SZÍNHÁZ

Kerényi Ferenc: A nemzeti színházak alapításának történetéhez ● Vámos László: Kell-e Nemzeti Színház? ● P. Müller Péter: Zubbonyból zubbonyba ● Tarján Tamás: Éjfájdalmú színjáték ● Zelki János: Magyar stukker nem sül el ● Sárosi István: A húszmilliomodik év – dráma

1987
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1987. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

707978 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Bodnár Erika (Laura) és Cserhalmi György (Kapitány) Az apa Katona József színházi előadásában

A hátsó borítón:

A Strindberg-darab Székely László tervezte díszlete (Iklády László felvételei)

TARTALOM

Százötven éves a Nemzeti Színház

NÁNAY ISTVÁN
„A Nemzeti Színház a nemzet iskolája" (1)

KERÉNYI FERENC
A nemzeti színházak alapításának történetéhez (3)

VÁMOS LÁSZLÓ
Kell-e Nemzeti Színház? (7)

játékszín

P. MÜLLER PÉTER
Zubbonyból zubbonyba (9)

TARJÁN TAMÁS
Éjfájdalmú színjáték (12)

ZELKI JÁNOS
Magyar stukker nem sül el (16)

CSIZNER ILDIKÓ
Madame Deficit (20)

négyszemközt

CSONTOS SÁNDOR
A drámaíró Sarkadi (25)

fórum

MÉSZÖLY DEZSŐ
Jago genezise (30)

világszínház

N. I.
Színházi napok Ausztriában (34)

DURÓ GYŐZŐ
A bunraku (38)

szemle

ANTAL GÁBOR
„Van itt valaki" (46)

drámamelléklet

SÁROSI ISTVÁN: **A húszmilliomodik év**

Százötven éves a Nemzeti Színház

A budapesti Nemzeti Színház megnyitásának 150. évfordulója alkalmából gazdag programú ünnepségsorozatot rendeztek, és több értékes kiadványt jelentettek meg: többek között kiállításokon reprezentálták a Nemzeti Színház másfél százados történelmét a Hevesi Sándor téri színház és a Várszínház előcsarnokában, díszelőadáson mutatták be Madách Imre Az ember tragédiáját *(kár, hogy az eredetileg az ünnepre tervezett* Bánk bán *premierje elhalasztódott), egyebek mellett dokumentumok gyűjteménye, a teljes műsort és a társulati névsorokat tartalmazó történeti áttekintés (A* Nemzeti Színház 150 *éve) látott napvilágot.*

Az eseménysorozat záróakkordja az a nemzetközi tudományos tanácskozás volt, amelyet A nemzeti színházi eszme *és* gyakorlat *címmel a Művelődési Minisztérium, a Magyar Tudományos Akadémia Színháztudományi Bizottsága, a Magyar Színházművészeti Szövetség, a Magyar Színházi Intézet, Budapest Fővárosi Tanácsának Művelődési Osztálya és a Nemzeti Színház szeptember 22-23-án tartott a Tudományos Akadémián.*

A referátumokat dr. Kerényi Ferenc kandidátus, a Magyar Színházi Intézet igazgatója és Vámos László, a Nemzeti Színház művészeti vezetője tartotta.

A következőkben a két referátumot és a vita összefoglalóját közöljük.

NÁNAY ISTVÁN

„A Nemzeti Színház a nemzet iskolája"

Nemzetközi tanácskozás a Magyar Tudományos Akadémián

A nemzeti színházi eszme és gyakorlat című nemzetközi tudományos tanácskozás hangvételét és irányultságát pontosan meghatározta az első délelőtt elnöklő Hajdu Péter akadémikus, az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának elnöke, amikor megnyitójában a magyar művelődéstörténet kiemelkedő fontosságú három eseményének összefüggéseit megvilágította. Felhívta ugyanis a figyelmet arra, hogy a Nemzeti Múzeumot és Könyvtárt 1802-ben, az Akadémiát 1825-ben és a Nemzeti Színházat 1837-ben hozták létre, azaz egy negyed század alatt alakult ki a magyar nyelv és kultúra ápolásának, művelésének e három alapintézménye. A Nemzeti Színház tehát nem csupán egy színház, hanem kitüntetett küldetéssel rendelkező nemzeti intézmény volt, s hosszú ideig az is maradt. Kérdés: változott-e mára a színház funkciója, illetve mi legyen a feladata, profilja az elkövetkező százötven évre? A tudományos tanácskozás résztvevői erre a kimondva-kimondatlanul élő kérdésre igyekeztek választ adni saját országuk nemzeti színházának fejlődését, munkásságát ismertetve.

A vitában - amelyen Bécsy Tamás egyetemi tanár elnökölt - tíz hozzászóló kért és kapott szót: John Falkner, a londoni Nemzeti Színház irodalmi vezetője, Hans Nadolny, a berlini Deutsches Theater fődramaturgja, Jan Kakos, a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház igazgatója és Sirató Ildikó, az ELTE hallgatója az első napon, s Rolf Rohner, a lipcsei Színházművészeti Főiskola tanára, Johann Hüttner, a bécsi Színháztudományi Intézet tudományos főmunkatársa, Terttu Savola, a finn Nemzeti Színház fődramaturgja, Rónai András, a Tel Aviv-i Habima Szín-ház színésze, valamint Malonyai Dezső, a Nemzeti Színház igazgatója és Vámos László művészeti vezető.

A külföldi előadók mindegyike beszámolt arról a küzdelemről, amely országuk nemzeti színházának létrejöttéért folyt, arról a tevékenységről, amelyet színházuk megalapítása óta folytatott, s azokról a dilemmákról, amelyek jelen pillanatban a nemzeti színházak jövőjével kapcsolatban mindenütt megfogalmazódnak.

A nemzeti színházak történetében rendkívül sok azonosság van, s természetesen nem kevés különbözőség is. Országonként eltérő történelmi időben, de többé-kevésbé egységesen született meg az az igény, hogy a nemzetnek reprezentatív színháza legyen. (Érdekes, hogy Angliában csupán a huszadik században, amikor az óriás birodalom széthullásakor megérett nemzet voltuk igazolásának belső követelménye.) Ez az igény nem csupán épületet jelentett és jelent, hanem mindenekelőtt egy ideális, eszményi színház létét. Olyan színházét, amely valamilyen tudatos program érdekében vállalt szolgálat jegyében működik. Ez a program lehet a függetlenség kivívása, az anyanyelv védelme és ápolása, a hagyományőrzés, a nemzeti egység létrehozása stb., s valamennyi a polgári felvilágosodás korában vált színházteremtő erővé. Ez a fejlődési szakasz országonként más-más korban bontakozott ki, így ez is magyarázza, hogy a nemzeti színházak nem egy időben jöttek létre. A Comédie FraNaise és az angol Nemzeti Színház megalapítása között több évszázad telt el, de a nemzeti színházak többsége a tizenkilencedik században született meg.

Természetesen a nemzeti színházi eszme és program is eltérő módon jelent meg és érvényesült a különböző országokban. Mást jelent értelemszerűen az egységes nyelvterületeken és mást a soknemzetiségű országokban, mást a tizenhetedik században és mást a huszadikban, de részben mást jelenthet egy országon belül is, mint például Csehszlovákiában, ahol a cseh Nemzeti Színház több mint százéves múltra tekint vissza, míg a szlovák Nemzeti Színház lényegileg csupán néhány évtizedesre. S egészen mást jelent például Izraelben, ahol az orosz színi hagyományokon alapuló színháznak (ne feledjük, a Habima Színház Vahtangov moszkvai színházából alakult!) az egységes nyelv tanításában van elsődleges feladata.

Rolf Rohmer fogalmazta meg a nemzeti színházak legfőbb hivatását: Legye-nek a nemzet iskolái! Ez az összefoglaló definíció magában foglalja a hagyományőrzést és a nyitottságot, a nemzeti jelleget és akitekintést, valamint az erkölcs és a nyelv ápolását.

Nem véletlen, hogy szinte minden nemzeti színház műsora négy rétegből tevődik össze: a nemzeti és a világirodalmi klasszikus művekből, illetve a hazai és külföldi kortárs szerzők darabjaiból. De

ezek aránya már igencsak jellemzi az egyes színházak jellegét s a nemzeti színházaknak az egyes országok kulturális értékrendjében elfoglalt helyét. Akárcsak az a játékstílus és -ideál, amelyet az egyes színházak képviselnek.

S ez már a nemzeti színházak jelen idejével kapcsolatos probléma. Az ugyanis, hogy mennyire lehet korszerűnek tekinteni azokat a színházakat, amelyek leglényegesebb feladatának hajdanán, vagy nem is olyan régen, a hagyományok, az értékek védelmét szabták meg. De mi tekinthető ma megőrzendő hagyománynak és érvényes értéknek? Ma, amikor általános a közvéleményben a közelmúlt színházának tagadása, sőt a tévére hivatkozva magának a színháznak a léte is kérdésessé válik, vagy amikor a nemzeti színházakat igen gyakran mint a mindenkori „establishment" integráns részeként tartják számon, s amikor az első színház országos jellege is erősen megkérdőjeleződik.

Az a követelmény, hogy a nemzeti színház legyen az erkölcs és a nyelv óvója és alakítója, az idők során számos országban meggyengült, hiszen egyre tisztázatlanabb, kinek, milyen osztálynak az erkölcsét, illetve kinek, milyen rétegnek a nyelvi normáit védje és terjessze a színház. A kelet-európai szocialista országokban volt a legviharosabb - s gyakran káros, szélsőséges intézkedéseket is szült - az a váltás, aminek során egy történelmileg meghaladott osztály erkölcsi normái váltak vitatottá (de új normákat természetesen a színház, s így a nemzeti színház, nem adhatott!).

A nyelvi differenciák terén talán a legérdekesebb Svájc példája, ahol három hivatalos nyelv létezik, melyik lehetne hát egy nemzeti színház nyelve? Rész-ben hasonló a helyzet Ausztriában is, ahol komolyan felmerült a kérdés, lehet-e a német a nemzeti színház nyelve, amikor számos más nyelvű kisebbség él az országban. Ugyancsak Ausztriában, de másutt is megfogalmazódik a kétely, hogy egy kitüntetett, a fővárosban székelő színház méltán tekinthető-e a nemzet színházának, miközben általános tendencia minden téren a decentralizáció. Szükség van-e egyáltalán *egy* nemzeti színházra, avagy regionális nemzeti színházak működjenek-e inkább? Mindez Ausztriában azért vetődik fel igen élesen, mert hivatalosan az országnak nincs nemzeti színháza, bár a közmegegyezés szerint a bécsi Burgtheater annak tekinthető. Nemcsak Ausztriában, hanem a hajdani Osztrák-Magyar Monarchia teljes területén is meghatározó jellegű minta volt ez a színház. De mára - általános vélekedés szerint - a konzervativizmus megtestesítője.

Különleges problémakört jelent a nemzeti színházi eszme és gyakorlat kibontakozása és érvényesülése tekintetében a német fejlődés. Hiszen kezdetben a sok részre tagolódott német nyelvterületen érthető módon nem alakult még nemzeti színház, majd a berlini Deutsches Theater töltötte be ezt a funkciót - részben a Burgtheater mintájára -, de a második világháború után, a két Németország létrejöttével, tovább bonyolódott a helyzet. A Deutsches Theater természetszerűleg a nyelvi identitás és a nemzeti színházi hagyományok kizárólagos őrzőjeként nem tekinthető nemzeti színháznak, de van-e, lehet-e az NSZK-nak és az NDK-nak külön-külön nemzeti színháza? Ha igen, melyik színházak legyenek azok? Az adott realitásoknak nem megfelelőbb-e az a felfogás, amely egyre több országban terjed, hogy minden államilag dotált színház vállalja fel a hagyományosan nemzeti színházinak tekinthető feladatokat?

Csaknem minden résztvevő szólt a szubvenció- és épületgondokról. Arról, hogy nemcsak gazdasági megfontolások, hanem a nemzeti színházi szerep változása, kialakulatlansága is okozza: a színházakra rótt különleges feladatokhoz képest aránytalanul kevés a dotáció. S mindenütt a megújulás kulcskérdése volt, vagy az ma is, hogy korszerű színházépületben dolgozhasson a nemzeti színház társulata. Helsinkiben például 1956-ban kezdtek hozzá egy új épület építéséhez, s 75-től három-, 87-től négyszínpadossá bővült az intézmény. Hasonlóan korszerű színház épült például Tel Avivban vagy Londonban, vagy megújult s új szárnnyal bővült Prágában a Nemzeti Színház. De a legtöbb helyen nem elégíti ki a korszerűség követelményeit az úgynevezett nemzeti színházak épülete.

Igen hangsúlyos volt a vitában az a nézet, hogy a jelen problémáira reflektáló nemzeti drámaírás nélkül nem volt és nem lehet korszerű nemzeti színjátszás, így korszerű nemzeti színházi működés sem. S jogos követelménynek tetszett az is, hogy a nemzeti színházak csak akkor tehetnek eleget az első színháztól joggal elvárható korszerű színházi törek-vések iránti igényeknek, ha művészileg a legjobb erőket koncentrálhatja. Ez azonban számos országban csupán vágyálom, s ez is összefügg a nemzeti színházak nem kellően tisztázott helyzetével.

A nemzetközi tanácskozás két hazai megnyilatkozása is a magyar nemzeti színházi helyzet problematikusságára hívta fel - közvetve - a figyelmet. Sirató Ildikó a Nemzeti Színház korszerűségét kérdőjelezte meg; azt kifogásolta, hogy élet- és valóságidegen, s nem reagálja le a színházművészet eszközeivel a társadalmi-gazdasági mozgásokat. Erre a megjegyzésre Vámos László művészi méltóságában sértetten válaszolt, hosszú-hosszú Brook-idézetekkel támasztva alá abbeli véleményét, hogy az elméleti emberek, a kritikusok nem értenek a színházhoz, az alkotóktól megfogalmazható mondanivalót követelnek, s nem érzékelik: a színháznak nem az a dolga, hogy az élet realitásaira közvetlenül reflektáljon. Attól eltekintve, hogy a Brook-szövegek csak érintőlegesen vonatkoztak Vámos véleményére, elfogadhatatlan s nem a nemzetközi tanácskozás rangjához és témájához méltó megnyilatkozás volt a művészeti vezető elméletellenes hozzászólása.

A Nemzeti Színház igazgatójának, Malonyai Dezsőnek a hozzászólása viszont hangvételében, problémakezelésében, stílusában - valószínűleg a jelenlegi gazda-sági helyzet hatására - inkább egy szak-szervezeti taggyűlésre illett volna.

E megnyilatkozásoktól eltekintve a tanácskozás lényegében eleget tett a várakozásnak. Sokoldalúan fejtették ki a résztvevők a nemzeti színházi eszme lényegéről, mai továbbéléséről, megújulásáról vallott véleményüket, ismertették tapasztalataikat, s számos olyan kérdést érintettek, amelyek a mi Nemzeti Színházunk életében is sorsdöntő kérdések.

Ahogy dr. Székely György vitazárójában megfogalmazta: nagyon jó időben rendezték meg ezt a tanácskozást, mivel lezárult egy százötven éves periódus a Nemzeti Színház életében, s minden szempontból új helyzet előtt áll az ország reprezentatív színháza. Ebben a helyzetben nemcsak a múlt eredményeit és hibáit kell kritikusan elemezni, hanem minden hasznos tapasztalat birtokbavételével, a nemzet jövőjét, fejlődési perspektíváit szem előtt tartva tervet kell kidolgozni, hogy kinek, mit és hogyan kell a jövőben játszani. Ehhez nyújthatott jelentős támogatást a nemzetközi tanácskozás.

KERÉNYI FERENC

A nemzeti színházak alapításának történetéhez*

A 150 éves fennállását ünneplő magyar Nemzeti Színház évfordulóján, e tudományos konferencia első, óhatatlanul is vitát ajánló előadójaként szakítani szeretnék azzal a pozitivista hagyománnyal, amely dátumok és adatok kizárólag nemzeti szempontú felsorakoztatásával, mi több, olykor terminológiai és kronológiai csúsztatással igyekezett bizonygatni a megünnepelt évforduló egyetemes jelentőségét. Mostani tárgykörünkben semmi szükség erre, és a módszer egyébként is alkalmatlan arra, hogy tágabb hazánk, Európa színház- és művelődéstörténetének érvényes igazságaihoz vezessen el bennünket. Hasonlóan nem tudunk mit kezdeni a hajdani szellemtörténet megközelítésével, amely viszont az egyes nemzetek „néplelkének" színészet iránti hajlamából vagy éppen annak hiányából igyekezett magyarázni a nemzeti színjátszástörténetek aszinkronitását és eltérő sajátosságait. Ha azonban felvállaljuk a színháztörténet társadalmi komplexitását; ha az európai horizonton kívánunk körültekinteni; ha feladatunknak valljuk, hogy a mai kor gyakorló színházművészete számára keressük a történeti tanulságokat - akkor munkahipotézisünk egy történelmileg meghatározott és változó, nemzeti-helyi sajátosságokat felmutató európai színházmodell felvázolását ajánlhatjuk meg; a közös vonások keresését, a nemzeti sajátosságok induktív adatbázisán.

Az egyetemes színháztörténet axiómájaként fogadhatjuk el azt a történeti tényt, hogy a nemzeti színházi eszme a modern, polgári értelemben vett nemzetté válás ideologikus terméke, amely élő színházművészeti gyakorlattá válása során általában megjárta az eszmei célkitűzés és feladatmeghatározás 0 fázisát, az alkalmi társulatszervezés, majd a személyi és tárgyi feltételek maradandósításának stációit, végül - harmadik fejlődési szakaszként - a színház- és általában a művelődési szervezetbe, a társadalmi nyilvánosság rendszerébe való beépülést, a polgári nemzetállam reprezentatív kultúrintézményévé válást. Általában - mondtuk; mert a mindenkori Európán körültekintve e fejlődési fokok különböző változatait látjuk egyidejűleg létez-ni, nagyjában-egészében annak a hely-nek megfelelően, amelyet a történelmi fejlődés nyugat-európai platójához képest, a perifériák felé haladva, a közép-kelet-európai térség és ezen belül az egyes nyelvterületek, nemzeti territóriumok elfoglalnak. A történeti Magyarországon 58 esztendő telt el a nemzeti színházi eszme röpiratos megfogalmazása (Frendel István: *Entwurf zu einen (!) ungarischen Nationaltheater,* Pressburg, 1779) és a nemzeti színháznak szánt épület megnyitása (1837. augusztus 22.) között; más népeknél ez az időbeli szakadék még hosszabb lehetett. Általában azért elmondható, hogy a nemzeti színházi eszme programatikus megfogalmazása, a színház nélküli drámafordítói, drámaírói törekvések megszaporodása a felvilágosodás eszmei közegében született. Régiónkban a színházszervezeti formák kialakításának hazafias pátosza a nemzeti romantika stílusjegyeivel rögződött és a nemzeti-állami reprezentativitást hordozó nemzeti színházak megjelenési záróterminusának az 1920-as évek elejét tekinthetjük, amikorra - az Osztrák-Magyar Monarchia utódállamainak létrejöttével, a délszláv egység megvalósításával, a lengyel és a finn függetlenség biztosításával stb. - befejeződik a nemzetállamok kialakulása.

A nemzeti színházi eszme és gyakorlat ilyenféle, nem kizárólag politikatörténeti korszakolása, nem egyes mennyiségi tényezőkön (p1. színházépület, társulat) alapuló, hanem a sajátos színházmodell komplex helyzetére épülő periodizációja nem kizárólagosan vagy elsődlegesen a mai színháztudomány vívmánya. Egykorú sajtótudósítások, naplókban vagy levelezésekben fennmaradt magánfeljegyzések is tanúsíthatják, hogy a kortársak jobban, érzékenyebben figyeltek egymásra, amint azt a későbbi kutatás tette. A kipillantás iránya persze a kezdetlegestől, a kialakulótól a fejlett, a kiforrt irányába történt - olvasmányok, tanulmányutak vagy akár csak elvágyódások formájában. Jó példa erre - saját élettényeivel és művészi tapasztalataival - Egressy Gábor, a magyar romantika legképzettebb sokoldalú színésze és rendezője (1808 és 1866 között élt), aki tudatosan vallotta, hogy „A színház szorosabban értelmezve a nemzet kicsinyben". Évtizednyi vándorszínészi gyakorlattal lett a magyar Nemzeti Színház tagja, amelynek műsorpolitikai gyermekbetegségei elől ismételten külföldi tanulmányutakra indult. A bécsi Burgtheaterben - négyszeri tartózkodásán - mesterséget tanult: színészi játékeszközöket, színészvezetést, rendezést, szcenikát. 1843/44-ben Párizsban már stílust tanulmányozott, a Comédie Fran9aise historikus előadásmódját. Észrevette a differenciált nagyvárosi igényeket kielégítő polgári színházszervezet sajátosságait, de azt is tudta, hogy a Comédie Francaise XIX. századi színlapjain mit jelent, hogyan utal vissza a társulatszervezés korai, XVII. századi állapotára „a király rendes komédiásai" (Comédiens du Roi) elnevezés. A kitekintés persze nem mindig kizárólagosan elismerő, követésre serkentő. Egressy említett tanulmányaival egy időben, 1841-ben (tehát három és fél évvel a színház megnyitása után) a magyar liberális reformpolitika új orgánuma, a Pesti Hírlap már legelső, január 2-i számában leszögezte, hogy a nemzeti színház fenntartásának, műsorának, társulatának, egyszóval köznapi ügyeinek szinte hisztérikus és országos visszhanghullámokat verő, nemzeti sorskérdésként való kezelése (szembeállítva a fejlettebb országokkal) egyértelműen a fejletlen, kialakulatlan, feudális antidemokratizmussal terhelt viszonyok következménye.

Az elméleti igény és célkitűzés fázisában (régiónkban általában a „fény századában", a XVIII-ban) a nemzeti színházi eszme kettős kötöttségű: etikai és anyanyelvi. Ennek következtében az alkalmi társulatszervezés következő szakaszában megfigyelhető, hogy az internacionálisan új embereszmény (lett légyen szó akár az érzékeny emberről, az antikizáló héroszról vagy a romantika zsenijéről) - a befogadás anyanyelvi meghatározottsága miatt - azonnal nemzeti változatokban jelenik meg a színpadon; gyakran fejlettebb színházi kultúrák jelen lévő képviselői ellen harcolva, de letagadhatatlan mintáik alapján. Így adott impulzusokat az olasz színjátszás a Comédie Francaise létrehozásához, az udvari barokk teátrumi kultúra olaszossága, majd francia klasszicizálása II. József császár 1776-os dekrétumához, amely a Burgtheatert Hof- und Nationaltheaterré nyilvánította. Ma - szemben a romantikus színháztörténet kirekesztőleges szemléletével - e színházkultúrák együttélését és egymásra gyakorolt kölcsönös befolyását vizsgáljuk, amely olykor egész hatásláncolatok kialakulásához vezetett, pl. a német

*A Magyar Tudományos Akadémián 1987. szeptember 22-én és 23-án tartott nemzetközi konferencia vitaindító előadása.

nyelvű színjátszásnak a magyarra, emennek a szerbre és a bolgárra gyakorolt hatása révén - máskor meg recepciós szűrő kialakulásához vezetett, amilyen Bécs volt Közép-kelet-Európában, közvetlenül elsősorban a cseh és a magyar, s közvetve az őket követő színházkultúrák számára.

Mára leendő nemzeti színház alapjául szolgáló alkalmi társulattoborzások, még inkább a színházszervezet kiépítésének fejlődési fázisában markánsan elválik a társadalmi bázis különbségén alapuló két változat: a „felülről", a felvilágosodott abszolutista államhatalom által, államrezonból kezdeményezett nemzeti szín-házi tevékenység és az „alulról", a társa-dalom több vagy (átmenetileg liberális osztálybékén alapulóan) valamennyi rétegének jelképes összefogásán épülő eszmekör és gyakorlat.

Az előbbi helyzet - legalábbis átmenetileg - több előnyt biztosított: a társulatszervezéstől a rendszeres működési feltételek biztosításáig rövidebb és simább út vezethetett, mint például Lengyelországban, ahol az utolsó lengyel király, Szaniszló Ágost (Stanislaw August) „Ő Királyi Felsége Nemzeti Színészei" 1765-től nemcsak a Nemzeti Színház (Teatr Narodowy) tagjainak számítottak, de épületük is elkészült 1778/79-re. Ugyanakkor az udvari-nemzeti színháztípus ki volt téve nemcsak az uralkodói ízlés műsorpolitikát formáló kényének-kedvének, de a hatalom minden markánsabb változásának. II. József halála és vele sírba szálló ambíciói után a Burgtheater - változatlanul magas művészi színvonala mellett is - fokozatosan lemondott a német nyelvterület nemzeti színházának igényéről; II. Katalin, aki 1756-ban cári ukázzal hozta létre a Rosszijszkij Tyeatrt, három év múlva azt besorolta az udvari színházak közé, a francia és a német színtársulat meg az olasz operaegyüttes mellé, és ezt 1783-ban megerősítette. A legtragikusabb sors kétségtelenül a lengyel fejlődésnek jutott, az önálló államiság felszámolásával. 1803-ban egy Csehy József nevű fiatal, literátus magyar tiszt ezt írta Przemyslből, állomáshelyéről Kazinczy Ferencnek, a magyar iroda-lom akkori vezérének: „Lengyelország, a muszka részt kivéve, nem ismér nemzeti teátrumot. Boguslawskinak varsai játszótársasága széjjeloszlott. Lembergben ez a böcsület adatik még meg az országbélieknek, hogy a színjátszók a német mellé lengyelül is kinyomtattatják a játékdarabok címjeit." Az „udvari-nemzeti" mellérendelés eltolódásának, az uralkodói befolyás dominánssá válásának időpontját már Egressy Gábor helyesen jelölte meg 1815-ben, a bécsi kongresszus utáni átrendezett és visszafeudalizálódott Kelet-Európában.

Az „alulról", tehát társadalmi indíttatásból és összefogással megalapított nemzeti színházak esetében a résztvevő osztályok, rétegek arányának és súlyának megfelelően (pl. az arisztokrácia, a nemesség, a polgárság szerepét tekintve) - számos helyi változat létezett, amelynek tételes áttekintése nem mostani feladatunk. Általános sajátosság viszont, hogy az eszmei célkitűzés és a színházművészeti gyakorlattá válás közé - mint említettük - hosszú évtizedek ékelődhetnek. Noha már 1786-ban megalakult az első cseh színtársulat, a prágai Nemzeti Színház (Národní divadlo) alapítólevele 1868-ban kelt, az épület megnyitására 1883-ig kellett várni. Amelynek homlokzatára viszont jogos öntudattal kerülhetett fel „A nemzet önmagának" jelszava. (De ugyanígy felsorolhatnánk a finn vagy - némi fáziskéséssel - a bolgár fejlődés hasonló tendenciába rendeződő adatait.) S bár számos ellentmondás is öröklődhetett e színháztípusban (gondolunk itt például a magyar Nemzeti Színház mindmáig meg nem oldott állandó épületének „társadalomtörténetére"), a nemzeti színház alapításának e módja bizonyult tartósabbnak. A magyar példánál maradva: 1849, a polgári forradalom és a nemzeti szabadságharc bukása után tevékenysége nem szűnt meg, a nemzeti romantika értékőrzőjének bizonyult, s noha 1867-et követően, az Osztrák-Magyar Monarchia évtizedeiben költségvetésének jelentős hányada származott már uralkodói támogatásból, és intendáns irányította a XX. századnak még első két évtizedében is, a budapesti Nemzeti Színházból mégsem lett az állami reprezentativitás intézményeként „udvari színház", a szó korábbi értelmében: műsor- és közönségpolitikája saját fejlődésének logikája szerint alakult.

A társulatszervezés és a színházszervezet kialakításának fázisában már nemcsak megjelentek, de rögzültek is a nemzeti színházi alkotótevékenység hosszú időre érvényes sajátosságai. Azokban az országokban, ahol a nemzeti színház egyúttal az első állandó társulatot és/vagy az ennek emelt épületet jelentette, természetes módon az anyanyelvi színjátszással szemben támasztható minden közönségigénynek eleget kellett tennie. A magyar Nemzeti Színház szintén évtizedeken át, 1837 és 1884 között játszott operát és balettet is, valamint népszínművet (1843 és 1875 között), miközben 1861-ig Budapest egyetlen magyar játéknyelvű színházaként működött. Az anyanyelvnek és a nemzeti színházi eszmének már genezisében történő egybekapcsolódása eredményezi, hogy a nemzeti színház egyaránt műsoron tartja a mintául szolgáló világirodalmi klasszikusokat, és előbb egyedüli, utóbb kiemelt, rangot adó műhelye a nemzeti drámának, amely e fórumon kívánja bizonyítani életképességét, mi több, világirodalmi rangját. Ehhez pályázatok rendszerét alakítja ki, nemzeti drámaciklusokat állít össze (Buda-pesten először 1881-ben rendezett ilyet Paulay Ede igazgató-főrendező), meg-emlékezik a nemzeti drámairodalom és színjátszás jeles nagyjairól és alkotóiról.

E nemzeti színházi műsorprofil maradandóságát igazolandó, most nem a korai megnyilatkozások valamelyikét idézzük, hanem Hevesi Sándor igazgató-főrendező 1932-ben készült memorandumát: „Azt hiszem, vitán fölül áll, hogy a Nemzeti Színház játékrendje négyféle elemből tevődik össze. Klasszikus magyar alkotásokból, modern, tehát aktuális magyar darabokból, idegen klasszikusokból és mai külföldi darabokból." Az már a megfogalmazás helyének részletkérdése, a „magyar" helyett milyen más nyelvet értünk ide, és a megfogalmazás pontosságának dolga, hármas vagy négyes műsorprofilnak tekintjük-e az elhangzottakat. Általános érvényű viszont, hogy a nemzeti színház már megalapítása pillanatától repertoárszínház, amelynek legstabilabb műsortörekvése a világirodalmi nagy klasszikusok és a nemzeti dráma játszása; amely sikerdarabjait csak ennek alárendelve játszhatja ki, és amelynek kevésbé stabil műsorrétege a kortárs kül-földi dráma. Itt lehet ugyanis némi teret adni a közönség szórakozásigényének és - ami vele jár - a bevételközpontú mű-sorhányadnak. Persze, e téren a legnagyobb az ízlésbeli tévedés lehetősége is, amin egy-egy új igazgatás nagy nekilendülésekkel próbál utólag javítani. Innen van, hogy amíg a budapesti Nemzeti Színház műsorán Shakespeare, Moliére, Schiller neve szinte a megalapítástól fel-lelhető, a kortársnak tekintett, azóta persze klasszikussá emelkedett szerzők sorában a legmeglepőbb adatok olvashatók. Lengyel drámát az id. Aleksander Fredro *Huszárok és dámák* c. vígjátékát - már két és fél hónappal a megnyitás után, 1837 novemberében műsorára vette a színház; 1847. december 13-án a magyar

Nemzeti Színházban volt Julius Slowacki *Mazeppájának* ősbemutatója. (Régiónk viszonyait jól jellemzi, hogy mindkét bemutató német szövegközvetítéssel került magyar színpadra.) Ugyanakkor Gogol *Revizorja* csak 1874-ben, Gorkij pedig először csupán 1947-ben, *a JegorBulicsov és a többiek c.* drámával kapott színpadot a budapesti Nemzeti Színházban.

A fejlődésnek ezen a fokán a felvilágosodás erkölcsnemesítő célját valló, társadalmi mozgalom eredményeképpen létrejött nemzeti színházak - mind műsorpolitika, mind közönségvonzás szempontjából - egyszersmind népszínházak is. Ami pedig a stíluskérdéseket illeti, annak viszonyítási alapjául a megalapítás időszakának korstílusa szolgál. Középkelet-Európa gyakorlatában ez a nemzeti romantika, amely nemcsak az egyes művész vonatkozásában tekintette zsenikritériumnak az eredetiséget, a soha-még-nem-voltat, hanem a művészeti ágaktól általában is a nemzeti-egyedi sajátosságok kiművelését várta, az ezekkel való hozzájárulást az emberiség egyre gyarapodó kulturális közkincséhez. Magyarországon ez a romantika klasszicizálódott 1849, az európai forradalmi hullám bukása után, és mint nemzetinek tekintett, értékeit és életerejét már bizonyított stílus megérte a XX. századot is. Az 1865-ben meginduló színészképzés első tanárnemzedéke még személyében hordozta a „népek tavaszának" üzenetét. Szigligeti Ede (1814-1878), Nemzeti Színházunknak 1873 és 1878 közötti igazgatója, még a romantika maga faragta tehetsége volt: pályaelhagyó mérnökjelöltből lett segédszínész, hogy - negyvennégy évet töltve a színházban - valamennyi fontos tisztség betöltése után eljusson az igazgató karosszékéig, miközben száznál több játékdarabbal gyarapította a műsort. Barátja és eszme-társa, Egressy Gábor is megérte még, hogy moliére-ien szép színpadi halála előtt egy évet tanítson az új Színi Tanodában.

Azokban az országokban, ahol a nemzeti színház vagy az annak funkcióját ellátó együttes nem találkozott ennyire erős romantikus hagyománnyal, a XIX. század végére messzebbre juthattak a művészi alkotótevékenység korszerűsítésében. Jaroslav Kvapil a prágai Nemzeti Színházban sikerrel honosította meg a színpadi tér forradalmát a századfordulón, és így történhetett, hogy a magyar drámairodalom első számú reprezentánsának, Madách Imrének *Az ember tragédiája c.* drámai költeményét 1904-ben még a historizmus szellemében és stílusában játszatta, 1909-ben azonban már stilizált, korszerű keretet kapott Kvapil Shakespeare-előadásainak tapasztalataival. Előbb, mint Budapesten, hol az 1883. évi ősbemutató meiningeni stílusa évtizedekre normának és mintának számított. Hasonló tanulságokat hordoz a moszkvai Művész Színház példája. A korán indult, de meg-megszakadt, sok ágon haladt orosz színházi fejlődésben végül ők vállalták a nemzeti színház funkcióját. Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko kezét nem béklyózták megrögződött játékhagyományok, ezért a meiningenizmus és a nyugat-európai naturalizmus eredményeit megőrizve és azonnal meg is haladva, az európai színjátszás élvonalába jutottak. Mindezt jól példázta, hogy 1898-ban nyitódarabul azt a történelmi drámát, Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj *Fjodor loannovics cárját* választották, amelyet Meiningenben is bemutattak, de a századfordulóra már a kortárs tematika, Csehov és Gorkij színházának tekinthették magukat, a lélektani realizmus kiforrott játékstílusával. Figyeljünk fel két tényre. Egyrészt a Művész Szín-ház, bár „alulról" építkezett, hiszen egy értelmiségi csoport hívta életre, részvénytársasági alapon működő magánszínháznak alakult, a századvégen nem lévén más útja a színházalapításnak. Másrészt nevében és szándékaiban tudatosan hirdették meg a ritkán emlegetett „obscsedosztupnij" jelzőt („mindenki számára el-érhető"), azaz a népszínház eszményét, amely ekkorra már Középkelet-Európában is elvált a nemzeti színházak működésétől, önálló színházmodellé fejlődött, legalább kétpólusúvá téve a fejlődést; Nyugat-Európában pedig kimondottan a kialakult, differenciált polgári színházszervezet ellenében bontott zászlót.

A nemzeti színházak fejlődéstörténetében a harmadik szakasz, amikor egy differenciált színházszervezetben, annak részeként, de az állami-nemzeti identitás reprezentatív kulturális intézményeként folytatják színházművészeti alkotótevékenységüket. A polgárosodás mintaállamában (Angliában) vagy a városfejlődés magas fokon álló, fejlett színházkultúrájú, de államilag széttagolt territóriumain (Itáliában, Németországban) vagy akár Franciaországban mindez a legutóbbi időkig nem is igényelte középkelet-európai értelemben vett, országonként egyetlen nemzeti színház kialakulását. Egressy Gábor már 1843-ban lenyűgözve, a fejlődés bejárandó útját felismerve vetette papírra: „A párizsi színházak irány tekintetében úgy osztvák el, hogy a legmagasabb dinasztától kezdve, minden sorsúakon keresztül le az utolsó napszámosig, saját színháza legyen minden elvnek, felekezetnek, értelmi és érzelmi fokozatnak, szóval minden polgári helyzetnek." A nemzeti színház e fejlődési fokon mégsem egy a többi között.

A magyar Nemzeti Színház ezt az utat gyorsulva járta meg, mint ahogyan Budapest is Európa leggyorsabban fejlődő fővárosa lett 215%-os népességgyarapodásával, melynek során lakossága az 1869. évi 270 000-ről 1910-re 880 000-re nőtt. E korszak legjelentősebb magyar színházművésze, a vándorszínészből lett igazgató-főrendező, Paulay Ede (1836-1894) az 1870-es évek elején beutazta Európát, és bécsi, müncheni, drezdai, lipcsei, berlini, weimari, majna-frankfurti, párizsi tapasztalatai egyaránt kiterjedtek a színház-szervezés udvari, nemzeti-állami és magántőkés formáira. Több mint egy évszázad távolából is megkapó a színházművészeti fejlődés törvényszerűségeinek világos felismerése és elősegítése, holott a kapitalista színházszervezet kiteljesedése, a népszínházi profil önálló együttessé szerveződése (1875), a Magyar Királyi Operaházba átkerülő opera- és balettműsor (1884-től) jelentős közönségrétegek elvesztését jelentette a Nemzeti Színház számára, és élete alkonyán még megérte annak a magánszínháznak tervezését, tervezését, amely 1896-tól Vígszínház néven az általa rendezőként és műfordítóként is igen kedvelt francia társalgási drámák szakosodott, új otthona lett. A Burgtheaternek és a Comédie Franwaise-nek a magyar romantika örökségével ötvözött felhasználására törekedett, meiningeni stíluselemeket is vegyítve és hozzátudva, hogy az udvari színház pompája és lehetőségei nem adottak egy nemzeti színház számára.

A nemzeti színházak, amikor részei lettek egy kialakult differenciált polgári színházszervezetnek, új helyzetbe kerültek. Költségeiket az állami dotáció megtéríteni igyekezett, de mivel ezeket csak részben fedezte, nem mondhattak le a bevételhányad költségvetési növeléséről, ugyanakkor - a dotáció fejében - vállalniok kellett az állami kulturális reprezentativitás olyan feladatait, amelyre az önellátó, ezért a gyorsabban reagáló, hagyománytalan magánszínházak nem vállalkoztak. A nemzeti színházat viszont - mintegy kárpótlásul - előjogok kialakuló rendszere segítette. A műsorelőjogok az előző fázisban elemzett három

repertoár (nemzeti dráma-klasszikusok-kortárs világirodalom) vonatkozásában érvényesültek, és éppúgy jelenthették a nemzeti klasszikusok kizárólagos vagy autentikus előadásának gyakorlatát, mint bizonyos irodalmi kiváltságok művei színre vitelének kisajátítási törekvését vagy az utánjátszás jogainak korlátozását-megnehezítését. Ehhez a legjobb társulat állott rendelkezésre, vagy legalább törekedtek ennek biztosítására. Magyarországon szerződtetési előjoga volt a Nemzeti Színháznak a Színiakadémiáról, minthogy a növendékek a mesterséget itt gyakorolták. Több alkalommal történt mesterséges korrekció is, amikor a kulturális kormányzat úgy vélte, meggyengült a társulat. 1935-ben a színház fiatal, mindössze 32 éves igazgatója, Németh Antal kapott szabad kezet a magánszínházak legjobb erőinek szerződtetésére és így sztáregyüttes létre-hozására. 1945-ben, a II. világháború után a korábban származási, politikai okokból színpadot vesztett művészek elégtétel-számba menő vissza-, újra- vagy első szerződtetésére került sor, kisvártatva pedig fiatal tehetségek nagyobb számú felvételére.

A társulat, az általa-benne képviselt játékerő és játékhagyomány átvezet minket ahhoz a rendkívül izgalmas és szerteágazó, ezért itt csak érintőlegesen felvethető problémakörhöz, amelyet a nemzeti színházak konzervativizmusának is szoktak nevezni. Vonatkozóan ismét érdekes és sajátságos a Moszkvai Művész Színház példája, amelyet - húszévi működés után - már mint polgári-konzervatív kulturális intézményt támadott a Proletkult, de amelyet a szovjet kormány (az 1919. augusztus 26-i rendelettel, a többihez hasonlóan) államosított, ezzel anyagilag függetlenített, sőt az „akadémiai" jelzővel ruházott fel, ami azt jelentette, hogy színiiskolát tarthatott fenn, tehát hagyományait tovább örökíthette, mint elismert nemzeti értéket. A színház neve utóbb (1932-ben) Gorkijéval bővült, de elmaradt belőle a népszínházi jellegre utaló „obscsedosztupnij" jelző.

A XX. századelő népszínházi törekvései, az avantgarde egymásra halmozódó színházi forradalmai és a hozzájuk kapcsolódó rendezői ambíciók nemcsak elkerülték a nemzeti színházakat, de elképzeléseiket annak ellenében bontakoztatták ki, mert őket a megkövesedett, egészében elutasított polgári színházszer-vezet és színházművészet alapkövének tekintették. Tehetség és lehetőség számos adódó konfliktusának szemlélteté-sére a magyar fejlődés ellentmondásosságát hivatkozzuk. A XIX. század második felének budapesti Nemzeti Színháza a romantika stílusa mögött még őrzött liberális hagyományokat: *a Bölcs Náthán* műsorra tűzése 1888-ban még Paulaynak és együttesének őszinte emberi voksa volt mindenfajta antiszemitizmus ellen, *a Nóra* 1889. évi magyarországi bemutatója (amelyet két év múlva a szerző is látott és megdicsért) szinte előkészítette a polgári házasság és anyakönyvezés parlamenti vitáit stb. A századfordulóra azonban ez a hagyomány - tartalmában és művészi eszköztárában egyaránt - ki-üresedett. (Amit közvetett módon jól bizonyít, hogy az a drámaírói nemzedék - Molnár Ferenc, Bíró Lajos, Lengyel Menyhért -, akiket a világ magyar iskolának tekintett, csak érintőlegesen kötődött pályakezdő éveik Nemzeti Szín-házához.)

Ezért érthetően a XX. század elejének legkitűnőbb magyar rendező és színházvezető tehetsége, Hevesi Sándor (1873-1939) sem kapcsolódott kizárólag a Nemzeti Színházhoz. 1900-ban írott egyik tanulmányában - fiatal kritikusként - megsemmisítő bírálatban részesítette a magyar repertoár alapművének, *Az ember tragédiájának* éppen futó rendezését, amelyet Paulay utódai alaposan átrendeztek és elrontottak az évek folyamán. (A sors iróniája, hogy a művet maga csak 1908-ban rendezhette meg először, más színházban, kölcsöndíszletekkel - a Nemzeti Színházban pedig csupán 1923-ban, végre saját elképzelései szerint.) Pályája először 1902 és 1907 között kapcsolódott - rendezőként - a Nemzeti Színházhoz, azonban öt év alatt mindössze 11 rendezést szignált. Párhuzamosan dolgozott 1904 és 1907 között a magyar színházi megújulás műhelyének számító és Lukács György nevével is fémjelzett Thália Társaságnál. A Nemzeti Színházhoz - újabb kitérők után - 1908 és 1912 között, majd 1915-től tért vissza. Igazgatóként 1922 és 1932 között, egy évtizeden át vezette az együttest.

Hevesi Sándor már a színházcsinálóknak ahhoz az új nemzedékéhez tartozott, akik nem a színészet gyakorlati tapasztalataival kezdték pályájuk építését, hanem irodalmi, esztétikai, tudományos munkássággal, nagy elméleti felkészültséget szerezve. Ennek a nemzeti színházi gyakorlatba való átültetését azonban számos tényező gátolta, színházon kívüli és belüli okok egyaránt. Hevesi akkor lett a Nemzeti Színház igazgatója, amikor Magyarország még nem jutott túl a területének kétharmadát, lakosságának felét lehasító trianoni békeszerződés sokkján. A „kultúrfölény" válaszul meghirdetett ideológiájában a Nemzeti Színháznak kiemelt szerep jutott, mint azon ritka közintézmények egyikének, amelyek az állami identitást az új helyzetben is folyamatosan képviselik. Kiemelt anyagi támogatást azonban - a világháborús veszteségek, a gazdasági világ- és helyi válságok miatt - nem tudott ehhez nyújtani. Ezért Hevesi is hiába volt tisztában a modern világszínházi törekvések mindegyikével, nem tudott új stílusokat nyitni a Nemzeti Színházban, hanem - akárcsak annak idején Paulay - a törekvések és a lehetőségek viszonylag optimális egyeztetésére kényszerült: állandó figyelemmel a Nemzeti Színház törzsközönségét adó, létszámában és egzisztenciában megcsappant „középosztály", e vegyes, a kispolgárság felső rétegétől az állami tisztviselőkön és a tisztikaron át az értelmiségig terjedő társadalmi konglomerátum igényeire, hogy egyensúlyt találjon állami dotáció és tervezhető bevétel között.

Már Hevesinél megfigyelhető a vázolt helyzetben a korszerű világszínpadi törekvések csak némileg megkésett, de megszűrt átvétele. Ilyen volt a modern lélektan alkalmazása a szerepértelmezésben és közös nevezőre hozása a bizony elöregedőben lévő, a hagyományosan színészcentrikus előadásokhoz szokott együttesben; ilyen a szimbolikus színpadi térszervezés felé történő nyitás, a felújított historikus színpadformák (Shakespeare- és misztériumszínpad) adta lehetőségek bevezetése a szcenikában, a kamaraszínpadi játszóhely megnyitása a korszerűbb világirodalmi műsor bemutatására, a szervezett rendezőképzés megindítása 1929-ben stb. Amíg Hevesi Craig, Reinhardt és Sztanyiszlavszkij törekvéseivel és eredményeivel igyekezett párhuzamosan haladni, munkatársai és tanítványai közül Horváth Árpád (1899-1944) a merészebb színházi izmusok eszköztárából is válogatott nagy stílusbiztonságú színes rendezései számára. Ami azért említésre méltó, mert az amúgy is gyenge magyar színházi avantgarde, kötődve 1918/19 forradalmaihoz, kozmopolitának, elítélendőnek számított a „keresztény-nemzeti" ideológiát valló kultúrpolitikában. A totális, nép-színház elveit követő Horváth Árpád konfliktusa és távozása ezért szükség-szerű a Nemzeti Színházból; a vízválasz-tó 1934-ben ismét az alapmű, *Az ember*

tragédiája. Esete pedig ékes példája annak, hogy a nemzeti és a művészi szempont szétválasztása mögött mindig a nemzeti-állami identitás zavarait kell keresnünk.

Hogy a konzervatívnak tekintett nemzeti színházi művészeti gyakorlat az állami ideológia szolgálatában, annak kiemeltebb figyelmével képes lehet bármely korszak nemzeti színjátszásának előrevivője, motorja lenni, arra a budapesti Nemzeti Színháznak 1935 és 1944 közötti konjunktúrakorszaka szolgálhat bizonyságul, Németh Antal (1903-1968) igazgatóságának periódusa, amelynek Magyarország német katonai megszállása vetett véget. Mint említettük, Németh Antal szabad kezet kapott egy sztár-együttes szerződtetéséhez, és elegendő eszmei támogatást meg dotációt ahhoz, hogy előadásai felvegyék a versenyt a hangosfilm és a revü látványhatásával; hogy liberális válogatású világszínpadi műsort formáljon - párhuzamosan a bécsi Burgtheater Röbbeling-korszakának „A népek hangja a drámában" ciklusával -; s hogy a magyar drámairodalom reprezentánsait (vendégjátékokkal és -rendezésekkel) a II. világháború felé sodródó, egyre inkább megosztott Európában is megpróbálja nemzetközi sikerre vinni.

Németh Antal 1937-ben, a magyar Nemzeti Színház százéves emlékünnepén - a szellemtörténet szóhasználatával - „spirituális vár"-nak nevezte az intézményt, és ahogyan Hevesi - mint ezt korábban idéztük - megerősítette a hármas műsorprofil hagyományát, úgy ő rendületlenül hitt abban, és hirdette is, hogy a kis és közép-kelet-európai népek színházművészetének is van hozzáadnivalója az európai és világkultúrához, amihez hitelesítő fedezetül szolgáltak lengyel, finn, bolgár, szerb, svéd bemutatói.

A nemzeti színházi eszme és gyakorlat történetének harmadik fázisában kétségkívül új, minőségében más szakaszt jelent, amikor *valamennyi* színház állami kezelésbe kerül. Ez a helyzet tölti ki jó néhány ország nemzeti színházának történetében az elmúlt négy évtizedet, s mivel az élő, művészi hétköznapjainkat meghatározó helyzetről van szó, a konferenciánk fő témáját alkotó mai nemzeti színházi gyakorlatról már nem történelmi visszatekintés, hanem másik előadás és számos hozzászólás, vita szólhat a következő órákban, napokban.

VÁMOS LÁSZLÓ

Kell-e Nemzeti Színház?

Igen tisztelt hallgatóság,
kedves kollégák!

Megvallom, kissé feszélyezve érzem magam, hogy komédiásféle létemre itt, a Tudományos Akadémián kell felszólalnom.

Nagyon rosszul állna nekem, ha meg akarnék felelni a hely szellemének, és a színháztudomány elemző okfejtésével szólnék mai témánkhoz. Nézzék el, ha arról beszélek, amihez jobban értek: a színházcsinálás gyakorlatáról, napi gondjaimról, örömeimről, kudarcaimról, a magyar Nemzeti Színház jelenével kapcsolatos tapasztalataimról.

A 150 éves évforduló ünnepi társulati ülésén már feltettem a szónoki kérdést: „Szükség van-e Nemzeti Színházra egy olyan társadalomban, ahol minden színház felügyeletét az állam látja el, a szubvenciót az állam biztosítja, tehát tulajdonképpen minden színház Nemzeti Színház?"

Miben különbözik, kell-e, hogy különbözzön a Nemzeti Színház a többi színháztól?

Van-e speciális nemzeti színházi koncepció?

Mit vár a társadalom, a közönség Nemzeti Színházától?

A nemzeti színházakat az állam finanszírozza. Nemcsak a szocialista országokban. Milyen függőségi viszonyt jelent ez a helyzet a hivatalos kultúrpolitika és a Nemzeti Színház kapcsolatában? Lehet-e a Nemzeti Színház oppozícióban a kultúrpolitikával? - sőt ezen túlmenően a nagypolitikával? Ha a szubvenció nem elegendő - és hol elegendő -, meddig mehet el a Nemzeti Színház a könnyebb, közönségvonzóbb, olcsóbb szórakoztatás útján?

Érdekes, formai és tartalmi szempontból is kísérletező „műhelyre" vagy tradicionálisabb, konzervatívabb Nemzeti Színházra van-e szükség? Hasonlóan az operaházakhoz, törekedjen-e széles, átfogó repertoárra, vagy néhány művet tartson csak műsoron, és addig játssza azokat, ameddig a közönség érdeklődése tart?

A válaszra váró kérdések négy fő csoportra összesíthetők: először: *kultúrpolitikai*, másodszor: az ezzel összefüggő *etikai*, harmadszor: *szakmai, mesterségbeli*, negyedszer: *gazdasági* kérdésekre. A Nemzeti Színház a hivatalos kultúrpolitika színháza. Szubvencióját azért kapja, hogy a maga sajátos eszközeivel segítse megvalósítani a kultúrpolitika célkitűzéseit. Így célszerű, ha nemzeti színházi vezetést csak azok vállalnak, akik *lényegében* egyetértenek a kultúrpolitikával. - *Lényegében*, mondom, és ezzel a legkényesebb - már *etikai* - problémához értem el. Mert ha a Nemzeti Színház fej-bólintó Jánosként feltétel és átgondolás nélküli szócsöve kíván lenni a politikának, nem érdemli meg, hogy művészeti intézménynek nevezzék. *A művészet a politika lelkiismerete*, cselekedeteinek vigyázó kontrollja, feladatát akkor látja el legjobban, ha a tükör, amelyet tart, a legkíméletlenebb tisztasággal figyelmeztet a már megtett és a várható, megelőzhető hibás lépésekre.

Az én generációm a személyi kultusz éveiben megszokta, hogy a kultúrpolitika gondolkozik helyette, és ha rosszul gondolkodik, akkor nincs vitának helye. Ma, amikor ez a helyzet gyökeresen megváltozott, még mindig élnek bennünk a régi reflexek, nagyon nehezen szabadulunk a rossz beidegződésektől.

Ezzel szemben ma minden gyanús, ami felülről jön. A mai fiatalokban, színházvezetőkben, rendezőkben - az idősebbek konformizmusának ellenhatásaként - született nonkonformizmus ugyanolyan *átgondolatlan* „csak azért is" ellenzékiség, ugyanolyan mechanikus visszautasítása a kultúrpolitikának, amilyen az apák fejbólintása volt. Egyik magatartás sem őszinte, nem benső vezérlésű, így a rossz önmanipuláció egyik esetben túllihegést, másikban buta ellenzékiséget, mindenképpen értékzavart kelt, hazugságot szül.

Ez nemcsak színházi, művészeti életünkre, egész társadalmunkra jellemző.

Mi köze ennek a színházhoz, a Nemzeti Színházhoz? A felületen semmi, a mélyebb rétegekben erről szól, erről kell szólnia ma a színháznak, hitem szerint elsősorban a Nemzeti Színháznak. Lelkiismereti kötelességünk, hogy - felelőtlen szemtelenkedés nélkül - mutassunk tükröt társadalmunknak, vitatkozva segítsünk a nehéz helyzetek megoldásában.

Ha Madách Imre műve, *Az ember tragédiája* a legegyetemesebb magyar drámai alkotás, úgy a legmagyarabb magyar dráma *a Bánk bán* Katona Józseftől. Felújítása október végén lesz a Nemzeti Színházban. Ezen dolgozom most. Mindenről erre asszociálok, mindenről ez jut eszembe. Ez a magyar reformkorban - a múlt század első harmadában született

mű - a mi mai reformkorunkban kíméletlen nemzeti önvizsgálatra késztet, igaz: ugyanakkor olcsó felületi aktualizálásokra is csábít.

Ugyanez a lényegi vagy felületi közelítés nehezíti napi döntéseinket, fokozza felelősségünket a műsortervezés és az előadások megvalósítása terén.

A magyar Nemzeti Színház alapításáról, majd országos tulajdonba vételéről két múlt századi törvénycikk rendelkezik. Úgy tudjuk, a világon egyedülálló, hogy az országgyűlés, a törvényhozás hozta létre és tartotta fent a nemzet színházát. Ez sok mindenre kötelez. A múlt században még a magyar nyelv pallérozása, meghonosítása volt az alapeszme, hiszen a hivatalos nyelv, a politika nyelve a német volt.

Ma legfeljebb köznyelvünk trivializálódása, színpadi beszédünk romlása ellen kell harcolnunk, és azt hiszem, ezzel nem állunk egyedül a népek sokaságában.

Vannak szép számmal mai fantomjaink is. Mindenekelőtt a nacionalizmus és a kozmopolitizmus végletes, de egy tőről fakadó agresszív stupiditása. Csak mi vagyunk okosak, tehetségesek, szépek és erősek, de ugyanakkor csak az a jó, ami határainkon túl történik... mondván: „Ott a Haza, hol a haszon. . ." Tanuljuk megbecsülni az ellenfél igazát Euripidésztől, aki görög létére a trójaiakat dicsőítette háborúellenes hősköltemányében, a *Trójai nőkben*.

Az említett *Bánk bán, Az ember tragédiája, Trójai nők a* Nemzeti Színház mai repertoárjának nem egészen egytizede, de jellemzően tartalmazza azokat a gondolatokat, amelyeket ma fontosnak tartunk elmondani nemzetünket, a nemzeteket foglalkoztató, az emberiséget fenyegető veszélyekről.

Hiszem, hogy ezekről szólni speciális nemzeti színházi feladat, a nemzeti színházi koncepció gerince.

Kinek, kiknek szóljon ez a program?

A 150 éves Nemzeti Színház legnagyobb közönségbázisa a mindenkori ifjúság (ezt tapasztaltam más országokban is. . .). Ez a színház adja az első drámai élményeket, ismertet meg a színház, a drámairodalom nagy korszakaival.

Ezért tartjuk fontos feladatunknak a magyar és világirodalom kiemelkedő műveinek egy időben való műsoron tartását, ezért van szükség a repertoárrendszerre. Ennek Magyarországon nagy hagyománya van mind a drámai, mind az operajátszás terén.

A nagy repertoár frissen tartása különleges feladatot ró a színházra, művészi, *mesterségbeli, szakmai,* technikai, organizációs szempontból egyaránt. Az elöregedés, elkopás veszélye minden tekintetben igen nagy. Nem hiszem, hogy változtatások, szereplőcserék nélkül öt éven túl életben lehet tartani egy előadást. De hogy mennyire érvényes, élő és mai lehet egy fél évszázados színpadi munka, ha karbantartják, arra a századelőn keletkezett, a 60-as évek végén látott Sztanyiszlavszkij-rendezés, *a Holt lelkek* számomra felejthetetlen élményt, példát adott. Hány generációval szerettette meg ez - és még sok ilyen előadás - a színházat, és még hány színészgeneráció nőtt fel szerepein. Ez persze végletes példa, de tapasztaltam, hogy az új előadások friss vérkeringése felvillanyozni képes régebbi előadásokat és a bejátszott, beérett repertoárból tapasztalatot, erőt tudunk meríteni az új feladatokhoz.

Sehol sem olyan relatív az öreg és fiatal, régi és új, mint a művészetben.

Ha valami őszintén, manipulálatlanul született saját korában, évtizedek, évszázadok után is közelebbinek tűnik, mint tegnapi megfelelni akarásunk a vélt korszerűség követelményeinek. A Nemzeti Színház mai ideiglenes épülete a század elején épült, és húsz éve átépítették a 60-as évek pár évet élő, barátságtalan, rideg stílusában. Nagyon nehéz estéről estére megvívni a harcot a hely szellemével, és visszasírjuk azt a konzervatív hangulatos színházat, amiből elrontották.. .

A korszerűség először, másodszor és harmadszor tartalmi kérdés, és csak azok után formai.

Vannak látszólagos ellenpéldák. Itt van például az említett beszédkultúra. A film, a televízió úgynevezett „természetes" beszéd követelménye a világ valamennyi drámai színpadán számumként pusztított, megteremtve a maga ideológiai, esztétikai igazolását. Naturalista mormolással pedig előadhatatlan a drámairodalom jelentős része. A forma elhanyagolása, a beszéd érthetetlensége nemcsak a közönség kirekesztését jelentette az elmondott gondolatból, hanem a színészek érzelmi világát is elszegényítette.

Szép számú kudarcom húsz-harminc év előtt szép számú sikerem újrarendezéséből adódott. Valamennyi verbális mű. Ráfoghatnám a fiaskót az akkori és a mai *színészek* közötti különbségre. Igazságtalanság volna. A különbség az akkori és a mai *színészet* között van.

Az a színészet absztrakció, költészet, a való égi mása volt, amíg ez dokumentarista, didaktikus, lemond a dallamról, dinamikáról, ritmusról.

Bátortalan, érzelemszegény.

És egy-egy ilyen említett kudarc után ugyanazok a színészek előadják valamelyik sikeres musicalt, rockoperát, és ott visszakényszerítve a dallam, ritmus, dinamika kötelező formájába, egyszer csak kinyílnak, színeket, szárnyakat kapnak.

Mindezt már tudjuk, de a zenében tegnap este elégni képes színész ma este még csak pislákol egy romantikus verses drámában.

Most itt tartunk.

Ez általános gond, de a Nemzeti Színháznál - jobbára klasszikus repertoárjával és széles közönségével, akik *első hallásra* szeretnék érteni, befogadni a műveket - a mai színjátszás akusztikus problémái erősebben kerülnek előtérbe.

Adva van tehát egy „Intézmény", amelynek elsőrendű feladata a nemzeti drámai hagyomány ápolása, korunkhoz szóló megújítása, a jelenkori magyar dráma mecenatúrája. Ugyanakkor ki kell tárja kapuit most mára világ legalább két égtája felé, minden értékes, haladó gondolatnak, minden beépíthető, átvehető, átélhető színházművészeti irányzatnak.

Olyan műveket játszik, amelyek a legnagyobb, legfelkészültebb színészegyéniségeket igénylik.

Megvannak-e *a gazdasági* feltételei ezeknek a személyi igényeknek, van-e anyagi fedezete azoknak a különleges elvárásoknak, amelyek - remélem, az eddig elmondottakból kiderült - szerintem ma is szükségessé teszik, indokolják a nemzeti színházak létezését.

Nemrég olvastam Peter Hallnak egy nyilatkozatát az angol Nemzeti Színházzal kapcsolatos anyagi gondokról. Nem hittem a szememnek, szinte szó szerint megegyezett egy korábbi nyilatkozatommal. No nem arra gondoltam, hogy tőlem plagizált, erre nincs rászorulva. Viszont ugyanarra van rászorulva, amire én - amire mi -, több támogatásra, főleg pénzre.

Nem volt olyan korszaka a színháztörténetnek sehol a világon, ahol az operaházak, nemzeti színházak - az udvari színházaktól a népszínházakig - ne szorultak volna állami támogatásra vagy egyéb mecenatúrára. Nyereségesek csak az en suite, a sorozatban játszó színházak lehetnek, amelyek többnyire elsősorban gazdasági vállalkozások.

Az opera- és nemzeti színházi igazgatók mindig kevesellték a szubvenciót, mert valóban mindig több kellett volna, vagy jó lett volna több is.. .

Mi az oka, hogy a régi jó lírai panaszkodásokat ma világszerte a vészharangok megkondítása váltotta fel? Nem is alaptalanul. Ma a technika óriási előretörésével a kulturális költségvetésekből kevesebb jut a színházra, pedig - ugyancsak a technika előretörése miatt - több kellene.

Mi kellett még nemrég egy iskola felszereléséhez fekete táblán és krétán kívül, és milyen egy audiovizuális taneszközökkel, kondícionálóteremmel felszerelt korszerű iskola ma?

Néhány évtizede még azt hirdettük, hogy a színházhoz elég egy szál deszka és egy szenvedély... Mai igényeinket a film, televízió, a lézertechnika konkurenciája motiválja.

Játszhatunk azzal a gondolattal, hogy a színháznak - ebben a számára reménytelen versengésben - esetleg vissza kellene térnie kiindulópontjához, ősi lényegéhez, az aktorhoz, és a segédeszközök háttérbe szorításával újra az emberen, színészen keresztül kellene létrehoznia önmagát, azon a ponton, ahol a legerősebb, ahol legjobban különbözik a modern technikával létrehozott testvérművészetektől.

Egy kitűnő rendező mellett asszisztáltam még főiskolás koromban, és egy jelenetnél odasúgtam neki: „ez a két színész nagyon unalmas. . ." „Nem baj - súgta vissza -, majd pöttyösre világítjuk!"

Ez régen volt, azóta már kiégtek a pötytyös lámpák, ismerjük az összes világítási trükköt a rockkoncertekről, videoklipekről, az unalmat nem lehet már világítással elűzni.

Maradna a mesterszínész, akit a színházban úgy meg kellene fizetni, hogy lemondhasson a különböző jövedelmek csábításairól, és megszállottan egy munkahelyre: a színházra koncentrálhasson.

Az en suite színház egy-egy produkcióra összeszedett, majd esetleg szélnek eresztett társulatával nincs semmilyen erkölcsi obligóban.

A nemzeti színházak felelősséggel tartoznak társulatukért, fejlődésükért, foglalkoztatásukért.

Ha egy ország nemzeti színházának módjában van átfogó, széles repertoárt játszani és egy elit társulatot működtetni, *az meghatározó hatással lehet annak az országnak egész színjátszására.*

Számomra *ez a legdöntőbb* argumentum, amikor arra a kérdésre: szükség van-e kiemelten támogatott intézményre - Nemzeti Színházra? - *igennel* felelek!

P. MÜLLER PÉTER

Zubbonyból zubbonyba

Az apa a Katona József Színházban

Strindberg *Az apa* című darabjának Katona József színházi színpadképében az előadás állandó helyszínét adó szobának nincsenek sarkai. Székely László díszletében a Kapitány házának nappalija egy tejüveg falú ovális terem, melybe a helyiség öt ajtaja befelé nyílik. A szoba falán az előadás jelentős részében fény szűrődik át, a színpad az üvegen keresztül kapja a legtöbb megvilágítást. Az öt ajtó egyenlő részekre osztja a szoba fél-körívű falát: a két szélső ajtó a színpad sarkában a játéktérre néz, a középső a tér felezőpontjában van. A Strindbergnél tapétaajtóként leírt bejárat itt tükörborítású rejtekajtó a jobb oldalon. A többi négy fekete faajtó a mennyezetig ér, mely ugyancsak fekete, közepén egy ablakrácsos kör alakú üvegbetéttel. A szoba berendezése puritán: balra kis kerek asztal székkel, a második ajtó mellett mosdóállvány tállal, kancsóval, tükörrel, mellette vödör és fogas. A színpad jobb oldali részében kicsi, de vaskos íróasztal, nehéz, karfás forgószékkel, körülötte két fémhenger tőrökkel, vívómaszkkal, s még két szék. A színtér üresség benyomását kelti, a bútorok között nagyok a távolságok, a szoba tárgyai nem segítik a bensőséges helyzetek kialakulását. Strindberg szerzői utasításában például egy kanapét helyez el ebbe a térbe, és nála a nyitójelenetben ezen ül egymás mellett a címszereplő Kapitány és sógora, a lelkész. Székely László díszletében lehetetlen egymás mellé ülni. Amikor az egyik jelenetben a doktor székestül közelebb húzódik Laurához, a házigazda nejéhez, akkor ez a mozdulat nem eredményez valódi közelséget: a felemelkedés és a szék megragadása inkább széttöri az esetleges meghittséget, s a karfa biztos korlátként választja el a szereplőket egymástól. A nappaliban nagy távolságra elhelyezett ülőalkalmatosságok az érzelmi distanciát is érzékeltetik, az áttetsző fal pedig a Kapitányban kialakuló üldöztetéses téveszmét és megfigyelés alá helyezésének/kerülésének tárgyi-vizuális szimbólumát egyaránt jelzi.

Kalle Holmberg, a Helsinki Városi Színház főrendezője, a darab színpadra állítója takarítási jelenettel indítja az előadást. A dada (Olsavszky Éva) felmossa a padlót. Az íróasztalt és a ráfordított székeket lepel takarja. A cselédlány megejtése miatt a szobába rendelt Nöjd közlegény (Varga Zoltán) és a Kapitány (Cserhalmi György) lehúzzák a csizmájukat, és zokniban lépnek a frissen mosott padlóra. A lelkész (Balkay Géza) kevésbé figyelmes, igaz, őt jobban leköti az, hogy a tükörben a haját igazgatja. Ahogy a padló felszárad, a címszereplő Cserhalmi György csak az egyik csizmáját húzza fel, s a felvonás során ebben a felemás öltözékben közlekedik. Ez a viseletbeli hendikep először puszta szórakozottságnak tűnik, mintha a Kapitány nem figyelne oda erre a kényelmetlenségre. A rendezés egy következő jelenetben azonban ezt a mozzanatot a darabnak egy újabb kérdéskörébe vonja be. A Kapitány előbb a fiókos asztalból, majd a tőrtartó hengerből is italosüveget húz elő. Amikor felesége, Laura (Bodnár Erika) betoppan a szobába, a férj zavarttá válik, s a palackot az asztalhoz támasztott csizmába csúsztatja. Ezért sem húzza fel a további jelenetben ezt a lábbelijét. A rendező ily módon belső és külső tényezővel egyaránt jelzi a Kapitány zavarodottságát. A férfiban eleve van valami szokatlan, és felesége jelenléte további kiszámíthatatlan cselekedetekre készteti.

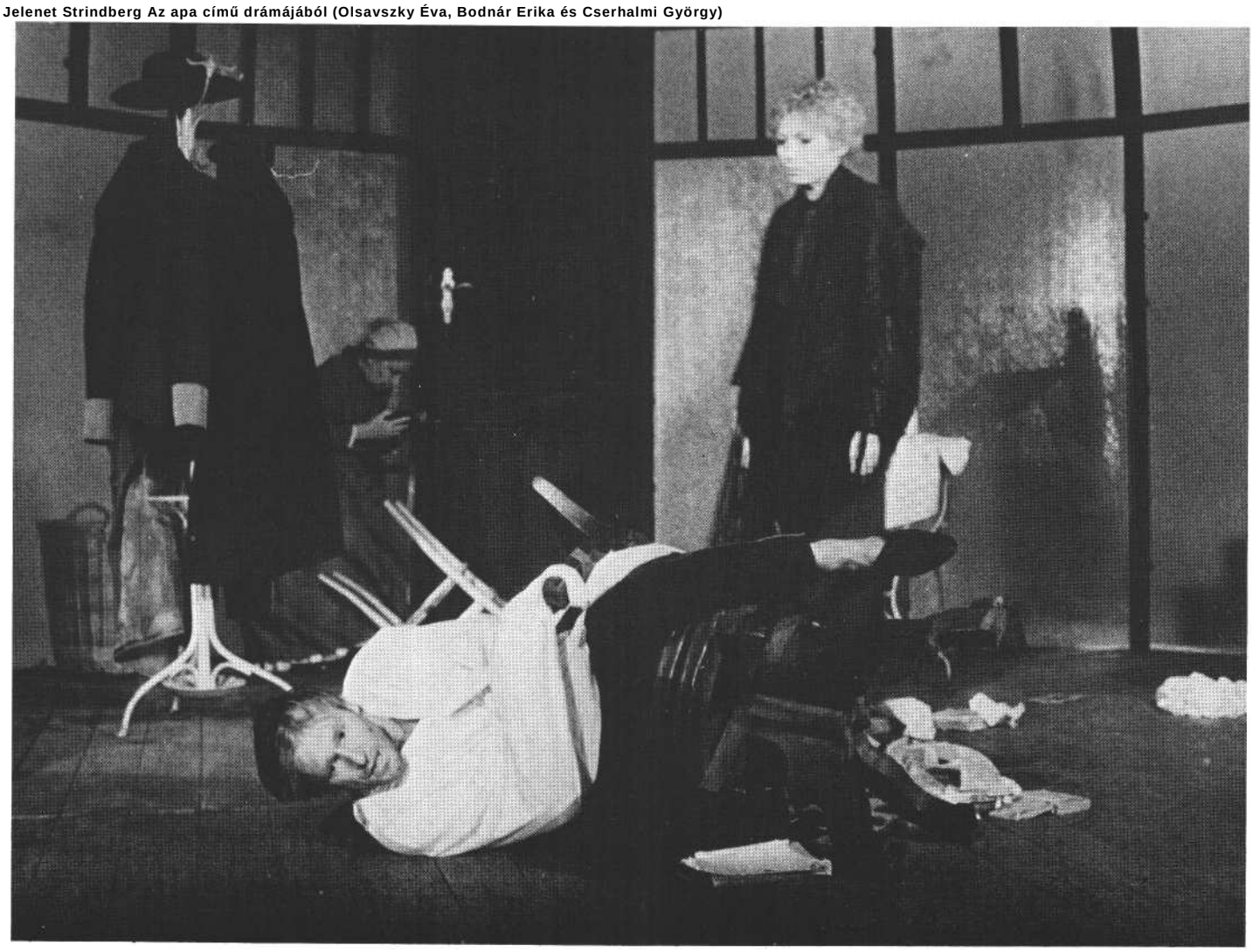
A címszereplő alakjának és darabbeli helyzetének ez a kettős megalapozása nemcsak az előadáskezdő jelenetekben, hanem a produkció egészében jelen van. E két nézőpontú meghatározottsággal az előadás nem oldja fel a darab eredendő ambivalenciáját a Kapitány alakját és sorsát illetően, hanem megőrzi a külső és belső motívumok egyidejű jelenlétét. A főhősét katonai zubbonyból kényszerzubbonyba juttató Strindberg ugyanis eldöntetlenül hagyja azt a kérdést, hogy a Kapitány ok nélkül végzi-e megkötözve, vagy figurájában benne rejlenek ennek az útnak a pszichikus stációi. A címszerep rendezői és színészi felfogása mindkét értelmezést érvényre juttatja. Az elő-adás bizonyos külsőségekben és Cserhal-mi György alakításában a címszereplőt Strindberggel azonosítja. (Az apa ilyetén azonosítása e darab esetében irodalomtörténeti közhely.) Ez azonban nem redukálja a figurát, hanem inkább gazdagítja és életszerűbbé teszi. A címszereplőt érzelmi kitörések, agresszivitás és gyengédség közötti ingadozás, gyakori gyermeki regresszió, érzelmi elbizonytalanodás stb. jellemzik. A benne gyaníthatóan kialakuló üldözéses téveszmét

a rendezés úgy teszi érzékletessé és egyben a környezet által táplált lehetőséggé, hogy az üvegfal és az ajtók mögött többször bukkannak fel hallgatózó árnyak. Itt mindenki figyel: Laura, az orvos és Nöjd is feltűnik ebben a helyzetben. A ház is úgy funkcionál, mint egy labirintus. Az első pillantásra következetlennek tűnő járások hatása az, hogy a szobát övező környezetről nem alakul ki bennünk pontos kép: a szereplők teljesen váratlanul bukkannak föl egy másik bejáraton, mint ahol percekkel korábban távoztak.

Noha a bemutatón a játék érzelmi hőfoka nem volt igazán magas, néhány jelenet így is érzékeltette a rendezői törekvéseket. A hirtelen érzelmi váltások a Kapitány személyéhez kapcsolódtak. Teljesen váratlan reakció a részéről az, amikor izgatott lányát, Berthát egy kancsó vízzel arcul önti (hogy azután gyöngéden itassa föl a lány hajáról a nedvességet). Éppily váratlan színpadi fordulatot tartogat az a jelenet, amelyben a szoba közepére időközben behozott tábori ágyon a férj és Laura imitált szeretkezést folytat, és a Kapitány az asszonyt hirtelen a földre taszítja. A helyzet intimitása nem áll összhangban az elhangzó párbeszéddel, de a rendező ezzel a megoldással csak gazdagítja a darabot. Ez a darabba bevitt szerelmi jelenet például lélektanilag érvényesebbé teszi Strindbergnek ezt a művét, akinek - Almási Miklós húsz évvel ezelőtti megállapítását idézve - „ma már legfeljebb kamaradarabjait viseli el a néző". A meghittségből, gyermeki odaadásból agresszív kitörésbe váltó Kapitány is sokkal emberibbé válik ettől a képtől, és az alaphelyzet nyilvánvaló patologikussága ezáltal veszít kuriozitásából, és elfogadható emberi létszituációvá alakul át. Ebben az ágyjelenetben érzékelhetővé válik az a pont, amelyet elérve a Kapitány gőzkazánként robban. Hasonló hőfokú az előadás záró-jelenete, melyben Cserhalmi György robusztus székéhez kötözve tajtékzó dühkitöréssel próbál szabadulni a kényszerzubbony kötelékéből. A darabban a kanapén elheveredő, a helyzetbe beletörődő főhős rezignáltan, tehetetlenül veszi tudomásul, hogy becsapták, csapdába ejtették. A Katona József Színház színpadán az apa tombolva igyekszik kiszabadulni a kényszerzubbonyból: székestül föláll, próbálja lerázni magáról a terhet, majd a földre zuhan - hogy végül a padlón végezze, szanaszét szórt könyvei között.

Cserhalmi György pontosan fejezi ki a Kapitánynak azt a vonását, hogy állandóan két pólus között ingadozik: gyengédség és gyengeség egyfelől, agresszivitás és hisztérikusság másfelől magatartásának jellemzői. Játékában azt is érzékelteti, hogy. az apa sorsa tulajdonképpen

Jelenet Strindberg Az apa című drámájából (Olsavszky Éva, Bodnár Erika és Cserhalmi György)



Balkay Géza (lelkész) és Bodnár Erika (Laura) a Katona József Színház előadásában

A dada (Olsavszky Éva) és a Kapitány (Cserhalmi **György)** jelenete (Iklády László felvételei)

egy fokozatos elgyengülésként, egy egyre gyakoribb és mélyebb regresszióként írható le. Az érzelmi szélsőségek érzékeltetésével Cserhalmi György az apával történő események külső és belső motivációjának egyensúlyát is megteremti. Alakításában mindvégig felbukkan a kiszámíthatatlanság, a bizarrság, az érzelmek heves hullámzása. Ez nem teszi követhetetlenné a játékát, inkább belülről értelmezi a Kapitánnyal megtörténő mozzanatokat. Az érzelmi megnyilvánulások mellett lényeges adalékot jelent az apa megismeréséhez a férfinak az a szokása, hogy mindent kényszeresen elzár az íróasztal fiókjaiba: nemcsak a háztartáspénzt, a számlákat, a leveleket, kutatott ásványait, hanem italát, poharát, de még felesége kislánykori játék babáját, keresztelői főkötőjét és Bertha lánya csörgőjét is. A színészben minden alkalommal ideges feszültség vibrál, amikor kulcsaival kinyitja valamelyik fiókot. Mintha e fiókok lelkének rekeszei volnának, s a kiszolgáltatottságtól való félelmében rettegne attól, hogy valaki rajtakapja, amikor ez a rejtekhely nyitva van. Cserhalmi jelzi, hogy az apa szomjazza az érzelmi közelséget, a testi kontaktust. Mindhárom nővel, lányával, nejével és dadájával is van jelenete, melyben érzéki gyöngédségről tesz tanúbizonyságot. A dadát beleülteti az íróasztal forgószékébe, és megmasszírozza a nyakát, vállát, majd mellé ülve lábát az ölébe veszi, és lábfejét, bokáját is megmozgatja. Lányát szinte dédelgetve törölgeti a fehér lepedővel, finom mozdulatokkal itatja fel a vizet Bertha hajáról, arcáról, ruhájáról. Laurával pedig a már említett „ágyjelenet" kezdetén mutatkozik lágynak és meghittnek.

Bodnár Erika a feleség, Laura szerepében méltó partnere Cserhalminak. Játékával nem egy démonikus, fúriaszerű nőt jelenít meg. Alakja nagyon is evilági, aki a színpadon nem a strindbergi egyoldalúsággal kerül bemutatásra. Ravasz és célratörő, érzelmeit tudatosan kontrolláló és a Kapitányon érzelmileg és akaratilag uralkodó nő. Nem jellemzik szélsőséges indulatok, nem kiszolgáltatottja egy belső labilitásnak. ó ebben a kapcsolatban nő akart volna lenni, de ez a Kapitány mellett nem lehetett, mert annak anyára volt szüksége. Első jelenetében, melyben a háztartáspénzt jön elkérni a férjétől, már ott érezhető érzelmi fölénye: a Kapitány zavartságán, az ő finom manőverein, hangsúlyain és gesztusain. Noha dramaturgiailag Laura a darabban a cselekménymozgató (akit Strindbergnél nő mivolta, ösztönélete motivál), az előadásban az asszony ezen funkciója háttérbe kerül, ami Bodnár Erika színészi lehetőségeinek is előnyére válik. Életszerűbb és maibb lesz az általa megformált nőalak.

A további szereplők jóformán csak assziszt álnak a Kapitány és Laura közt lezajló történésekhez. A két férfi: a doktor és a lelkész, valamint a két nő: a dada és a kislány. (A közlegény Nöjd és az előadásból el is hagyott tisztiszolga csak epizodikus kiegészítő alakok.) A két férfi, a doktort játszó Bán János és a lelkészt megformáló Balkay Géza ebben az előadásban bizonyos feminin vonásokkal (is) rendelkeznek. Az már Strindbergnél is adott, hogy mindhárom férfit valamilyen egyenruhával határozza meg - férfi mivoltuknak ez a legerősebb jegye. A rendezés, illetve az alakítások a két figura belső feminin vonásait apró jelzésekkel érzékeltetik: Ilyen a lelkész - már említett - gyakori „szépítkezése" a tükör előtt, hajának állandó igazgatása. Es ilyen a doktor „megnyerő modora", az arcán sokszor feltűnő műmosoly. A két férfinak - a Kapitányéval rokon - gyengeségét az is mutatja, hogy kísérletet sem tesznek Laura tervének megakadályozására, sőt, aktív segítői és közreműködői lesznek a csapda (és a diagnózis) felállításának. A Kapitányt egykor szoptató és fölötte ma is anyáskodó dada szerepében Olsavszky Éva a strindbergi világképben pozitív női vonásokat emeli ki: az anyai gyöngédséget, a dajkálást, a férfihoz mint gyermekhez való viszonyulást.

Füzi Sári jelmezei zártak, egyszerűek, a szereplők többsége feketét visel, csak Bertha van fehérben és a dada barnában. A puritán öltözék zilált bensőt takar, s mintha a szorosan testre simuló ruhák is segítenének összetartani a szereplők szerteszét futó lelki folyamatait, mintha ez a kemény forma kompenzálná a belső puhaságot.

A háromfelvonásos művet a Katona József Színházban két részben játsszák: az első két felvonást egyben, folyamatosan, s külön a harmadikat. A nyitott színpaddal kezdődő előadást a szünetben fekete kortina választja el a nézőtértől, s az áttetsző függönyön föltűnik Strindberg neve és portréja. Az előadás egészé-nek hőfoka alatta marad az együttes jobb produkcióinak. A jól kidolgozott színpadi szituációk mellett találunk érzelmi üresjáratokat, ám nehéz eldönteni, hogy az előadás redukált esztétikai összhatása mennyire a színház és mennyire a darab számlájára írandó. E melo drámai mozzanatokat sem nélkülöző „korai" (38 éves kori) Strindberg-mű ugyanis mára oly mértékben ezoterikussá vált, hogy kamaradarab volta ellenére egyre inkább érvényesnek kell tekintenünk rá Almási Miklós már idézett megállapítását az elviselhetőség határáról. A történet, mely szerint egy apa belezavarodik abba, hogy kétségei támadnak saját apaságát illetően, és neje ezt felhasználva és manipulálva kényszerzubbonyt húzat a férfira, a legnagyobb jóindulattal szemlélhető esztétikai jelenségként. A művet behálózó patológia pedig nem az irodalom-, illetve a színháztörténet illetékességi körébe tartozik. Még akkor sem, ha Az apáról írott elemzéseket áttekintve azt tapasztaljuk, hogy az értelmezők elsősorban a szerző pszichéjét analizálják, és nem a darabot. Ez utóbbiban ugyanis meglehetősen kevés általánosítható vonatkozás van. A művet megalapozó szemlélet a „lélekgyilkosságról" (melyet Laura a Kapitány ellen elkövet), az Akarat fetisizált megtestesítése a Nő személyében, a darab agresszív egyoldalúsága nem kedveznek a művet mai érvényességgel felruházó előadás megteremtésének. A katonai és tudományos pályáján egyszerre sikeres, igazi férfi *vágyálma*, kapitányi és férfiúi mivolta egyszer csak női praktikák miatt megkérdőjeleződik, és a kényszerzubbony rémálomképévé válik. Mindez számunkra is többet árul el a szerzőről, mint korunk emberének lelki vagy társadalmi problémáiról. A két zubbony, a katonai és az elmegyógyintézeti egyaránt tévképzet: az első a bizonytalan férfiúi identitás kompenzálásának jele, a második a szerep elvesztése fölötti pszichotikus szorongás szimbóluma.

E száztíz éves darabról nemcsak az elmúlt évtizedek értelmezői gondolkodnak így. Lukács György, aki a mű 1904-es magyarországi bemutatójának közvetlen részese volt (melyre a Thália Társaság programjának keretében a Várszínházban került sor), 1911-es drámakönyvében ezeket írja Strindberg színpadi műveiről: „Nincsenek egészen megírva a darabok, eltekintve most már teljesen az alapoknak végig nem gondoltságától... De a darabok megcsinálásának igazi, nagy betegsége mélyebben rejlik. Amikor ezeket a darabokat írta Strindberg, emberileg nem tartott ott, ahol művészileg... Igy aztán - részben - úgy írta meg a darabokat, hogy minden fény a férfinak jutott, és minden árnyék az asszonynak, s a nagy kozmikusan erotikus tragédiából az a szomorú patológiai eset lett, hogy hogyan tesz tönkre egy lelkiismeretlen asszony egy gyenge idegzetű férfit." A Katona József Színházban Kalle Holmberg rendező - a színészek közreműködésével - kísérletet tesz arra, hogy *Az apa* ne pusztán szomorú patológiai esetként jelenjék meg. Annak azonban, hogy ez a törekvés nem sikerül maradéktalanul, nem a kísérletet tevők munkájában, hanem a kísérlet tárgyában van az igazi oka.

August Strindberg: Az apa (Katona József Színház)

Fordította: Bart István. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez: Füzi* Sári. *Rendezte:* Kalle Holmberg.

Szereplők: Cserhalmi György, Bodnár Erika, Gyalog Eszter, Bán János, Balkay Géza, Olsavszky Éva, Varga Zoltán.

Következő számaink tartalmából:

Zelki János: „Kell egy csapat"

Tarján Tamás: „Hajónk falán ott a lék"

Csáki Judit: A semmi ágán

Mészáros Tamás: A szeretet parancsa

TARJÁN TAMÁS

Éjfájdalmú színjáték

A Csongor és Tünde Zalaegerszegen

Tetőtől talpig gyászmezbe öltözött, néma figurák népesítik be időről időre a színteret. Nem egyszerű díszítők csupán, nem bizonyos technikai föladatok kényszere parancsolja jelenlétüket. Alattvalók ők, egy időtlen, örök birodalom lakosai, kik mindig sötétségben élnek, ha élnek, és sötétségben halnak, ha halnak. Hódolva szolgáló udvartartásként vonják, terítik szét az Éj hatalmas, magasból aláomló, szinte az egész színpadot beborító palástját. Merő Béla rendezését elsősorban az *éjszakai tudat* hatja át, s bár igencsak átgondolt elképzelése van a *Csongor és Tünde* lejátszódásának idejéről, és szándéka szerint a színjáték frissebb, üdébb vonásait sem tagadná, mégis *fekete, fekete, fekete* előadást hozott létre. *Fekete országban* játszatja a darabot: a babitsi híres versből a fekete férfi, a fekete nő, a fekete kő, a fekete öröm, a fekete gyász rendre megleli a maga valóságos vagy jelképes megfelelőjét. Aligha lehet véletlen, hogy a rendező által szerkesztett műsorfüzet élén Babits Mihály mind súlyosabban görgő szavai olvashatók: „A részletekben sok a szín és játék. Egyfelől csupa mézes zene és pillangókönnyű báj. Szemközt pedig vad, bizarr és gyökérszagú képek, a naiv önzés és groteszk förtelem végletei. A nyelv furcsán bájos, vaskosan reális vagy légiesen elröppenő. De a vers értelmét a bölcselgő jelenetek adják, alászállva a pesszimizmus, sőt nihilizmus mélyeibe. A nagy romantikus színpompa poétája előtt az egyetlen igazi létező az Ej, *a sötét és semmi*, amelyben minden föloldódik. Ez a filozófia lényegében líra, mely a költemény minden pórusát áthatja... A szerelem nem fél az éjszakától. Mégis, a sötétség ott les minden mögött, s lassan elöntéssel fenyegeti *a képzelmek édes tartományát."*

Így önti el az Éj óriási sötét leple a színpadot, s hullámzó partjain csak a csönd és beletörődés jut a palást szegélyét nem csupán megtartó, de talán elengedni is képtelen, arc nélküli, fekete alakoknak. „Omoljatok nem késő habzatok, / Az Ej az álmok partjain bolyong" - merül föl a *Csongor* híres-szép két sora. Merő Béla rendezése fordítva fogja föl a „magyar *Szentiványéji álom* "jelentését. Nála minden álom az Éj partjain bolyong.

Kivételesen igényes, alapos dramaturgiai munka előzte meg a színpadi próbákat, a bemutatót. A már említett műsorfüzet olyan részletes bibliográfiát mellékel a *Csongor és Tündéhez*, hogy a legkényesebb filológus is zavarba jöhet. A rendező éppúgy figyelembe vette Trombitás Gyula elfeledett, pedig jobb sorsra érdemes, 1913-as művét, a *Vörösmarty dramaturgiája* címűt, mint Beke Sándor Az égig*érő fa alatt* című s eddig kellően nem kamatoztatott 1977-es tanulmányát, vagy Christopher Caudwell csak távolról kapcsolódó *Romantika és realizmus* fölfogását. Szembetűnő, hogy koncepciója nem annyira az irodalomtörténet, sokkal inkább a történelem- és létfilozófia felé hajtotta. Sűrűn telerótt lapokon széljegyzeteket is fűzött a mesedrámához - vagy ahogy Spiró György nevezi: zene nélküli meseoperához -, gyakorlatilag összegezve mindazokat a lényegesebb tudnivalókat, amelyek a *Csongor és Tünde* tágabb szakirodalmából kiszűrhetők. A darab egy kozmikus nap ideje alatt játszódik, éjféltől éjfélig; a hármas út az emberiség fóruma; alvás, halál, tisztulás, új életre ébredés forgása a mű; az almafa: életfa; a nevek egy része beszélő név; a kert az otthon, a haza része, a védettség szimbóluma, s mint motívum, a vándorlásmotívum ellentettje - ragadhatunk ki töredékeket a nagy Élet-Óra köré írt vázlatos tájékoztatóból. Ha ebből a tartalmas gondolatiság helyett nemegyszer inkább a közhelyesség üt ki, azért van, mert Merő Béla hangsúlyosan a *Csongor* iskolai elemzéséhez, megértetéséhez szere-tett volna gyakorlati segítséget nyújtani. Annál inkább, hisz az előadása Zalaegerszegen hagyományos és Ruszt József távozása után is folytatott beavató színházi program része, tehát főként diákközönségre számít. Nemes gesztus, hogy a műsorfüzetet ingyen nyújtják át. A tanulók számára nem pusztába kiáltott szó, amit némileg leegyszerűsítve, ám helytállóan közöl ez a pár oldal.

A rendező vendég dramaturgot is hívott, a hivatásában a legkomolyabbak és legfölkészültebbek közé számító, méltán becsült Duró Győzőt. Ennek oka nyilván nem az volt, hogy a Hevesi Sándor Színház erre az évadra, egyelőre, lényegében saját dramaturg nélkül maradt. Most már azonban mondjuk ki: Merő Béla és Duró Győző együttműködése jobbára csak az előkészítés elméleti időszakában gyümölcsözött. Az előadásból világosan kikövetkeztethető, mit akartak, mit képzeltek el, ebből azonban kevés testesült meg a színpadon. Így pedig hiába lett volna igen érdekes, hogy - csak a közelmúlt egyik-másik bemutatójánál maradva - Valló Péter Veszprémben az *álmot* tette a *Csongor és Tünde* vezérszavává, Szikora János Egerben *a porból* vétetve fogalmazta meg a mű mementóját; s most Merő Béla az *éjszaka* sűrűjének vágott volna neki alkotótársaival. Nem lett volna előzmények nélkül való ez a koncepció, kiteljesedése esetén sem, ám jóval több eredménnyel járulhatott volna hozzá klasszikus színjátékunk kollektív értelmezéséhez, mint ahogyan az történt. Hiába a legszebb terv, ha rögvest önmaga ellenkezőjébe fordul, egyrészt teljesen érthetetlenül, szinte gyermeteg melléfogások következtében, másrészt eleve várható módon, lényeges kérdések tisztázatlansága, a válaszok halogatása miatt. Vörösmarty Mihály ugyan az írót inti az *Elméleti* töredékekben ilyképp - de ez előadás megformálójára is áll: „A drámai elrendezést másképp a színmű oeconomiájának nevezhetni, s ez utóbbi, ha nem egészen művészileg tiszta, de minden esetre tanulságos kifejezés, különösen a színi hatást illetőleg. Valamint a gazdálkodásban, úgy itt, a legnagyobb erő mellett is csak azáltal érhetni el a kívánt sikert s hatást, ha minden a maga helyén s idejében adatik elő..."

A Csongor és Tünde mindig két urat, két hatalmat szolgál: a tündérit - vagy transzcendenst - és a földit - azaz evilágit. A kettő egybejátszatása nélkül valószínűleg elképzelhetetlen, hogy maradandó előadás szülessék belőle; azt azonban el kell dönteni, kinek-kinek a fölfogása szerint melyik a nagyobb úr. Merő Béla a filozófiai gondolat, az emberlét végességével, a célok elérhetetlenségével való szembenézés mellett döntött. Ezt tudván nem találjuk nyitját, miért valamiféle darált, színes szivacsaprólékon játszatta el a költői és eszmei igényű darabot?! A látvány értelmetlensége sérti a lelket, csúfsága a szemet. A kopottan tarka zúzalék minduntalan rátapad a színészek ruhájára; nem teszi semmivel sem kopárabbá a kopár színpadot, abban a jelenetben pedig, amikor az ördögfiak által Balgára loccsintott fekáliák egyikét kellene képviselnie, végképp visszatetszően hat, *hiányzó* nyersesége miatt (a szolga ugyanis kap egy vödör szivacsot - majd viszont drasztikus imitációval levizelik). A szemcsés műszivacs minden tekintetben haszontalan és idegen közege, „mezeje" a játéknak.

Szakácsi Márta díszletei és jelmezei egyébként is majdnem mindig viszolygást, rossz érzést, tanácstalanságot váltanak ki. Valószínűleg nem a tervezői tehetsége illant el a darab „gyönyörű kolibriszavainak" röptét követve - hogy rút tárgyakat hagyjon csak hátra... Úgy tetszik, a beavató színház korábban sokszor csak ‚jelzéses" megoldásai most előnytelen hagyománynak bizonyulnak. A díszletet tulajdonképpen hat darab enyhe lejtésű ékidom képezi, amelyek különböző mértani formációkat képezve lennének hivatottak kellő elvontsággal csupán utalni a színhelyekre (a hetedik ékbe - a csodafa ékelődik). Némi nyers „stonehenge"-hatást - s ezzel az időtlenül régi időkre, egyben az örök időkre történő célzást - megsejtetnek ugyan a helyváltoztató idomok, de csúnyák, s önmagukban elégtelenek, mert kiáltóan más stílusú elemeket (csak példaként: mondjuk fésülködőtükröt) kell melléjük, közéjük cipelni. Kellemetlen külsejük mellett ügyetlenkednek is; például az Ej a maga nagyjelenetében csak nehézkesen döcög föl köztük, láthatatlanul is látható, illúziófoszlató segédlettel. A két-két ékkel kirakott - vagyis „föl-le" - hármas út viszonylag a legmegfelelőbb képződmény.

A fa és az alma nemcsak *Az ember tragédiája* rendezőit, díszlettervezőit dönti mindig végtelen fejtörésbe. Sok múlik a tündérfán a Csongorban is. Zalaegerszegen önmaga tengelye körül megfordulni képes, nagy, rongyolt legyezőre hasonlító fa áll középen. Mint a legyező, össze is csukódik alkalomadtán; egyik fele tar, másik termő; s amikor kell, ügyesen, egyszerre hullatja le almáit. Láttunk már szebbet ennél (és a kezdet és a vég képeitől természetesen eltekintve nem volna szabad bent lennie a színen; vagy más koncepció szerint akár végig bent lehetne; bentfelejteni viszont tilos, akár véletlen, akár rendezői ötlet volt ez az általam látott - harmadik - előadáson). Meglehet, ez a furcsa fa önmagában lett volna leginkább elegendő díszletül. . .

A jelmezek kevéssé tartózkodó stilizálással, egyben vonzóan tarka színvilággal a jelenhez igazították a mesét. Többkevesebb megszorítással mai öltözék mindenkié, Csongor egy a divattal keveset törődő kortársi Hamletként hordja zakóját, Balga fehér ingében, kinőttes fekete öltönyében éppannyira parasztlegény, mint amennyire a mai ruhaillemnek megfelelő fiatalember, az ördögfiak tépett suhancok valamelyik aluljáróból. A három vándor öltözékét mintha már a *Tragédia* egyik-másik figurájának karak-

Jelenet Vörösmarty **Mihály** Csongor és Tünde című **drámájából a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban**

Karancz Katalin (Mirigy), Mester Edit (Tünde) és **Nádházy Péter** (Csongor) a **zalaegerszegi előadásban**

tere felé vitte volna az előadás - de a televízióhíradók mai karikatúraalakjainak is megfeleltek, főleg a tábornokká lett Fejedelem. Újabb fokozat az Ej irreálisba-szimbolikusba átvitt leple, mely sokkal inkább díszlet, mint jelmez.

A végül is kellemes összképű, találó öltöztetés Tünde és Ilma alakjára nem terjed ki. Nem is terjedhet, mert Merő Béla azt egyértelműen megválaszolta, kicsoda Csongor, ám azt még nyomokban is csak alig, kicsoda Tünde. Csongor az örök boldogságkereső fiatalember, aki szüntelenül keresi a szerelemmé lényegült eszményit. Ez az ifjú a századvégi, ezredvégi ember fájdalmát, fenyegetettségét is hordozza; az Ej, mely elnyelni készül őt, az emberi nem fenyegetettségének szimbóluma. Nem bosszúszomjas Erő, hanem mindennél hatalmasabb Tény. Csak ahhoz nem bír elegendő hatalommal sem ő, sem a boszorkány Mirigy, hogy a mindenkori Csongorokat visszarettentse az útnak indulástól (ezért választja Merő Béla is azt a megoldást, hogy a záróképben a főszereplőre megszólalásig hasonlító új Csongort hoz a színre. Ennek a *Csongor és* Tünde-fölfogásnak nem csupán a darab előadás-történetében van hagyománya; fölbukkan másutt is, közismerten például Déry Tibor Az Óriáscsecsemőjének II. Újszülöttjével).

Mivel a rendező a földi és mai létben kívánja megmutatni a kereső-küzdő (fiatal) ember nemes harcát, örömtelen sikerét és nála mérhetetlenül nagyobb, sötét hatalmakkal szembeni alulmaradását, s mert ehhez a rontó boszorkány Mirigy és az örök sötétből fölmagasló Ej ismerősen jelképes alakjaitól hathatós segítséget is kap, mindeddig a valóságosnak elfogadható jelenben, a majdhogynem konkretizált mai, földi térben és időben tudja tartani a mesét. Ebbe a körbe az összes mellékszereplőn kívül kis csúsztatással Ilma is bevonható, lévén ő Balga párja. *Tünde azonban nem Csongor párja,* annak ellenére sem, sőt szinte épp azért nem, mert ő az idea. Tünde tehát hiába kapott ajándékba olyan kék ruhácskát, amelyet az egyszerűbb királykisasszonyok hordanak, nem lehetett őt halandóvá, közülünk valóvá visszafogni. S tündér sem maradhatott, mivel a zalaegerszegi előadás filozófia és nem mese. A legkevésbé megoldott „jelmez" - sokadik alkalom a *Csongor és Tünde* premierjei során - Tünde aranyhaja. A ragyogó fürtök, melyeknek fénye talán még ahhoz is elegendő lehetne, hogy az Ej iszonyodva lehunyja szemét. Nos, az a csillogó paróka,

amit csodálhatunk (s amit Mirigy elképesztően ügyetlenül csen el, azaz nem csen el), csupán jellem nélküli kedves rajzfilmfigurákat idéz. Ez *az* álhaj „nem készíti elő", hogy viselője majd egy fáradt-szép pillanatban megválik tőle. Ha nem lenne a fémesen fénylő hajszálak hasogatása, még jócskán beszélni kellene erről a tündéri sörényről, mert tévesztettségén is látszik, hogy ebben a hajkoronában mennyi rendezői munka van.

S látszik kiváltképp a vándorok két jelenetén, főleg az elsőn. Merő Béla egyik legjobb ötlete, hogy kísérettől övezve lépteti föl a Kalmárt, a Fejedelmet és a Tudóst. Elvont, allegorikus jellegük oldódik, monológjuk színszerűvé, drámaivá válik. Nem a levegőbe, nem a közönséghez, nem is egyszerűen Csongorhoz beszélnek, hanem udvaroncaikat, talpnyalóikat, szolgahadukat bérelik föl a talmi példák követésére. Magányos, rongyos, megtört későbbi visszatértük annak is tanújele, miként lehet elveszteni az eleve értéktelent: a kis pillangók, a szorgosan görnyedők, a buzgón bólogatók, a versenyt acsargók seregletét.

A bevezető és a befejező rész mellett a vándorjelenetek közvetítik a legtöbb szellemi és érzelmi energiát a zalaegerszegi, éjfájdalmú *Csongor és Tünde* eredeti plánumából. A mértanias színpad a kezdésnél mutatja legkedvezőbb arcát, a körülményekhez képest (mert ezen a színpadon bizony ugrálni is kell. . .) jó a térkezelés, megfelelő a verses szöveg tolmácsolása (amelynek erőteljes húzásaival egyébként általában egyetérthetünk). Csongor indulása nem hagy kétséget - elvileg -, mit fogunk látni a színpadon.

A befejezés szép és tartalmas kompozíció. A torlódva sűrűsödő, ide koncentrált effektusok támogatják egymást, gazdag a kép. Együtt van, rövid idő leforgása alatt, Csongor és Tünde csöndes örömű, evilági egymásra találása, annak megsejtése, hogy minden beteljesült cél - ha egyáltalán az - egyben elvesztett cél is. A csodafa almahullatása, a fához kötözött Mirigy minden gonoszságra kész gnómalakja s a vándorlást majd nyilván elölről kezdő „II. Csongor" más előadásokból idéződő, nem száműzhető emlékképeink ellenére is dús metaforikájú tablóval ajándékoznak meg.

A zenei vezető, Kemény Gábor változatos dallamokat töltögetett az előadásba - mert egy részük tényleg töltelék, másutt mintha akár musical is lehetne a meseoperából, harmadjára a zene is meditál, filozofál. Vegyes a hang, ahogy vegyes a kép is.

Mester Edit (Tünde) és Szoboszlai Éva (Ilma) kettőse (Keleti Éva felvételei)

Ugyanígy vegyes a játék. Egy-két jó alakítás, két-három megfelelő produkció, aztán átlag; és gyengélkedés. Szoboszlai Éva (Ilma) és kiváltképp Farkas Ignác (Balga) érdemét nem kisebbítheti, hogy a darab általában leghatásosabb szerepeihez jutottak. Szoboszlai nemcsak az „általános" cserfességben, odamondogató pimaszságban, a nemegyszer lassuló cselekményt serkentő fürgeségben ügyes mulattató, de azt a kevésbé mosolyos vonást is hozza, hogy ez az Ilma szükség esetén földre, Tündérhonra egyként fütyülne, ha nem hiányozna a napi boldogsága - ami az ő számára az egész előadásban is középpontivá tett szexualitás. Farkas Ignác mértéktartóan adja a józan paraszti ész kedves legényét. Leginkább vele cinkos a közönség, mert nem ködevő, nem jelkép, nem félember - talpraesett fickó.

A manók szintén hálás szerepében Fráter András (Kurrah), Jáger András (Berreh) és Korcsmáros Gábor (Duzzog) megteszi a magáét. Névsoruk egyben amolyan ördögi rangsor is. Kedves, találó pillanataikból minden további nélkül huppannak át blöffölő, fals, hadonászó meg-oldásokba.

Az udvaroncaitól körülvett három vándor jobbára hatásos mai gúnyrajzot skiccel. Wellmann György Kalmárja pökhendi újgazdag, akinek fennhéjázásából árad a csak aranyakban számoló puhány férfi filléres jelleme. Marosi Péter agyonerőlteti a juntadiktátor Fejedelem hangütését, gesztusait. Inkább nevetséges, mint hátborzongató. Rácz Tibor taláros ál-Tudósa mögött ott a (rendezői-tervezői leleménnyel megint a *Tragédiára* utaló?) famulus, aki nőni nem akaró szárnyakként fuvarozza hátán könyvvel, görebbel tömött polcát, mesterségük címerét. Mivel Rácz építi leghívebben a száraz, gőgös figurát, ő a legelmélyültebb és legtartózkodóbb, a visszatéréskor is ő érezteti a legtöbbet arról, miként ragad a porban, aki elhazudta a világnak és bebeszélte magának a tudás adta repülést.

Döntő lenne, hogy Fekete Gizi fönségesen, az éjszakai sötét vízióból kiemelkedve, minden sort költőien nyomatékosítva tolmácsolja az Ej monológját. Mivel helyette a már leírt látvány van jelen, mivel színpadi helyzete előnytelen, s mert benyomásunk szerint nem érzi jól magát ebben a nem drámai, inkább poétikus szerepben, magánbeszédben, a nagy

filozófiai összegzés csak gondos, hideg artikuláció.

Karancz Katalin toprongyos Mirigye megfelelőképp illeszkedik az előadásba. Kár, hogy a fiatal színésznő játéka nem árulta el, miként vélekedik maszkjáról - az öregségről. Hiszen ez a vasorrú bába attól gyűlöl mindenkit, hogy ő már nem lehet Tünde... Vékonyabb festék kért volna benső ábrázolást. Ledér szerepének kevés színésznő szokott örülni. Ezt Horváth Vali sem tette.

Mester Editet viszont a tiszta öröm, a bizakodás, a kételytelen fiatalság vitte. Egy rokonszenves kis nevetésből kimosolyogta, végigmosolyogta a figurát. Tündét, akinek a rendezői értelmezés nem juttatott „segítő" jelzőket. Tündét - aki tünde.

Nádházy Péter nem felel meg Csongornak. Rendre unalmasan egyformának látjuk alakításaiban. Ifjúja nélkülözi a formátumot, a vonzerőt, a hajlékonyságot; nevetni még véletlenül sem tud. Mintha a Tudós lenne, s nem Tünde szerelmese. Ambíció, elszántság nem hiányzik Nádházy Péterből, ám ami nem ritka, talán ő sem a legszerencsésebb színpadi „image"-t képzeli el magának, s vagy nem tudják, vagy nem akarják lebeszélni erről a monotóniáról. Ha külön-féle hősök helyett különféle karaktereket kaphatna gyakrabban színházában, s ha egy védett figurába bezárkózó néhány mozdulata (iramukból visszafogott gesztusok, összekulcsolt kezek) helyett nyitottabban, kockáztatóbban, a már készet alkalmanként föladva merne játszani, tehetsége már most sem ily sápadt Csongort teremtett volna.

Pályájuk érettebb szakaszaiba érkező rendezők általában szívesen viszik színre azokat a darabokat, amelyekkel fiatalon is sokat birkóztak. Merő Béla a már tapasztalt, de még fiatal generációhoz tartozik. *Csongorának* elgondolása nem hagy kétséget, hogy idő múltával lesz oka visszatérni a műhöz; előadása pedig arra bizonyság, hogy lesz miért.

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Zenei vezető: Kemény Gábor. *Dramaturg:* Duró Győző m. v. *Díszlet- és jelmeztervező:* Szakácsi Márta. *Asszisztens:* Tompa Gábor. *Rendezte..* Merő Béla.

Szereplők: Nádházy Péter, Mester Edit, Farkas Ignác, Szoboszlai Éva, Karancz Katalin, Horváth Vali, Fekete Gizi, Rácz Tibor, Wellmann György, Marosi Péter, Fráter András, Jáger András, Korcsmáros Gábor.

ZELKI JÁNOS

Magyar stukker nem sül el

Görgey-darab Szegeden

Az országgyűlés szokatlanul heves viták színhelye volt. A kommunista képviselők erőteljesen tiltakoztak az előző napok eseményei miatt, és azokért a kormányra hárították a felelősséget.

Történt ugyanis, hogy a Villa Borghese parkjában a diákok nekimentek a kivezényelt rendőröknek. Köveket dobáltak rájuk, rohamautóikat felgyújtották, s mire a karhatalmi erők elvonultak kőtávolon túl, kavargott a füst a fák között, föl-fölhajtva tavaly hullt leveleket, vissza az ágakra. De nemcsak Rómában dúl a 68-as tavasz, tizenhárom olasz egyetem már diákuralom alatt áll március elejére, van dolga hát a parlamentnek.

Hátrább lapozva a Népszabadság 1968. március 2-i számában, megtudhatjuk azt is, hogy Magyarország a reform útjára lépett, Moszkva utcáin megjelentek az első szovjet FIAT-ok, s vezetőik dicsérik a Fiat-Fiatovicsokat, miközben az elegáns léptű Emmerich Danzer világbajnok lett műkorcsolyázásban. S van az újságban egy színházi kritika a Thália Színház stúdió-előadásáról: Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?* című darabjának február 23-i bemutatóját értékeli Koltai Tamás.

Ugyane napon tőlünk délre „Latinovits Zoltán, a Thália Színház művésze nagy sikerrel vendégszerepelt a szabadkai Nemzeti Színházban". Kicsit északabbra, Prágában, egy nagygyűlésen Alexander Dubéek, a CSKP Központi Bizottságának első titkára kijelentette: „A kultúra területén dolgozók munkája nem lehet merev, sablonos, hanem megértést és igazi nagyvonalúságot követel meg." Péntek van, február 23-a, a rövid hírek közt riadt szemű, sovány férfiarc elmosódott képe mellett apró betűkkel áll: „Eltűnt lakásáról J. I. 42 éves lébényi lakos. Zöld kockás öltönyt, szürke inget és barna szandált viselt, mikor utoljára látták. Ki tud róla?" Szandált, februárban.

Este hét óra után néhány perccel, kilencszázhatvannyolcban, a Thália különtermében néhány tucat ember körülül egy parányi játékteret, ahol a betörőpofa éppen sakkban tart négy „pojácát" a revolverével. Hosszú, mozdulatlan, dermedt csönddel kezdődik Görgey kis magyar abszurdja s egyben a darab immár húszéves karrierje.

Hatvannyolcban már nem volt egészen tilos abszurdot játszani Magyarországon, Beckett Godot-ját színpadról is ismerhette a budapesti közönség. Mennyire más azonban itt egy hivatalosan engedélyezett „antidráma", egy jóváhagyott ellenvélemény fogadtatása, mint ott, ahol „csak úgy" utat tör magának! Nem lehet tudni, hogy most akkor ez autentikus és (ezért) helyénvaló vagy pellengérre van állítva, és (ezért) köpködni kell rája. Legjobb a békesség, megtapsoljuk diszkréten, bele-belecsípünk mindazonáltal, de hamar másról kezdünk beszélni. Hát még egy magyar abszurd, amely nem biztos, hogy „azokra" mutogat ottan, s nem biztos, hogy a régi időkre kacsint! El is telik egy-két hét, mire a lapok beszámolnak róla, óvatosan elemző kritikákat írva. A kialakult bizonytalanság, meg kell hagyni, a darabban gyökerezik, legalábbis részben. Ot felnőtt férfit látunk a színpadon egymásra kényszerítve egy barátságtalan, zárt helyiségben, az író szavaival: „...talán előítéleteink, tévedéseink pincéjében". Aki épp a stukkert tartja: Cuki, az alvilági figura, fél szemén fekete szemvédő, karján nyilas karszalag, vele szemben halálra várva egy föltett kezekkel is méltóságteljes arisztokrata, egy magába roskadt értelmiségi, egy könyökvédős, becsinált kispolgár és egy rezervátumból szalajtott műparaszt, kellő bajusszal és matyó hímzéssel. Úgy látszik, itt vagyunk mindnyájan, csak később vesszük észre, egyikünk hiányzik: a kormos képű, fényes tekintetű, csupa izom munkásember, nyűtt aktatáskával, melyben dalol a kalapács. Ki tudja, hol van? Meg-feledkezett a szerző róla, vagy kihagyta szándékosan a darabból, „bizonyos meg-fontolásokból"? A dunaújvárosi lap kritikusát nem lehet félrevezetni, átlátja a szituációt: „Helyet kapott a darabban a koalíciós időszak egyet előre, egyet hátra tojástánca és végső tanulsága: a bemutatott rétegek, osztályok közül egyik sem alkalmas a hatalom birtoklására: a hatalomért folyó marakodásból egy más erő, egy másik osztály vezetheti ki az országot." Az pedig nyilván nem lehet gúny tárgya, sem a pisztoly céltáblája. Minden-esetre a teljes társadalmi körkép így hiányos, és ez a többi figura hitelét is rontja.

„Egy bizonyos történelmi pillanatban - írja a Hajdú-Bihar megyei Népújság - itt találkoznak azok a társadalmi figurák, melyek már annyi bajt okoztak ebben az országban." Kire gondol vajon a recen-

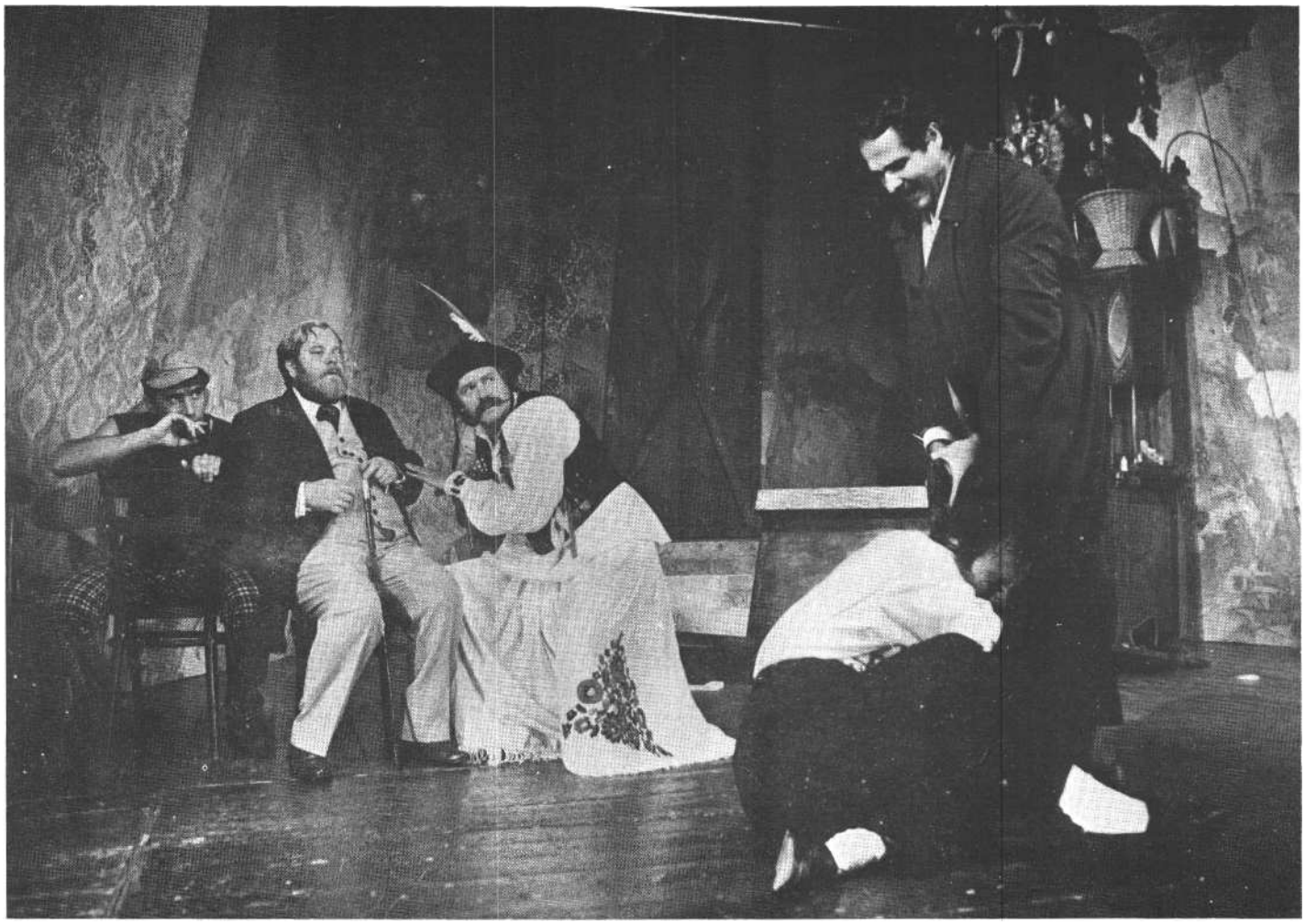
zens? A professzorra vagy a csordásra? Az „értelmezésekre" - s persze az ezekre okot adó írói megoldásokra - van némi magyarázat. A bemutató előtti napon például még nem volt játszási engedély, mondván: a lumpenfigura Cuki nem elég körülhatárolt. Kompromisszumként aztán fölhúzták Inke László zakójára a nyilas karszalagot, így már minden rendben volt, de a pontos érthetőség kedvéért a premier előtt Görgey Gábornak ki kellett állnia a közönség elé Kazimir Károllyal, hogy a darab eszmeiségéről beszéljenek a nézőknek.

A jól elnyújtott néma döbbenetből elindul a játék. Nem szeretjük Cuki urat, faragatlan tuskó, aki nemcsak fizikailag presszionálja a megrémített alakokat, hanem lelküket is tiporja, s amihez Cipollának bűbájos varázserő kellett, neki elég egy stukker: mindenkiből kicsikar egy önmagát alázó fertelmes vallomást. A méltóságost kiradíroztatja a gothai almanachból, a hólyaghurutos K. Müllert nem engedi kisdolgot végezni, és nevét is a marhabőgős Mű-re degradálja, az intellektuális Kissel elismerteti a maga szellemi fölényét, a kackiásakat rittyentő Mártontól meg elveszi az Iluskáját, mert neki csak az van. Együtt érzünk ezekkel a szerencsétlenekkel, magunkat képzeljük a kényelmetlen székre, s alig várjuk, hogy a Cuki lankadjon, és a fegyvert elorozzák tőle. Jó közönség vagyunk, számíthat ránk az író, csakúgy, minta második részben, amikor is egy-egy percre hatalomra kerül a többi osztályelem is sorra, kivéve a bárkit kiszolgáló kispolgárocskát, de hiába, a hatalom megvadítja mindet, jól kiábrándulunk hát belőlük, és megvan a véleményünk az egészről. Cinkosan összemosolygunk íróval, rendezővel, a hátunk is kellemesen borzong - kilencszázhatvannyolcban. Úgy érezzük, részesei vagyunk egy ellenszegülésnek, akárha a hajunkat növesztjük, mint a „bítleszek". Azonban a hetvenes évekre már csökkent ennek a jelentősége, a rendőr nem állított meg minden fésületlen fiút az utcán, ma pedig, mondhatjuk bátran, mindenki olyan hajat hord, amilyet akar. Külsőségekben újat nemigen lehet kitalálni posztmodern időkben.

Az évek alatt így konformizálódik szépen a stukker: szabad kézbe venni, kicsikét forgatni, nincsen csőre töltve. Bemutatja Görgey darabját Sepsiszentgyörgyön az Állami Magyar Színház, mindjárt 69-ben, s elviszi még Kolozsvárra, Nagyváradra, Marosvásárhelyre. Összecseng ez a turné az imént átlapozott Népszabadság egy másik hírével, mely arról tudósít, hogy „új nemzetiségi lapokat adnak ki Romániában. A már meglevőkön kívül hét magyar nyelvű napilap és három hetilap lesz a standokon". A darab ma nem szerepel ott a repertoáron, úgy látszik, a színházban nem megy az abszurd.

Itthon legközelebb 1976-ban kerül színre, a miskolci Nemzeti Színházban játsszák. „Az előadás valósággal operettsikert aratott" - írja Szakonyi Károly, ami két

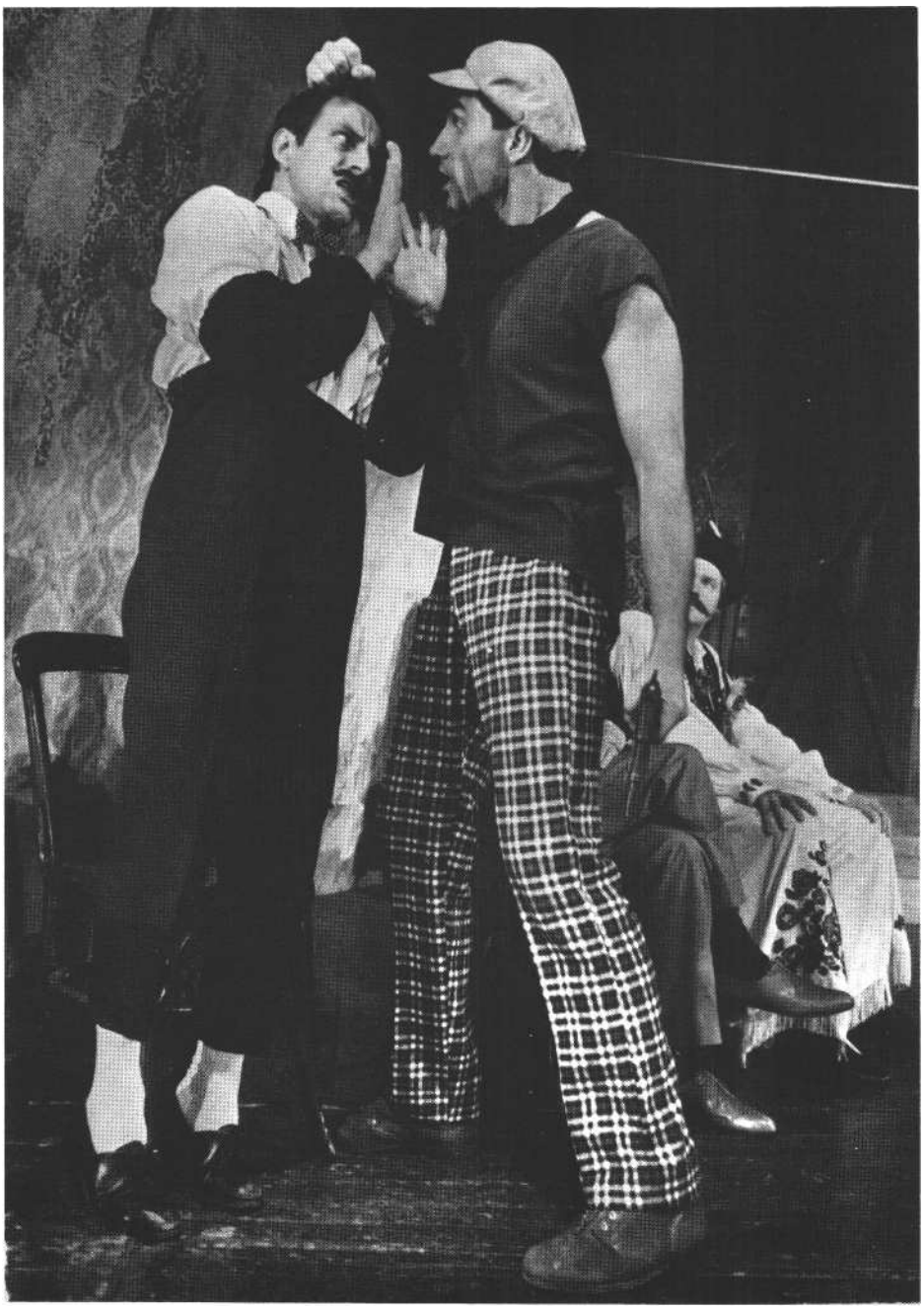
Görgey Gábor Komámasszony, hol a stukker? című darabja Szegeden



dolgot jelenthet. Vagy idő előtt került le a műsorról tíz évvel korábban (és csak a pesti műsorról, természetesen, hiszen vidékre akkor nem jutott el), vagy még mindig annyira aktuális hatalomról és szabadságról beszélni. Változás észlelhető a darab „kezelésében" is: adminisztratív kifogások nem akadályozzák a bemutatót, Szűcs János rendezőnek nem kell a nézőket eligazítania, sőt, inkább elmondja egy interjúban, hogy „a komédia napjainkban játszódik", eloszlatva az esetleges kétségeket és a sajtóvisszhangok mindig várható „múltba vetítéseit". A nagyobb nyomaték kedvéért még meg is toldja egy jelenettel az eredeti drámát. Tapsrend után, mintegy véletlenül, betéved a színre egy díszletező *munkás* (akinek a hiányát reklamáltuk korábban), és tűnődve nézegeti az ottfelejtett stukkert. Ha a ruhatárba menet visszanézünk egy percre, leolvashatjuk arcáról, mit csinálna vele ő, ha bevennék a játékba.

Újabb hét év elteltével felbukkan a darab ismét, ezúttal két színházban gyors egymásutánban. A Játékszínben Huszti Péter hagyta rendezésével a színészeket érvényesülni, az egyébként is legplasztikusabb (és leghálásabb) szerepben, K. Müller kispolgárként Verebes Istvánt átmentve a miskolci sikerből. S bár az ősbemutató óta folynak viták - jóllehet, takaréklángon - a darab jelentőségéről, arról, hogy abszurdnak nevezhető-e vagy netán másnak, s ha nem számít is drámairodalmunk legnagyobbjai közé, azért színháztörténeti szempontból miért oly jelentős; mindent egybevetve: lehet benne valami. Valami maradandó.

Jelenet a Görgey-darabból (Kovács Zsolt, Kaszás Géza és Bácskai János)



A 83-as év másik „Stukker"-bemutatójának helyszíne az erlangeni Garázsszínház az NSZK-ban. Itt a szerző nem bízta másra, maga rendezte a művét német színészekkel. Talán éppen azért, mert ő tudja legjobban: más ez az abszurd itt, Kelet-Európában, mint ott, ahol jószerével csak általános emberi - vagy embertelen - kérdésekkel foglalkoznak az e műfajba sorolt színművek. Míg azokban könnyen eljátszanak, mondjuk, a kommunikáció vagy a mozgás vagy akár a lét értelmével (vagy értelmetlenségével), addig mifelénk minden szónak két értelme van, ha a rivaldán át halljuk. Különösen egy eleve szimbolikus alaphelyzetben, ahol az alakok is nem titkoltan egy társadalmi tablón vannak egymás mellé fényképezve. Görgey Gábor saját szavaival: „A közép-európai abszurd nem a lét abszurditását hirdeti. Nem a *lét* érdekli, hanem a *hogylét,* a történelem szorításában vergődő ember. Ami a nyugati közönségnek intellektuális játék, az itt történelmi élmény."

Zalaegerszegen 85-ben Fráter András vitte színre, majd újra külföld következett, az ausztriai Klagenfurt, 1986-ban, ahol a Neue Volkszeitung kétszer is ír róla, másodjára egy kisebb tanulmányban arra az aforizmaszerű felismerésre jutva, miszerint: „Saját szabadságunk feltétele a mások szabadsága, míg a hatalom birtokosa egyúttal saját hatalmának foglya." Négy ország hét színháza tehát alig húsz év alatt - nem mondható rossznak. Ehhez jön most nyolcadiknak a szegedi Nemzeti Színház produkciója, szeptember elejétől itt száll a stukker kézről kézre, a színház irodalmi vezetője - nyilván egyetértésben az igazgatósággal - úgy találta, hogy érdemes műsorra tűzni, s ha már ő egyben a szerző is, hát megpróbálkozik a rendezéssel újra, idehaza először. Ami azzal a tanulsággal mindenképpen szolgál, hogy Görgey Gábort a téma továbbra sem hagyja nyugodni, újrafogalmazni azonban nincsen kedve,

vagy úgy gondolja, jobban nem tudná megírni. Elég kifejezni a rendezéssel, mi változott húsz év alatt.

Szembeötlik azonnal, hogy Cukiról végleg lekerült a nyilas karszalag, ezentúl már akárhol és akármikor élhet, hadd legyen a mondanivaló általános érvényű. Ha viszont így lerázzuk a konkrét dátumhoz kötöttséget, mit kezdjünk a díszparaszttal, akit ma nagyítóval kellene keresni, nem is szólva a méltóságos úrról, kinek kínosan fegyelmezett, katonás megjelenése, korrekt, úri modora a valóban eltűnt arisztokráciával megrekedt a múltban, aggályai, törekvései minden későbbi korban anakronisztikusan hatnak, akár egy gótikus torony az óbudai szalagház tetején. Mégiscsak jobb lett volna valahogy egy melóst beleírni, mint megtartani az öreget koloncnak.

Kényes helyzet az a színházban, ha az író maga rendezi darabját (és ritka is, egyebek közt épp ezért). A próbák sötét nézőterén diszkréten meghúzódó szerzőtől rettegnek mindenütt. Azonnal szól, ha csak egy szót is elhagytak művéből, ami azért olyan, amilyen, mert úgy tökéletes, és minden kimaradt bötűjével átvitt értelemben is megrövidül. Nem lehet hozzányúlni, ne fáradjon a rendező úr, a színész pedig játsszon, ne a szövegből huzigasson. A direktorok aztán valamilyen ürüggyel, kedvesen karon fogva kivezetik a szerzőt a foyer-ba, mondván: ilye-nek ezek, komédiások, legjobb rájuk hagyni.

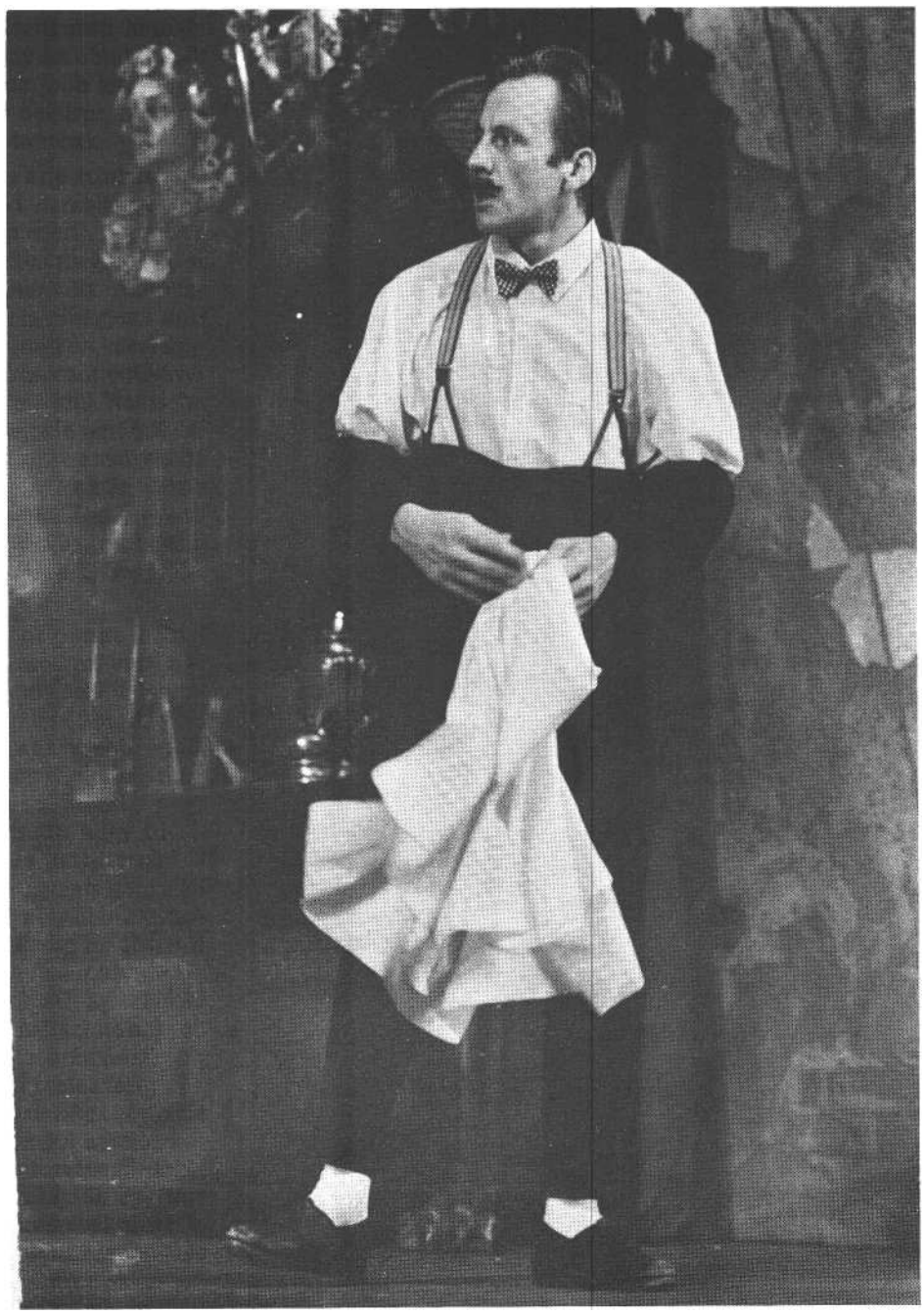
Saját szövegéből persze nem húz a rendező érthető módon, ennek viszont ára van, hosszú az első felvonás, sok benne a Cuki uralkodása. A szellemes párbeszédek egyre kevesebb feszültséget hordoznak, Márton a lajbiban már kabarészintű szóvicceket mond a nagy faragatlanságtól, és csoda, hogy a K. Müller ilyen sokáig vissza tudja tartani. A rendező Görgeynek ugyanis nem sikerül az író Görgey egynémely hiányosságát ötletekkel pótolnia. Pedig az abszurd színház, mely elveti a dekoratív eszközöket, elvben hallatlanul gazdag színészi arzenált kínál. A játéknak szinte nagyobb szerep juthat, mint a drámának: a pantomimtól a „szóbeli cselekvésig", az akrobatizmustól a patetikus átszellemültségig mindent igényel az előadóktól. A K. Müllert alakító Kovács Zsolt kivételével azonban a szereplők egy társalgási darab eszköztelenségével élnek inkább, megelégedve a szöveg csapongásaival, s gubbasztanak a faszéken akkor is, mikor azt nem indokolja semmi.

A második részben gyorsan követik egymást az események, de nem éppen változatosan. A nézőtéren itt-ott hangosan számolják, hány pisztolycsere van még hátra, a fordulatok oly biztosan megjósolhatók, s ez még egy westernfilmnek sem tesz jót, nem az abszurd drámának. Eljátszunk köz-ben a gondolattal: mi lett volna, ha gyúr Görgey egy feszes egyfelvonásost máig leghíresebb darabjából, megengedve magának ezt a kísérletet az új bemutatón. Mert amit így látunk, az gyakran megne

vettet, olykor gondolkodtat, sokszor pedig untat. Felüdülés Kovács Zsolt néhány bravúros perce, kiváltképp ahogy a Cuki úr asztalától a helyére szökken vagy inkább röppen, látványosan ívelt, mármár mű-vészi alázattal, de jó a folytonos izgága locsogása is a pisztolyos ember őszinte szolgálatában. Sajnos többször túl jó, túl folytonos, túl izgága, a közönség hallható hálája többre készteti a kelleténél.

A Cuki szerepét Kaszás Gézára osztani csak egy dologgal igazolható: karakteres

K. Müller **szerepében Kovács Zsolt (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)**



arcával és dagadó bicepszével. Ha haragszik, vicsorog, ha bánatos, duzzog, ha butának kell lenni, nagyon bamba képet vág. Nem lehet így igazán félni tőle, ahogy a labanctól sem a Tenkes kapitányában. Bácskai János alkalmas Mártonnak, ha az volta feltétel, hogy tudjon durrantani a karikás ostorral. Remekül csinálja, tízből tízszer sikerül. Jakab Tamás értelmiségije olyan fonnyadt, hogy az amúgy sem könnyen indokolható vérszomjassága így szánalmas is kissé, Király Levente mint Méltóságos, amilyen visszafogott, mértéktartó és ettől kemény az első felvonásban, annyira teátrális, hadonászó a másodikban, talán a hatalom neki is megártott.

A díszletet és a jelmezeket Molnár Zsuzsa tervezte, ami csak azért érdemel említést, mert el sem lehet képzelni, hogy mi volt a dolga, a puritán berendezés és az alakokat jellemző ruházat le-írása a szerzői instrukciók közt szó szerint szerepel, ahhoz egy vonást vagy öltést nem tett, talán nem is tehetett.

A Komámasszony, hol a stukker? nem volt kirobbanó siker az ősbemutatón, és nem fog soha megbukni. Ettől nem kell félteni, bárhol adják elő. Nem úgy, mint a San Franciscó-i színtársulat ma már híres anekdotaként kezelt egykori Beckett-előadását. Óvták őket attól, hogy a San Quentin börtön lakóinak bemutassák a *Godot-t,* hiszen Párizsban, Londonban, New Yorkban is elutasította a finom közönség: ám a fegyencek azonnal felfogták, egyik nevelőjük szerint azért, mert ők „tudják, mi a várakozás, és tudják, hogy ha Godot végre eljönne, csak csalódást okozna". Mi is értünk mindent, és tudjuk, amit tudunk. S bár egy abszurdnak bizonnyal többet használ egy jó kis botrány, mint az udvarias taps, arról nem Görgey Gábor tehet, hogy ma nehéz egy színdarabbal meghökkenteni vagy kicsit ijesztgetni az embereket.

Görgey Gábor: Komámasszony, hol a stukker? (szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet és jelmez: Molnár Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Jachinek Rudolf. *Rendezte:* Görgey Gábor.

Szereplők: Király Levente, Kovács Zsolt, Kaszás Géza, Jakab Tamás-Ragó Iván, Bácskai János

CSIZNER ILDIKÓ

Madame Deficit

Feuchtwanger-bemutató Győrben

Ha Lion Feuchtwanger színikritikus kezébe adták volna Lion Feuchtwanger drámaíró *Capet özvegye*- vagyis a Marie-Antoinette - című művét, bizonyára zavarba jött volna. De nehéz helyzetbe került volna akkor is, ha a színpadra állítás aktualitásáról kellett volna nyilatkoznia, bár a megírás idején 1956-ot írtak. Igaz, nem nálunk. A párbeszéd az Egyesült Államokban zajlott volna, ahol a német származású író a II. világháború után végleg letelepedett.

A megírás óta eltelt harminc év alatt a helyzet semmit sem javult. A dráma sem jobb, sem aktuálisabb nem lett. Így aztán akárhányszor is elolvashatnám, nem tudnék kielégítő magyarázatot adni, hogy a mai színháznak mi köze lehet ehhez a se nem klasszikus, se nem újszerű, se nem cselekményes, se nem gondolatgazdag műhöz. A francia forradalom könyvtárnyi irodalmában szép csendesen meghúzódik valahol a második sorban, és éles szeműnek kell lenni ahhoz, hogy egyáltalán valaki észrevegye. Es nemcsak a megközelítés „furcsasága" miatt. Főhőse ugyanis az a Marie-Antoinette, aki XVI. Lajossal együtt nem épp merkantilista gazdaságpolitikájáról vált híressé, aki egyre mélyebbre nyúlt az államkasszába, hogy fényűző életét fedezhesse, aki a versailles-i királyi laktól alig néhány száz méterre felépítette Kis Trianon kastélyát, akinek ruhakölténeyeit egész Európa csodálta és utánozta, aki nem vetette meg a könnyű kalandokat, aki a forradalom kirobbanása után összeesküvést szervezett királyhű tisztjei körében, akit a franciák az „osztrák asszony" megbélyegző titulussal illettek, és egyáltalán nem szerettek. Aztán jött Feuchtwanger, és sajnálni kezdte Marie-Antoinette-et. Nem az előéletéért, hanem a büntetéséért. Nem királynői, hanem női mivoltáért. Drámájában nem a királynő kalandos életét követi nyomon, hanem a volt királynő véghónapjait. Azt az időt, mely alatt a hátha mégsem reménykedésétől eljut a bizony mégis felismeréséig, a Temple védelmező falai közül a Tuilleriák kihallgatótermén keresztül a Conciergerie siralomházába, majd onnan a guillotine-hoz.

E kiszolgáltatott helyzet magában rejti azt a veszélyt, hogy az olvasó is sajnálni kezdi Marie-Antoinette-et. Es Feuchtwanger erre még rá is játszik. Olyan mértékben előtérbe helyezi a magánéletét, hogy ezzel szinte elfedi, hogy Marie-Antoinette nem csupán egy a francia nők közül. A rá mért következmények így túl szigorúnak tűnnek az elkövetett hibákhoz képest, annál is inkább, mert a fogságban tartott asszonyt minden egyéb jobban érdekli, mint a politika. Igy látszólag egy csomó politikus férfi áldozatává válik egy asszony, aki látszólag semmilyen befolyással nincs a forradalmi események alakulására. Nem derül ki, hogy Marie-Antoinette puszta léte veszélyes a köztársaságra, hiszen bármikor mozgósíthatja a forradalom külső és belső ellenségeit. Ezért nem önmagáért, hanem egy pusztulásra ítélt rendszer prominens képviselőjeként kell a vérpadra mennie.

E történelmietlenség még kivédhető lenne a drámaírói szabadságra hivatkozva akkor, ha a mű érdekes és dramaturgiailag megoldott lenne. De nem az. Feuchtwanger ugyanis annyira Marie-Antoinette főalakjának megrajzolására fordítja figyelmét, hogy mindenki más jelentéktelenné válik mellette. Mert Elisabethnek, a sógornőnek, Marie-Thérése-nek és Louis-Charles-nak, a királyi gyerekeknek a családtagságon kívül az események alakításában nem sok szerep jut. De ez még a jobbik eset. A forradalom hívei ugyanis egyenesen ellenszenvessé válnak a fogoly királynő körül. Simon varga, a dauphin újdonsült nevelője műveletlen és a kezébe adott hatalommal maximálisan visszaélő figuraként van jelen, Hébert és Michonis polgártársak pökhendin és túlbuzgón képviselik a forradalom ügyét, de még Marie-Antoinette legvérszomjasabb ellenfele, Saint-Just sem igen jut túl a ceterum censeo Capet özvegyének el kell pusztulnia különvéleményének folytonos hangoztatásán. A miértek nem nagyon fogalmazódnak meg. Ennek pedig az a következménye, hogy a forradalom kontra ancien régime csata mindig Marie-Antoinette győzelmét eredményezi.

A végén azonban mégiscsak neki kell - legalábbis először - fejét a nyaktiló alá hajtania. Es Feuchtwanger dramaturgiai furfangja következtében éppen a megmenteni szándékozó szövetségesek segítik elő a kivégzést azzal, hogy ultimátumot nyújtanak be: ha megölik a királynőt, felégetik Párizst, és kivégeznek

mindenkit, aki Marie-Antoinette ellen vétett. Ilyen felszólításra csakis perbe fogással válaszolhat a dicső francia. A kiadós magyarázattal itt is adós marad a darab. A puszta kinyilatkoztatáson kívül nemigen hangzik el indok arra, hogy miért érinti oly érzékenyen a francia köztársaságot a kiáltvány, és erejét, valamint megfélemlíthetetlenségét miért kell egy azonnali perbe fogással demonstrálnia. Ehhez Marie-Antoinette-ről néhány jelenet erejéig a forradalom ügyére kellett volna a szerzőnek a figyelmet irányítania, amit viszont szemmel láthatóan nem akart. Pedig ezzel éppen *a Marie-Antoinette*-nek használt volna. Az elhallgatásos dramaturgia áldozatává válik Robespierre is. Csupán annyi szerepet szán Feuchtwanger neki, hogy dolgozószobájába bújva elmerüljön Rousseau tanulmányozásában, és annak a csip-csup ügynek eldöntését, ami a királynő élete vagy halála felett folyik, közvetlen munkatársaira bízza. Ez is egyfajta kritika, talán korszakokon átívelő jelentést is hordozhatna, ha egy jottányival hangsúlyosabban fogalmazódna meg.

Mint ahogy jórészt motiválatlan Saint-Just azon kérése, hogy a halálos ítéletet négyszemközt közölhesse Marie-Antoinette-tel. A puszta gyűlölet ugyanis ehhez kevés. Gyűlölni a tárgyalóteremben is lehetne. Csakúgy, mint a királynő tudatlanságát eloszlatni, megtéríteni, megmagyarázni neki, hogy hiába élt. Csakhogy e végső börtönbeli találkozás nélkül Saint-Just nem veszíthetne megint.

És van még egy hibája Lion Feuchtwanger művének. Korai alkotói időszakában hiába űzte a mesterséget Brechttel együtt, kései műveiben túlteng a romantika. A *Capet özvegye* egyenesen Schiller *Stuart Máriájával* mutat nemcsak tematikai, de építkezési rokonságot is. Ugyanazt a megpróbáltatásokkal teli utat járja végig Marie-Antoinette, mint előtte a skót királynő. Ez önmagában nem lenne baj, hiszen ahogy a történelem, úgy a drámairodalom is ismételhetné önmagát. A bökkenő csupán az, hogy jóval alacsonyabb színvonalon teszi.

A Kisfaludy Színház is mintha ismételni akarná a történelmet. *A Stuart Mária* bemutatása után magyarországi premierként tűzte műsorra Feuchtwanger *Capet özvegye* című drámáját *Marie-Antoinette* címmel. S hogy miért, arra a dráma ismeretében csak egyetlen választ találtam. Van egy olyan színésznője, aki ideális francia királynő lehet: Gyöngyössy Katalin.

Gyöngyössy Katalin Marie-Antoinette szerepében a győri Kisfaludy Színházban

Hogy ez oknak elég-e, azt a vendégül hívott rendezőnek, Szurdi Miklósnak kellett bizonyítania. Nem lehetett irigylésre méltó helyzetben, hiszen kezébe kapott egy olyan darabot, melyből a legnagyobb erőfeszítések árán sem lehet még csak országra szóló sikert sem elérnie, és rendelkezésére állott egy olyan színésznő, aki szinte erre a szerepre várt.

Szurdi Miklós megrendezte Gyöngyössy Katalint, és közben Feuchtwanger darabjából kihozta mindazt, amit lehet. Úgy, hogy jóval kevesebbet használt fel abból a szövegből, amit az író színpadra szánt. A húzások eredményeként nemcsak feszesebb lett a darab, de eltűnt az a fölösleges érzelgősség is, mely Marie-Antoinette tragédiáját a szükségesnél könnyesebbé tette.

Viszont tovább bővítette az író gondolatmenetét: elfogadta, hogy Marie-Antoinette valóban varázsos egyéniség, s ebben az esetben a környezetében senki sem viselkedhet közömbösen vele szemben. Az ételt felszolgáló polgárlány éppúgy nem, mint az „izzó agyú, jégszívű" Saint-Just. Ez azonban nem feltétlenül szeretetet vagy gyűlöletet jelent, hanem minden szereplőben a kettő elegyét hozza létre. Taszítja és vonzza őket a királynő magabiztossága, fensége, kifürkészhetetlensége. Marie-Thérése, a lánya, mindaddig, míg biztonságban tudja a királynét, bántja, megalázza, de szökéséhez mégis ő mondja ki az utolsó bátorító szót, hogy aztán kikacagja anyja kudarcát. Ám amikor a halálbüntetésről tudomást szerez, őszinte, tiszta gyermekiséggel, zokogva vesz végső búcsút az imádott nőtől. Ez az ambivalencia kimutatható minden egyes szereplőnél, a legérdekesebb mégis a Saint-Just-Marie-Antoinette kapcsolat. A rendező olyan

viszonyt talált ki a két alak között, mely a dráma szövegében talán ha egy félmondat erejéig, nagyon burkoltan van benne. Saint-Just ugyanúgy a nőt látja a királynőben, mint férfitársai mindannyian. A kihallgatás során bárki beszéljen is, nem veszi le róla a szemét, azonnal mozdul, amikor a királynő inni kér. Így börtönbéli látogatásának is az lehet egyik célja, hogy utoljára lássa az imádott asszonyt. Vádol, s közben azt szeretné, ha meggyőzné, ha legalább az utolsó találkozáskor szellemi kapcsolatba kerülhetne vele. „Nem volt értelme, hogy idejöttem" - mondja az utolsó szó jogán a királynő gúnyos szerepjátszását látva, s egyszer, először és utoljára, magához öleli az elérhetetlenségével bűvölő asszonyt. E közelítéssel nem a vert politikus, hanem a megalázott férfi menekül a siralomházból. Lehet, hogy túl erős és a szerző szándékával egyáltalán nem egyező ez a megoldás, de következetesen végigvitt, épp ezért meggyőző, s nem utolsósorban a Saint-Justöt alakító színészt helyzetbe hozza azzal, hogy nem pusztán a vérengző fenevadat kell megformálnia.

A királynőhöz fűződő kapcsok erőssé tételével valamennyi szereplő kimozdul abból az észrevétlenségből, melyet Feuchtwanger a drámában szánt nekik. De mindezt úgy teszik, hogy semmiképpen ne tolakodjanak a királynő elé, csupán szolgálják őt, és sugárzó egyéniségének kibontásához nyújtsanak ézékeny hátteret.

A magánszférák mellett a rendező a politikumot is erősíti. Legmegfelelőbb színtere ennek a királynő kihallgatása. Egy olyan államgépezetet hoz működésbe, mely még itt-ott csikorog, s melyben már felütötte a fejét a bürokrácia. Nem én vagyok az illetékes - jelzi Saint-Just elutasító mozdulata, amikor Hébert polgártárs a királynőt kompromittáló bizonyítékot kíván benyújtani. Ugyanígy tesz a törvényszék elnöke is, hogy aztán végül a megfelelő emberhez, a titkárhoz jusson az irat. De a kihallgatók szavaiból az is egyértelműbben fogalmazódik meg, hogy Franciaország jelenlegi első embere nem kívánja magát beleártani Franciaország volt első asszonyának az ügyébe. Középpontban hatalmas ajtó áll, mely mögött mindvégig ott ül Robespierre. A kihallgatók többször is elindulnak, hogy kikérjék a véleményét, de aztán eszükbe villan, hogy kezükbe tette le a döntés jogát, ezért maguk kísérlik meg megoldani a nem éppen egyszerű feladatot.

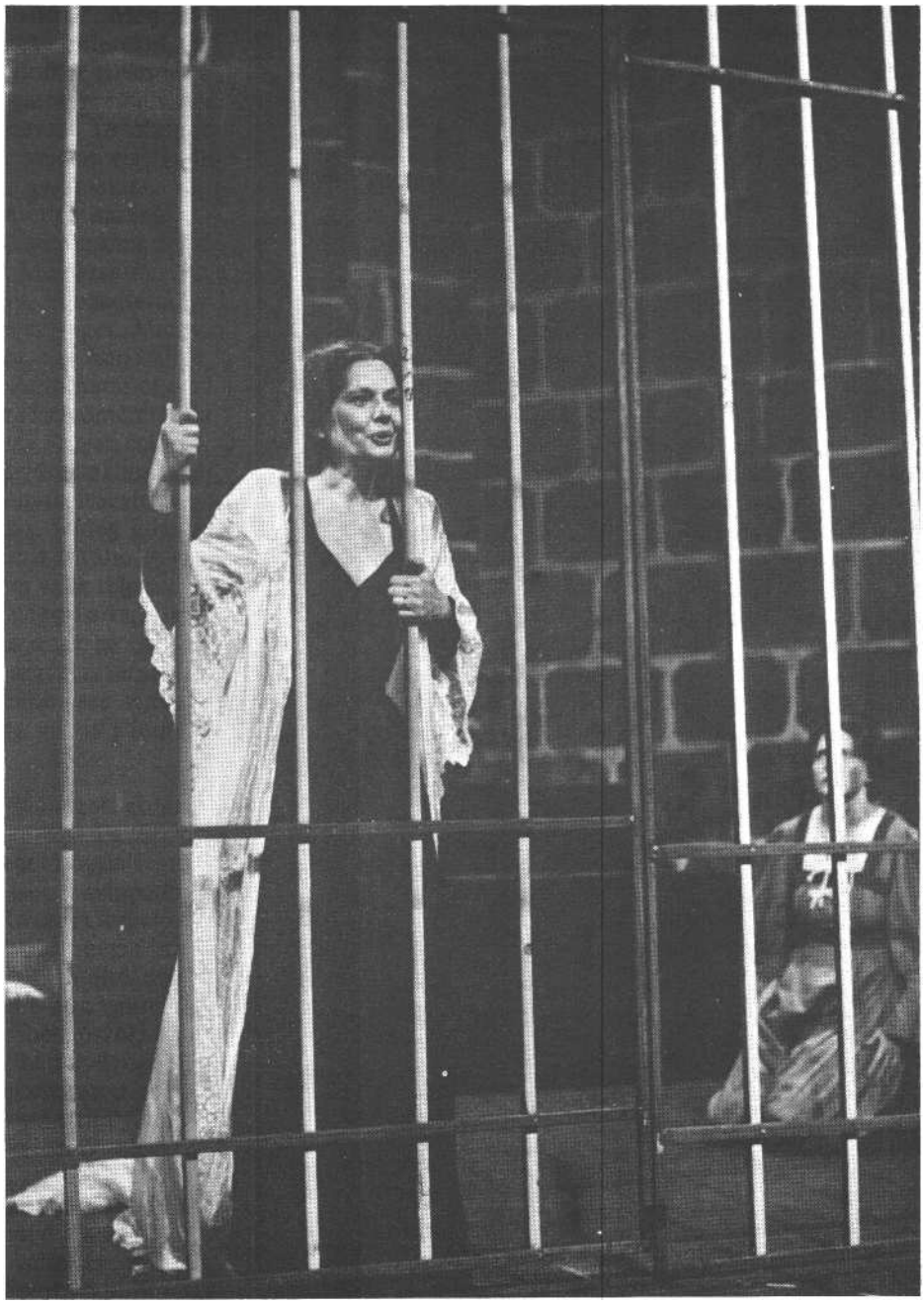
Közben a királynő a terem közepére helyezett széken ül, magára hagyatottan, tehetetlenül, de külső tartását mindvégig megőrizve. A rendező pontosan beállított, jól felépített jelenetek sorával jelzi azt a folyamatot, ahogy a jogi normák fokozatosan a politika szolgálatába állnak, s ahogy a Marie-Antoinette elleni lelki dresszúra egyre erősebb lesz. Először csak a gúnyos megjegyzéseket kell kivédenie, majd fia, Louis-Charles terhelő vallomásáról írt jegyzőkönyvet kell meghallgatnia, hogy aztán a fiával való szembesítést se kerülhesse el. A kihallgatói kérdések egyre szorosabb gyűrűt vonnak körülötte, egyre testközelibben hangzanak fel. A törvényszék elnöke és az ügyész, mint egy igazi krimiben, úgy záporoztatja a kérdéseket a királynő felé, s közben egyre szűkülő körben járják körül őt, hogy a végén szinte rátapadva faggatózzanak. Hatásos megoldás, melyet még tovább erősít Döme Zsolt sokkoló zenéje. Ezt használja a rendező a jelenetek közötti átkötésképp is, némiképp befolyásolva a nézőt, elhitetve vele, hogy a következőkben fontos és izgalmas események következnek. Nem rossz fegyver, ha utána ki tudja elégíteni a várakozást. S többnyire meg is teszi, nincsenek üresjáratai. A néma jeleneteket is tartalommal tölti meg. Ennek egyik legszebb megoldása, amikor a börtönbeli családi vacsorát követően két polgárlány leszedi az asztalt. Amikor magukra maradnak, egyikük odafut a királynő székéhez, szinte belefészkeli magát, megsimogatja a karfát, ahol előtte a királynő keze pihent, aztán az asztalnál is Marie-Antoinette helyére ül, úgy veszi ujjai közé a kávéscsészét, ahogy az úrinőktől látta, majd mint aki álomból ébredt fel, a megszokott mozdulattal lerántja a terítőt az asztalról, és villámgyorsan eltűnik. Csehi Katalin - aki már *a Bodnárné* cselédlányaként is figyelmet magára vonóan játszott - némajátékában ugyanazokat az érzéseket éli meg, mint fontosabb szerephez jutott társai. A királynő iránti csodálatot és az egyetlenegyszer olyannak lenni, úgy viselkedni, mint ő vágyát váltja valóra mozdulataiban.

S a felnőttek mellett a kilencéves gyerek, Louis-Charles helyét is megtalálja a rendező a színpadon. Gyereket színpadra küldeni csak addig biztos siker, amíg némán kell ácsorognia; magabiztosan mozgatni, természetesen beszéltet-ni, a rendezői feladatok egyik legnehezebbike. A rendezés Louis-Charles-ban elsősorban a gyereket mutatja meg. A játékost, az akaratost, a kalandokra vágyót, a még könnyen alakíthatót. Pontosan követhetően rajzolja meg, hogy az ifjú trónörökös a polgári nevelés következtében fokozatosan eltávolodik az anyjától. Temple-i lakosztályukban még bújik hozzá, a széken hintázik, miközben játékélményeiről mesél, s ha az Emberi Jogok aznapi leckeszakaszát kell Simon varga utasítására felmondania, még csak unszolásra teszi, s minduntalan odasandít

Jelenet a Feuchtwanger-darabból (Lamanda László és Gyöngyössy Katalin)

a falon függő „puskára". Még játéknak tartja a szökési előkészületeket, és sírva öleli át az anyját, amikor el akarják szakítani tőle. A kihallgatóterembeli szembesítéskor már jól nevelt. Távolságot tart, polgári szokások szerint viselkedik, és mesél. Őszintén, gyermekien, fel sem fogva, hogy anyja ellen használják fel a szavait. Utolsó találkozásukkor már olyan, mint egy idegen. Megfaragták, lenyesegették vadhajtásait, elfogadtatták vele a királyfiból koldus szerepet. Ahogy mesterétől látta, mint egy kuncsaftot, úgy járja körül Marie-Antoinette-et, szakszerűen meghatározza facipőméretét, és még büszke is arra. hogy milyen sok újdonságot tanult. A börtönfalakhoz képest a suszterműhely csupa változatosság, izgalom, jó szórakozás. Hideg köszönéssel elmenekül, és játszik tovább. A színpadi játék azonban nem válik teljessé. A rendező ugyanis nem ügyel arra, hogy barna kis Louis-Charles-jának ne csak a mozdulatai, hanem a szavai is természetesek legyenek. Így inkább csak sejteni, mint érteni lehet, hogy mit is jelentenek az elhadart szavak.

Nagyon kevés hiányzott ahhoz, hogy Szurdi Miklós kikerülje a győri vendégrendezőket fenyegető egyik legnagyobb veszélyt, és ne essen a színpadtechnika bűvkörébe. Kis Kovács Gergely segítségével nem hivalkodó, mégis impozáns. az egész színpadot betöltő díszleteket tervezett. A Temple-be a királyi foglyokhoz méltót, vörösben úszót, előkelően berendezettet. A háttér üvegajtaján keresztül pedig beszökhetett a külvilág. Láthatóvá vált, hogy a királyi család tagjait nemcsak fizikai valójukban, de szavaikban is szoros ellenőrzés alá helyezték. Elég volt egy hangosabb félmondat ahhoz, hogy megnyíljék az ajtó, és kíváncsi őr lesse a változást. A Tuilleriák ezüstkék dolgozószobája puritánságával tükrözte a forradalom szellemét. A legsikerültebb mégis a harmadik felvonás díszlete. A színpad és a nézőtér közé rács került, a látogatók hátulról, egy széles lépcsőn érkeztek Marie-Antoinette cellájába, ahol már csak a legszükségesebb, a királynőt annyira jellemző bútordarabok kaptak helyet: egy paraván és egy fésülködőasztal. Itt ölti magára utolsó toalettjeinek egyikét, a nemes egyszerűségével hódító fehér ruhát. De fantáziagazdagok az ékes, özvegyi feketék is. Tordai Hajnal csakúgy, mint a többi nőalak felöltöztetésénél inkább az egységességre, minta korhűségre törekedett. S nem mérte fukar kezekkel férfialakjainak



A címszereplő Gyöngyössy Katalin a győri előadásban

ruhatárát sem. Csak az nemigen megfejthető, hogy egyes hivatalnokok fejébe miért nyomott rizsporos parókát, és másokat miért kímélt meg ettől. Ugyanabban a teremben, ugyanazon a tárgyaláson, ugyanannak a testületnek a tagjait miért kezelte különbözőképp?

Szurdi Miklósnál, akinek rendezését végig a színészközpontúság uralta, az utolsó jelenetre megbomlik az egység azzal, hogy a színész elé tolja a színpadi masinériát. Marie-Antoinette, mint egy arisztokrata Jeanne d'Arc, szekéren, megkötözve búcsúzik az élettől. A Miatyánk szövegébe belefoglalja saját imádságait. Háttérzajként morajlik a tömeg, de éppen csak annyira, hogy tudni lehessen, nincs egyedül. Mögötte az utolsó útjára vivő szűk, valószínűtlen magasságba vezető lépcső, tetején a gyilkos szerszám, mely alá a királynőnek fejét le kell hajtania. Es ekkor betölti a színpadot a működ. Elnyomja a színésznő színpadi jelenlétét, abszolút egyeduralkodóvá lép elő. Csak legalább a dramaturgiai funkcióját meg lehetne fejteni!

De szerencsére Gyöngyössy Katalin drámai súlya sokkal nagyobb annál, hogy e rendezői kisiklás elhomályosítsa alakításának erejét. Rég nem látottan tündöklik, ragyog, mintha ráöntötték volna módon magára szabja Marie-Antoinette varázsos egyéniségét. Mert Feuchtwanger ilyennek képzelte el. Hódítónak, az egész világot a lába elé kényszerítőnek. Mindegy, hogy nem igaz, de jól eljátszható. És a színésznő játssza. Meggyőzően, színesen. Nemhiába nevezik alattvalói Madame Deficitnek. Hisz ez a nő nemcsak az államkasszából, de önmagából is látszólag mindent kiad. Az indulatokat, az érzéseket, a szeretetet, a szerelmet. Es mégis titokzatos és fenséges marad. A színésznő az önkiadás és a tekintélyt parancsoló arisztokratizmus nehezen faragható anyagából teremti meg Marie-Antoinette alakját. Mára puszta látványa is figyelmet magára vonó. Nem egyszerűen belép, hanem megjelenik, bevonul, s egy csapásra övé a tér. Egy pillantása elég ahhoz, hogy az őr szó nélkül elhagyja a szobát, hogy az egész királyi hadtestet életét feláldozni kész csatlósává tegye, hogy a forradalom legelszántabb hívét elbűvölje, vagy ha úgy akarja, hát megalázza. S e külső fenséget mind-végig megőrzi. Kezdetben minden erőlködés nélkül, ahogy azt otthon, a Habsburg-udvarban megtanulta, később egyre nagyobb erőfeszítést követelően, összeszorított fogakkal, de megmaradva büszke nőnek. Királynőnek. Gyöngyössy Katalin a sok lehetséges közül azt a királynőt játssza el, aki nincs tudatában történelmi szerepének. Amilyen könnyedén és magától értetődő természetességgel vall kihallgatói előtt személyes kiadásairól, oly természetesnek veszi azt is, hogy fogsága csak átmeneti. Es ez a hiú ábránd csak fokozatosan omlik össze. A színésznő hirtelen, gyors váltásokkal, újból és újból arcot váltva, a belső kétségeken és a külvilág felé mutatott reménykedésen keresztül csak nagyon lassan juttatja el Marie-Antoinette-et a végső felismerésig, a halál előtti állapot felvállalásáig. Először csak futó gondolatként jelenik meg a vég, melyet azonban el is hesseget. S ahogy a külső történések következtében fokozatosan eluralkodik rajta a kétségbeesés, úgy válik a külvilág felé viselkedése megjátszottá. Csak egyedül maradva engedi el magát. A félelemtől eltorzult arccal, a büszke tartást levetve, remegő emberré zsugorodva hozza felszínre legvalódibb érzéseit. S aztán újra játszik. Emberfeletti erővel. Legszebben elkapott jelenete az, ahogy szinte már az őrület határán állva szerelmesét véli megjelenni. De helyette Saint-Just érkezik. A férfi felé röpülő mozdulata megáll a levegőben, s egy pillanat elég ahhoz, hogy a halálos ítéletet tudomásul véve újra pózoljon, és eljátssza élete legnagyobb szerepét. Széles gesztusokkal, folyton mosolygó arccal, cinikusan, gúnyos, lekezelő hangon alakítja a „mit nekem az élet" búcsúkettősének női figuráját. Szegény Saint-Just nem is igen tud mit kezdeni vele, kétségbeesetten kiadja magát, majd önmagától és Marie-Antoinette-től megrémülve megfutamodik.

De ez csak az egyik arc a sok közül. A halálra készülődő, minden reménysugárba két kézzel belekapaszkodó királynő arca. S mellette ott az anyáé, akinek végig kell néznie, hogy fiát ellene nevelik, lánya pedig természetes kamaszösztönnel lázad ellene. Végtelen türelemmel és megértéssel próbál tenni ellene. A szeretet nevében. Mert a színésznő minden mozdulatában benne van a gyermekek iránti ragaszkodás és az az eltökélt szándék, hogy Louis-Charles-ból királyt farag. Mintha egy felvilágosult polgárasszony, nem pedig egy gyermekeit a királyi udvarban minden bizonnyal ritkán látó uralkodónő érzéseit fogalmazná meg.

És ott van még a szerelmes asszony is. A kedvesétől elszakított, az érte rettegő, a szabadulást tőle váró. A színésznő úgy játssza el ezt az állapotot, mint a börtönbe kényszerített nő éltető elemét, s úgy éli meg, mint akinek a puszta léte és gondolati közelsége is boldog pillanatokat jelent. Nehéz ebben a túláradó érzelmi kavalkádban a szentimentalizmust, a zsebkendő-csalogató szituációkat elkerülni. Gyöngyössy Katalinnak biztos stílusérzéke segítségével sikerül, és még arra is marad eszköze, hogy az előadás zárójelenetében újat mutasson a királynőből. A letisztultat, az egyszerűt, az ereje végén járót. Szinte rezzenéstelen arccal néz szembe a látványosságra éhes közönséggel. Csak hátulról beadott, az egész színpadot betöltő belső hangja jelzi, hogy fogytán a tartalék. De közel már a vég.

Azoknak, akik őt a guillotine-ig elvezetik, legyenek akár hívei, akár az ellenfelei, jóval kevesebb tér jut. Korrektül, szerepük helyét pontosan tudva teszik a dolgukat. S ez a legtöbb, amit egy ilyen egy alakra komponált drámánál tenni lehet.

Bessenyei Zsófia a sógornő, Elisabeth szerepében Marie-Antoinette vibráló osztráksága mellett a higgadt franciát kelti életre. Ő az, aki nemcsak a politikai helyzettel van tisztában, de azt is jól tudja, hogy a családi négyesben Marie-Antoinette az első az egyenlők között. E háttérben maradó csendesség ellenére is van egy nagy színpadi pillanata. Mindenkitől elfordulva, fülére tapasztott kézzel szeretné meg nem hallottá tenni, hogy csak Marie-Antoinette-nek van lehetősége a szökésre. Aztán megrázza magát, és az ügy legfőbb támogatójává lép elő.

Paláncz Ferenc (Simon varga) és Gyöngyössy Katalin (Marie-Antoinette)
(Willingstoffer Lajos felvételei)

Nem úgy, mint Pajor Eszter Marie-Thérése-e. Csupa ellenállás anyjával szemben, és öntudatos kékvérűség a külvilág felé. Néha a kelleténél hangsúlyosabban, éppen ezért nem belülről fakadóan, hanem megjátszottan.

Bende Ildikó Tissonnéja alázattal és ragaszkodással tesz-vesz a királynő körül. Egyetlen apró jelt sem ad, amellyel elárulná, hogy ő (is) leplezte le úrnője szökési előkészületeit. Épp ezért a nézőt a királynő előtti önfeladása éppen olyan váratlanul éri, mint Mari e-Anto i nette-et, és értetlenül áll a kisember árulása előtt.

Nem ilyen szemérmes Simon varga. Paláncz Ferenc a tőle megszokott biztonsággal helyezkedik bele a hirtelen nagy feladathoz jutott polgár alakjába. Fanatikusan, a legkisebb utánagondolás nélkül képviseli a forradalom ügyét, és a felül lévők fölényével hurrog le minden arisztokratát. A színésznek a szerepbe vitt érdessége és az ostobaság hang-súlyozása is elég ahhoz, hogy megsejtesse, nem ez az igazán üdvözítő forradalmi út.

Egy másfajta forradalmiságot testesít meg Maszlay István Hébert-je. A pökhendi, a sajtó hatalmát maga mögött tudó, ezért rendkívül magabiztos túlzó-két, akiket mindenki utál, de mindenki tart is tőlük. Es a színész ezt a taszító firkászságot hozza a lehetőségekhez képest színesen.

Rupnik Károly és Szűcs István hivatalnokai a törvények szolgáiként lépnek fel. Egymást kiegészítve játsszák el a minden eszközt bevető, félelmetes, de a politikának bármikor behódolni kész kihallgatók szerepét.

A sok ellenfél között van egy igazi barát is, aki nyíltan vállalja a királynő iránti rajongását. Török András Rougemont-ja igazi romantikus hősként, vérben úszva, de Marie-Antoinette-ért az utolsó leheletéig kiállva játssza el a királyasszony lovagját. Nagy vehemenciával, érzelmesen, az előadás hangulatától némiképp elütően.

Sokkal inkább belülről épül Lamanda László Saint-Justje. Furcsa szerep az övé. Haladó, forradalmi gondolatokat kell közvetítenie, mégsem övé a diadal. A színész jóval gazdagabb alakot formál, mint amilyennek Feuchtwanger szánja őt. Egyrészt azért, mert a rendezői elképzelés sokrétűbbé teszi, másrészt mert ő maga is a figura mélyére ás, és egy titkokat rejtő, érzelmeit jól leplező, bölcs embert húz elő. Szavaiból nem pusztán a Rousseau műveiből megtanult ráció szólal meg, hanem az a hit is, mellyel e gondolatokat a sajátjává teszi. Attól kezdve, hogy kilép Robespierre szobájából, hogy irányítsa a királynő ügyét, higgadt megfontoltságot sugároz. Tartásában, viselkedésében van valami előkelő, hiszen ő is nemesi származék. Minden reakciójából az látszik, hogy ha senki más, de ő tudja, mi az elérendő cél. Elegáns kívül-állása az irreleváns kérdések hallatán fokozatosan megszűnik, a kezében tartott kesztyűt idegességének jeleként metronómszerű ütésekre emlékeztetően mozgatni kezdi, majd felpattan, és ő maga vonja kérdőre a királynőt. Oly szuggesztíven teszi ezt, hogy kettőjükön kívül jelentéktelenné válik mindenki más. S ahogy belelendül igéi hirdetésébe és a vádpontok taglalásába, hangja egyre emelkedettebbé válik, mozgása felgyorsul, indulatai elszabadulnak. Ennek végső pontja az, amikor a kezében tartott kesztyű messzire repül. Még egyszer hasonlóképp kivetkőzik önmagából. Fehér kesztyűje újból a földre kerül, amikor a börtönben próbálja átplántálni Marie-Antoinettebe a hitét. Hasztalan, pedig legfőbb vágya ez. S a színész néhány elengedett, a királynő felé közeledő mozdulatával jelzi is a miérteket, hogy a búcsúöleléssel végképp elárulja magát. A gyűlölet és a szeretet e bizarr keverékéből alakítja ki Lamanda László a forradalmár Marie-Antoinettehez fűződő kapcsolatát. Finoman jelzett belső csatában a józan észt hozza ki győztesen. A deficit pedig ez esetben a szerelem.

Mint ahogy a Feuchtwanger-mű bemutatásának is van deficitje. Éppen annyi, amennyitől a rendező és színészei tartalmas, mához szóló szöveg hiányában elestek. S ez nem is kevés.

Lion Feuchtwanger: Marie-Antoinette (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Erdődi Sándor és Vajda György Mihály. *Díszlet:* Kis Kovács Gergely m. v. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Zeneszerző:* Döme Zsolt. *Rendező:* Szurdi Miklós m. v.

Szereplők: Gyöngyössy Katalin, Lamanda László, Bessenyei Zsófia, Pajor Eszter m. v., Préts Sándor, Prekop Olivér, Paláncz Ferenc, Maszlay István, Némedy Árpád, Török András, Bende Ildikó, Maróti Gábor, Buday István m. v., Szűcs István, Rupnik Károly, Ajtay Julianna, Csehi Katalin, Brancsik Vilmos, Guttin András, Hosztafi József, Károlyi Szabolcs, Koppány Zoltán.

CSONTOS SÁNDOR

A drámaíró Sarkadi

Beszélgetés Mészöly Dezsővel

- 1981-ben, amikor Sarkadi Imre síremlékének avatása után összegyűltünk egykori lakásában, örömmelfedeztelekföl az általam ismert írók, barátok közt téged, akivel személyesen akkor találkoztam először. Mindjárt át is gondoltam, te sok olyat tudhatsz Sarkadiról, amit csak kevesen. Hiszen amikor darabjait bemutatták a Madách Színházban, ott dolgoztál, s az ötvenes évek közepén együtt voltatok dramaturgok ugyanott. Most, hogy úgy beszélgetünk, előttünk a magnetofon, szeretném megismerni azt a képet, amely benned egykori munkatársadról él. Míg ezt elém vetíted, nem is igen foglak kérdésekkel megakasztani. Aztán ha elmondtad, amit legfontosabbnak tartasz, néhány részlet iránt érdeklődöm majd: Sarkadi személyiségén kívül szeretném, ha fölidéznéd a Madách Színház múltjának azt a szakaszát is, mely az ő szempontjából érdekes. Kérlek, mondd hát el, milyennek is láttad barátodat!

- Mielőtt ezt a beszélgetést elkezdtük, együtt elmentünk a *Film Színház Muzsika* szerkesztőségébe, előkeresni egy régi cikkemet, amit Sarkadiról írtam az ötvenedik születési évfordulójára. Jó, hogy ezt az írást előbányásztuk - megmondom a pontos lelőhelyét is: a lap 1971. augusztus 14-i számában jelent meg -, mert akkoriban, amikor ezt fogalmaztam, sok mindenre pontosabban emlékeztem még, mint most. Az alapérzésem viszont változatlan: Sarkadi ijesztően korán tűnt el közülünk. Most lenne hatvannégy éves. Próbálom őt elképzelni hatvannégy évesnek. Nagyon nehéz. Én ugyan, aki hatvanhatodik születésnapomon túl vagyok már, nemis vélem éveim számát soknak, de amikor Sarkadival utoljára együtt voltunk, a hatvan fölötti időket rettenetesen öreg kornak tartottuk. Azt hiszem, ha Imre élne, és betegség, alkohol, megpróbáltatások nem tették volna tönkre a szervezetét, szívós, fiatalos öregember lenne. Hiszen jó izomzatú fiú volt. Remekül úszott. Kitűnő volt mindenben, amihez testi ügyesség és kitartás kellett, jól vitorlázott például.

*Csontos Sándor *Beszélgetések Sarkadi Imréről* című, megjelenés előtt álló kötetének utolsó fejezete.

No de hát először arról beszélnék, hogyan ismerkedtünk össze. Azt írom az említett cikkemben, hogy Sarkadival jó csillagzat alatt találkoztam. Úgy kell ezt érteni, hogy az első kezembe került írása olyan volt, ami nagyon megfogott, és ma is remeknek tetszik. Ez a *Válaszban* meg-jelent *A szökevény* című novella. Akik ismerik az ő novellisztikáját, nem lesz nehéz visszaemlékezniük erre az írásra, ami egy katonaszökevény utolsó napját mondja el egészen az elfogatásáig és agyonlövetéséig - első személyben. Ez teszi olyan szívenütővé, mert hozzánk .beszél a főhős végig, és meglepő, amikor megtudjuk, hogy ott fejeződik be a novella, ahol a hős élete. Mikor *A szökevény* kezembe került, s elértem a végére, belém nyilallt valami, aminek semmi köze irodalmi élményhez. Engem akkoriban nem az irodalom érdekelt, hanem a történelem. A közelről látott, a jelenben fölismert történelem mechanizmusa. Azt mondhatom, hogy novellának fogékonyabb olvasója, mint amilyen én *A szökevénynek* voltam, nem lehet. Forgattam kezemben a Válasznak *a* számát, fölkavarva, kíváncsian attól is: ki lehet az a Sarkadi Imre? Milyen jó volna megismerni - gondoltam. Előkerestem régebbi *Válaszokat,* elolvastam két más írását. Ezek is jók voltak, de hatásuk meg se közelítette *A szökevényét.* Megtudtam unokatestvéremtől, Vargha Balázstól, aki valamikor Debrecenben járt teológiára, hogy ez az Imre debreceni fiú, de most itt dolgozik Pesten a Rádiónál. En meg akkoriban a Madách Színház dramaturgja voltam, ez jó alkalmat adott rá, hogy fölhívjam telefonon. Az első beszélgetés persze nem folyt gördülékenyen. Én eldadogtam, hogy mennyi drámai anyagot érzek a novelláiban, milyen jók a dialógusok, és megkérdeztem, nem lenne-e kedve drámát írni, hiszen szín-padra kívánkozik, amit vizionál és papíron rögzít. Mindez igaz volt, és mégis ürügy. Mert tulajdonképpen azért hívtam fel őt, mert titokban barátomnak kívántam *A szökevény* íróját. Személyes találkozónkra aztán egy mesterien meg-írt parasztnovellát hozott magával. Ebből később drámát kezdett írni, *A Fekete tanyát.* Szerettem ezt az egyszerű, komor címet. Fekete Antalék tanyájáról volt szó, de a Fekete itt beszélő névnek tetszett. Benne volt az egész dráma sűrű, fojtott levegője. Erről a kifejezésről, hogy „egész dráma", persze eszembe jut mind-járt, hogy nem volt az még egész, s biztattam Imrét, hogy fejezze be. „Ha befejezem, nem adják elő" - mondta ő, erre a mondatára ma is emlékszem.

– *Tudsz-e a* Feketéék kilenc holdja *című hangjátékról, mely ugyanezt a történetet mondja el?*

– Ez volt a címe a novellának is, ezt kaptam én meg. Mindenesetre Imre pesszimista volt, ha arra gondolt, előadják-e ezt a drámatorzót, ha befejezi. Ebből lát-hatod, hogy a lezárást másképp képzelte el eredetileg, mint ahogy később meg-írta. Pesszimista jóslatára azt feleltem, hogy lehet, hogy nem adják elő, de hát fene tudja. „Hát mi az a fene tudja?" - érdeklődött Imre. Erre én mondtam, hogy nekem születési hibám az indokolatlan optimizmus, mire ő azt válaszolta, hogy igyunk valamit. (Közbevetőleg jegyzem meg, hogy sose tudtam az ivásban követni őt. Ő szerette az alkoholt, az erőset is, én meg úgy voltam, hogy a jó bort szerettem, de inkább csak evéshöz. Egyébként Imre elbűvölő volt olyankor is, amikor ivott.) Nos, az első dramaturgiai megbeszélés lezárult, de bennem tovább motozott a dolog. Éppen szezon végén voltunk. Ekkor még Barta Zsuzsa volt az igazgató, a következő évadban barátom, Horvai István lett. Vele való jó kapcsolatom onnan származott, hogy valamikor együtt dolgoztunk segédrendezőként a Nemzeti Színháznál. Aztán eltűnt a szemem elől, a Szovjetunióban tanult tovább. Mikor visszakerült, nagy szükség volt fiatal rendezőkre, tehetséges, aktív emberekre. Rövidesen megtették hát először a Gyermekszínház főrendezőjének, majd 51-ben a Madách igazgatójának. Azon gondolkoztam, előadja-e *ő A Fekete tanyát.* Mindenesetre siker-rel vettem rá, hogy hívjuk be Imrét, és beszélgessünk a darab lehetőségéről. Érdekes Sarkadi egyéniségének szuggesztivitása, varázsa, bája szempontjából, hogy Horvai először, amíg meg nem ismerte személyesen, fölfigyelt ugyan az írás tehetséges voltára, erejére, de egyáltalán nem volt még határozott abban, hogy premier lesz. Az első néhány beszélgetés után azonban Sarkadi teljesen meghódította Horvait, s ebből sírig tartó barátság lett. Nos, igazam is lett, nem is abban, hogy színre kerül *A Fekete tanya.* Mert a darabot úgy, ahogy indult, sohasem fejezte be Sarkadi. De abból az anyagból, amit Horvai Pistának megmutattam, lett egy kicsit felemás színdarab *Út a tanyákról* címmel, ami 1952-ben került színre a Madáchban. Ennek a legerősebb része a második felvonás, vagyis *a Feketéék kilenc holdja.* Dajka Margit és Pécsi Sán dor sokáig emlegették még Imre halála után is azt az óriási tapsorkánt, ami kettős jelenetüket kísérte, mikor Fekete Antal elkergeti a feleségét. Hatalmas felvonásvég volt ez, dörgő taps fogadta mindig.

– *A darab kizárólag Horvai és Sarkadi együttműködése révén jött létre, vagy neked is volt a megszületésében némi részed?*

– A létrejöttében nagyon sok embernek volt része, természetesen nekem is: szerettem volna minél többet megőrizni az eredeti anyagból és tervből. De hogy ne csak a színházon belüli történésekről beszéljek, el kell mondanom: Horvai Pista akkoriban még nagyon adott Révai József szavára. Révai, ha merev volt is, a művelt emberek közé tartozott. Horvai elérte, hogy elolvassa a félig kész darabot. Es hát persze, próbálta Pista a darab érdekében ezenkívül is mindazt belepréselni a szövegbe - szörnyű idők voltak ilyen szempontból! -, amit megkívántak. Imre viszont képtelen volt az irodalomban a szélhámoskodásra - tehetsége természetéből adódóan. S noha meggyőződéssel beszélte rá magát, hogy a követelmények teljesíthetők és teljesítendők, valahányszor kívülről jött hatásra írt bele a darabjába, az elvált az eredeti anyagtól, mint olaj a víztől. Mihelyt elkezdődnek a rossz mondatok, hamis hangok, lehet tudni: ezek a részek kérésre készültek. Horvai biztosan elmondta, hogy a földre rakták ki a különböző változatokat, s így állították össze a szöveget. Nem lehet így drámát írni, ma ezt már tudjuk. Én passzívvá lettem, láttam, hogy itt már nálam nagyobb erők működnek - teljesen át-vette az ügyet Horvai, helyettem dramaturg is lett. Szerettem volna, ha színre kerül a darab, gondoltam, ha csak így lehet, kerüljön így színre. Ahol azonban valamit hamisnak éreztem, igyekeztem javítani. Imrének megvolt a bizalma ben-nem, stiláris dolgokban hallgatott rám. Nos, mert igyekezett Horvai Pista és maga a szerző is teljesíteni a korabeli óhajokat, nehogy azt hidd, hogy az Út *a* tanyákrólnak valami könnyű sorsa volt. Éppen csak engedték bemutatni. Mert hiszen benne volt az a tragikus mag, ami szinte kívánta volna a tragikus befejezést. Emlékszem aztán, Horvai Pista milyen szorongva várta, *a Szabad Nép* mit fog róla írni, mert a pártlap kritikája eldöntötte akkora művek sorsát, s a többi bírálatot is meghatározta. Gyárfás Mik-lóst kérték meg, hogy írjon a darabról. Ő rögtön ráérzett az írói erejére, s úgy tudom, elismerően írt róla. Azért mondom így, mert én ezt nem olvastam, mert

nem jelent meg: *a Szabad Nép* sokallta az elismerést, kevesellte a politikai elmarasztalást. Végül odaadták a kritikát átírásra Fekete Sándornak, és mindkettejük nevét aláírták. A cikkben sok politikai kifogás fogalmazódott meg, ami döbbenetes, mert ha most elolvasod az *Út a tanyákrólt*, mintaszerűen vonalasnak láthatod. Nagy vita lett aztán. A Színművészeti Főiskola ifjúsága lelkesedett a Madách Színház előadásáért, és el voltak keseredve *a Szabad Nép* elmarasztalása miatt. Meg is hívták Fekete Sándort egy előadás megtartására, ahol felelnie kellett a hallgatók kérdéseire. Tanárok is kérdezhettek, én akkoriban ott nagyon fiatalként óraadó tanár voltam, s vitatkoztam a darab érdekében Fekete Sándorral. Azt mondtam többek közt, hogy olyan ez a kritika, mint amikor két össze nem szokott lovat fognak egymás mellé, s az egyik jobbra akar menni, a másik balra. A lényeg azonban az, hogy fölkavarta a színházi közvéleményt a darab: a mai tárgyú drámák közt sokkal izgalmasabb volt, mint a többi. Ha odateszed Urbán ugyanekkoriban bemutatott színdarabja mellé a Sarkadiét, látod az óriási különbséget.

- *Az* Út a tanyákról *és a* September *közötti drámákra emlékszel-e?*

- Nem, *a Szeptemberre* viszont annál inkább. Érett, finom lírájú írás ez. Pécsi Sanyi gyönyörűen játszotta az öreg Sipos szerepét. Legutóbb Szirtes Ádám alakította ugyancsak Horvai rendezésében ugyanezt a televízióban, szintén nagyon szépen, de az a légkör, amiben a tv-változatot láthattuk, nem kedvezett már a darabnak. Figyeltem azokon, akikkel együtt néztem: a *Szeptember* mondanivalója teljesen történelemmé vált. Akkor azonban, amikor a Madách Színházban 55-ben játszottuk - ez volt az a periódus, amikor hittük, hogy valami új jön, 55 a bizalom éve volt, a nagy várakozásoké - nagy hatása volt a darabnak.

Egy év múlva, 56-ban került sor a *Körhintának a* cannes-i fesztiválon való vetítésére, amelyen kinn volt Sarkadi is Franciaországban. A filmről nem is kell beszélnem, emlékszem viszont, Imre hogy el volt ragadtatva Soós Imrétől, Törőcsiktől. Fülemben van, ahogy mondta: „Dezső! Van egy olyan színésznőnk!"

Közben kiváló novellákat publikált, híveket szerzett magának. Egyszer Hubay Miklós késő este hívott fel elragadtatva: „Dezső, olvastad a *Kútbant?* Olvastam már akkor én is, egymás szájából kapkodtuk a szavakat. Ugyanakkor egyre több vitát is kavart Sarkadi munkássága, de azok, akik támadták, nemis tudtáktalán, hogy a vita elsősorban benne magában zajlott. Senki kíméletlenebb kritikusa nem tudott lenni önmagának, mint Imre. De arról aztán utóbb lemondott, hogy mindent átírjon. Talán épp az *Út a tanyákról* szerencsétlen átdolgozása miatt később semmit se javítgatott. Ha nem sikerült valami, eldobta, írt helyette mást. Lelkesedett azon, hogy találtam egy Victor Hugo-idézetet arról, hogy mi volt az ő véleménye az átdolgozásokról és továbbcsiszolásokról: Corriger un ouvrage dans un autre ouvrage. Vagyis: egy művet a következő műben kell kijavítani. Írni egy másikat. Esetleg olyat, ami egész másról szól, de amiben egy kevésbé sikerült nekiveselkedésnek a tanulságai ott vannak.

– *Amit mondasz, jól tanúsítják Sarkadi kéziratai: nincs szinte sehol javítás.*

– Tudod, hogy volt egy babonája, hogy sose szabad másolattal írni semmit. Azt mondta: amit az ember másolattal ír, az rossz lesz. Mindent egy példányban gépelt csak - ezért veszett el viszont egy csomó kézirata. Drámakötete megjelenéséhez is végül egy színházi példányt szerzett a felesége annak idején.

– *Említetted, hogy Sarkadi milyen szigorú kritikusa volt önmagának. Beszélj még erről!*

– Tépelődő ember volt. Hamleti alkat. Ezeknek a vonásainak felerősítését szolgálták azok az évek, melyek *A gyáva* című kisregényének megjelenését megelőzték. Ekkor aztán úgy érezhette, sikerült olyat írnia, ami vitán felül áll. De az elismerésnek már csak mi, barátai örülhettünk. Először a hazainak, aztán a franciának.

Akkoriban, mikor *A* gyávával párhuzamosan születő művei íródtak, már évek óta nem voltam dramaturg sehol. (Ladányi Ferenc menesztett, amikor igazgató lett - nem tudtam vele sehogy se együttműködni. Az volt az egyik kifogása ellenem: folyton a barátaid darabjait akarod előadatni. Ezalatt értendő Sarkadi és Hubay Miklós. Ma is vállalom, hogy őket kellett volna játszani.) De Sarkadinak színpadra szánt munkáit ekkor is ismertem, mert megmutatta nekem kéziratait. Mindig csak akkor azonban, amikor a dráma kész volt. Munka közben ezekben az években sohase láttam tőle semmit. Nem akarta már, hogy befolyásolják, nem érdekelték már a dramaturgi tanácsok. Csak egy dolog érdekelte: mennyi őszinteséget bír el a tolla.

Három kész drámájának kézirata várt bemutatót, amikor váratlan halálának híre lecsapott. Aztán a hatvanas években nagy vita zajlott élete művének értékeléséről. Parázs disputa. Nem tudtam tárgyilagosan olvasni a vitacikkeket. Néha eszembe villant, amit József Attila Adyról írt: „Meghalt? Hát akkor mért ölik naponta? ..." Az irodalmi lexikonban olvasom: élete tragikus hirtelenséggel zárult, értékes életműve torzó maradt. Igazat kell adnom, bármennyire fáj, a lexikon-cikk írójának, de a torzó szó eszembe idéz egy Rilke-verset, *az Archaikus Apolló-torzót*, amit Tóth Árpád fordított magyarra. Ebben Rilke arról énekel, hogy a szobornak minden porcikája szuggerál bennünket, s azt mondja: Du musst dein Leben ändern. Meg kell az életedet változtatnod. „Változtasd meg élted" - így fejeződik be Tóth Árpád fordításában a Rilke-szonett szövege. S ezt sugallja Sarkadi műve is. Hozzáteszem: mindenki, aki őt személyesen ismerte, s tudta, mi lakik benne, és mi van még benne azon kívül, amit kiírt magából, a műveit is másképp tudja értékelni. Magamat is közéjük számítom. Azt hiszem, hogy Imre tehetsége még nagyobb volt, mint az életmű, amit maga után hagyott. Jóllehet, a legsikerültebb írásai csúcsok. Emlékszem Somlyó versének, *a* Halálhímek - amely Sarkadi egyéniségét nagyszerűen visszaadja - a hatására. Ismerek olyat, aki nem szereti Somlyó verseit, de ezt a művét nagyra tartja. *A Halálhír* is azt tükrözi, hogy milyen szuggesztív egyéniség volt Sarkadi. S ezt ne úgy értsd, hogy valami agresszív hatás áradt belőle: végtelenül szerény, szelíd ember volt. Még akkor is, ha időnként voltak dührohamai, hiszen minden tiszta embernek vannak dührohamai. Néha úgy tudott felháborodni, mint Petőfi, akit egyébként borzasztóan szeretett. (Petőfi iránti rajongása volt az egyik kapcsolódási pontunk.) Mondom, több volt Imrében, mint ami megvalósult. Ezért olyan gyógyíthatatlan seb a halála a barátain, az irodalmon.

– *Miket szeretsz az életművében mint elfogult, baráti olvasó?*

– *Az Elveszett paradicsomot*, a félresikerült *Út a* tanyákrólból azt a részt, ami a *Feketéék kilenc holdja* anyaga, *a Kútban* című novella emléke világít ma is. *A szökevényt* már említettem. S nagyon szeretem azokat a nőalakjait, akiket ő is szeretett. Rozikát az *Út a* tanyákrólból, vagy Pataki Marit *a* Körhintából. (Szerencséje volt Imrének a színésznők alakításaival:

mind Horváth Teri, mind Törőcsik Mari játéka tökéletesen fedte az írói elképzelést. Ezt nemcsak én mondom, hanem maga a szerző.) Szinte minden novelláját mohón olvastam.

– *Köszönöm, amit eddig elmondtál, s beszéljünk akkor most már a továbbiakban a Madách Színház 1951-57 közötti életéről. Elsőként azt kérdezem, mikortól voltál ott dramaturg?*

– Akkortól, amikor a színházak államosítása megtörtént. Megelőzőleg a Nemzeti Színháznál voltam segédrendező és segédszínész (a szerződésem így szólt). Én nem végeztem színművészeti főiskolát, a szakszervezetben tettem színészvizsgát - akkoriban színész akartam lenni -, ezután részt vettem a Nemzeti-ben meghallgatáson. Csehovnak *A dohányzás ártalmasságáról* című monológ-ját kellett előadnom, s Major szerződte-tett. Ugyanakkor nekem már kész volt egy fordításom, *az Antonius és Cleopatra*, ami már ott volt a színháznál. Amikor Major megtudta, hogy akit ő felvett segédszínésznek, az Shakespeare-fordító is, rábeszélt, hogy legyek segédrendező. 1949 őszén kerültem aztán a Madách Szín-házba, mert az államosításkor a Nemzetiből elbocsátottak. Pártos Géza, a Madách frissen odakerült rendezője beszélt Barta Zsuzsával, hogy vegyen föl dramaturgnak.

– *Mi volt a feladatköröd? Ezt annál is inkább kérdezem, mert később Sarkadi is dramaturgtársad volt.*

– Majdnem kizárólag az kötött le, hogy a színházhoz került s már előadásra elfogadott darabokat át kellett stilizálnom, ha rosszak voltak a dialógusok vagy a fordítás. Es persze részt vettem a műsorterv kialakításában - de ebbe nagyon beleszólt akkor a minisztérium. A tervet nem az igazgató saját személye és ízlése határozta meg, hanem a színházi főosztály, amellyel mindig Horvai tárgyalt. S az elsőként említett szövegjavító munkákon kívül megbeszéléseken kellett részt venni, s a dramaturg ügyeletes rendezői szolgálatot is teljesített: megnézte az előadásokat, s jelentést írt róluk. Emellett tárgyaltam új írókkal. Hubay drámaírói pályája újrakezdésében volt például dramaturgi szerepem. Neki már Németh Antal idejében színre került a Nemzetiben egy darabja, ekkor a Színművészeti Főiskolán dolgozott mint óraadó tanár, és kritikus is volt. Én beszéltem rá, hogy adjon darabot a Madách Színháznak. Először megmutatta egy félig kész régi drámáját, aminek a címére nem emlékszem, de arra igen, hogy a koleralázadás idején játszódott az 1830-as években. Kazinczy Ferenc volt az egyik szereplője. Előttem van egy kitűnő iróniával megírt jelenete, melyben a kolera elől menekülnek, s Kazinczyt más nem érdekli, csak a kéziratai. Ezt a darabját sohase fejezte be Miklós, valahogy nem tudta továbbvinni, pedig Pártosnak is, nekem is nagyon tetszett. Rábeszéltem őt egy új drámára, így született meg az *Egy magyar nyár*, majd *az István napja.* Hubayt én hoztam össze Horvaival, s szerettem volna, ha Sarkadival együtt ő is megmarad háziszerzőnek. (Őt csak az tartotta vissza a drámaírástól, hogy olyan lehetetlen követelmények voltak akkor.) S miután elmondtam a dramaturgi feladatokat, hozzáteszem: Sarkadit dramaturgnak nem munkára vette föl Horvai, hanem hogy állása mellett szabadon tudjon drámákat írni.

– *Kiírtam, milyen darabokat játszott a Madách Színház 51-től,* s a *lista önmagáért beszél. Az 51-52-es szezonban az első premier az* Égő híd *volt, Romasov műve. Eztán került színre Osztrovszkij* Farkasok és bárányok *című drámája.*

– Erre nagyon jól emlékszem, van ebben egy öregasszonyszerep, amit Dajka Margit játszott, illetve Lázár Mária. Ezenkívül volt egy kitűnő epizódalakítása Darvas Ivánnak.

– *Folytatom a fölsorolást, hogy lássuk, milyen környezete volt* az Út a tanyákról*nak. Howard Fast* Harminc ezüstpénze *előzte meg még Sarkadi drámáját.*

– Pártos Géza rendezte Darvas Ivánnal együtt, Bárdy György és Tolnay Klári játszotta a két főszerepet.

– *Az* Út a tanyákról *után következett egy Szurov-darab:* Hajnal Moszkva felett.

– Ez gyönge dráma volt, kevésszer ment, ebben kapott viszont először jelentős szerepet mint főiskolás Berek Kati.

– *Az utolsó bemutató Tabi László: A* piros sapkás lány. *Tehát mindössze két magyar szerző jutott e szezonban színpadhoz. A következő évad műsora még árulkodóbb: összesen négy bemutató volt. Vegának A* hős faluja.. .

– Ennek a címe Gáspár Endre fordításában eredetileg így hangzott - és így is jelent meg nyomtatásban - *A gyilkos falu.* A spanyol cím, tudod, maga a falunak a neve: *Fuente Ovejuna.* Mivel ez nekünk semmit nem mond, ezért változtatta Gáspár Endre *A gyilkos falura.* De közbeszólt a minisztérium, hogy egy falu nem lehet gyilkos, s azt mondták, *A hős falu* címen engedélyezik a darabot. A női főszerepet aztán Tolnay Klári játszotta, de másodszereposztásban megkapta a fiatal Horváth Teri. Jelentős feladata volt Pécsi Sándornak is. A komturt pedig, aki ellen a falu fellázad, kettős szereposztásban alakította Uray Tivadar és Greguss Zoltán. Lovon jöttek be a színpadra, s úgy mondták a szöveget.

– *Alekszandr Kronnak A* halott völgy *című drámájára emlékszel-e?*

– Ehhez nagy reményeket fűztünk, mert az akkori szovjet darabtermésen belül kicsit egyénibb volt, mint a többi. Ennek is át kellett keresztelni a címét valamiért, *A halott völgy* verziót mi magunk ötlöttük ki. A portás azt mondta: ilyen című drámára Pesten egy emberbe nem jön. Majdnem igaza lett.

– *Az évad egyetlen magyar bemutatója klasszikus mű átdolgozása:* A körtvélyesi csíny.

– Karinthy Ferenc és Benedek András írta át Mikszáth kisregényét színpadra, Timár Jóska játszotta a főszerepet, Bárdy Gyuri meg egy palócosan beszélő figurát.

– *Az utolsó bemutató pedig a* Romeo és Júlia. *Tehát összesen négy premier, ebből egy a magyar, az is klasszikus. Rettenetes évadotok lehetett az 52-53-as.*

– Nehéz volt új magyar darabot elfogadtatni a felsőbbséggel.

– *Folytatom a fölsorolást az 53-54-es szezonnal. Itt az első premier A* nem magánügy *volt, az Iszajev-Konsztantin szerzőpáros műve.*

– Ez szovjet vígjáték, a legsikeresebb évtizedeken keresztül.

– *Újra volt magyar bemutató végre. Előbb Gyárfás Miklós* Hűség *című darabja, ezt követte Hubay Miklós* Egy magyar nyár *című műve.*

– Az utóbbiról tudok többet mondani. Ez a korabeli mezőnyből nagyon kiemelkedett. Felejthetetlen számomra Uray Tivadar játéka benne. Öreg nyelvészprofesszort alakított, akit a zsidó származása miatt megaláznak. (A figurát Hubay Munkácsy Bernátról mintázta, arról az úttörő nyelvészről, aki óriási felfedezéseket tett vogulok közt.) Amikor a dramaturgiai tanácsban megvitatták a darabot, sok politikai kifogás merült föl, de nagy nehezen mégis engedélyezték. S emlékszem, benne volt a zárójelentésben: hosszú idő után először kerül elénk olyan új magyar színdarab, amelyben a szó nemes, drámatörténeti értelmében nagyjelenetek vannak. Erre azért felfigyeltek.

– *A* Szeptember *színre vitelének évadjában, vagyis 54-55-ben az első bemutató Csehov* Három nővére *volt, a második Shaw* Caesar és Cleopatrája.

- ... nagy közönségsikere volt, Várady Hédi mint fiatal színésznő főszerephez jutott itt. Uray játszotta Caesart.

– *Zapolska* Dulszka asszony erkölcse *című darabjáról milyen emléked van?*

– Érdekes vállalkozás volt, ez az ismeretlen írónő szatirikus bemutatását adta a lengyel kispolgári világnak. Dajka Margit játszotta a női főszerepet, a két kis-lányát pedig Sós Edit és Psota Irén. Darvas Iván volt a fiatalúr, Horváth Terike meg cselédlány. Nagyszerű szereposztás! Óriási is lett a közönségsiker. A dara-bot a próbák során teljesen átírtuk, mert a színészeknek állandó problémáik voltak a kissé elavult szöveggel. Pártos fölszabadította az átdolgozásra a társulatot, s engem is mint dramaturgot. Bátorságunk talán meg nem engedett szabadságú volt, de visszaigazolta, hogy az eredeti változat, mely később a Faluszín-házban ment, nem ért el sikert. A Madáchban majdnem százszor adtuk elő a darabot, hasonló ünneplésben csak klasszikus művek részesültek, lévén a bemutatott magyar és szovjet drámák többnyire sematikusak.

– *A nagyszínházban az utolsó premiera már említett* István napja *volt. Az akkor meginduló kamaraszínház előadásait épp csak felsorolom. Scribe:* Egy pohár víz, *Ibsen:* Nóra *és Halász Péter:* Vihar után. *Megkérdezem viszont, hogy ebben az időben, amiről beszélünk, volt-e olyan dráma, amit a te fordításodban adott elő a Madách Színház?*

– Volt. *A Romeo és Júlia és A királyasszony lovagja*. Mind a kettő nagy siker lett. Az előbbit Pártos Géza rendezte, talán kétszáz előadás is ment belőle. A *királyasszony lovagja* pedig úgy került szóba, hogy Horvai elolvasta egy nagyon régi prózai fordításban, amit Nagy Ignác készített még a reformkorban *Sár és trón* címmel. Pista ebben az elavult szövegben is megérezte a szinte krimiizgalmú cselekményt, így hát ő ajánlotta föl nekem ezt a munkát. Először nagyon húzódoztam tőle, mert volt a darabról egy elmosódott, de nem jó emlékem: láttam 1947 telén Párizsban megkopott, retorikus előadásban. Elolvastam aztán franciául, s megéreztem benne a lehetőséget. Sokáig dolgoztam a fordításon: kihagyásokkal kilenc hónapig, lévén párrímes szöveg, amiben szabályosan váltakoznak a hímrímek, nőrímek. Később elolvastam egy Hugo-életrajzot, s megtudtam: a darabot ő hat hét alatt írta. Ezen nagyot nevettem, hogy hat hét alatt meg lehet írni egy drámát, de a lefordításához kilenc hónap kell. *A királyasszony lovagját* Vámos László rendezte - akkor huszonnyolc éves volt -, főszereplői Gábor Miklós, Darvas Iván, Uray Tivadar, Tolnay Klári voltak.

– *Dramaturgi működéseteknek bizonyosan egyik legnagyobb érdeme Németh László* Széchenyijének *színre vitele. Ezt idézd föl végül, légy szíves!*

– Régi tervem volt, hogy ezt eljátszassam. Segédrendező voltam még a Nemzeti Színházban, amikor a darab *a Fehér Holló* kiadásában megjelent. Óriási hatást tett rám. Somlay is el volt ragadtatva tőle mint szereptől, s ment is a szöveggel Major Tamáshoz. Hogy azután min múlott, nem tudom, de nem engedélyezték a bemutatását. Én azóta hordoztam magamban a tervet, hogy egyszer elfogadtassam. Végre 55-56-ban kezdődött egy olyan föllazulás a szigor alól, hogy ennek lehetőségét láttam. Imre ugyanúgy lelkesedett *a* Széchenyiért, mint én, elhatároztuk, hogy fölvétetjük a műsortervbe. Ez meg is történt, szerencsére, mert amikor aztán színre került - már az 56-os tragédia után -, s felelősségre vontak érte bennünket, azzal igazolhattuk jóhiszeműségünket, hogy hiszen ez benne volt a minisztérium által jóváhagyott tervben. Ha nem így lett volna, valószínűleg sokkal keményebben járnak el velünk szemben. A darabot nem tilthatták be, mert, mint mondom, a műsorterv akkor már jóváhagyatott. Timár játszotta egyébként a főszerepet. Mikor *a Széchenyit* javasoltuk, akkor rendezőként még Bozóky István volt kijelölve, de mire színre kerülhetett a darab, ő külföldre távozott. Igy átvette a rendezést Ádám Ottó, s egyik legsikerültebben megoldott munkája ez, első korszakában mindenesetre ez a csúcs. Óriási hatása volt az előadásnak. A Művelődésügyi Minisztérium nem vállalta a betiltását, hiszen engedélyezte, mégis be akarták tiltani, ezért azt a megoldást választották, hogy a Belügyből küldtek ki valakit megnézni, és a Belügyminisztérium állíttatta le *a Széchenyit a* kilencedik előadás után. Hogy mi volt az indoklás, nem tudom neked megmondani, mert azt a dramaturggal nem közölték.

– *Befejezésül idézek egy Sarkadi-dokumentumot, amely szintén a* Széchenyihez *kapcsolódik. Ezt a levélfogalmazványt, mely Németh Lászlóhoz íródott, szövegközlésnek is tekinthetjük, mert eddig még nem jelent meg.*

„Kedves Laci bátyám,

bár e levelem jókedvben találna.

Nem háborgatni akarlak ugyanis, hanem a színház (sőt: A Színház) megbízásából kell Tőled bocsánatot kérnem. Azért, amiért Te hamarébb tudtad meg a rádióból a Széchenyi-bemutatót, mint tőlünk, illetve hamarébb, mintsem a beleegyezésed adtad. Minden ilyen időbeli zűrzavarért én mondhatom el a mea culpát: Tihanyból hazafelé jövet elkallódott az a cédula, amire a lányod telefonszámát írtam. Hírek közé egyébként úgy kerülhetett, hogy valaki hallotta a színházban, valaki továbbadta; a színház nem adott ki róla tájékoztatót.

Evvel a mentegetőzéssel a színház és a magam nevében legalább két hete vagyok adósod, akkor kellett volna megírni, amikor a Széchenyi-tanulmányod megkaptuk; volt egy mondata, amiből érezhettük, hogy van benned valami neheztelés. Én viszont március második felében a most vagy soha időpontot éreztem, s nem mertünk lemondani a bemutatóról már csak azért se, mert nem tudjuk, holnap együtt leszünk-e még, ki lesz a színház gazdája, vagy hány színház lesz ennek a helyén. Elismerem, hogy Neked ez másodrangú szempont lehet, s éppen ezt szerettem volna elmondani személyes találkozáson, hozzátéve, hogy a mi bemutatónk, ha jól sikerül, mégiscsak valami, ami már színház ide, színház oda, jó dolog. Amit eddig a próbákból láttam, azt mutatja, hogy Timár élete legnagyobb alakítását ígéri, s az együttes többi tagja a darabért úgy lelkesedik, ahogy - egyöntetűen - még sohsem láttam eddig nálunk. Ádám Ottó, a rendező pedig már több mint egy éve erre a darabra készül, jóval előbb kezdte, mint Veled az őszön megegyeztünk. Tehát afelől szeretnélek megnyugtatni, ha sikerül, hogy örömöd lesz az előadásban. (Bár, mint mondtad tavaly, Neked az öröm se nagyon hasznos, de ebben én igazán csak udvariasságból hiszek.)

Az előadással kapcsolatban, megígértük, semmi kérésünk, kívánságunk nincs. Mégis, ehhez az ígérethez tartva magam, közlöm, hogy 14-én lesz a bemutató, s ha addig akármikor történetesen fel akarsz jönni, akár előtte, akár közvetlen a főpróbára, táviratozz, és kocsi megy érted. Mondanom se kell, hogy ez a színészek-nek lenne nagyon nagy öröm és segítség - s abban reménykedünk, hogy a bemutatót megnézed."

A levél végleges változata talán előkerül majd Németh László hagyatékából.

MÉSZÖLY DEZSŐ

Jago genezise

A középkori misztériumjátékok nézőinek egyetlen szereplő sem szerzett annyi jó percet, mint az ördög. Nagyszerű dolog, mérhetetlen boldogság megalázva, letiporva, csúffá téve látni azt, akitől rettegünk. Mert hát ez a vége a históriának, akármerre kanyarog - még akkor is ez, ha nem egy ördögről van szó, hanem egész légióról.

A húsvéti feltámadási játékokban is akkor hágott csúcsára az izgalom, mikor a megváltó „szálla alá poklokra" - ahogy a Hiszekegy mondja -, s megzörgette a purgatórium ajtaját. Ott szorongott, szenvedett, reménykedett a pokol tornácában a sok hozzánk hasonló, gyarló, üdvösségre vágyó embertestvér az ördögök karmai közt. Hadd idézzek egy középkori lengyel misztériumdrámából, melyet - Elbert János segítségével - magam próbáltam magyarra költeni. (Nem az a lényeg, hogy *lengyel*, hanem az, hogy *középkori;* hiszen-az ilyen játékok Európa-szerte hasonlítottak egymáshoz.)

JÉZUS
Pokolbéli Fejedelmek,
Kapu-nyitni ide jertek!
Tetszik vagy sem: ezt kivánja
Dicsőségnek Szent Királya!

Odalentről szól Lucifer

LUCIFER
Dicsőségnek Szent Királya
Kicsoda, hogy ezt kivánja?
Nincs halandó oly nagymerész,
Ki ellenünk szólani kész. Nem
rendelé senki azt még, Hogy e
porta megnyittassék.

JÉZUS
Az Úr Jézus, a hatalmas,
Minden népen diadalmas,
Minden harcon győzedelmes,
Krisztus szólít, légy figyelmes!

LUCIFER
Hé, Cerberus, nézd meg, szolgám:
Ki fecseg ott kinn a portán?

Cerberus egy szempillantatra megnyitja a Pokolnak Portáját, ahonnan kénkő bűze felleng, és tüzes nyelvek lángadoznak elé. S ekkor Cerberus a gyülekezetnek jó mulatságára békapathatja farka végét a kapu csuklójába, s ríhat, mint a fába szorult féreg

CERBERUS
Lucifer is rajtam nevet?

LUCIFER
No, Cerberus, tán baj esett?

CERBERUS
Mely vendég jött váratlanul!
Hozza Jézus, ama Nagy Úr,
Önvérében megferesztett
Zászlaját s a szent keresztet!

LUCIFER
Jaj, ha itt van, bajra van itt:
Most mindenkit megszabadít!
Az Atyákat kivált féltem, Mert
feléjük hajlik régen: Próféták és
Pátriárkák
Ezt a napot mindig várták.

És ekkor a pokolbéli szenvedőkre mutat, kik fejér köntösben lócán kuporognak. Kezökben cseréptál vagyon, s abban meggyújtott pálinka, melynek lángja személyök előtt csapong

KÁRHÓZÓTTAK
Jaj, minékünk, jaj, hol élünk! Ki
szánja meg szenvedésünk?

CERBERUS
Ihol vagynak egytől egyig!
Kedvünk rajtok jól tölthetjük.
Ne eresszük innen őket!
Nem vigadnánk akkor többet!
Lám, orcátlan bizakodnak:
Érzik jöttét Nagy Uroknak, De
kiváltképp Ádám érzi, Az
elbukott első férfi!
No, Ádám, ha szárad torkod,
Kaphatsz inni forró szurkot!

ÉVA
Magad idd meg tüzes mérged,
Pokolfia, bides féreg!
Nem sokáig csúfolkodol:
Megnyílik ez undok pokol,
Megszabadul számos foglya,
Kinyúl értök Krisztus jobbja,
Ki a zászlót fennen hordja,
Portátokat porrá rontja!

CERBERUS
Ki tanított, asszony-állat,
Hogy oly bölcsen jár a szájad?
Fejemre nőlsz itt maholnap!
Abban hagyd, vagy megkontyollak!

ÉVA
Bolond, ki most abban hagyja,
Ebellette, Sátán fattya!
- Csak te, Ádám, maradj veszteg,
Semmi haszna berzenkedned! -
Megtöretik minden lakat:
Jézus Krisztus hatalmasabb!

. . . . . .

Jézus újon megzörgeti a Pokloknak Portáját

JÉZUS
Örök kapuk táruljatok,
Láncok, zárak lehulljatok!
Színem előtt, zászlóm alatt
Megtöretik minden lakat. Jő
Dicsőség Szent Királya:
Senki útját el ne állja!

ÖRDÖGÖK
Jaj, hogy eljött s reánk zörgött!

JÉZUS
Félre innen minden ördög!

Jézus bémegyen a Poklok Tornácába. Kezdetik a tusakodás. Ekkor Jézus megmarkolja Lucifernek láncát

JÉZUS
Pokol fia, gonosz pára,
Láncot vetnél a portára?

. . . . . .

Lásd, e zászló fennen repes:
Szent véremtől olyan veres!
Zászlórúddal beléd döfök:
Nem kémélem az Ördögöt!

Lábával és zászlaja rúdjával bétoszítja Lucifert a Pokolba

Micsoda fölszabadult nevetés, tapsolás, lábdobogás viharzott a nézőtéren ennél a jelenetnél! - Hogy honnan tudom, mikor nem voltam ott? - Ott voltam valamikor, iskola után, a szegedi *Corso* moziban: ott szorongtam a galérián dzsungelfilmek utolsó jelenetein, mikor a szerencsétlen expedíciósok már cölöphöz kötözve, vérszomjas, doboló bennszülöttek gyűrűjében várták sorsuk beteljesülését - mígnem egyszer csak

belezúgott a kísérteties tam-tam-zenébe a közeledő felmentő csapat lovainak patadübörgése...

Igen, a dzsungelfilmek félelmes bennszülöttei egyenes ágon származnak a középkori misztériumok emberkínzó ördögeitől.

De a moziról szólva jócskán előreszaladtunk. Igaz, a középkor populáris színházától kanyargás nélkül vezet az út a moziig, de közben sok állomás van. Minket most - Jago genezisén tűnődve - az első állomás érdekel: a népszerű egyházi dramaturgiát fölváltó - s nem kevésbé népszerű - világi dráma születése. A reneszánsz színháza.

Ördög nélkül persze ez sem lehet meg, csak az ördögöt itt már intrikusnak hívják, s pata helyett csizma vagy cipő van a lábán. „Ámbár ehhez is fér egy-két *vajon";* mert például az *Othello* legvégén, mikor elővezetik a leleplezett Jagót, a nemes mór első szava ez az elvetemült zászlóshoz: „Hadd látom patád!" - majd észbe kap: „De az csak mese..."

Úgy tetszik, az ördögmeséről Shakespeare közönsége is csak nehezen mondott le. Elvárta, hogy a cselszövő ne egészen közülünk való, hétköznapi jelenség legyen. Félni akart az intrikustól, hogy annál nagyobb lehessen megkönnyebbülése, mikor majd - szeme láttára - megsemmisül a Gonosz a dráma végén.

Az Othello szerzője érzi ezt az igényt. Jago alakja túlnő a Cinzio*-novellában (Shakespeare forrásában) talált aljas zászlós figuráján: vannak sátános vonásai. „Vagyok, aki vagyok" - mondja az Ótestamentum félelmes Jehovája; „nem az vagyok, aki vagyok" - mondja a dráma ördögi Jagója. (L1.) Van egy ilyen mondata is, mikor Rodrigót biztatja: „*Csak* erősebb lesz az én jó eszem, meg a poklok minden serege együttvéve!" (I.3.) S ne felejtsük első monológja zárósorait: „Megvan! Igen! Most megfogant az ötlet! - Ej s pokol, szüld meg ezt a szörnyszülöttet!" (I.3.) Szembeszökő egy közbevetett mondata, egy másik, cinikusan tervezgető monológjában: „Íme, a pokol teológiája!" (1L3.) Ezek - s az ezekhez hasonlók - Jago „középkori" mondatai. Nem tudok szabadulni attól a gyanútól - vagy, mondjuk, sejtelemtől -, hogy ezek nem annyira Shakespeare-nek, inkább Shakespeare közönségének érdeklődését tükrözik. Mert magát az írót - minden jel szerint - sokkal jobban foglalkoztatja Jago másik profilja: az emberi. Egy mélyen sértett, becsvágyó, elszánt machiavellista fiatalember arcéle. Ezt nemcsak mesteri tudással, de - így érzem - nagy élvezettel is rajzolja meg Shakespeare. Színészíró formálja a parádés szerepet.

Tolsztoj megrója Shakespeare-t azért, hogy elhagyja drámájában a Cinzio-novellában szereplő zászlós gaz tervének indítóokát: azt, hogy szenvedélyesen beleszeretett Desdemonába, de közeledésével kudarcot vallott. Tolsztoj szerint ez lehetett volna Jago elvetemült gazságának is egyetlen emberi magyarázata. De hát Tolsztoj nem Othello-elemzést akart írni, hanem pamfletet, Shakespeare ellen. Érthető, hogy befogja szemét az előtt a nyilvánvaló tény előtt, hogy Shakespeare-t nem érdekli Cinzio szerelmes zászlósa (kinek neve a novellában nem említtetik); az *Othello* szerzője Jago néven új figurát teremt, akit egészen másfajta szenvedélyek fűtenek. Neki is megvannak a maga - nagyon is jól ábrázolt - emberi indítékai, mikor cselekvésbe lendül. (Egy mellékes megjegyzés: Tolsztojnak majdnem mindenütt igaza van, mikor a XIX. század Shakespeare-bálványozását jellemzi; de szinte sehol sincs igaza, mikor Shakespeare-t akarja tollhegyre tűzni.)

Jagótól semmi sem áll oly távol, mint a szerelem. Ki ne ismerné ezt a pokrócdurva katonatípust, melynek férfiélete során csak kurvákkal volt dolga, és azok után ítél a nőkről általában. Nem tesz kivételt a tulajdon feleségével, Emíliával sem. (S ami Emíliát illeti, talán nincs is egészen rossz nyomon... Mit tudunk Emília múltjáról'? Csak következtethetünk rá, azokból a „szaftos" jó tanácsokból, melyekkel asszonyát, Desdemonát próbálja „nevelni".) Jagónak a szerelemhez s a női nemhez való viszonyát nagyon elevenen ábrázolja Shakespeare az első ciprusi jelenetben:

CASSIÓ
Isten hozott, jó zászlós!

Emíliát köszöntve

Asszonyom!
Ne vedd rossz néven tőlem,
drága Jago,
Ha üdvözlésemben merész leszek:
Ez belém nevelt gavalléria.

Megcsókolja Emíliát

JAGÓ
Ha ajakából annyit ad neked,
Amennyi nékem nyelvéből kijut -
Majd megelégled.

DESDEMÓNA
Ó, hisz szólni sem mer!

JAGÓ
Dehogynem mer!
Főleg, mikor aludni volna kedvem.
Előtted persze asszonyom, hiszem,
Hogy egy kicsit zablát vet
nyelvire -
Csak úgy pöröl magában!

EMÍLIA
Nem igaz!

JAGÓ
Hallgass: festett kép vagy
házon kívül;
Kereplő otthon, sárkány kinn
a konyhán;
Angyal, míg csalsz - s ha téged
csalnak: ördög.
Egész nap lusta, dolgos csak
az ágyban.

DESDEMÓNA
Szégyelld magad, rágalmazó!

JAGÓ
Török legyek, ha hazudtam
csak egyszer -
Mulatni kelsz föl és
dolgozni fekszel.

EMÍLIA
Te sem zengsz rólam himnuszt!

JAGÓ
Én nem is!

DESDEMÓNA
S hogy zengnél *rólam,* hogyha
kellene?

JAGÓ
Ó, drága hölgy, ne kívánd
tőlem azt:
Az én nyelvem csak csipkelődni jó!

De Desdemona ettől csak még kíváncsibb lesz. Érzi, hogy előkelő hölgynek nem nagyon illő ilyen kaszárnyaszagú tréfákat hallgatni - különösen most, mikor aggódva várják Óthello érkezését -, de nem tud lemondani a folytatásról, s ezért mentegetőzik:

*Az olasz *Cinzio* nevét minden magyar Shakespeare-tanulmányban és filológiai jegyzetben így találom: *Cinthio* - vagyis angol átírásban. Olyan ez, mintha egy Hemingway-novellából írt szovjet filmről szólva, a tudós kritikus egyre Gemingway-t emlegetne.

DESDEMÓNA
Csöpp kedvem sincs, csak
magamat csalom,
Ha próbálok vidámnak látszani.. .
No halljuk, hogy dicsérsz meg?

JAGÓ
Pedzem már, csak fejemből
minden ötlet
Kínnal szakad föl, mint daróc
a lépről S
agyam kitépi... Múzsám
mind vajúdik, -
De szül is: íme!
Ha ész és szépség nőben összefér:
Amazzal tervez, ezzel célhoz ér.

DESDEMÓNA
Szép dicséret! S ha csúnya és eszes?

JAGÓ
A csúnya nő, ha amellett eszes,
Szépségtapasznak széptevőt keres.

DESDEMÓNA Folyton
rosszabb!

EMÍLIA
S ha szép, de ostoba?

JAGÓ
Ha szép a nő, csak hadd legyen liba:
Majd fejét veszti, s lesz egy szép fia.

DESDEMÓNA
Csupa ócska tréfa: arra való az ilyen, hogy kocsmatöltelékek mulassanak rajta söröskancsó mellett. Hát arra miféle nyomorult dicséretet tudsz, aki csúnya is, buta is!

JAGÓ
Válaszd a legbutábbat, leg-
csúnyábbat: Egy szép
okosnál többet
az se árthat!

DESDEMÓNA
Micsoda bolondság! Hisz a legrosszabbat legjobban megdicséred. De mi szépet tudnál mondani egy igazán derék asszonyról, olyanról, aki-nek hírén a leggonoszabb nyelv se fog?

JAGÓ
Ki tündérszép, de nem feszít vele;
Ki ért a szóhoz, s mégse
„kotty bele";
Ki, bármily gazdag, nem cifrálkodik,
S úgy kell *kitudni* szíve vágyait;
Ki hogyha bántják, egy zokszót
sem ejt,
Bosszút nem forral, sértést elfelejt,
De helyt tud állni, ha kell, ügyesen,
Es sosem cserél sapkát süvegen; Ki
a szívét magának tartja meg; A
bókot hallja, s rá ügyet se vet: - Az
ilyen nő, ha szült ilyent a föld.. .

DESDEMÓNA No halljuk!

JAGÓ
Szoptassa kölykét, s árulja a sört!

Íme, Jago véleménye a nőkről! „Amit te szerelemnek hívsz, azaz én kertemben csak oltóág" - mondja egyhelyt Rodrigónak (I.3.). Desdemona az ő szemében csak egy a sok „jó nő" közül. Monológjában mondja az első ciprusi jelenet végén:

De azt az asszonyt én is
megkívántam -
Nem is csak holmi vérmes indulatból,
(Bár megkörnyékez engem is a vétek)
Inkább azért, hogy bosszúmat
kitöltsem.. .
Mert azt gyanítom, ez a buja mór Az
én nyergem is meg-megülte már.

Jago is megerősíti azt a pszichológiai igazságot, mely szerint senki sem tud több jót feltételezni a másikról annál, amennyi őbenne is megvan. Ez az ő - különben éles szemű - emberismeretének korlátja. Óthello katonai nagyságát látja - hisz ő is katona - („Ólyat, mint ő, nem lelnek arra senkit" - mondja, mikor Ciprus megmentéséről van szó), de különben a vezér az ő szemében csak „buja" mór. Feleségében, a szabadszájú Emíliában csak kurvahajlamú nőt lát, fogalma sincs szenvedélyes igazságszeretetéről, mely majd a tragédia végén robban ki. Cassiót is csak afféle nyalka, szoknyapecér tisztecskének tartja, mert az nem volt ott vele a kézitusákban; képtelen fölfogni a hadnagy tanultságát, elméleti felkészültségét, mert az őbenne nincs meg. Ezért nem érti Óthello döntését sem, akinek, nyilván, jó tüzértisztre s afféle „vezérkari koponyára" volt szüksége, mikor az előléptetések voltak soron.

JAGÓ
Hisz három nagyfejű kalaplevéve
Kilincselt nála hadnagyságomért:
S való, hogy arra *én* volnék való.
De ő nem hagyja, mit fejébe vett!
Elbújik holmi bombasztok mögé,
Dobálózik nagy harci műszavakkal -
S hová lyukad ki?
Lerázza pártfogóim, hogy „Hiába,
Már választottam hadnagyot
magamnak."
S ugyan ki az?
Ő kérem, egy nagy aritmetikus!
Firenzei, Michele Cassio!
Egy zöldfülű! Egy szép leány
bolondja;
De egy svadront nem tudna
elvezetni;
Az ütközethez annyit sem konyít,
Mint egy pesztonka; <u>száz</u> teóriát költ:
Bölcsebb, mint egy tógás
tanácsnok úr,
Ha szót csépelhet. Sok szó -
semmi tett:
Ez ő, a hős! De hát: döntött a mór.
Itt állok én, ki Ciprusnál, Rodusnál
- S még hány keresztyén és
pogány mezőn -
Szeme láttára álltam a sarat -
S elém vág egy firkász,
egy számkukac.
Ő hadnagy lett, én - őmórsága
mellett -
Az isten tartsa meg -
zászlós maradtam.

A fenti idézet már főtémánkat intonálja.

Íme, Jago „emberi" indítékai közül a legfontosabb: a végzetes csalódás. Hogyan lesz a nagy ambíciójú s mellőzött emberből szörnyeteg - ez érdekli Shakespeare-t! Árnyaltan, több oldalról is megvilágítva mutatja annak a fiatal segédtisztnek az arcát, akiben a vezér előtt eltitkolt csalódás, a lefojtott keserűség pokoli gyűlöletté fokozódik. Nem véletlenül használom *a pokoli* szót. Azt akarom, hogy lássuk: így szövődnek össze Jago lényében szervesen a tradicionális *ördögi* elemek a modern pszichológiával ábrázolt *emberi* indítékokkal. Amikor „modern pszichológiát" mondok, a reneszánsz emberközpontú vizsgálódására, természetkutató kíváncsiságára gondolok. Shakespeare nagy tragédiájából süt ez az új tudásvágy. Míg a firenzei mesterek titokban, éjjel emberi testeket boncolnak: Londonban egy színészíró emberi lelkek boncolásával kísérletezik.

Ha csak egy ujjunkat seb éri, attól kezdve úgy érezzük, minduntalan épp ez az egy ujjunk ütődik bele valamibe. Jagót is új meg új kis esetek, megütődések figyelmeztetik sebére. Miközben Cassio katonai karrierje ugrásszerűen emelkedik (a ciprusi veszélyhelyzet új távlatokat

nyit a vezérkarba került „aritmetikusnak"), ő, Jago, jellegzetesen segédtiszti feladatokat kap. Olyanokat, hogy vigyázzon a hajóúton Desdemonára (I.3.), vagy hogy a ciprusi kikötőben intézze Othello holmijának partra rakatását (II.1.). A hajóúton Jago merész és sikeres tengerész-nek bizonyult. Abból tudjuk ezt meg, amit Desdemonáról hallunk: „Vitéz Jagónak volt gondjára bízva - s egy héttel jött előbb, mint bárki hitte." (11.1.) De ezt a sikert sem Jago aratja le. Íme, Cassio retorikus kommentárja az eseményről:

> No, ezt a gályát gyors szerencse hozta!
> Órkán, hullámok, vijjogó szelek, Fogas
> sziklák és homokzátonyok - Jámbor
> hajók lappangó rémei - Mind
> elfeledték gyilkos kedvüket, Es
> megbűvölve hagyták elvonulni A
> tündér Desdemonát!

S mily jellemző az a mozzanat is, mikor Ciprusba érkezésük alkalmával a hadnagy úr (Cassio) „jópofáskodik", s megcsókolja beosztottja (Jago zászlós) feleségét. Cassio persze gyanútlan. Fogalma sincs arról, milyen gyűrűzése lehet egy ilyen játékból vízbe vetett kőnek. „Nyakon csípjük Michele Cassiót! Hisz fölszarvazhat még a hadnagy úr is!" - halljuk majd a képet lezáró Jago-monológban. A hadnagy most már nemcsak a katonai ranglétrán elviselhetetlen vetélytárs. S hogy megértik ezek egymást Desdemonával is! Mennyire egy nyelvet beszélnek a legkülönfélébb helyzetekben! Az érdes nyelvű, nyers humorú Jago sehogy sem tudja átvenni ezt a hangot. S még azt is el kell viselnie, hogy ez a gyűlölt „zöldfülű" hadnagy atyáskodva mentegesse őt a finnyás Desdemona előtt.

> DESDEMÓNA
> • • -Ne hallgass rá, Emília, ha mégúgy férjed is! Mit szólsz ehhez, Cassio? Hát nem csúnya szájú, szemérmetlen tanácsadó az ilyen?
>
> CASSIÓ
> Faragatlan a beszédje, asszonyom. Becsüld benne a katonát, ha a szép szóhoz nem ért is. (II.1.)

Ez a faragatlan beszédű, életrevaló fickó régóta Othello kedvence lehetett már. Sok közös katonaélmény kapcsolhatta össze őket. De attól kezdve, hogy a vezér életében feltűnt Desdemona, meglazulhatott ez a kapcsolat. A dráma néhány jó pillanatban odavetett mondatából megtudjuk, hogy a mór és az előkelő velencei kisasszony közt - szerelmük „illegális" kezdetén - nem Jago, hanem Cassio volt a „titkos posta". Ezt a finom modorú tisztjét vitte magával Óthello akkor is, mikor - nyilván csak „hatszemközt" - megkérte Desdemona kezét (III.1.). Valahol itt - a színpadon csak fölemlegetett események idején - kezdhetett kicsírázni Jago sérelme: a tragédia magva.

Jago színpadi megjelenítésének van egy napjainkig élő romantikus hagyománya, mely a szerep diabolikus vonásait emeli ki. Sokáig volt sikere ennek a felfogásnak, de nem hiszem, hogy ma bárkit is érdekelne. Egy ördögi tekintetű Jago láttán azt kérdi a mai néző: hova tette eszét a mór, mikor ennek hitt?

Egy Othello-előadás érzelmi hatása persze elsősorban a mórt játszó színésztől függ. De az egész dráma oly mérték-ben kapja meg hitelét a színpadon, amily mértékben a Jagót alakító színész föl tudja tárni a szerep emberi vonásait.

Hadd térek itt ki egy világító színpadi emlékemre: a Madách Színház 1973. évi *Othellójára,* melyet Ádám Ottó rendezett. Ennek az előadásnak meggyőző erejét - és színháztörténeti jelentőségét - Othello és Jago viszonyának új megfogalmazása adta.

Minden klasszikus rendezése azzal kezdődik, hogy a rendezőnek sikerül friss szemmel elolvasnia az ismert darabot. Úgy, hogy a mohón falt sorok mögött eltűnjenek a nagy színházi emlékek, rég elfogadott értelmezések kísértő szellemei. Az első fázisban sok mindent *ki-olvas a* rendező a drámából; aztán a második fázisban sok mindent *beleolvas* a drámába. „Olyasmit is, ami nincs ben-ne" - mondhatja erre maliciózusan a vaskalapos oskolamester. De nincs igaza. Hiszen minden színpadi sorsra szánt dráma azért íródik, hogy kacéran kitegye magát az ilyen teremtő „beleolvasásoknak". Persze, egy-egy új „rendezői olvasat" mindig kockázattal jár. Ha a meglódult fantázia nem a szerző lerakta síneken ragad tovább, kisiklik az egész szerelvény, mielőtt bárhova elragadott volna, s a kalandos utazás helyett kínos bal-eset vár ránk. A Madách Színház említett Othello-produkciója vállalta - és sikerbe fordította a kockázatot.

Ádám Ottónak az szökött szemébe, hogy Shakespeare művében Othello emberi drámája mellett ott van Jago emberi drámája is. S ez a két drámai sors - tudós nyelven szólva - „egymást feltételezi". Jago drámájának feltárása nélkül Othello drámáját sem lehet igazán megérteni - és viszont.

Jago 28 éves - kezdi Ádám. Ez benne van a szövegben. „Megértem már a földön a négyszer hét esztendőt" - mondja a zászlós (1.3.). Szereposztási tévedés Jagót Othellóval egykorú férfira osztani. Mert a mór már túl van élete delén - szó van erről a Doge előtti jelenetben (1.3.) -, de Jago még fiatalember. Ez a korkülönbség is rányomja bélyegét viszonyukra. Lehetetlen, hogy Jago valamikor föl ne nézett volna Othellóra. Ő is ízig-vérig katona: tisztában van a mór rendkívüli vezéri talentumával. Hízeleghetett neki az, hogy a vezér annyira közel engedte őt magához. Valamikor (nem régen!) rajonghatott Othellóért. A darabban annyiszor s olyan szenvedélyes hőfokon mondja: „Gyűlölöm a mórt" - nem kell rendkívüli lélekbúvárnak lennünk, hogy rájöjjünk: valamikor nagyon szerethette. Huszadik századi pszichológiát viszünk bele így egy reneszánsz drámába? Miért ne tegyük? A huszadik században játsszuk! S különben is: a remekmű valahogy mindig többet tud alkotójánál. *Az Emberi színjáték is* többet tud, mint Balzac, s a *Háború és béke* is bölcsebb, mint Tolsztoj.. .

Ha a színpadon zajló cselekmény mögött nem érezzük Othello és Jago egykor őszinte, de tönkrement barátságát: nem érdekes a dráma - véli Ádám.

Othello, a mór, Velencében „asszimiláns". Tehetséges, sikeres zsoldosvezér, akit a Signoria érdekből tart, veszély esetén használ, s a veszély elmúltával mindjárt le is vált, hogy helyébe Cassiót nevezhesse ki (IV.1.). Mikor híre jön, hogy a török hajóhad Ciprus felé halad, a Doge első kérdése: „Marco Luchese itthon van-e vajjon?" (I.3.) Ha Luchesét megtalálnák, nem bíznák az ügyet a mórra. Csakhogy Luchese épp Firenzében van. „Sürgős szükségünk van rád, jó Othello: - indulnod kell azonnal a pogányra" - ezek a Doge első szavai a belépő mórhoz. De Othello Brabantio szenátor fegyveresei közt lép be: az imént érték tetten mint lányszöktetőt. A ‚jött-ment' mór egy velencei szenátor, Brabantio lányát (Desdemonát) merte megszöktetni! Igen valószínű, hogy rövid úton kitörnék a nyakát, ha nem volna rá égető szükség Ciprus miatt. Érzi Othello, hogy menynyire „másodrendű állampolgár" ő ebben a Velencében? Hát hogyne érezné! Azért

szöktette Desdemonát: szabályos lánykérés útján - tudja - nem kaphatta volna meg. Miben bízik? „Velencének tett jó szolgálatom mindent elnémít a Signorián" - mondja. De tudja, hogy minden percben érheti sérelem származása miatt. Annál büszkébb rá:

Ha itt hivalkodás a becsület:
világgá hirdetem, hogy őseim
királyi székben ültek; s tetteim
emelt fővel fogadhatják a pálmát,
mely részemül jutott.

És mégis jó volna igazi velenceinek lenni... A Desdemona-szerelemmel párhuzamosan ver gyökeret Othello szívében ez a vágy. Az előkelő, kedves és finom Cassio lehet jó fogódzó ebben a törekvésben... Cassio, akit elsőnek avat be titkos házassági tervébe.

Mit szól Jago mindehhez?

Természetesen irigyli Cassiót, utálja Othello új szerelmét, s lenézi a mór asszimiláns igyekezetét. Jagónak egy odavetett mondatából tudjuk meg, hogy Othello megkeresztelkedett: vagyis felvette az államvallást. „Hisz az lerázná a keresztvizet - ha kell, a hétszentséget megtagadná -, úgy pórázon rángatja már a vágy!" - mondja a zászlós gúnyosan a keresztyénné lett szerelmes mórról (II.3.). Ez persze abszurd tréfa, hiszen Desdemonáért éppen nem lerázni, hanem fölvenni kellett a keresztséget a körülmetélt mohamedánnak. Így is „idegen test" ő Velencében. Hogy' beszélnek róla a háta mögött! A „rasszizmus" nem új találmány. Mily jellemző, hogy a Desdemonába reménytelenül szerelmes Rodrigo így fakad ki Othello lányszöktetésének hírére: „*A pöffedt-szájú* milyen mézbe kóstol, ha azt a lányt megkapja!" A mellőzött, bosszúálló Jago meglovagolja ezt a velencei „rasszizmust". A lányszöktetés éjjelén, az álmából felzörgetett Brabantiót így gúnyolja: „Most hágja, most egy vén fekete kos fehér báránykád!" Majd amikor a fölháborodott atya nem akar hitelt adni szavainak, így csúfolódik: „Azt akarod, hogy a lányod egy szerecsen csődör alá kerüljön? Nyerítő unokákat akarsz? Csikó-csemetéket, paripa-pereputtyot?" (I.1.) Persze hogy Rodrigo is Othello idegenfajúságát emlegeti, mikor a megszöktetett Desdemonáról szól: „Röpül, hogy egy disznó mór nyalja-falja." Amikor Brabantio végre rádöbben, mi történt, így fakad ki: „Szent Ég! Mi történt? Fajtám árul el!" (1.1.) S Othellóval szemtől szemben állva is a mór bőrszínét vágja képébe:

Ilyen szelíd, szép és boldog leány - oly
szűzies, hogy nem kellett neki népünk
virága, nyalka gazdag ifjak - Ő
készakarva világ csúfja lenne?
Hazulról *így* kormos melledre futna,
hol nem gyönyör vár rá, de borzadály?
(I.3.)

Bosszúhadjárata során az a legkegyetlenebb fogása Jagónak, hogy a megbillent egyensúlyú Othello lelkében fölpiszkálja másfajúsága tudatát. Igy beszél neki Desdemonáról:

Ki annyi kérőnek kiadta útját,
saját fajából, rendjéből valóknak,
a természet törvényét megtagadva -
á! abban ritka bujaság lakik,
mocskos mohóság, ferde fajtalanság!
Jaj, megbocsáss, nem éppen róla
szólok...
Csak mégis félek, hátha vére hűltén,
ha józan ésszel bírálgatni kezd, s
melléd állítja népe fiait, -
megbánja tettét... (III.3.)

Hogy ez a méreg mily gyorsan fölszívódik Othello szervezetébe, azt már néhány perccel később észlelhetjük. Tépelődésében ő is koromsötét arcát emlegeti Jago előtt:

Hitemre: hűnek is tartom, nem is.. .
Es téged is: igaznak is, nem is.. .
Bizonyítékot! Tiszta volt neve, mint
szűz Diána képe, s most sötét,
koromsötét, mint a tulajdon arcom.
(III.3.)

Hol van már az az öntudat, mellyel a büszke vezér - a dráma elején - származását emlegette!

Amikor majd beteljesedik a tragédia, s Othello rádöbben a megfojtott Desdemona ártatlanságára: élete romjain, utolsó szavaival is abba kapaszkodik, hogy ő, a mór, a született velenceieknél is velenceibb velencei volt:

OTHELLO *(Lodovicóhoz)*
Megállj! még egy-két szót -
addig ne menj!
Egyben-másban jól szolgáltam
Velencét -
Ott tudják ezt - erről elég is ennyi.
Ha majd e gyászos eseményt
jelented,
Csak azt kérem, annak fess,
aki voltam.
Ne is szépíts, ne is csúfíts.
Csak ezt írd:
Nem okosan, de nagyon szeretett.
Féltékenység könnyen nem kapta el;
De megtévedve nem ismert határt,
S eldobta, mint a tyúkeszű
vadember,
A gyöngyszemet, mely országokkal
ért fel.
Írd, hogy síráshoz nem szokott
szeme,
De akkor egyszer úgy ontotta
könnyét,
Mint balzsamos nedvét arab fa
törzse.
Írd ezt, s tedd hozzá: Aleppóban
egyszer
Egy komisz, kontyos török
megcsapott
Egy velenceit s városunk gyalázta.. .
Torkon ragadtam a körülmetélt
Kutyát s ledöftem - így!
(Ledöfi magát)

Egy körülmetélt - és megkeresztelkedett - mór döfi ezzel magát szíven.

A magam gondolatait írom itt? Vagy Ádám Ottó rendezésének emlékeit fogalmazom, szervezem esszévé?

Legsajátabb ötleteim, véleményeim elkeverednek, összeszövődnek Ádám fölfogásával. Bizonyos, hogy a Madách Színház előadása véglegesítette bennem e tragédia értelmezését.

A velencei mór alakjának színpadi megjelenítése dolgában a budapesti közönség már 1953 óta el volt kényeztetve. Bessenyei Ferenc személyében olyan Othellót kapott, aki minden porcikájával és minden megszólalásával lenyűgözte. Úgy tetszett, ezt az alakítást - mely a Nemzeti Színház színpadán született - már nem lehet fölülmúlni. Egyvalaki léphetett csak túl rajta: maga Bessenyei.

Amikor a Madách Színházban, Ádám Ottó rendezésében, újrafogalmazta a maga Othellóját: meglepte a publikumot. Jagóhoz való viszonya száz új színnel gazdagodott.

Hogy mi volt e metamorfózis titka?

Huszti Péter személyében színre lépett az, akire egy emberként mondtuk: korunk Jagója. Nem volt őelőtte magyar színész, aki ezt a figurát ilyen karnyújtásnyi közelségbe tudta volna hozni a nézőhöz. Az ördögi intrikus helyett egy ellenállhatatlanul szuggesztív, merész lendületű „sarmőr" lépett elénk, s szinte karonfogva vitt bennünket *a maga* utcájába. Hogyne hittük volna el a mór bizalmát, mikor ez a Jago minket is levett a lábunkról?

Eltűnt a félelmes Jago?

Nem, ez a „sarmőr" még félelmesebb!

N. I.

Színházi napok Ausztriában

Harmincadik alkalommal rendeztek nemzetközi ifjúsági színházi napokat a nyáron az osztrák-jugoszláv határ mentén fekvő kedves, régi hangulatú fürdőhelyen, Bad-Radkersburgban. Egy óriási parkban álló gimnázium és szakmunkás-képző, valamint ezek kollégiuma adott helyet az osztrák amatőr csoportoknak és a külföldről meghívott együtteseknek. Ingo Wampera, a fesztivál szervezője, igazgatója és maréknyi stábja ideális körülményeket, szerény, de praktikus lehetőségeket biztosított a fellépő csoportoknak és a szakmai megbeszéléseknek.

A tizennégy osztrák produkció mellett tíz országból meghívott - angol, belga, izlandi, NSZK-beli, olasz, portugál, spanyol, jugoszláv, csehszlovák és magyar - előadásokat láthatott a zömmel a fesztivál résztvevőiből álló közönség.

A bad-radkersburgi fesztivál - bár különböző, nem mindig csak művészi szempontok szerint történik a csoportok kiválasztása - hű képet ad az osztrák amatőr színjátszás helyzetéről. Ez a találkozó ugyanis - szemben a sokkal jobban ismert és számos magyar együttesnek (így például a Szegedi Egyetemi Szín-padnak vagy a zalaegerszegi Reflex Színpadnak) jelentős sikert hozó villachi fesztivállal, amely az avantgarde, kísérleti produkciók bemutatkozási alkalma - zömmel azoknak a csoportoknak ad fel-lépési és megméretési lehetőséget, amelyek az osztrák amatőr színjátszás átlag-színvonalát képviselik.

A látottak alapján mi jellemzi az osztrák amatőrizmust?

Mindenekelőtt az, hogy hiányoznak a nagy együttesek, a színjátszó csoportok főleg falvakban és kisvárosokban működnek (természetesen e két településtípust ausztriai körülményeknek megfelelően kell érteni!). Ez egyfelől azt jelenti, hogy a csoportok igen szerény anyagi és technikai feltételek között működnek, másrészt azt, hogy valóban amatőrök, azaz csupán kedvtelésből, a maguk és szűk környezetük örömére játszanak. Mindkét tényezőből az következik, hogy a csoportok számára sokkal fontosabb az, hogy mit játszanak, mint az, hogy hogyan. A látott elő-adások csaknem mindegyike valamilyen társadalmi problémát feszeget, őszinte hittel és indulattal, de többnyire a művészi megformáltság jóval alatta marad a közlendő igazságtartalmának. A produkciók művészi színvonalában, dramaturgiai felépítésében, szcenírozásában észlelhető problémák egyértelműen abból adódnak, hogy Ausztriában nincs intézményes amatőrrendező-képzés, ugyanakkor hiányzik - s a csoportok nem is igen igénylik - a szakkritika segítsége is.

Mindazonáltal a harmincadik fesztivál némi szemléletváltozásról tanúskodott, ami egyrészt a - magyar szóhasználattal - kis formák egyeduralmának megtörésében, a színműbemutatók számának növekedésében, másrészt a szakmaiság követelményének előtérbe kerülésében volt tetten érhető.

A bemutatók több mint fele néhány szereplős, igen szerény technikai körülmények között bemutatott *problémadarab* volt. E művek legtöbbje az ifjúság gondjaival foglalkozott: a vidéki lét sivárságával, a különböző társadalmi rétegek átjárhatatlanságával, a munkanélküliséggel - Ernst Johann Schwarz: So frei... *(Ilyen szabadon…)* -, a kábítószerezéssel s annak a családi életben gyökerező okaival - Kurt Wölfflin: Der Turm (A *torony) -, az* ideálnélküliséggel, a perspektívátlansággal, a társtalansággal - Manuel van Loggen: Der Jugendprozess *([Búsági per).* Még a gyerekelőadások is mai témájúak: *Az itélet (Das* Urteil) című darab a környezetvédelemről, a meseszituációra improvizált Schneewittchen und die sieben Punker *(Hófehérke és a hét punk)* a gyerekek életét is megfertőző gépi kultúra hatásairól, a divatmajmolásról szól. Mivel sem a darabok, sem az előadások nem voltak kellően kidolgozva, a problémákról jobbára csak didaktikusan beszéltek a színpadon. (A végeredmény didaktikus volta persze nem zárja ki azt, hogy a próbamunka során számos egyéniségfejlesztő részeredmény szülessen. Például *a Hófehérke és a* hétpunk-előadás csoportjánál maga a produkció csupán melléktermékе annak az improvizációkra épülő dramatikus oktatási-nevelési szisztémának, amelynek legfőbb nyeresége a gyerekek nyíltsága, talpraesettsége, felnőtteket megszégyenítő vitakészsége.)

A problémadarabok közül kiemelkedett Reinhard P. Gruber Aus dem Leben Hödlmosers *(Jelenetek Hödlmoser életéből)* című dramatizált életképsorozata, amelyet egy falusi szobaszínház adott elő. A mű furcsa ötvözete egy drámának és egy szociográfiának. Hödlmoser családja tipikus stájer parasztfamília, az ő életükön, mindennapi konfliktusaikon keresztül élesen szatirikus képet rajzol a szerző a virágos ablakú, kívülről tiszta, nett házak falai között folyó élet sivárságáról, durvaságáról, szellemi igénytelenségéről. Az előadásban is keveredik a leíró-epikus és a megjelenítő-drámai ábrázolásmód. A produkció legjobb pillanatai azok, amelyekben e kétféle előadás-mód szintézisbe kerül, amelyekben nem csupán a szöveg szintjén születik meg a jelenségek egyszerre megértő és kritikus bemutatása, amelyekben sajátos elidegenítéssel jelenítik meg Hödlmoserék életvitelét.

Az osztrák előadások másik nagy csoportja *színműbemutató* volt. A drámák között Goldoni *(A hazug)* és Ödön von Horváth *(Mesél a bécsi erdő),* Sartre *(Legyek, Zárt tárgyalás)* és Peter Weiss *(A vizsgálat)* művei egyaránt szerepeltek. Ezek közül *a Mesél a bécsi erdő* és *A vizsgálat* volt a legsikerültebb. Mindenekelőtt azért, mert ezekben volt leginkább tetten érhető a rendezői értelmezés, a szituációk kidolgozása, a gondolati közlés és a formai megvalósítás összhangja. *A Mesél a bécsi erdő* bemutatójában a kedélyesség és a drill, a szentimentalizmus és a bornírtság félelmetes egyensúlya jött létre. S bár hiányoztak a kiemelkedő színészi teljesítmények, hamisítatlan Ödön von Horváth-stílust alakítottak ki.

A vizsgálatot egy középiskolai csoport játszotta, így az auschwitzi haláltáborban történtek, s általában az Endlösung rémtetteinek felidézése nemcsak művészi, hanem ismeretközlő és lelkiismeret-ébresztő tett is volt. A tömörítés során a rendező következetesen emelte ki a hatalmas anyagból azokat az epizódokat, amelyek ma is a legerősebb emóciókat válthatják ki, s a tanúk száraz szövegét két egymással szemben álló emelvényről mondatta el. A vádlók és a védők a közönség körében ültek, ezzel is hangsúlyozni akarták, hogy a vizsgálatot ebben a kérdésben kinek-kinek magának, de közösen is el kell végeznie. Különös aktualitást adott az előadásnak az, hogy Ausztriában megélénkült az újfasiszták ideológiai és politikai aktivitása.

A vendégegyüttesek bemutatkozása műfaj és színvonal tekintetében egyaránt igen változatos képet mutatott. Egy perugiai színház Nol Coward *Huncut kísértetjének* dilettáns előadásában a rendező és a színészek a krimijátszás műfaji alapismereteivel

Jelenet A varázsecset német nyelvű belga előadásából

,,Modern" Peer Gynt

sem voltak tisztában. Az angol Animus et Corpus együttes Ted Hughes költeményeire készített egy polgárpukkasztónak szánt, de csupán évtizedes „avantgarde"-kliséket (nézőprovokálás, technikai eszközök kibelezése, elállatiasodás stb.) felvonultató és közhelyeket megjelenítő (a technika átok, elmagányosodás, kapcsolattalanság stb.) etűdsort. Egy müncheni nép-főiskola zanzásított *Peer Gyntje* a kóros magamutogatás viszolyogtató és szakmailag értékelhetetlen megnyilatkozása volt.

A kellemetlen élmények mellett persze kellemesebbek is akadtak. Peter Bozié szlovén író Clovicek v sipi *(Ember az ablakban)* című darabját ptuji fiatalok adták elő. Egy házasulandó fiatalember önmaga helyzetét tisztázandó dilemmáiban egy korosztály egzisztenciális problémái sűrűsödnek, s e dilemmák expresszív stílusban, ugyanakkor szürreális látomások segítségével jelentek meg.

A portugál Teatro Art Imagam Federico García Lorca verseire készített igen artisztikus árny- és bábjátékot. A portói együttes egyszerű eszközökkel tiszta vonalvezetésű előadást produkált, amelynek hatását „csupán" az igen eklektikus zenei kíséret gyengítette.

Három előadás szólt a gyerekeknek. Egy izlandi diákcsoport gyerekmusicalt adott elő. A Rudyard Kipling meséje alapján írt *A maga útját járó macska* című előadás tanulságosan rossz volt. A darab története is bántóan leegyszerűsített és didaktikus - az állatok, a ló, a kutya és a macska életét megzavarja az ember, aki háziasítani akarja őket, s miközben a gyereket szülő asszony a férjét, a kutyát és a lovat minden berzenkedésük ellenére is magához édesgeti és betöri, a macska különállását megőrizve a maga útját járja -, de különösen elviselhetetlen a dalszövegek édeskéssége és bugyutasága, valamint a rockzene primitív hangzásvilága. A történet alig tud kibontakozni a sok betétszámtól, a figurák között semmiféle dramaturgiailag megindokolt kapcsolat, konfliktus nincs. Az előadás vad színekben tobzódó kusza díszletben játszódott, hasonlóan színesek, de alakot nem jellemzők voltak a jelmezek. A kellékek hangsúlyozottan a mai fogyasztói társadalom használati eszközei közül kerültek ki, de ennek semmi jelentősége a darab szempontjából nem volt. A színjátszók sem énekelni, sem játszani nem tudtak. Kifejezetten káros, ízlésromboló volt ez a produkció, amelynek előadóit azonban a pompás műsorfüzetük tanúsága szerint több mint húsz cég és intézmény szponzorálja.

Belgium német ajkú területéről jött az Agora Theater, amely az izlandiakkal ellentétben érdekes és professzionalista, szinte kidolgozott előadást mutatott be. Egy kínai mesén alapul *A varázsecset* (Der Zabuerpinsel) című darabjuk, amelyben egy szegény kisfiú és a hatalmas Wang császár közötti konfliktusból egy varázserejű ecset segítségével a kisfiú kerül ki győztesen. Meredek, lejtős színpadon folyt a bravúros mozgású előadás, amelyben bábozás és maszkos játék, pantomim és a mozgásszínház megannyi eleme ötvöződött. A soványka történetet a jobbnál jobb ötletek éltették - amelyek közül jó néhánynak a kidolgozása azonban elnyújtott, egy részük betét jellegű, a cselekményt megakasztó volt -, a figurákat jelmezzel és mozgással kitűnően jellemezték.

Igen nagy hatású előadást mutatott be az NSZK-beli Paderhorn Ifjúsági Színháza. Myron Levoy A *sárga madár* című regénye alapján készült *a Bizalmas barátok* (Geheime Freunde) című darab, amely 1944 nyarán, New Yorkban játszódik, s a zsidóüldözésről, annak embert torzító következményeiről szól. A felnőtt társadalom megosztottsága a gyerekek viselkedésében, indulataiban is megjelenik, s az árván maradt s Amerikába menekített, mindenkitől rettegő zsidó kislánya eltérő reakciókat vált ki a környék fiúiból: van, akiből segítőkészséget, van, akiből agresszivitást, s van, akiből árulást. Fiúbarátságok szakadnak meg, s egy gyönyörű és tragikus végű barátságszerelem bontakozik ki a két főszereplő között. Egyszerű a történet, az előadás erejét a gyerekek hihetetlen intenzitású és őszinteségű szerepformálása-élése adta.

Kitűnő szórakozást nyújtott a pozsonyi Gunagu Színház operett-előadása. *Az Egy fiatalember megkísértése* tisztelgés Kálmán Imre nagysága előtt, felidézése a régi pozsonyi élet emlékeinek, az operettek világának, s egyben mindennek persziflázsa is. Tipikus közép-keleteurópai műfajt teremtettek: az operettek sablonjainak segítségével egy rég volt, békebeli béke utáni nosztalgia érzését keltették fel, ugyanakkor azt is érzékeltették, hogy ez a térség az elmúlt egy században minden történelmi sorsforduló ellenére is rendíthetetlenül valami ködös operettvilágban élt s él. Mulatságos és fájdalmas előadást játszottak a kitűnő, hangszereken játszó, nagyszerűen éneklő, komédiázó színészek, bár az előadásnak az osztrák nézők körében kisebb sikere volt, mint például a magyarokéban.

Azokéban, akik a találkozó fődíját a közönség és a zsűri egyöntetű véleménye alapján megkapták. A budapesti Tanulmány Színház folyóiratunkban (1986/9.) már méltatott, s nemcsak itthon, de például Oxfordban is nagy sikert aratott *Szentiványéji* álom-előadása kimagaslott a mezőnyből. Költőisége és szakmai színvonala lenyűgözte a közönséget, s a produkció hatásos finálója lett a bad-radkersburgi ifjúsági színházi napoknak, amely ebben a formában anyagiak híján az utolsó volt, de a tervek szerint Adria menti országok fesztiválja néven, illetve tematikus műhelytalálkozó formájában a közeljövőben újraéled.

Jelenetek Hödlmoser életéből - a prankhi szobaszínház előadása

DURÓ GYŐZŐ

A bunraku

Embereket mozgató bábok

„Amikor 1929 novemberének egyik délutánján megnéztem egy japán bábelőadást Oszakában, pontosan az történt velem, amire előre figyelmeztettek. Elhittem, hogy a bábok önálló életet élnek, bár mindvégig teljes életnagyságban ott láttam mellettük mozgatóikat. A bábok életre keltésekor a nyugati művészet cselhez folyamodik: a bábjátékosokat elrejti a nézők szeme elől. A japán bábosok bíznak a művészi hatás erejében: mernek együtt mutatkozni bábjaikkal. Valóságos *bűvészmutatvány,* amit csinálnak: a bábok tűnnek élőnek, és ők élettelennek. Mozdulataik halottak, arcuk merev. Képesek átérezni testük megsemmisülését..."

ARNOLD TOYNBEE

„Jó és rossz emberek tükre"

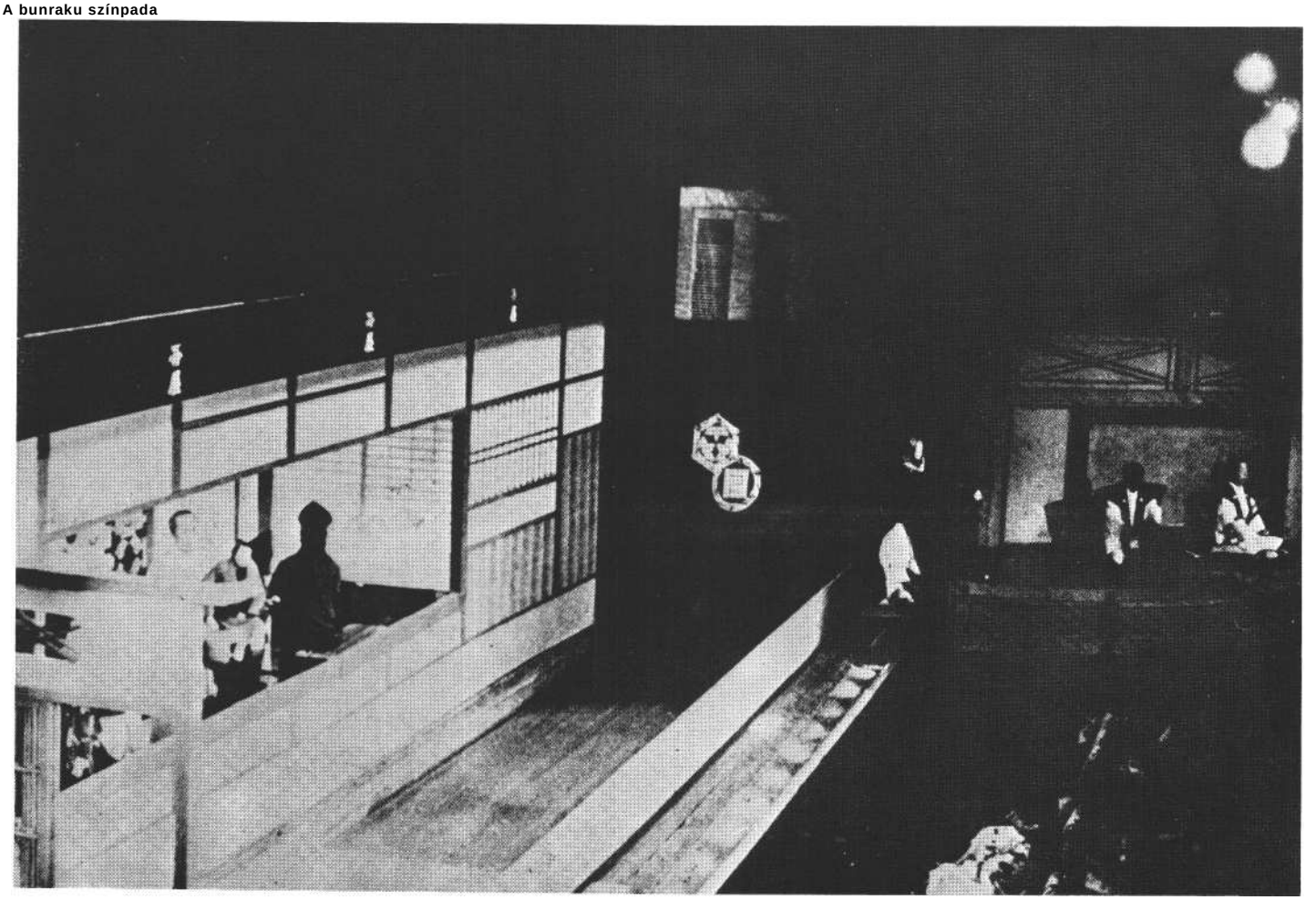
1985 júniusának derekán az ószakai Állami Bunraku Színházban megnéztem „a japán Shakespeare", Csikamacu Monzaemon *Horikava nami-no cuzumi (A kézidob és a Hori folyó hullámai)* című színdarabjának előadását. A bábjáték e sajátosan japán és egyedül-állóan hatásos formáját - könyvekből és film-ről - már évek óta ismertem, de élő produkcióban akkor találkoztam vele először.

Amikor tehát angol nyelvű műsorfüzettel és fülhallgatós tolmácskészülékkel fölszerelkezve beültem a nemrég elkészült, hipermodern architektúrájú, de belső kiképzésben a múlt szellemét is őrző színházépület légkondicionált nézőterére, mindent pontosan úgy találtam, ahogy addigi tanulmányaim alapján elképzeltem: a nézőtér teljes szélességében húzódó színpadot még függöny takarta, így minden szem a színpad jobb oldalán (az irányok most és a továbbiakban is a közönség szemszögéből nézve értendők!) elhelyezkedő, a nézőtérre átlós irányban benyúló, félkör alakú pódiumra, *a jokojukára* szegeződött, amelynek háttérfalát aranyszínű lemez alkotta.

Hirtelen ütőfák csattogása hangzott föl a függöny mögül, s a pódiumba épített kis forgószínpad a háttérfallal együtt elfordult. Kiforduló felén - immár ezüstszínű lemezzel a háta mögött - két ember foglalt helyet: baloldalt a játék szövegének előadója, az énekes, akit gidajúnak neveznek, jobboldalt pedig a zenész, aki jellegzetes, lanthoz hasonlító, háromhúros hangszeren, *samiszenen* fogja kísérni a recitátort. Mindketten térdelőülésben, földig hajolva köszöntötték a közönséget.

Az ütőfák csattogása szaporábbra váltott, s balról jobbra félrehúzták a színpad függönyét. Halk moraj jelezte a nézők elragadtatását: a klasszikus japán díszletfestői hagyományok szellemében fogant, gondos hatáselemzés alapján megtervezett látvány, egy vidéki nemesi udvarház kertje tárult a szemünk elé. A színpad jobb sarkában tetőtől talpig feketébe öltözött ember, *kurogo* állt; fejét csuklya, arcát fátyol takarta. O jelentette be az előadás címét, s a gidajút és a samiszenjátékost is név szerint bemutatta. Fejhangon, éneklő hanghordozással beszélt, közben folytonosan egymáshoz ütögette

A bunraku színpada



a kezében tartott, szabályos formájúra csiszolt tölgyfahasábokat, majd távozott.

Kezdetét vette a játék: két szépséges ifjú hölgy alakja libbent be a színpadra. Három-három sötét árny követte őket - a színdarabot bejelentő kurogo hasonmásai. Tudtam, hogy a két fiatal nő bábu, hogy nincs önálló életük. Minden rezdülésük, tettük vagy egyéb megnyilvánulásuk a mögöttük sejlő fekete alakoknak a legapróbb részletekig összehangolt, könyörtelenül pontos tevékenységéből fakad. A hangjuk sem a sajátjuk: minden megszólalásukhoz a jobb oldali pódiumon ülő énekes kölcsönzi a maga rekedtes férfihangját. Igen, mindezt tudtam - de nem ezt láttam, és nem ezt hallottam.

Két gyönyörű lánytestvért láttam - Otanét és Ohudzsit - akik frissen mosott kimonókat teregettek. Aprólékos gonddal hajtották végre a munka minden egyes fázisát: kifeszítették a szárítóköteleket, átvetették rajtuk, eligazították, majd kisimították a ruhákat. Lágy és kecses mozdulataikban lefojtott érzékiség vibrált. Közben elmondták egymásnak sorsukat: Otane szamuráj férjét várja vissza Edóból (a mai Tokióból), ahová hűbérurát kísérte el - minden második évben esedékes - egyéves fővárosi tartózkodására; Ohudzsi pedig egy nemesi udvartartásban szolgál.

Mialatt munkálkodtak, egyszer csak zene hallatszott ki a háttérben álló házból: Gen-emon, a neves kjótói mester adott éppen órát a kézidob művészetéből Bunrokunak, Otane és Ohudzsi öccsének, akit Otane és férje fogadott gyermekük-ként nevelnek. A kézidob ritmusa szerel-mi dalt kísért, amelynek hallatára Otane kitörő örömmel rohant a kertben álló fenyőfához: a fővárosból visszatérő férjét vélte fölismerni benne. Ohudzsi jó-ízűt nevetett nővére tévedésén.

A bábuk játéka maradéktalanul tükrözte a történteket. De a finom részletek megértéséhez a gidajú éneke is hozzájárult (fülhallgatómban ékes angol nyelven hangzott el a szöveg), amely éppúgy tartalmazott narratív elemeket, mint a szereplők dialógusait. A hosszabb elbeszélő vagy leíró részek alatt tüzetesen szemügyre vehettem a mintegy tizenkét méter széles, öt méter magas és nyolc méter mély színpadtér különleges hármas tagozódását. A színpadot a nézőtértől alacsony, kb. hatvan centi magas palánk választja el, amely mögött egyrészt a rivaldavilágítás lámpasora búvik meg, másrészt itt jár a félrehúzható függöny is. E palánk neve *sigezan* vagy *szan-no te* (harmadik szint), és ma már csupán korlátként szolgál. Mögötte hatvan centire újabb, ezúttal mintegy nyolcvanöt centi magas palánk emelkedik, ennek neve *ni-no te* (második szint). Az e mögött húzódó, kétszáztíz centiméter széles árkot *hunszokónak* (csónakfenéknek) hívják. Ezen játszódnak le mindazon jelenetek, amelyek nyílt téren, szabad ég alatt történnek - így az előbb ismertetett kerti jelenet is. A hunazoko mindkét oldalát címerdíszes függöny határolja: az általa takart nyílásokon léphetnek színre vagy távozhatnak a bábok és a bábosok. Újabb palánk következik: a körülbelül százhuszonöt centi magas *icsi-no te* (első szint) vagy *honte* (fő szint). A mögötte található színpadrész általában belső teret jelöl: egy ház szobáit vagy egy palota fogadótermét. Mint a látott darab esetében is: amikor széthúzták az eddig háttérfalul szolgáló épületen a tolóajtókat, mögöttük feltárult a nemesi udvarház belseje.

Felöltöztetett bábu állványon

A házból két férfialak sietett elő: a kamaszkorú Bunroku és tanítómestere, az érett Gen-emon, akinek a kezében még ott volt a homokóra formájú kis kézidob, amelynek megszólaltatásából épp az imént adott órát tanítványának. Velük együtt már négyen álltak a kertben, tehát a második szinten: azaz négy bábu s a hozzájuk tartozó összesen tizenkét bábmozgató. Ezek mindegyike teljesen feketébe burkoltan, személytelenül dolgozott - a bábuk mégis meghatároztak közöttük bizonyos hierarchiát. Minden bábuhoz tartozott egy olyan bábjátékos, aki magasabb volt a bábut kezelő trió másik két tagjánál. Ő tartotta a bábu törzsét a bal kezével, jobb kezével pedig a bábu jobb karját és kezét irányította. Omo-zukainak (fő mozgatónak) nevezik, és koturnushoz hasonlító, igen magas, üreges talpú lábbelit, *getát* hord, hogy a bábu testét a palánk fölé tudja emelni. A bábos trió második tagja a *hidari-zukai* (balkézmozgató), aki a bábu bal karját és kezét, illetve a bábu által használt különböző tárgyakat kezeli. Végül az *asi-zukai* (lábmozgató) feladata a férfibábuk lábának mozgatása. Világosan felismerhető volt ugyanis, hogy a női báboknak nincs lábuk, a hozzájuk tartozó asi-zukai mégsem maradt munka nélkül: alulról benyúlt a kimonójuk alá, s a ruha redőzésének változtatásával igyekezett a lábak mozgását imitálni.

Minél jobban előrehaladt a játék, annál inkább eluralkodott rajtam egy furcsa kettősség érzete: egyszer könnyedén meg tudtam feledkezni arról, hogy bábszínházban ülök, el tudtam vonatkoztatni a szereplők hármas árnyékától, s úgy éreztem, hús-vér embereket látok a színpadon, máskor meg azon kaptam magam, hogy csak ezekre az árnyékokra figyelek, hogy tevékenységük technikáját, a színpadi hatás működését próbálom kilesni. A soron következő jelenet például ismét azok közé tartozott, amelyek során megfeledkeztem arról, hogy csupán élettelen bábuk játékát szemlélem. A színen ugyanis bensőséges társalgási idill bontakozott ki: Bunroku szertartásosan bemutatta mesterét nővéreinek, majd mindnyájan bementek a házba, s ott az illendőség szerint Otane, a ház asszonya szakéval, azaz rizsborral kínálta meg a vendéget, Gen-emont. Minden a lehető legrealisztikusabban zajlott le: szolgálók kancsót és csészéket hoztak, Otane töltött előbb a férfinak, majd magának (folyadék természetesen nem volt az edénykékben, azután látható élvezettel felhörpintették a nedűt. A töltögetés és a kortyolgatás egyre sűrűbben ismétlődött - Ohudzsi határozott intése ellenére -, s az iszogatókon egyre jobban megmutatkozott az alkohol hatása. Tartásuk bizonytalanabb lett, mozdulataik egyre megkésettebbekké váltak. Bunroku és Ohudzsi időközben távoztak, teendőik után kellett nézniük. A kettesben hagyott, erősen kapatos férfi és nő közül először a férfit kezdte feszélyezni helyzetük intimitása. Udvariasan visszavonult tehát, hogy a szomszéd szobában kialudja mámorát. A felhevült Otane pedig kissé csalódottan leült a tükör elé, kibontotta és érzéki mozdulatokkal fésülni kezdte a haját.

Ekkor a joko-jukán történtek elvonták a figyelmünket a színpadról. Az énekes az ezüstszínű háttérfal előtt előrehajolt, a szövegkönyvet - amely egy kis állványon eddig előtte feküdt - összecsukta és az arca elé emelte. Aztán villámgyorsan elfordult a kis forgószínpad, s elénk kerülő másik felén, az aranyszínű háttérlemez előtt már új gidajú és új samiszenjátékos foglalt helyet. Azonnal nekiláttak munkájuknak, a szép Otanénak meg sem kellett szakítania fésülködését.

Már régebben észrevettem, hogy a színpad bal oldalán, a második szinten, tehát a kert végében fából készült, kétszárnyú lengőajtó áll, amely feltehetően az udvar-ház főkapuját jelzi. Egyszer csak kivágódott ez a kapu, és berontott rajta egy ellenszenves arcú, vadul hadonászó fér-fi: egy Jukaemon nevű szamuráj, ugyan-annak a hűbérúrnak a csatlósa, akit Otane férje is szolgál. Jukaemon szemet vetett társa feleségére, s most azért jött, hogy hitvese távollétében elcsábítsa az asszonyt. Jukaemon egyenesen a házba ment, és gyors lerohanással próbálkozott. Mivel rideg visszautasításra talált, kirántotta a kardját, és azzal fenyegetőzött, megöli Otanét, ha nem lesz az övé, majd önmagával is végez. Otane, hogy időt nyerjen, színleg beadta a derekát: ha a következő napon visszajön, mondta a szamurájnak, teljesíti a kívánságát. Ám Jukaemon azonnal ki akarta elégíteni vágyát, s ennek érdekében az erőszaktól sem riadt vissza. Már-már leteperte Otanét, amikor a szomszéd szobában az álmából fölriadt Gen-emon hirtelen dobolni kezdett, s egy dalt is énekelt hozzá. A vérmes Jukaemon erre megijedt, hiszen nem tudhatta, ki van a másik szobában - lehetett a férj is -, bocsánatkérő szavakat mormolt, majd kirohant a házból.

E jelenet fölfokozott érzelmei szélsőséges mozdulatokban nyilvánultak meg, így alkalmam nyílt a bábmozgatás technikájának megfigyelésére. Tapasztalhattam, hogy nem túloz a szakirodalom, amikor azt állítja, hogy a bunraku bábjait az ismert bábkezelési technikák mindegyikével mozgatják. Láttam, hogy a fő mozgató a bábu hátának közepén benyúl annak testébe, mint valami *kesztyűbe* , *s* - ezt már tanulmányaimból tudtam - úgy fogja a bábu fejét tartó *botot, a dógusit.* Ezen billentyűk és *zsinórok* is találhatók, amelyekkel mozgatni lehet a fej különböző részeit: a szemöldököt, a szemhéjat, a szemgolyót, a szájat, esetleg a nyelvet, az orrot és a fület is. (Sőt, létezik olyan bábufej is, amely szép, fiatal lányt ábrázol ugyan, de egyetlen zsinórrántásra vicsorít, és szarvai nőnek, vagyis emberevő hannya-démonná változik át.) A fő mozgató kezeli - *pálca* és zsinórok segítségével - a bábu jobb kezét, a balkézmozgató pedig ugyanilyen eszközökkel a másikat. A bábu karja igen mozgékony: könyökben és csuklóban hajlik. Bizonyos bábok az ujjaikat is tudják mozgatni, tehát fogni is képesek, a legtöbb bábu keze azonban merev. Ezek csak a fő vagy a balkézmozgató kezének segítségével ragadhatják meg tárgyaikat. A férfibábok lába térdben hajlik, bokájuk viszont merev. A lábmozgató a boka magasságában fölerősített fogantyúk révén irányíthatja a bábu lábának mozdulatait.

Ez a bonyolult technika azonban egy pillanatra sem árulkodó: tökéletesen elfedi a bábu mozdulatainak koordináltsága és mozgásának harmóniája. Az egyes mozgáselemek - a járástól a lélegzésig (hiszen a bábuk azt is tudnak: mellkasuk egy beépített pálca igénybevételével ritmikusan emelkedtethető és süllyeszthető!) - beleolvadnak a báburól sugárzó érzelmekbe és kedélyállapotokba. Különösen az olyan lírai jelenetekben válik a technika érdektelenné még a szakember szemében is, mint amilyen az előbbi heves összecsapásra következett. Gen-emon úgy vélte, hogy jelenléte rossz fényt vet a ház asszonyára, ezért távozni készült. Otane a kimonója ujját megragadva igyekezett őt visszatartani, hogy megtudhassa, mennyit hallott a férfi Jukaemon csábító és fenyegető szavaiból. Gen-emon kitérő választ adott, és kiszabadította magát. Otane ekkor *átka*rolta a férfit, úgy könyörgött neki, hogy senkinek se beszéljen arról, amit netalán hallott. Hogy Gen-emon ígéretét megpecsételjék, Otane azt ajánlotta, igyanak egy korty szakét. Teletöltötte csészécskéjét, aztán félig kiitta, a többit pedig odakínálta a férfinak. Miután Gen-emon is ivott, Otane melléje ült. Megoldotta a férfi kimonóját összefogó széles, merev selyemövet, az *obit.* (Ez a mozdulat Japánban a szexuális közeledés félreérthetetlen jele.) Mindketten átmentek a szomszéd szobába...

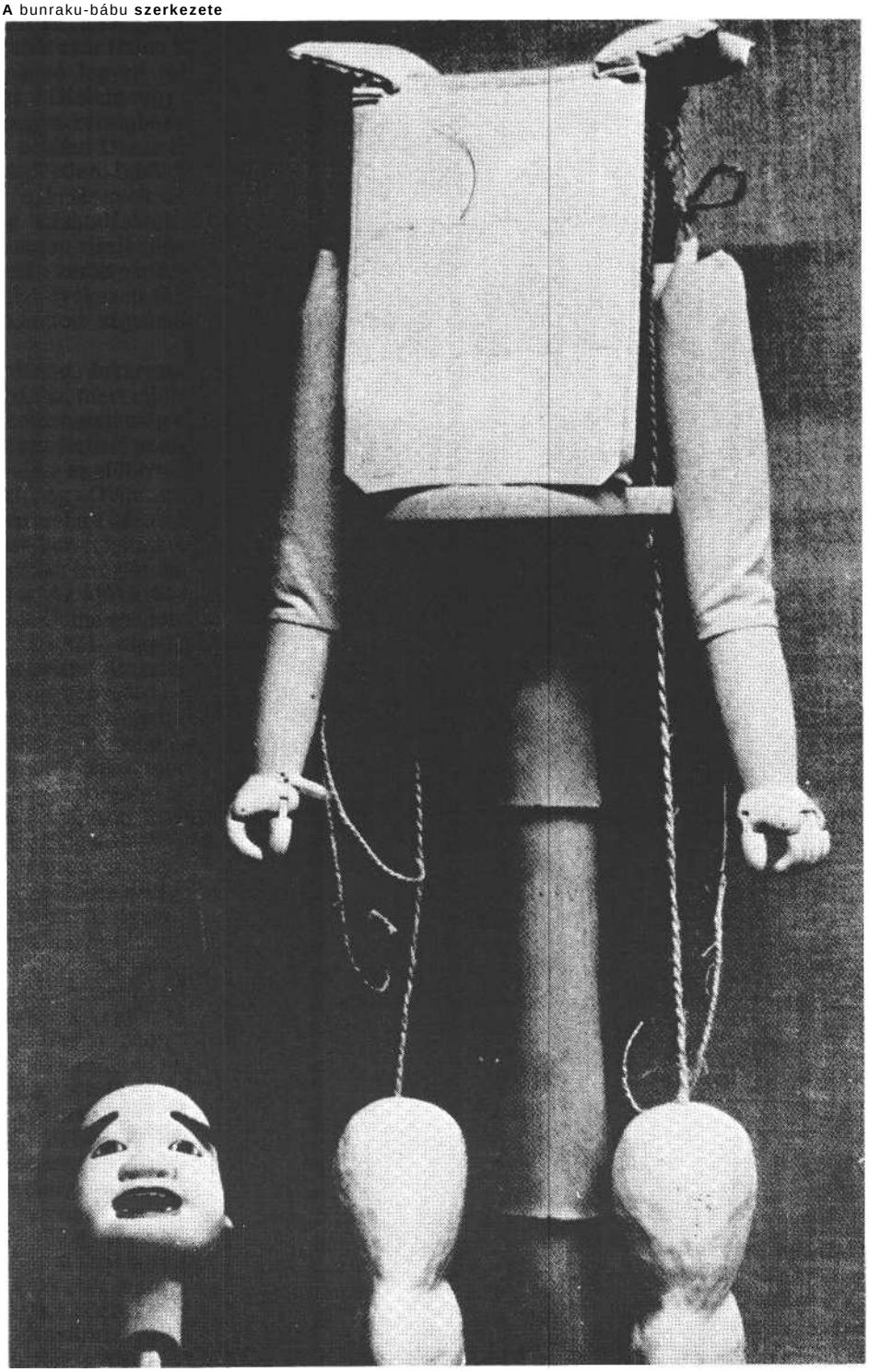
Ahhoz, hogy mindez ne csupán megtörténjék, hanem átélhetővé is váljék a közönség számára, többre van szükség, mint a bábok tökéletes mozgatására. A száz-százhúsz centi magas báboknak élő ember benyomását kell kelteniük. Ezért nemcsak a fejük és kezük, illetve lábuk

aprólékos gonddal megformált, de ruházatuk, parókájuk, sőt eszközeik, tárgyaik is hű másai az emberek által használtaknak. Ám az emberi tevékenységet és viselkedést sem elég csak külsőségeiben utánozniuk. Hiába járnak, verekednek vagy éppen söprögetnek éppúgy, mint a hús-vér emberek, hiába sírnak, kacagnak vagy bosszankodnak bámulatosan élethűen, mindez kevés. Azt is elvárják tőlük, hogy lelkiállapotuk, érzéseik, vágyaik pszichológiai hitelességgel megjelenjenek rajtuk: tehát akár tétlen helyzetükben is leolvasható legyen róluk az öröm vagy a bánat, a félelem vagy a bizalom, a remény vagy a kétségbeesés. Az előző jelenetben például Otane figurája az asszonyi kielégületlenségből fakadó sóvárgás, illetve a belénevelt szemérmesség és hűség viaskodásáról tanúskodott, míg Gen-emon viselkedése a kényelmetlen helyzetbe került vendég zavarát, illetve a megkörnyékezett férfi tisztességének és fölkeltett vágyának küzdelmét tükrözte.

Közben beesteledett. Jukaemon visszalopakodott a házba, mert rájött, hogy Otane férje nem érkezhetett még vissza a fővárosból; az idegen férfiról pedig - aki-nek éneke és dobolása az előbb megfutamította - azt hiszi, hogy Otane szeretője volt az. Hogy lépre csalja a házasságtörőket, Jukaemon cselhez folyamodott: az ajtóban Otane apjának hangját utánozva kért bebocsáttatást. Az időközben valóban szeretőkké lett Otane és Gen-emon gyorsan rendbe szedték magukat, és Otane sietett ajtót nyitni. Amint elhúzta a reteszt, Jukaemon berontott, elkapta mindkettőjük kimonójának ujját, és győzelmesen fölordított: „Kezemben hűt-lenséged bizonyítéka!" Gen-emon meg-próbálta kiszabadítani magát - sikertelenül. Ekkor kardot rántott, és levágta mindkét ruha ujjának azt a darabját, amelyet Jukaemon szorongatott. Majd ő maga kirohant a kapun, Otane pedig bemenekült a ház belsejébe. Az egész jelenet egy szemvillanás alatt játszódott le: a három bábu és a kilenc bábjátékos boszorkányos ügyességgel kerülgette egy-mást. Egy félrelépésük vagy elhibázott mozdulatuk sem volt. A bábu három kezelőjének összjátéka túllépte a tudatos és tudattalan kapcsolattartás határait: a mozgatók nem egymásra figyeltek - a bábura koncentráltak. Fogalmazhatnám úgy is: a bábu létének kiteljesedésében találkoztak, a bábu megelevenedése folytán érintkeztek. Mindez persze hosszú tanulás eredménye: hogy valaki fő mozgatóvá váljék, ahhoz előbb tíz évig kell a lábak, majd újabb tíz évig a bal kéz irányítását gyakorolnia, s közben mellesleg el kell sajátítania a hatalmas repertoárt. S a legnehezebb feladat, a törzs és a jobb kéz mozgatásában akkor még mindig csak kezdőnek mondhatta magát. Tanácsos tehát a képzést minél korábban, körülbelül hét-nyolc éves korban elindítani. S a ma legismertebb bábjátékosok többsége valóban kora gyermekségétől fogva tanul (némelyikük még ma is azt tartja magáról, hogy csak tanulja a mesterséget). Minderre pedig a bunraku gyakorlatának dinasztikus szerkezete biztosít lehetőséget: a mesterség apáról fiúra vagy örökbe fogadott tehetséges tanítványokra száll.

A hoppon maradt Jukaemon előbb gondosan eltette a kimonódarabkákat, majd Otane után eredt, egyre kérlelve az asszonyt, hogy legyen az övé, ő cserében megőrzi a házasságtörés titkát. A ház bel-

A bunraku-bábu **szerkezete**



sejében sötét volt - a közönség persze mindent látott! -, így Jukaemon nem tudhatta, hogy Otane már régen nincs a fogadószobában. Közben a szolgáló jött oda, mert zajt hallott, és kíváncsi volt az okára. A sötétben egymásnak ütköztek; Jukaemon azt hitte, megtalálta Otanét, s egy pillanat alatt letépte a ruhát a szolgáló ról. (A bunraku bábjainak általában nincs testük: törzsüket a fő mozgató bal alkarja, a fejet tartó bot, a dágusi és a vállat képező keresztléc alkotja. Bizonyos esetekben viszont - például amikor a bábunak meztelenül kell megjelennie - kitömött vászontestet is formálnak neki. A szolgáló felsőtestének kialakításakor sem az ilyen foglalkozású nők korpulenciájáról, sem a dús keblekről nem feledkeztek meg, élénk derültséget keltve ezáltal a nézők soraiban.) A szolgáló rémülten kirohant, majd lámpással tért vissza, s Jukaemon csalódott dühvel ismerte föl alapos melléfogását.

Gyorsan behúzták a függönyt, a gidajút és a zenészt eltüntette a forgószínpad. Hosszú szünet következett, amely alatt átrendezték a színpadot. Az eddigi események Otane édesapjának házában zajlottak le, a következők helyszíneül Otane férjének, Hikokurónak otthona szolgált. Nemesi udvarház volt ez is, akár az előbbi, csak az elrendezése hatott másként. Amikor a joko-jukán a forgószínpad jóvoltából újabb gidajú és samiszenjátékos jelent meg, és a függönyt is elhúzták, a színpad bal szélén ütőfáit csattogtatva ismét ott állt a fekete ember, hogy megint csak fejhangon, a már hallott éneklő intonációval bejelentse a következő kép címét, és megnevezze a recitátort és a zenészt. Mondókáját - akárcsak az első esetben - most is a „Tózai! (Figyeljetek!) fölszólítással zárta. Az igazi meglepetést azonban a vezető bábosok okozták. A szünetben valamennyi fő mozgató levetette fekete öltözékét, és kimerevített vállú ünnepi kimonót, *kamisimót* vett föl (olyant, amilyent a gidajú és a samiszenjátékos is viselt). A fejüket is födetlenül hagyták, ám az arcuk végig mozdulatlan maradt: mimikájuk a bábu legszélsőségesebb érzelemnyilvánításait sem követte. Segédeik továbbra is fekete árnyakként tevékenykedtek.

A jelenet mindjárt meghökkentő mozzanattal kezdődött. Hikokuro várható hazaérkezésének napján Otane sógora kenderkötelet küldött ajándékba az asszonynak. Az ajándék szimbolikus értelmű volt: a „kötél" szó hangalakja a japán nyelvben megegyezik a „házasságtörés" szó első két szótagjának hangalakjával. A sógor így kívánta Otane tudomására hozni, hogy ismeri hűtlenségének titkát. Váratlan fordulat történt Hikokuro megérkezésekor is: Ohudzsi, Otane húga felelősségre vonta nővérének férjét, miért nem válaszolt arra a két szerelmes levélre, amelyet Edóba utána küldött. Átnyújtotta neki a harmadik szerelmes levelet is, amelyet Hikokuro dühösen a földre hajított. Ekkor előugrott rejtekhelyéről Otane, aki az egész beszélgetést kihallgatta, fölvette és eltette a levelet, majd egy söprűvel kegyetlenül elverte a húgát erkölcstelen viselkedése miatt. Miután Hikokuro távozott, Ohudzsi bevallotta nővérének, hogy mindez csak színlelés volt, s mindent csak az ő érdekében cselekedett. Otane hűtlenségét ugyanis a rossznyelvek már világgá kürtölték, s kétségbeesett tettével Ohudzsi csak azt akarta elérni, hogy a férje ne halálbüntetést mérjen Otanéra, hanem elégedjék meg a válással. Ohudzsi azt is tudta, hogy nővére négy hónapos terhes, ezért megígérte, hogy magzatelhajtó szerekhez juttatja.

Bármennyire fordulatos volt is a cselekmény, e játékrész alatt főként a gidajú kötötte le a figyelmemet. A hangjában rejlő feszültség, a szöveg- és dallamformálásban lejátszódó dráma fölért a színpadon láthatóval. Rekedten, torzított intonációval és artikulációval recitálta a szöveget, hangja néha hörgésbe és morgásba fúlt, máskor meg egy gyors gliszszandóval szinte a sikolyig szökött. Hol fejhangon szólalt meg, hol mély torokhangon, hol ordított, hol suttogott. Mindig helyesen választotta meg a hangnemet: ha konfliktushelyzetben kapcsolódott be, hangja csak fokozta a feszültséget, ha szerelmi idillt festett alá, csak növelte annak líraiságát. A legextrémebb hangjai is a helyükön voltak - igazolta őket a szituáció. Produkciója mindig szorosan illeszkedett a játék menetéhez, intenzitásához. Vagy a játék igazodott őhozzá? Észrevettem ugyanis, hogy soha nem néz a színpadra, maga elé mered: önkívületben énekel. Átélésének foka, szenvedélyeinek izzása egyenértékű azzal, amit a bábuk nyújtanak. Legalább annyira a teremtője tehát a játéknak, mint amennyire a kiszolgálója. Ő tolmácsolja az előadás teljes szövegét: nemcsak a narratív részeket, hanem az egyes szereplők megszólalásait is. Ilyenkor némileg egyéníti ugyan az egyes figurák orgánumát és beszédmódját, de korántsem annyira, hogy illúziókeltő legyen. E rendkívüli teljesítményt még kivételes fizikumú ember is csak rövid ideig produkálhatja: ezért váltják egymást jelenetenként a recitátorok.

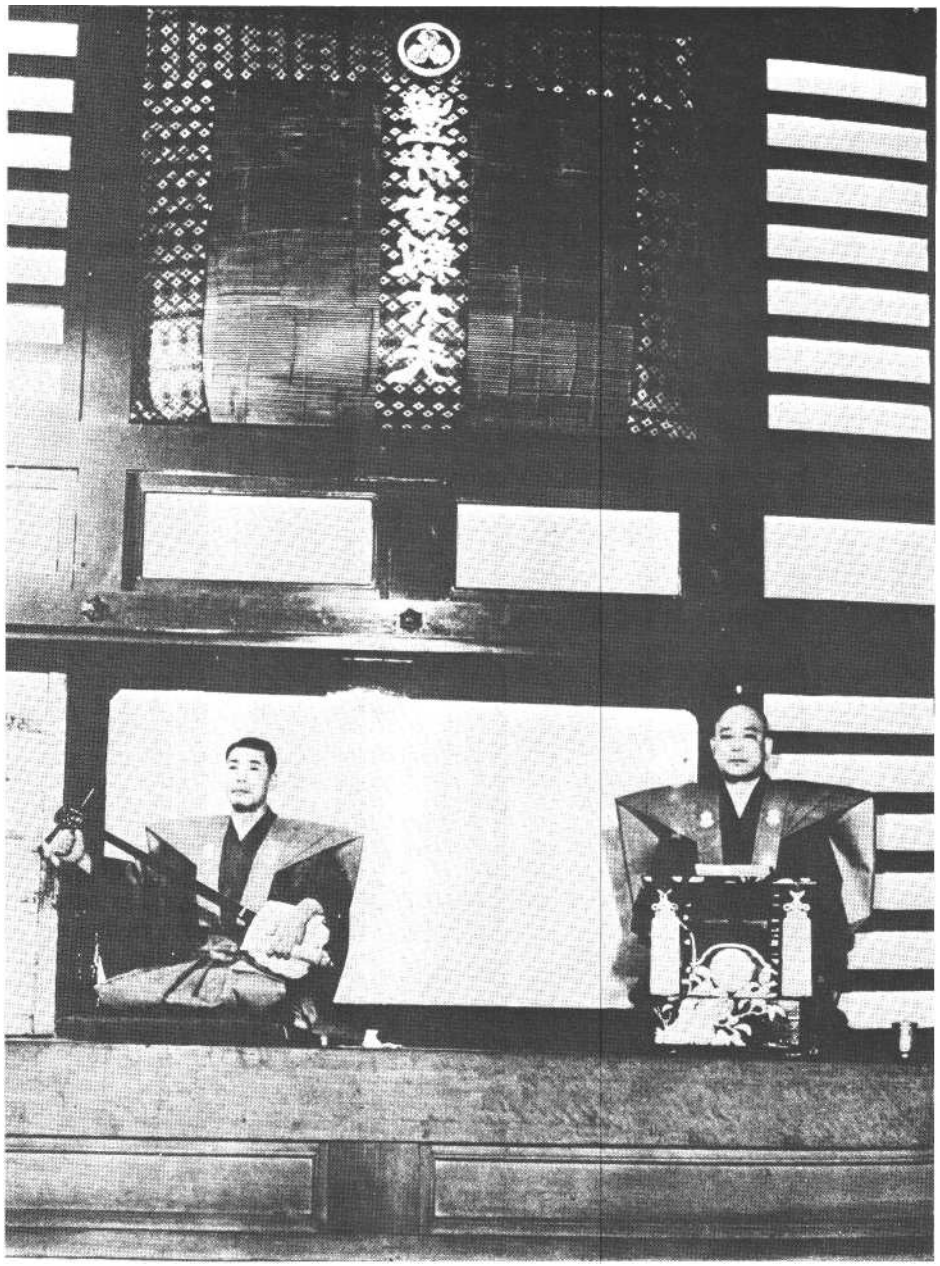
Ha a gidajú nem igazodik a bábok mozgásához, akkor a bábjátékosoknak kell az ő énekét követniük. Nem elég tehát a bábu mozdulatainak ökonómiájára s ezáltal saját tevékenységük összehangoltságára ügyelniük. Arra is törekedniük kell, hogy a gidajúval szinkron ban maradjanak. S hogy ez milyen bámulatosan sikerül nekik, arról a darab folytatása során ismét meggyőződhettem. A színfalak mögül félelmetes zaj hallatszott, Otane és Ohudzsi ijedten húzódtak félre egy másik szobába. Kisvártatva mint egy fúria, úgy rontott be a színre Jura, Hikokuro húga. A kezében lándzsát tartott, s őrjöngve követelte, hogy bátyja büntesse meg a feleségét szégyenletes félrelépése miatt. Még Hikokuro is menekült húga elől. Jura bizonyítékkal is szolgált: fölmutatta a két kimonódarabkát, amely nemrég Jukaemon kezében maradt. Végképp meggyőzve felesége bűnösségéről, Hikokuro imádkozni küldte az asszonyt. A családi oltár előtt Otane szétnyitotta a kimonóját, a melléből egy tőr markolata állt ki: ő már megbüntette magát vétkéért. Hikokuro kardot rántott, és megadta feleségének a kegyelemdöfést. Majd Ohudzsi, Bunroku és Jura társaságában fölkerekedett, hogy bosszút álljon Otane csábítóján.

E többszereplős jelenetben különösen a bábok fejére figyeltem. A bábukat ugyanis a fejük típusa alapján osztályozzák, a típust pedig a nem, az életkor és az arckifejezés határozza meg. A bábokat az alábbi nyolc típusba sorolják: öregember, öregasszony, középkorú férfi, középkorú nő, fiatal férfi, fiatal nő, clown, női clown. Mindegyik típus két altípusra oszlik: jókra és gonoszakra. Kivételt képez a fiatal nők és a női clownok típusa: az ezekbe tartozó jellemek valamennyien jók. Bizonyos szerepek egyértelműen meghatározzák, milyen típusból választhatnak nekik fejet, más figurák esetében több megoldás is elképzelhető. Például a darabbéli apósok feje általában a gonosz öregember, a kurtizánoké a fiatal nő típusába sorolható. Vannak továbbá olyan szereplők is, akik az idők folyamán eggyé váltak valaha kijelölt fejükkel: az csak hozzájuk tartozik, más alak nem kaphatja meg. A fej meghatározza a bábu egész karakterét: a fejhez igazítják a parókát, a ruhát, sőt a figura mozgását és lelki alkatát is. A fej a bábu színpadi alakításának fókusza.

A négy bosszúra éhes szereplő távozásakor ismét behúzták a függönyt, a jokojuka kis forgószínpada is elfordult a rajta ülőkkel együtt, s rövid szünetet tartottak. A színpadi segédek a joko-jukán öt gidajú és egy samiszenjátékos számára készítettek helyet: hat ülőpárnát és öt szövegkönyvtartó állványt raktak le egy-egy sorban. Az ütőfák csattogására be is vonultak a recitátorok és a zenész, ennyien a kis forgószínpadot nem használhatták. A függöny elhúzása utána fekete emberbe is mutatta valamennyit. A szín ezúttal Gen-emon házát ábrázolta Kjótóban, a Hori folyó partján. A történet befejező

része július derekán játszódott, a híres Gion-fesztivál napján, amely Japán három legnagyobb helyi ünnepségének egyike. A jelenet az ünneplő tömeg fölvonultatásával kezdődött, a forgatagban fölbukkantak a három bábos által kezelt bábuk mellett egyszerűbb, két illetve egy ember mozgatta bábuk is. Gen-emon is hazaérkezett, és bement a házába. Majd a népség elvonult, s a kézidob mesterének házát körülvette a négy bosszúálló. Egyszerre két bejáraton rontottak be, s kiűzték a fegyvertelen Gen-emont a Hori folyó hídjára. Itt Hikokuro egy átlós irányú vágással fölhasította Gen-emon mellét a bal vállától a jobb combjáig. A seb érzékletesen megjelent: a bábu teste vörösen felfeslett. Majd Bunroku, Ohudzsi és Jura sorban megadták Gen-emonnak a kegyelemdöfést. A szerencsétlen férfi ilyen keservesen fizetett egykori állhatatlanságáért.

Ebben az utolsó jelenetben mindaz öt szereplő más-más gidajú hangján szólalt meg, a báboknak illetve mozgatóiknak valóságos play-backet kellett produkálniuk. A zenekíséretet az egész darab során samiszen szolgáltatta, amelyet Japánban különösen érzéki hangzású zeneszerszámnak tartanak, s úgy vélik, illően festi alá mind a melodramatikus szerelmi, mind a hátborzongató bosszúhistóriákat. Tény, hogy Csikamacunak ez az először 1707-ben ugyancsak Oszakában színre került darabja nem tartozik sem a szerző, sem a műfaj legjelentősebb alkotásai közé. Megbízható képet nyújt viszont a bunraku által felhasznált szín-művek átlagszínvonaláról. Emellett eleven élet hatja át, a meséje fordulatos, jellemei árnyaltak és összetettek. Autentikus bábművészek előadásában - mint tapasztalhattam - különleges szellemi élményt jelenthet. Ez a darab nem kíván több lenni, mint aminek Csikamacu a bábok számára írt műveit tartotta: „... a jó és rossz emberek tükre". S mint az effajta alkotásoknak Csikamacu szerint, e történetnek is: „...lényege a bánat".



A gidajú és a samiszenjátékos

Smaragdkristály hercegnő nyomában

E rendkívül összetett és kifinomult bábjátékforma kialakulásáig azonban igen hosszú idő telt el. A japán bábozás kezdete a messzi múlt ködébe vész. Csupán annyit tudunk, hogy a legrégebbi bábosokat hókaibitóknak hívták, és hogy a sintoista szentélyek papnői is gyakran igénybe vettek bábokat szertartásaikhoz, különösen a jósláshoz. A Japántól délnyugatra fekvő Rjúkjú-szigetek papjai ninbucsának nevezett bábok játékával örvendeztették meg híveiket a vallási ünnepeken. A korai bábozás eme eredeti japán formái mellé az i. sz. VII. században egy Kínából érkező bábjátéktípus társult, *a kairai,* amelyet eleinte a buddhista szerzetesek használtak hitük és tanításaik népszerűsítésére, de rövidesen elvilágiasodott, és kedvelt szórakozássá vált. A IX. században egy valószínűleg Közép-Ázsiából származó nomád törzs tűnt föl, amely Kínából vagy Koreából érkezett a szigetországba, s a *kugucu* nevű bábjátékot hozta magával. A törzs tagjai tartományról tartományra vándoroltak, sátrakban laktak, s elsősorban a falvak népét mulattatták. A bábosok - akiket *kugucumavasi* néven emlegettek - elsősorban az asszonyok közül kerültek ki. Házról házra jártak, mindenhova bezörgettek, s a kapuk előtt táncoltatták bábjaikat. Azt is följegyezték róluk, hogy amíg a falvak lakossága összegyűlt és a bábjátékosnők mutatványaiban gyönyörködött, addig a törzsbeli férfiak föltörték és kifosztották az üresen hagyott otthonokat. Néhány japán tudós e nomád népcsoportot a cigánysággal azonosítja.

Bár 1096 körül egy Óe Maszahusza nevű udvari tudós leírta a kugucumavasik működését, munkájában inkább életmódjuknak szentelt figyelmet, mint technikájuknak. Bábkezelési módszereikről így vajmi keveset tudunk. Csak annyi bizonyos, hogy bábjaikat kézzel mozgatták, s a bábok nem tartalmaztak mechanikus szerkezeteket. Egyes kutatók szerint a kugucumavasik hasonlóképpen dolgoztak, mint a később megjelent *ebiszukakik.* Ezek eredetileg Avadzsi szigetén éltek mint Ebiszunak, a munka és a halászat istenének papjai, s termékenységvarázsló célzattal rendszeresen megelevenítették Ebiszu istent és a hatalmas halat, amelyet horoggal fogott. A papok szerepét idővel hivatásos bábosok vették át, s repertoárjuk is egyre bővült. Az ebiszu-kakik egy dobozt akasztottak a nyakukba vagy erősítettek a csípőjükhöz, s annak tetején mozgatták bábjaikat. A XI. századtól aztán fokozatosan átvették egész Japánban az uralmat a kesztyűsbábok és a marionettek.

A japán nép a XII. században élte történelmének egyik legviharosabb időszakát: akkor dúlt a Minamoto (vagy Gendzsi) és a Taira (vagy Heike) nemzetség vezette véres belháború. A Minamotók győzelmével végződött kegyetlen küzdelem számos mondát, legendát, illetve hősköltményt, *katarimonót* ihletett. Ezeket eleinte recitátorok terjesztették, akiket később biva-hósik, vagyis éneküket *biva*lanton kísérő vak szerzetesek váltottak föl. A katarimonók közül kiváltképp a *Dzsóruri Dzsúnidan Szósi* (Tizenkét történet Dzsóruri hercegnőről) című ciklus vált közkedveltté, amely Minamoto-no Josicune herceg és Dszóruri (azaz Smaragdkristály) hercegnő regényes szerelmét beszélte el. Ez a történet igen rövid idő alatt olyan népszerűségre tett szert, hogy minden hasonló témájú és stílusú művet azután dzsórurinak neveztek.

Az 1560-as években a Rjúkjú-szigetekről egy *dzsabiszen* nevű hangszer került Japánba, amelynek telt hangzását ideálisnak találták a dzsóruri kísérésére. A hangszer samiszen néven nagyon gyorsan elterjedt; hamarosan teljesen a hát-térbe szorította az addig alkalmazott bivát, s jelentősen növelte a dzsórurirajongók táborát. Az 1590-es években aztán többen megpróbálkoztak a dzsóruri és a bábozás társításával: rájöttek, hogy a recitált történetek könnyedén dramatizálhatók, s bábok alkalmazásával már nemcsak hangzás-, hanem látvány-élményt is nyújthatnak a közönségnek. Akkoriban főként agyagfejű kesztyűsbábokat használtak, amelyeknek *deku* vagy *dekubo* volta neve. Két módszerrel mozgatták őket: vagy csak az egyik, vagy mindkét kézzel benyúltak a bábu testébe. Az énekmondók, samiszenjátékosok és bábosok összefogása minden addiginál sikeresebb bábjátékformát hozott létre: *a ningjó-* (vagyis báb-) *dzsórurit.*

A ningjó-dzsóruri szülőhazája Kjóto volt, ott alakult ki az énekmondók két iskolája is Szavazumi Kengjó és Takino Kótó vezetése alatt. Az első állandó bábszínházat mégis Edóban alapította meg 1636-ban egy recitátor, Szacuma Dzsóun, „az edói dzsóruri atyja". Ő volt az, aki fölismerte, hogy a főleg szamurájok lakta Edo közönsége vonzódik a nyers, erőteljes, sőt kegyetlen hatásokhoz, ezért újfajta hőst alkotott számára. Megteremtette Kinpira, az emberfeletti erejű és bátorságú, igazságos, de könyörtelen szamuráj alakját. Kinpira véres harcai, durvaságában kifejeződő férfiassága új ábrázolási stílus kialakulásához vezetett a bábjátékban.

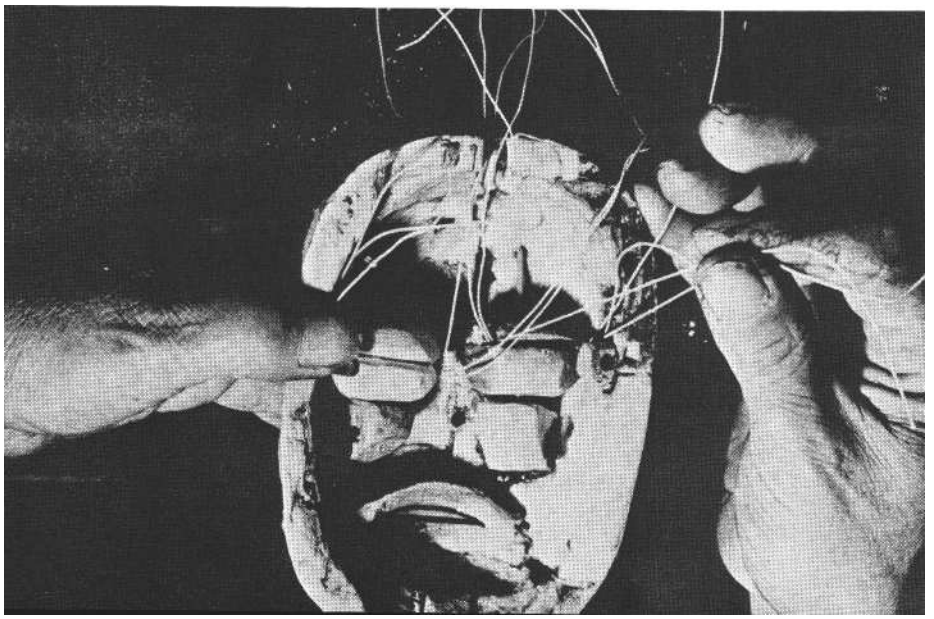
A ningjó-dzsóruri fénykora az 1684-es esztendővel kezdődött. Egy Takemoto Gidajú nevű recitátor ebben az évben alapított bábszínházat Oszakában: a Takemoto-zát. Háziszerzőnek sikerült megnyernie Csikamacu Monzaemont, a kor legsikeresebb drámaíróját. Amikor a következő évben bemutatták Csikamacu *Sussze Kagekijo* (A győztes Kagekijo) című darabját, minden képzeletet fölülmúló sikert arattak vele. A közönség határkőnek érezte ezt a művet: kifinomult nyelvezete, emelkedett stílusa, összefogott szerkezete, izgalmas cselekménye csupa olyan erény volt, amellyel a dzsóruri addig nem vagy csak szerény mértékben dicsekedhetett. Így az addigi darabokat „régi", az azutániakat „új dzsórurinak" kezdték hívni.

Csikamacu még számos remekművet írt a Takemoto-za számára, Gidajú pedig olyan tökélyre fejlesztette művészetét, hogy nemsokára - a már addig is használatos *tajú* mellett - az ő nevén kezdték emlegetni a ningjó-dzsóruri énekmondóit. A Takemoto-za hírnevének és tekintélyének növekedéséhez azonban az is döntően hozzájárult, hogy ott dolgozott korának legtehetségesebb bábjátékosa, Josida Bunzaburó, akinek kimagasló szerep jutott a ningjó-dzsóruri bábtechnikájának fejlesztésében.

1690 táján jelentek meg először olyan bábuk, amelyeknek már lábuk is volt, de ezeket még mindig belülről, tehát a bábuba benyúlva mozgatták, ezért *tezuma*-ningjónak nevezték. 1705-ben tértek át a kívülről történő bábkezelésre (a bábu neve akkor *tezukai-ningjó* lett). 1721-ben alkalmaztak először festett színpadi hátteret. 1727-ben lépett föl az első olyan bábu, amelynek mozgott a szája, képes volt tárgyakat megfogni a kezével, ki tudta nyitni és le tudta hunyni a szemét. 1730-ban a bábok már tudták forgatni a szemgolyójukat. 1733-ban megmozdultak a bábok ujjai. 1734-ben Josida Bunzaburó bevezette a három ember általi bábmozgatást. Ugyanebben az évben a jokojuka is elnyerte végleges helyét a színpad jobb oldalán. Ekkor jelent meg az első „lélegző" bábu. 1736-ban már mozgott a bábok szemöldöke. Mint látható, a bábuk szinte évről évre tökéletesedtek, s közben egyre növekedtek a méreteik is.

A XVIII. század első felében a bábjáték Japánban olyan közkedveltté vált, hogy sikere még az élő színházat, *a kabukit* is háttérbe szorította. 1745-ben például a kabuki-színészek utánozni kezdték a bábok mozdulatait, mert azt remélték, hogy a közönség érdekesebbnek fog-ja találni a bábuként mozgó embereket, mint az emberként mozgó bábokat, és visszapártol a kabukihoz. Ha nem is a bábszerű mozgás kedvéért, de tény, hogy a nézők rokonszenve fél évszázadnyi közömbösség után ismét a kabuki felé fordult, s a ningjó-dzsóruri - amely a XVIII. század közepére eljutott tökéletesedésének végső határáig és fejlődésképtelenné vált - rohamos hanyatlásnak indult. Csupán egy kivételes képességű bábosnak, I. Uemura Bunrakukennek köszönhető, hogy a műfaj egyáltalán fönnmaradt. Bunrakuken 1789-ben, tehát épp a legválságosabb időszakban alapított bábszínházat Oszakában, s ügyes műsorpolitikával elérte, hogy társulata fönnmaradjon. Színháza csak jóval halála után, 1872-ben vette föl a nevét. Ma már csak ez az egy társulat játszik autentikus ningjó-dzsórurit egész Japánban. A ningjó-dzsóruri mai elnevezése - bunraku - annak a nevéből ered, aki e bábjátéktípus továbbélését munkásságával biztosította.

A bunraku-bábu fejének szerkezete



Bár a japánok a bunrakut tekintik nemzeti bábjátékuknak, Japánban legalább nyolc olyan körzetet találhatunk, ahol az értékes helyi bábjátékhagyományokat élő formában megőrizték. A bunrakuéhoz hasonló bábmozgatás jellemző Avadzsi-sziget és Makuva bábművészetére. Egy ember által kezelt bábokkal szórakoztatják közönségüket Tokusima, Hacsiódzsi, Numaszu és Szado-sziget bábosai. Takajama mechanikus bábjairól híres, s szerte az országban - főként Tokióban - marionett-társulatokra is akadhatunk. De annyiban mégis igazat kell adnunk a japán közvéleménynek, hogy a bunrakuéhoz mérhető formai tökély és tartalmi gazdagság egyik helyi bábjátéktípusnál sem tapasztalható.

Az emberek holtak, a bábu él

Jean-Louis Barrault azt mondta egyszer a bunraku bábmozgatóiról, hogy az istenek testesülnek meg bennük, hiszen képesek a legnagyobb csodára: ember teremtésére. Valóban, aki csak egyszer is látott bunrakut, nem tud többé szabadulni a gondolattól, hogy bábok helyett időn-ként hús-vér, eleven emberek játékát élvezte. Ez ugyanis a bunraku bábosainak határozott törekvése: átadni fluidumukat a bábunak, életre kelteni az élettelen szerkezetet olyan mértékben, hogy ők maguk, az élő szervezetek élettelennek tűnjenek mellette, s e hatás minél teljesebbé tétele érdekében a bábokat mozgatóik valóban élőlényeknek tekintik.

Már az 1740-es években keletkezett följegyzések megemlítik, hogy a ningjódzsóruri leghíresebb bábjainak saját szolgái és fodrászai vannak, akik élő személyként kezelik őket. Ez a szemlélet még a bábkészítés gyakorlatát is áthatja. Miután a bábu legfontosabb testrészét, az egész személyiségét meghatározó fejet kifaragták, imaszövegekkel írják tele a befestés előtt, hogy ezzel is óvják a bábot a gonosz szellemek ármánykodásaitól. A bábmozgatók számára nincs izgalmasabb feladat a bábu fölöltöztetésénél és fölékesítésénél. Ez a folyamat talán még az előadásnál is fontosabb számukra, hiszen valóban az emberteremtés fölülmúlhatatlan élményével ajándékozza meg őket. A bábu fölöltöztetése során nemcsak külsődleges személyiségjegyeit, hanem legfőbb jellemvonásait is meghatározhatják. A bábosok szükségesnek tartják, hogy rokoni vagy érzelmi kapcsolatot képzeljenek el a bábu és önmaguk között. Egy fiatal lány bábujára például az idősebb fő mozgató biztosan úgy tekint, mintha az az unokája lenne, a fiatalabb segédek pedig a kedvesüket látják benne. A bábok ruhája és parókája néha pompásabb és drágább, mint a hasonló szerepkörű kabuki-színészeké: kimonójuk többnyire brokátból készül, s még a családi címerüket is ráhímezik.

A bunraku-bábok fejének típusai

A bábu mozgásában egyesülnek az élő emberi test és a mechanikus szerkezetek mozgásának tapasztalatai. A bábu egyrészt imitálja az ember leghétköznapibb mozdulatait, ezeket hurinak hívják; másrészt érzelmeit látványos, felnagyított gesztusokban, katákban juttatja kifejezésre. A kataták között akad olyan is, amelynek produkálására az emberi test nem képes, ám a bábu érzékletesen fölidézhet vele egy lelkiállapotot. A bábu kéz- és legyezőtartásai ugyanolyan kötöttek, akár a színészekéi: megkövült gesztikus jelentés rejlik bennük. A bábu kevesebb is, mint egy ember, hiszen csak ügyes gépezet, és több is, hiszen egyszerre három ember lelkét egyesíti magában. Mint Paul Claudel megállapította: „Egész élete, egész mozgása a szívéből jön, és a mögötte álló álarcos vagy álarctalan mozgatóknak titokzatos kapcsolatából, abból a kollektív fatalitásból, amelynek ő a kifejezése."

A bábjátékosok legnagyobb bravúrja a bábu életre keltése mellett saját személyiségük teljes föladása, illetve a bábuba történő átsugárzása, amellyel szinte látható testi valóságukat is megszüntetik. A bunraku értő közönsége, igazi ínyencei előadás közben állítólag meg is feledkeznek róluk, észre sem veszik működésüket. De európai szemnek is feltűnik az erőteljes arckifejezéssel megformált, szándékait és érzéseit plasztikus gesztusokkal megfogalmazó bábu elevensége és a fekete árnyakká változott, de fődetlen fővel is lárvaarcú, visszafogott mozgású, személytelen bábjátékosok életidegensége. Francis King, angol író, aki *A bábjáték* című novellájában elmeséli *a Dódzsódzsi* (A Dódzsó-templom) című dzsóruri előadását, a következőképpen ragadja meg ezt a jelenséget: „...a következő jelenetben különös változás történt. Eleinte az öreg tovább csetlett-botlott, mígnem egyszerre csak mintha valami kísérteties szerepcsere folytán a bábu, a boldogtalan Kijohime a viszonzatlan szerelemtől eszét

vesztve birokra kelt volna az öreggel, úgy tetszett, mintha teljesen magához ragadná a vezetést, és ide-oda rángatná őt a színpadon, mint valami lélektelen tárgyat. A bábu dühösen mozgatta az öreg-ember karjait: az apró, törékeny test hol ide lódult, hol oda, az arc szinte eltűnt, fehér folttá, semmitmondó maszkká homályosult a bábu határozott, kegyetlenül kifejező vonásai mellett." Magam is éreztem már úgy végletes lelkiállapotba került bábok és kezelőik viszonyát szemlélve, hogy mintha a bábosok csillapítani igyekeztek volna bábjuk dühét vagy fájdalmát, pedig valójában ők hozták létre a bábun az adott lelkiállapot tüneteit.

A bunraku színpada is a bábulét és az emberi létezés értékének fölcserélődését kívánja hangsúlyozni. Folytonos nyílt színi jelenlétükkel a művészek voltaképpen önmagukhoz intéznek kihívást: legyen csak a közönségnek állandó lehetősége az összehasonlításra. Lássa mindig egyidejűleg az élő embereket és a bábokat. S aztán legyen kénytelen úgy dönteni, hogy a bábok valóságosabbak és élőbbek az embereknél. E kihívás mértékét csak növeli, ha a fő mozgatók nem tetőtől talpig feketében, hanem színes ruhában és födetlen fővel mutatkoznak.

Szerencsém volt: 1985 augusztusának végén - éppen ott-tartózkodásom alatt - a tokiói Nemzeti Színházban vendégszerepelt az ószakai Bunraku-za, így további két előadásukat láthattam. E műsorokból különösen *a Keiszeijamato zósi* (Lepketánc a túlvilágon) című táncjáték bűvölt el. Két fiatal szerelmesről szólt, a daliás Szukekuniról és a szépséges Komakiról, akik meghaltak, még mielőtt összeházasodhattak volna. A díszlet egy túlvilági virágoskertet jelenített meg, telve színpompás, burjánzó növényekkel. A joko jukán hat gidájú és ugyanannyi samiszenjátékos foglalt helyet. A két szerelmes megérkezett a másvilági kertbe. Egész testükben remegtek: leírhatatlan fájdalom emésztette őket amiatt, hogy földi életükben nem lehettek egymáséi. Miután elkeseregték egymásnak szánandó sorsukat, előbb a lány, majd a férfi távozott, s kisvártatva a szivárvány színeiben tündöklő lepkék alakjában tértek vissza. Eleinte vergődő, meg-megtorpanó, majd újra nekilendülő táncuk fokozatosan egyre oldottabbá és csapongóbbá vált, ahogy az árnyékvilágból magukkal hozott bánatuk is lassan átadta a helyét a túlvilági lét boldog önkívületének. Egy idő után már számomra sem léteztek a bábosok, csak az egymás körül keringő, törékeny lepke-emberkéket láttam: testetlen lebegésük, cikázásuk a világ mulandóságára figyelmeztetett. S amelyik művészet így képes hatni, az méltó arra, hogy az emberiség megőrizze a maga számára.

ANTAL GÁBOR

„Van itt valaki"

Kocsis L. Mihály Major Tamás-könyvéről

„*A Hamlet* próbája ment, a színpadon az első jelenet, Bernardo és Francisco. Francisco szerepében az egyik, korábban már jellemzett, protekciós színész, aki az >Órádra< pontosan jössz« mondatot így mosta el: >Órádra< pontosan jősz.« Erre Hevesi kétségbeesetten, és persze hihetetlen komikusan, hiszen nem tudta az *er* hangot kiejteni, mindig jé-ket mondott, »Kéjem szépen, tessék magyajul mondani, hogy Ójádja pontosan jössz!« A katonatiszt persze utálta Hevesit, hiszen nemhogy pontos beszédet követel tőle, de még zsidó is, szóval még egyszer mondta: »Órádra pontosan jősz.« Kéjem szépen, nem… és így ment ez legalább ötször, és a végén ez a hallatlanul finom ember, amilyen Hevesi volt, akivel éppen érzékenysége és finomsága miatt annyi hülye viccet csináltak, ez az ember elvesztette a türelmét, és felkiabált a színpadra: »Menjen a sárga fenébe!« A próba végén aztán két katonatiszt provokálta Hevesit... tessék elképzelni azt a világot. . ."

Major Tamás szavaiból idéztünk, egy beszélgetésből azok közül, amelyeket Kocsis L. Mihály készített a művész (a Mester) életének utolsó hónapjaiban. Más kérdés, hogy Francisco alakítója - még ha elsősorban katonatisztnek (és „vitéz"-nek) érezte is magát - valószínűleg nem „provokálta" Hevesi Sándort. Már csak azért sem, mert hogyan is tudott volna rögtön a próba végére két katonatisztet szerezni. A légkört - Hevesi levélváltásának (Bethlen István bukása és Klebelsberg Kúnó váratlan halála utáni) előzményeit - mégis pontosan, mondhatni, kajánul pontosan érzékelteti a különben annyi kór és veszély mellett, egészen halála pillanatáig éber emlékezetű és beszédű Major. Hevesit akkor el kellett „intézni", a „vitézek" magatartása mind harciasabb, a légkör a Nemzeti Színházban olyan lett, hogy a tulajdonképpen szintén „protekció"-val odakerült fiatal színésznek egyszerűen nem volt más útja, mint vagy odaállni a „vitézek" mellé, vagy új szövetségeseket keresni. Major az utóbbit választotta. Beiratkozott az egyetemre, a francia szakra, másrészt - például a hamar „meglelt" Reinitz Bélán keresztül - társakat keresett ama baloldali csoportokban, amelyek később elvezették őt az illegális kommunistákhoz. Más kérdés, hogy - s erről e könyvben is olvashatunk érdekes konfessziókat - az 1935-ben az akkor egyetlen állami színház jobbrafordulását „megkoronázni" látszó Németh Antallal is kialakult (nem könnyen, természetesen) egy olyan kapcsolat, amely nemcsak Major, de a körülötte lévő, más, haladó szellemű fiatalok létezését is engedélyezte, sőt támogatta. (Természetesen csak 1944. március 19-ig, amikor is Németh Antalnak nyugdíjba, Majornak meg illegalitásba kellett vonulnia.) Mindenesetre, a Mester utolsó hónapjaiban - vagy heteiben - készített beszélgetések (amelyek egybeesnek a Koltai Tamás *Major Tamás* című könyvében olvasható, „egybeolvasztott" nagy önvallomással és Mélykuti Ilonának e kötetben is szereplő, tényleg az utolsó „percek"-ben felvett „rádiós" nyilatkozatával), ha nem is mindig mondanak újat, és ha időnként sarkítanak is (mint például „Francisco" rögtönzött provokációja), kimondják egy nagy élet főbb eseményeit. Még akkor is, ha van abban igazság, amit Raksányi Gellért - a „Kutya" - mondott, napokkal Major Tamás halála után a szerzőnek. „Ki volt Major? Egyet mondok neked: a színészek közül talán én ismertem a legjobban. De! De nekem fogalmam sincs arról, hogy ki volt. Majort maga Major sem ismerte."

Bizonyos, hogy ennek az oly izgalmas - és sokak által szeretett s nem kevesek által gyűlölt - (színházi) személyiségnek voltak olyan „titkai", amelyeket „magával vitt" 1986. április 13-án, este nyolc és negyed kilenc között. Akkor is, ha mint színész nemcsak utolsó tíz-tizenöt esztendejében játszott igazán méltót és „nagyot", s ha mint rendező - ahogy a próbákon (ellenségei szerint is) mindig, de gyakran a „bemutató" után is - remeket produkált, és ha mint „színházpolitikus" (s erre nemcsak Raksányi utal, de mások is) nagyon nehéz időkben sok mindent őrzött meg abból, ami nemcsak a Nemzeti Színház rangjából, de egyáltalán, a Színházéból megmenthető volt. Olyan emberek, akik működését közelről ismerték - és személyét (mint őszintén megvallják) nem szerették, nemcsak azt ismerik el, hogy „Major kitűnő rögtönző volt, rendszerint a darab s az előadás szellemében gazdagította saját szerepét", hanem Kocsis kérdésére („Számára tehát valóban színház volt az egész világ?") ezt felelte Benedek András: „Egy rá jellemzőbb mondatot mondanék. *Minden művészete / Fején a korona: / A mi művészetünk."* Es még hozzátette: „Ezt idézte Petőfi Színészdalából! Ez volt művészi felfogásának egyik alapvető tényezője." (Más téma - s ebben van is igazság

-, hogy a színház ilyen „megkoronázásából" hátrányok származhatnak az általános kultúra számára. Major azonban - ha kissé talán túl is hangsúlyozta a *színházi* megoldásokat *az irodalmiak* rovására - lényegében egy *imposztor.* Ez a kifejezés – ahogy Spiró György mondotta (még Major életében) a szerzőnek: „Franciául csak szentségtelent, szentséggyalázót, álszentet jelent, magyarban pedig van ennek egy kis bájos felhangja is, egy jópofa pasas, egy kópé, aki bizony ki-be forgatja a dolgokat, csűri-csavarja, aztán győztesen elhúzza a csíkot, amint ahogy ez a darabban végül is megtörténik." Miként Major életében - és nem is csupán élete végén - tényleg megtörtént ez.

(Hadd mondjam el itt - ha zárójelben is -, hogy annak idején még akkor kaptam kézhez *Az ikszek* című regényt, melynek egy mellékszálából készült *Az imposztor* című, Major Tamásnak ajánlott Spiró György-színmű, amikor az még nem volt „az utcán". Egy délután és egy éjszaka elolvastam - legalábbis annyira, hogy felismertem Boguslawski és Major bizonyos „rokon vonásait" -, és másnap dél-előtt bevittem a könyvet a Kútvölgyi kórházba, ahol Major éppen feküdt. S most olvasom Spiró vallomását a Kocsis-könyvben, hogy „azt hiszem, nyolcvan-kettő augusztusában, augusztusának végén fölhívott Major Tamás, teljesen váratlanul, és arra kért, hogy menjek be a Katona József Színházba, mert akar velem beszélgetni". Biztos, hogy mások is figyelmeztették *Az ikszekre* Majort, de – véletlenül - én voltam az, aki először mondtam neki, hogy olvassa el, vagy olvastassa fel, mert akkor már rosszul látott, ezt a könyvet.)

„Nem szerettem"-mel válaszolt régi munkatársa, Benedek András dramaturg a szerző kérdésére, hogyan „viszonylott" Majorhoz. Gábor Miklós pedig, aki már évekkel ezelőtt negatívan szólt egyik könyvében M. T.-vel kapcsolatban, most – Major halála után - összetettebben beszél erről Kocsisnak. A kiváló színész elmondotta: már a felszabadulás előtt ismerte - és politikailag is becsülte - Major Tamást, negyvenötben pedig egyenesen „rajongott érte". Ugyanakkor 1954-ben beszéltek utoljára, „több mint harminc éve. Azóta legfeljebb akkor váltottunk néhány közömbös szót, ha például véletlenül összefutottunk a rádióban". G. M. most arra is utalt - s ezért erről nem esett szó -, hogy amikor neki Major „minden mondata, ötlete tetszett", és lázasan próbálta a maga gyakorlatában megvalósítani ezeket a „majori felvillanások"-at, akkor „szinte a testem állt ellen..." Tiszteletre méltó őszinteséggel azt is közölte a művész, hogy 1949-ben - a Rajk-per időszakában - ő lett a párttitkár a Nemzeti Színházban, és „párttitkárként kel-lett részt vennem az úgynevezett »Ti-már-ügy« utolsó felvonásában is". Azt is elmondotta, hogy „ötvennégyben úgy láttam, hogy a Nemzeti az ország legjobb színháza - de nem az én színházam. Akinek a Nemzeti nem tetszik, ám csináljon jobbat - én mindenesetre otthagytam a Nemzetit, a párttitkárságot, és átmentem színésznek a Madáchba". Ekkor már különben Timár József is a „Madách" tagja volt. („Az igazság kedvéért - mondta, többek mellett, Gábor Miklós - hadd emlékeztessek valamire: többen felszólaltak akkor, Timár régi barátai is, néha könnyes szemmel, de. . . felszólaltak, és elítélték Timárt. Ez is hozzátartozik a teljes képhez: a megtagadásnak, a félelemnek, a gyávaságnak az emlékei.") Különben Gábor Miklós lényegében ugyanazt mondta a Timár-Major viszonyról, amit - még a könyv megjelenése *előtt,* de nyilván a Gábor-Kocsis beszélgetés *után* - Timár József özvegye írt az *Új Tükörben.* Vagyis, hogy Timár „nem úgy látta, hogy Major csak felső utasításra járt el". (Mármint akkor, amikor Timárt kitették a Nemzetiből, és - ha rövid időre is - segédesztergályos lett. A. G.) „Elbeszélése szerint Major meg ő bizalmas barátok, ivócimborák voltak fiatalabb korukban. Akkoriban Major még harmadrangú színésznek számított, csak anyjának voltak nagy ambíciói vele, és Major - barátai rábeszélésére is - már-már feladta a pályát, amikor anyjától bűn-bánó levelet kapott: belátja, hogy tévedett, a fia nem színésznek született. Major éppen ettől dühödött meg: csak azért is!"

Nem tudunk, nem tudhatunk - s talán nem is lehetséges - valódi (végső) „elszámolást" végezni ebben az „ügy"-ben. (Amelyhez hozzátartozik azért az is, hogy - özvegye csodálkozására - Timár végül is visszaszerződött a Nemzeti Színházhoz. Ha úgy tetszik, „Majorhoz". Es ott játszotta el, már betegen, már-már haldokolva, de - mint emlékezhetünk rá - csodálatosan *Az ügynök halála* főszerepét.)

Törőcsik Mari Major temetésén mondott - rövidségében is személyes és megrendítő - szavait külön is közli a könyv. A színésznővel kétszer beszélt a szerző. Először nem sokkal a Mester (vagy ahogy Törőcsik végig nevezte: „Majorelvtárs„) halála előtt, a József Attila Színházban, *A félkegyelmű* előadásának szünetében. Törőcsik 1958-ban került a Nemzetibe, ahol elég sokáig, úgy látszott, hogy nem találja meg a maga később fel- és elismert helyét. Major azonban - akit Törőcsik már előtte megismert (ha nem is a Főiskoláról, ahová a Mester 1956 előtt inkább azért járt be, hogy „a Petőfi-verset elmondja ősszel", hanem amikor még főiskolásként „beugrott" a disszidált Ferrari Violetta helyébe a Tartuffe-ben), az első perctől várt tőle valamit. „Az a légkör, amelybe én bekerültem a Nemzeti Színházban, az valami egészen kivételes légkör volt, azt én színházban előtte nem éreztem. Major Tamás igazgató és Gellért főrendező... az, az más léptékű dolog volt. . . Nem tudom megmondani, hogy miért." Annyit azért már az első beszélgetésben is elmondott Törőcsik, hogy amikor Viola szerepét kapta a *Vízkeresztben* - „nem hiszem, hogy nagyon jó voltam benne. Sőt!" - Major megkérte Mészáros Ágit, a szerep régi, kiváló alakítóját. „Hátha ő majd tud magával valamit kezdeni." Es hogy amikor Arbuzov *Tányája* címszerepét megkapta Konszkijtól, a jeles szovjet vendégrendezőtől, Major „körömszakadtáig könyörgött Konszkijnak, hogy ne velem játszassa el ezt a szerepet. Igen, tehetséges vagyok, ez neki is meggyőződése, de még nem vagyok képes arra, hogy fiatal lánytól negyvenéves korig vigyek el egy sorsot a színpadon". A vendégrendező azonban makacs volt, és azt mondta: egy kicsit neveli majd e fiatal, *a Körhinta* című filmből közismert, de a színpadon még magára nem talált Törőcsiket. „Jellemző Majorra, hogy elmondta ezt a banketton nekem, de mindenki előtt, pohárköszöntőként. Ebből is értenie kell, hogy milyen ember."

Második beszélgetésükkor - nem sokkal a temetés után - Törőcsik Major Duna-parti bérelt házacskájáról szólt, Dömösről, ahol különben az ő - második - házasságát is tartották, Maár Gyulával. „Egy történelmi pillanatban - mondotta a művésznő - a főiskoláról rúgott ki valakit csak azért, mert az illetőnek gazdag polgár szülei voltak." Ez az ember - Maár Gyula volt. Kocsis a beszélgetés végén megkérdezte Törőcsiket: „És aztán, harminc év múlva, együtt ültek a dömösi vacsoraasztalnál? - Igen."

Törőcsik szólt Major dömösi „társbérlőjéről", ha úgy tetszik, „másik asszonyá"-ról, Éváról is. Aki az ő jó barátnője volt, és marad most, már M. T. halála után is. Vele is - ahogy az „első asszony"-nyal, Major végig „hites" feleségével, Beck Judittal is - Kocsis bensőségesen beszélgetett. Éva különban éppen Major halála előtt érkezett vissza Párizsból, a fiától, és fél nyolckor este - tudjuk, a Mester szíve nyolc és negyed kilenc között szűnt meg dobogni - „Tamás" azt mondta neki: „Hívd a nővért, mert most

már pihenni szeretnék." Ezek a szavak akkor nem tűntek fel Évának, pedig „így ő ezt soha nem mondta". Törőcsik különben arra is utalt, hogy „Majorelvtárs"-at utolsó éveiben két budapesti lakáscímen és telefonszámon lehetett keresni. Voltak, akik Évánál, és voltak, akik Juditnál, a Pozsonyi úton hívták.

Élete utolsó esztendeiben, megszaporodott írásaiban, Major gyakran utalt rá, hogy az apa- és bátykorúakkal fiatal korában nem tudott „kijönni". (Személyes beszélgetésekben hangsúlyozta Timár Józseffel való barátságát, de utalt Uray Tivadarral való „érdektelenségé"-re. Es arra is, hogy Kiss Ferencet, Nagy Adorjánt, Lehotay Árpádot „akkor sem tudtam megbecsülni, ha tudtam is, hogy van bennük becsülnivaló".) A „nagyapák"-ról, Ódry Árpádról, Sugár Károlyról, Kürti Józsefről - pedig nemcsak szóban, de írásban is vallott. Es Hevesi Sándorról nem csupán írásban „mondott jót", de - bármilyen érvekkel is hozakodtak elő beszélgetőtársai - szavakban is mindig megvédelmezte a „nagy színházi embert".

Érdekes - vagy nem is érdekes, inkább törvényszerű? - módon először a „nagypapák"-kal, majd kortársaival, végül azonban az „unokák"-kal került jó kapcsolatba a színházi világban. Nőkről most nem szólva - ez „külön téma", amelyről több utalás is esik Kocsis L. Mihály könyvében -, idézhetnénk például Székely Gábor rendezőt, a Katona József Színház igazgatóját, vagy Iglódi Istvánt, a József Áttila Színház főrendezőjét, a jeles színészt (akivel ugyan majd öt évig nem állt szóba, mert *a* Nemzetitől elment *a 25-ik Színházba),* de másokat is; akár szerepelnek a kötetben, akár nem. Most s itt elégedjünk meg csupán a tényleg (még ma is) „unokakorú" Eperjes Károllyal, akivel a kötet egyik, többek mellett, *„Hajrá,* Szami!"alcímet viselő fejezetében beszél a szerző, különben, s éppen közvetlenül M. T. halála előtt. A „Szami" név a „Szamóca" rövidítése, s mikor Majornál (már hónapokkal azután, hogy elkezdte tanítani, s felfigyelt e sajátos alkatú és képességű növendékére) az „Eperjes" után érdeklődtek, őszintén kijelentette, hogy nincs ilyen nevű tanítványa. Tehát a „Szami" - vagyis Eperjes -, aki falusi fiú, és szinte véletlenül, 23 éves korában került a Színművészeti Főiskolára, elmondotta: Major két évig s nem is túlzott rendszerességgel tanította. A Katona József Színházban együtt voltak (illetve még „vannak"), de nem sokszor beszélgetnek ott sem. Mégis: „azt tudom, hogy én szeretem, azt tudom, hogy ő szeret". Akkor is, ha - különben nem sokkal Major végső betegsége (és az 1986. április 13-án, vasárnap délután öt órakor, a Radnóti Színpadon megkezdett beszélgetés) előtt - a Tanár úr vele is ki akart „tolni" egy Mirandolina-előadáson, de ő „visszavágott", és Major bizony majdnem „belesült" a szerepébe. A „Hajrá, Szami!"-t a Tanár úr akkor mondotta először, ami-kor - még a Főiskolán - vizsgáztatták az eleinte többféle nehézséggel küzdő, majd szorgalmasan tanuló fiatalembert. Akinek - ahogy különben más fiatalok-nak is - nagyon nehéz, mondhatni, „sors-döntő" pillanatokban a Tanár úr nem-egyszer mondott egyszerűen hangzó, de lényegre - az adott pillanatban a leglényegesebbre - ható, rövid szavakat. („Éppen múltkor mondta nekem egy idősebb kolléga, aki pedig nem volt úgynevezett Major-kedvenc, ő mondta, hogy próbákon is fantasztikus dolgokat tud mondani. Fantasztikus, szinte döbbenetes igazságokat.")

Eperjest - legalábbis „rendes", szín-házi előadáson - már nem rendezte Major Tamás. De néhány szó is elég volt neki ahhoz, hogy éppen megbicsaklott öntudatát felbiztassa. Néhány szó, mikor pedig Major éppen arról volt híres - szeretett és gyűlölt -, hogy (mint valaki kijelentette) „a próbákat, mint rendező, egyenesen végigjátszotta". Eperjes azonban a pedagógust - és a színészt - ismerte meg. Tudta viszont, hogy „a Nemzeti"-ben például két ember volt, „Óze Lajcsi bácsi és Törőcsik, akik mindig ki tudták szedni maguknak azokat a mondatokat, amelyek abszolút fontosak, és elhagyták a feleslegeset". Mert tudták, hogy „nála szelektálni kell, el kell hagyni azokat az instrukciókat, amelyek csak rá vonatkoznak". Ilyen mondat volt - különben „egyenesben" -, amit Major a Violával küszködő, fiatal Törőcsiknek mondott: „Maga maradjon mindig csak kevesebb, amíg rá nem jön az igazira."

Igen érdekes az a beszélgetés, amit Kocsis a filmrendező Sándor Pállal folytatott, már Major halála után. Sándor, mint mondja, egy „végtelen hosszú anyagot" kívánt volna csinálni a televíziónak ***Beszélgetések Major Tamással*** címmel. „Szerelemről, életről, halálról, politikáról, esetleg művészetről. Bevallom, hogy ez utóbbi érdekelt a legkevésbé, hiszen a legtöbbet erről beszélt, tehát amit tudunk tőle, azt elsősorban erről tudjuk. Itt adta ki a legjobban magát. De úgy éreztem, hogy ha meghalna anélkül, hogy szóra bírnánk, nagyon nagy titkokat vinne magával a sírba." De a Sándor Pál-filmben (amelynek forgatókönyvét S. és Molnár Gál Péter írta) ő volt - s nemcsak, mint szerep - az „Oberzil Tamás". A beteg, alig látó M. T. „mindent meg tudott csinálni, amit kellett", és még egy tizenhat méteres díszlet tetejére is feljutott, hogy onnan ágáljon. („Két nap után megszoktam, hogy Major mindent megcsinál, amit kell, s csak néha jutott eszembe: te jó Isten, mit teszünk mi ezzel az emberrel, vagy mit tesz ez az ember magával?!") A filmekben is nyújtott „szakmaszeretet" (és a mindenkori rendező iránti tisztelet) ellenére is Sándor úgy gondolja: Majort „soha nem érdekelte a film". Hiszen Major főleg „színházi sztorik"-at mondott. „Emberekről, történelemről, csajokról beszélt, filmről nem."

Több jellemző „csajsztori"-t idéznek a kötet megkérdezettjei. Es Zolnay Zsuzsa - aki 1971 májusától egész 1983-ig játszott Majorral Csurka István *Döglött aknák*-jában, beszélgetésében egy sort közöltet abból a legalább százötven, szellemesen „szerelmes" versikéből, amit az előadás szüneteiben írt (később, amikor már nem látott, az előadás előtt gépbe diktált) Major. Finom humorú, igen, még „vaskosságukban" is szellemdús, finom versikéket. („Amikor hazamentem - mondja Zolnay -, Lala [mármint Básti Lajos, A. G.] mindig elkérte a cédulát. - Na, ma mit írt? Aztán hozzátette: - Szexmániákus.")

Érdekes, értékes és - hadd mondjuk ezt is - színes könyv ez egy sokszínű személyiségről. Aki tényleg magával vitt több „színt" a sírba, mert valóban sok olyasmit is tudott, amiről nem beszélt. Még ha van abban is némi igazság, amit Raksányi Gellért mondott, vagyis hogy Majort „Maga Major sem ismerte". Legalábbis - úgy gondoljuk - nem teljesen. Ám ha a szerzőnek tényleg sikerült volna megszólaltatnia - az ismert „Gobbi-könyv" és Major halála után - Gobbi Hildát, ha megpróbálkozott volna néhány feleslegesnek tűnő „lírázás" helyett beszélni például Both Bélával, Horváth Ferenccel, Kállai Ferenccel, még teljesebb volna a kötet. Amely természetesen akkor sem tudhatott volna fényt deríteni egy több évtized magyar színházát - és nem csupán színházát - átölelő és jellemző pálya minden részletére. A „Major-jelenség" még további búvárkodások (és könyvek) témája marad.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:
‹Le Théâtre National est l'école de la nation›

A l'occasion du 150ème anniversaire de l'inauguration du Théâtre National de Budapest on a organisé une riche série de manifestations, dont l'accord final était un colloque international autour du thème *L'idée et la pratique du théâtre national* et placé sous l'égide double de l'Académie des Sciences et du Ministère de la Culture. Ici, le collaborateur de notre revue résume les idées les plus marquantes formulées au cours de cette manifestation.

Ferenc Kerényi:
Sur l'histoire de la fondation des théâtres nationaux

Dans sa communication prononcée au colloque ci-dessus cité Ferenc Kerényi, candidat ès sciences et directeur de l'Institut Hongrois du Théâtre rompt avec la tradition positiviste dont l'historiographie des théâtres nationaux est empreinte et examine surtout le rôle du mouvement des théâtres nationaux dans l'histoire de la culture et du théâtre en Europe. Assumant les conséquences de la complexité sociale du phénomène théâtre, il esquisse un modèle européen du théâtre sujet aux conditions historiques et aux spécificités nationales et locales.

László Vámos:
Avons-nous besoin d'un Théâtre National?

En quoi le Théâtre National est-il différent des autres théâtres hongrois, tous subventionnés par l'État? Y-a-t-il une conception spécifique appartenant uniquement à cet établissement? Qu'est-ce que le public, lui, attend de son Théâtre National? László Vámos, directeur artistique du Théâtre National est de l'avis que la « singularité » de cette maison se trouve dans sa capacité de présenter un répertoire large et compréhensif et d'engager un ensemble de premier ordre, ce qui exerce sur la vie culturelle du pays une influence définitive.

Péter P. Müller:
D'une camisole à l'autre

Au Théâtre Katona József Kalle Holmberg, l'éminent metteur en scène finlandais, aidé d'un ensemble excellent, a voulu prouver que *Le Père* de Strindberg n'est pas qu'un cas pathologique des plus tristes. Si l'expériment n'est pas sans reste réussi, la faute en revient non seulement aux artistes, mais surtout à l'auteur lui-même.

Tamás Tarján:
Une comédie triste comme la nuit

Au théâtre de Zalaegerszeg on a repris *Csongor et Tünde,* cette merveilleuse féerie romantique du XIXème siècle par Mihály Vörösmarty, dans la mise en scène de Béla Merő. Malgré un travail de préparation fouillé et ambitieux la réalisation révèle une bataille encore inégale entre les difficultés du texte et un metteur en scène relativement jeune.

János Zelki:
Un pistolet hongrois est dur à la détente

La comédie grotesque *Dis, commère, où est le pistolet?* de Gábor Görgey a été créée il y a vingt ans, au cours de l'âge héroïque du théâtre absurde en Hongrie. La reprise à Szeged – mise en scène par l'auteur lui-même – ne s'est pas soldée par un succès éclatant; pourtant, l'esprit et l'invention incontestables du texte continuent de lui assurer partout une réception honorable.

Ildikó Csizner:
Madame Déficit

Dans la jungle des livres traitant de la révolution française, la pièce *Marie-Antoinette* de Lion Feuchtwanger est passé inaperçue, au moins en Hongrie, jusqu'à sa découverte récente par le metteur en scène Miklós Szurdi à Győr. Un mélange bizarre d'amour et de haine se dégage de ce texte ni classique ni moderne, médiocre dans son intrigue tout comme dans ses idées qui, pour cette raison, ne réussit pas à toucher le public contemporain.

Sándor Csontos:
Sarkadi, auteur dramatique

Nous publions un chapître du livre – actuellement sous presse – de Sándor Csontos où des contemporains se souviennent d'Imre Sarkadi, un des chefs de file de la dramaturgie hongroise d'après la libération. Dezső Mészöly, ami et proche collaborateur de l'auteur, évoque non seulement la personnalité unique de son ami mais aussi une époque importante du Théâtre Madách où ils ont travaillé tous les deux.

Dezső Mészöly:
La genèse de Iago

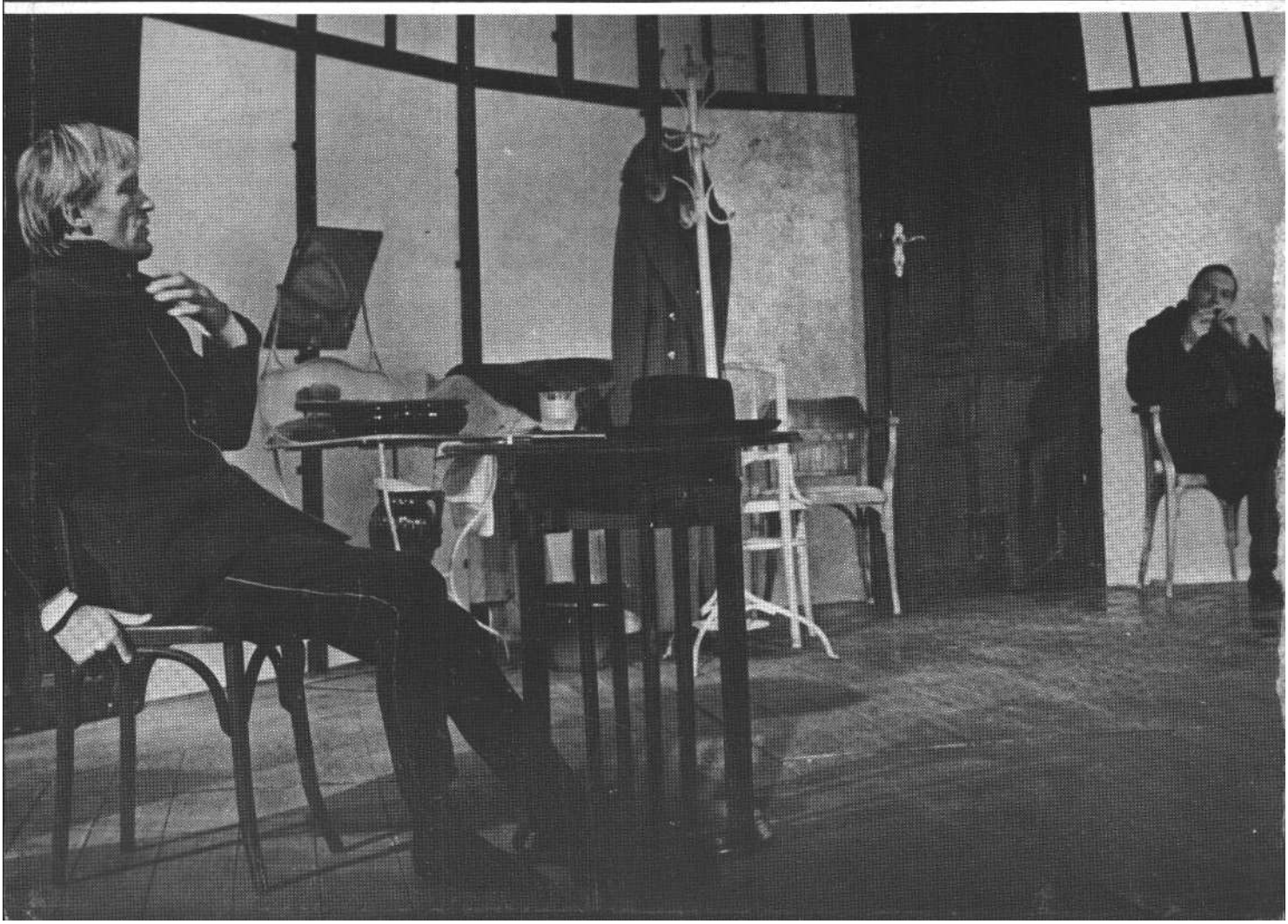
Il y a quelques années, dans l'*Othello* réalisé au Théâtre Madách Péter Huszti a campé un Iago absolument original: au lieu de l'intrigant diabolique, le public s'est trouvé confronté à un charmeur irrésistible. Sous le signe de cette trouvaille Mészöly – adaptateur shakespearien de renom – nous frappe par une lecture inédite du texte.

I. N.:
Journées de théâtre en Autriche

Au cours des journées internationales du théâtre pour la jeunesse qui eurent lieu pour la trentième fois en été à Bad-Radkersburg, en plus de quatorze spectacles autrichiens, le public a pu voir aussi des troupes venues de la Grande-Bretagne, de Belgique, de la RFA, de l'Islande, de l'Italie, du Portugal, de Yougoslavie, de la Tchécoslovaquie et de la Hongrie. Le grand prix du festival revint au Théâtre-Études de Budapest, pour son spectacle du *Songe d'une nuit d'été.*

Győző Duró:
Le Bunraku

Les marionnettistes japonais du Bunraku, ce théâtre d'une tradition de plusieurs siècles, sont capables du miracle suprême: ils sont capables de créer des êtres humains. Le spectateur qui a la chance de les avoir vus ne peut se délivrer de l'impression d'avoir observé, au lieu de marionnettes, des êtres humains en chair et os. Il s'agit là en effet d'un effort conscient: les artistes du bunraku: veulent passer leur fluide aux marionnettes et animer d'un souffle de vie les organismes inanimés jusqu'à ce qu'eux-mêmes, organismes vivants, paraissent, en comparaison, inanimés.

Gábor Antal:
‹Il y a ici quelqu'un›

Mihály L. Kocsis a réuni une série d'interviews pour évoquer cette personnalité extraordinaire bien que contradictoire de notre théâtre qu'était Tamás Major, le grand acteur-metteur en scène-animateur récemment décédé.