

Színház

Henrik Ibsen: *A nép ellensége (En Folkefiende)*

a
Színházban



Elektronikus kötetben gyűjtöttük össze *A nép ellenségéről* szóló, *Színház* folyóiratban megjelent cikkeket és cikkrészleteket.

Szerkesztette:
Kutszegi Csaba és Varga Kinga

Színház.net, 2013

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
Almási Miklós: Ibsen és Miller kortárs drámája Szinetár értelmezésében	4
Földes Anna: Dr. Stockmann – én vagyok! Beszélgetés Kállai Ferencsel	8
Bogácsi Erzsébet: Rendező és színészek; A nép ellensége próbáin	17
Boldizsár Iván: Jelmagyarázat (Részlet)	21
Székely György: Színház zenével; Pillanatfelvétel az Operettszínházról (Részlet)	22
Berkes Erzsébet: A munkásasszony és a kispolgár (Részlet): Aslaksen - Horváth József	23
Cserje Zsuzsa: A nép ellensége és a fiatal közönség	25
Bogácsi Erzsébet: Hogyan rendez? (Részlet)	27
Szántó Judit: Megszületett-e már a 150 éves Ibsen?	29
Koltai Tamás: Conflictus interruptus; A IV. Henrik drámai modellje (Részlet) ...	36
Nánay István: Hétköznapi katarzis; A nép ellensége	37
Sándor L. István: Szabadság a tébolydában; Dürrenmatt: A fizikusok (Részlet) ..	40
Gerold László: Újvidék és Szabadka	41
Stuber Andrea: Hol él ez az ember? Henrik Ibsen – Arthur Miller: Dr. Stockmann	48
Csengery Adrienne: Utóhang a POSZT válogatásához (Részlet)	51
Zappe László: Gyermeteg naivitás; Henrik Ibsen – Arthur Miller: A nép ellensége	52

Bevezetés

Az idén XLVI. évfolyamába lépett *Színház* folyóirat eddig megjelent számaiban az alábbi *A nép ellensége*-bemutatókról találtunk anyagot:

1974. február 8.: bemutató a Nemzeti Színház kamaraszínházában, a Katona József Színházban.

A darabot színpadra alkalmazta: Arthur Miller. Fordította: Vajda Miklós. Rendezte: Szinetár Miklós. Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Vágó Nelly. Szereplők: Rajz János, Benedek Miklós, Mészáros Ági, Óze Lajos, Sztankay István, Kállai Ferenc, Kalmár Péter, Dénes Gábor, Egri István, Velez Olívia, Horváth József, Pathó István, Galgóczi Imre, Harkányi Ödön, Keresztes Pál.

1989. április 4.: Újvidéki Színház.

Rendező: Zelimir Orečković. Díszlettervező: Boris Maksimović. Jelmeztervező: Branka Petrović.

1995. október 20.: Békés Megyei Jókai Színház. Fordította: Vajda Miklós. Rendező: Konter László. Díszlettervező: Székely László. Jelmeztervező: Jánoskúti Márta. Szereplők: Gáspár Tibor, Réti Andrea, Karczagh Ferenc, Vékony Anna f.h., Bartus Gyula, Tomanek Gábor, Mészáros Mihály, Árdeleán László, Kalapos László, Szőke Pál, Gerner Csaba f.h.

2004. február 14.: Győri Nemzeti Színház, *Dr. Stockmann... (A nép ellensége)* címmel.

Fordította: Vajda Miklós. Rendező: Ács János. Díszlettervező: Menczel József.

Jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes. Szereplők: Gáti Oszkár, Gyöngyössy Katalin, Balsai Mónika, Bede Fazekas Máté, Molnár Donát, Maszlay István, Bede Fazekas Csaba, Forgács Péter, Rупnik Károly, Mesterházy Gyula, Posonyi Takács László.

2008. február 9.: Pécsi Nemzeti Színház. Fordította Vajda Miklós. Rendezte: Csiszár Imre.

Díszlettervező: Csiszár Imre. Jelmeztervező: Szakács Györgyi. Szereplők: Dr. Pál András, Herczeg Adrienn, Fischer Lilian, Bogdány Bálint, Bogdány Péter, Széll Horváth Lajos, Stenczer Béla, Köles Ferenc, Zayzon Zsolt, Németh János, Ottlik Ádám, Ujláb Tamás.

Almási Miklós: Ibsen és Miller kortárs drámája Szinetár értelmezésében A nép ellensége

1.

Megrendítően szép színházi élményt kínál Szinetár Miklós vendégrendezése: régen éreztünk már ilyen hőfokú Ibsen-felújítást. S főként olyan „drámaiatlannak” elkönyvelt mű esetében, mint amilyennek *A nép ellenségét* hitte a szakmai közvélemény.

Ibsen mellé ezúttal Arthur Miller társul, az ő átdolgozásában fogalmazódik át az ibseni világ és főként a társadalmi cselekvésről szóló filozófia. Legalábbis a darab második részének néhány jelenetében. A többihez Millernek hozzá sem kellett nyúlnia: az eredeti mű önmagáért szólt. Miller szövegkezelése révén viszont az ibseni mondanivalóhoz társulnak azok a dialógusrészletek, felhangok és utalások, melyek az azóta eltelt idők tapasztalatait idézik fel: a fasizmusét, az amerikai hétköznapi gyilkos konformizmusát, a manipuláció módszereit – mindazt, ami Millert *A bűnbeesés után* című drámája óta izgatja, s amire ott szkeptikus válaszokat fogalmazott. Szinetár tehát nem egy hagyományos Ibsen-tablót szerkeszt a színpadra, hanem vállalja a kihívást, a megújított dráma élességét. Anélkül, hogy tanmesét keresne a történetben: csak kiemeli Ibsen világának legmélyebb rétegeit, s ezeket továbbgondolja. Azt a keserű, már-már az anarchizmussal rokon individualizmust, mellyel Ibsen még megoldhatónak vélte a polgári társadalom korrupciójának, tisztességtelenségének kijavítását, ha nem is elsőprést: az egyedülálló hős, a magányos reformer talán még tehet valamit – mert csak neki adatik meg, hogy előre lásson, hogy a társadalom jövőjéről mondjon valamit. Igaz, őt, az egyedül maradt prófétát viszont arra ítéli a történelem, hogy csak lásson, és tehetetlen maradjon.

Ibsen első nagy alkotókorszakának reményei omlanak lassan össze a darab írásának idején – és *A nép ellensége* ennek a belső válságnak első darabja. *A Brand* és *a Peer Gynt* idején még hisz a forradalmi ideálok megvalósíthatóságában: ha vannak olyan emberek, akik kellő következetességgel képviselik ezeket az eszményeket, úgy a polgári társadalom még reformálható. *A nép ellensége* az első nagy megrendülést foglalja össze: a belső javítgatás nem vihető keresztül, mert a társadalom egésze fordul a forradalmi ideálok ellen, s a következő hősöknek már nem nyit többé cselekvési lehetőséget. A Brand típusú hősök be vannak falazva a társadalom cementtengerébe. Két évvel később még tovább megy a kiábrándulásban, s *A vadkacsában* már azt mutatja ki, hogy a társadalomjavítás lehetetlenségének nem is annyira a polgári jelen az oka, mint inkább a polgári ideálok hazugsága. A hajdani eszmék elvesztették minden történelmi tartalmukat, és nevetséges ködösítőssé változtak. *A vadkacsa* ezzel a leleplezéssel zárja első nagy korszakának társadalomelemző szenvedélyét. *A nép ellensége* pesszimizmusa természetesen még nem tart itt – ebben a darabban még tartja magát az ibseni remény, ha világosan látja is a polgári rendszer kijavításának kudarcát, azt, hogy jószándékú hősei eleve pusztulásra vannak ítélve. Az ibseni társadalomfilozófia itt még egy rezignált remény kifejezője, a „hátha” gesztusának megfogalmazása.

2.

Miller nem véletlenül találja tehát éppen ebben a drámában saját művészi-világnézeti válságának kifejezését. *A bűnbeesés utánban* ugyanis azt írta meg, miképp verték szét a haladó mozgalmakat Amerikában, miképp vált lehetetlenné a mozgalom – s ennek

következtében miképp lett gyökértelenné az az értelmiség, mely még akart valamit tenni a haladás, az emberiség vagy éppen egy baloldali alternatíva ügyében. *A bűnbeesés után* a teljes kiürülést vitte színre, az ibseni világ azonban valahogy a gyógyulás lehetőségét kínálta: talán mégis van remény a társadalmi tette, ha másképp nem, az elszigetelt reformerek példázatában. Mert *A bűnbeesés után* diagnózisa végül is nem volt pontos: megírásával majdnem egyidőben indult meg egy újabb, igazi értelmiségi reformmozgalom, bontakozott ki az egyetemek lázadó generációja, a négerfelszabadítást következetesebben követelő polgárjogi mozgalom. Persze ez a pezsgés is elült, de legalább alkalmat adott Miller számára, hogy az ibseni rezignált reménységben valami történelmi igazságot fedezzen fel: mindig vannak olyanok, akik továbbviszik a fáklyát, a teljes sötétség éppoly elvont fikció, mint az egy csapásra mindent megváltoztató társadalmi csoda. Maradt néhány író – mondja Miller –, aki még megpróbálja folytatni a harcot: most már természetesen egyedül, mert őket is ki fogják közösíteni. De legalább nem kell a teljes nihilbe tekinteniük, valami elvont reménysugár azért mutatkozik a történelem példáiból. Keserű ez a vallomás, talán ezért is mondja el álruhában: Ibsen szavaival és a 19. század bútorai között.

Ibsen társadalomfilozófiájában ez az individualista reformkép még valami mással is párosul: a világ megjavítását az erkölcs és a tudás arisztokratái hajthatják csak végre. A tiszta emberek, a megközelíthetetlenek. Arisztokraták, mert kívül állnak a tömegben, kívül a koncert folyó tülekedésen: nem akarnak meggazdagodni, nem kívánnak karriert maguknak. Csak így tudnak magasabb rendű követelményeket megfogalmazni környezetükkel szemben – és ezért viselkednek aszkétikus kíméletlenséggel önmaguk iránt. Ugyanakkor ők a gondolat emberei, azok a reformerek, akik eleve nem törődnek egy-egy felfedezés, elv vagy követelmény megvalósulásának módozataival, következményeivel. Az már egy más szakma dolga legyen – mondják –, az övék csak a felfedezés és az ehhez ragaszkodó erkölcsi következetesség.

Ebből következik továbbá, hogy ezek a figurák valami utópisztikus elvontsággal élnek a színpadon, mintegy a valóság, a polgári realitás ideális ellenképeként. Mert ezek a hősök csak így tudnak szembefordulni a polgári rend tényleges játékszabályaival, a korrupcióval, és csak így tudnak harcolni valami tisztább eszményért. Miller is ezt az utópisztikus mozzanatot emeli ki Stockmann doktor sorsából. Csakhogy ezzel az értelmezéssel Miller még jobban aláhúzza az ibseni társadalomfilozófia sajátságát: az arisztokratizmus hangsúlyozását. A világ megváltását csak az erkölcs atlétái hajthatják végre, azok, akik nem a tömegember módján viselkednek, hanem akik a legnehezebb körülmények között is kitartanak ideális követelményeik mellett. Az ibseni gondolat lényege a darabbeli „népgyűlésen” válik szinte kézzelfoghatóvá: a követelményeket a néppel, a többséggel szemben is érvényesíteni kell – ha kell, egyedül maradván is. Ibsen csak egyetlen figurát állít mellé, Horster hajóskapitányt; Miller a népgyűlésen fellépő részegét is, aki bódultan ugyan, de megmondja az igazat – Stockmann doktor mellett voksolva. Ez azonban csak még jobban kiélezi az ibseni ítélet keserűségét.

Igaz, végletes, rezignált optimizmusát is: legalább egyetlen ember akad, aki kitart, aki meg akarja várni, amíg kellemesebb lesz a morális klíma, amíg mellé áll majd az a bizonyos többség.

3.

Ez tehát az egykor *A népgyűlölő*ként emlegetett, drámaiatlan, „poros” Ibsen-dráma. Szinetár Miklós rendezésében viszont az évad egyik legizgalmasabb, leginkább színházi – mert társadalmi feszültségekkel teli – produkciójaként hat. A néző nem tud felállni helyéről: olyan szuggesztív, gondolatébresztő, mellbe vágó, sőt felemelő ez a bemutató. A poros Ibsen helyett egy kortárs dráma és előadás. Pedig, mint a fentiekből is látható, Szinetárnak jelentős

gondolati problémacsokorral kellett megküzdenie, hogy a játék egyértelműen szólhasson a mához. Az első feladata az volt, hogy a fő alakot a fellegekből a földre hozza, hogy ideáltípusból valóságos figurává változtassa vissza. Szinetár bravúros megoldással végzi el ezt az átalakítást, Kállai Ferenc önmagát újjászüelő alakítása segítségével. Ibsennél ez a Stockmann csupán az ideális követelmények megtestesítője, elvont és pusztán eszmékből álló, világon kívüli figura. Szinetárnál egy szobatudós naivitása és az életet nem ismerő ember tisztasága keveredik figurájában: ezzel a naivitásával és zöldfülűségével válik valószerűvé. Ő a Nagy Balek, aki meg akarja váltani a világot, és elhiszi a hozzá csapódó társaknak – az újságíró Hovstadnak, a nyomdatulajdonos Aslaksennek, hogy ők majd a társadalom többségét fogják mellé állítani, s természetesen a bajban is ki fognak tartani. Ezzel a naivitással természetesen csak addig juthat el, amíg az első végzetes csapások nem érik: utána viszont már vállalnia kell ezt a saját maga által vállalt szerepet. Kállai Ferenc csendes, kezdetben tutyimutyi, tétova gesztusaiban kitűnő partnerre talált ez a koncepció. A naiv tisztaság, a világon kívüli megváltói indulat és a mindenkiben megbízó balekság együtt formálja elhíhetővé Stockmann figuráját.

Ezzel azonban még csak a játék kerete született meg: a főalak is visszaváltott a társadalom élő tagjává; elvont követelményből – valóságos figurává. Nagyobb gond marad a figura és vele a dráma mai jelentésének felkutatása: hogyan lehet értelmessé és társadalomfilozófiai értelemben is elfogadhatóvá tenni az ibseni individualizmust? Szinetár azzal vágja ki magát, hogy kockáztatni mer. Vannak olyan pillanatok a történelemben, egy társadalom életében, mikor valóban csak néhány ember tud előre látni, mikor csak kevesen őrzik meg tisztaságukat, és bár a társadalom többsége őket tartja örülteknek vagy megkövezendőknél, mégis ők fogják előbbre vinni a fejlődést. A gondolat, melyet Szinetár előadása vállal, nem ellentmondásmentes – de éppen ez az ellentmondásos tartalom teszi izgalmassá produkcióját. A játék jelentésének felszínén az a vita jelenik meg, melyet a korrupció általánossá váló tünetével folytat: ebben a norvég városkában is általánossá nőtte ki magát a korrupció, és aki ezzel szembefordul, azt először bolondnak tartják, majd mikor sokat okvetetlenkedik, meg akarják kövezni. Szinetár itt jelen társadalmi fejlődésünk egyik veszélyét támadja, azzal a drámai túlzással természetesen, melyet Ibsen „egyoldalú” kérdésfeltevése kínál.

Ehhez a felszíni értelmezéshez azonban csatlakozik egy másik, történelmibb jelentés. A történelmi asszociációt Beethoven IX. szimfóniájának ismételt, egyre vadabb bejátszatása kelti a nézőben. Mikor az első felvonás végén az ujjongó Stockmann-család táncra perdül, kicsit meg is hökkenünk: vajon nem tévedés ez, beethoveni zene tragikus-fenséges dallamára táncot koreografálni? Aztán mikor minden felvonás végén, egyre fenyegetőbbben, egyre vadabbul tér vissza ez a motívum, lassanként megértjük a motívum jelentését. 1956-ot, az ellenforradalom napjait idézi ez a zene, szinte visszahalljuk a rádióból bömbölő komor zenét – az Egmont-nyitányt –, és máris érteni kezdjük a Stockmann-figura történelmi jelentését. Akkor is csak néhány ember maradt, aki tudta, mit kell tenni a szocializmus megmentéséhez, s azt a néhány embert is megkövezéssel fenyegették a megtévesztettek – és még inkább az ellenséges indulatok, a ropogó fegyverek. Szinetár tehát egy valóságos történelmi szituációra utal, és így veszi fel a vitát azzal az egyszerűsítéssel, mely a nép és a politika állandó és közvetlen egységében tud csak gondolkodni, és nem tudja elképzelni az esetleges ellentmondásokat, az olyan szituációkat, mikor a helyes politika a közvetlen néphangulat ellenében érvényesül, s mikor annak, aki tisztában lévén a helyzet hosszú távú jelentésével – kénytelen is ezt a tudását a közvetlen többséggel szemben érvényesíteni.

Említettük, hogy ez a gondolati réteg nem ellentmondásmentes. Hiszen a darab individualizmusa a polgári renden belül játszódó reformkísérletek tragédiájáról szól – Szinetár felhangjai viszont a közelmúlt történelmére utalnak. S mint minden utalás – elvont és többféleképp értelmezhető. Itt is fel-felsejlenek olyan értelmezési lehetőségek, melyek az

ellenzéki hős felé tolnák az előadás jelentését, vagy éppen fordítva, a manipulációk leleplezését tartanák az előadás lényegének. Nyíltan kell erről az értelmezési lehetőségkörről szólnunk, mert Szinetár maximális tisztasággal és tisztességgel hozza ki végeredményét, az elvhű politikus helytállását egy történelmi határhelyzetben. De kétségtelen mellékzöngéként ott zsibognak egyéb jelentéstöredékek is – legalábbis a néző fantáziájában, hiszen politikai drámáról és politizáló előadásról van szó. Hogy végső soron Szinetár értelmezése győz, az annak köszönhető, hogy az előadás ezeket a gondolati rétegeket ugyan felébreszti a nézőben – de le is hántja, s a végső megoldásban megnyugtató végeredményt kínál. Az előadás azért olyan izgalmas, mert ezt a művészi kockázatot vállalta, az egyértelmű megoldást meg tudta teremteni.

Ezzel a magatartásával, az ellentmondásos feladat vállalásával pezsdítette fel a színház gárdáját is. Kállai Ferenc például olyan teljesítményre lett képes, melyre ritkán látunk példát az ő kimagasló kategóriájában: egész eddigi színészi habitusát, „kállais” manírendszerét hagyta maga mögött, és egy csendesebb, finomabb eszközökkel dolgozó színészt látunk helyette, akinek intellektuális hatása mégis felerősödött, egy-egy halk gesztusa jelentősebbé változott. Az ő Stockmannja a darab végén markáns és határozott – már nem naiv és világon kívüli, hanem evilági és kemény. Őze Lajos (a polgármestert alakítja) eddig is aprólékosan kidolgozott figurákat hozott a színpadra, de ezek csupán néhány jelenet erejéig tartották meg egységüket, aztán valahogy eljelentéktelenedtek. Most viszont az egész teljes hosszmetstét uralni képes, félelmetes jelensége fokozatosan bontakozik ki valami leheletnyi komikumból indítva a groteszk nagyságig. Azt is képes érzékeltetni, hogy ez a magatartás tulajdonképpen gyengeség elleplezésére épül, ingerültségét, agresszivitását ez a belső gyengeség és külső támadhatóság táplálja. Sztankay István az újságíró Hovstad alakjában mindaddig nagyszerű, amíg nem kell elhítenie önmagáról, hogy tisztességtelen, cinikus fickó: ez már kevésbé sikerül, minden kétértelmű gesztusán átsüt egyéniségének vonzóereje, márpedig rokonszenves tisztességtelenség – ebben a műfajban – nemigen meggyőző. Említsük meg Egri István, Mészáros Ági és Rajz János nevét is az előadás egyetlen perce sem kihagyó, elektromos áramköréből.

Csányi Árpád díszletei az ibseni kort idézik, s nem akarnak parabolisztikus keretet kínálni. Fura módon ez a tisztos múltbeliség jobban szolgálja az előadás maiságát, mintha ki akart volna kacsintani – már a keretekkel is – a jelen felé. Vajda Miklós fordítása izzó drámai szöveget kínál a színészeknek.

Színház, 1974. május

Földes Anna: Dr. Stockmann – én vagyok!
Beszélgetés Kállai Ferencsel

Vannak színészek, akiket szezonról szezonra felfedeznek. Kállai Ferencet hírneve, a pályáján bőven termő babér – amelynek leveleit fokozatosan gyűjtötte be, mióta Kossuth- és Jászai-díjas, Érdemes Művész lett –, de főként művészi rangja megóvta ettől. Az ő szerencsés végzete az újjászületés. Rómeótól *A revizor* polgármesteréig hányszor és hányféleképpen üdvözölték már ezt a képességét – nem tudnám felsorolni. Pedig készültem Kállaiból. De régi, többnyire elismerő kritikák lapozgatása után végül már összekopírozódnak a különböző alakítások ihlette, Edmundot és Tartuffeöt, Bánkot és Balassi Menyhártot dicsérő, lényegében azonos tartalmú mondatok, amelyek összefoglalását Sándor Iván színészportréjának élén olvastam. Kállai Ferenc – „A színész, aki önmagán győz”.

Ez a győzelem a hősszerelmesből karakterszínésszé lett művész pályáján, színpadi csaták és vereségek során át az utóbbi években vált végérvényessé. Legnagyobb fegyverténye mostanáig valóban *A revizor* polgármestere volt. Ezután a színészi teljesítmény után már nem szólhatunk fordulatról, sőt az újjászületés dicséretével is csínján kell bánni: Kállai olyan szintre ért, ahol a szuverén szerepateremtő, emberábrázoló teljesítmény már szakmai elvárás. Ahol a kritikának már a jogosan dicsért „pályacsúcs értékű” teljesítmény sem meglepetés.

Stockmann doktor alakja Ibsen-Miller *A nép ellensége* című drámájában mégis az volt. Örömteli meglepetésként hatott és a szezon színházi szenzációjává lett maga a mű, azután Miller alázatos hűségű, de mégis gondolati konzekvenciákat is jelentő adaptációja, Szinetár Miklós Katona József színházbeli, pontosan értelmező, letisztult és érett rendezése, de legfőképpen Kállai legújabb – ki tudja, hányadik – újjászületése. Mi mással is kezdhethném a beszélgetést, mint ezzel a kikerülhetetlen kérdéssel. Tudniillik, hogy hányadik színészi újjászületésének lehettünk tanúi Stockmann szerepében?

- Soha nem számoltam. De ha, amíg élek, amíg színpadon vagyok, meg tudom ismételni, nem éltem hiába. Megvallom, én ebben az örökös újjászületésben találok a pálya gyönyörűségét. És nem hiszem, hogy ennek bármiféle titka, trükkje lenne: legfeljebb csak pontosan kell olvasni a kottát. Ha a színész nem önmagát akarja tizedszer és századszor „eladni”, hanem az író, a gondolatot szolgálni, akkor nem is dolgozhat másként. Egészen fiatal színész koromban megfogott Hevesi Sándor hármás felosztása, amely szerint léteznek művészek, virtuózok és komédiások. Amikor választottam, azt is eldöntöttem, hogy egész életemben kész leszek belebújni egy másik ember bőrébe, és általa fogom kifejezni a magam gondolatait.

- *Tehát egy másik ember alakjában – önmagát.*

- A kiindulópont csak az író teremtette alak lehet. De persze az igazi művészi szerencse, amikor a színész sok, a sajátjával rokon vonást, gondolatot talál a figurában. Amikor rajta keresztül önmagáról, saját problémáiról beszél.

- *Riasztó karakterszerepei, az eljátszott, frappáns és leleplező karikatúrák, gondolom, erre nem sok lehetőséget adtak.*

- Ez sem olyan egyszerű. Én az általam játszott ellenszenves, negatív figuráknak nem bírója, hanem a védője vagyok a színpadon. Megértés nélkül nincs emberábrázolás. De persze a jó védő nem hazudik, és az általa megfogalmazottak is hozzásegítik a bírót – a közönséget – az igazságos ítélethez.

- *Tehát Gogol Polgármesterét is védte?*

- Teljes meggyőződéssel. De természetesen azzal a szándékkal, hogy védelmem nyomán még szigorúbban vádolják azok, akik az ügyész szerepét töltik be. A színésznek mindenkor fel kell tennie önmagának az ábrázolt jellem belső miértjeit. A Polgármester azért ilyen, mert saját korának társadalmi torzulásai belekergetik a félelem tébolyába. A Polgármesternek van miért rettegnie. De akármilyen gyűlöletes vagy nevetséges az a figura, akit játszom, meg kell értenem. És ez csak akkor sikerülhet, ha nem tagadom le önmagamban mindazt, ami az emberrel – minden emberrel – megtörténhet. Sem a jót, sem a rosszat. A színésznek évek múlva is képesnek kell lennie saját bűneit újra átélni és felnagyítani. Én például kamasz fejjel – hamisítottam. Kórházban levő édesapám helyett magam írtam alá az Állatorvosi Főiskola kertjének párkányán egy intőt. A tanárom arra járt és meglátott, de máig hálás vagyok érte, hogy az érettségiig nem leplezett le. Pedig engem egész évben égetett a megszegyenülés, a leleplezéstől való félelem. Ezután már nem hihetem, hogy minden hamisító – gazember. És hogy minden bűnt azonnal le kell leplezni. A mi pályánk azért is hosszútávfutás, mert a színésznek rengeteg tapasztalatra, lelki fényképre és röntgenképre van szüksége. Modellem – az egész világ. De azért legfőképpen – saját magam.

- *Ezért mondta, hogy legjobban az egyéniségével megegyező figurák, illetve az eljátszott jellemek saját egyéniségével egyező vonásai izgatják?*

- Soha nem próbáltam közvetlenül önmagamot kifejezni a színpadon. De még jobban idegenkedem a privát életben továbbjátszott színészi alakításoktól. A világerő se tudnék színpadon kívül Petőfi vagy Kossuth attitűdjével élni. Én csak akkor és addig lehetek Kossuth, amíg a színpadon vagyok. Félórával az előadás után vagy másnap már Kállai Ferencként sétálhatok csak a Váci utcán. Mindig is zavart, ha egy színész színházon kívül is örökké „jópofa”, mert az eljátszott komédiákból hordja magával a vicceit. Vagy látványosan intellektuális, mint ahogy a modernektől tanulta. Az én pályám talán azért is alakult szerencsésen, mert szerepeim sokfélesége megóvott ezektől a skatulyáktól. Az én környezetemnek nem volt módja megszokni a fenségemet, humoromat, szárnyaló szellememet, mert egyik nap szeretniük, másik nap gyűlölniük kellett azt, akit játszom. Volt, aki a szomszédságból szememre is vetette, hogy hogy lehetek rendes ember létemre olyan gyűlöletes és nevetséges. Stockmann doktor szerepében azonban valóban szokatlanul sokat fedeztem fel saját magamból, és ez nyilvánvalóan meghatározta a figurához való viszonyomat.

- *Megkönnyítette a szerepformálást?*

- Bizonyos értelemben inkább megnehezítette. A próbák kezdetétől kételyeimmel zaklattam a rendezőt, a barátaimat. Hogy vajon vállalhatom-e „egy az egyben” a figurát? Nem lesz-e sok a vallomásból, és nem lesz-e szürke a színpadon az a figura, aki voltaképpen én vagyok? Nem fogják-e unni a nézők, és nem lesz-e méltatlan Ibsenhez, ha saját külsőmmel és a magam stílusában elevenítem meg Stockmant?

- *Ha jól számolom, egy negyedszázadot töltött a Nemzeti Színházban. Ebből következően, ha sok rendezővel dolgozott is együtt, mégis viszonylag ritkán került teljesen új színházi közegbe. Annak idején, A revizor sikere után, szó is esett arról, mit jelentett a színészeknek a másféle művészi eszköztár, a másféle inspiráció és az eltérő követelményrendszer. Szinetár Miklós*

vendégrendezése, ha nem is ennyire új, de bizonyára ugyancsak másféle ihletet vagy módszert hozott a színpadra.

- Nem könnyű erről beszélni, mert a mi színházi közéletünkben az újért való lelkesedést sokszor a régi elvetésének, hűtlenségnek érzik. Pedig nekem meggyőződésem, hogy a színészpályán minden új szerelem – és a színész és a rendező ideális viszonya, mindig egyfajta munkaszerelem! – megújulást hoz. Lehet, hogy az új szerető – illetve rendező – nem is szebb, nem is jobb, de más. Pontosabban: az ember mássá válik általa. A színész számára a különböző metodikák összehasonlítása elengedhetetlen szakmai tapasztalat, és ugyanakkor művészi gyönyörűség is. Magától értetődik, hogy a szerelmes mindig azt hiszi, „most szeretek igazán”. De ez olyan bocsánatos bűn, amit szerintem a régi művésztársnak, szeretőnek meg kell értenie. Tovsztonogovval dolgozni egész pályámra kiható lecke volt. Szinetár Miklóssal *A nép ellenségét* megelőzően csak egyetlenegyszer dolgoztam együtt, a tévében, a Sánta Ferenc-novellákból készült műsorban. Akkor kialakult bennem egy kép, amit az azóta látott munkái (részben) megerősítettek. Privát emberként, társaságban és a Lukács uszodában nagyon megszerettem a humorát, de a munkatársi kapcsolat természetesen egészen más.

- Lényegesen intenzívebb, és ugyanakkor egyfajta közösségvállalás is.

- Természetesen. De ezt a közösséget a rendezőnek kell megteremtenie. Szinetár tulajdonképpen már azzal csatát nyert nálunk, hogy nem úgy kezdte a munkát, ahogy megszoktuk. Nem a próbastádiumban. Hanem körülbelül egy hónappal korábban, amikor egy-egy levél kíséretében kiküldte a szerepeket, azzal, hogy foglalkozzunk vele. Ez az idő éppen elég volt arra, hogy az olvasópróbára már ne készületlenül menjünk. Hogy a nagyon rövid, négyhetes próbaidőszakban minden erőfeszítésünkkel a hogyanra koncentrálhassunk.

- És mik voltak azután a tényleges együttes munka tapasztalatai?

- Lehet, hogy maximalista vagyok a rendezőkkel szemben. De számomra a legfontosabb, hogy a rendező úgy legyen okos, hogy ezt ne kelljen bizonyítani. Ne akarja mindenáron megmutatni nekünk, színészeknek, hogy ő A Rendező, mert attól én művészileg menten impotenssé válok!

- Megbocsásson, de a színpadi munkamegosztás értelmében mégis ő – A Rendező.

- Csakhogy az igazi rendező néhány nap alatt megszerzi a színész bizalmát. Nem nagy szavakkal, hanem a felkészültségével. A koncepciójával, amelyet a darabból, de az előadás érdekében fejt ki. Ez alatt az idő alatt a színész is tisztába jön a rendező ízlésével, és könnyen létrejöhet a közös munka atmoszférája. Amikor már egy áramkörbe kerülnek a partnerek, akkor a viták nem zavarják, hanem segítik a munkát. Én csak addig vagyok makacs (de addig nagyon), amíg meg nem győznek. Meggyőzni azonban csak érvek által hagyom magam. A rendezői presztízs önmagában nem győz meg.

- Szerettem volna elkerülni az agyoncsépelte „színész- vagy rendezőcentrikus-e a magyar színház?” című vitát. De most úgy érzem, lehetetlen.

- Higgye el, hogy ez a vita a rossz színészek és a rossz rendezők mentsége. Persze, hogy a viszony mindig differenciált. Az eszményi esetben mindkét fél alárendeli képzelte tekintélyét a darabnak és az előadásnak, ennek érdekében kész az együttműködésre. Ez az elv azonban nem szentesíti a gyakorlatban az improvizációt, amikor azzal fogunk a próbákon a munkához,

hogy majd együtt megkeressük a darabot és annak színpadi életét. Az ilyen rögtönzött próbák néha szórakoztatóak, de többnyire csak feleslegesen fárasztóak, és a közös vajúdas eredménytelen marad.

- *Gondolom, ez főként olyankor fordul elő, amikor a rendező elmulasztotta vagy elnagyolta a korábbi munkafázisokat. Hiszen neki már meg kell találnia a dráma értelmét, sajátos színpadi világát, a maga koncepciójába illő figurákat, mire a színész keresgélni kezd.*

- Sőt, szerintem a rendezőnek a felkészülésbe bele kell kalkulálnia a színésszel való munka problémáit is meg az elképzelhető, várható vitákat. Hogy hogyan fog például küzdeni az X színésszel fenyegető modorosság ellen. (Mert még mindig jobb, ha a rendező harcol a színész modorossága ellen, mintha fordítva történik!) De mindez együtt sem zárja ki a közös munka inspirációit, amire utaltam. Bennünket a rendező személye és gondolata kell, hogy inspiráljon, de neki is nyitottan kell fogadnia a színész oldaláról érkező kezdeményezéseket, ötleteket. Tapasztalatból tudom, hogy van rendező, akit legjobb az első próbán lehangolni valamilyen kész megoldással, akkor beleszeret és elhiszi, hogy tulajdonképpen ezt akarta. Máskülönből nem fogadná el a színész elgondolásait. És a további munkában gyakran lefékez, gátol. Tovsztonogóvtól tudom, hogy a leningrádi és a budapesti *A revizor* koreográfiája teljesen azonos, csak éppen a színészek tánca más. Az összjátékban a rendezőnek el kell várnia a színészi többletet.

- *Visszatérve a Szinetárral végzett közös munkára.*

- Úgy érzem, hogy ez az együttműködés kezdettől szerencsésen alakult.

- *Indiszkkrét leszek. Mi volt Szinetár trükkje, amivel maga mellé állította ezt az összeszokott, de számára idegen társulatot?*

- Lehet, hogy volt trükkje, de én nem vettem észre. Pedig igazán elég régi róka vagyok a szakmában. Folytatva a szerelemmel kezdett hasonlatot: valahogy mindannyian, minden vonakodás nélkül meztelenre vetkőztünk, senki sem akart másnak, többnek látszani, mint ami. Szinetár elég biztos volt a dolgában ahhoz, hogy merjen egy-egy ponton elbizonytalanodni, és olyankor nyíltan rábízta magát a mi invenciónkra. Ugyanakkor, ha vitába keveredtünk, volt türelme és főként érve a meggyőzéshez.

- *Mondjon egy példát.*

- Már a próbaidő derekán jártunk, amikor bennem felmerült: miért ferde a színpad? Úgy éreztem, hogy egy atmoszféradarabban jobb volna a színészi közérzetünk, ha színpadon kényelem venne körül, majdnem idilli környezet, süppedő fotelekkel. Szinetár először megnyugtatóan, hogy a jelzésekkel szemben érzett idegenkedésem a valóságos díszletek között fel fog oldódni. De azután azt is elmagyarázta, hogy az elképzelt ferde díszlettel is kiemeljük a drámát a társalgási szintből. Hogy a díszlet drámaisága – a csontvázra kopasztott, betört ablakú szoba – aláhúzza a helyzet és az atmoszféra drámaiságát. Hogy a naturalizmust eleve tagadó díszletnek kezdettől jeleznie kell a néző számára a stílust. De hogy őszinte legyek, voltak ennél súlyosabb, személyesebb stílusproblémáim is. És utólag úgy érzem, Szinetár pontosan tudta, hogy miért közelítettem olyan gátlásosan a szerephez.

- *Kállai Ferenc – gátlásokkal?*

- Az azonosulás problémájára gondolok, amiről már szóltam. Aki megszokta a túldimenzionált vagy legalábbis teátrálisabb szerepeket, a domborúbb figurákat, mint én, abban természetes, hogy felmerülnek bizonyos kételyek, aggályok. A vonzóbban funkcionáló szerepek szinte automatikus hatásossága nélkül a színész könnyen elveszti a színpadi biztonságérzetét. Én is megszoktam az átlátszóbb, szélesebb indulatok ábrázolását, és attól tartottam, hogy ennek a szinte csak a darab végén megmagyarázott jellemnek az eszköztelenül őszinte bemutatása – elkerülhetetlenül sűrű lesz. A rendezőtől ilyenkor a színész biztatást vár, a koncepció követelte stílus jóváhagyását. És Szinetártól a munka minden fázisában ezt kaptam.

- Ennek volt köszönhető ez a végtelenül szuggesztív, lefojtott játék, amely a szerkesztőségi találkozás alkalmával olyan vérfagyasztó, a gyűlésen pedig szinte félelmetes?

- Hadd oszlassak el egy félreértést. A színpadon a játékot nem lehet, nem kell lefojtani. Én mindenkor az idegrendszerén keresztül közelítem meg az embert, akit játszom. Abból, ahogy a konfliktusban viselkedik, de abból is, ahogy egy mondatot megszerkeszt. Ha ennek a végére jártam, ha vállaltam a figura idegrendszerét, akkor a gesztusai, a hangsúlyai is természetesen jönnek. Hiszen saját idegszállammal érzem, hogy ez az ember nem viselkedhet, mozoghat, beszélhet másként. Stockmann esetében az emberekkel való közlekedés természetes és domináns stílusa ez a halkszavúság, ami az orvos mesterségén túl, az igazságban való meggyőződéséből is következik. Abból, hogy nincs szüksége ökölrázó hangosságra.

- Legjobban talán a figura deheroizált hősiessége fogott meg. A morális erőnek az a pátosztalan ábrázolása, aminek tanúi lehettünk.

- Azt hiszem, ez abból fakad, hogy elhiszem az igazság erejét. Stockmann számára egyetlen pillanatig sem kétséges az, hogy az igazság – a legnagyobb erő. Pedig egyébként eléggé kritikus még önmagával is. De még a mártír-helyzet közvetlen közelében sincs szüksége a mártírsors elviselését megkönnyítő hősi pózra, sem valamilyen lényétől idegen, szangvinikus megnyilatkozásra. Aki biztos a saját igazában, annak nem kell kiabálnia.

- Én nem láttam a sokak által szidott, romantikusan és patetikusan unalmas A nép ellensége című filmet. De láttam Recklinghausenban, a Ruhr-vidéki ünnepi játékokon egy hihetetlenül izgalmas, modern Ibsen-adaptációt, amely során időben felbontva játszották az eredeti drámát. (A nép ellensége első két felvonása az Ibsen rajzolta korban, a szerkesztőségi jelenet a fasizmus küszöbén, a népgyűlés a jelenben, Stockmann búcsúja pedig 1984-ben játszódott.) Az ottani, egyébként kitűnő Stockmann-alkításban részben a kételyek fogtak meg. Az az előadás azt boncolta, hogy az igazság – önmagában, szövetséges tömegek nélkül, nem elég a győzelemhez. A Katona József színházi Miller-adaptáció és az Ön játéka másról győz meg. Arról, hogy a vereségben is lehet győzni. Hogy nem a harc pillanatnyi kimenetele, hanem az igazság a legfontosabb.

- A mi előadásunkban, úgy érzem, még az is nagy hangsúlyt kap, amit a darab végén mondok, hogy az erőseknek meg kell szokni a magányt.

- Olvastam olyan kritikát, amely az Ön szerepformálásában megnyilatkozó önitételt dicsérte. Megvallom, én ennek sem szükségét, sem megvalósítását nem nagyon érzem.

- Nem baj, ha a néző vagy a kritikus ezt is beleérzi Stockmann figurájába – gondolkodik el Kállai Ferenc. – Egyáltalában, néha attól tartok, hogy mi valahogy „agyonszeminarizáltan”

fogadjuk a színpadi jellemeket. Azonnal minősítjük, besoroljuk őket, ahelyett, hogy magunkra vonatkoztatnánk.

- *Ezt ennek az előadásnak a fogadtatására is érti?*

- Talán nem. Megvallom, amikor legelőször kézbe vettem a szöveget, még csak annak örültem, hogy végre egy hagyományos dramaturgiájú darab, amiben mód nyílik a sokrétű jellemábrázolásra, és amit a néző érteni, élvezni fog. Csak menet közben ért meg bennem – és az időben! – a dráma és az előadás annyira, hogy elhittem, ennek az előadásnak az igazsága a primitív és a maximális felkészültségű nézőt is meg fogja rázni, ha eljut oda, hogy az igazságért vállalt harc feladatát és konzekvenciáit önmagára vonatkoztassa.

- *Mi volt ebben, Ön szerint, Arthur Miller szerepe?*

- Tulajdonképpen, Miller nagyon keveset változtatott a szövegen. Csak éppen – csettintett egyet, és ettől minden egyszerűbb lett, újra a helyére került. Az a régebbi magyar Ibsen-fordítás, amelyet a felkészülés során olvastam, még jobban meggyőzött arról, hogy Szinetár jól választott, amikor ehhez a szöveghez nyúlt.

- *Járt-e ez a választás valamiféle, az előadásra kiható stíluskonzekvenciákkal?*

- Talán annyiban, hogy egy pillanatig sem igyekeztünk magunkra erőltetni valamiféle korhoz kötött modort. És így nem merevedett be egyetlen mozgásrendszerbe a figurák lelki, szellemi élete, mint ahogy ez – főképp magyar klasszikusok esetében – gyakran fenyeget. Nem akarom ezzel azt mondani, hogy egy modor, gesztus vagy akár megállás nem véleményezhet, nem jellemez egy figurát, de sokszor – magamon érzem – ezzel helyettesítjük a belülről felépített jellemrajzot. Ennek az előadásnak a lényege egyébként sem korhoz kötött. Ibsen és Miller számára is – vagy talán fogalmazzuk úgy: minden korban érvényes.

- *Megint csak egy olvasott kritikára hivatkozom, amely az Ön alakításának komikus elemeit dicséri. Szeretném tudni, hogy gondolt-e erre, amikor színészi palettáján kikeverte a jellemrajz színeit?*

- Tudatosan nem. De mivel – mint említettem – az idegrendszerén keresztül közelítettem meg a figurát, szabadon hagytam élni a naivitását is, vállalva, hogy ezt a közvetlen színpadi környezetében és a nézőtéren is megmosolyogják. Nem akartam nevetetni. De számoltam azzal, hogy az élet zordságát nem ismerő, azzal nem számoló, rafináltság nélkül élő, abszolút tiszta ember – a realpolitikuskok szemében gyakran komikusnak tűnik.

- *Többször említette a rokon vonásokat, amelyek Stockmannhoz fűzik.*

- Nem szeretnék az igazságért harcoló hős pózában tetszelegni.

- *Ez ellentétes is lenne Stockmann jellemével!*

- De én sem tudok alakoskodni, rajtam is érződik, hogy mi tetszik, mi nem. Előfordul persze, hogy kellemetlenségek elkerülése végett hallgatok, de nagyon nehezemre esik. Az étellel szemben támasztott alapvető igényem a harmónia. Mindig is igyekeztem elkerülni az olyan helyzeteket, amelyekben az ember szégyell tükörbe nézni. Talán a szerencse is segített, hogy ez nagyjából sikerült is. Őszintén szólva, nem is hiszek a szerepjátszás hasznában. Egy olyan

gyorsan változó korban, mint a miénk, jó emlékezetű tanúk és megőrzött lelki fényképek között élünk. Meg azután, nincs fárasztóbb dolog az alakoskodásnál.

- *Visszatérve Stockmannhoz, kétségtelen, hogy a harc is fárasztó, órló folyamat. De én mégis azt éreztem, hogy a doktor, ahogy ön alakítja, megfiatalodik a küzdelemben.*

- Csak örülök neki, ha így látta. Pedig, megvallom, egy percig sem törekedtem erre. Talán csak a precíz kottaolvasás eredménye: valahogy ráéreztem arra, hogy a harcban bekapcsolt belső energiaforrások így is hathatnak. Az azonban már tudatos, hogy a Stockmann belsejében megőrzött gyereket nem akartam elhallgattatni.

- *A kezdeti kételyek után, remélem, hogy már élvezi a sikert?*

- A próbafolyamat végére érve, úgy éreztem: nem végeztünk rossz munkát. Két nappal a bemutató előtt viszont, hála a B-vírusnak, belázasodtam, és a premier estéjén gyógyszerekkel megtömve mentem színpadra. Már Stockmann voltam, amikor előtört a víz, és a tudatom másik, színpadon elhallgattatott magnója forogni kezdett: „nem vállalhatom így az előadást, örülség kockáztatni a sikert, nemcsak rólam, az egész együttesről van szó.” De közben mondtam a dráma szövegét. És öt vagy tíz végtelen perc után a Stockmannban levő energia legyőzte a vírusokat. Persze, hogy a színész élvezi a sikert, az elismerést. Őszintén szólva, először legjobban a darab címétől féltünk. Töprengtünk is rajta, hogy lehetne megváltoztatni például „*Doktor Stockmannra*”. De végül is bízunk benne, hogy a darab és az előadás túléli az elidegenítő címet.

- *És igazolódott ez a bizalom?*

- Úgy érzem, igen. Pesten azért a jó dolgoknak is „híre megy”.

- *Nem tudom, hogy ön Ibsennek, Millernek vagy az előadásnak tulajdonítja-e a sikert. Esetleg a darab magunkra vonatkoztatott igazságainak.*

- Azt hiszem, ezt nem a színész feladata analizálni. De a magam színészi tudata szerint azt hangsúlyoznám, hogy a néző azért is hálás, mert a színpadról végre újra tükröt tartanak felé.

- *Végre?*

- Hát igen. Az igazság az, hogy az utóbbi időben kicsit elriasztottuk a nézőket azzal, hogy nem mutattuk, hanem kizárólag kommentáltuk az életet. Színházainkban, némi túlzással, azt mondhatom: megszűnt az emberábrázolás.

- *Csak nem?*

- Higgye el, a „modern színész” sokszor lemond arról, hogy „olyan legyen, mint...”, és ehelyett gyakran szócsőként igyekszik felmondani a szöveget.

- *Stílustalan lenne, ha Kállai Ferencsel szemben én védeném a színészeket, annál is inkább, mert meggyőződésem, hogy fájdalmasan elharapódzott színpadjainkon az erőltetett, természetellenes, szinte úgy fogalmazhatnám, „idézőjeles” előadásmód. De azért arról is meg vagyok győződve, hogy a modern színjátszásnak többféle útja, stílusa van.*

- De ne keverjük őket össze! És ne tagadjuk le, hogy több néző áll meg egy kiállításon az impresszionisták előtt, mint az absztraktoknál.

- *Lehet, hogy igaza van – de szerintem nem a jó absztraktokkal van a baj, hanem azzal, hogy akad, aki impresszionista stílusban festi a geometrikus motívumokat és absztraktnak a rouen-i katedrális.*

(Kállai szenvedéllyel helyesel, és rögtön színházra fordítja sántító hasonlatomat.)

- Nem vagyok a *Hair* ellen. De nálunk a világsiker óta az operettet is – *Hair*nek látják. Vagy fordítva: a *Hair*t játsszuk operettnak. Szinetár érdemét abban látom, hogy Ibsen és Miller drámáját a maga stílusában vitte színpadra, és ehhez konzekvensen ragaszkodott. Ezúttal a kritika és a közönség is egyetértett vele, és ezért beszélhetünk jó lelkiismerettel a közös vállalkozás sikeréről. Most csak arra kell vigyáznunk, hogy ne essünk bele a siker csapdájába.

- *Hogy érti ezt?*

- A siker soha nem veszélytelen. Az olcsó, könnyen szerzett siker gyakran a könnyebb ellenállás irányába, kitaposott ösvényekre csábít. Erről gyakran beszélünk. De az igazság az, hogy a megélt, komoly munkával szerzett, megérdemelt siker is kockázatos, valahányszor ismétlésre ösztönöz. Én magam már most vigyázok rá, hogy ne szeressem meg túlságosan Stockmann gesztusait. Legalábbis ne annyira, hogy azután ráhúzzam a következő, valamelyest hasonló figurákra. Úgy érzem, hogy ma ez az örökös ismétlési inger színjatszásunk egyik legkárosabb, legkórosabb jelensége. Hogy valaki kikísérletez, megtalál valamit, azután annyira megszereti, hogy megőrzi és továbbra is hasznosítani akarja. És nem veszi észre, hogy minden szerephez más tapasztalatra és más gesztusrendszerre van szükség. Sok jó színész van, aki maga alakítja ki saját színészi sablonjait.

- *Mondjuk, a rendező segítségével.*

- De én most csak a színész oldaláról vettem fel.

- *Őn mit játszik, mondjuk, ebben a hónapban?*

- Csak a színházban a Polgármestert, Czilleit, Balassi Menyhártot és a *Döglött aknákat*.

- *Őszintén szólva, nem hiszem, hogy ezek közül bármelyikre ráhúzhatná Stockmann sémáját.*

- A szerepeknek ezt a skáláját óriási szerencsének is érzem. De azért nem vagyok önmagammal annyira elfogult, hogy ne tudjam, ez a veszély már nálam is becsengetett. Talán azért is vagyok rá annyira érzékeny. Az Aenobarbus sikerével kezdődött, a dühös, vértolulós figurákkal folytatódott. Szerencsére, azt hiszem, eléggé hamar rádöbentem. Attól kezdve azután visszaadtam minden olyan szerepet, ami ismétlésre ösztönözhetett volna. Irtózom a színészi félkészárutól. Még fizikai adottságaimat – a kilóimat – is igyekszem variálni, amíg bírom. Ugyanilyen éberem vigyázok arra, hogy kiszorítsam privát gesztusaimat a színpadról. Ha egy színész a maga személyes idegességének gesztusait átviszi a figurára, az szervesen marad és zavaró, még akkor is, ha a nézők közül csak a hozzá legközelebb állók veszik észre. Ha a rendező ilyenfajta hibákra figyelmezteti a színészt, azt nem érzem rendezői diktatúrának, hanem munkaköri kötelességnek és kollegiális szívességnek. De még

célravezetőbb, ha a rendezőnek sikerül rávezetnie a színészt, és az úgy érzi: maga jött rá a hibákra.

- *Ez is előfordul?*

- Szerencsére nem is olyan ritkán. Úgy látszik, nem tudok szabadulni az előbbi analógiától és erre is csak azt mondhatom: az eszményi szerelemben mind a két fél elégedett azzal a szenvedéllyel, amit a másikban kiváltott. És ha meg is vannak róla mindketten győződve, hogy ezt a soha nem volt tüzet csak ők ébreszthették fel, akkor sem fognak összeveszni azon, hogy kinek mekkora a része benne.

- *Tehát: éljen az új szerelem!*

- Minden szerelem éljen, amely új, maximális teljesítményre ösztönöz. Soha nem tartoztam az ensemble-t robbantó színészek közé, hiszek az összeforrott együttesek fontosságában, a jó közösségben. De azért jó lenne többször, többekkel együtt játszani. Kipróbálni önmagunkat. Legrangosabb művészeink sokat dolgoznak, talán néha erejükön felül is. De az emberben, ha ennyi ideje van a pályán – és a Nemzeti Színházban –, felvetődik a jogos aggodalom: hol vannak a harmincéves rendezők, akik majd átvehetik a stafétabotot? Nem valamiféle hűtlenség – a hűség kényszerít rá, hogy ezt is kimondjam. És mert említettem, hogy engem a siker nem a babérok élvezetére, hanem további keresésre, folyamatos és folytonos megújulásra ösztönöz.

*

Nem tehetek róla, ebben a pillanatban a barátságos, belvárosi lakásban, Kállai Ferencsel beszélgetve, megint csak Stockmann doktort hallom. Tárgyilagos halkságában ugyanaz a pátosz nélküli szenvedély lobog. Most sem emeli fel a hangját, a szemben ülő most is úgy érzi – ebben a pillanatban születik agyában a gondolat. Stockmann szenvedélye – az igazság. Kállai igazsága – a színház feltétlen szeretete és szolgálata.

Színház, 1974. június

Bogácsi Erzsébet: Rendező és színészek A nép ellensége próbáin

A nép ellensége előtörténete szokatlan mozzanattal kezdődött: Szinetár Miklós, az előadás vendégrendezője baráti hangú levél kíséretében küldte el a dráma egy-egy példányát a Katona József Színház tíz művészeinek. E gesztus tudatos rendezői koncepció része volt. Megteremtette a színészek számára a művel való előzetes ismerkedés szakaszát, amelyet két – egyhónapos és másfél hetes – fázisra bontott az olvasópróba.

Szinetár Miklós ezen az első próbán vázolta fel az előadás pontos, képszerű rajzát: a nélkülözések utáni látszólagos béketársadalom bőségét, az ünnepi estét a karácsonyi csomagok, almás, diós, narancsos tálak tükrében – és e túl jóllakott világ fokozatos lecsupaszodását, lepusztulását. A mű alakjainak körvonalait atmoszférikus közegeknek negatívjaként hívta elő – kiemelve a leglényegesebb írói gondolatokat.

A dráma szerepei lényegesen különböző feladatok. Terjedelmükben, fő- illetve mellékszereplő voltukban, tanulságukban – mindenképpen. Így a színészi munka más-más ösvényén haladtak életre keltőik is, akik alkatukban szintén eltérő típusok. Közülük a folyamatos felkészülés egy hónapja alatt Kállai Ferenc, Sztankay István és Horváth József útját kísérik végig.

A párbeszéd

A nép ellensége Thomas Stockmann alakján nyugszik. Értelmezése így a rendező s az őt alakító színész közös próbaköve. Ki ő? A népámitás professzionistái közt csetlő-botló, botcsinálta igazságbajnok? Vagy: zászlóbontó romantikus hős? Esetleg – századunkra szabva – önmagát, eszméit jobb időkre mentő Hölderlin típusú egyéniség?

Stockmann doktor jó szándékú, nemes donquijote-izmusa harcoss cselekvésbe lép át. Szembeszáll a hatalmaskodókkal, álforradalmárokkal – a lassúsággal, gyávasággal. Nem kímélve társadalmát s az egyének önző érdekeit, olyan konfliktust vállal, amelyben önmaga is fölörldök.

Szinetár Miklós az olvasópróbán mondta ezeket a mondatokat, amelyek a stockmanni alakot jellegében, tendenciájában ragadták meg.

Az utóbbi esztendőkből Kállai Ferenc színpadi pályáján gyakran találkoztunk olyan alakokkal, akik vérmérséklet dolgában a könnyen hevülő típusokhoz tartoztak. Az ilyen fiziológiás színezést magyarázhatta a szerep jellege, a rendezői koncepció, egyfajta realista stílusigény és más okok is. Hogy Kállai Ferenc színészi skálájának csendesebb hangjain szólalhat meg, ehhez több feltétel együttes meglétére volt szükség.

A nép ellensége próbáin találkozott a rendező igénye s a színész változtatni akarása. A közöttük lefolyó dialógus látszólag távol járt ezektől a gondoktól. A szerep rendezői jellemzésének megfelelő eszközrendszerét keresték.

Szinetár Miklós három nap alatt rendelkezte le a művet. A mozgásokról azonban még egy ideig egyre több szó esett közte és Kállai Ferenc között, aki az első emlékpróbákon jóval többet mozgott, mint az előadáson. Az indulat hamar felrántotta a székből, a tehetetlenség visszajuttatta, a felháborodás nem hagyta nyugodtan ülni. Izgatottságában rótt a színpadot. Szinetár Miklós visszafogottabb mozgásrendszer felé vezette. Indokai tapintatosan nem Stockmann jellemét érintették.

- A jelenetek statikusságát szeretném fejleszteni. Így a drámai összeütközések késleltetett robbanást adnának – mondta.

- Félek, hogy leragad a lelkem is – válaszolt Kállai Ferenc.

Mégis, újabb érvek nem is voltak szükségesek, próbáról próbára marad el egy-egy felállítás. Stockmann drámája azon a talpalatnyi helyen megfér, ahol a lábát megveti.

A természetes, tiszta játéktílusra törekvés a rendező s a színész közös igényévé vált. Most már azonos ütemben haladtak. A mindennapos dialóg valóban párbeszéddé alakult – kölcsönösséggé. Így nyerhetett a rendezői elképzelés is az alakítás fokozódó egyszerűségéből. Az első változatban doktor Stockmann a népgyűlés áldemokratikus színjátékából kilépve a nézőtérre, a sorok mellett haladva mondta el beszédét. Kállai Ferenc kezdettől fogva a színpadon akarta eljátszani a jelenetet. Végül is az eredeti megoldást valóban elvetették. Egy reggel Kállai Ferenc olyan mondatot fogalmazott meg, amely a rendezés s a színészi játék elért letisztultságának summázata lehet:

- Minél kevésbé törekszünk attraktivitásra, annál igazabbak leszünk.

A felkészülés utolsó két hetében már értelmezési gondokról cserélték ki gondolataikat. A dráma mondanivalója annak függvénye, hogy hőse meddig jut el harcának vállalásában. Így a felmerült kérdésekre a mű záróképe, a „doktor Stockmann három megkísértése” után történetek adták meg a feleletet.

- „A pokol összes nagykövete meglátogatott, de ide többé nem teszik be a lábukat.” Ezzel zárulhatna a darab – vetette fel Kállai Ferenc. – A többi számomra szentimentális.

- Ha ezzel a mondattal érne véget a dráma – válaszolt Szinetár Miklós – akkor optimista kicsengése lenne. Stockmann „hajója”, Horster kapitány szavaival, süllyedni kezd. Ő még egy utolsó pillanatra összefogja övéit. Rájuk omolhat minden. Mondja a maga igazságát. Az etikus magatartásnak reneszánsza lehet. Mindenben fanyar ízeket keresünk, de a helytállást nem kérdőjelezhetjük meg.

A helytállást nem kérdőjelezhetjük meg. Bár Stockmann helytállása harcképtelen. Magányos. Moralista a politikus világban. Emberi, erkölcsi tisztaságához, csendes humanizmusához ironikus és intellektuális magatartás párosult. Kállai Ferenc teljes embert alkotott. Lelkesedségből, kétségekből, világra ámuló csodálkozásból, makacsságból, reményekből.

- Felejthetetlen mesteremtől, Somlay Arthurtól – emlékezett egy próbán Szinetár Miklós – ellestem egy mondatot: „Nem beszélni, csinálni.”

A párbeszéd megszakadt. Nem volt többé rá szükség.

Nyugtalanság és nyugalom

Az elmúlt év októberében néhány alkalommal beszélgettem Sztankay Istvánnal. Akkor is bemutató előtt állott. Elmondta, hogy amikor új szerepet kap, kedvvel, önbizalommal vág neki a feladatnak. Hamarosan azonban megjelenik a még csak készülő előadás plakátja. Valahol jártában-keltében véletlenül megpillantja. Rajta a neve. Rémület fogja el – pánik. Akkor – az öltözőben vagy egy presszóasztal mellett beszélgetve – azt hittem, túloz.

Hovstad a Reggeli Néplap szerkesztője: újságíró. *A nép ellensége* egyik próbaszünetében – a teljesség igénye nélkül – számolgatni kezdtük, hányadik tollforgató is ez pályáján. Legutóbb Csiky Gergely Mukányijának Kozák Manója képviselte a sajtót színpadi életében. Nem is gondolva televíziós, rádiós szerepeire, a hatodik-hetediknél abbahagytuk a leltárt – stafétaszerűen váltogatták egymást. Alighogy kievickélt a skatulyából, újra vissza kellett bújni. A sok hasonló jellegű figura formálásában gyakorlatot, hogy ne a rosszabb ízű szóval mondjuk: rutint szerzett. Kialakíthatta volna a színészi megoldás sztereotípiáit. Nem tette. Most is óvakodott tőlük.

Szinetár Miklós tömören, lényegretörően fogalmazta meg instrukcióit: „Hovstad úgy lép elénk, mint törhetetlen, pozitív hős, aki, ha csak meglátja a polgármestert, szikrát vet a szeme. Aslaksen az óvatosság, ő a türelmetlenség. A tisztesség fikciója sokáig nem adható fel – kemény, haladó szellemű fiatalembernek látszik. De csak látszik. Hovstad álforradalmár.”

Sztankay István Hovstadja vagány kaméleontermészetnek indult. Nem harcos volt, hanem opportunista. Nem agitált, hanem alkudott. Sztankay István értette, hol jelölt helyet Szinetár Miklós Hovstad számára az előadás egészében, de még nem találta meg a színészi megoldást. Akadozott, rá-ráindult a megszólalásokra, zavartan mosolygott, elnézést kért. Szinetár Miklós egyetlen elmarasztaló szót sem szólt. Nem is érintette ezt a témát. Először két héttel a premier előtt fűzte hozzá Sztankay István kétségbeesett mondatához – „Nem találok a hangomat” –, hogy még legalább négy-öt napig nyugodtan álljon le, ha bármi megzavarná. Próbáljon.

A szerkesztőségi jelenetben az átálláskor elhangzik két mondat. „Nem közlöm a cikket. Nem tehetem, nem akarom, és nem merem.” Sztankay István határozottan, rendíthetetlenül ejtette: „Nem tehetem, nem akarom...” – s lélegzetvételnyi szünet után egy alkalommal nem csökkentette, de fokozta a szavak nyomatékát: ...és nem merem”. A nézőtér nevetünk. A szerep kulcsa ez. A gyávaságot meggyőződésként feltüntető Hovstad megszületett.

A Daumier-figura

1835-ben a francia ügyészség betiltotta a politikai tartalmú újságrajzokat. Honoré Daumier, a *Caricature* s a *Charivari* ismert karikaturistája, így ezentúl nem konkrét személyekről – neves államférfiakról vagy éppen magáról Lajos Fülöpről – készít gúnyrajzokat, hanem a polgári társadalom típusait örökíti meg az utókor örömére. A bírók, háztulajdonosok, műgyűjtők, járadékosok, ügyvédek galériájához a legtalálhatóbb vonásokat választja ki. Nem tudom, Daumier megrajzolta-e a kiadó figuráját is. Horváth József Aslaksen-alakítása a realista francia művész grafikáit juttatta eszembe.

Horváth Józsefnek az a szokása, hogy amikor a felkészülés befejeződik, a korábbiak mellé fűzi szerepét. Ez a hetvenkettedik, amelyet őriz. Ibsent csak egyszer játszott – 1957-ben a *Peer Gynt* völlegényét. Sikert hozott számára. Tizenhét év után újra Ibsen – és újra siker.

Az olvasópróbára minden elképzelés nélkül érkezett. Várta a rendező gondolatait. Szinetár Miklós most is pontosan tudta, mit kíván.

- Aslaksen gazdag, hatalma is van. De alázatos, meghunyászkodó. Ez az ember akkor is megtörli a lábát, amikor kimegy az ajtón.

Horváth József azonosult az így jellemzett Aslaksennel, s máris a maga eszközeivel fogalmazta újra a pontos definíciót. Megformálta kétharmad önzésből és egyharmad jóhiszeműségből, amelyet végül fokról fokra kiöl belőle a félelem. Egy mondatát megkedvelte: „könnyedén megszervezhetnénk egy békés tüntetést”. Ilyen Aslaksen. Felemás. Amilyen felemás lehetne egy békés tüntetés.

Két napig Bodnár Sándor, a rendező munkatársa segítségével rögzítették a lerendelt jeleneteket. Amikor újra Szinetár Miklós vezette a próbát, Aslaksen figurája már szinte hibátlanak tűnt. – Telibe találsz – szólt fel a színpadra. – Kettejük felfogása ideális tökéletességgel esett egybe. Együttműködésük azonos alaphangra hangolt és problémátlan maradt mindvégig. A portrét színező ötletek megszülettek. Együtt keresték meg helyüket az előadásban. Együtt vetették el a feleslegeseket.

Például Szinetár Miklós tapintatosan hangsúlyozott egy a drámában megbúvó vígjátéki patront: Aslaksen mindig rosszkor érkezik. Szinte megijeszti betoppanásával a beszélgető Stockmann doktort, megzavarja a Petrához közeledő Hovstadot, a népgyűlésre a részegbe botolva érkezik meg – s a „nép ellenségének” nyilvánított doktor házába nemcsak az előző nap eseményeire célozva, de a maga alkalmatlanságához már-már hozzászokva lép be. „Csak semmi izgalom, kérem” – hajtogatja. Mindezek hálás „entrée”-k lehetőségét kínálják a színésznek. És mi másra, ha nem éppoly hálás „abgangra” nyújtott alkalmat Szinetár Miklós instrukciója az első képbeli utolsó mondataihoz.

- Odáig elmehetünk, hogy a kiadó majdnem megcsókolja a doktor kezét meghatottságában.

Horváth József tovább is elmegy. Elérzékenyülésében majdnem könnyekre fakad. A népgyűlésen a zsebéből előhúzott csengő – a szabadkozó szavak, gesztusok után – hangsúlyossá tette elnöki teendőit. Egy próbaváltozat szerint a szerkesztőségben Aslaksen a polgármester után hordozta a széket, addig, amíg az leülni nem kívánt. Ez az ötlet azonban szükségtelenné vált. Aslaksen szolgálalkúsége nyilvánvaló volt már enélkül is.

Gömbölyödő termet. Orrán szemüveg – kerek, drótkeretes, „ablaküveggel”. Ahogyan kérte.

- Ez az ember papírok közt élt egész életében. Irkafirkákkal bajlódott. És már öregszik.

Ahogy beszél, gerince meg-meghajlik. Fekete csokornyakkendőt köt, szatén hátú, pepita mellényt visel, vagy prêmes kabátot hord, szürke kamáslit. Az első jelmezes próbán kész volt a figura.

A Daumier-figura.

*

A meg nem szokott kapcsolatok frissítő hatásúak lehetnek. Színházi gyakorlatunkban nem ritkán egy-egy mű színpadra állításához vendégrendezőt hívnak meg. Az előadás azonban gyakran nem igazolja a várakozást. Nem elegendő a dráma lényeglátó értelmezése, az esztétikus színpadi formák megtalálása. A rendező s a társulat kapcsolata is emberi, alkotó tartalmakat kíván.

*

A nép ellensége Szinetár Miklós vezette próbái rendet, egyetértést hoztak. A munka kellemes közérzetét. Az előadás pedig elgondolkoztató, gazdag élményt adott.

Színház, 1974. június

Boldizsár Iván: Jelmagyarázat
(Részlet)

[...] Itt van mindjárt Ibsen-Miller és Szinetár műve: *A nép ellensége*. Az Örkeny-darab és Hubay *Cethala* mellett ez a legégetőbb mai mű színpadainkon, de nem attól, hogy Arthur Miller mint kitűnő drámaíró avatott dramaturgiai kézzel itt-ott felfrissítette, hanem attól, hogy Szinetár Miklós az eredetin és a javított kiadáson túl megérezte ebben a klasszikusban azt a közöset, ami az ő kora és a mi korunk között mindenféle aktualizálgatás nélkül fellelhető és kimondható. Almási Miklós meg is írta a SZÍNHÁZ-ban, hogy szerinte Szinetár azért építette bele szervesen és erőltetés nélkül a darabba Beethoven IX. szimfóniájának néhány ütemét, mert ezzel egy másik Beethoven művet, az Egmont-nyitányt akarta a nézők emlékezetébe idézni, és ezzel ötvenhat tragikus napjait, amikor más lemez vagy hangszalag híján újra meg újra ez szólalt meg a budapesti rádióban. Megkérdeztem Szinetárt: így van-e, és örült, hogy a kritikus felismerte. Azután bejött a SZÍNHÁZ szerkesztőségébe néhány fiatalabb évjártú kritikus, és azt mondták: ők nem értik ezt a célzást és hasonlatot, nekik a darabról, Kállai, Sztankay, Egri művészetéről, Szinetár rendezéséről a mi korunk jutott eszükbe, mert ötvenhat, Egmont-nyitányostul, számukra már – szerencsés nemzedék! – egy darab történelem. A fellendült színházi művészet így mond több korosztálynak is, és az egész társadalomnak is többet és többfélét korunkról, önmagunkról és az emberi létezés feltételeiről. [...]

Színház, 1974. július

Székely György: Színház zenével
Pillanatfelvétel az Operettszínházról
(Részlet)

[...] „Korunk színháza” (talán a naturalista színháztól való szenvedélyes elszakadási lendülete miatt is) egyre nagyobb mértékben – vagy talán ismét – zenés színház. Vagyis olyan módon tudja a legteljesebben megvalósítani önmagát, ha a zene szervesen, drámai funkcióban épül bele egy-egy előadásba. (Még akkor is, ha elidegenítő funkciót kap, mint azt Brecht kívánta.) Hogy csak egy nagyon közeli példát említsünk – Ibsen igazán nem gondolta volna, hogy *A nép ellensége* előadásán Beethoven IX. szimfóniájának utolsó tétele kap megrázó drámai funkciót. Márpedig ez történt. És az sem lehet véletlen, hogy csak az utóbbi néhány évben több prózai színházunk is jelentős szerepet juttatott zenés, átkomponált műveknek. [...]

Színház, 1974. szeptember

Berkes Erzsébet: A munkásasszony és a kispolgár (részlet): Aslaksen – Horváth József

[...] Aslaksen úr mellékszereplő Ibsen drámájában, *A nép ellenségében*. Horváth József Aslaksen-alakítása a főszereplőkével egyenlő értékű teljesítmény a Katona József Színház előadásában. Aslaksen szerepe szerint kisvárosi laptulajdonos, aki a hős győzelmének esélye szerint forgatja köpönyegét. Horváth József Aslaksenje maga a kispolgáriság, társadalmi helyzetének megfelelően mindig oda csapódik, ahol biztosabb, ahol nagyobb a haszon.

Horváth Józsefnek azt sikerült elérnie, amit az emberábrázolás legjobbjainak: a részletek pontos megrajzolása által társadalmi rajzot adott egy típusról; nem csupán a jelenséget, hanem a lényegét is érzékletessé tette. Hogy a színjátszás klasszikus hagyományai szerint állhatott elének ez a figura, abban kétségtelenül nagy szerepe van a rendező stílusválasztásának. Szinetár Miklós munkája minden bizonnyal hosszú ideig hivatkozási alapunk lesz úgy is, mint a korszerű realista játék; úgy is, mint a részletek kidolgozottságát bizonyító igényesség példája. Szinetárt dicséri a szereposztás is, hiszen a rendezői értelmezésnek ez az első megnyilvánulása.

A köpönyegforgató Aslaksen – ellenszenves figura. Horváth József alkatánál fogva, s a személyéhez kapcsolható korábbi szerepek alapján is: rokonszenves. Ez a két tény látszólag ellentmond a rendező választásának. Ha azonban arra gondolunk, amit az előadás is vallott, hogy Aslaksen árulásai nem egy személy jellemgyengéséből, hanem egy társadalmi réteg meghatározóiból erednek, akkor elfogadhatjuk a lehetőséget: Aslaksen egyénisége megjelenésében rokonszenves is lehet.

Horváth József színreléptekor maga a kenyérre kenhető jóság. Riadt és meghatott, behemót és szinte elfér egy egérlyukban. Azért jött, hogy a kiskereskedők és háztulajdonosok nevében biztosítsa Stockmann doktort a nép bizalmáról. A nagy megtiszteltetéstől, hogy ez a kiemelkedő feladat részére megadatott, alig tud megszólalni, kezét nyújtani, majd megdicsőülten eliszkolni. Horváth József mindent elkövet, hogy erőteljes alakját kisebbnek mutassa, ugyanakkor élni engedti hatalmas tenyerét, vaskos ujjait. Ahogyan kivörösödött keze állandóan útjában van, ahogy keménykalapját gyűrögeti, markolássza, rebbenő esetlenséggel hol nyújtja, hol meg visszarántja üdvözlésre nyújtott kezét: mindezzel elmondja a figura előéletét. Hentesüzlet rajzolódik mögéje, s alázatos mosolyából a „mit tetszik parancsolni” készsége. Ha nem volna annyira nevetséges, talán meg is hathatna. De még így is tagadhatatlan jóindulatot ébreszt bennünk, amikor könnyben úszó szemüvegét esdeklően villogtatva, összefogott kezével biztatóan int a hős felé, s kihátrál.

A kiadóhivatalban látjuk újra. Itt – hazai pályán – kicsit biztonságosabban mozog, de még itt is tele van szorongással. Beosztottjai ugratják, nyíltan gúnyolódnak vele. Megalapozott „elvei” úgy kunkorodnak ki szájából, mint képregényekben a dialógusok. Okkal riadt: maga a polgármester látogatja meg a kopott kiadóhivatalt. Micsoda tisztesség! Micsoda ijedelem! – csattogja összevágott bokája, készséggel hajlongó dereka. Kék tekintete riadtan villan ide-oda, szűkül, majdnem vonít: ki mellé is kell állni, kinek lesz itt igaza? És Aslaksen úr hamarosan magára talál – mert gazdára talált. A gyűlés őt választja elnöknek. Tisztesség lássék: szabódik egy pillanatig. Nem volt ő elnök soha! De mikor a csengő nyelét kezében érzi (milyen remek ötlet: ez a csengő a zsebében volt!), Aslaksen úrról lefoszlik minden gátlás. Alakja megnő, tekintete megkeményedik, arcán szigor. Ez az átmenetek nélkül bekövetkező megszilárdulás hiánytalan lelepleződés. Aslaksen itt elemében van. Most már – fél szemmel a polgármesterre sandítva – ura a helyzetnek. Kétségtelenül ez az a szerep, amire mindenkor vágyott, amire örök életében készült. Most ő van hatalmon, és él is vele – hiszen kétséget kizáróan világosak érdekei. A kiskereskedők és háztulajdonosok nem akarhatják, hogy újabb adókat vessenek a nyakukba! Hogy az ivóvíz tényleg rossz? – ez meg sem járja tudatát, mert csak annak van tudatában, aminek kiskereskedőként tudója lehet: gyarapodni

kell, minden áron. Annak a szavazásos játéknak, amely Stockmannt a demokrácia nevében ellenségnek nyilvánítja, Aslaksen a fizikai megjelenítője. Ezt a buta demokráciásdit csak ilyen emberekkel lehet végigcsinálni.

Rossz ember Aslaksen? Nem az. Félelmetes. Mert ostoba. Ahogy félelmetesek azok a buta kispolgárok, akiket a demokrácia látszatával el lehet kábítani, az igazság ellen lehet fordítani. Igaza van Szinetár Miklósnak, hogy az utolsó felvonásban éppen olyan jószágos feszengésben hozza színre Aslaksen urat, mint a legelső alkalommal. Éppen olyan gesztusokkal alázatos, szerény – de a történetek után Stockmann doktor kirúgja. Tudjuk – éppen ez a megismétlés tett bennünket bizonyossá –, hogy már az első alkalommal is ezt kellett volna tennie. Osztozunk a főhős tapasztalataiban, s abban a színházon túli igazságban, ami látszat és lényeg megnyilvánulásai között eligazíthat.

Színház, 1974. szeptember

Cserje Zsuzsa: A nép ellensége és a fiatal közönség

Megtisztító, elgondolkodtató Ibsen-Miller *A nép ellensége* című drámájának előadása. Olyan magatartásokat, gondokat boncol, melyekről valamennyien gondolkodtunk már; olyan tetteket, dialógusokat ágyaz társadalmi valóságba, melyek jelképpé nőnek. Az előadást a SZÍNHÁZ májusi számában elemezte Almási Miklós, de indokolt és érdekes egy nézőtéri metszetet mikroszkóp alá helyezni, megvizsgálni a hatást, a fogadtatást, kissé mélyebben elemezni azokat a reakciókat, melyeket legtöbbször csak a jó és rossz jelzőivel illetünk. Az elemzés tárgya egy ifjúsági előadás. Mennyivel más a hangulat ezen, mint egy felnőtt-előadáson. Miként éreznek erre rá a darab szereplői, azaz hogyan változik meg magának a drámának a hangulata?

Amikor először láttam a drámát, felnőtt közönséggel, pesszimista végkicsengést éreztem az utolsó kép üvegcsörömpölő zajában. A színpadon egy igazságért reménytelenül küzdő, a társadalomban magára maradt embert láttam, s a nézőtér másodpercekig néma maradt, mielőtt felesattant a taps. Ez a felnőtt közönség, mely alapvető társadalmi változásokon, de háborún és megalkuvásokon egyaránt nevelődött, az élete során hozzáragadt keserűséggel kísérte végig doktor Stockmann sorsát, mert a színpadon történtek az általa megélt történelmi és politikai eseményekre emlékeztették. Az a néhány száz fiatal viszont, aki ezen az előadáson a nézőtéren ült – minden valószínűség szerint főleg egyetemista – filozófiai példázatot hámozott ki Stockmann küzdelméből, szimbólummá növesztve tragédiáját. Az előadás szüneteiben hevesen vitatkoztak a színpadon történtek kapcsán társadalomról, igazságról, hatalomról és helytállásról. Nem behelyettesítve, mint az idősebb korúak, hanem a jellemeket, alakokat abszolutizálva keresték a dráma erővonalait.

„Aki az igazságért indul csatába, ne vegye fel a legjobb nadrágját” – mondja maliciózus mosollyal a dráma főhőse, s a nézőtéren derűltég fogadja e bölcsességet. A nevetés egy ifjúsági előadáson hullámozott át a nézőtéren. Számomra ez volt a legérdekesebb és legizgalmasabb találkozás mű és közönsége között. A fiatalok többsége Kispestről jött, a Textilgyárból, ipari tanulók, fiatal, 15-17 éves munkáslányok és -fiúk. Mint később megtudtam, közülük sokan nem voltak még színházban. Az előadás első meglepetése az volt, hogy izgatott moraj és viharos taps fogadta a színpadra lépő Sztankayt. Világos, hogy ez a tetszésnyilvánítás a televízióból és filmekből ismert és közkedvelt színésznek szólt, Sztankay megnyerő egyéniségének, nem pedig az általa alakított figurának. A nézőtéren ülők legtöbbje először látta személyesen a népszerű színészt. Ez a fogadtatás magukat a színészeket is meglepte, sőt megzavarta, mert az első jelenetben a játék mintha vesztett volna szokott komolyságából. A cukorkaevés, a celofánzacskók zörgése egy idő után alábbhagyott, s ez a színházi tisztelethez nem szokott közönség, fiatalokra jellemző érzékenysége folytán mind jobban együtt élt a darabbal.

A második felvonás elején még hangosan megzörrent egy zacskó az első sorban, Mészáros Ági, aki a színpad jobb oldalán ült, szigorúan lenézett, bizonyára zavarta a színészeket a zaj, de fegyelmező tekintetere nem volt szükség, az áramkör, mely nézőt és színészt összeköt, már régen létrejött. A színészek végül is megéreztek, hogy a fegyelmezetlenség nem érdektelenséget takar, sőt egy egészen különösen érzékeny közönséggel állnak szemben, és ösztönösen alkalmazkodtak az új helyzethez, s a színészi alakítások is ennek következtében módosultak. Őze Lajos egyértelműbben ábrázolta a hatalom képviselőjét, ellenszenves és gonosz figurája résnyi lehetőséget sem adott a nézőnek az azonosuláshoz. A népgyűlésbeli nagy beszéde félelmetesebb, drasztikusabb és taszítóbb lett, sötét hatalmat sejtetett, mely mély ellenérzést és elítélést váltott ki a közönségből.

Kállai alakításában ezen az előadáson nem annyira a naiv ember magától értetődő természetességével küzdött a maga igazáért, nem ő volt a „Nagy Balek”, mint Almási

elemzésében nevezi, inkább az igazságkereső ember mániákus meg nem alkuvására és a harc tudatosságára helyezte a hangsúlyt. Nagy monológjában most is döbbenetes drámai csöndet tudott teremteni, s az általa máskor is oly egyszerűen és őszintén elmondott gondolatok még közvetlenebbé, bölcsebbé váltak, felkeltve a nézőben a tudatos választás lehetőségét. Mindkét színész megérezte, hogy erre a közönségre nem a bonyolult politikai viszonylatok és asszociációk finom játékban való feltárásával lehet hatni, hanem inkább a drámabeli ellentétek minél végletesebb kiélezésével. Ez készítette szinte minden jelenetben világos állásfoglalásra az aznapi közönséget. S így jött létre az a feszültség, mely a második felvonás népgyűlési jelenetének végén azt eredményezte, hogy olyan szimpátia kísérte az Egri István által alakított Horster kapitány viselkedését, hogy abban a pillanatban, amikor Stockmann mellé áll, vállalva választásának súlyos következményeit, a közönség helyeslő tapsviharban tört ki.

Ez a siker már nem a színésznek, hanem a szerepnek, vagyis egy tiszteletreméltó emberi magatartásnak szólt. Hosszú ideig zúgott a taps. Ugyanez a lelkesedés nyilvánult meg a részeg (Pathó István alakította) szabados véleménynyilvánításánál, mellyel öntudatlanul is az igazság mellé tette le a voksot. A fiatalok érzékenyen reagáltak az igaz ügyért folyó véres küzdelemre, és hangos tetszésnyilvánításuk szimpátiatüntetéssé vált.

Ez az intenzív reakció mindvégig jellemezte az előadást. A közönség például felhördült azon a látványon, ahogy Peter, a városbíró sétabotját, mint egy revolvert Stockmann doktor mellének szegezi, ezzel adva nyomatékot kérésének. Ez a mozdulat, mellyel a kérés parancsá aljasul, a felnőtt közönség számára rögtön jelképpé vált: a hatalom, a kiszolgáltatottság jelképévé, s magától értetődően, reakció nélkül siklott el fölötte. Ezek a fiatalok azonban most döbbsenek rá arra, hogyan lehet a pisztolyt az emberi lélekre fogni, a látvány megérezte velük az emberi kiszolgáltatottság keserű ízét, szánalmat és gyűlöletet váltva ki bennük. Ennek a felháborodásnak adtak hangot morajlásukkal.

Ezen az előadáson Horváth József kulcsfontosságú szerepébe beugrott Horkai János, aki próba nélkül, kevés szövegtudással vette át hirtelen a szerepet. Példánnyal a kezében jött a színpadra, s azt igen tehetségesen, mindvégig úgy tartotta kezében, mint egy éppen javítandó korrektúrát (Aslaksen nyomdász foglalkozása ezt színpadilag hitelessé tette). Bármilyen gyakran nézett is a szövegbe, semmi zavaró nem volt az előadásban, sőt a színészeket még nagyobb összpontosításra készítette. Mit akarok mondani ezzel? Csak azt, hogy egy intenzív hatású színházi előadásban, ahol az élet lényeges kérdései oly forrón és elementárisan lekötik figyelmünket, minden idegszálunkat, még az sem zavaró, ha egy szereplő kezében a szövegekönnyvel játssza végig szerepét. A lényeg ugyanis az, hogy Horkai pontosan tudta, miről szól szerepe, s mi a helye a darab értékrendszerében, s az alak gondolati ívét tisztán követve így is eljátszotta ezt a gyáva, kisszerű embert.

Kállai-Stockmann ezt mondja: „A világ szemétdombjára is ezt kellene kiírni »nem merték«.” – Ibsen-Miller drámájában a becsületes állásfoglalás, a tisztesség vállalása visszhangot vert a szívekben. Azok a fiatalok, akik ezen az estén látták az előadást, saját életükben remélhetőleg már egy olyan utat választanak, melyben az igazság melletti kiállás nem juttatja őket Stockmann doktor sorsára.

Színház, 1974. november

Bogácsi Erzsébet: Hogyan rendez?

[...] Szinetár Miklós, akinek rendezői életműve legújabb kori színháztörténetünk fontos része, az utóbbi években ritkábban fémjelez egy-egy színházi bemutatót. Igaz, ezek a ritka alkalmak a színház különleges ünnepei, mint például legutóbb A nép ellensége című Ibsen-dráma Arthur Miller-féle átdolgozása volt a Katona József Színházban. Töprengésre késztet, hogy Szinetár Miklós vajon miért nem rendez gyakrabban. Másfelől viszont – s ez kiderül majd az interjúból is – az a tény, hogy Szinetár vendégként rendez, tehát nem kell feltétlenül „legyártania” az évi kötelező előadást, némi előnnyel jár. A nyugodt fölkészülés, a kényelmes munka, az újrafeltöltődés előnyével. S ez elgondolkodtató. [...]

- Olykor a rendezői munka ahelyett, hogy célszerű folyamat lenne, amely különféle, szakmai és lélektani eszközökkel életre kelti a drámát, és azon keresztül kifejezi a rendező személyes mondandóját, pótcselekvések foglalatává lesz. Az előadás megteremtésénél több időt és energiát emészt fel a rendező- illetve a színész-szerep eljátszása – a mindkét részről jelentkező kivagyiság. A rendezői magatartásban uralkodik ilyenkor a fölös cezarománia és magamutogatás. (Ebben szerepe lehet az életben elszenvedett bántalmaknak – a munkahelyi kudarcoktól a szexuális kudarcokig.) A színész mindenáron bizonyítani akarja, hogy egyedüli alkotó, munkájába senki sem avatkozhat. A színpadot elöntik az előző napi büfésérelmek. A rendező és a színész közti konfliktus tárgya nem az előadás. Minden fontos lesz, ami mellékes.

- *Meg kell teremteni a rendezői tekintélyt?*

- A színész gyűlöli és szereti a rendezőt. Fölösleges személynek érzi, aki közé és a szerep, illetve közé és a néző közé tolakszik – ugyanakkor az egyetlen személynek, aki a felkészülés válságain és tanácstalanságain tovább tudja segíteni. A rendezőnek ezt a mérleget a maga javára kell billentenie. Ha meg tudja tenni, „tekintélyét” megteremtette. Nem szeretem, amikor a próbára a rendező zseninek maszkírozva érkezik. És nem hiszek a mesterhangulatban. Az éppen próbált jelenetben nem szereplő színészek is körülülnek a bülbülszavú rendezőt, lesik a gesztusait, az „alkotó” légkörben röpdösnek a csillogó közhelyek, amelyekkel senki sem tud mit kezdeni a gyakorlatban.

A próba, amelyet tíz órára írtak ki, kezdődjön tíz óra tíz perckor és lehetőleg két órakor érjen véget. A munka figyelmesen és tárgyyszerűen folyjon. Aki nem nélkülözhetetlen, elengedem. Nincs szükségem áhítatra. Felnőtt, európai embereket szeretek, akik értik a dolgukat.

- *„Megrendezi” a próbafolyamatot?*

- Igen. A drámával történt rendezői találkozás legelső pillanatában konokul elhatározom, hogy az előadás miről fog szólni. Tudom tehát, hova akarok eljutni, és ismerem a különböző színészalkatokat, amelyekhez a próbamunkát igazítanom kell. Szerencsés vagyok: csak olyan művet állítok színpadra, amelyet szeretek, és csak akkor, ha velem egy nyelven beszélő művészekkel dolgozhatom.

[...]

- *A rendező feladata véget ér?*

- Számomra véget ér a bemutató napján. A társulat még ötször-hatszor képes mozdulatlanul reprodukálni az előadást. Szolgai fegyelemmel, rendkívüli erőfeszítéssel talán huszonötször, talán ötvenszer? Ennél több ízben élettani képtelenségnek tartom, és nem tudok rá orvosságot.

Színház, 1975. december

Szántó Judit: Megszületett-e már a 150 éves Ibsen?

E cikk apropójául a miskolci Nemzeti Színház *Kísértetek*-előadása szolgált – Ruszt József tévébeli *Ha mi holtak feltámadunk*-rendezésétől most eltekintve az egyetlen produkció, mellyel a magyar színházi élet a 150 esztendő Ibsent köszöntötte. Az átlagos színvonalú, a maga hagyományosságában gondos és tisztességes, de semmiképp sem jelentős előadás önmagában aligha alkalmas általános érvényű gondolatsor elindítására; másfelől viszont jubileumi cikket írni konkrét színházi hivatkozások nélkül sivár filozofia – szomorúnak is érzem, hogy évfordulós Ibsen-irodalmunk ebben a kényszerhelyzetben nem eleven színházi vonatkozású eszmefuttatásokból állt össze, hanem évszámhoz csak a születési véletlen révén kötött, amúgy meglehetősen időtlen protokollcikkekből. Így hát a következőkben hibrid jegyzeteket fogalmazok, melyek műfaja – sajnos – nem lehet valami kritikai esszéféle, de remélem, nem válnak ünnepies emléksorokká sem.

Ahhoz képest, hogy a 150 éves Ibsen színpadi utóélete egy évszázadnál is rövidebb még, ez a pályafutás szokatlanul gazdag éles fordulatokban. A kezdeti közbotrányok, harsány szenzációk már színháztörténeti közhelynek számítanak (bár egyikükről, mely számomra legalábbis újdonság volt, mostanában olvastam csak: Antoine 1890-es párizsi *Kísértetek*-bemutatójára akkora tömeg gyűlt össze, hogy a negyedben több mint egyórás teljes forgalmi dugó keletkezett – azt hiszem, ezt a rekordot színházi esemény már soha nem tudja megdönteni). Ezután következtek a konszekráció évtizedei: Ibsen bevonult a nagy klasszikusok galériájába, minden magára valamit adó európai és észak-amerikai színház épp úgy tartozott játszani őt, mint Shakespeare-t vagy a görögöket. Megíródtak a könyvtártermeket megtöltő monográfiák, s egy-egy drámája vagy figurája körül kialakultak azok az asszociációs és értelmezési zónák, melyek századunk első évtizedeinek színházművészei számára megfelelően tágas, egyéni tehetségükhöz képest elég szabad és mégis biztonságosan körülírt terepet nyújtottak. Az Ibsen-drámák nézői előre tudták, milyen átfogó értelmezésben látják majd az épp sorra kerülő művet; a meglepetés lehetőségét és izgalmát pedig garantálták a nagy színészegyéniségek, akik számára az Ibsen-szerepek kötelező próbatételt jelentettek pályájuk minden szakaszán. Aki már túl volt Hilda Wangelen, az később eljátszhatta Nórát, majd Heddát, míg végül eljutott Alvingnéhoz; az egykori Peerek és Oswaldok pedig Rosmerként, Gregers Werleként, majd Solnessként vagy Borkmanként bővíthették lexikonbeli szócikkeik anyagát. A jól megcsinált darab dramaturgiai kánonját ezekben az évtizedekben nemhogy nyugnek nem érezték, hanem éppenséggel ezen a címen értékelték a legmagasabbra a mester géniuszát; a zárt színpadi térben fénykorát ülte a lélektani realizmus, amelyet hol jól, hol rosszul békítettek össze a szimbolikával, többnyire olyasformán, hogy az utóbbit szemérmesen belekomponálták a szereplők magatartásába, lelki habitusába.

Természetesen e hagyományon belül is különböztek egymástól az egyes produkciók, amelyek valamiképpen behelyezkedtek az „itt és most” koordinátarendszerébe, a kor ízlése, elvárásai, problémái átszűrődtek a kulisszákon. Ám az alapállás mégis az író „eredeti szándékának” kutatása és deklarált tiszteletben tartása volt. Persze ez az eredeti szándék bajosan rekonstruálható; még az oly szárazul tudatosnak hitt Ibsen sem látszik e téren igazán megbízhatónak. Ki hinné, ha nem volna rá dokumentum, milyen energikusan háritotta el magától a női emancipáció bajnokának babérjait? Íme saját szavai: „Biztosan roppantul kíváncsi vagyok a nők kérdés megoldására, már amúgy mellékesen. De fő célom igazán nem ez volt. Az én feladatomban az, hogy embereket ábrázoljak.” De e bonyodalmakat beszámítva is azt mondhatjuk: a rendezés elsősorban Ibsent magát akarta megérteni, nem pedig az előadás helye és időpontja által meghatározott közönség, sőt, közösség viszonyát egy halott klasszikus világához.

És ekkor egyszer csak kiderült, hogy Ibsen világa túlságosan is könnyen érthető. Tézisdramákat írt, olyan tézisekkel, amelyek azóta vagy megoldódtak (lásd nőkérdés), vagy megcáfolódtak (lásd biológiai determinizmus). Tette pediglen mindezt egy avuló, már csak a bulvárszínházban dívó dramaturgia sémáival, száraz, szentelen nyelven és olyan átlátszóan, olyan előre kiszámítható mechanizmussal, hogy Karinthy Frigyesre szinte már nincs is szükség; nem kell a „kenguru”, épp elég nevetséges maga a vadkacsa is, az öröklődő daganat az agg Wekerle lelkén semmivel sem groteszkebb, mint Hedwig ténylegesen örökölt szembaja; a legjobb Ibsen-paródiákat maga Ibsen írta, csak az a baj, hogy ő komolyan vette őket. Egy nyugatnémet kritikus summázza szellemesen azt az Ibsent, aki botránykőből, majd megszentelt klasszikusból néhány röpke évtized alatt pejoratív meghatározások szemelvénytára lett: „Arthur Miller – amerikai visszahanyatlás Ibsenhez. X. színész olyan elkeseredetten pszichologizál, mintha Ibsen-szerepet játszana. Y. szerző bedől olyan problémáknak, amelyek réges-rég Ibsen irattárában porosodnak. Az akkurátus ibseni dramaturgia itt már valóban csődöt mond” stb. stb.

Így aztán Ibsenre egyszer csak ráborult a szemérmes csend. Jó néhány évre világszínházi viszonylatban is kiment a divatból. A világégést világok borulása, új világok felderengése követte, s mivel a kortárs drámairodalom mindezzel egyre kevésbé tudott lépést tartani, szükségképp alakult ki a rendezői színház, amely ugyan – kellő számú és megfelelő színvonalú egykorú művek híján – épp a klasszikusok átértékelése terén érte (és éri) el csúcspontjait, de úgy tetszett, Ibsen épp ehhez a mához szóló transzpozícióhoz nem nyújt fogódzót; életműve annyira zárt, lekerekített, homogén, hogy a rendezői gondolat dramaturgiájának és világszemléletének merev páncélján egyetlen olyan rést sem talál, amelyen beférkőzve az egyes művek időtlen lelkét a magáévá tehetné, önmagához és jó esetben a mához idomíthatná. A rendezői színház és a klasszikus dráma mézes éveiben a kísérletező szellemeket a sokfelé nyitott, „levegős” drámák vonzották; elsősorban a tegnap, ma és alighanem holnap is örök és egyszersmind a nap minden percében, a földgolyó minden pontján más és más Shakespeare, a legmaibb érzékenységgel számtalan húron együtt rezgő Csehov, azután a titokzatosságukban ezernyi megfejtést kínáló nagy görögök, a szertelenül tagadó és szertelenül álmodó romantikusok vagy az értékrendek felbomlására már modernül reagáló „izmusok” színháza. Ibsennel, csakúgy, mint még jó néhány XX. századi klasszikussal, elsősorban Bernard Shaw-val és Gerhart Hauptmann-nal a rendezői színház sokáig nem tudott (és a két utóbbi esetében mindmáig nem tud) mit kezdeni. Henrik Ibsen túl közel volt és túl messze; túl friss halott volt, és ezért nagyon öreg halott.

*

A magyarországi Ibsen-kultusz is nagyjából ezt a fejlődésvonalat követi. A felszabadulás utáni nagy Ibsen-előadások színészcentrikusak voltak, Apáthi Imre 1948-as *Hedda Gablerjéről* Várkonyi Zoltán 1969-es *Solness építőmesteréig*. Két évtized e két határdátuma közé esnek olyan fényes emlékű esték, mint Bozóky István 1954-es *Nórája*, Gellért Endre 1958-as *Peer Gyntje*, Horvai István 1965-ös *John Gabriel Borkmanja*. Kiváló rendezők szignálták tehát e produkciókat, melyek a kor magyar színjátszásának legmagasabb színvonalán álltak, és lényeges pontokon kapcsolódtak a közönség igényeihez és az időszak legfrissebb hazai művészi törekvéseihez, mégis, azokban, akik láthatták őket, elsősorban Sennyei Vera, Tolnay Klári és Tímár József, Ladányi Ferenc és Gobbi Hilda, Páger Antal, Sulyok Mária és Bulla Elma, illetve Básti Lajos játékának emléke él tovább. Az előadások legfőbb vonzerejét, korszerűségük lényegét az ibseni figuráknak a modern pszichológiához és a rendelkezésre álló nagy színészekhez adaptált megjelenítése biztosította.

A hetvenes évek kezdetétől aztán a mi Ibsen-kultuszunkban is megmutatkozott az a bizonyos, világjelenség-számba menő zavart feszengés, amely most a 150. évfordulóra is rányomja bélyegét. Igaz, egy s más azért történt a *Solness* óta. A Madách Színházban Lengyel György, a *Peer Gynt*öt és a *Hedda Gabler*t rendezve, elsősorban a szereplő-gárda megfiatalításával kísérletezett, ám ez nem tűnt elegendőnek. Bármily kitűnő művészek is Huszti Péter és Psota Irén, illetve Almási Éva, Bálint András és Juhász Jácint, mégsem homályosíthatták el a nagy elődök emlékét, holott azok részben valóban idősek voltak szerepükhöz, részben egy korábbi realizmusértelmezést képviseltek. Nem feltétlenül azért történt ez így, mert a fiatal művészek színészi erejéből nem tellett volna a korábbi nagy alakítások mai egyenértékűjének megteremtésére; a hagyományos Ibsen-értelmezés alól futott ki végképp a talaj. Ezek az előadások nem voltak annyival gyengébbek az emlékezetes „nagy produkcióknál”, mint amennyivel gyengébbnek tűntek; és e nemben sokkal jobb előadások sem hatottak volna már meggyőzően.

Hosszú évek után 1974-ben aratott Ibsen ismét nagy művészi és közönségsikert: *A nép ellenségével* Szinetár Miklós rendezésében. Pedig Szinetár sem avatkozott bele erőszakos rendezői kézzel a drámába, egyszerűen – és persze a „konzervatív” Arthur Miller támogatásával – megkereste és kiemelte a mondanivaló legaktuálisabb szálait, a kispolgári konzervativizmuson megtörő jobbító szándéknak, a közélet fertőzöttségének, a becsület magányosságának mai kicsengéseit. Ez az előadás mérföldkő volt a hazai Ibsen-kultusz történetében: elsősorban úgy vonult be a köztudatba és az emlékezetbe, mint Szinetár, a rendező produkciója, ami persze nem csorbítja a két jelentős főszereplő, Kállai Ferenc és Óze Lajos interpretációjának érvényét.

A sikerhez minden bizonnyal hozzájárult, hogy a fordítást Miller angol szövege nyomán készítette egyik legszebb tollú műfordítónk, Vajda Miklós, és ezért a dialógus olyan drámai költőiséggel telt meg, amelyet addig egyetlen magyar Ibsen-előadás sem hordozott.

Taxner-Tóth Ernő emlékező cikkének (Magyar Hírlap, 1978. márc. 19.) egyik alapvető gondolata a magyar – és nemcsak magyar – Ibsen-fordítások vészes elégtelenségével kapcsolatos; Georges Steinert idézi, aki szerint ezekben a fordításokban „fölmérhetetlen költői értékek vesznek el”. Valószínű, hogy a rendezői kezdeményező kedv lelohasztásában e fordítások igencsak ludasak; célra-törő prózaiságuk, paradox bőbeszédűségük (amennyiben ugyanis egyfelől roppant tömörek, másfelől viszont mindent közölnek, semmit sem bízva a színház másfajta közlési lehetőségeire) úgy szegi a rendező lendületét, akár a túl könnyen kitaruló nő a férfiét, aki maga akar hódító lenni, és olyan titkokat vár el szerelme tárgyától, melyek csakis őelőtte, az ő varázsszavára nyílnak meg. Maga Ibsen egyébként mintha ráérezett volna majdani balsorsára, és előre próbálta biztosítani majdani rendezőit saját, igenis még bontatlan titkairól: „Senki nem akarja megérteni, hogy én szenvedélyes író vagyok, akit csak szenvedéllyel szabad játszani, másképpen soha.”

A miskolci előadás – a jubiláris év egyetlen Ibsen-előadása magyar színpadon – egyébként hagyományos Ibsen-tolmácsolásunknak volt kései folytatása, kétszeresen is jelentéktelenségre kárhoztatva: nélkülözte az önálló rendezői koncepciót, és kárpótlást ezért a színészi megvalósítás nagyszabású voltával sem nyújtott. A három idősebb szereplőt a társulat jeles, de parancsoló erejű szuggesztivitással nem rendelkező erői játszották, a két fiatalat pedig kezdő, a szerep helyett inkább még csak saját egyéniségüket keresgélő színészek. Szűcs János, Peter Brook szavaival, „a művet akarta megszólaltatni” (ami Brook szerint soha nem sikerülhet), az annyit csodált görög sorstragédia-szerkezet tiszteletteljes kibontásával, ahelyett, hogy mai szemszögből fogta volna vallatóra. A méltányosság kedvéért megjegyzendő: a *Kisértetek* alighanem az egyik legzárkózottabb, legnehezebben oldódó Ibsen-darab, s nem véletlen, hogy az – alant vázolandó – Ibsen-reneszánsz is mindmáig érintetlenül hagyta. Úgy látszik, a mai gondolat számára itt a legnehezebb megtalálni azt a bizonyos rést, mert a már-már öncélúan tökéletes kompozíció, ama bizonyos biológiai

determinizmus és az önmagát túl készségesen értelmező szimbolika mintegy hármias acélpántba szorítja a dráma lelkét. Nem kívánok a rendezők dolgába kontárkodni, mégis megkockáztatnám, hogy a lehetőség elsősorban a szereplők körvonalainak „fellazításában” rejtőzhet; titkukat, drámabeli magatartásuk indítékait, legalábbis számunkra, mai nézők számára, eddig a legpedánsabb filozófusokkal elvégzett pszichológiai elemzés sem tárta fel. Alvingné ma nem lehet egyszerűen tragikus anya, Oswald vértlen és gyanútlan áldozat, Manders lelkész problémátlan belvilágú, kenetteljes reakciós. Mindhármukban rejtőzik annyi belső konfliktus, feszültség, ellentmondás, amely megfelelően kihordva széthasogatja a szabályszerűség látszólagos evidenciáit, mégpedig nem holmi öncélú modernkedés érdekében, hanem épp azért, hogy általuk önmagunkra, mai feszültségeinkre, generációs problémáinkra ismerjünk. Hermann István már az 1957-es *Kísértetek*-bemutató kapcsán felvetett egy érdekes és alighanem igen termékeny lehetőséget: Alving kapitány rehabilitálását. Szerinte a dráma leleplező ereje még iszonyatosabbá válik, ha feltételezzük, hogy a kapitányt a társadalom és a családi miliő kicsinyessége, hazug mivolta sodorta a züllésbe, a bordélyokban valamifajta lázadás vetélődött el. E gondolat kiaknázása Oswald „örökségét” is átélhetőbbé teheti. Ha a szerencsétlen fiú agylágyulása csak biológiai önmagát jelenti, akkor valóban egy újabb Karinthy-féle „lelki daganattal” van dolgunk, s a jelenség, még ha tudományosan érvényes lenne, drámai esetlegességében akkor is komikus. Oswald öröksége sokkal súlyosabb: az apák által berendezett világ ellentmondásai zúdulnak rá, és ezzel az örökséggel érzékeny alkotói fiatalok ma is nehezen birkóznak.

*

Írásom befejező részében ingoványosabb talajra lépek. Nem szívesen szólok olyan külföldi előadásokról, melyeket csak a kritikai visszhang alapján ismerek. Ráadásul ez a visszhang sok esetben erősen polémikus, és tudom: ha olvasva az egyik tábor véleményét érzem meggyőzőnek, könnyen lehet, hogy maga a színházi élmény a másik táborba állítana. Egyvalami azonban kétségtelen, objektív tény: a legutóbbi évtized során Ibsen utókorára ismét gyökeresen új irányba fordult. A halála után többszörösen eltemetett norvég mester a rendezői színház érdeklődésének fókuszába került. Nyilván nem azért, mert a rendezők darabhiányban szenvedtek vagy úgy vélték, egy ilyen formátumú klasszikust mégse szabad lomtárba utalni (ez utóbbi inkább kultúrpolitikai-színházvezetői szempont lehet). Arról van szó, hogy az első kezdeményezések után kiderült: Ibsen teatrális rehabilitációja izgalmas, tartalmilag-formailag gazdag lehetőségeket kínáló vállalkozás. És ha megnézzük, kikhez fűződnek az elmúlt évek legsikeresebb Ibsen-rendezései, a listán számunkra is sokatmondó neveket találunk, Ingmar Bergmantól Jonathan Milleren, a Karge-Langhoff pároson át Peter Zadekig és Luca Ronconiig.

Ugyancsak ténykérdés az is, hogy ezek a rendezői kísérletek az ibseni életműnek (egyelőre?) csak néhány alkotását érintik, elsősorban a *Hedda Gablert* és a *Vadkacsát*, rögtön utánuk a *Nórát*. Nemcsak azért, mert e drámák hősei a legalkalmasabbak arra, hogy az Ibsen utáni fél évszázad legmodernebb pszichológiai felfedezéseit kipróbálják rajtuk; ez inkább csak a *Hedda Gabler* vonzerejére ad részleges magyarázatot, lévén itt a címszereplő valóban alkalmas a frigiditás vagy a frusztrált szexualitás s az általuk kiváltott destruktív magatartásformák klinikai demonstrációjára (Ingmar Bergman rendezése, úgy tűnik, erre alapozott). Az érdeklődést sokkal inkább az magyarázza, hogy e drámák társadalom- és emberábrázolása a legnyitottabb, belőlük vezet a legtöbb szál a mai makro- és mikrokozmoszokhoz.

Bizonyítékul hadd vázoljam röviden néhány jelentősebb produkció fő irányát, megkísérelve, hogy a kommentálástól tartózkodva csak az objektívnek tetsző jellegzetességekre szorítkozzam. A *Hedda Gabler* Ingmar Bergman először 1968-ban

Stockholmban, majd két évvel később az angol Nemzeti Színházban rendezte, vörös, kalitka-szerű spanyolfalak között, filmszerű eszközökkel, a jelenetek egymásba való átúsztatásával. A színpadon látható volt Hedda budoárja is, a zongorával, a tükörrel, a pisztolyokkal, és a nézők – párhuzamosan a szalonban zajló jelenetekkel – tanúi lehettek az asszony magányos tevékenységének, hallgatóságainak, álmodozásának, néma kínlásának, a végén pedig öngyilkosságának, melyet a tükörbe nézve követ el. A közönség eleve felkészülhetett a tragédiára: egy hosszú expozíciós némajátékban Hedda, a terhességi hányinger kínjai között, mindent elárult magáról – gőgjét és szorongásait, narcizmusát és saját asszonyiságával szembeni undorát, szilaj energiáit és kiszolgáltatott, sebezhető érzékenységét. Az előadás, úgy tűnik, döbbenetes hatású kórképe volt egy szexuális neurózisnak, ami azt jelenti, hogy a tartalmi újítások csak Hedda pszichológiájának átértelmezésére szorítkoztak; egyes kritikusok Bergmannal szemben védelmükbe is vették Ibsent, aki hősnője bukásában társadalmi jelenséget is látott.

Mélyebbre ástak a dráma rétegeiben a legfrissebb nyugatnémet rendezések. Például Peter Zadek, a nálunk is izgalmat keltő bochumi enfant terrible tőle szokatlan mérséklettel közelített a műhöz. Konceptióját így fogalmazta meg: Hedda a házassággal biztosítani akarta magát, abban a meggyőződésben, hogy Tesman polgári-kispolgári világa anyagi bázist nyújt számára, ő viszont mindvégig megőrizheti saját életstílusát és erkölcsi normáit. Mikor rádöbben, hogy a Tesmanok világában nem lehet büntetlenül helyet kérni, és a tábornok büszke lánya manipulálóból manipulálttá vált, elveszti a talajt; szégyene, kudarca, helyzetének kilátástalansága sodorja egyre mélyebbre. Játszódik pedig mindez – 1950-ben, a gazdasági csoda Németországának egyszerre roppantul elfoglalt, sürgő-forgó, ám belülről bénultan lomha, szellemileg kiüresedett polgárai között, „a szorgos tunyaság és a korrekt korrupció világában”. A Heddát összeroppantó környezet egyenként átlagos, sőt, szinte rokonszenves figurákból áll, akik összességükben alkotnak hátborzongató kollekciót.

Lényegében hasonló koncepciót fokozott a groteszk démonisáig a nyugat-berlini Schillertheaterben Niels-Peter Rudolph, ugyancsak 1977-ben: ő külsőleg is kivetítette a figurákban lappangó szörnyeteget. A férfi szereplők katonásan nyírt, kitömött, mozgó hústornyok, George Grosz karikatúráinak modorában – a revansista Németország (ma sem ismeretlen) exponensei. Hatalmas keblekkel és farral ékeskedik még a szerény Elvstedné is, és a frigid Hedda – aki egymaga őriz emberi, sőt, a normálisnál is sokkal törekenyebb formákat – féktelen erotikát mímelve próbál egy ideig beleilleszkedni ebbe a világba, ahol, maga is tudja, nincs hely számára, és halálát végül felszabadult megkönnyebbülés fogadja: Tesman és Elvstedné, a két húskolosszus végre egymásra talál. Míg Zadek rendezését ezúttal osztatlan elismerés fogadta, Rudolphé a kritikusok egy részét heves tiltakozásra ingerelte. Távolról úgy tetszik: ezúttal Rudolph rendezett Zadek-féle előadást, Zadek pedig inkább, mondjuk, Peter Stein-félet.

Az abszurd irányába tolta a *Heddát* a drámaíróként és filmrendezőként is ismert Rainer Werner Fassbinder a nyugat-berlini Volksbühnében, 1973-ban: miközben a szereplők ketrecbe zárt állatok módjára kerülgették egymást.

Említsük meg a londoni Royal Court 1972-es előadását is, melynek legfőbb nevezetessége nem a rendező személye volt, hanem az adaptálói: kortársi szenvedély és kollegiális tapintat Arthur Milleréhez hasonló elegyével John Osborne nyúlt a szöveghez, hogy kimutassa Hedda Gabler és Jelena Andrejevna Szerebrjakova rokonságát. Az előadást egy többre hivatott, elfecsérelt élet tragikumára lengte be, amelynek felelőssége megoszlik az egyén és a társadalmi rend között. A kritikákból úgy tűnik: Anthony Page rendezésében itt olyan rokonszenves és érdekes modern realista produkció születhetett, amely alapján a Szinetár–Miller-féle *A nép ellenségéhez* fogható.

A *Vadkacsát* ugyancsak rendezte, 1972-ben, Ingmar Bergman. Ezúttal is a filmszerű látásmód dominált: Ekdalék padlásszobája mint fikció a nézőtérre került, és így

valamennyiünk szép és fölösleges álmait énekelte meg vagy leplezte le – úgy tűnik, tetszés szerint. Érdekes egyébként, hogy itt is, akárcsak az ezt követő Vadkacsa-rendezésekben, döntő funkciót kap a díszlet: a fényűző Werle-szalón, a sivár Ekdal-ház és a menekülés illúzióját jelképező padlás megtervezése, elosztása már a rendezés mondanivalóját is sűríti. Peter Zadek 1975-ben Hamburgban a padlást akváriumként függesztette a nézők feje fölé; sápadt, tűnékeny fénye azt a csekélyke világosságot, szépséget jelentette, amelyre a mai sivár, könyörtelen valóságban a szereplőknek is, a nézőknek is annyira szükségük van. Zadek épp ezért ítéli el szigorúan Gregers Werlét, mert úgy véli: ezt az illanó, tünde fénysugarat csak annak van joga elvenni tőlünk, aki ad is helyette valamit. (Gregers egyébként – és itt már ráismerünk az *Othello* Zadekjére – fizikailag is megkapja a magáét: fejét véresre veri egy fagerendán, Ginától csattanó pofont kap, majd beleszalad Hjalmar kétségbeesetten, vakon csapkodó öklébe.) Ennek megfelelően az összes többi szereplő rokonszenves, szánandó áldozat volt; még az öreg Werle is megtört, szenvedő aggastyánként jelenik meg. Mégis, még Gregersnek is van mentsége: egy élet csődjét kompenzálja. Zadek indulata elsősorban a cinikus és defetista Relling ellen irányul, aki a tragédia beteljesülésekor diadalmasan szalad fel a nézőtérről a színpadra, és megtapsolja önmagát; szerinte az emberiség csak ilyen megváltókat érdemel.

Luca Ronconi 1977-es pratói *Vadkacsája* a dráma világának alaptörvényeként az elidegenedettséget hangsúlyozza, a művész ismert szimultán színpadi koncepciójának új, leleményes változata segítségével. Az Ekdal-ház három tökéletesen egyforma, rideg, fehér szobából áll; mindegyikben megtalálható a vadkacsa úszómedencéje; de a válaszfalakat csak a nézők látják. A szereplők azt hiszik, társaságban vannak, beszélgetnek, holott valójában üres kalitkákban monologizálnak; viszont amikor valóban találkozhatnak, vakon mennek el egymás mellett, nem veszik észre egymást. Csak a halál reális: Hedvig öngyilkosságakor a három szoba néhány pillanatra egymásba olvad, a válaszfalak eltűnnek, és a szereplők most nézhetnek először egymás szemébe. De még a katasztrófa sem rázhatja fel tartósan az elidegenedettségek foglyait. Gina rövid könnyontás után elmegy hímezni a jobb oldali szobába, az öreg Ekdal szipogva pöszmötöl tovább a bal oldaliban: a válaszfalak ismét állnak, Hedvig hiába halt meg.

A dráma egyik világhírű, több kritikusa által „végleges érvényűnek” minősített előadását magyar színházi emberek is látták: a berlini Volksbühnében rendezte 1975-ben a Manfred Karge–Matthias Langhoff páros. A díszlet és benne a fényképezésmotívum jelentősége itt is elsőrendű volt. A színpadtér – Molnár Gál Péter szavaival – „mintha egy ómódi fényképezőgép harmonikaszákja volna s „a kazetta mélyén, a hátsó színpadon rendkívül élesre exponált kép”: Werle fényűző melegháza. A játéktér közepére kerül aztán az Ekdal-lakás, amelynek „szedett-vedett kispolgári komfortja mögött és fölött kilátszik mindvégig az első felvonás üvegházdíszlete, egy távoli pompának a szereplőkre nehezedő jelzéseként. Egyetlen pillanatra sem lehet megszabadulni a gazdag nagykereskedő nyomasztó jelenlététől”, s amikor a végén Hjalmar behozza Hedvig holttestét, „hirtelen a távolból, mesevilágként látunk bele Werléék gazdag világába, amely ott húzódik meg minden történés mögött”.

Ebből az objektív leírásból is kitetszhet, hogy az NDK-beli művészek elsősorban a dráma társadalmi tartalmára koncentráltak, a személyi tragédiákat az osztálytársadalom vastörvényeiből vezették le, képzeletgazdag, modern meglátásokkal és eszközökkel. Figyelemreméltó azonban épp ebben az összefüggésben a fényképezésmotívum, mert az elnyomottak öncsalási kísérleteire, tehát személyes felelősségére is fényt vet. Hjalmar tudomást sem vesz érte dolgozó, áldozatos családjáról, legfőljebb mikor érzelmösen átkarolja őket, mintha egy családi tablóhoz állnának modell. Még döbbenetesebb a befejezés: az elvetélt művész úgy győzi le fájdalmát és lelkifurdalását, hogy művészfotót készít a halott Hedvigről. A lehulló függönyre vetül aztán a kép, vádlón a maga üres szépségében: egy

gyönyörű fiatal lány tágra nyílt szemébe nézünk, és tudjuk: a szemhéjat mesterségesen pöckölték fel.

*

„Ibsent csak rettenve bámulta a mai ember. Megkoszorúzta és hazugnak hazudta, mert érezte, hogy Ibsen veszedelmesebb mindenkinél, aki Spinoza óta Tolsztojig élt.” Kortársa, Ady Endre írta e sorokat. Alig néhány évvel később Kárpáti Aurél már egész másképp vélekedett: „Ibsen darabjainak túlnyomó része, elvesztve eszmei aktualitását, a tézisdrámák szokott sorsára jutott: meghervadt, elfakult. A társadalmi problémákat feszegető, nemrég még friss írásokon száraz porzó zörög.”

Századunk hetvenes éveiben úgy tetszik: Ibsen mégiscsak veszedelmes művész. Igaz, erről egyelőre csak újságolvasóként, jó esetben turistaként értesülhetünk. Rendezőinken múlik, hogy a következő évek magyar nézői dönthessenek: Ady vagy Kárpáti Aurél igazságát fogadják-e el.

Színház, 1978. augusztus

Koltai Tamás: Conflictus interruptus
A IV. Henrik drámai modellje
(Részlet)

[...] Az előadás IV. Henrik- és Falstaff-fölfogását [...] nem nehéz kikövetkeztetni. A király az uralkodás kalodájába zárt személyiséget, a korona rabját képviseli, a kövér lovag pedig az ösztönök gátlástalan kiélését. Az előbbi a manipulált rendet, az utóbbi az anarchiát. Biológiailag egy aszkéta és egy hedonista áll szemben egymással. A királyt még betegsége is gyötri, Falstaff pedig közismert életélvező.

Nem vitás, hogy melyiküké a hálásabb szerep. Bessenyei Ferenc mindenképpen csak vesztés lehet az összehasonlításban, s aligha kell csodálkozni rajta, hogy IV. Henrikét mértéken felül sápadtra, gyötröttre, gyomorhajosra mintázta. A kontraszt annál élesebb, minthogy Kállai Ferenc vitalitása Falstaffként szintén mértéken felüli, de ez a személyiség része, a túlcsonduló életműködés hedonizmusáé, amely már nem bűnöket és erényeket, egyenként mérlegelendő tulajdonságokat mutat, „kiadva” végül a jellem középarányosát, hanem szétbogozhatatlanul és fölismérhetetlenül ellentétes vonásokból összegyűrt figurát, magát a falstaffi „archetípust”. Mindenesetre Kállai *A nép ellensége* óta nem okozott ekkora revelációt, pedig azóta is volt már egy-két jó szerepe. [...]

Színház, 1981. február

Nánay István: Hétköznapi katarzis A nép ellensége

Máig emlékezetes előadásélményem a régi Katona József Színház (a Nemzeti kamarája) utolsó produkciója, *A nép ellensége*. Szinetár Miklós 1974-ben olyan előadást rendezett, amelyben a Nemzeti legjobb játékhagyományai és egy modern, filmen iskolázott látásmód ötvöződött, ráadásul a darab is, az interpretáció is döbbenetesen aktuális volt. Túljutottunk a hatvannyolcas sokkon, de túl a reménységen is, hogy az új gazdasági mechanizmusnak nevezett csodaszer használ – általános visszarendeződés tanúi és részesei lettünk (nem először s nem is utoljára). Ebben a légkörben mutatták be azt a darabot, amelyben a visszásságokat leleplezni akaró Stockmannt épp fivére, a polgármester teszi lehetetlenné, hisz az uralkodó elit közelébe emelt doktor igazmondásával, reformjaival magát a hatalmat s a vele járó kiváltságokat veszélyezteti. Őze Lajos polgármestere kimért fagyosságával, a szenvtelenség álarca mögé rejtett gyávaóságával és félelmével, kíméletlen racionalizmusával ördögi figurává nőtt. Kállai Ferenc viszont természetesen, halk, szinte kisemberi alakot formált Thomas Stockmannból, ezáltal lett alakjának hitele, belső tartása, ereje. Mivel a szerepet megfosztották a hősi gesztusoktól és a pátosztól, az orvos lázadása, konok kitartása, a maga igaza melletti töretlen kiállása is elfogadható, sőt megrendítő lett. S mellettük a többiek, mindenekelőtt Mészáros Ági Catherine Stockmannja, Rajz János Kiilje, Sztankay István szerkesztője, Egri István hajóskapitánya árnyalták a két főszereplő közötti drámát.

Aztán néhány hete a televízió levetítette a hajdani előadás felvételét. Az emlék nem fakult, a produkció még a képernyőn keresztül is roppant erősen hatott. Most inkább a rég halott vagy mára itt-ott elfáradt színészek akkori alakításának finomságait, briliáns megoldásait, a természetesség rafináltságát figyeltem, semmint azt, mennyire aktuális a darab, az előadás.

Ilyen előzmények után vegyes érzésekkel indultam Békéscsabára, az Ibsen-darab előadására. Egyrészt nagyon is bennem élt a régi előadásnak a tévé jóvoltából felfrissített képe, másrészt felidéztem magamban Konter László előző békéscsabai produkcióit, Miller *Alkuját* és Strindberg *Apáját*, amelyek a hazai színházi átlagból pontos értelmezésükkel, szituációik precíz kibontásával és érzékeny színészi alakításaikkal tűntek ki.

Várakozás és tartózkodás, kíváncsiság és lemondás keveredett bennem még az előadás első negyedórájában is, aztán Thomas Stockmann – Gáspár Tibor – megjelenésekor, illetve a testvérel, a polgármesterrel – Karczag Ferenc – felparázsló első vitájakor fenntartásaim eltompultak, a foglalkozási ártalomként ilyenkor gyakran bekövetkező összehasonlítás ezúttal elmaradt. *A nép ellensége* Arthur Miller átdolgozásában sem kínál sok lehetőséget arra, hogy a rendezők látványos bravúrokat hajtsanak végre benne. A mű akár tézisdramának is felfogható, de Ibsen figuráit, azok viselkedését és magatartásváltozásait árnyaltan és lélektanilag pontosan ábrázolja, s a politikailag-társadalmilag színezett alapproblémát egy család tagjai közötti konfliktusba sűríti. Nem egyszerűen egy orvos és egy polgármester áll egymással szemben, hanem két testvér, s kettejük összeütközése a családtagokat éppen úgy színvallásra készíti, mint tágabb környezetüket meg a város polgárait. Nem pusztán arról van szó, hogy a város fejlődését biztosító gyógyfürdő vize szennyezett-e vagy sem, hogy az igazságot mindenek elé helyező Thomas vagy a hatalmát mindenáron megtartani akaró Peter győzedelmeskedik-e párharcukban, s hogy a hosszú távú vagy a pillanatnyi közérdek képviselője lesz-e gyümölcsözőbb, hanem arról is, hogy ki kinek győz le, hogy a testvérek között régóta meglévő, de elfojtott kölcsönös ellenszenv nyílt ellenségeskedéssé fajul-e, s hogy ez a változás miként érinti Thomas családtagjainak sorsát, s nem mellékesen: az igazságfeltárás vagy a manipuláció hat-e inkább a népre.

Konter László nem tesz mást, mint e kérdésekre keresi a választ – a szituációkban. Ha úgy tetszik, konzervatív módon, a szöveget maximálisan tiszteletben tartva, ügyelve a lélektani árnyaltságra és hitelességre. Realista színjátszást látunk Békéscsabán. Olyan színházat, amelyet – mint korszerűtlen – lassan szégyellni illik, s amelyet a színészek s a rendezők egy része egyre kevésbé tud szakmailag magas szinten megvalósítani.

Kontert – úgy tűnik – nem érdeklik a divatok és a megítélések, következetesen jár a maga választotta úton. Ezt bizonyítja az elmúlt három szезon egymást követő Miller-, Strindberg- és Ibsen-bemutatója, amelyek sorozattá rendeződnek. E darabok különbözőségeik ellenére is sokban hasonlóak, mindenekelőtt abban, hogy olyan központi konfliktusra épülnek, amely etikai állásfoglalásra készítő, közvetlenül átélhető emberi sorsokban jelenik meg. Ezt a drámatípust a békéscsabai közönség láthatóan kedveli, a társulat pedig egyre érettebben tudja megszólaltatni.

Manapság már annak is örülhet az ember, ha egy színház a bemutatandó darab szerepeit különösebb művészi megalkuvások nélkül tudja kiosztani, s így kiegyenlített együttes teljesítmény születik. A békéscsabai Ibsen-bemutató esetében is lehet örülni, az előadás színészilag egyenletesen jó színvonalú. Ez a kisebb szerepek alakítóira éppen úgy igaz, mint a karakterfigurák megformálóira. Mészáros Mihály Aslaksene, Árdeleán László Horstere vagy Kalapos László Kiilje jól jellemzett, egyetlen erős tulajdonság kiemelésével megformált alak. Tomanek Gábor Billing szerepében az újságíró jellemtelenségét, kétszínűségét és haszonlesését úgy mutatja meg, hogy elkerüli a szerepsablonokat és sokáig kiismerhetetlennek tűnik. Bartus Gyula játssza Hovstadot, az ellenzéki szerkesztőt, aki kezdetben Thomas harcostársának tűnik, de a polgármesteri manipuláció hatására felfedi igazi énjét, s azt, hogy az ellenzék éppúgy megvásárolható, mint bárki más.

Réti Andrea Catherine szerepében Thomas feleségének lelki tartását, keménységét, családösszetartó erejét hangsúlyozza, míg a békéscsabai főiskolás, Vékony Anna Petrája az apja igazában feltétlenül hívő, de magányos, emancipálódó lány szép portréját rajzolja meg.

A darab két központi figurája Peter és Thomas Stockmann. Karczag Ferenc pókerarcú, indulatain uralkodó, rigorózus úrként jelenik meg, Petere családi körben igyekszik úgy viselkedni, mintha nem ő lenne a polgármester. De már ekkor megmutatkozik, mennyire rosszul érzi magát öccse társaságában. A konfliktus kirobbanásakor határozott és kíméletlen lesz, hangja fel-felcsattan, hogy aztán visszakényszerítse magát a hivatal megkövetelte jó modor keretei közé. Cinizmusa és kegyetlensége a nagygyűlésjelenetben s a darab befejezésekor válik leplezetlenné.

Gáspár Tibor jelentős színésszé érett. Ez már az előző két Konter-rendezésben is megmutatkozott, mostani Thomas-alakítása a legszínesebb. Nem tragikus hőst játszik, doktora egyszerű, hétköznapi ember, aki azonban a munkája során olyan igazságokra jön rá, amelyek megváltoztatják. Nem hallgathat. De ha beszél, ha kimondja, hogy a biztos jövőt, az azonnal eljövő Kánaánt ígérő beruházás csaláson alapul, akkor kihívja maga ellen a befolyásos elit támadását. Nem forradalmár, nem lázadó, de a körülmények, meggyőződése és igazságérzete a köz ellenségévé teszi. Magányos harcosná válik. Fel kell áldoznia nyugalmát, kényelmét, karrierjét, sőt családját is bajba sodorja, de nem tehet másként. A színész ezt a változást olyan magától értetődő, természetes folyamatnak ábrázolja, hogy kétség sem fér hozzá: csak így lehet és szabad cselekedni. Miközben a nézőt éreztetik mindenki tudja: ez manapság sem kifizetődő, de jó tudni, hogy van valaki, aki helyettünk így cselekszik. Legalább a színpadon. Hétköznapi tragédia, hétköznapi katarzis.

És tömény politika, éles aktualitás fogalmazódik meg az előadásban. Nem direkten, nincsenek mára utaló konkrét jelzések sem a díszletben, sem a jelmezeken, nincsenek kiszólások, kikacsintások. Mégis az egész felkavaróan aktuális. Bevallom, előzetes kétkedésben az is szerepet játszott, hogy nehezen tudtam elképzelni, miről szólhat ma ez a mű? A tévéközvetítést nézve is úgy éreztem, túl vagyunk azon, amikor a manipuláció direkt

formáinak a bemutatása egy színházi produkció alapgondolata lehet. A békéscsabai előadást nézve rá kellett döbbernem, hogy többről és részben másról is szól ez a dráma: a közéleti huncutságokról, az igazodási kényszerről, a hatalmi visszaélések legalizálhatóságáról, a korrupcióról, a tömeggyűlések pszichózisáról, tehát napjainkról.

Különösen erős asszociációkat ébreszt a nagygyűlésjelenet, amikor Székely László amúgy is kitűnő díszlete mélységében kitágul, s az esemény résztvevői a színpad hátsó bejáráján át, a szabadból érkezve népesítik be a kopár teret, amelyben csak néhány hordó és láda áll. A kamaradarab egyszer csak nagyszínpadi produkcióvá válik, valóságos tömeg gyűlik össze. E tömeg csupa egyénített figurából áll, s ennek megfelelően beindul a Barabás-effektus: a különálló egyedek összeverődve másként reagálnak ugyanarra a dologra, mint azt civil magatartásuk alapján feltételezhetnénk. A felcukkolt és különböző álhírekkel bevetett tömeg félelmetesen primitív módon viselkedik, Thomas sorsa megpecsételődik, az emberek diadalittasan, álgyőzelmi tudatban, elégedetten távoznak. Mintha egy mai demonstráción lennénk. Ennek fényében Thomas konok hajthatatlansága, berendezkedése a harc folytatására reménytelen reménnyel tölt el.

Színház, 1996. február

Sándor L. István: Szabadság a tébolydában
Dürrenmatt: A fizikusok
(Részlet)

[...] A békéscsabai színház immár negyedik éve minden szezonban bemutat egy-egy figyelemre méltó előadást. *A fizikusoknak* is ugyanazok a jellegzetességei; mint az *Alkunak*, *Az apának* és *A nép ellenségének*. Az irodalmi értéként tisztelt szövegekből morális problémákat feszegető, színészközpontú előadások születtek. [...]

Színház, 1997. április

Gerold László: Újvidék és Szabadka

Ha van színháztípus, amelyre fellebbezhetetlenül érvényes a jelenidejűség elve és igénye, akkor a politikai színház az; s ha van színháztípus, melynek művészi színvonalát talán a legjobban veszélyezteti az élet közvetlen, felismerhető jelenléte, akkor éppen a publicisztikától sem idegenkedő politikai színház az. Erre a szétválaszthatatlan kettősségre nincs más magyarázat, mint az, hogy a politikát alapfokon a napi események éltetik, a színház pedig, ugyancsak alapfokon, a pillanatban él, annak a pillanatnak a művészete, amelyben aznapi eseményeket otthonról, az utcáról magával hozó közönséggel találkozik. Mindkettő, bár másként, mégis ugyanarról szól: az életről, méghozzá úgy, ahogy az adott előadás közönsége azt megéli.

Hogy milyen szorosan összefügg egymással színház és politika, azt nemcsak a színjátszásnak a politikai színházzal egyidős világtörténete, hanem – többek között – a vajdasági magyar színjátszás utóbbi tíz évének alakulása is tanúsíthatja.

Szinte egy időben azzal, hogy Jugoszláviában megnőtt az utca politikai szerepe, létrejött az első olyan (újvidéki) magyar előadás, amely már egyértelműen politikainak mondható; és még a koszovói háború utolsó napjaiban is készült politikainak nevezhető színházi előadás. Tévedés lenne azonban ebből arra következtetni, hogy a két magyar színház a tíz év politikai eseményeivel szinkronban politizál, hogy az előadások a történetekkel párhuzamosan, azokra reagálva készültek, ezért hiábavaló is lenne pontos időbeli megfelelést keresni a térségben lejátszódó események és az előadások között; az összefüggések mégis nyilvánvalók. Azt, hogy 1989 áprilisában Újvidéken Ibsen drámáját, amelyet korábban hol *A nép barátja*, hol *A nép ellensége* címmel játszottak, itt az eredeti címnek (*En folkefiende*) megfelelően, *A hazaáruló* címen mutatták be, éppen úgy magyarázhatják a nem sokkal előbb lejátszódó utcai események, az úgynevezett „joghurtforradalom” szervezett mítingjei, amelyek révén az új politikai garnitúra átvette a hatalmat, s a nagyszerb eszme jegyében mindjárt meg is szüntette a tartományok autonómiáját, mint a rendező, a zágrábi Zeljko Orešković radikális szövegmódosításai és egész koncepciója, amelyet az említett események leleplezésének szándéka vezérelt. A szándék jogosságát hamarosan újra igazolta a június végén több százszáz, ugyancsak szervezeten szállított tömeg előtt tartott gazimestani nagygyűlés, ahol a hatszáz évvel ezelőtti rigómezei vereséget győzelemként ünnepelték, s amelyet az éppen tíz éven át tartó kül- és belháború kezdetének szoktak nevezni (joggal). A koszovói háborút lezáró békenyilatkozatok előkészítésével szinte egy időben, illetve azt követően, hogy a nyilatkozatokat aláírták talán még meg sem száradt rajtuk a tinta –, két olyan előadás került a közönség elé, amely ugyancsak a politikai színház kategóriájába sorolható. Szabadkán mutatták be Hubay Miklós *Te Imre, itt valami ketyeg* című, „hiszem, mert képtelenség” (*credo quia absurdum*) eligazítással közreadott bomba-drámáját, Újvidéken pedig a Diákszínpad adta elő a *Romeó és Júlia* gyűlöletdrámává redukált változatát, ugyancsak nem függetlenül a politikától és a közállapotoktól.

Az újvidéki Ibsen-dráma, illetve a szabadkai Hubay- és az újvidéki Shakespeare-előadás között kerekén tíz év múlt el. Ez idő alatt mindkét városban több olyan előadás is készült, amelyek részben vagy teljes egészében a politikai színház kategóriájába sorolhatók, nevezetesen Újvidéken a három Mrozek-mű (*Károly*, *Rendőrség*, *Emigránsok*) mellett Molière *Amphitryonja*, Csokonai *Az özvegy Karnyónéja*, Brechtől a *Kurázs mama* és a *Koldusopera*, a Voškovec-Werich-Ježek szerzőtríótól *A bolond és a hómér*, illetve a Beckettből s Lebovičból mixelt *Az ezredik játszma vége*, Szabadkán pedig, a Kosztolányi Dezső Színházban, illetve a Népszínházban a két Mrozek-mű (*Striptease* és *Örvendetes*

esemény) mellett Viantól *A birodalom-építők avagy a Schmirz*, Kiss Iréntől *az Álmodtam egy várost*, Kincses Elemértől *az Ég a nap Seneca felett*, Dejan Dukovszkitól a *Puskaporos hordó*, Deák Ferenctől a *Határtalanul*, Dimitrisz Kehaidisztól a *Tavli*, Ariel Dorfmantól pedig *A halál és a lányka*.

A fenti jegyzékből az álkisebbségi Kiss-művet, a hatalom és az értelmiség viszonyának örök kérdését jó drámai érzéssel tematizáló Kincses-művet, a cseh trió paraboladrámáját, az izgalmas dél-amerikai bosszúdrámát (*A halál és a lányka*), valamint a Beckett- és Lebović-egyfelvonásosból összeszerkesztett, az említettek közül előadásként is talán a leginkább figyelemreméltó jelenetsort azért kell mellőzni, mert általánosságban, elvontan politizálnak, s így nem illenek teljes mértékben az utóbbi évek kifejezetten politikai, a balkáni térségben zajló háborúkkal összefüggésbe hozható előadások közé. Ezek a bemutatók közelebb állnak azokhoz a régebbi, egyszerre általánosan és ugyanakkor magunkra vonatkoztatva is politizáló előadásokhoz, mint például a háborúellenesség drámai ösváltozataként ismert Arisztophanész-mű, a *Lüszisztraté* (1991, rendező: Vidnyánszky Attila), Görgey Gábor két tragikomédiája, a fegyver birtoklásával változó hatalmi helyzetek fonákságaira épülő jellemabszurd, a *Komámasszony, hol a stukker?* (1988, rendező: Csiszár Imre), illetve a háborús nyereszkedés történelmi abszurdja, a *Fejek Ferdinándnak* (1933, rendező: Soltis Lajos) vagy a vajdasági Gobby Fehér Gyula egzisztenciális és kisebbségi alapkérdéseket feszegető kisvárosi története, *A hajó* (1989, rendező: Soltis Lajos), hogy csak néhány, a '89-es politikai változás előtti megutáni évekből való újvidéki előadást említsek. (A szabadkai előadásokat szándékosan mellőzöm, mivel a ristici „politizálás” számomra már ekkor is gyanúsán beazonosíthatatlan volt, s végig az is maradt.)

A vajdasági magyar színjátszásban tehát korántsem volt ismeretlen a *politizáló* színház, ám a *politikai* színháznak nevezhető direktebb forma lényegében az újvidéki Ibsen-bemutatóval jelentkezett, s a műsort jelentős mértékben csak 1996-tól kezdve határozza meg. Tévedés lenne azt hinni, hogy Željko Orešković az országos vezetés vagy éppen valamelyik konkrét vezető leleplezése céljából rendezte s szabta át Ibsen társadalmi drámáját. Ez az előadás a félrevezetett tömegről szólt, amely a mindenkori hatalom feltétel nélküli kiszolgálójává lesz, vagyis a hangsúly áthelyeződött: Stockmann helyett a tömeg lett a főszereplő. Az újvidéki előadás a tömeget (egyáltalán nem függetlenül az éppen ebben a városban kezdődő, majd hamarosan országossá váló irányított tüntetésektől!) a szerző szellemében „minden morális társadalmi skorbut” melegágyaként, tenyészeteként ábrázolta. Ennek a szándéknak megfelelően húzta meg a rendező az öt felvonást egy részre, s rövidítette felére a játékidőt, észrevehetően sietve a nagyjelenet, a negyedik felvonásbeli szónoklat, illetve az utána következő pusztítás ábrázolása felé. Ibsen drámája így egyszálúvá egyszerűsödött, afféle sartré-i bölcséleti tézisdrámává vált, s dramaturgiai logikája jelentős károsodást szenvedett. Fel kellett áldozni az orvos családi életének több mozzanatát, illusztrációvá vékonyult a feleség és a lány szerepe, elmaradt az újságírók becstelen átalakulásának kidolgozott ábrázolása, sőt a két testvér, az orvos és a hatalmi pozícióját féltő polgármester konfliktusa is halványabb lett. De ennek árán az előadás félelmetesen ábrázolta a tömeg vandalizmusát, s ezzel hihetetlen módon felvillanyozta a nézőket, akik addig soha nem tapasztalt módon váltak az előadás cinkosaivá.

Kétségtelen, hogy a rendezői koncepció a drámabeli szónoklat televíziós közvetítésének ötletén alapult, amely azonban időszerűsége ellenére óhatatlanul megfosztotta a főszereplőt attól, hogy a drámairodalom egyik legnagyobb monológját élőben adhassa elő. Másfelől viszont mégis az előadás csúcspontja lett a csúfosan végződő közszereplés utáni jelenetsor: míg az orvos lakásán a feleség és a gyerekek a lassan halommá összedobált ruhák, bőröndök, tárgyak között botladoznak – a rendtelenség mintegy megelőlegezi a lakást ostromló tömeg vandalizmusát –, a képernyőn a macskával kegyetlenkedő egerek ismert rajzfilmsorozatának epizódjai láthatók, majd elfogy a kép, ahogy a tömeg is mindig eltűnik, miután elvégezte a

piszkos munkát, hozzásegítette a hatalomra törőket céljuk eléréséhez, és csak a havazó képernyő fénye villog. A rajzfilmrészlet bejátszása kétségtelenül tüneményes ötlet volt: nemcsak a drámát „mondta el” három perc alatt, hanem évekre előre megjósolta azt, ami országos szinten bekövetkezett.

A következő évek újvidéki és szabadkai bemutatói ugyanakkor nem a napi politikai eseményekről szóltak, hanem egyfelől az általános közérzetről, a bizonytalanságról, a szorongásról, a félelemtől vagy épp rettegésről, másfelől pedig azt a mentalitást mutatták be, amely a valóság eltorzulását lehetővé tette. Ez az áttételesség érthető, hiszen az eseményekre közvetlenül reagáló művek megszületéséhez idő kell, a vajdasági magyar drámaírók pedig éppen nem arról ismertek, hogy ujjukat a történelem ütőerén tartják. A két, pontosabban három színháznak be kellett érnie egyetlen új politikai tárgyú vajdasági magyar drámával, Deák Ferenc *Határtalanul*-jával (bár máig nem értem, miért mellőzték Tolnai Ottó Kolozsvárt díjazott *Könyök-kanyarát*), de a fordítások esetében sem jobb a helyzet, jóllehet a szerb drámairodalomban, ahogy kivált a belgrádi színházak műsorából látszik, több olyan alkotás kapott nyilvánosságot, amelyet felismerhetően az időszerű politikai események ihlettek; ezek közül azonban csak a macedón Dejan Dukovszki *Puskaporos hordója* került magyar színpadra, a kísérletezőbb hajlamú Kosztolányi Dezső Színházban. S talán itt említhető a görög Dimitrisz Kehaidisz *Tavlija*, amelynek szereplői a szabadkai előadásban nem albán, hanem bácskai magyar menekültek.

A többi, politikai jellegű szabadkai és újvidéki előadás, mint már utaltunk rá, régebbi (Molière, Csokonai) vagy modern klasszikusok nyomán készült; az utóbbiak közé tartozik Brecht, Vian, Mrožek, valamint Orwell is, akinek *Állatfarmját* a Tanyaszínház nevű nyári főiskolás társulat mutatta be. A listán pedig Mrožek öt művel, Brecht kettővel szerepel, nem véletlenül. Mindkét szerző felvonások helyett helyzetekben, illetve jelenetekben gondolkodik, s kevésbé ügyel a lélektani és jellemábrázolásra, az aprólékos motiválásra vagy a cselekményépítésre; műveik fölöttébb alkalmasak olyan élethsituációk szimulálására, melyekben az egyes ember történeténél fontosabb az a közeg, amely az egyén viselkedését, közérzetét meghatározza. Továbbá ez a drámai élethelyzetekből építkező dramaturgia jobban túri a (jobb híján) publicisztikainak nevezhető, harsány, mondhatni, agresszív, sőt militáns játékművet, amely a lélektani árnyalás helyett a primer érzelmeket veszi célba; nem csoda hát, hogy találkozott a vajdasági rendezők (Soltis Lajos, Hernyák György, Kovács Frigyes, Péter Ferenc) amúgy is kultivált, elmélyülés helyett a külsődleges teatralitást szorgalmazó stílusával.

Hogy a rendezők ebben a helyzetben miért nem a hatalom torzulásait legerőteljesebben ábrázoló Shakespeare drámáit fogalmazták színpadra, azt a legvilágosabban az újvidéki Csokonai-előadás magyarázza meg. A vajdasági magyar rendezők kitűnően értenek egy-egy helyzet színpadra szerkesztéséhez, ám annál kevésbé a nagy ívű szerkesztéshez, az összefüggések kidolgozásához. A Hernyák rendezte *Az özvegy Karnyóné* Lázárának ábrázolásából kiderült, hogyan lehetne ezt a szerb boltoslegényt viselkedése, szóhasználata révén maivá tenni (Szilágyi Nándor játékaival ezt remekül érzékeltette), ám a figura ennek ellenére éppen úgy kívül maradt a történeten, mint a punkra vett két gavallér, Tiptopp és Lipittlotty is. A vénasszony vagyonára ácsingózó fickók filmekben látható, hamisítatlanul mai párviadalt vívnek, bunyójelenetük azonban nem épül be szervesen az előadásba, megmarad látványos, de értelmetlen betétszámnak.

Még inkább megérthetjük az Újvidéken és Szabadkán az elmúlt tíz évben született politikai jellegű előadásokat, ha a négy Mrožek-bemutatót vesszük szemügyre. A sorozat 1993 végén az Újvidéki Színházban kezdődött, a *Károly* című egyfelvonásossal.

Minden Mrožek-mű egyszerre reális és abszurd. Reális, hogy az Unoka szemorvoshoz vezető gyengén látó nagypapját. Abszurd viszont, hogy a Nagypának azért kell a szemüveg, hogy felismerhesse Károlyt, és utána lepuffantsa. Miért? Csak. Illetve azért, mert Károly. S a

Nagyapa ki akarja irtani a károlyokat. Hogy kik a károlyok? Nem tudni, de a Nagyapa, amint szemüveghez jut, holtbiztosan felismeri őket. Miféle tulajdonság a károlyság? Nem tudni, de mindenképpen másságot jelent; idegen a Nagyapától, aki csőre töltött puskával jár-kel s kémlel már vagy húsz éve, és idegen a Nagyapa unokájától is, aki még csak kést hord, de idővel biztosan lesz puskája is, s akkor majd ő (is) keresni fogja a károlyokat, irtja a károlyságot.

Ha a metaforaként felfogható történet azt sugallná, hogy kiléptünk a valóságból, sietve közlöm, a látszat csal: valójában nyakig süllyedtünk a valóságba. Abba, amelyikben a vajdasági magyar néző él(t), abba, ahol annyi másféle ember (károly) van, s ahol mindenki egyebet sem tesz, mint keresi a saját károlyait, hogy lepuffanthassa őket. Az viszont, aki találkozik a károlyokra vadászókkal, hogy a bőrét mentse, mentesüljön a károlyság vádja alól, a károlyvadászokhoz szegődik, beáll a sorba, feljelent, kelepcébe csal. Mint a Mrožek-jelenet Szemorvosa, aki miután a Nagyapa és az Unoka őt károlyllyá nyilvánította, s le akarta löni, gyorsan talál maga helyett egy másik károlyt.

Ez a történet az egyre fokozódó (elsősorban szerb) nacionalizmus körülményei közt, a másság iránti tolerancia hiányának, sőt a másság kiváltotta gyűlöletnek a légkörében szinte köznapian ismerős volt a vajdasági magyar néző előtt; számára az előadás az évezred utolsó évtizedében fellángoló fasizmusról szólt, s azokról, akik ennek az örületnek a kiszolgálóivá lettek.

A Hernyák rendezte előadás elementáris erejű volt. A rendező tudta, hogy fölösleges a közönséggel cinkosan összekacsintani, hogy, ugye érti, itt róla van szó. Célszerűbb továbbá, ha a színészek nem mímelnék, hanem a lehető leghitelesebb formában gyakorolják a vandalizmust. Féljen a néző, ahogyan fél este a tévé előtt, a nagyhangú népszónokokat hallgatva/nézve, ahogyan fél az utcán, ha esti órán hazafelé igyekszik, vagy az autóbuszon, ha nem a Nagyapa és az Unoka nyelvén szólal meg.

Az előadás sajátos színfoltja a Szemorvos, akit megfélemlítenek és beszerveznek, s aki buzgalmában teljesen kivetkőzik emberi mivoltából. Egy remek jelenetben, hogy időt nyerjen, egy légyre kezd vadászni, majd magával ragadja a vadászszennvedély, és amikor végre megfogja a legyet, elborul az agya: élvezettel tépi ki a rovar lábait, és diadalmas tekintettel gyűjtja meg a papírt, melybe a legyet csomagolta. Kár, hogy a rendező még rátesz egy lapáttal: a Szemorvos (Mezei Zoltán) tükör előtt próbálgatja a küzdősportokat idéző agresszív gesztusokat – a remek ötletet semlegesíti a közhely.

Újvidék után Szabadka is Mrožek-művet választott, mégpedig a Károlyllyal rokon jellegű *Strip-tease*-t, amelynek rendezője, a színész Káló Béla talán Hernyáknál is merészebben politizált. Nála az egyén és a hatalom konfliktusa nem maradt elvont; azzal, hogy a két Ur megalázásában a láthatatlan hatalmat képviselő két kesztyű helyett az Urak fölött lebegő keretben levő Portré játssza az irányító szerepét, megtestesül a hatalom, sőt a Portré maszkja félreérthetetlenül pontosítja is, ki a modell. Sajnos, ennek az előadásnak a vége sem problémátlan. Amint az előadásról írva (SZÍNHÁZ 1997. 4.) kifejtettem, a rendező azzal, hogy jelzi, a Portré-t is mozgatják, méghozzá valaki a nézőtér első sorából (talán mi, a közönség?), az irányítót felmenti a felelősség alól.

Ezután ismét Újvidék vette át a stafétabotot. Megint csak Hernyák rendezésében, de ezúttal politikailag teljesen steril előadásban láhattuk a mrožeki ösabszurdot, a *Rendőrséget*. Most derült ki, hogy az abszurd önmagában meglehetősen semmitmondó; a hatás érdekében értelmezni kell, sőt, legalább néhány jelzésszerű megoldással helyhez s időhöz kell kötni. Hernyák, a remek *Károly* után, ezt elmulasztotta. Az előadása azt a látszatot keltette, hogy a rendezőnek az örök s mégis mindig időszerű témáról legfölbjebb annyi a mondanivalója, hogy a rendőrök meglehetősen korlátoltak, s egy-egy ötletük visszájára fordul(hat). A váltás rendje szerint Mrožek ezután ismét Szabadkára költözött, majd visszatért Újvidékre, ám ezúttal Szabadkán szenvedett fiaskót, s Újvidéken volt sikere.

Az Örvendetes esemény színpadra állítását (rendező: Kovács Frigyes) félreérthetetlenül aktuálpolitikai szándék ihlette. A Férj, a Feleség s az őket terrorizáló Öregúr (a férfi apja) történetéből afféle balkanizált abszurd lesz azáltal, hogy az anarchista Jövevény és az Öregúr tilalmának kijátszásával született Csecsemő az előadásban a szerbiai valóságból jól ismert erőszakos lakáskisajátítóként jelenik meg. Nemritkán fordult elő, hogy hirdetésre vagy más ürüggyel érkezők, miután szemrevételezték a kiszemelt lakást, az éj leple alatt betörőként visszatértek, s fegyverrel vették birtokba békés polgárok otthonát. Erről szól(na) ez az előadás. Csakhogy az indító jelenete – elsősorban a lakás éjszakai szemrevételezése – kidolgozatlan, nehezen kapcsolható a későbbiekhez, s nem szolgál kellő eligazítással a zárójelenet sem, amelyben a Csecsemőről kiderül, hogy katona. Emellett az egész előadás túl harsány; a rendezés valószínűleg abból a tévhitből indult ki, hogy az agresszivitást csak hangerővel és széles gesztusokkal lehet kifejezni.

Az Emigránsok című libikókatörténet az Újvidéki Színházban a majd' negyedszázaddal korábbi megjelenítéshez képest most nem a gazdasági, hanem az értelmiségi emigráns sorsáról szól, nyilván nem függetlenül attól, hogy az utóbbi tíz évben nem a kétkeziek, hanem inkább a szellem emberei, tudósok, művészek, filozófusok, műszaki értelmiségiek, orvosok emigrálnak, mert a tudományos és művészi munkát megnehezíti a nincstelenség, valamint a szellemi szabadság és függetlenség hiánya. Az előadás, melyet rendezőként Hernyák György és László Sándor jegyez (AA: Csernik Árpád, XX: Balázs Aron f. h. – mindketten kiválóak), nem politizál olyan direkt módon, mint az eddig említett Mrožek-produkciók, de azzal, ahogyan a jelzett emigrációs problémát tematizálja, s közben azokról a körülményekről is szól, amelyek között a szabadság ellehetetlenül, mégis egyértelműen politikai jellegűvé válik.

Abban a világban, amelyben a politika az élet meghatározó tényezője, természetes módon kapnak helyet Brecht-művek is a színházi műsorban. Az sem véletlen, hogy ott, ahol háborúk zajlanak, éppen a *Kurácsi mamát* játsszák, s ahol a köz- és magánerkölcs olyan mértékben devalválódott, mint az utóbbi években Szerbiában, ott a *Koldusopera* feltétlenül a repertoárba kívánkozik.

A Soltis Lajos rendezte *Kurácsi mama* nyilvánvalóan nemcsak általában a háborúról szól, hanem azt a háborút dolgozza fel, amely 1992-ben éppen a Balkánon zajlott. Már az előcsarnokban videózó, tolókcosis rokkant katonával találkoznak a nézők. A katona később a színpadon is feltűnik: mindent és mindenkit rögzít, s közreműködése eredményeként a közönség nemcsak szemtanúja, hanem szereplője is lesz a történeteknek: miközben a színpadon Brecht háborús drámája zajlik (amely arról szól, hogy a háborúban mindenki vesztes, de elsősorban a kisember), a színpad fölött a rólunk, nézőkről készült videófelvétel látható; benne vagyunk a képben – a háborúban. Csakhogy bármennyire jó ötlet ez az önmagunkkal való szembesülés, a vetítés amint az előadás kapcsán írt kritikámban (SZÍNHÁZ 1992. 12.) részletesen kifejtettem – elvonja figyelmünket a színpadon zajló előadásról.

A *Koldusopera* egyértelműen a becstelenség drámája. Ezt aktualizálja Robert Kolar 1997. évi újvidéki rendezése. Az előadás utójátéka, amikor a színészek bolondingnek is beillő, bő csikos rabruhában jelennek meg, félreérthetetlenül kifejezi: ez az erkölcstelen, korrupt, hazug világ, melyben élünk, egyszerre börtön és bolondokháza. A művészi munkának és a környező valóságnak közös „érdeme”, hogy a különben szakmailag több szempontból is kifogásolható előadás közben nem a hibákra figyelünk, hanem óhatatlanul arra gondolunk, hogy mi is efféle zárt börtönvilágban élünk (1997 óta ez az érzés még csak fokozódott); ugyanúgy dühöng a korrupció, burjánzik a csalás, röpköd a pénz, mint a pelyva (miközben milliók élnek a létminimum alatt), a rendőrfőnök és a főgengszter(ek) hasonlóképpen puszipajtások, akkor is, ha egymást csúnyán átejtik, s akinek fegyvere van, az gátlástalanul rabol(hat), gyilkol(hat). Ehhez a naprakész valóságképhez a rendező merész utójátékot illeszt a nagy vezérről, aki az említett börtön-bolondokháza-jelenetben az

intézmény igazgatójaként lép színre, karján élete párjával, akinek hajában szép sárga virág virít, és az elégedett pár jóságos mosollyal (s a már-már országos szállóigévé vált mondattal: én is szeretlek benneteket) nyugtázza, hogy mily önfeledten játszanak a bentlakók, akik viszont mint jó bolondok és rabok tudomásul veszik, hogy jó a főnök, megértő, elnéző velük (velünk) szemben, s lám, játszani is enged.

Az újvidéki Brecht-előadás egyértelműen azt a közeget ábrázolja, amely évek óta lehetővé teszi a gyűlöletet, a törvényteleniséget, nem ismeri a másság iránti toleranciát, s vakságában az állatnál is kegyetlenebbül pusztít, öldököl.

A tíz év politikai jellegű előadásában kivétel nélkül tetten érhető ez a közegábrázolás, ha a szemszög változik is. Míg a szabadkai Vian- (*A birodalomépítők avagy a Schmirz*), illetve Mrožek-bemutató (*Örvendetes esemény*) közös képben láttatja azokat, akik gyámoltalan, tehetetlen magatartásukkal lehetővé teszik, szinte provokálják az agresszív, militáns viselkedést (nem véletlen, hogy mindkét történet a gyengék távozásával, pontosabban menekülésével végződik!), addig Dejan Dukovszki jelenetsorában (*A puska poros hordó*) a militáns oldal kap hangsúlyosabb szerepet, mindenekelőtt a Törköly Levente alakította Angele (angyal?) félelmetesen sötét gonoszsága, elvetemültsége révén. A felemásra sikeredett, nem egy jelenetében kidolgozatlan előadás (rendező: Péter Ferenc) alapvető hibája, hogy a gonoszságot, a kegyetlenséget belső ellenpontozás nélkül, túlságosan direkt módon mutatja fel (a darab belgrádi előadását számos groteszk ellenjáték fűszerezte, amitől csak hitelesebb lett a rosszra fogékony emberi tenyészet ábrázolása). Mindamellett ez a bemutató már előkészítette, mondhatni, felvezette azt a két előadást, amely a következményeket is feldolgozta: *a Határtalanult* (rendező: Ljubomir Draskić) és *a Tavlit* (rendező: Ilija de Riska).

Deák Ferenc drámai riportázst (SZÍNHÁZ 1997. 7.) írt a háború hatására deformálódott szerb férfi tragédiájáról, aki a nacionalista propaganda hatására szembefordul családjával, magyar feleségével, gyermekeivel, a harctérre is elmegy, hogy végül, amikor nyomorék lesz, felismerje tévedését. Ekkor merül(het) fel benne az öngyilkosság gondolata, bár az sem elképzelhetetlen, hogy rendőrgolyó végez vele, amikor eszmélését követően hangos szóval megátkozza a „béke angyalát”, aki tragédiáját (és mások tragédiáját) okozta. Szokatlanul szókimondó, kemény szöveg ez a vezércikkszerű dráma, nem hibátlan, akárcsak az előadása sem, egészében mégis felbecsülhetetlen színházi és politikai gesztus, egyszersmind a vajdasági magyar politikai színház mindenképpen legfontosabb teljesítménye.

A Tavli két szereplője, a kokain hatására hiperaktív fantasztává váló Péter Fecó és a regényét írogató, hasonlóképpen fantaszta Káló Béci (a színészek civil nevükön szólítják egymást) bácskai magyar menekülteket elevenít meg. Noha sorsuk alakulásába – a Deák-drámával ellentétben – a háború inkább közvetve szól bele, tragikomikus hányatottságuk, létbizonytalanságuk egyszerre valós és jelképes; a Balkánon és peremvidékein naponta milliószor megisméltató kisembersors az övék. Ez a kiszolgáltatottság, megalázottság visszatérő mozzanat a vajdasági magyar politikai színház elmúlt tíz évének előadásában. Csodálatos intuícióval érzett erre rá Verebes István az *Amphitryon* újvidéki előadásában. A színpadon megjelenik egy Otthontalan is a családjával, akik csak úgy „ott vannak” a történetben, járnak-kelnek, teszik a dolgukat, de valójában fogalmuk sincs, miféle csúnya játékot űznek a hatalmuktól elbódult istenek. Otthontalanék mindent látnak, de semmihez nincs semmi közük, csak csodálkoznak, néznek szótlánul, mint a moziban. A vajdasági magyar színjátszás tehát nem rettent meg a valóság kihívásától, merészen, becsületesen politizált. Megtalálta a módját, hogy az életben történetekre a maga eszközeivel reagáljon, felismerte, hogy politikai színházat csinálni egy adott pillanatban nem érdem, hanem kötelesség.

Ha kifogásunk lehet, az az előadások stílusát, művészi színvonalát illetheti. Mintha a rendezők s nyomukban a színészek is megelégedtek volna a háborút ugyan kétségtelenül megidéző, de művészi szempontból felszínes, kidolgozatlan militáns, agresszív stílussal. Való

igaz: itt most a színház másról szól, mint különben. Ugyanakkor a színház, szóljon bármiről, elsősorban mégis művészet, s nem publicisztika. Az, hogy új hermeneutikai helyzet alakult ki, amelyben mindent másként olvasunk, másként nézünk, és mindenben önmagunkra, pillanatnyi helyzetünkre ismerünk, még nem mentesít a megnyilatkozás művészi igényessége alól. Lehetséges persze, hogy csak az idő sürgetett, s a körülmények kényszerítő hatásáról van szó; mint ahogy az is lehet, hogy ez a rendezőgárda éppen ennyire képes. Ez azonban majd a háború elmúltával szükségszerűen bekövetkező újabb színházi profilváltás során fog kiderülni.

Színház, 2000. január

Stuber Andrea: Hol él ez az ember?
Henrik Ibsen – Arthur Miller: Dr. Stockmann

Az első jogos bírálat a kritikust illeti, aki egy hétköznapi délután ötkor kezdődő előadásra ment el Győrbe. S miután riadtan helyet foglalt félháznai önjajzó, röhögékény kisgimnazista között a nézőtéren, lidérces élményre számított. Hirtelen támadt rossz előérzete azonban hamar elmúlt. Az előadást nem idegesítették az iskolások, s az iskolásokat nem idegesítette az előadás. Csendben, rendben, figyelemben zajlott le a találkozás Dr. Stockmannnal (A nép ellenségével), s ez mindkét felet dicséri.

Az Ács János rendezte pontos, szívósan építkező előadásból úgy tetszik, hogy itt az ideje ennek az Ibsen-drámának. Valószínűleg nem tűnt ennyire „naprakésznek” 1891-ben, amikor – még a szerző életében – megbukott a budapesti Nemzeti Színházban. Akkor sem, amikor 1974-ben szintén a Nemzeti játszotta el, ezúttal nagy sikerrel. Legközelebb 1989-ben a Vígszínházban került színre egy alkalmas pillanatban, s az aktuális események közepette (Bős–Nagymaros, Ófalu) a környezet veszélyeztetettségéről látszott szólni. Azóta számos tapasztalattal lettünk gazdagabbak, minélfogva az idej győri bemutató – akárcsak az 1995-ös békéscsabai – még többet mond nekünk: a társadalom veszélyeztetettségéről beszél.

Ibsen tézisdramája okos, viszonylag jól konstruált és akkurátusan végigvitt. (Érdekes, hogy Csehov épp spekulatív mivolta miatt nem méltányolta Ibsent. Hamisnak, mesterkéltnek és színházszerűtlennek tartotta a norvég kolléga színpadi machinációit. Mit szólt volna Brechthez?!) Ugyanakkor *A nép ellensége* korántsem hüvös színdarab. Még szép, hogy nem az, hiszen nyilván dühből született, nem sokkal a cenzúrával, bojkottal és népharaggal sújtott *Kísértetek* után. A drámát 1950-ben átdolgozó Arthur Miller – túl a saját, antiMcCarthyista asszociációin – voltaképp a színdarab indulatait terelte mederbe. Az ominózus népgyűlésjelenetnél például megvont némi szöveget a helyenként mégiscsak vadakat beszélő dr. Stockmanntól, egyúttal csinos beszédet adott a polgármester szájába, bemutatva a tömeg manipulálásának módját.

Az előzmények: dr. Stockmann, fürdőorvos és tudós felfedezi, hogy városának gyógyvízforrásai mérgezetek, betegségeket okoznak. Jelentését elküldi az illetékeseknek (a polgármester történetesen a saját bátyja; no, ez a családi rátét tényleg erőltetett kissé – szólunk vissza mentegetőzve Csehovnak), s a városvezető nekiáll „tematizálni” a históriát. A véleményformáló értelmiség képviselői – újságot írók és kiadók – eleinte dr. Stockmann mellett állnak, de azután a politikai akarat nyomán megváltozik a közhangulat. A tömeg az orvosra támad, aki magára marad igazságával, sőt, üldözötté válik. A cselekmény voltaképp a XX. századi amerikai katasztrófafilmek forgatókönyvének archetípusa. Van valaki, aki előre tudja, hogy baj lesz, de hiába figyelmeztet, nem hisznek neki, vagy ha mégis, akkor a bevételekhez a végsőkig ragaszkodó helyi hatalmasságok elhallgattatják. *A nép ellensége* című színmű meg nem írt hatodik felvonásában láthatjuk lelki szemeinkkel az áldozatokat, akik a források keltette járványban pusztultak el, valamint az életben maradottakat, akiket az előrelátó doktor – esetleg Bruce Willis – mégiscsak megmentett valahogy. (A polgármester Stockmann nem az utóbbiak közt lesz, az fix.)

Ács János győri rendezése – túl azon, hogy értelmesen elbeszéli a történetet – segítőkészen viszonyul a darabhoz. Megpróbálja a ménkű nagy színpad lehetőségeit használva néhány hatásos képpel ábrázolni a helyzetet. És ez nem is olyan egyszerű. Mert előadáskezdésnek az ugyan mindig rendkívül izgalmas, amikor a Győri Nemzeti Színház fémes falán vízszintes rés támad, tágul, s egyre nagyobb részét engedi látni a színpadképnek, de a hatalmas, széles teret dr. Stockmannék polgári otthonaként berendezni – reménytelen

feladat. A díszlet a Menczel Róbert tervezőtől már megszokott, sorban álló reflektorok mellett három átvilágított, üveges ajtóból áll, valamint foltokban elhelyezett, hangulattalan lakásrészletekből. (Az első jelenetben a Morten Kiilt játzó Bede Fazekas Csaba ebben a túlméretezett házban pont egy kicsiny, alul polcos asztalkánál ül, és vacsorál, s csak a combjait szétfeszítve fér oda.) Jobban sikerült, zártabb és frappánsabb helyszín a szerkesztőségé, s komoly vizuális ereje van a népgyűlés-szcénának – a *lesüllyedt* tömeggel –, valamint annak, ahogy később Gáti Oszkár dr. Stockmannja a függönyfal alsó peremére áll, s azon emelkedik egyre magasabbra, mígnem egészen Lenin-szoborszerű lesz.

Jó szándéka jegyében a győri produkció igyekszik rendezői-színészi megoldást találni a darab néhány feltűnő „személyiségzavarára”. Ott van például Stockmann-né, akinek hirtelen fordulata mindenképp magyarázatra szorul. Eleinte kifejezetten óva inti férjét attól, hogy szembeszegüljön a hatalmasokkal, azután egyszer csak elszánt fegyvertárrá válik. Gyöngyössy Katalin ezt a váltást a második felvonás első, szerkesztőségi jelenetében játssza el valamilyen felfénylő emlékkel, lánykorát idéző, meghatott mosollyal az arcán. Nem kétséges, ő itt most arra az emberre ismert rá dr. Stockmann vehemens fellépését látva, akibe egykor beleszeretett. És ettől a szép színészi pillanattól kezdve az asszony megadja magát és családját annak a sorsnak, amit férje rájuk mért.

Kell valami indok dr. Stockmannhoz is, akivel kapcsolatban alighanem az az adekvát kérdés, hogy hol él ez az ember. Felnőtt, ivarérett, többgyermekes férfi, egy városi intézmény alkalmazásában áll, történetesen a saját, minden hájjal megkent bátyja a főnöke már jó ideje. És mindaddig nem vette észre, miként intéződnék a köz ügyei? (Erről szól a győri előadás ugyanis: hogy hogy mennek a dolgok.) Lehet-e egy javakorabeli, helyi politikai körökben mozgó férfi ennyire naiv, tudatlan, járatlan? (Meg egy kicsit furcsa is. Az első felvonás első jelenetének végén épp csak táncos mulatságot nem rendez abbéli örömeiben, hogy a szóban forgó, amúgy tragikus és kétségbeejtő felfedezésre jutott.) Viszont elképzelhető olyan interpretálás is, amely szerint nem is dr. Stockmann a naiv, hanem a testvére. Az idősebb Stockmann fiú hazahívta öccsét, aki valahol északon nyomorgott a családjával – erre a mű a milleri átdolgozás előtt még határozottan utalt –, jól fizető álláshoz, biztos egzisztenciához juttatta, s gondolta, hogy ettől majd kezelhetővé válik. De dr. Stockmann nem az az ember, akit hálára lehet kötelezni, amikor a tisztességes és a tisztességtelen között kell választania. Gáti Oszkárhoz alkatilag illik a karakán hős figurája. Ugyanakkor dr. Stockmannjának gyanútlanágát látszik alátámasztani az, hogy a família – legalábbis Gyöngyössy Katalin és a Petrát játzó, markáns, dacos hangú Balsai Mónika – olyan meghitt, aggódó, féltő gyöngédséggel kezeli, mintha ő lenne a gyermek a családban. A gyermeki játékoság például nem is idegen a Gáti megformálta férfitől. Úgy látjuk meg őt először, hogy az egyik fia a nyakában lovagol. Később jön egy olyan jelenet is, amelyben a felesége – vagy a saját? – kötésén munkálkodik.

Gáti játékanak az a legfőbb érdeme, hogy nem készlet cöcögésre. Nem vonakodunk elhinni neki, amit dr. Stockmann tesz. Ellenlábasa úgyszólván kevés nyomatékot kap, mert Maszlay István Peter Stockmann-alakítása inkább csak látványban erős (elegáns maffiózóstílus: fekete kalap, hosszú fekete bőrkabát), és külsőségekben bőséges (sétabottal való böködés, hajsimitás, alsó ajak lebiggyesztése), de a férfi gyanakvásáról, ellenérzéseiről, rémületéről, elszántságáról, testvéri meghasonlásáról elvétele, legfeljebb jelzesszerűen tudósít. (Mondjuk, ahogy kényszeredett mosollyal megsimítja az egyik kis unokaöccse fejét.) Mindazonáltal Gáti dr. Stockmannjának nem is feltétlenül kell ellenfél. Akkor a legmeggyőzőbb, amikor a vége felé már egyedül hagyják a támadók és támogatók (leszámítva a jó Horster kapitányt, aki Forgács Péter megformálásában tengerszagú, megnyerő és megnyugtató jelenség, s ennek jutalmaként elnyeri Balsai Mónika Petra Stockmannjának szívét). Gáti a magányos harcos erejét sugallja és hangoztatja, mégis úgy ül a kétszemélyes bőrfotelban, mint akinek a csontjait is felőrölte már ez a hiábavaló küzdelem.

Végezetül megosztanám az olvasókkal a „régimódi” újságcsinálás egy apró részletét, amelyről láthatólag az előadás sem tud. A szerkesztőségi jelenetben behozták a nyomdából a kefelevonatot, és az dossziészerűen össze van csomagolva. Hát ilyen nincs. Friss szedésű levonatot nem hajtogatunk, mert elkenődik rajta a festék, aztán nem lehet elolvasni. A többi stimmel.

Színház, 2004. április

Csengery Adrienne: Utóhang a POSZT válogatásához
(Részlet)

[...] kiemelkedő alakítást nyújt Gáti Oszkár a győri *Ványa bácsi* és az Ács Janos rendezte *A nép ellensége* című Miller–Ibsen-darabban [...]

Színház, 2004. június

Zappe László: Gyermeteg naivitás Henrik Ibsen – Arthur Miller: A nép ellensége

A nép ellensége, Ibsen drámája és Arthur Miller átírata, amelyet most Pécsen játszanak, egyaránt érezhető nagyon időszerűnek és nagyon elavultnak. A tartalma, mondandója tulajdonképpen mindig égetően aktuálisnak vélhető. A hetvenes évek közepén, amikor a Katona József Színházban adták Szinétár Miklós rendezésében, éppúgy eltalálta az akkori társadalmi élet legérzékenyebb pontjait, mint néhány esztendeje, amikor Győrben Ács János állította színpadra. Nem is szólva arról, amikor 1989 őszén, a rendszerváltás kellős közepén a Vígszínházban Balikó Tamás – a mostani pécsi színház igazgatója – vizsgaelőadását készítette belőle. Igazán furcsának persze az tűnhet, hogy egészen más társadalmi elvek és egészen más rendszer körülményei között is éppen olyan fontosaknak tetszettek a darabban felvetett kérdések, mint manapság. Pedig Ibsen (és Miller) természetesen a valódi demokrácia problémáit feszegette, és nem a népinek vagy szocialistának nevezettét, amely lényege szerint diktatúrát takart. Ám bizonyos társadalmi mechanizmusok szinte teljesen azonosan működnek, bizonyos emberi magatartásformák pedig egyformák, akár igazi, akár álságos a demokrácia. Illetve a darab egyik tanulsága éppen az is lehet, hogy a demokrácia bizonyos fokig mindig álságos. És a naiv hit, a gyermeteg jobbító szándék jellegétől függetlenül mindig lepattan róla. A hivatalban lévők, a hatalomban ülők a többé-kevésbé szabályosan működő demokratikus rendszerben éppúgy megtalálják az őket fenyegető eszmék, mozgalmak elhárításának hatékony eszközeit, mint az álságos, a diktatúrát fedő demokráciában. A polgármester Peter Stockmann viselkedése, érvrendszere, demagógiája egy szocialista tanácselnökre éppolyan jellemző lehetett, mint bármely mai politikusra. Az meg, hogy az igazság is csak egy a politikai tények (fegyverek) közül, hogy a lényege mit sem számít, csakis a használhatósága fontos, mostanában különösen ismerősnek tetszhet. Ibsen realiztikus drámának írt, de amúgy eléggé közhelyes példázata a mérgezett vízről és a mérgezett közéletéről valószínűleg minden társadalmi rendszerben érvényes lesz.

A közéleti, társadalmi kérdéseket taglaló, jól megírt, realiztikus dráma viszont időről időre nagyon is ki tud menni a divatból. Az örök igazságokat éppúgy elunjuk olykor, mint az öröknek hitt dramaturgiai szabályokat. Az Ibsen darabjában felhalmozott és jól elrendezett drámai töltetnek addig van esélye a robbanásra, amíg a néző maga is hisz az ifjabb Stockmann fivér, Thomas eszméiben, egyáltalán az igazságban, s főképp annak felismerhetőségében és érvényesíthetőségében. De amikor már beletörődött, hogy a világ úgy működik, ahogyan nap nap után tapasztalja, akkor a dramaturgiai építmény önmagában nem képes lázba hozni a nézőt. Bár az igazságra való ráismerés állítólag az esztétikai élmény fontos tényezője, a fürdőorvos hősies elszánása, magányának vállalása a többséggel szemben legfőbb részvétet válthat ki, s nem katartikus, harcosszerűt.

Csiszár Imre, az előadás rendezője hisz a darab igazságában és ennek az igazságnak a drámai, színpadi hatékonyságában. A maga tervezte díszletekkel felvázolja Stockmannék lakását, a kisvárosi lap szerkesztőségét, a népgyűlés termét, a látvány azonban illúziókeltéshez kevés, lényegi közlendője pedig nincsen. Szakács Györgyi ruhái jellemet, társadalmi helyzetet, a darabban elfoglalt álláspontot tükröznek. Önmagában azonban mindez érdektelen. A játék többnyire rendben folyik, a népgyűlési jelenet kivételével, amelyben a város érdeklődő népének érzékeltetése helyett tíz felbérelt randalírozó jelenik meg. Ettől lényegében az egész áldemokratikus játék, a demagógia teljesen fölöslegessé válik, hiszen nincsen senki, aki előtt le kellene járni, aki miatt el kellene hallgattatni a leleplezésre készülő fürdőorvost. A csata már előbb, bizonyára a szünetben eldőlt. A színészek teljesítménye többnyire korrekt, Köles Ferenc és Zayzon Zsolt szépen egyénítve mutatja be a

sajtómunkások szélkakas lelkesedését, majd megalkuvó átállását, Ottlik Ádám a mindig óvatos munkásmozgalmár ismerős alakját hitelesen idézi meg, Herczeg Adrienn Stockmann feleségeként érzékenyen egyensúlyoz a családi béke féltése és a férj igazsága melletti kiállás között, Fischer Lilian rokonszenves a könnyen hevülő ifjú értelmiségi nő szerepében. Németh János elegáns hajóskapitány, a némileg komikusan közhelyes körszakállt is méltósággal viseli, Stenczer Béla viszont túlripacszkodja az ostoba, ám ravasz vén spekuláns figuráját.

A két főszereplő, a két Stockmann testvért alakító Pál András és Széll Horváth Lajos azonban valami keveset azért becsempész korunk levegőjéből az előadásba. Széll Horváth a műsorfüzetben közölt nyilatkozata szerint hisz a polgármester igazságában, megalkuvását a realitásokkal kötött szükségyszerű, elkerülhetetlen kompromisszumnak értelmezi. A köz igazi érdekének tudja, amit képvisel, tehát kötelességének érzi, hogy a tények igazságát kiforgassa, ellehetetlenítse. A gazdasági érvek is mellette szólnak, legalábbis romantikus antikapitalistának kell lennie annak, akit nem képes meggyőzni arról, hogy a fürdővendégek hasmenésénél sokkal fontosabb érdekek forognak kockán. Szikár, fanyar személyisége és módszerei ellenszenvesek, de sokkal mélyebben gyökereznek a valóságban, mint elragadóan kedves, mosolygós öccsének ábrándos hősiessége. Pál András a fiatalabbik Stockmannt gyermeketegen naivnak, együgyűen jámbornak, a világ dolgaiban járatlannak, a maga szakterületén kívül mindenben tudatlannak mutatja. Nemcsak szereti az életet, eltérően gyomorhajos bátyjától, nemcsak ragaszkodik az igazsághoz, nemcsak merész fölfedező kedvvel végzi dolgait, nemcsak makacsul kitart elvei mellett, de közben szinte folyamatosan ragyog. Mintha egy nem egészen e világi lény lebegne néhány milliméterrel a padló fölött.

Színház, 2008. május