SZÍNHÁZ

Fodor Géza: A Hamlet a Madách Színházban • Eörsi István: Egy keserű kórkép dicsérete • Iszlai Zoltán: Színházi regény • Nánay István: Egyén és közösség • Szántó Judit: Szükség van-e Baker tanár úrra? • Koltai Tamás: „Cintányéros cudar világ...” • Földes Anna: Válaszváltozatok • Pályi András: Két este Avignonban

1978
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XI. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1978. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül *vagy* postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

77.2862 - Athenaeum Nyomda,
Budapest Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

Címoldalon:

Rajhona Ádám (Ivanov) és Tóth Éva f. h. (Szása 1
a kaposvári Ivanovban (Iklády László felvétele)

Hátsó borítón:

Pauer Gyula díszletmakettje az Ivanovhoz
(Jeney István felvétele)

TARTALOM

játékszín

FODOR GÉZA
A Hamlet a Madách Színházban (1)

EÖRSI ISTVÁN
Egy keserű kórkép dicsérete (13)

ISZLAI ZOLTÁN
Színházi regény (18)

NÁNAY ISTVÁN
Egyén és közösség (23)

SZÁNTÓ JUDIT
Szükség van-e Baker tanár úrra? (30)

MIHÁLYI GÁBOR
Görögöket játszani (32)

RÓNA KATALIN
Utánjátszás vagy önállóság? (35)

arcok és maszkok

KOLTAI TAMÁS
„Cintányéros cudar világ... "" (36)

fórum

FÖLDES ANNA
Válaszváltozatok (38)

VARANNAI AURÉL
„Ó, édes Hamlet! "" (41)

KROÓ ANDRÁS
Egy rendhagyó főpróba tanulságai (44)

színháztörténet

ENYEDI SÁNDOR
Az első magyar Hamlet-előadások Erdélyben (45)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Két este Avignonban (46)

FODOR GÉZA

A Hamlet a Madách Színházban

A művészetben a nagyság és a tökéletesség nem korrelatív fogalmak. Egy művészeti ág, egy műfaj, egy művész legnagyobb műve - ha egyáltalán van értelme az ilyen minősítésnek - nem fel-tétlenül a legtökéletesebb is egyszersmind, a legtökéletesebb pedig nem fel-tétlenül a legnagyobb. A művészetben nem a tökéletesség áll az értékhierarchia csúcsán. De a művészetben nem is a nagyság áll az értékhierarchia csúcsán. A művészetben - úgy tűnik - nincs egységes értékhierarchia.

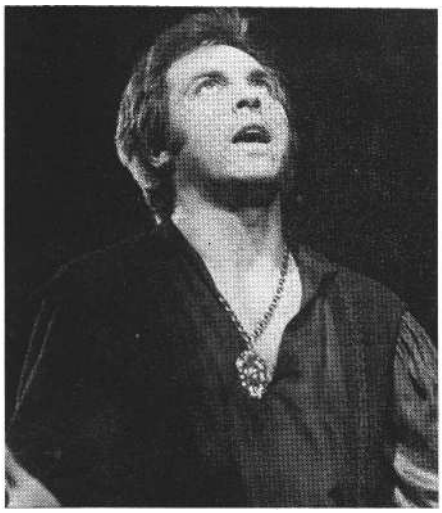
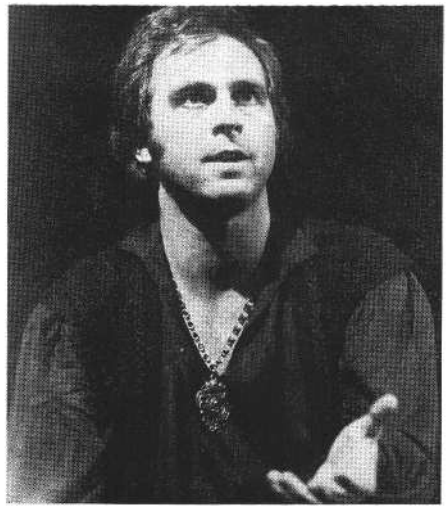
Tökéletes az a műalkotás, amely művészileg szabatosan formulázza és oldja meg problematikáját, amely a maga dimenziójában hiánytalanul és harmonikusan beteljesíti a művészet lehetőségeit, azaz önmagában lezárt, érzékletes, tagolt, mély, gazdag, eredeti, önmagát hordozó világ. Ha a művészet - képletesen szólva – szférája az emberi szellemnek, akkor a tökéletes műalkotások vonulata mintegy a természetes határait alkotja ennek a szférának. Úgy tetszik, a művészet ezekben az alkotásokban elérte önmagát, azonossá vált lényegével, magában nyugvó tüneménnyé lett. Tisztán esztétikailag – nincs tovább. De feltűnő, hogy az újkori európai művészetnek éppen azok a művei, amelyeket viszonylagos egyetértésben a legnagyobbaknak érzünk és tudunk, nem tökéletes, hanem híresen problematikus alkotások. *Az Antonius és Kleopatra* vagy a *Coriolanus* tökéletes tragédia, de a homályos *Hamlet* nem nagyobb-e? A *Figaro házassága* tökéletes opera, de a meg-megbicsakló *Don Giovanni* nem nagyobb-e? A *Tasso* tökéletes mű, de az „inkommenzurábilis" *Faust* nem nagyobb-e? A VIII. szimfónia tökéletes, de a monstruózus IX. nem nagyobb-e? *A Reménytelenül* tökéletes vers, de a belsőleg heterogén *Eszmélet* nem nagyobb-e? Ezek a műalkotások azért foglalnak el kitüntetett helyet kultúránkban, mert bennük a művészet bizonyos fokig túllépett önmagán, kapcsolatba került a szellem egyetemes világával, a csak-művészből az általános szellemi szférába emelkedett. Innen nézve tűnik csak fel, hogy a tökéletes műalkotások „nincs tovább"-ja közvetve a „ne tovább!" tiltását is magában foglalja, hogy az objektív tökély és a zavartalan élmény záloga a mérték: az ambíció és az ösztönös-bölcs önkorlátozás egyensúlya.

A nagy problematikus művek vonulata mintegy a túloldalról erősíti meg a művészet szférájának természetes *határ*ait. Ambíciójuk túlhajtotta őket e határokon, s ezért művészi megoldatlanságokkal kellett fizetniök: egyetemes szellemi problematikájuk nem tudott hiánytalanul és töretlenül tárgyszerűvé, érzékletessé válni. Természetesen ezek a művek nem elvont szellemi ambíciójuknak és egyetemességüknek köszönhetik nagyságukat; dilettáns vagy elhibázott alkotásokat az általános szellemi nagyság sem tehet művészetté. A szellemi felfokozódás itt új *művészi* dimenziókat teremtett, minőségileg más *esztétikai gaz*dagságot, mélységet és magasságot ért cl, tehát művészi felfokozódás is, csak éppen a végső összezárulást, az áttetsző művészi logikát hiúsította meg.

Az a művészi nagyság, amelynek alapja *a metabaszisz eisz allo genosz,* az át-lépés másik nembe, valamiféle abszolút komolysággal, szenvedő-szenvedélyes pátosszal terheli meg a műalkotást. Vagyis ugyanaz az erő, amely egybeforraszt a művel, leküzdhetetlenül inadekváttá is teszi hozzá való viszonyunkat. Valahogy mindig túl közvetlen lesz a kapcsolat, túl emfatikusan ismerjük fel benne életproblémáinkat és túl dogmatikusan ideológiánkat. Mintha a művészet - természetével ellentétben - egyszerre azt kívánná, hogy alkotásait *valóságnak* tekintsük; a legnagyobb művek gyakran vallásos színezetet kapnak: úgy érezzük, hogy a sorsproblémák e nagy, szimbolikus képletei valamiképpen következményekkel terhesek ránk nézve, hogy személyiségünk, életvitelünk erkölcsi értéke, világnézetünk igazsága valamiképpen függ e műalkotások - felfogásunk szerint való - helyességétől és hitelességétől. Fonák és elvileg intoleráns logika ez, de be kell látnunk, hogy nem külsődleges és véletlen e művekhez képest, hanem szükségszerű viszonyban van sajátos jellegükkel. Az olyan műalkotás, amelynek valamely lényeges mondanivalója tél van az esztétikai tapasztalaton, elkerülhetetlenül hitbéli kérdéssé válik.

A Hamlet a nagy problematikus művek között is minden bizonnyal az egyik legproblematikusabb. Lukács György egy ifjúkori tanulmányában brutálisan, de nagyon pontosan fogalmazta meg az alapproblémát: „egy ember nem tesz meg valamit, amit kötelességének érez: ok tulajdonképpen nincsen is ábrázolva, csak az összes stádiumok utolérhetetlenül szimbolikussá növekvő érzékiségben. Okok nincsenek, tehát minden ember és minden idő a maga nemcselekvéseinek szimbólumát látja *Hamletben.*" Kérdés, hogy Shakespeare és közönsége mit tekintett természetesnek, további elemzést és magyarázatot nem igénylő, magától értetődő ténynek, és hol érezte szükségét oksági megalapozásnak, motivációnak. Vagy ami ugyanezt jelenti: mikor érezte valaminek a nem-ábrázolását mű-vészi hiánynak. Az azonban bizonyos, hogy a XVIII. század vége felé, a kauzális séma szerint működő dramaturgiai érzék és gondolkodás megszilárdulásával, a motivációs szféra hiánya, illetve gondolati rekonstruálása vált *a Hamlet*-interpretáció alapkérdésévé. Azóta kíséri a drámát az az élmény, hogy voltaképpen nem arról szól, amiről közvetlenül szó van benne, vagyis csak közvetve, a nyomatékos kimondatlanság, sőt kimond-hatatlanság reflexeként sejlik fel igazi mondanivalója. Azóta kíséri valamiféle esztétikai horror vacui, irtózás az űrtől, minek hatására az interpretátor nem tűr benne intellektuálisan üres helyet, ha-nem azonnal kitölti azt. Azóta kíséri az a felismerés, hogy anyaga - a szó összes értelmében - tökéletesen plasztikus: mindenekelőtt valamennyi újraalkotás során teljesen képlékenynek bizonyul, továbbá minden felfogását utolérhetetlenül szemléletesen fejezi ki, végül reprezentatív interpretációi szinte jobban artikulálják koruk problémáit, mint a korszak saját drámairodalma. A *Hamlethez* való viszonyunk alapvetően kompenzáló és projektív. A szolid szövegmagyarázat és a szélsőséges átértelmezés között csak fokozati különbség van, nem pedig elvi ellentét. Minden interpretáció azt racionalizálja vagy teszi esztétikai tapasztalattá általa, hogy itt és most mi az ember helye, lehetősége a világban. Minden interpretáció megmutatja a nemcselekvés szubjektív vagy objektív okait. Ezért minden interpretáció vagy önkritika, vagy önigazolás. *A Hamlet* mindig neuralgikus pont.

Nem csoda hát, hogy az elmélet és a színházművészet hagyományos antagonizmusa *a Hamlet* kapcsán különösen kiéleződött. Mindkét diszciplina igyekezett kisajátítani a darabot. Annál feltűnőbb, hogy az utóbbi évtizedekben objektíve megszűnt ez a konkurrencia. A

Hamlet: Huszti Péter

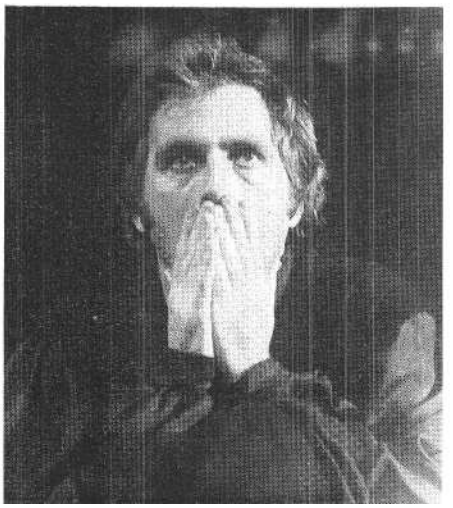
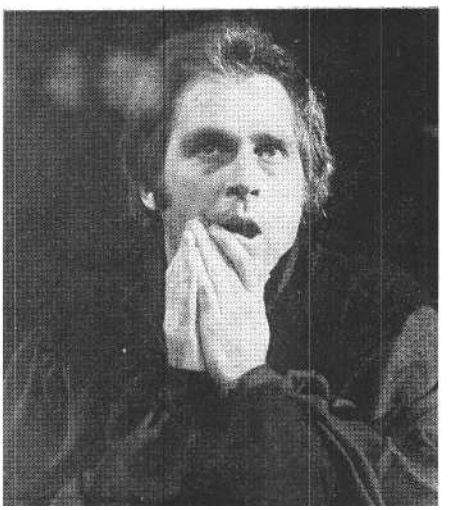
század második felében az elmélet terén nem született eredeti és jelentős *Hamlet*-interpretáció, a színházművészetben viszont annál inkább. Az elmélet, ha konkrét tapasztalatok alapján is, de túlhaladva rajtuk, ember és világ, a főhős és a többi szereplő által képviselt külső valóság viszonyának végső sematizálására törekszik. Az ilyen sémák pedig elvontak, és számuk véges. A színház ezzel szemben képes minden tapasztalatot metaforikusan feldolgozni és megőrizni, s a történelmi tapasztalatokat a Hamlet-dráma által, illetve a Hamlet-drámát a történelmi tapasztalatok által „utolérhetetlenül szimbolikussá növekvő érzékiségben" ábrázolni. Ez az oka annak, hogy *a Hamlet* ma elsődlegesen színházi ügy.

A Hamlet mint színházi ügy régóta együtt jár valamiféle esztétikai maximalizmussal. Belinszkij már 1838-ban így írt: „*Hamlet!* Értitek, mit jelent ez a szó? Magasztos és mély dolog: az emberi élet, maga az ember, én, ti, mindegyikünk, többé vagy kevésbé magasztos vagy nevetséges, de mindig szomorú és szánalmas értelemben . . . Aztán *Hamlet* - csillogó gyémánt a drámaköltők királyának fényes koronáján . . . *Shakespeare »Hamlet«-je a moszkvai színpadon!* Világhírre számítás, szánalmas elbizakodottság, a hiúság vak öncsalása, amiért büntetésül el fogja olvasztani viasz-szárnyait a forró nap sugara, amelyhez könnyelműen olyan közel merészkedett? ..." *A* Hamlettel kapcsolatban mind az ambíciók, mind az elvárások végletesen fel-fokozottak. Ez a jelenség cseppet sem normális, de részint magában a műben gyökerezik, részint szükségszerűen következik a kulturális közeg természetéből és állapotából. Ráadásul manapság mintha nem is annyira maga a mű formátuma volna megfélemlítő, mint inkább az a külső és belső kényszer, hogy feltét-lenül a kor legnagyobb, végső kérdéseit kell felvetni és végiggondolni megformálásával, sőt az előadásnak a megformálás, a színházművészet alapkérdéseit is meg kell válaszolnia. A jelen szellemi szituációban az a három kérdés, hogy „miért nem cselekszik Hamlet ?", hogy „milyen lehetőségei vannak az embernek?" s hogy „mi a színház feladata, azaz milyen színházat kell csinálni?" - ekvivalens. *Hamletet* rendezni ma - a *Doktor Faustus* ördögének egy metaforájával élve -: „zarándokút tojástánccal egybekötve".

A koncepció

Ádám Ottónak *van* eredeti *Hamlet-koncepciója*. A Hamlet-felfogások durván két fő típusra oszthatók. Az egyik - a korábbi - Hamlet pszichológiájára helyezi a súlyt, s a tragikus tehetetlenséget e nemes lélek bűnéül tudja, még ha erényéből fakad is. Ez a Hamlet-kép tehát az alapvető pozitivitás ellenére is tartalmaz negatív mozzanatot, distanciát. A másik - a későbbi - az objektivitásra, a kizökkent időre, a rút világra helyezi a súlyt, s ennek nyomasztó hatalmához képest persze Hamlet tehetetlenségét értelmetlen bűnnek nevezni. Tehát paradox módon nem a pszichologizáló, ha-nem az objektivista felfogás párosul a fő-hős iránti féktelen szeretettel. Ádám Ottó eredeti egyensúlyt teremt a két szemlélet-mód között. Hamlet ebben a koncepcióban szép lélek, goethei-schilleri-hegeli értelemben schöne Seele, olyan jellem, amelyben az érzékiség és az ész, a hajlam és a kötelesség természetes harmóniában egyesül, amely ösztönösen eltalálja és megteszi a jót, amelyet nem fenyeget az a veszély, hogy konfliktusba kerül az erkölcsi akarat döntéseivel; tehát nem egyes cselekedetei erkölcsösek, hanem az egész jellem az. Persze a klasszikusok világosan látták, hogy a szép lélek a belső tökéletesség, a szubjektív harmónia ellenére fonák jelenség, hiszen - Hegel szavaival - „hiányzik neki a külsővé-válás ereje, az az erő, hogy dologgá tegye magát, és a létet elviselje. Abban a félelemben él, hogy cselekvés és létezés által beszennyezi belsejének nagyszerűségét, s hogy megőrizze szíve tisztaságát, kerüli a valósággal való érintkezést . . .". Viszont Ádám Ottó Hamlet-koncepciójában az erkölcs világa és a világ erkölcse olyan messze szakadt egymástól, hogy Hamlet valóban csak akkor nem kerül ellentétbe az erkölcsi akarat parancsaival, ha kivonja magát a világi erkölcs hatalma alól; hogy a cselekvés és a létezés által mindenképpen beszennyezné belsejének nagyszerűségét; hogy tényleg csak úgy őrizheti meg szíve tisztaságát, ha kerüli a valósággal való érintkezést. Ahhoz, hogy a lélek külsővé váljék, dologgá tegye magát és a létet elviselje, nem kell erő; elég, ha „merő síp a sors ujja közt, oly hangot adni, milyent billeget". Erő itt éppen ahhoz kell, hogy az igényes lélek magában fenntartsa a künn hiányzó erkölcsi rendet. Hamlet és a világ tökéletes ellentétei egymásnak, és semmiféle benső kapcsolat nincs közöttük. A ki-zökkent idő persze iszonyú súllyal nehezedik a hősre, de csak kívülről, belső harmóniáját nem tudja eltorzítani. Ebben a felfogásban tehát az az eredeti, hogy a világ fonáksága miatt a szép lélek, az önmagába vonult kedély, a nemcselekvés nem fonák jelenség, hanem tiszta, feltétlen pozitivitás.

Hamlet és a világ viszonya ebben a koncepcióban nem drámai ellentét, hanem lírai polaritás. Itt Hamletre is érvényes az, amit a drámában apjáról mond: „oly összetétel és idom, valóban, hogy minden isten, úgy látszik, pecsétet nyomott reája, biztosítani egy *férfit a* világnak". „A man" - mondja az eredeti, mint akkor is, amikor Arany így fordítja: „ő volt az ember, vedd akármi részben, mását e földön nem látok soha". Hamlet *létezése az* előadásban a humanista értékek érvényességét, feladhatatlanságát demonstrálja. A rendezés alapvető intenciója - úgy értem - biztosítani egy erköl-

csi példát a világnak. A példa fontosabb, mint a személy. Az ember nem tehet többet, mint hogy világossá teszi élete példáját. Ha ezt elérte, életét rábízhatja a vaksorsra: „ha most történik: nem ez-után; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni: addig van". De: „győzd meg felőlem és igaz ügyemről a kétkedőket". A világ nem tud mit kezdeni a példával, illetve aki követné, nem tud mit kezdeni a világgal: Horatio szemében Hamleten kívül nincs világ, a királyné pedig kilép az életből.

A. lírai polaritás fennáll, nem pedig kibontakozik. Az előadás nem annyira fejleszti, mint inkább variálja a témát. Időben folyik le, de nincs belső ideje. A néző egyik legfurcsább élménye az, hogy semmit sem érzékel Hamlet híres habozásából, tehetetlenségéből, nemcselekvéséből. Mi az oka annak, hogy a komótos játékmód ellenére nem érezzük az idő múlását, sőt az a benyomásunk, hogy a cselekmény célratörően siet a katasztrófa felé? A drámában - Eichenbaum találó megfogalmazásával - „a cselekmény egyszerű előrehaladása helyett bonyolult mozgásokkal tarkított, tánc-szerű valamivel van dolgunk". A rendezés viszont jelenetkihagyásokkal, elképesztő belső húzásokkal, motívumok, problémák és viszonylatok elejtésével következetesen kiiktat a cselekményből minden kitérőt. Pedig *a Hamletben* nin-csenek kitérők, a drámai forma szem-pontjából mind a hajtóerő, mind a fékezőerő kidolgozása nélkülözhetetlen; a visszahúzó mozzanatok pontosan úgy a cselekmény konstitutív részei, mint az eltérítő mozzanatok - együtt hozzák létre Hamlet pszichológiáját, tragikus drámai poblémáját. Csakhogy itt éppen e probléma felfogásából következik, hogy fékezőerő nem érvényesülhet. Ez a Hamlet nem habozik, mert lepereg róla a vér-bosszú parancsa, ez a Hamlet nem képtelen a cselekvésre, hanem példaadóan nem tesz meg egy olyan tettet, amely a rút világhoz hasonítaná. Ezzel szemben következetesen, a furcsa álca ellenére is félreérthetetlenül érvényesíti erkölcsiségét, s a Hamlet-jelenség töretlen ragyogása ebben a koncepcióban -- *úgy* tetszik - mindennél fontosabb. De ez még csak *az* időtlenségre magyarázat: *az* előadás a polaritás megteremtésével eleve a célnál van. Viszont a bonyolult mozgásokból kialakuló drámai cselekmény másodlagossá válása és leegyszerűsítése azt eredményezi, hogy zavartalanul érvényesül az események pergése, a szüzsé célratörő sietsége. Ha belehelyezkedünk az elő-adás logikájába, a dráma hiánya nem okoz spontánul esztétikai hiányérzetet, mert a rendezés természetes ritmus- és tempóváltásokkal egyensúlyozza ki a líra statikáját és a fejlemények dinamikáját.

Huszti Péter: Hamlet

Ahhoz, hogy ez a lírai alapkoncepció megvalósulhasson, mindenekelőtt sugárzó színészegyéniségre van szükség Hamlet szerepében. Sugárzóra, vagyis olyan-ra, aki nem annyira az alakítás mélységével és sokrétűségével hat, mint inkább közvetlen lényének, harmonikus külső és belső alkatának aktív létezésével; akinek nem kell meggyőznie maga és Hamlet felől a közönséget, akinek igazsága, hitelessége nem végeredmény, hanem kiindulópont. Huszti Péter ilyen színész. Mint mindig, most is sztár; kitüntető figyelem és szeretet fogadja, s ő épít is rá, de ez kivételesen nem visszatetsző, mert az egész produkció értelme azon a konszenzuson múlik, amely Hamletet és a közönséget összekapcsolja.

A rendezés néha még rá is játszik erre a felfokozott kapcsolatra. Jó példa erre rögtön Hamlet színrelépése. Sötét van. Hamlet az előszínen jelenik meg, karnyújtásnyira az első sortól. Belép a bal oldaljáráson és megáll. Egy fénynyaláb kiragadja a sötétségből. Tekintetével lassan felméri a játékteret. Mint akinek idegen és ellenséges ez a tér, de tudja, hogy ez méretett ki számára, és itt fog eldőlni a sorsa. Majd megindul a színpad jobb hátsó sarka felé, ahol hatalmas kapu áll. Talán kivezet ebből a nyomasztó térből ? Talán a kapun kívül más a világ? Tudja, hogy nem. Úgy közelít a tátongó külső térhez, mint akit egyszerre taszít és vonz valami látvány; undorodik tőle, de mégis folyton oda kell néznie. S a rút világ most betör a színre. Hamlet sarkon fordul és kitér előle, félrehúzódik az előszín jobb szélére. Az egész kompozíció: a személynek szóló reflektorfény, a ruha stilizáltan korszerű eleganciája, a „beállás", a mély szemlélődés, az érzésekkel és gondolatokkal telített pillanat kitartása arra szolgál, hogy a nézőt mintegy eltöltse a kedvenc közelléte. A néma összehangolódás eredményeképpen a közönség önkéntelenül azonosul Hamlettel, átveszi nézőpontját, s ettől kezdve majdnem mindent az ő szemével lát. Nem a szabályos színházi beleélésről van szó. Mind a konkrét cselekményt, mind a térhez való szimbolikus viszonyt a színészi jelenség iránti vonzalmunkon keresztül éljük meg. Ez a Hamlet személyes vonzereje által fogadtatja el velünk a világhoz való viszonyát, világnézetét.

Erre a „belépőre" rímel az előadás első felvonásának végén Hamlet kimenetele az „Ó, mily gazember s pór rab vagyok én" kezdetű monológ, az egérfogóterv megfogalmazása után. A dráma, pontosabban a párrímbe foglalt végső kijelentés („de tőr lesz e darab, hol a király, ha bűnös, fennakad") itt lakonikus lezárást, energikus és gyors távozást sugall. Huszti Hamletje ezzel szemben kínos lassúsággal hagyja el a színt. Ahogy a felvonás elején tüzetesen szemügyre vette minden részletét, most nehezen és külön-külön szakad el mindegyiktől. Hátrálva távolodik, „ábrázatán inkább bú, mint ha-rag", tekintetében ellentétes érzések harca tükröződik. E sorok írója beismeri, hogy nem érti a jelenetet. Arra gyanak-

szik, hogy gyengíteni hivatott a monológ konzekvenciáit, de hogy mi okból, s milyen érzések és gondolatok jegyében, az nem derül ki számára. A fordulat tisztán belső, ugyanakkor szimbolikus is. A baj csak az, hogy a rendezés, az alakítás nem talál hozzá tárgyi megfelelést, olyan helyzetet, olyan eseménysort, amely világossá tenné mibenlétét. Ennek következtében a színész és a közönség között furcsán tisztátlan kapcsolat jön létre: a bensőséges konszenzus, a „lélektől lélekig" viszony oda vezet, *hogy* elmosódik a különbség a gesztusok jelentőségteljessége és jelentése között; a néző akkor is értékeli a gesztus jelentőségét, ha nem érti a jelentését, legfeljebb zavart igyekezettel, a színész viszont, nem tudván világosabbá tenni a gesztus jelentését, jelentőségét fokozza tovább. Olyan hibás kör jön létre, amelyben egyre növekszik a távolság a jelentőségtulajdonítás és a megértés között, s az élmény helyét valamiféle hamis bizalom foglalja el. Az első felvonás néma zárójelenete mind terjedelmesebbé, elnyújtottabbá válik, s minél többet sejtet, annál kevésbé lehet érteni. Végül Huszti és a közönség megértően nézik egymást az álmélység szemközti partjairól. A művészi kudarcnak az az oka, hogy a konszenzus önmagában, színpadi-cselekménybeli evidenciák nélkül nem tud konkrét tartalmat adni a néző átélésének. Ezért aztán a konszenzus nem annyira a drámai cselekmény, mint inkább a lírai viszonyulások szférájában hatékony.

Huszti színészi erényei is a produkció lírai dimenziójában érvényesülnek igazán. Alakítását drámailag szegényesnek és jelentéktelennek mondhatnók, ha ugyan Hamlet drámája egyáltalán lényeges volna ebben az előadásban. Huszti tehát sugárzó színészegyéniség. Hamletje mindvégig olyan, amilyennek Ophelia - visszatekintve - mondja: „udvarfi, hős, tudós, szeme, kardja, nyelve; e szép hazánk reménye és virága, az ízlés tükre, minta egy szoborhoz, figyelme tárgya minden figyelőnek . . ." Magában nyugvó kedély, harmonikus alkat, zárt, mint egy műalkotás. Ez a lénye a monológokban nyilatkozhat meg a legzavartalanabbul. Huszti a nagy monológokat („Ó, hogy nem olvad . . .", „Én egy idő óta . . .", „Lenni vagy nem lenni ...") úgy formálja meg, mint verseket. Nem szakítja ki őket a darabból. Nem úgy mondja el őket, mint önálló betéteket, mint önmagukért élő, önmagukban záruló lírai költeményeket. Csak arról van szó, hogy ezekben a monológokban nem maguk az érzések és gondolatok szólalnak meg, hanem annak az embernek a tartása fejeződik ki, aki érzéseit és gondolatait megformálni, uralni képes. A letisztult, plasztikus előadás arra vall, hogy Hamletet a számára könnyen halálossá váló érzések és gondolatok célszerű, művészi objektivizálása, lélektani segédeszközül való alkalmazása segíti át személy szerint a válságokon. A monológok szublimálása beleillik az előadás lírai kompozíciójába. Közhely, hogy *a Hamlet* a monológok drámája, mivel egyrészt a főhős csak a magánbeszédekben adhatja ki magát, másrészt az egész dráma rájuk épül. Ebben az előadásban sincs másképp. A monológok hangsúlyozott megformáltsága azt demonstrálja, hogy a világ inzultusai nem érintik a hamleti személyiség lényegét, nem tudják megbontani harmóniáját. Kompozíciós szempontból pedig a nagy monológok nem dinamikus, drámai tényezők, hanem a szó szoros értelmében pillérek, amelyeken az előadás *nyugszik.*

Ez alól csak egyetlenegy monológ kivétel: az „Ó, mily gazember s pór rab vagyok én" kezdetű. Ez a jelenet Huszti megformálásában valamiféle visszás, atavisztikus jelleget kap. Mintha itt Hamlet visszasüllyedne az adott világba, a világ erkölcsébe. Felébred benne a világi kötelesség, feltámad és elszabadul a szenvedély, röviden: leigázza a világ. Elveszti az uralmat indulatai, önmaga felett. A „Hah! *gyáva* volnék?" felkiáltástól valóságos roham keríti hatalmába, testelelke tehetetlenül engedelmeskedik az indulatnak. Huszti szépítés nélkül játssza végig ezt a folyamatot, amely abban a fájdalmasan groteszk fordulatban éri el tetőpontját, hogy a „Biz' Isten elnyelem" metafora szomatikus valósággá válik: a felháborult test tényleg elnyeli képzelt ellenfelét. Az effektus annyira idegenszerű, az egész állapot annyira nem illik Huszti Hamletjéhez, hogy a néző feszengeni kezd, mintha egy szeretve tisztelt lényt véletlenül méltatlan tetten ért volna. De pontosan ebből értheti meg, hogy a másik Hamlet, a szép lélek az igazi, s hogy legfőbb kötelessége: megőrizni önmagát, a személyiség lenni-kellő harmóniáját.

Hamlet személyisége nemcsak a monológok, hanem a jelenetek többségében is intakt. Ez persze csak úgy vált lehetségessé, hogy a rendező és a színész vállvetve kiirtottak a figurából minden kegyetlen vonást. Az eljárás legszebb példája valószínűleg a Hamlet-Ophelia jelenet. Hamlet ebben a felfogásban egészen a „hol az apád?" kérdésig, tehát a jelenet jó kétharmadáig megrendítő gyöngédséggel, elfojtott szerelemmel, de mégis szeretettel közelít Opheliához. Nem vádolja a kor bűneivel, inkább félti, óvja tőlük. De egyszer csak rájön, hogy kihallgatják, és Ophelia is résztvesz a konspirációban. Ez a fordulat, noha a szöveg nem indokolja, színházi hagyomány. Most azonban nem a könnyebb, hanem az egyetlen lehetséges megoldás. Hiszen az eddigi gyöngédségből nincsen belső átmenet a megszépíthetetlenül durva folytatáshoz. Hamlet érzéseit, viselkedését csak valami külső tényező fordíthatja meg. Ám Huszti még Hamlet durvaságának is különös, feloldozó jelentést ad: a „hallottam hírét, festjük is magunkat" szavaktól ujjaival morzsolja Ophelia arcát, de ez mégsem testi sértés, mert mintha álarcot akarna letépni a lányról, hogy alatta megtalálja az igaz embert.

Huszti Hamletjének, bár unott, üres, nyomasztó néki a világi üzlet, bár nem gyönyörködik az emberben, uralkodó érzése a szeretet. Az alakításnak művészileg is azok a legintenzívebb mozzanatai, amikor spontánul feltör ez az érzés. Így a Horatióval való kapcsolat, Rosencrantz és Guildenstern fogadtatása, a színészek-kel való bánásmód, az Opheliához való viszony, a halott Polonius iránti részvét, a királyné megváltása, a „haj, szegény Yorick" és a Laertesnek mondott „mindig szerettelek". Hamlet és a világ tulajdonképpen csak ezeken a pontokon találkozik - tünékeny pillanatokra, s nemegyszer már túl az életen.

Persze tanulmányt lehetne írni arról, hogy mi minden nincs benne ebben a Hamlet-alakításban, ami pedig következik a drámából. Mégis megfontolandó, hogy jogos-e hiányról beszélni. *Ebből a* koncepcióból *ilyen* Hamlet következik, s mivel a koncepció - *megmutatni a* világot és vele szemben *felmutatni* Hamletet - eredeti és tartalmas, Hamlet alakja így is hiteles lehet. Huszti Péternek pedig van olyan lírai vonzereje, hogy Hamlet mint jelenség, mint példa - minden ideologikussága ellenére is - közvetlen élménnyé, színpadi valósággá válik alakításában.

*

Köztudott, hogy *a* Hamletben a főhős körül, a főhőssel szemben a többi alak csak vázlatosan van kidolgozva. A pszichologizáló felfogás számára ez nem

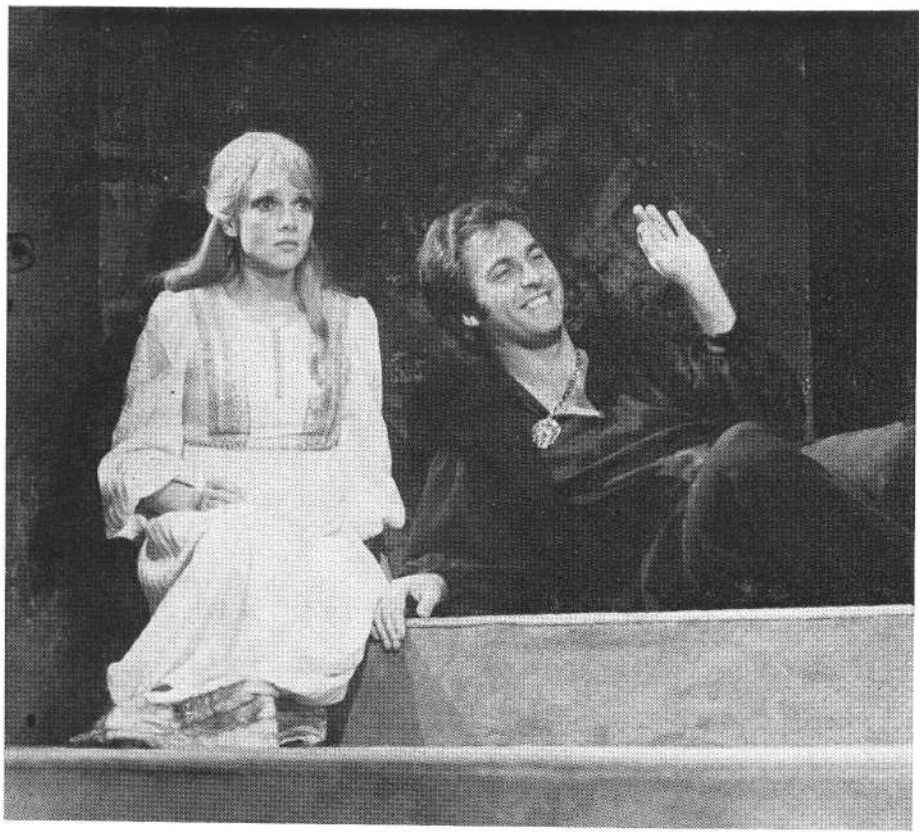
okoz problémát, mert a főhős itt abszolút középpont, majd minden érdeklődés rá irányul. Az objektivista felfogás ezzel szemben megkülönböztetett figyelemmel fordul a mellékalakok felé, és megnöveli jelentőségüket. Mivel azonban ezek a figurák valóban nem nagy formátumú személyiségek, a kinagyításban mindig lesz valami önkényes és ötletszerű - mi-nél frappánsabb a megoldás, annál inkább. Ádám Ottó rendezése klasszikus realista ábrázolásra, a jellemvonások minél pontosabb és teljesebb kidolgozására törekszik, és többnyire kerüli az elrajzolást. A rút világ itt közvetlen megjelenésében egyáltalán nem taszító, a baj belül fakad fel. A Hamlet és a világ ki-záró ellentétére épülő koncepció komolyságához hozzátartozik, hogy a szembeállítás nem lehet pamfletszerű. A világ ábrázolása tehát nem kevésbé finom és választékos, mint Hamleté.

Mensáros László Poloniusa

Polonius jelleméről és képességeiről nagyon megoszlanak a vélemények. Hol úgy fogják fel, mint okos, rátermett államférfit, érdemes családapát, akinek gazdag élettapasztalata és jó emberismerete van, hol úgy, mint nemtelen, elvtelen szolgalelket, a hatalom jellemtelen eszközét, önhitt, üres látszatembert, akinél a konvenció helyettesíti az erkölcsöt, hol pedig úgy, mint szenilis bolondot, félig komikus, félig megvetendő figurát, aki előszeretettel él alattomos cselekkel, és jár görbe úton. De mivel egyik fel-fogás sem egyezik teljesen a drámából kirajzolódó képpel, gyakran felmerül, hogy Poloniusnak egyáltalán nincs is egységes jelleme, hanem összeférhetetlen vonások keverékét mutatja. Így aztán az alakítások valamiféle „tulajdonképpen", „alapjában véve", „végső soron" logikát követnek: igaz, hogy szereti a gyerekeit és jóindulatú, de „tulajdonképpen" közönséges besúgó; igaz, hogy előkelő és felelős hivatalnok, de „alapjában véve" szenilis bolond; igaz, hogy fontoskodó, szószátyár figura, de „végső soron" veszélyes machiavellista. Mensáros nem ilyen logikát követ. Már *az* is bámulatos, hogy mennyi mindent fedez fel Poloniusban. De a jellemvonások bősége még zavarossághoz is vezethetne. Mensáros viszont nappali világosságot teremt Polonius körül, az ellentmondó vonásokat eleven egységbe fogja, az olvasva-elemezve mintegy síkban és szervetlennek látott figurát térben és szervesen jeleníti meg.

Mensáros Poloniusa jólelkű, jóakaratú, mindig legjobb meggyőződését követő, becsületes ember. Gyermekeit nemcsak szereti, de tisztességes felfogásra és életvitelre is neveli őket. Laertes és Ophelia, bár tisztán látják gyengeségeit (a két kioktatás alkalmával ez szépen ki van dolgozva), tiszteletteljes, gyermeki alázattal viszonyulnak hozzá, s olyan bensőséges szeretettel csüggnek rajta, hogy a halálán érzett fájdalom Opheliát az őrületbe taszítja, Laertesben pedig vad, szenvedélyes bosszú-vágyat ébreszt. Amikor Polonius Opheliának Hamlettel való bizalmas kapcsolatáról hall, úgy találja, hogy az nem illik lányához s annak becsületéhez. Szavai büszke, nem pedig szolgalelkű emberre vallanak: „szabd mulatásid értékét magasbra, mint hogy parancsra állj". Mivel félreismeri Hamlet szerelmét, és nincs tisztában szándékaival, szükségképpen veszélyesnek tűnik számára a dolog lányára nézve, s ezért megtiltja neki a Hamlettel való érintkezést. A maga szempontjából ez a rendszabály teljesen indokolt; a tisztesség, az illem és az erkölcs parancsolja így. Ebben az ügyben Polonius további viselkedését is becsületes szándékok vezérlik. Amint meggyőződik tévedéséről, és Hamlet őrültségének okát szerelmében véli megtalálni, siet a királyhoz fölfedni Hamlet baját, hogy orvosolni lehessen. A továbbiakban Polonius minden igyekezetével azon van, hogy bebizonyítsa a királynak: Hamlet őrültségének oka az Ophelia iránti szerelem, illetve, hogy kifürkéssze, mi egyéb lehet. E célból rendezi meg Hamlet és Ophelia, majd Hamlet és a

Mensáros László (Polonius), Cs. Németh Lajos (Rosencrantz) és Horesnyi László (Guildenstern) **a Madách Színház Hamlet-előadásában**



Piros Ildikó (Ophelia) és Huszti Péter (Hamlet)

királyné találkozását, és mindkét eset-ben ezért hallgatózik. Nemcsak, hogy nincs szándékában ártani Hamletnek, de egyenesen használni akar neki, hiszen sejtelme sincs a titkáról. Nem is szolgalelkűségből cselekszik, hanem saját nézetének helyességét akarja igazolni. Amikor a király megsejti, hogy másról van szó, Mensáros Poloniusa finoman, de félreérthetetlenül érezteti, hogy nem ért egyet vele. Egyáltalán nem tételez fel Hamletről ellenséges érzületet, veszélyes szándékot. Még a királyt sértő szín-játékot is csak csínynek tekinti, amiért legfeljebb feddés, megrakás jár. Polonius valójában útjába áll a királyi haragnak. Mensáros ezen az alapkarakteren belül dolgozza ki azokat az egyéb tulajdonságokat, amelyek kétségtelenül gyengeségek ugyan, de nem csorbítják az erkölcsi jellemet.

Polonius okos ember: gyakorlatias esze van, tapasztalt és sokoldalúan képzett. A királynak és az államnak sok szolgálatot tett, meg is becsülik érte, és adnak a szavára, hallgatnak a tanácsaira. A sikerek azonban mértéktelenül beképzeltté és hiúvá tették okosságára, elmésségére. Annyira meg van győződve éleselméjűségéről, hogy azt hiszi, mindent megért, mindent kitalál, és fölötte áll minden tévedésnek. Tökéletesen biztos csalhatatlansága felől. Hiú önhittségében állandóan csillogtatni akarja bölcsességét és okosságát, s folyton dicsekszik vele. Mindenbe tevékenyen beleártja magát, mindent elsőként kell tudnia, hogy azután parádézzon, „min dig jó hír atyja". Mindenről, még a művészet dolgairól is azonnal csalhatatlan biztonsággal ítélkezik, mindenhez azonnal biztos eszközt tud, mégpedig nem egyszerűt és kézenfekvőt, hanem, hogy egész ravaszságát és furfangosságát megmutassa, mesterkéltet és bonyolultat. Szereti a ravaszul kiagyalt kerülőutakat, melyek a dolgot nehéznek, őt magát pedig főravasznak tüntetik fel. Maga-biztossága és túlokossága következtében gyakran megesik, hogy nincs szerencséje, az újság (például a színészek érkezéséről) nem újdonság, az elsietett ítélet mellétalál, a túl ravasz eszközök az ellentétét érik el annak, mint amit céloztak. Ráadásul a jó Polonius idős ember, s a kor csak felerősíti ezeket a tulajdonságokat, továbbá, ha elmésségre nyílik alkalom, tetszelgő terjengősségre és bőbeszédűségre sarkallja. A körülményeskedésben aztán néha kiesik a gondolatmenetből, elveszti a fonalat. Mensáros nagyon pontosan ábrázolja ezeket a gyengeségeket (legfrappánsabb eszköze valami egészen ellenállhatatlan, fontoskodó beszédmodor), s Poloniusa így bizonyos fokig komikussá válik, úgyhogy az idős, tiszteletreméltó főkamarás - anélkül, hogy súlya és komolysága kérdésessé válnék - gyakran mulatságos hatást kelt, és derűs ellensúlyt ad a tragédia komor és sötét hangulatának.

Ha az alakítás szerves arányosságának a titkát keressük, elsőként - technikailag - a játék töretlen belső folyamatossága, a kötések és váltások, a viselkedés és a mélyén rejlő motiváció plaszticitása tűnik fel. Az a folyamat, ahogy Mensáros Poloniusa szülői buzgalommal sietteti és megáldja Laertest, majd megfeledkezve a sürgető helyzetről, nem tud lemondani arról, hogy el ne játssza a bölcs atya szerepét, és hosszan, fontoskodva prelegál, majd mégsem tud ellenállni a feltoluló őszinte érzésnek, s egy szemérmes, néma gesztussal búcsúzik, és felindulását rejtve elsiet, majd gyermekei búcsúzására kíváncsian meglassítja a lépteit, s Laertes szavait hallva („eszedbe jusson, mit mondtam") úgy torpan meg, úgy vonja fel a szemöldökét, mint aki abszurdumnak találja, hogy gyermekeinek lehet bizalmas mondanivalójuk, saját, ellenőrzésétől független életük, majd fél szívvel, nyugtalanságát palástoló túlzott kedveskedéssel integet távozó fiának, de közben már készül a számonkérésre, majd látszólag személytelen szigorral, valójában megbántva lányához fordul: „mi az? mit mondott ő, Ophelia?" - ez a folyamat olyan logikus, úgy *megmutatja magát,* hogy Polonius ellentmondásos jelleme magától értetődően fejlik ki előttünk, s a jellemvonások összeegyeztethetősége mint probléma egyáltalán fel sem merül. És Mensáros minden jelenete, egész alakítása ilyen pontos és plasztikus.

A technikán túl a magatartás egysége, a viselkedés előkelősége és finomsága biztosítja az alak stabilitását. Mensáros alakítása intő példa, hogy mennyire nem szabad *a Hamlet* szereplőit a főhős szemével látni. Hamlet a szereplők jó részét egyszerűen nem veszi emberszámba, s mi hajlamosak vagyunk rá, hogy az ő bánásmódjából következtessünk vissza a jellemekre. Poloniust például következetesen hülyének nézi, és nagyon ritka az olyan Hamlet-előadás, ahol nem csinál belőle valóban hülyét. Mensáros Poloniusa sértetlenül megőrzi a méltóságát. Hamlet - gúnycsapásainak groteszk költészetébe merülve - maga sem veszi észre, hogy mennyire nem tudja a bolondját járatni vele. Polonius olyan nyomatékosan tapintatos Hamlettel, mind-végig - de főleg az egérfogó-jelenet után - olyan függetlenség, distancia van a hangjában, a mimikájában és a modorában, hogy határozottan különválik szavaitól és cselekedeteitől. Különösen finom az a megoldás, hogy Polonius a szavalásjelenetben - nyilvánvalóan ostoba közbeszólása után („nagyon hoszszú") - tüntetően nem hallja meg Hamlet durva sértéseit. Az ostoba megnyilatkozás és a sértésen valló okos felülemel-

kedés ellenpontja jól mutatja Mensáros egyensúlyozó leleményét. Ez a Polonius Hamlethez való viszonyában nem azért komikus, mert Hamlet bolondot csinál belőle, hanem azért, mert mindvégig rossz nyomon jár.

Mensáros Poloniusa minden vonásában megfelel a drámából kirajzolódó képnek. De azáltal, hogy eleven életet él, eredeti mélységet kap. Minél inkább imponál e sudár tartású, méltóságteljes járású, kiművelt, sőt retorikus beszédű, ápolt, ősz öregúr előkelő és finom viselkedése, annál inkább fel kell hogy tűnjék: a külső kifinomultság tökéletes emberi érzéketlenséget takar. Hiába szereti a gyermekeit, hiába van jóindulattal Hamlet iránt, hiába akar segíteni a királynak és a királynénak, hiába becsüli a színészeket, minden megnyilatkozásából kiviláglik, hogy teljesen érzéketlen az emberek belső problematikája, a helyzetek jelentése iránt. Laertest végtelen közhelyeivel tartja fel, kifosztja Ophelia érzéseit, nem érzékeli a király gondjának nagyságát (okát persze nem is sejtheti), a türelmetlen, aggódó királyné előtt hosszadalmasan csűri-csavarja a szót, megzavarja a színész ihletét. Úgy gondolom, a külső kifinomultság és a belső érzéketlenség ellentmondásából érthetjük meg Mensáros alakításának legfontosabb értelmét. Ez a Polonius negatív figura, de nem „tulajdonképpen", nem „alapjában véve", nem „végső soron", mert negativitása nem valamely elszigetelhető, kipreparálható sajátosságában van, és nem írható le etikai kategóriákkal. Azért negatív, mert tipikus alakja egy atomjaira bomlott világnak, amely-ben az egyéneket csak szerepkapcsolataik tartják össze, s a szerepek és a konvenciók az egész embert magukba szívják. Az erkölcs itt elidegenedett az emberségtől, illetve az ember mintegy ki-halt az erkölcs mögül. A jó szándék és a helyes cselekedet pontosan olyan távol van az emberi közvetlenségtől, mint a rossz szándék és a gaztett. Polonius emberséges, és mégis, minden, ami emberi, idegen tőle. Negativitása nélkülöz minden tragikus vonást, mert jól érzi magát ebben az elidegenedettségben, tökéletesen önelégült. Itt világosodik meg Mensáros alakításának legmélyebb belső egysége: a tisztes családfő, a méltóságteljes főhivatalnok, a szószátyár vénember és a fontoskodó tótumfaktum egy és ugyanannak az érzéketlen lénynek más-más arculata. Mensáros Poloniusa sokkal több remek zsánerfiguránál, túlfeszítés nélkül is főalak, az egész koncepció teremtő tényezője; benne válik a legridegebben nyilvánvalóvá annak a hamleti mondásnak az igazsága, amely nem hangzik ugyan el az előadásban, mégis összehangzik vele: „belül fakad fel, s nem látszik kívül, mért hal az ember."

Psota Irén a királyné szerepében

Psota Irén alakítása nemcsak hogy újra tehetsége magaslatán mutatja meg a színésznőt, az alaknak is olyan súlyt ad, amilyen megilleti, de amilyet nemigen szokott megkapni. A dráma második színe, amelyben a királyné megjelenik, az udvari társaság és a magányos Hamlet kontrasztjára épül. Ebben az előadásban egyetlen magányos ember van a színen: a királyné. Hamlet társtalansága nem magány ként megélt egyedüllét, hanem intenzív teljesség. A királyné magányossága ellenben közvetlen élmény, az egész előadásban az egyetlen primér valóság. Psota minden árnyalásról, minden jellemezgető játékról lemond, de a kicsit görnyedt testtartás, az elgyötört arc és az aggódó tekintet egész sorsot foglal össze és idéz fel. Ez a sors jóval teljesebb és jóval súlyosabb, mint amilyet a dráma sejtet. Psota a végsőkig feltranszformálja a helyzet feszültségét, Gertrudja olyan képtelen és rettegéssel teli megosztottságban él a király és Hamlet között, amilyen *csak egy* egész élet csődje, az autonóm személyiség teljes lepusztulása után lehetséges. Az előadásban mindenki olyan, amilyen, a típusok időtlenek, tehát nincsen múltjuk sem. Psota királynéja viszont olyannyira végső állapotot jelenít meg„ hogy - akarva-akaratlan-retrospektív mozzanatot lop be a kompozícióba. Ha megérezzük dermesztő magányát, nehéz elfojtanunk a kérdést: milyen élete lehetett ennek az asszonynak, hogy idáig jutott? Egy ilyen kérdés természetesen döntő kihatással van az egész dráma viszonyítási rendjére, értékszimbolikájára, hiszen közvetlenül visszahat a néhai Hamlet király, az apa képére, s ezen keresztül Hamlet értékeléseinek érvényességére. A rendezés nem követi Psota alakításának implikációit, mert az apa-kép, illetve Hamlet kijelentéseinek revíziója veszélyeztetné a koncepció egyneműségét. Pedig ez a figura már pusztán nehézkedési erejével is egy kevésbé egyértelmű, de teljesebb problematikájú Hamlet-dráma felé mutat.

Mindenesetre Psota alakítása az elő-adás adott világán belül is váratlan mélységeket tár fel, Az előadás által ábrázolt stádiumban a királyné nem gyarló asszony, hanem tönkrement, tönkretett! ember; nem azért kötődik Claudiushoz, mert képtelen ellenállni szeretője érzéki vonzásának, hanem azért, mert elveszettségében kétségbeesetten kapkod társ után. Nem a hejehuja vér teszi élete centrumává a szerelmet; az maradt neki élet gyanánt, s az az, amiben - fiától eltekintve - más számára még jelenthet valamit. Psota királynéja érzelmileg, emberileg teljesen kiszolgáltatott. Létkérdés számára, hogy fiához is, férjéhez is tartozhasson, azaz Hamlet és Claudius között ne legyen konfliktus. Ezért a páni félelem a jelenet elején, s ezért Hamlet engedelmes válaszára a boldog felszabadulás, illetve a diadalmas kivonulás a király oldalán. A királyné úgy megy a trón-teremből a kába lagziba, mint a megoldatlan, kusza, gyötrelmes életből az egy-szerű, világos, önfeledt Életbe. A Rosencrantzhoz és Guildensternhez intézett kérdés, hogy „élvekbe nem vonátok egy kicsit?", most nem felszínes és léha gondolkodásra vall, hanem elkeseredett és rögeszmés öncsalásra. Psota a színjáték-jelenetig két oldalról világítja át a figurát: egyrészt lelke mélyén „több olyan folt árnya látszik, amely soha ki nem mén", másrészt menekül önmaga elől.

A színjátékjelenet csak a szüzsé síkján egérfogó, a koncepció dimenziójában nem a király, hanem a királyné reakciója az igazán fontos. Ezt az egész színpadi beállítás megerősíti: a király és a királyné háttal foglalnak helyet a nézőtérnek. Mivel nem arcuk tükrében nézzük a Gonzago-tragédiát, nem egy feszültségív dominál, hanem egyetlen centrális gesztus : a királyi pár kéz a kézben, meghitt közelségben kezdi nézni az előadást, ám a királyné a második nászra vonatkozó szavak hatása alatt lassan kivonja a kezét férje kezéből, és elhúzódik tőle. Ádám Ottó rendezésében ennek a finom fordulatnak nagyobb a jelentősége, mint magának a döntő cselekményfordulatnak, a király lelepleződésének. Mert itt dereng fel - egyelőre még csak a néző számára - Hamlet egyik külső lehetősége: *anyja* megváltása. A dráma szövegéből kirajzolódó alak e tekintetben teljesen meghatározatlan, nem sugallja azt, hogy a királyné meg akarja változtatni életét, de nem is zárja ki egy ilyen felfogás lehetőségét.

Hamlet és a királyné jelenete az előadás csúcspontja. A jelenet drámai ívét Hamlet határozza meg, anyja sokáig csak védekező gesztusokat tesz. A szöveg pon-

tosan megadja a királynéban lezajló lelki folyamat stádiumait: „lelkem mélyébe fordítod szemem", „fülembe mint tőr hatnak szavaid", „kettéhasítád szívemet, fiam". Psota alakításában az utolsó mondat metaforikus értelme meghatványozódik. Eredetileg - mint egy lelkiállapot megfogalmazása - olyasvalamit jelent, hogy „iszonyúan megkínoztál, megtörtem, beismerem bűnösségemet, de összeroppanok alatta". Hamlet viszont képletesen folytatja: „ó, hát hajítsd el a rosszabb felét s kezdj a maradttal tisztább életet". Psota királynéja a metaforával - eredeti értelmén túl - azt is kimondja, hogy felismerte: a sors elháríthatatlanul „vagy-vagy" teszi fel a kérdést. Nem lehet egyszerre Hamlethez is meg a királyhoz is, az erkölcs világához is meg a világ erkölcséhez is tartozni. Hamlet léte alapjától fosztotta meg az anyját. Cserébe viszont megajándékozta egy tökéletesen tiszta élménnyel: anya és gyermek transzcendens egymásra találásával. „S ha áldva lenni óhajtasz, anyám, úgy kérlek, áldj meg" - mondja, és ahogy a királyné megáldja Hamletet, ahogy fia fejét az öléhez vonja, ebben a kitágult pillanatban visszanyeri emberi méltóságát. A jelenetnek mély embersége mellett is van valami szakrális jellege, ami előhívja bennünk az áhítatot: „áldott vagy te az asszonyok között, és áldott a te méhednek gyümölcse ...".

De Hamlet elmegy, a királyné pedig itt marad. S Hamlet gyilkosságának a terhével. Psota megformálásában teljesen világos, hogy a királyné önkéntelenül is Claudius után kap, csak őbelé kapaszkodhat, ha támaszra van szüksége. Még-is, miután visszanyeri erejét, megpróbál elszakadni tőle. „Ó, jer hát, jere!" - hívja a király, de ő elhárítja magától és eltávolodik tőle. Psota szavak nélkül, csak a testével, csak gesztusokkal ábrázolja a tétova, de belsőleg végleges elszakadást. Ez a királyné valóban megpróbál tisztább életet kezdeni. De ő is elmondhatná a királyról, mint - az eredeti drámában - az őróla: „(Már üdvöm, átkom - bár-melyik legyen) úgy összeforrt lelkemmel, életemmel, hogy, mint a csillag nem, körén kívül, úgy én, kívülte, nem foroghatok". Hamlet távozása után, amikor „egy bú a másik lábában tapod", a királyné nem tud meglenni Claudius nélkül. Hamlet követhetetlen. A megoldatlan, kusza, gyötrelmes élet lehúzza, elaltatja, befedi a szent elhatározást. Psota királynéja egyetlen módon tud csak hű maradni Hamlet példájához: ha kilép az életből.

Ebben a felfogásban Gertrud tudja, hogy meg van mérgezve a pohár. Hogy elveszi, s iszik belőle - tudatos öngyilkosság. A gesztusnak kettős értelme van: egy-részt menekülés életének megoldhatatlan problémája elől, másrészt áldozat. A királyné azzal, hogy feláldozza magát fia helyett, fiáért, megmenti korábbi egymásra találásuk tisztaságát. Psota alakítása ebben a haláljelenetben - az egyszerű leroskadás, az emberi halom, amivé a királyné lett - nélkülöz minden pátoszt. A méltatlan élet után a királyné halálával sem akarja kicsikarni a megdicsőülést. Megőrzi gesztusa titkát; teljesen vállalja önmagát. Hamlet ebben az előadásban magában hordja vigaszát, valami paradox boldogság sugárzik róla. A boldogtalan királyné sorsa viszont merő vád a világ ellen.

Horatio: Tímár Béla

Horatio az a kivételes figura, akit Arany félreintonál. A darab elején Bernardo kérdésére („Ki az? Horatio, nemde ?") nála így válaszol: „Teste, lelke az!". Az eredetiben ez áll: „A piece of him", ami azt jelenti: egy darab, egy rész belőle (tehát nem az egész). A mondást nehéz értelmezni, az azonban bizonyos, hogy humoros, distanciált. Horatio egyik leglényegesebb sajátossága fejeződik ki benne: a sztoikus távolságtartása a világtól és önmagától, az éltető jókedv, a nemes visszafogottság, a közösségvállalás és a zárkózottság különös egyensúlya, valamiféle fanyar, de segítőkész autonómia. A magyar szöveg mindennek az ellentétét sugallja: teljes odaadást, szenvedélyes kitárulkozást. Tímár Béla Horatiója kombinálja a két típust; a viselkedés, a stílus tekintetében nagyon vissza-fogott, lényegében azonban maradéktalanul feloldódik Hamletben. Az ügy vállalása ilyen mértékben már szolgálat. Tímár voltaképpen egyetlen „gesztusba" sűríti Horatio lényét: szeme ragyogásába, nézésébe. A szem nemhogy tükre a léleknek, Horatio lelke közvetlenül kiül tekintetébe. Ennek a Horatiónak a Hamlet iránti megértésen és rajongáson túl nincs se belső, se külső világa, számára Hamlet valóban *minden.* Ez a feltétlen barátság ugyanolyan fontos az előadás világában, mint a királyné megváltása; ez Hamlet másik külső lehetősége. Horatio jelenléte, Hamlet halálakor megvilágosodó küldetéstudata, az utolsó pillanatok „vigyázás", „megőrzés", „tovább-mentés" gesztusa nyíltan ideologikus elem a produkcióban. Túlzottan is *az.* Ádám Ottó az egyértelmű szimbolika kedvéért megfosztotta Horatiót saját életétől, autonómiájától. Az, ami a drámában végeredmény, egy élet konzekvenciája, az az előadásban kiindulás, és helyettesíti az életet. Shakespeare-nél Horatio a végkifejletet látva sztoikus öngyilkosságot akar elkövetni („bennem a dánnál több a római"), csak Hamlet kérésére marad életben, hogy teljesíthesse barátja végakaratát. A színházban ez a fordulat elmarad. El is kell maradnia, mert Horatio eleve Hamlet *ügyébe* vetette életét, tehát egyrészt semmilyen külső fordulat nem befolyásolhatja, másrészt az autonómia, a személyes szabadság képzete fel sem merülhet benne. Tímár tehetségét bizonyítja, hogy képes - a figura eleven életéről lemondva is, csak ügyéből merítve emberi tartalmat és művészi erőt - tényezővé tenni Horatiót. De merőben lírai - s így eszmei - tényezővé. Az alakítás is olyankor igazán hite-les, amikor következetesen vállalja a líraiságot. Roppant szerencsétlen az a rendezői megoldás, hogy Fortinbras záró szavait Horatio mondja el. A szüzsé szintjén egyenesen képtelenség, mert a szegény diák, kinek mije sincs jókedvén kívül, nem rendelkezhet a királyi udvarnál. A koncepció dimenziójában pedig súlyos következetlenség, mert az egész előadás kérdésfeltevéséből az következik, hogy Horatio legfeljebb meggyőzheti Hamlet felől és igaz ügyéről a kétkedőket, legfeljebb elmondhatja Hamlet esetét, de nem avatkozhat bele a világ dolgaiba. Horatio az oda nem illő, üres szavak után akkor válik csak újra igazzá, amikor leül a halott Hamlettel szemben, és nézi, szemébe issza, mint egy olyan látványt, amelyet soha nem szabad elveszíteni. Az el nem fordult tekintet - ez Horatio.

*

Huszti, Mensáros, Psota és Tímár alakítása adja ki e Hamlet-produkció eredeti, sajátos értelmét. Haumann Péter Claudiusa nézetem szerint művészi kudarc. A mindenki másétól elütő, harsány és elrajzolt játékstílus csak külső megjelenése valami belső tisztázatlanságnak. Ez a király maga a két lábon járó rossz lelkiismeret. Ebből a felfogásból elvileg jelentős, a koncepcióba szervesen illő figurát lehetne kifejleszteni. De Haumann királya az első pillanattól fogva mindenekelőtt hisztérikus. Ez a szüzsé szintjén nagy zavarokat okoz. Először is magatartásából olyan nyilvánvaló bű-

nössége, hogy „ezt tudtunkra adni nincs szükség sírból jövő szellemre". Annyira gyanúsan viselkedik, hogy nem lehet nem észrevenni és nem reagálni rá. Így nemcsak Hamlet éleslátása válik kérdésessé, nemcsak a királyné tűnik ostobának, hanem az egész udvar magatartása lehetetlen. Továbbá ez a Claudius egyáltalán nem király, képtelen uralkodóian fellépni és cselekedni, ami egyrészt ellentmond a cselekmény tényeinek, másrészt újra csak érthetetlenné teszi az udvar magatartását. Voltaképpen csak élveteg lénye, a királyné iránti szerelme nyer plasztikus és hiteles megformálást. De a figura az előadás lírai dimenziójában sem bontakozik ki. Pedig a probléma szinte önként adódik: egy ember - ha szabad így mondani - biológiailag képtelen feldolgozni a bűnt, az méregként háborog benne, de nem tudja kiadni magából. Claudius is felismeri, hogy választania kellene a világ és az erkölcsi világrend között, ám ő teljesen érzéki lény, aki nem választhat mást, csak a világot - és a bűnt. Helyzete és személyiségének dinamikája együttesen rákényszerítik, hogy cinikus legyen, és esendő bűnösből eltökélt gazemberré váljék. Haumann egyetlenegyszer, a király monológjában érzékelteti az önmaga csapdájába esett ember problémájának szerkezetét, de nem ezt viszi végig, az alakítás egésze csak egy pszichózist ábrázol. Mintha a rendező és a színész ezúttal inkább a figura pszichológiájának, mint életproblémájának a megértésére törekedett volna. Igaz, az alapkoncepció perspektívájából a király tarthat a legkevésbé számot megértésre, hiszen ő a világ rútságának példaszerű tünete, s mintha ezt az egyoldalúságot kompenzálná a lélektani megértés. Ez azonban döntően más művészi kérdésfeltevés, mint ami Hamlet, Polonius vagy a királyné alakjából vehető ki, sőt önmagában is ellentmondásos. Pedig a koncepció és Haumann Péter színészi alkata, tehetsége a többiekével egynemű és egyenértékű megformálásra is lehetőséget adna.

A többi alakítás a szerepek hagyományos keretei között mozog, legfeljebb árnyalatokban hoz újat. Kiemelném Piros Ildikó Opheliájának a szokásosnál természetesebb, elevenebb vonásait, különösen bátyjához és apjához való viszonyában. De két legfontosabb sajátossága: a vonzó és végzetes naivság, főleg pedig a minden borzalmat feloldó báj szembe-szökően stilizált, tehát nem az, ami. Meg kell említeni továbbá Horesnyi László Guildensternjét, aki derék, bumfordi jópofából előttünk válik öntudatlanul, a körülmények hatalma alatt közönséges csendőrré.

Szinte Gábor díszletével kapcsolatban fel kell figyelni arra, hogy az egyes elemek heterogenitása ellenére is pozitív szemléleti változás történt mondjuk az *Othello* színpadához képest. Szinte ezúttal nem különböző időben és helyen le-zajló események valóságos helyszíneit idézi fel, hanem egy időtlen, szimbolikus térben megrendezett demonstráció szín-helyét formálta meg. A színpad most tényleg szellemi és színészi játéktér.

*

A Madách Színház Hamlet-előadásának koncepciója arra vall, hogy a társulat vállalta a darabválasztással együtt járó esztétikai maximalizmust, és - a maga módján - valóban a kor legnagyobb, végső kérdéseit veti fel és válaszolja meg a megformálással. Az a három kérdés, hogy „miért nem cselekszik Hamlet?", hogy „milyen lehetőségei vannak az embernek?", s hogy „mi a színház feladata, azaz milyen színházat kell csinálni?", ebben a produkcióban is ekvivalens.

Hamlet itt azért nem cselekszik, mert megértette a világot és benne saját helyzetét, tudja, hogy válságkorban él, tudja, hogy valami szörnyűség történt, tudja, hogy a fejlődést visszafejlődés követte, tudja, hogy nincs kiút, tudja, hogy tehetetlen egy egész világgal szemben. De ő maga ragaszkodik az erkölcsi eszményekhez, egyéni morálja tartalmát egy volt humanista kultúrából meríti, és szembeállítja az egész létező erkölccsel, a már megtapasztalt és felismert, de egyszerre talajtalanná vált értékeket képviseli egy demoralizált világban. Tehetetlen ellenzéke mindannak, ami létezik, mert nem felel meg eszményképének, s nem marad számára más - morálisan tiszta - lehetőség, mint egyéni magatartásában fittyet hányni a létnek, és következetesen felmutatni az erkölcsi eszményt. Hamlet-nek sem a kicsinyes kötelesség (a vér-bosszú), sem pedig a megoldhatatlan feladat (a kizökkent idő helyretolása) nem válhat igazán ügyévé; nála maga a példamutatás válik üggyé, a magatartás tartalommá.

Ez a felfogás világnézeti jellegű, sőt amennyiben arra vonatkozik, hogy „milyen lehetőségei vannak az embernek", közvetlenül világnézet. Mi sem könnyebb, mint valamely tevékeny, gyakorlati világfelfogás álláspontjáról bírálni ezt a moralista koncepciót. Ám cl nem fogadása, legélesebb elutasítása sem foszthatja meg jogos pátoszától. A világtól elzárkózó tiszta moralitás az emberileg tisztességes tényszerű tehetetlenségnek, a tényszerűen tehetetlen emberi tisztességnek nemcsak lehetséges és létező, hanem reprezentatív formája is. Egyszerűen megadásnak lehetne tekinteni, ha a demoralizált világ merő tagadása - tehetetlensége ellenére - nem volna egyúttal mélyen jogosult is, és ha az emberiségnek nem kellene elveszíthetetlen örökségként megőriznie azt a hitetlenséget, amelyet régi, de kétségtelen értékekhez ragaszkodó szép lelkek táplálnak a mindenkori új világ jogosultsága iránt. Persze a Madách Színház *Hamlet*-megformálásából kivehető világnézetnek a hitetlenség csak egyik mozzanata. A világ iránt tanúsított hitetlenséget s az ebből következő pesszimizmust éppenséggel intenzív hit kompenzálja; hit egy olyan erkölcsi rendben, amely akkor is érvényes, ha semmilyen tapasztalat nem felel, és aktuálisan nem is feleltethető meg neki. A társulat mint kollektív alkotó hisz Hamlet példájának *értelmében,* azaz tárgyi tartalmában: a Hamlet által meg-testesített és képviselt humanista értékekben és értelmes céljában: *hogy* megértsék és kövessék. A produkció végül is arra hivatott, hogy a hitetlenekben hitet ébresszen, a hivőket megerősítse hitükben, s így a hatáson, a közönségen keresztül mégiscsak kapcsolatot találjon a világgal. Ezen *a* Hamlet-előadáson maradéktalanul beteljesedik a drámát régóta üldöző sors: igazsága tisztán hitbéli kérdéssé válik.

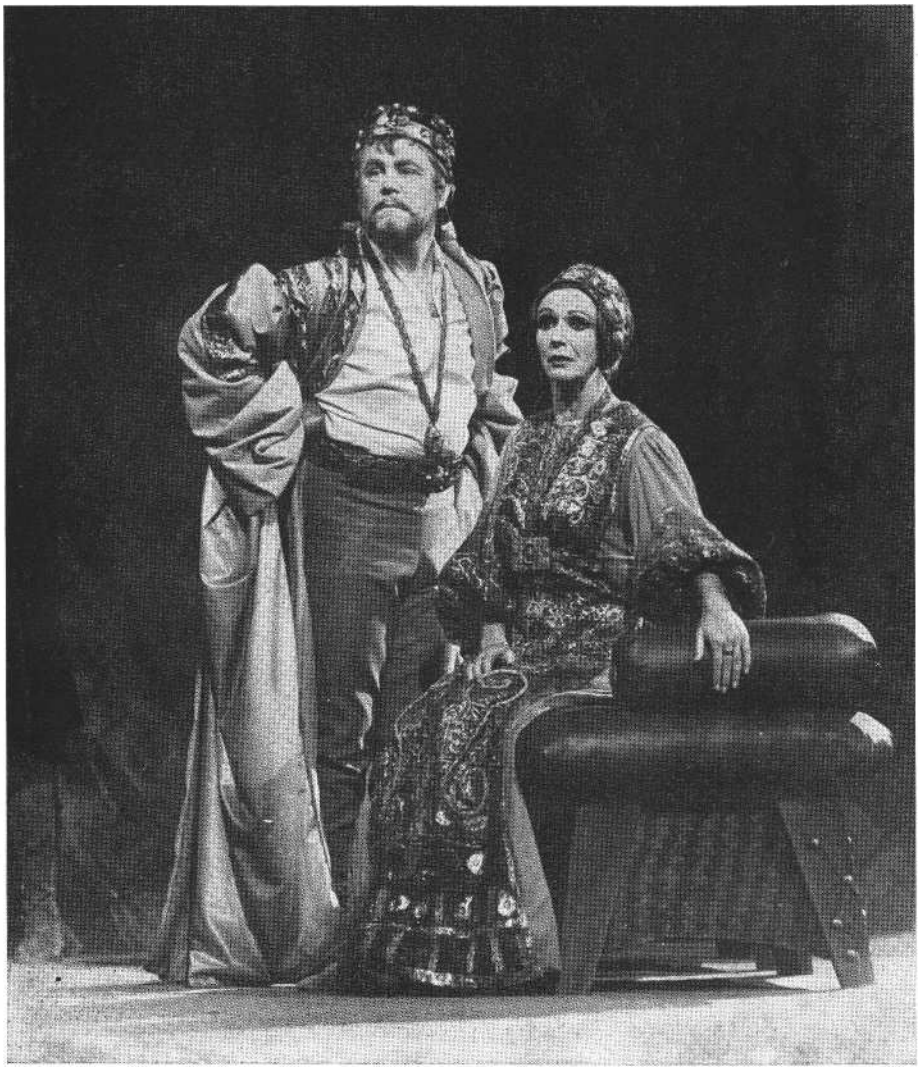
Mármost milyen választ ad a produkció a megformálás kérdéseire? Mindenekelőtt arra, hogy „mi a színház fel-adata". Hamlet ebben az előadásban is elmondja híres és agyonidézett szavait arról, hogy a színjáték „föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek: hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát". Az előadás az utolsó pont kivételével vállalja és teljesíti is a feladatot. „Az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát" tüntetően nem mutatja fel; programatikusan nem él a modern színháznak azzal a lehetőségével, hogy egy klasszikus dráma világába metaforikusan bevonja korunk tapasztalatát, hogy a Hamlet-dráma által a tör-

ténelmi tapasztalatokat, illetve a Hamlet-drámát a történelmi tapasztalatok által ábrázolja. Most eltekintve attól, hogy korunk tapasztalata valójában tapasztalathoz nem mérhető, és „századunk testével" kapcsolatban az „alak" már a helyzet megszépítése, a történelmi tapasztalatoknak nem kell sem ténylegesen, sem metaforikusan jelen lenniük a színjátékban ahhoz, hogy mégis benne legyenek. A tanulság visszautal az eseményekre; az elutasító válasz is válasz. A Madách Színház Hamlet-előadása éppen azzal reflektál korunk tapasztalatára, hogy nem vonja be saját világába. Ezzel szemben tükröt tart neki: az „ízlés tükrét". Hamlet feladata és példamutatása voltaképpen a színház feladatának és példa-mutatásának modellje - nem véletlen, hogy Hamlet az előadásban már-már

művész. Az élményeit versekké formáló, gesztikus kifejezésre hajlamos, olvasva járó-kelő, színészeket pártoló és oktató, színjátékot rendező Hamlet *demonstrálja* nekünk az elzárkózás és a megadás közti harmadik utat: a művészi tevékenységet mint az elárult életértékek megőrzésének és felmutatásának érvényes és hiteles lehetőségét. Ami a drámai hősnél csak így alakul, az a színháznál program. Eszerint a színház feladata nem más, mint hogy a társadalom lelkiismerete legyen, az az erkölcsi érzék, amellyel a néző megítélheti saját tetteit és gondolatait.

Mit jelent ez a megformálásra nézve? A kérdést fel kell bontanunk: mit jelent általában a formakoncepcióra nézve, és mit jelent sajátosan a színjáték stílusa és formája tekintetében? Volt már szó róla,

Haumann Péter **(Claudius) és Psota** Irén **(Gertrud)**



hogy ez *a* Hamlet-koncepció alapvetően lírai. Nem poétizálási szándék, hanem a világnézeti kérdésfeltevés követeli meg az átlépést másik műnembe, a dráma radikális lirizálását. Ha a rendező meg akarja őrizni a koncepció értelmét, az értékszimbolika tisztaságát, mérsékelnie kell a drámai életet, vissza kell fognia a szereplők saját dinamikáját, jól megvont jelentéskörükben kell tartania az alakokat. Amint elszabadulnak a drámai személyiségek, bonyolult és sokértelmű viszonyokba kerülnek egymással, az embereket nemcsak belülről és önmagukban, hanem másokban, mások sorsában visszatükröződve is látjuk, a szándékok és az eredmények különválnak egymástól, a tetteknek zavarbaejtően sok színük támad. Ennek itt nem szabad megtörténnie, mert Hamlet pozitivitása feltétlen - tehát az ő alapvető viszonyulásai mindenkinek kijelölik a helyét. Csakhogy van három tényező, amely megzavarja a lírai kompozíciót.

Először is: igaz, hogy Ádám Ottó elképesztő mértékben meghúzza a darabot, és majdnem mindent elhagy, ami zavarná a koncepció egyneműségét, és az is igaz, hogy a színjáték autonóm mű-alkotás, amely saját szerkezeténél fogva hat, az előadás mégis egy adott Shakespeare-darab virtuális háttere előtt zajlik le, amelyet lehetetlen eltüntetni szellemi látómezőnkből. Hiába marad ki Hamlet majd' minden kegyetlen megnyilatkozása, például kétségbeesetten durva ki-törése az anyjával való jelenet vége felé, a halott Polonius feletti gúnyolódás, az elbeszélés Rosencrantz és Guildenstern hidegvérű elintézéséről, hiába marad ki Hamlet és a százados párbeszéde és a „Hogy vádol engem minden alkalom" kezdetű monológ, hiába marad ki Horatio autonóm élete, és hiába marad ki Fortinbras alakja. Az előadás nem e mozzanatok *nélkül* hat, mert a hatásban benne van az elhagyás gesztusa, a közvetlen művészi hatást polemikus felhangok kísérik. Mindezek a mozzanatok negatíve belejátszanak a produkcióba, elintézet-len ügyekként, problémákként jelen van-nak benne. Az előadás leküzdhetetlenül „szellemképes".

Másodszor: a lírai koncepció mégis-csak egy drámai anyagon keresztül valósul meg, amelynek feltétlenül van valami önmozgása, továbbá az igazán eleven színészi alakítások, a színjáték saját feszültségei is spontánul drámaiságra törnek, s így elkerülhetetlenül támadnak bizonyos ellentmondások. Az előadásban

az emberi kapcsolatok, az emberi értékviszonyok konstrukciója, az értékhierarchia első pillantásra szemléletes és szilárd. Ha viszont a részletek felől próbáljuk megérteni az egészt, tisztázatlanságokba ütközünk. Mindenekelőtt feltűnően tisztázatlan a viszonyítási rend egyik sarkpontja: Hamlet apjának a képe. A szellemjelenés megformálása teljesen elhibázott. Igaz, egy olyan korban, amelyben már nem él sem a szellem-hit, sem a reneszánsz dramaturgiai konvenció, nehéz megoldani a problémát. Lessing - azt hiszem - jól látta a lehetséges hatásmechanizmust: a szellem inkább Hamletre tett hatása által hat reánk, mint önmaga által. Ebben az előadásban vetített szellemet látunk. Hamlet alakja el-vész a szellem roppant arányai mellett, a néző figyelmét a hatalmas vetített figura vonja magára. Csakhogy a szellemet különböző beállításokban „élethűen" mutató, helyüket változtató, de magukban mozdulatlan képek szerfölött gyermetegek és komikus hatást keltenek. Marcellus, Bernardo és Horatio fizikai cselekvései (üldözés, fegyverhasználat) a fal túloldalán levő vetített képpel kapcsolatban csak fokozzák a nevetségességet. Az akusztikai megformálás ezzel szemben (mind Bodor Tibor, mind Bessenyei Ferenc dikciójával) szép, és Hamlet fel-indultságával együtt azt az eszményi alakot idézi fel, akit megszoktunk. Egészében tehát az apa intonációja felemás és zavaró. A továbbiakban a felemásság már eszmeileg is fellép. Hamlet *szavaiban, azaz* explicit ideológiájában az apa alakja szent és sérthetetlen, *magatartása,* azaz implicit ideológiája viszont egyetlen szimbolikus tagadás. De mivel ebben az előadásban a magatartás - mint példa - válik tartalommá, a megtagadás az erősebb színpadi tény. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy -- mint már volt szó róla - Psota alakításában a királyné végtelen elgyötörtsége is visszakérdez a néhai Hamlet király alakjára. Ráadásul feltűnően tisztázatlan a viszonyítási rend másik sarkpontja is: Claudius figurája. A színészi alakítások elemzésekor már elősoroltam a problémákat. Kiegészítésül csak egyet: Haumann alakításában a király nem szatír, nem „parázna, vérnősző barom", érzékisége, szerelme fölötte áll annak a romlottságnak, amivel a szellem és Hamlet vádolja, voltaképpen ez az egyetlen emberi vonása. Haumann mély, egész embert megmozgató érzést, szenvedélyt ábrázol, ami éppen azt hozza felszínre a királyból, ami benne emberileg a legjobb. A színpadi evidencia újra csak kikezdi a szimbolikus értékrendet: Hamlet király és Claudius mitologikus szembeállítása és összevetése elveszti feltétlen érvényességét. Végül is nem térhetünk ki az elől a felismerés elől, hogy mindez a tisztázatlanság visszaháramlik magára Hamletre; tehát az előadás viszonyítási rendjének középpontja is váratlanul tisztázásra szorul. Ha nem hihetünk el Hamletnek mindent fenntartás nélkül, akkor megtörik az alak pozitivitásának feltétlensége, és veszélybe kerül a koncepció lírai tisztasága, szimbolikus egyértelműsége. Akkor Hamlet minden reflexióját úgy kell felfognunk, mint szubjektív kísérletet életproblémáinak megfogalmazására és megoldására - *azaz* drámaian. Ebből a módszerből azonban már egy más előadás következik.

Huszti Péter (Hamlet) és Psota Irén (Gertrud) (Iklády László felvételei)

A harmadik tényező, amely spontánul felhívja a figyelmet a kompozíció mélyebb problémáira, bizonyos jelenetek feltűnő hatástalansága. Ilyen például Ophelia két „őrülési jelenete". A megrendülés elmaradásának közvetlen oka bizonyára az, hogy Opheliára itt a szó legszorosabb értelmében igazak Laertes szavai: „bánat, levertség, a pokol maga őnála mind kellemre változik". A játék olyan szépen mondja ki a rettenetet, hogy azzal föl is oldja. Ráadásul -- mint már említettem - szembeszökő *a színészi* stilizálás: a kellem enyhén kellemkedéssé, a szépség enyhén szépelgéssé finomodik, s így súlya vész a jelenetnek. De van a hatástalanságnak egy mélyebb oka is: az előadás szerkezetében Ophelia bal-sorsa csupán epizód. Igaz: okozatként következik Hamlet tettéből, igaz: magá-

ban is fájdalmas epizód, igaz: hozzájárul ahhoz, hogy Hamleten úrrá lesz a fatalizmus - még sincs szerves belső összefüggésben Hamlet tragédiájával. Ophelia sorsa, ha csak okozati kapcsolatban van Hamlet sorsával és nem világít be a Hamlet-tragédia lényegébe, elkerülhetetlenül melodramatikussá válik. Hasonlóan áll a dolog a sírásójelenettel is. A két sírásó figurája ebben az előadásban zsánerszerű, fellépésük ártatlan humorú ellenpont a mind komorabbá váló tragédiához, egyszerű kontraszt, amely *mellett* jobban érvényesül a tragikus cselekmény. A tragikum és a komikum híres shakespeare-i keveredése, az eredeti értelmű tragikomikum itt nem jön létre. Pedig nem véletlen, hogy a visszatérő Hamletet éppen egy temetőben látjuk viszont, nem véletlen a halálközelség, a hideglelős humor. Hamlet a királynéval való jelenetben elérte mindazt, amit egyáltalán elérhet: világossá tette élete példáját, és talált egy embert, akit példája, példájának megértése ráébresztett arra, *hogy* meg kell változtatnia életét. Hamlet ezzel a dráma világán belül betöltötte hivatását, személy szerint nincs több esélye. Ha szabad így mondani: kifutotta magát. A továbbiakban már nem alanya, csak tárgya sorsának. A drámában is így van, de az előadásban még inkább. Milyen simán beleegyezik a száműzésbe. S mivel kimarad a Horatióhoz intézett levél és az elbeszélés cseles megmeneküléséről, visszatérése ennyire redukálódik: „ki vagyok téve országába mezítlen". Végül Osrick kérdését követően a hosszú szünet és a kitérő válasz milyen világosan elárulja, hogy Hamlet pontosan tudja: ha személye kitétele által megfelel a ki-hívásnak, életét a vaksorsra bízza. De megadja magát a fatalizmusnak. Miután Hamlet eltávozott anyjától, a példa és a személy különválik. Hamlet életének példája eleven, de ő maga már csak élő-halott. Ez a fordulat válik drámai-szín-padi költészetté a temetőjelenetben. Ha a két sírásó jelenete, illetve az Első sírásó-Hamlet-Horatio jelenet csak hangulati kontraszt Hamlet sorsához, és nem világít be halálos komikummal a Hamlet-tragédia lényegébe, elkerülhetetlenül zsánerszerűvé válik. A hatástalan epizódok újra visszavezetnek az alap-problémához, Hamlet felfogásához. A rendezés szemmel láthatóan húzódozik attól, hogy a darab legfájdalmasabb mozzanatait szerves összefüggésbe hozza Hamlet személyével. Kétségtelen: ha a sok-sok meghasonlás nem kizárólag a külső sors csapása, hanem szükségszerű viszonyban van Hamlet magatartásával, akkor ismét csak megtörik az alak pozitivitásának feltétlensége, és veszélybe kerül a koncepció lírai tisztasága, szimbolikus egyértelműsége. Akkor nemcsak a többi szereplőnek kéne Hamlet tükrébe nézni, hanem Hamletnek is önmagát kéne felismernie mások sorsának tükrében. Ez azonban már egy más előadás.

A produkcióban érzékelhető meg nem felelések jól mutatják, hogy a dráma elfojtása a koncepcióból fakadó belső kényszer, mert a drámai mozgás óhatatlanul a lírai felfogásmód ellen fordul. *Ha* az alapképlet - abszolút morális hős kontra demoralizált világ - változatlan maradna, *de a* drámai mozgás *mégis* kibontakozna, *akkor* elkerülhetetlen volna a következő problematika: a morális hős csak addig tudja megőrizni feltétlen pozitivitását, ameddig pozíciója valóban a magába vonult moralitás, és példája csak általában érvényes, amint azonban kimozdul a benső harmóniából, és egyes emberekkel lép kapcsolatba, követelményeiben és megítéléseiben elvonatkoztat a lehetőségektől, és abszolút mércét állít. Abszolút mércét azonban a kivételes ember is csak önmagának állíthat fel, nem pedig másoknak. Egy abszolút morális Hamletről a drámai összeütközések során valóban drámai módon bebizonyosodnék, hogy érzéketlen és közömbös a gyarló emberek belső problematikája iránt. A szép lélek, ha kilép a világba, kegyetlenné válik. Ne feledjük, egyszer Hamletben is felrémlik: „kegyes szándék kegyetlenségre hajt, rossz kezdetnek rosszabb lesz vége majd". Feltételezem, hogy kevés felfogás áll távolabb *e Ham*let-produkció alkotó kollektívájától, mint ez. Pedig ez a Hamlet-probléma belülről kísérti az előadást. Igaz, Hamlet itt nem kegyetlen, de értetlenségét nem sikerült kiküszöbölni. Nem érti Opheliát, mert nem tudja olyannak látni, amilyen, külső és belső korlátaival együtt, és nem érti az anyját, mert nem tudja fel-fogni Claudiusszal való viszonyát. Horatiót is csak azért érti, mert annak nincs önálló élete, hanem teljesen feloldódik őbenne. Ophelia és - eredeti megformálása miatt főleg - a királyné balsorsa rávilágít, hogy Hamlet követhetetlen. Ophelia nem tudja feldolgozni a Hamlet-jelenséget, a királyné pedig csak éle-tét feláldozva tud hű maradni hozzá. De Hamlet bizonyos értelemben még önmaga számára is követhetetlen: a példa, ha kiteljesedett, feleslegessé teszi magát a személyt. Hamlet az utolsó felvonásban már nem hős, hanem csak „a halál rokona". Mindez persze nem érzékletes valóság az előadásban, csupán veszély. S az ilyen veszélyeket elkerülendő, kellett visszafogni a drámát.

Való igaz, hogy egy erősen lírai megformálásban *művészileg jogosultan* ki lehet kerülni a moralista magatartás csapdáit, el lehet tekinteni az élet dialektikájától. De a lírai megformálásnak megvannak a hátulütői is. Nem az a legnagyobb baj, hogy - miként láthattuk - szükségképpen keletkeznek belső tisztázatlanságok, feszültségek, meg nem felelések. Még csak nem is az, hogy a szép lélek, a schöne Seele a poétikus, sőt poétizáló ábrázolás következtében olykor-olykor szép-lélekké, Schöngeistté válik. Az igazi hátulütő az, hogy a radikális koncepció - ahhoz, hogy tisztán érvényesülhessen - mindenekelőtt a megformálás tompítását, mérséklését, elfinomítását követeli meg. A mondanivalójában maximalista produkció meghitt, bizalmas, bensőséges hangot üt meg, nemcsak lírai koncepció, hanem - a kifejezés köznyelvi értelmé-ben - *lírai kedély* is nyilatkozik meg ben-ne. Ez a szelídebb érzelmek kifejezésére alkalmas, lágyabb formálás nincs arányban a kérdésfeltevés végső és egyetemes jellegével. Az indíttatását tekintve roppant ambiciózus formakoncepció a líra közegében hirtelen összezsugorodik.

A konkrét színházi stílus csak megerősíti ezt az egyenlőtlenséget. Pedig ez a stílus is demonstratív. Van az előadásban egy meghökkentő részlet: a színészek sorsa iránt érdeklődő Hamletnek Rosencrantz a következőket mondja: „iparkodásuk a szokott lépésben halad, de ott van, uram, egy kotlóalja gyermek, akik túlsikoltják a szavalást, amiért rettenetesen megtapsolják őket. Ezek vannak most divatban, s a közönséges színházakat (mert így nevezik már) úgy lecsepülik, hogy sokan, kardviselő férfiak, félve a lúdtolltól, alig mernek odajárni". A drámában ezzel a szöveggel kezdődik az egyetlen igazi kitérő, amely a Shakespeare-korabeli színházi élet egy belhábo-rúságára céloz. Hogyhogy egy döntő fontosságú drámai szövegeket elhagyó Hamlet-előadásban elhangzanak ezek a szavak? Színházi életünk közegében nem nehéz megérteni. Ádám Ottó - mint a rendezés egészével - itt egy szereplő szavaival is állást foglal a színházi irányzatok vitájában, abban a kérdésben, hogy „milyen színházat kell csinálni". Az avantgardista vagy legalábbis a magyar

színházi hagyomány sáncai mögül annak látszó törekvésekkel szemben kiáll a hagyományok mellett. Ádám Ottó e hagyományok szellemében klasszikus realista ábrázolásra: a helyzetek és a jellemek (motiváció, jellemvonások, pszichológia) minél pontosabb és teljesebb kidolgozására törekszik. És Mensáros vagy Psota alakítása bizonyítja, hogy ez a játékmód valóban életképes és eredeti értékeket tud teremteni. A klasszikus realista stílus azt eredményezi, hogy a legerősebb mondanivaló is halk vonásokban fejeződik ki. Ez nemcsak a jellemábrázolásra, hanem a koncepcionálisan fontos cselekményfordulatokra is áll. Jó példa erre az, ahogy a királyné a színjátékjelenettől kezdve egészen finom gesztusokkal új irányt ad a lírai cselekménynek. Az előadás legjobb pillanataiban csak azért lehet olyan érzékeny és finom, olyan plasztikus és tiszta, mert az emberről és az életben adódó emberi viszonyokról alkotott felfogást az emberi érzelmek mélyen átgondolt, igazi kultúrája tölti el. Ám akár a lírai megformálásnak, ennek a hagyományos realizmusnak is megvannak a hátulütői. Nem az a legnagyobb baj, hogy a népes szereplőgárdán belül színvonalukat tekintve egyenlőtlenek az alakítások. Még csak nem is az, hogy egyes alakítások között vannak bizonyos stíluskülönbségek. Az igazi hátulütő az, hogy az egyetemes ambíciójú Hamlet-koncepció *az* életben adódó lépték megőrzése következtében beszorul egy középfajú dráma dimenziójába. A klasszikus realista stílusnak ugyanaz az eredménye, mint a líraiságnak: a koncepció és a megformálás egyenlőtlensége.

Ha a társulat által vállalt esztétikai maximalizmust valóban komolyan vesszük, és kritikailag is érvényesítjük, végül azt is el kell mondani, hogy a realista stílus viszonylagos egysége mögött a meg-formálás nem következetes, nem egységes. A drámaiatlanított, önmaguknál mindig többet jelentő, szimbolikus eseményeket nem is lehet klasszikus realista megformálással érzékletessé tenni. Polonius és a királyné remekmívű megformálása persze elsősorban a színészi tehetséget és tudást dicséri, de azt is fontos lát-ni, hogy a klasszikus realista módszer csak a Hamletet körülvevő figurák esetében igazán életképes. A szimbolika náluk ugyanis valóban be van zárva az egyéniség, az egyéni sors határai közé, pontosabban csak az egyéniség, az egyéni sors érzékletessé válása jóvoltából világosodik meg. Mensáros és Psota abszolút individuális, de belső problematikáját tekintve reprezentatív jellemet és sorsot formál meg, és mindkét alakítás kizárólag a megformálással épít a maga számára konszenzust. Viszont Hamletnél a példává emelt magatartás a lényeg; a szimbolika, az ügy az egyéniség, az egyéni sors fölött lebeg, s - mint az alakítás elemzésekor megpróbáltam kimutatni - a személyiség közvetlen varázsa fogad-tatja el. Huszti nem annyira individuális jellemet és sorsot formál meg, mint inkább egy magatartást reprezentál. Nem épít a maga számára konszenzust, hanem az eleve fennálló konszenzusra apellál. Persze Huszti is klasszikus realista stílusban játszik, csak éppen az alakítás logikája fordított, és hitelessége dől el másutt, mint a többi esetben. Ez a Hamlet-alakítás bizonyára sokat fog gazdagodni, s lehet még sokrétűbb és színesebb, de nem lehet megformáltabb. És ez elsősorban nem színészi tehetség és tudás kérdése, hanem az egész előadás koncepciójából és konstrukciójából következik.

Az a tény pedig, hogy Hamlet alakjának hitelessége és ügyének igazsága - tehát az egész koncepció érvényessége - nem a megformálás konszenzust terem-tő hatalmán, hanem a konszenzus eleve való fennállásán áll vagy bukik, nem kevesebbet jelent, mint hogy a produkció tulajdonképpen előfeltételezi azt, amit szuggerálnia kellene. Így aztán az előadás csak részben töltheti be hivatását: megerősítheti hitükben a hivőket, de a hitetlenekben már nem ébreszthet hitet. Aki maga is nem hisz mindabban, amiben az előadás alkotó közössége, az minden igyekezete ellenére is legfeljebb csak egyes művészi értékeket tud méltányolni (és ilyen nem kevés van az előadásban), de nem képes bekerülni a produkció *világába.* Az többnyire csak annyit érezhet és érthet, hogy amit lát -- Goethének saját *Iphigeniáját* illető ironikus kifejezésével élve -, „átkozottul humánus".

Shakespeare: Hamlet (Madách Színház)
Fordította: Arany János. *Zenéjét* Petrovics Emil *szerezte. Rendezte:* Ádám Ottó. *Díszlet:* Szinte Gábor. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Világítás:* Götz Béla. *Maszk:* Bajkai István. *Fotó:* Féner Tamás.

Szereplők: Huszti Péter, Haumann Péter, Psota Irén, Mensáros László, Piros Ildikó, Kalocsay Miklós, Tímár Béla, Bessenyei Ferenc, Cs. Németh Lajos, Horesnyi László, Paudits Béla, Zsolnay András f. h., Kis Endre, Dunai Tamás, Medgyessy Pál f. h., Fillár István, Zenthe Ferenc, Gyenge Árpád, Dózsa László, Szalay Edit, Gáti Oszkár,

EÖRSI ISTVÁN

Egy keserű kórkép dicsérete

Ki is az az Ivanov?

„Az Ivanovhoz hasonló emberek egyetlen problémát sem oldanak meg, összecsapják kezüket a fejük fölött, idegesek, nyavalyognak, ostobaságokat követnek el. És amikor végül szabadjára engedik petyhüdt, fegyelmezetlen idegeiket, elvesztik a talajt a lábuk alól . . . Vakmerően arról ábrándoztam, hogy mindazt összefoglalom, amit valaha is írtak nyavalygó és mélabús emberekről, és az Ivanovval véget vetek mindezeknek a firkálmányoknak." Így értékeli darabjának főhősét Csehov. A darab légkörét az unalom határozza meg. Mindenki unatkozik a színen, mindenekelőtt a címadó hős, akit esténként Lebegyevékhez kerget az otthonában rárontó, kibírhatatlanul sivár érzés, hogy azután ott gyötrődjön tovább, az unalomtól teljesen elhülyült vendégsereg körében; unatkozik egymagában a halálosan beteg feleség, a szegény gróf-nagybácsi, aki estéről estére azért a kegyért könyörög, hogy hadd unatkozhasson ő is Lebegyevéknél; unatkozik a Lebegyev-házaspár, és lányuk, Szása, aki kilátástalan életét egy „tevékeny szerelem" élményével óhajtaná kirántani a várható kátyúból. Csak Borkin, a jószágigazgató nem unatkozik, mert állandóan galád - és többnyire képtelen - terveken töri a fejét, továbbá Lvov, a fiatal körorvos, a sótlan becsület megszállottja, akit önnön kiválóságának érzése színültig betölt. Az unalomhoz még valamiféle meghatározatlan, elmosódott bűntudat érzése is társul - a darab legellenszenvesebb figurájának, Borkinnak valósággal szavajárása a „bűnös vagyok", de annak érzi magát a gróf és Lebegyev is, nem beszélve magáról Ivanovról. Noha ő mélyen átéli bűntudatát, *ez az* érzés nála sem kötődik konkrét indítékokhoz. Látja fizikai és lelki le-romlását, „önmagán kívül keresi, de nem találja az okokat; ekkor önmagában kezdi keresni őket, és csak bizonytalan bűntudatra lel". Ez Csehov véleménye.

Azért bocsátottam ezt előre a kaposvári Csiky Gergely Színház Ivanov-előadásáról, mert a közvélemény egy nosztalgikusabb, álmatagabb Csehov-képet dajkál magában; mintha Csehov a pusz-

tuló értékek együttérző siratója volna. Jó néhány kritikus érezhetné magát ama levél címzettjének, amelyet a szerző 1902-ben Alekszander Tyihonovnak írt: „Ön azt állítja, hogy megríkatták a darabjaim. Nem ön az egyetlen. Pedig nem ezért írtam őket. Sztanyiszlavszkij tette olyan érzelgősekké őket. Egészen mást akartam. Egyszerűen és becsületesen csak ezt akartam mondani: nézzétek meg magatokat, nézzétek csak meg, milyen unalmasan és rosszul éltek. Mi van itt sírnivaló ?" Ha viszont Csehov ezt akarta megírni, és az emberek mégis sírtak, akkor ennek két oka lehet: vagy rosszul írta meg, amit akart, vagy nem azt vitték színre, amit megírt. A darabok mai olvasója nem kételkedhet abban, hogy Csehovval az utóbbi malőr történt. Ennek az lett a távolabb ható következménye, hogy mindmáig azt a Csehovot kérik számon az előadásoktól, amelyet a szerző kétségbeesetten utasított el magától. Molnár Gál Péter például ezt a szellemes formulát találta a kaposvári előadásra: „Tagadhatatlan: ez nem Csehov *Ivanovja.* Ez Zsámbéki Gábor Csehovja. Nincs egyetlen vonzó ember, egyetlen követendő példa sem a színpad ábrázolta világban." Ahány mondat, annyi ósdi beidegzettség. Először is: miért találjon ki Zsámbéki Gábor ebbe a darabba követendő példákat, amikor erre az író sem-milyen támpontot nem nyújt neki? Láttuk már, hogyan értékeli főhősét. Viszolygó iróniáját tovább fokozza, hogy mindenki Ivanov *egykori* kiválóságát emlegeti, maga Ivanov meg is hatódik ettől, de az író egyetlen olyan szituációt sem teremt, amelyben ez a kiválósága feltündökölhetne. Igaz: erkölcsi felháborodásának egyik rohamában, a harmadik felvonás végén kidobja a gazember Bor-kint, de a negyedik felvonásban Borkin ismét megjelenik, mégpedig Ivanov násznagyaként. Vagy: anyagi csődjében is büszkén visszautasítja Lebegyev ajándékpénzét, de ennek a gesztusnak csak akkor lehetne erkölcsi tartalma, ha más módon (például munkával) gondoskodna pénzről, hogy megadhassa adósságát és kifizethesse napszámosait. Ivanovból tehát nem lehet példaképet csinálni, mint ahogy alkalmatlan erre az erkölcslovag Lvov is, ez a szűklátókörű, dogmatikus agyú becsületfanatikus, akit kizárólag önnön fenséges morálja lelkesít, és aki az erkölcs védelmében névtelen leveleket ihlik, és megkeseríti gyanújával, áskálódásaival és - feltehetően - besúgásaival is Ivanov haldokló feleségének utolsó napjait. A legvonzóbb, mert legromlatlanabb ember talán még Szása volna, Lebegyevék húszéves lánya, aki szerelmével megmentené Ivanovot; ehelyett azonban naiv, öncsaló pátoszával, kapaszkodó ragaszkodásával még gyorsítja is pusztulását. Ivanov felkiáltása, a „Jóságos kislányom, de muris vagy!" érezhetően Csehov szívéből fakadt; nyilvánvaló, hogy a valósággal nem számoló, rajongó tisztesség - a háttérben az uzsorás mama falánk pénzügyleteivel - szintén nem lehet követendő példa. Mindazonáltal Szása „rendes ember" Csehovnál és a kaposvári előadáson is - kár, hogy a fő-iskolás Tóth Éva csak a szerepben rejlő pátoszt játszotta el, ezt is kissé mereven, és elhagyta a figura „murisságát", a „tevékeny szerelem", a lélekmentő kapaszkodás humorát, amelyet Csehov beleírt, és Zsámbéki bele akart rendezni a szerepbe.

Továbbá: mit jelent az a megállapítás, miszerint nem Csehov *Ivanov ját,* hanem Zsámbéki Csehovját láthatjuk a kaposvári színen? Nyilvánvalóan egyetlen darab sem játszható el úgy, ahogyan szerzője elképzelte, és különösképpen nem játszható el így más térben és időben. A rendezőknek, a színészeknek és a nézőknek egyaránt mások a történelmi tapasztalatai, mások a képzettársításai, másként értékelik az emberi gesztusokat, mint az évtizedekkel vagy évszázadokkal korábban és más hagyományban felnőtt szerző. Például: a darab legguszustalanabb jelenetében Csehov utasítása szerint Borkin és az idős gróf arcon csókolja a borzalmasan közönséges Babakinát. A kaposvári előadáson Babakina szétterpesztett lábbal Borkin ölébe ül, miközben a gróf röhécselve és topogva botjával hátulról a nő feneke felé döfköd. Ez bizony vaskosabb eljárás, de vajon csehoviatlan-e? A darab szövegéből süt az illetlenség: *„Megálljon, megálljon, egészen felkavart . . . Menjen, menjen . . . Nem, ne menjen el!"* - sikoltja Babakina, akinek - a gróf nehezen félreérthető szavai szerint - *„azért megvannak a maga előnyei ..."* Illetlen hármasuk vihogó évődéssel ér véget. Az ilyen jeleneteknek is részük lehetett abban, hogy az *Ivanov* moszkvai ősbemutatóján Oroszországban még sose látott színházi botrány tört ki, a nézők már előadás közben is üvöltöztek, felháborodott és buzdító kiáltásokkal tarkították a mesteri dialógusokat. A botrány légköre és a szöveg intenciói ma már nem egyeztethetők össze azzal a hatással, amelyet egy színpadi arccsók vált ki,

Ezzel az apró példával csak azt szeretném jelezni, hogy nem létezhet olyan Ivanov-előadás, melyre ki lehet mondani, hogy ez a Csehov *Ivanovja; a* darab szövege számos igaz előadást tesz lehetővé. Egy darab akkor maradandó, ha a benne foglalt emberi - társadalmi és lélektani - viszonylatok alapigazsága elég szívós ahhoz, hogy a kor szükségleteinek megfelelően új és új konkrét igazságokkal telítődjék meg. Az alapigazságot - jelen esetben azt, hogy a sivár, céltalan élet önés közveszélyes, és szétroncsol minden értéket - egyetlen jó előadás sem iktathatja ki a műből. De ennek az alapigazságnak csak egyedi, személyes megelevenítése vezethet színházi élményhez. Ezért aztán én természetesnek tartom, hogy amennyiben Zsámbéki rendezi Csehovot, akkor Zsámbéki Csehovját látjuk a színen, és nem a műítészek közhelygyűjteményében tenyésző, semmire sem kötelező, elvont-általános orosz klasszikust. Az ilyen személyes többlet nélkül semmi értelme sem volna színházba járni - Csehov Csehovját otthon is elolvashatnánk, de persze még ebben az esetben is mai tudásunkon, tapasztalatainkon szűrnénk át a szöveget, így vagy úgy mindnyájan átrendeznénk belső színpadunkon a szerző művét.

Zsámbéki Ivanovja

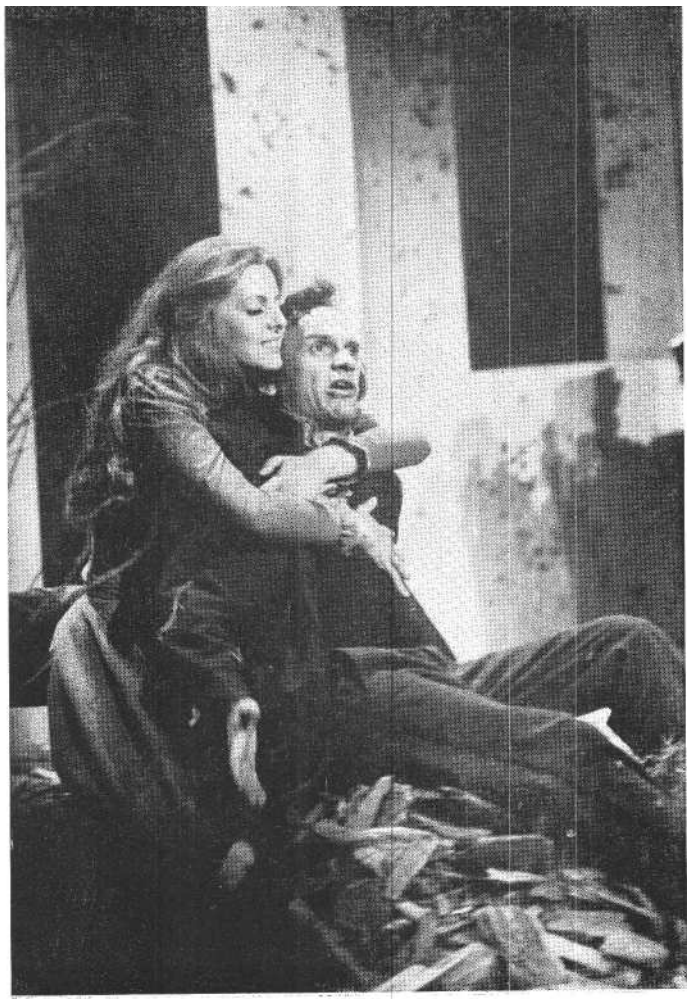
Zsámbéki *Ivanovjához* Pauer Gyula díszletei kínálják a kulcsot. Mindenekelőtt: a színpadot fakéregdarabok borítják. A fakéreg: nem levél, színénél, textúrájánál fogva mégis az őszt, az avart idézi; csakhogy nem naturálisan: a korhadás a szilárd anyagot hatja át. A talaj befolyásolja a szereplők járását: nem lehet rajta magabiztosan közlekedni. Oldalt csupasz bokrok, költőien és könyörtelenül. Eb-ben a természeti közegben helyezkednek el a bútorok - Ivanovék és Lebegyevék belvilága. Mint a Somogy megyei Néplap kritikusa, Leskó László szellemesen megjegyzi : „ Lebegyevéknél »rend «van", itt kupacokba söpörték a kérget, és köztük folyosókon lehet közlekedni; Ivanovnál azonban az altalaj egyenetlenül, de mindenütt jelenvalóan elborítja a szobát. A darab szereplői a szoba és a természet egységében élnek, a felbomlás kívül-belül egyformán megtámadta őket. A díszlet mégsem rút és visszataszító, nem szeméthalmot látunk, mint *A szecsuáni jó lélek* Benno Besson rendezte elő-adásán, szó sincs „lábszárig érő undok szenny"-ről, amelyet Molnár Gál Péter vélt a színpadon felfedezni. A fakéreg a

maga anyagszerűségében: szép, és szép a háttér is, a foltok ellenére, vagy éppen a maga esendőségében. Számos díszlet-elem nem fejthető meg egyértelműen, Pauer szabadon vándoroltatja képzeletünket a felbomlás és a poézis közt. Úgy vélem, ebben a díszletben nemcsak az a nagyon is csehovi gondolat, hogy a szereplőket - anyagi helyzetük, értelmi és erkölcsi színvonaluk különbözősége ellenére - azonos külső és belső szituáció határozza meg, hanem azok a „szép" ábrándok és illúziók is, amelyekkel ön-magukat szeretnék szemlélni. Sőt: ez a díszlet magában hordja az Ivanovok világának egykori, már alig felfedezhető valóságos értékeit is. Szinte öntörvényű alkotás - csak ennyiben problematikus. A maga módján elmondja a darabot, és nemcsak serkenti a színészek fantáziáját, hanem meg is köti őket. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a díszletnek, mely állandó tényező, nem lehet mindig egyformán funkciója, de ebben az esetben, éppen szokatlan tárgyiasságánál fogva olyan erősen van jelen, hogy állandóan funkciót követelne magának.

Úgy vélem, Zsámbéki azért vállalta a Pauer díszleteinek óriási többletével járó megkötöttségeket, mert ő maga is az anyagszerűség és a képtelenség cikcakkos határvidékén helyezte el Csehov művét. A darab valóságtartalma szembe-szökő: a vidéki élet lezüllése, a bizonytalan értelmiségi becsvággyal rendelkező földbirtokos magánya a piások és zsugások és uzsorások között, az élet általános céltalansága, az adott rendszeren belül megkísérelt kitörés reménytelensége, az érzület, a gondolkodás és az ábrándok riasztó eltompulása: mind-mind valóságos tény, az orosz irodalom állandóan visszatérő témája. Csakhogy Csehovnál a köznapi lét tengődése a fantasztikus szatíra túlzásai nélkül lépi át az abszurditás határát. Az embernek az a benyomása, hogy maga a valóság abszurd. Zsámbéki rendezése nyomatékosítja ezt az alapérzést. Ha meg mernék én is kockáztatni egy szellemességet, azt mondanám, hogy nála nem a valóság torkollik az abszurditásba, hanem az abszurdum lesz valóságos. Ehhez bőségesen kínál fogódzót Csehov dialógustechnikája. Itt van például Koszih, foglalkozására nézve jövedéki tisztviselő; ahányszor a darab folyamán kinyitja a száját, csak a kártyáról és partnereinek balfogásairól tud beszélni; amikor Lvov, az orvos a végkifejlet előtti feszült légkörben megkérdi tőle, hogy mi a véleménye Ivanovról, ezt feleli: „Reménytelen alak. Úgy játszik, mint egy suszter . . ." Az embereknek ebből a tragikomikusan végletes egyoldalúságából csinált iskolát évtizedekkel később az abszurd színház. Zsámbéki Gábor Beckett és Ionesco felől is megtekintette magának Csehovot, és így bűvölte színre például a darab második felvonását, mely

Rajhona Ádám (Ivanov) és Pogány Judit (Anna) a kaposvári előadásban

Tóth Éva **f. h. (Szása)** és Rajhona Ádám (Ivanov)



Rajhona Ádám az Ivanov címszerepében

íróilag a legkevésbé mélyreható; Csehov későbbi darabjaiban nem is igen találunk ilyen életképszerű, részletező ábrázolást. Zsámbéki a Lebegyevnél össze-gyűlt vendégsereglet szinte minden tagjának kitalált egy karikaturisztikus arcot, egyetlen jellemző vonással - még azok is groteszk életre kelnek így, akiknek szövegük sincs. Elsősorban Csernák Árpád, Jeney István, ifj. Mucsi Sándor, Lukács Andor, Simány Andrea és Kari Györgyi jóvoltából borzalmasan mulatságos panoptikumot láthatunk kihalásra ítélt, de azért fölöttébb szívós állatseregletet. A Csehovnál mindenütt jelenlevő komikumnak ez a pojácás hangsúlyozása *arra* is jó, hogy az unalom, az idő lassú múlása mulatságosan és pergőn elevenedjék meg. A Ionesco felől nézett Csehov azonban mindig Csehov marad Kaposváron: az abszurd színház az egyoldalúságában végletesen felfokozott embert kiemeli környezetéből, vagy jelképes környezetbe helyezi; itt azonban egy pillanatra sem tűnik el a képtelenségek szilárd alapja, az orosz vidéki élet valósága, Csehov Ivanovra vonatkoztatott szavaival: „Hosszú téli esték, üres kert, üres szobák, egy zsörtölődő gróf (a nagybátyja), egy beteg feleség."

Az emberek groteszk átváltozásával együtt átalakulnak a tárgyak is. A díszletekről beszéltem már; most csak a darabban olyan fontos szerepet betöltő lőfegyvereket hozom fel példának. Az első felvonás első jelenetének elején Borkin viccből ráfogja puskáját Ivanovra, aki halálra rémül; az utolsó felvonás utolsó jelenetének végén Ivanov agyonlövi magát a pisztolyával. E két fegyveres akció között zajlik le a darab. Nyilvánvaló, hogy a csínytevés már a végkifejletet készíti elő. Ivanov pisztolya a harmadik felvonás elején is szerepel; Csehov szövege szerint a gróf fenyegeti meg vele Koszihot, hogy hagyja már abba a kártyatörténeteit. A kaposvári előadáson nagyobb szerep jut a pisztolynak: az iszogató férfiak részegségükben bedobják az uborkásüvegbe, innen halássza ki a gróf, majd miután Koszihra szegeződött, vissza is kerül az uborkásüvegbe; a következő jelenet folyamán Ivanov ennek a pisztolynak a tisztogatásával foglalkozik. Ez a tevékenysége még leplezetlenebbül készíti elő a végkifejletet, amelyet egyébként Csehov sem igen rejt véka alá. Csakhogy ez a végkifejlet, minden rémsége ellenére, felszívott magába egy komikus vonást. Nem mindegy, hogy a pisztoly, amellyel főbe lőjük magunkat, előzőleg uborkásüvegben lubickolt-e valamennyiünk szemeláttára, vagy eredeti funkciójának megfelelően viselkedett, titokzatosan és fenyegetően. A halál méltóságából jócskán levesz a halál-okozó eszköz előtörténete - és az a mód, ahogyan a halálra sebzett Ivanov hátulról befúrja magát a fakéreghalomba, és hulladék lesz a hulladék alatt, ezt a degradált halált teljesíti be groteszk és torokszorongató eredetiséggel. Igaz: eszünkbe juthat erről a halálról *a Hamu és gyémánt* Maciek-jének pusztulása, és még inkább Peter Brook *Ikekjének* az a jelenete, amikor a haldokló a gallyak fonataiba fűzi be magát, és ha eléggé jártas volnék a külföldi nagy rendezők halálötleteiben, nyilván még több analógiát fedeznék fel bennfentes diadallal. A művészetben azonban nem akkor eredeti egy eljárás, ha egyetlen korábban alkalmazott eljáráshoz sem hasonlít, hanem akkor, ha jelképes erővel és érzékletesen beilleszkedik az adott mű világának jelzésrendszerébe. Ha ez a jelzésrendszer önálló és tartalmas, akkor részleteinek eredetiségét nem csorbítja, ellenkezőleg: gazdagítja minden olyan hatás, mely új képzettársításokat és gondolatokat visz be a műbe.

A rendezés legörvendetesebb remek-lése az, hogy a panoptikumszerű mellékalakokon és a tárgyi világ abszurdba hajló realitásán túl kidolgozta az alapvető emberi viszonylatok reménytelen komikumát is. Példaként vegyük szemügyre Ivanovnak és a két fiatal nőnek a kapcsolatát. Ha csak tárgyilag nézzük, Ivanovot egyértelműen tragikus, komor kötelék fűzi feleségéhez. Az asszony tüdőbajos, a halálán van, de ő már nem tudja szeretni. Tekintettel sem tud lenni rá. Sőt, gyötrelmesen unja. Minden este magára hagyja, holott tudja, hogy a nő mindent

feláldozott a szerelméért: otthagyta zsidó hitét, a szüleit, akik kitagadták ezért, megszokott környezetét, még a nevéről is lemondott. Anna Petrovna, alias Sara Abramson megszemélyesítője, Pogány Judit rendkívüli átéléssel ábrázolja e figura reménytelen elesettségét; szerencsére nem hangsúlyozza külön a zsidó vonásokat, sem a betegséget - veszendő voltát eleinte magára erőltetett, szertelen játékosságba rejti. Ebből, mint burokból, csap ki az előadás jól kiválasztott, ritka pillanataiban szerelme, kétségbeesése, helyzete reménytelenségének tudata. Pogány Judit nagy önfegyelemmel és belső erővel eléri azt, hogy érdemmé és értékké válnak azok a veleszületett adottságai

alacsony termete, vékony hangja -, amelyekkel régóta is annyit tusázott. Törékenységének és temperamentumának ellentmondásossága: a halálközelség és az élniakarás kettőssége. Alakításának különös színt ad, hogy - a rendezés koncepciójának megfelelően - ebbe a figurába is képes komikumot belevinni. Amikor este otthon akarja marasztalni férjét, a nyakába kapaszkodik, ragaszkodásában valósággal ráragad, átfonja, lehúzza, valóságos *teher* lesz, komikusan és szemléletesen mutatja, milyennek érzi őt, a beteg, szellemileg igénytelen asszonyt a férje. Ugyanez a csimpaszkodó szerelem tér vissza az Ivanov- Szása viszonyban is; a lány mindenáron meg akarja váltani a férfit, nem engedi ki a markából, és a „tevékeny szerelem" iránti vágyában ő is koloccá válik. Nincs komikusabb és viszolyogtatóbb látvány, mint amikor egy férfit (vagy nőt) két oldalról rángatnak merő szerelemből, főként ha ez a rángatás nem pusztán metaforikusan, hanem szó szerint is értendő. Csehov is feltétlenül azon a véleményen volt, hogy Ivanov tragikomikus pusztulását nagyban elősegíti kapcsolatainak kényszeredett kiürülése, vagyis az, hogy a szerelemből ő már csak a kapaszkodást ész-leli. Amikor Zsámbéki Gábor ezt a metaforikus kapaszkodást szószerintivé élezte, a darab egyik valóságos komédia-lehetőségét aknázta ki szellemesen és szemléletesen.

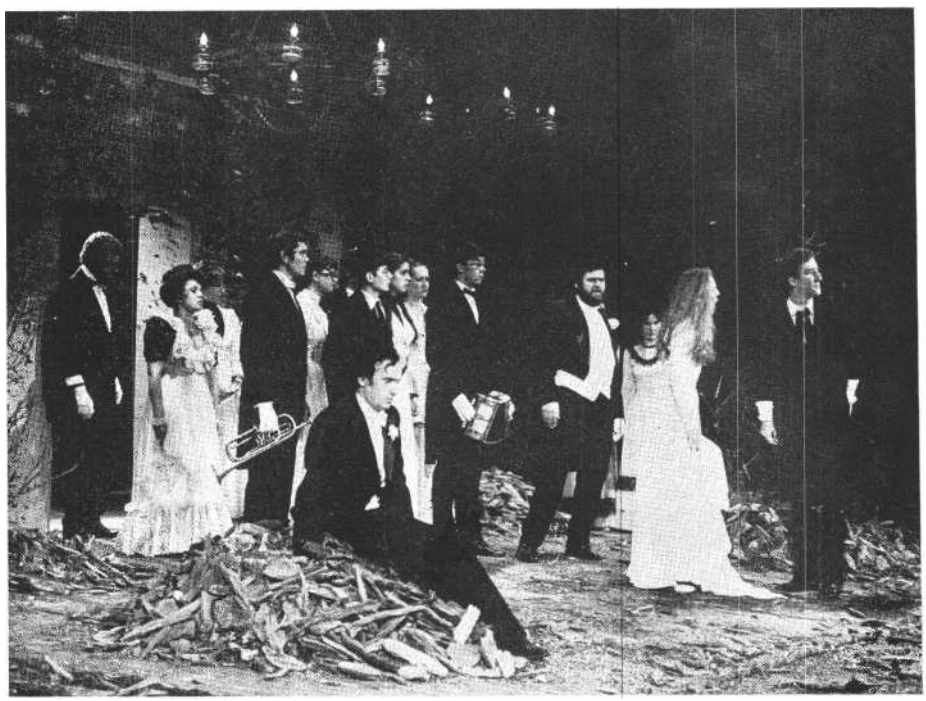
További arcok

Az előadás legnagyobb terhe az Ivanovot megszemélyesítő Rajhona Ádámon nyugszik. Nehéz feladat egy figurát önnön mélypontján tartani négy felvonáson át. Ez a mélypont persze íntellektuálisan, az önismeret és a lelki fogékonyság terén sokkal magasabban van, mint ahová a többi szereplők felérnek - de éppen mert Ivanov tiszta pillantással méri fel világát és benne a saját helyzetét, folyton-folyvást nyavalygó reflexiókra kényszerül, minthogy a tettvágy, a változtatás és perspektíva reménye végérvényesen kiveszett belőle. Rajhona igen okos színész, magától értetődő természetességgel nyújtja a figura értelmi fölényét, és ideges alkata épp ilyen természetesen tölti meg intellektualizmusát hisztériával. A legkiválóbbat azokban a jelenetekben nyújtja, amikor szembesülni kényszerül lényének igazi természetével; így az első felvonásban az orvossal folytatott párbeszédben és a harmadik felvonás végén, amikor a kibírhatatlan nyomás alatt vergődve, felesége elől a szó szoros értelmében menekülve az asszony szemébe vágja zsidó származását és halálra ítéltségét. A felvilágosult, liberális embernek ez az önmaga elől is gondosan titkolt alvilága döbbenetes erővel tör fel, és mintegy megpecsételi sorsát: Rajhonának és az egész előadásnak legfeledhetetlenebb pillanata ez. A civilizációs s kultúrmáz mögött acsargó kegyetlen ösztönök és alantas társadalmi beidegzettségek leplezetlenül diadalmaskodnak és végleg megpecsételik Ivanov sorsát.

Halványabb Rajhona azokban a jelenetekben, ahol pusztán létezik és tenyészik. Veszendőségének, régi dicsőségének siratása monoton, és ez nem volna baj, hiszen már ez is beidegzettséggé vált; de a kelleténél vonakodóbban érvényesül e monotónia humora. Mulatságosnak érezzük, ha valaki folyvást elveszett pénzét vagy nőjét siratja; még mulatságosabb, ha egy ember önnön elkallódott énje miatt nyavalyog, anélkül, hogy bár-mit is tenne hanyatlásának megállítása érdekében. Rajhona és Zsámbéki - nem óhajt fejlődésdrámát nyújtani ott, ahol nincs fejlődés; de a statikus állapot körüli hullámzás művészi szintje nem egyenletes, talán mert olykor túlzottan „belülről" jelenik meg a figura; Rajhonának többször kellene Ivanovot abból a tisztes távolságból szemlélnie, ahonnan Ivanov szemléli környezetét.

Helyey László a becsületes Lvov doktor szerepében ismét kamatoztatja személyiségének átütő erejét. Az erény aljas kis diadalát, hogy lám csak, minden valóban olyan romlott, amilyennek az ő szemüvegén keresztül mutatkozik, a vaskalapos humortalanság humorát, amelyet az koronáz meg, hogy a becsület, a becstelen világ iránt táplált gyűlölettől szárnyakat kapva, önnön ellentétébe lendül át: mindezt Helyey - főként az első három felvonásban - a lehető legeszköztelenebbül fejezi ki. Kárörvendő kis mosolyaival, amelyeket képmutatóan elfojt, félszeg méltóságával, ahogyan egy-két

Jelenet a kaposvári Ivanovból (Iklády László felvételei)



centivel még magasabbra húzza ki ma-gát, merev, pattogó beszédmódjával szinte belénk vési a doktor mindenki számára elviselhetetlen lényét. Amikor például a második felvonás végén Ivanov és Szása szerelmes kettőse Lvov jelenlétében lelepleződik a feleség előtt, Helyeyn gyors öröm sugárzik át, hogy aztán ez is átadja helyét a komor „quod erat demonstrandum"-nak. Ez a bravúr annál is feledhetetlenebb, mert előzőleg, Anna Petrovnával beszélve, őszintén aggódónak és gyöngédnek láttuk; az asszony iránti csodálata ugyanis az egyet-len olyan érzés, mely ideig-óráig lecsalogatta az erkölcsi pulpitusról; végül azonban a felfújt erény legyőzi gyöngédségét. Káröröme a „legyen igazság, ha belepusztul is a világ" undorító érzületéből táplálkozik, tudja, hogy Ivanov lebukása sietteti feleségének pusztulását, mégis örül, mert igaza lett: bebizonyosodott, hogy a férj valóban méltatlan nejéhez. Helyeyben megvan az a ritka képesség, hogy lényét, mihelyt megjelenik a színen, ráerőltesse a közönségre. Ha oldalt áll, vagy csak sétál a háttérben, akkor is rendkívül intenzíven érezzük, hogy Lvov doktor, lesújtó igazságainak birtokában, nem ért egyet, és készül a leszámolásra.

Csákányi Eszter mint Babakina és Vajda László mint Borkin szintén lenyűgöző formában van. Csákányi alakítása parodisztikusabb: Babakinája ordítóan közönséges, kéjsóvárságát csak pénz- és rangsóvársága múlja felül (ha ugyan felülmúlja). Egy pillanatig sem lanyhul koncentrált ordinárésága, és alakításának humorát tovább fokozza, hogy szerepjátszó asszonyt elevenít meg, de olyat, aki állandóan kiesik társasági szerepköréből; ennek bemutatása kettős csavarintást kíván, olyan játékot, mely a szerepjátszást és az erről való megfeledkezést egyformán mulatságosnak mutatja. - A kaposvári Borkin nem Ivanov távoli rokona, ahogy Csehov szerepjegyzékében áll, inkább egy volt muzsik - agyafúrtsága, harsánysága, ereje, járásának elfogulatlan ügyefogyottsága egyaránt plebejust idéz elénk. Vérbő, jókedvű alakítás ez, a hálás szerep szinte ellenállás nélkül csalta ki Vajda László legvonzóbb - igaz: már kipróbált - erényeit. - Kun Vilmos Sabelszkij gróf szerepében kellően elkeseredett, cinikus, torz, olyasvalaki, akiben filozófiává züllött az élet perspektívátlansága. Az ő játékát befolyásolja leginkább a színpadi környezet: turistaként, nehezen tapossa a fakérget, botjával az altalajba szúr - mintha még az is erőfeszítést kívánna tőle, hogy a szó szoros értelmében megálljon a lábán. *Az Ivanovban* megismétli apemantusi remeklését, és ez nem technikai és formai trükkök átvételének eredménye, hanem a szerep légköréből fakad: a gróf valóban az athéni Timon vitapartnerének szellemi leszármazottja. Nehéz színészi feladat lehetett olyan változatot találni, amely nem hat a korábbi szerep másolatának. Azt hiszem, Kun Vilmos figyelme nem kis mértékben azért összpontosult a külső környezet okozta lehetőségekre, mert igazi művészként önmagát sem akarta másolni, és ezért olyan pontot keresett, ahonnan elrugaszkodhat a már kész megoldásoktól. - A Lebegyev-házaspár - Dánffy Sándor és Olsavszky Éva - magabiztosan és hibátlanul oldja meg feladatát. Dánffy olyan természetesen mozog a színen, mintha ott lakna; Olsavszky pedig fukar eszközökkel is példásan emeli ki a szatirikus egyoldalúsággal megírt figura egyetlen oldalát. Az embernek mégis az az érzése, hogy a két kitűnő színész - az atlétika nyelvén szólva - nem futotta ki a formáját, mintha nem adták volna át teljesen személyiségüket az ábrázolandó figuráknak, és ezért alakításuk csak élvezetes és pontos - ismétlem: hibátlan -, de nem eléggé emlékezetes.

A kaposvári Ivanovban *a* keserű Csehov támadt életre, a könyörtelen ítélkező, a ridegen vizsgálódó orvos, aki tudja, hogy még senki sem gyógyult meg egy kellemesen kedvező diagnózistól. Az előadás a semmire tekintettel nem levő tisztánlátás igényét fejezi ki, és nem hiszem, hogy akadhat igény, mely inkább megérdemelné, hogy eljusson a világot jelentő deszkákra.

Csehov: Ivanov (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Elbert János. *Zene:* Székely Iván. *Díszlet jelmez:* Pauer Gyula. A *rendező munkatársa:* Saád Katalin és Gazdag Gyula. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Rajhona Ádám, Pogány Judit, Kun Vilmos, Dánffy Sándor, Olsavszky Éva, Tóth Éva f. h., Helyey László, Csákányi Eszter, Csernák Árpád, Vajda László, Farkas Rózsa, Lukács Andor, ifj. Mucsi Sándor, Stella Attila, Jeney István, ifj. Somló Ferenc, Kari Györgyi, Simány Andrea, Kaskó Erzsébet, Csernella Ágnes, Jancsik Ferenc, Galkó Bence.

ISZLAI ZOLTÁN

Színházi regény

Bulgakov-adaptáció a Tháliában

„ ... ha meg akarunk győződni arról, hogy Dosztojevszkij író, vajon az igazolványát kell-e kérnünk ? Nem, vegyük elő bármelyik regényének bármelyik lapját, és igazolvány nélkül is azonnal meglátjuk, hogy íróval van dolgunk. Egyébként azt hiszem, hogy nem volt semmiféle igazolványa."

Mihail Afanaszjevics Bulgakov írta ezeket a sorokat (1928-tól 1940-ig készülő) világraszóló művében, *A Mester és Margaritában.* Feltehetően akkor, ami-kor neki se nagyon lehetett igazolványa. Ha volt is, nemigen járt vele írószövetségi rendezvényekre vagy intézmények-be. Tarthatott tőle, hogy nem látják szívesen. 1934-ben a szovjet írószövetség első kongresszusára sem engedték be. A karzatra sem, noha színdarabja a Művész Színházban akkor már túljutott a félezredik előadáson. Annak a színháznak műsorán aratott sikerre sikert, amelynek harmadik, forradalom utáni korszakában éppúgy mérföldkő a *Turbinék napjai* (1926. október 5-től), mint ahogy 1896-ban Nyemirovics-Dancsenko és Sztanyiszlavszkij számára mérföld-kő volt - ugyanott - Csehovnak (az Alekszandrijszkij Színházban még megbukott) darabja, *a Király.*

A bulgakovi mű korszakos jelentőségét a korabeli kritika s az irodalmi közvélemény nem ismerte fel. „A fehérgárdista mozgalom apológiáját" látták (Nyikolka Turbin darabbeli szavaival) az „új történelmi színmű nagy prológus"-ában. Bulgakov „ügye" 1929-ben Sztálin elé került. Ő (Bill-Belocerkovszkijnak február másodikán küldött levelében) egy-részt azt írta, hogy a *Turbinék napjai a* bolsevizmus mindent legyőző erejét demonstrálja", hiszen „ha még olyan emberek is, mint Turbinék kénytelenek letenni a fegyvert, és meghódolni a nép akarata előtt, beismerve, hogy ügyük végleges vereséget szenvedett - ez azt jelenti, hogy a bolsevikok legyőzhetetlenek, nem lehet tenni ellenük semmit". Ugyanakkor azonban elítélte a következő darabot, *a Menekülést.* És erre már rásütötte a fehérgárdisták iránti rokonszenv bélyegét. Ezzel mégiscsak teret

engedett a sajtóhajszának és hercehurcának a szerző személye ellen és körül.

Nem csoda, hogy kevés olyan megnyilvánulását ismerjük Bulgakovnak, amely az írókortársak s az irodalmárok iránti szeretetéről árulkodna. Leleplező kettős-portrét is fest Likoszpasztovról, a tehetségtelen, de ügyeskedő íróról a *Színházi regényben,* amikor kétszínűségét nemcsak a konkrét szituációkban, de általánosabb érvénnyel is bemutatja. Likoszpasztov először alig leplezett irigységgel gratulál *a Színházi regény* író-főhősének, Szergej Leontyevics Makszudovnak ahhoz, hogy regényéből átdolgozott színdarabját olyan nagy szerzők társaságában plakátolták ki a Független Színháziak (mutatis mutandis: a Művész Színházbeliek), mint Aiszkhülosz, Szophoklész, Shakespeare, Osztrovszkij.

„- Aiszkhülosz, Szophoklész és te! Hogy csináltad, ezt nem érem föl ésszel, de zseniális, annyit mondhatok! Most aztán már meg sem ismered a régi barátaidat! Hogy is barátkozhatnánk mi egy ilyen sekszpírrel!" ... „Adja isten. Hát-ha sikered lesz. A regénynek nem volt sikere, hátha a darabnak lesz. Csak vigyázz, el ne bízd magad. Nincs nagyobb komiszság, mint hogyha az ember megfeledkezik a barátairól."

Mennyire más, mennyire károrvendően diadalmas ugyanez a Likoszpasztov vagy száz oldallal később, mikor az írót a „Rangján felül" című karcolatban a konkurrensek (még elő sem adott) darabja miatt már kegyetlenül kifigurázzák.

Az a plakát, mondanom se kell, kínos föltűnést keltett az irodalmi világban. . . . Rossz vért szül ez a dolog ... No, de nem azért jöttem, hogy vitatkozzam, hanem hogy megvigasztaljalak, mint jó barátod, mivel hallom, hogy még ennél is nagyobb baj ért ... hogy Ivan Vasziljevicsnek nem tetszett a darabod." „És azt is mondják, hogy szemtelenkedtél Ivan Vasziljeviccsel, fölidegesítetted. Ellát téged jótanáccsal, te meg fölfortyantál, mint hallom! Már bocsáss meg, de ez túlzás! Ehhez nincs jogod! Nem olyan nagy érték a darabod ... mármint Ivan Vasziljevics szemében . . . hogy szabad volna felfortyannod!"

És Makszudov nem is fortyan fel. Nem üti pofon az „álnok kígyót", ha-nem magával viszi a Nápoly-étterembe, hogy alaposan berúgjanak. Mert Bulgakov, az író, tudja, hogy Makszudov az ember, szelíd, mint a minden megaláztatás mögött készülődő nagy regény hősei; az elgyötört, borostás szakállú Mester - akinek „nem fény kell, hanem nyugalom" -, és megbocsátó is, akárcsak Jeshua, aki alig győzi nyugtatgatni a szenvelgő Poncius Pilátust, hogy soha nem történt meg a „kivégzés", amit elrendelt.

Bulgakov: **Színházi** regény (Thália Színház). Makszudov felolvassa darabját a Független Színház ülésén (Bitskey Tibor, Kozák **András,** Mikó István, Rátonyi Róbert, Sütő Irén és György László) **(Ikládv** László felv.)

De érlelődött Bulgakovban, az íróban a másik, bosszúálló énje is, akit a kérlelhetetlen jóság minden apró és nagy aljasság leleplezésével foglalkozó démonai képviselnek majd *A Mester és Margaritá*ban; a felfuvalkodott író-bürokraták fejét a villamos alá gurító, vesékbelátó-aranyszemű Woland, az „igazolványos" írók étkezőhelyét vígan porig égető sátáni kandúr, Behemót, és maga Margarita, ki szerelme mindenható seprűnyelén száguldozva kalapáccsal veri ki a DRAMIR-lakóház zárkózott ablakait .. .

A színházat azonban - minden rossz tapasztalata ellenére - valószínűleg sohasem tudta meggyűlölni Bulgakov-Makszudov, aki még kijevi gimnazistaként is „egvenruhátlan minőségben" járt orosz nyelvű drámai színházba. Még akkor sem tántorodott el tőle, amikor 1930-ban - Sztálin kegyéből - rendező-asszisztens lehetett a Művész Színházban, s rájött; rögtön olyan darabot osztottak rá - a *Holt lelkeket* -, ami „nem létezett", amit magának kellett átírnia. Talán még akkor sem rendült meg a színházban a hite, amikor *Boldogság* című darabjának jövendő rendezője egy órán belül lelkendezve dicsérte a művet, majd (visszatérve valamely rejtelmes helyről) meggondolta magát: „eszi a vacsorát, a darabról nem ejt egyetlen szót sem, és egyszer csak elnyeli a föld, többé elő nem kerül".

A színház iránti olthatatlan szerelméről tanúskodnak a harmincas évek közepén kezdett és (sokak szerint szándékosan) töredék-egészben hagyott *Színházi regény* legszebb, leglíraibb lapjai, noha a mű nem éppen apológiája (és nem is prototípusa) író és színház kölcsönösen ki-elégítő egymásra találásának, konfliktusmentes viszonyának. A kimeríthetetlen változatosság, az állandó mozgás, a lélegzés, átalakulás, a színpadi valóság álomszerűsége is a minden álmok valóra válásának fájdalmas örömű, mert múlékony, mégis újrakezdhető hullámjátéka lebilincselte, mágnesként fogva tartotta az írót (ahogy Bulgakov a tőle megszokott, majdhogynem brutális érzékletességgel kifejezi), „horgára akasztotta" egyik legnagyobb drámaszerző tehetségét századunknak. Talán életben is tartotta. Pedig ez a nagyszerű író a *Színházi regény* alkotása idején (már túl a *Turbinék* körüli hercehurcán, az 1926-os *Zojka la-kása, az* 1927-es *Menekülés* meg az 1928-as *Bíborsziget* letiltásain) nem egyszer s nem kétszer ülhetett „cifra jégvirággal bevont padlásszobája ablaka elé", hogy belássa: „nem lehet úgy élni, hogy az ember darabokat ír, és nem adják elő őket".

Mégis kitartott. A nagy „kiábrándulás" zseniális darabjai, a *Meličre s* az életműzáró Puskin-dráma mellett volt ereje és leleménye megírni az *Ivan Vasziljevicset,* ezt a nagyszerű komédiát a ház-mesterek - és házmesterlelkű irodalmárok - nyomasztó hatalmasságáról.

Kitartott, mert eredendő drámaírói tehetsége kötötte a színház próteuszi lényegéhez, és ennek megfelelően nem-csak írta, hanem élte is, valamiféle „ébren ájulatban" művei életét, amely ki-

Ivan Vasziljevics (Inke László) és **az** ápolónő (Gáti Vilma) **a Színházi regényben**

szakította az unott köznapokból s ugyanezekben a megunhatatlan hétköznapokban örök tragédiákat és komédiákat forgatott az élményeket nyughatatlan látványokká őrlő s belőlük az igazinál valódibb műveket konstruáló elméje elé.

„Nem tudnám megmondani, jó darab volt-e A kegyenc vagy sem - írja *a Színházi regény* egyik helyén. - De engem nem is az érdekelt, hogy jó-e a darab vagy sem. Az előadás bája nyűgözött le. Mihelyt a csöpp teremben kialudt a villany, a színpad mögött megszólalt a zene, és a dobozba tizennyolcadik századi kosztümökbe öltözött alakok léptek ki. Az arany ló oldalvást állt, a szereplők néha leültek a patái közé, vagy szenvedélyes párbeszédeket folytattak a pofája alatt, és én majd elolvadtam a gyönyörűségtől. Keserű csalódás fogott el, mikor az előadás véget ért, és ki kellett lépnem az utcára. Szerettem volna ugyanolyan köntöst magamra ölteni, mint a színészek, és részt venni a cselekményben. Úgy képzeltem például, nagyszerű volna, ha óriási borvirágos trombitaorrot ragasztanék magamnak, tubákszínű kantusban, nádpálcával, burnótszelencével a kezemben oldalról kilépnék a színfalak mögül, és valami roppantul nevettetőt mondanék; tüstént nekiálltam, hogy kispekuláljam azt a nevetséges mondókát, ott szorongva a nézők soraiban. De a komikus dolgokat mások mondták, mások is találták ki, és a termen olykor végigzúgott a nevetés. Sem azelőtt, sem azóta nem éltem át semmit, ami nagyobb gyönyörűségemre szolgált volna."

Pausztovszkij, aki együtt járt Bulgakovval az Első Kijevi Gimnáziumba (ugyanoda, ahol a *Fehér gárdában,* illetve *a* Turbinékban *a* bulgakovi művek legdrámaibb fordulatai játszódnak), emlékirataiban elmondja, hogy a mássá lényegülés, a „cselekményben való részvétel" vágya és képessége korán megnyilatkozott a fiatal gimnazistában (no meg később, „Joszif Visszarionovics és Misa" kitalált - de a valóságosnál ijesztőbb „találkozásaiban").

Sztanyiszlavszkij is elismerte színészi képességeit. Egyszer, az általa dramatizált Pickwick-klubban Bulgakov el is játszott egy kisebb szerepet. Az empátia, a beleélés mestere volt tehát. Ezért is olyan élők megszámlálhatatlan férfi-alteregói a drámákban és a regényekben. Többszörös fénytörés nélkül, alig-álcázottan, tűnődései-szenvedései hálójába gabalyodottan, közvetlen megragadhatóságban mégis csak *a Színházi regényben* jelenik meg előttünk.

Íróember és színházi ember számára ezért elgondolni sem lehet vonzóbb és élvezetesebb feladatot, mint hogy szó szerint „cselekmény részévé tegye" a huszadik századi irodalomtörténet egyik legszínházibb íróját és legíróibb színházi emberét. Hogy saját sűrített életdrámájában léptesse föl, kibontva legerősebben önéletrajzi regényéből a drámaíró Bulgakovot.

*

Erre vállalkozott Elbert János és Kazimir Károly, amikor a *Színházi regény* dramatizált változatát közösen elkészítették a Thália Színház számára, hogy itt - 1977. október végén, évfordulós előadásnak is szánva - megrendezhesse ugyancsak Kazimir Károly az adaptációt.

Mindkét szerzőtárs - még az előadás előtt - írt, illetőleg nyilatkozatot adott művészi szándékáról. (Kiemelések tőlem - I. Z.)

Elbert János (a Pesti Műsorban): „Sok minden vonzott, sok minden riasztott - s ugyanúgy Kazimir Károlyt is - az életünk legszebb hónapjai közé sorolható munka közben. Hogy a szövegben ott rejtőzik figuráival, helyzeteivel, körvonalaival a majdnem dráma, *a szinte kész tragikus komédia* - ezt nemcsak a színházi világot keresztül-kasul ábrázoló könyv témája sugallta, hanem az egész szemlélet, az ábrázolásmód. Ugyanekkor *Bulgakov írói nagyszerűsége nemcsak sarkallt, el is bátortalanított:* ilyen nemes anyagon csak rontani lehet. Ráadásul első pillanattól világosan tudtuk: *semmit »bele nem fantáziálhatunk « ebbe a kitűnő műbe.* Egyetlen jogunk, hogy kikerekítsük, befejezzük itt-ott a megkezdett mondatot."

Elbertet tehát az izgatja, hogy „át-éli-e" a műfaji transzpozíció tortúráját az írói üzenet? Megmarad-e a regényből készíthető dráma *a saját* keretei között? Közvetíti-e majd az originális szemléletet és az író szellemét a másodlagos színdarab ?

Kazimir Károly megközelítése, felfogása, értelmezése más színezetű. Gondolatmenete is - nyilván az Esti Hírlap-interjú kurtára fogottsága miatt - szaggatottabb.

„Író és színház szerelme súlyos konfliktusokat rejteget. Főleg, ha - mint a főhős esetében - *színházi idegenről van szó. Akit a művészek világa épp annyira vonz, mint amennyire taszít."* „Szerencsére az író figurái plasztikusak. Telítve tűzzel, szenvedéllyel. Még meg sem szólalnak, máris igazuk van." „Különben nem hinne nekünk a közönség. Sőt, ami rosszabb, nem értené, hogy miért gyilkoljuk itt magunkat? Miért nem kíméljük a szívünket, az idegrendszerünket, életünket?" „Az írás fordulataira vigyáztunk. Indulatait, gyűlölködéseit, szerelmeit *és szenvedélyeit fölcseréltük a magunkéval."*

Kazimir korábbi bemutatóiból sem ismeretlen művészi szándékát az utolsó mondat tükrözi legpregnánsabban. Az író mondanivalójának tolmácsolásán túl, és ennek ürügyén aktuális önvallomást akar tenni nemcsak a színház olthatatlan és kíméletlen szeretetéről általában, de a mai magyar színházról, sőt a saját szín-házi törekvéseiről is önvallani akar. (Hiszen ki másra vonatkozna az a mondata, hogy „miért gyilkoljuk itt magunkat?")

Az anyag „szerencsére" keményen ellenállt a kazimiri szándékoknak; *a Színházi regény* színpadi változata jobban hasonlít Elbert - kissé talán ideális - elgondolásaihoz, mint a rendező pragmatikus elképzeléseire. Nem lett belőle mindenekelőtt egy „színházi idegen"-ről szóló tanpéldázat. Nem lett belőle az „önmagukat gyilkoló" színészeket sajnáltató színházi apológia sem. Igaz: kimaradt belőle a „kész tragikus komédia". Nyo-

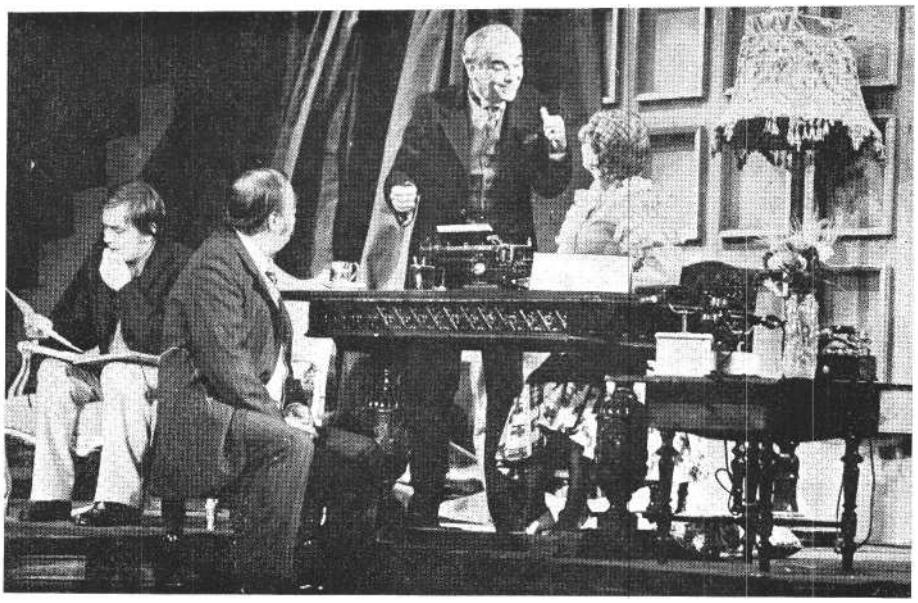
mokban lelhető csak fel benne annak a vérbeli drámaírónak a küszködése, aki a hatalmasok felé sandító színházi levegőben valósággal fuldoklik, noha e nélkül az atmoszféra nélkül rögtön elpusztulna. A művészi személyiség és a korközeg klasszikus érvényű, mégis jellegzetesen huszadik századi attitűdben mutatkozó, ironikusan és fájdalmasan ábrázolt ambivalenciáját a darab a regényhez képest egysíkúbban adja vissza. Az előadás ezt a kétgyökerű konfliktust a dramatizálás szövegétől is idegen mutatványokkal és mellékmozzanatokkal gyakran félreviszi, megkuszálja, szaggatottabbá, töredezettebbé teszi annál, mintsem ezt az egységesebb, homogénabb drámává is meghosszabbítható regénylogika diktálná.

Nagyon hiányos például a drámában annak a középszerű íróvilágnak bemutatása, amelyet oly engesztelhetetlen gyűlölettel és megsemmisítő gúnnyal figuráz ki Bulgakov a *Színházi regény* első nagy csoportos jelenetében. Ettől már rögtön „fölbillen a félpálya", és indokolatlanná válik a Likoszpasztovból és más regénybeli írókból gyúrt Szerkesztő színpadi sertepertélése. (Akik nem ismerik a regényt, azok ezt a - fontos ellenpontot képviselő - mellékszereplőt nemigen veszik észre.)

Az írók díszes „társulatának" eltűnése következtében viszonyítási lehetőségének híján Makszudov, az írófőhős alakja is elhalványul. Alaposan meg kell erőltetni magunkat ahhoz, hogy elhiggyük igazságát a művét megkérdőjelezőkkel vagy szétcincálókkal szemben. Még nagyobb fantázia kell ahhoz, hogy veleérzően tudjunk az ügyével azonosulni.

Holott a játék első percétől fogva és egyre fokozottabban kellene drukkolnunk a színházi gépezetbe került darabjáért. Azért, ami őt egyedül és kizárólagosan izgatja. A műért, melynek sikerén vagy bukásán múlik - dramaturgiailag is - „minden". Azaz : a színpadi hős győzelme éppúgy, mint a (gyönyörű élőképekben felvillantott) „Fekete hó" című dráma diadala.

Izgalmunk azonban szordínósabb a kelleténél. Ez a Makszudov ugyanis nem elég nagyszabású személyiség. Nem tudja elérni, hogy az ő szemszögéből szemléljük a kitáruló színházi világot. Az átdolgozás során elveszítette annak a (végtelen tapintattal kinyilvánított) ironikus magasabbrendűségnek a distanciáló képességét, ªmivel a regény legkavargóbb és legzűrösebb fejezetei fölött is uralkodott; amivel elérte, hogy a „színészségnek" ne a többé-kevésbé nyers efemer „valósága" táruljon az olvasó-néző szeme elé, hanem az a szuverén személyiségen átszűrt művészi kép, amely célirányosan egyensúlyozza (illetve műarányosan torzítja) a szabálytalanul, kevésbé intenzíven ható írói tapasztalásokat.



A Független **Színház irodájában:** Kozák András, György László, Rátonyi Róbert és Esztergályos Cecília

Röviden: degradált főhőssel igyekszik meggyőzni ugyanennek nagyságáról az adaptáció.

A lefokozás persze bizonyos vonatkozásban elkerülhetetlen, mert éppen Bulgakov írói magasabbrendűségéből következik.

Nem lehet ugyanis átmenteni éppen azokat a szemszögmeghatározó mozzanatokat, amelyek a savát-borsát adják a regénynek.

Hogy lehetne színpadon ábrázolni például azt a duplacsavaros közbevetést Knyazsevics „darabok elfogadásával megbízott igazgatóról" (aki a darabban egy szimplán ostoba fatuskó) : "Minél jobban megvidámodott Knyazsevics, annál inkább elkomorultam én - bár ezen magam is meg voltam lepve." Van olyan színész (Magyarországon), aki arra képes, hogy - némán - megjelenítse a kitűnő előjelek nyomán törvényszerűen jelentkező rossz előérzetet?

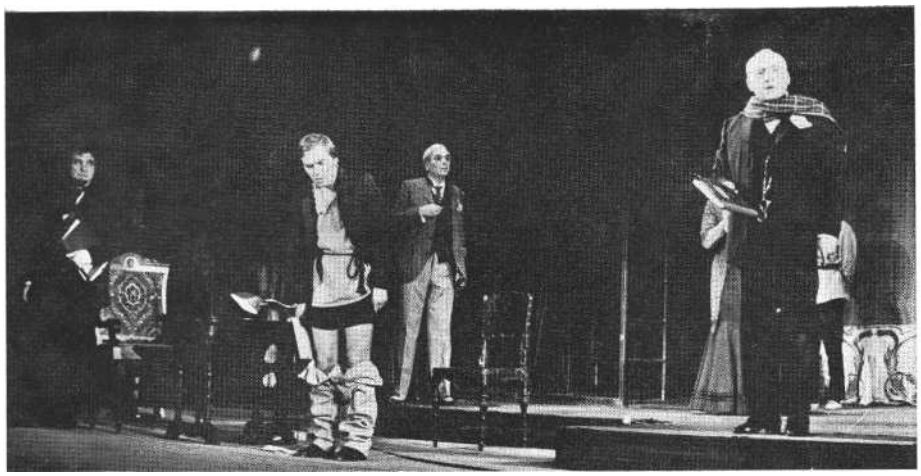
Vagy: miként lehetne az írói szó felidéző erejével legalább adekvát módon megcsinálni a következő intermezzót a darab Szivcev Vrazsek-i felolvasásának nagyjelenetében a színpadon: „Némi átmeneti megkönnyebbülést hozott a fehérruhás ápolónő váratlan megjelenése. Nesztelenül lépett be; Ivan Vasziljevics az órájára pillantott. A nő likőrös pohárkát nyújtott oda Ivan Vasziljevicsnek, Ivan Vasziljevics felhajtotta az orvosságot, utána vizet ivott az asztalon álló pohárból, és újra letakarta papírfödőjével, Aztán megint az órájára nézett. Az ápolónő meghajolt Ivan Vasziljevics előtt, régies, oroszos, mély meghajlással, és peckesen kivonult a szobából."

Miféle epizodista tudja nálunk összehozni és kicsendíteni a *nesztelen belépést a peckes kivonulással* meg *a régies, oroszos meghajlással? S* ki törődik azzal igazában, hogy az *átmeneti megkönnyebbülés* kifejezése kettős vagy hármas értelmű lehet?

Pedig *ezektől a* tévedhetetlen jelzőktől, minden más megfigyeléstől elhatároló, könyörtelenül szubjektív észrevételektől lesz Makszudov tapasztalása, és csakis és egyedül az övé *a Színházi regény.* Ha Bulgakov kisebb író, mint amilyen, Elbert János - rokonszenves - „elbátortalanodása" kevésbé lett volna indokolt. Így azonban - az eredményben - némiképp beigazolódott: az átdolgozók nem tudták „teatralizálni", a regény *stílusából* színpadra állítani az abszolút főszereplő Makszudovot. Az a „bátortalanság", ami megmentette az adaptálópárost a „belefantáziálástól", a többi szereplőnek jót tett. Ők (inkább többé, mint kevésbé) átmenekítették a bulgakovi világot jelző deszkákra a karakterüket meghatározó, rájuk aggatott sallangokon és külsőségeken átütő alapvető írói jellemzéseket. A színpadi titkárnők szerepét ezért játszhatta egy színésznő. És ezért volt elfogadható a tehetségtelen színésznő alakja a színpadon is. (Holott az őt játszó magyar színésznő nem tudta eljátszani, hogy Prjahina *mennyire* tehetségtelen.)

A Kazimir Károly rendezte előadás Rajkay György sokat „munkában levő" díszletei között zajlik. (Talán csak a művészeti tanács ülésterme nem eléggé nyomasztóan díszes.)

Az első részbe került Makszudov szegényes környezetének találó bemutatása (az árnyjátékfiguraként szitkozódó és később hasznos „átkötő" elemként alkalmazott lakásadónővel),



Makszudov (Kozák András) álma **a Független Színház próbáján (Bitskey Tibor, Rátonyi Róbert, Inke László) (Szebeni András felvételei)**

Jó ötlet Bombardov előrehozatala is regénybeli helyéről. Így válik ciceronéjává, advocatus diabolijává és megértő kenyerespajtásává Makszudovnak tévelygéseiben, majd *egyre* szaporodó kollapszusaiban.

Szépen szolgálja a darab keretbe foglalását a *Fehér* gárdából átemelt élőképszöveg (mialatt Makszudov elmondja, a kék háttérben megjelennek a szóban forgó vörös csillagok). Van valami jelképszerű abban is, amilyen lelkesen fogadják a színházba lépőt a stúdiófiatalok.

Ljubimov *Csendesek a* hajnalokjából kerültek elő az ezután következő díszletfalak *a Király* részleteinek előadásához, amit érezhető zökkenővel követ a szerződés aláírásának (kissé túl részletesen kidolgozott) jelenete. (Különösen azért, mert a „gazdasági igazgató" figurája ezután elsüllyed a jelentéktelenségben.)

Kitűnő beosztású az „előfürdő"-rész, bár a *ritmusa* mindvégig lassú, és már itt kezdjük elveszítgetni figyelmünk középpontjából Szergej Leontyevicset, vagyis Makszudovot, akit (a mulatságosan aktualizált) foyer-jelenet és Arisztarh Platonovics indiai üzengetései után a második részben sorozatos névtévesztésekkel sérteget (darabja felolvasása közben) a zseniális, hipochonder és zsarnoki természetű művészeti vezető, Ivan Vasziljevics. (Vonásait Sztanyiszlavszkijról is mintázta Bulgakov.)

A halott tűzoltó temetésének beiktatása felesleges, ám (utólag visszatekintve) egyben jele a második rész második harmadától kezdve egyre jobban eluralkodó fejetlenségnek. A zűrzavar teljesen öncélú. Ahogy nem járul hozzá a bulgakovi tartalom kiteljesedéséhez, nem teszi lehetővé az aktualizálások felfogását sem a (melléjátszásoktól szétszabdalt figyelmű) nézők számára.

Az etűdökben mindazonáltal sok a kedves és játékos ötlet. Ivan Vasziljevics is ekkor válik középponti hőssé, mindenki mást egyre inkább elnyomva maga körül. (Még az etűdök cselekvően-szenvedő alanyát, az érdemes és minden hájjal megkent színészt - a több regényalakból ügyesen „összevont" - Hyppolit Pavlovicsot is.)

Makszudov közben szinte mindvégig statisztál. Narrátorszövegei inkább szerkezeti elemek. Még Bombardov az, aki időnként fel-felvillan - aztán megint eltűnik a betétszámok rései között.

A második rész „aranymetszésénél" - a nadrágtalan álomkép merészen komikus bevágásával - ismét emelkedik a darab. A fiatalok meggyőzően játsszák el a mindvégig vita tárgyát képező öngyilkossági jelenetet. Aztán megjelenik az Indiából érkező Arisztarh Platonovics, akiről annyi mindent hallottunk - és enyhe kifejezés rá az, hogy idétlenül és funkciótlanul viselkedik.

A befejezés liturgikus „ecce homo"-ból és cirkuszi „hep -ből eszkábált demonstrációs pillanata már nem elég felemelő ahhoz, hogy valamiféle katarzis élményével hagyjuk el a Thália Színházat, ahol kevesebb kapkodással, szigorúbb fegyelemmel, a közönséghatás rutinosabb felmérésével ugyanezeken az új nyomokon, de a régi rendezői beidegződések levetkőzésével akár jó előadás is születhetett volna.

A. színészek közül Kozák András szenvtelen passzivitása, indokolatlanul tompított humora, egyre fakóbb mimikája, hanghordozásának - talán már nem is szándékolt - színtelensége, beszédtempójának modorossága és megjelenésének légkör nélkülisége nagyban hozzájárult ahhoz, hogy elfeledkezzünk egy átütő erejű személyiségről, akinek nagysága a legnyomorultabb állapotában is nyomasztóan hat környezetére. Első-sorban ezért nem válik elismerően bíráló partnerévé és megfoghatatlanul idege-sítő ellenfelévé Ivan Vasziljevics-Inke Lászlónak, akit viszont (színházi szerepben) régen láttunk ilyen színesnek, szellemesnek, önironikusnak, magabiztosnak - egyszóval: tehetségesnek -, mint ebben a szerepében. Éppoly komolyan veszi a baracklekvárevést, mint az öngyilkossági jelenetet vagy a bohózati (Carmen-taktusra előadott) csokorátnyújtó etűdöt. Ez a műgond - ahogy jeleztük - megteszi a magáét. Inke-Ivan Vasziljevics lesz a vitathatatlan főhőse az előadásnak.

Bombardov: Bitskey Tibor. Helyén van ebben a félig kidolgozott szerepben. Energiája húzóerő (a magát vonató) Kozák számára is. Ahol jelen tud lenni, diktálja az iramot. Tempójának átvétele sokat segítene az egész (helyenként álldogáló, majd időzavarban kapkodó) elő-adáson.

Esztergályos Cecíliát fölösleges volt kitömni Polixena szerepére. Meg tudta volna csinálni ő a temperamentumos és anyáskodó titkárnőt a ráaggatott előnyök és hátrányok nélkül. (Még talán jobban is ügyelt volna a - persze önironikus - magakelletésnél az alakításra: Arisztarh Platonovics modorát egyebek közt odaadóbban utánozhatta volna, már előre gondolva arra, hogy imádattal körülvett főnöke (Szabó Gyula alakításában) személyesen is méltóztatik mutatkozni az utolsó előtti jelenetben.

Rátonyi Róbert és Gálvölgyi János ízléssel komédiázik. Rátonyi (ásványvizes) monológja jó karikatúra-diagnózisa az önérdekű műinterpretálás időszerűsítés nélkül is időszerű nyavalyájának.

Sütő Irén és György László külsődleges megoldásokkal operál két fontos szerepben. Zsurzs Kati fiatal színésznője egyelőre csak „ígéret". S. Tóth József mint szerkesztő, Tándor Lajos mint hivatalszolga sikerült maszkjával hívja fel magára a figyelmet. A jelmezeket Márk Tivadar tervezte.

A Színházi regény előadása nem reveláció. Arra azonban nagyon is alkalmas, hogy a nézők felcsigázott - mert kielégítetlen - érdeklődéssel nyúljanak a regényért. Színház után.

Bulgakov: Színházi regény (Thália Színház) Szöllősy Klára fordításának felhasználásával
színpadra írta: Elbert János és Kazimir Károly. *Rendezte:* Kazimir Károly. *Díszlet:* Rajkay György. *Jelmez:* Márk Tivadar m. v. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Irodalmi munkatárs:* dr. Jósfay György. *A rendező munkatársa:* Romhányi László.

Szereplők: Kozák András, Inke László, Lengyel Erzsi, Esztergályos Cecília, Bitskey Tibor, Rátonyi Róbert, György László, Gálvölgyi János, Sütő Irén, Mikó István, Tándor Lajos, S. Tóth József, Dimulász Miklós, Zsurzs Kati, Gáti Vilma, Szabó Gyula, Gyimesi Tivadar, Kalocsai Ferenc, Vidó János,

NÁNAY ISTVÁN

Egyén és közösség

Négy szovjet bemutató

Színházaink október-novemberi bemutatói a Nagy Októberi Szocialista Forra-dalom 60. évfordulója megünneplésének jegyében zajlottak le; majd minden színház bemutatott orosz-szovjet szín-padi művet. A bemutatósorozat darabjai között a jelentős, művészi erényeket és az aktualitáson túlmutató politikai-ideológiai tartalmat ötvöző alkotások mellett megtalálhatók a többé-kevésbé korrekt, annak rendje-módja szerint „ünnepi" előadások, éppen úgy, mint az igénytelen, éppen csak „letudott" produkciók.

Sokszor és jogosan kérjük számon színházainktól, hogy kevés figyelmet szentelnek a szocialista országok drámatermésének bemutatására. Egy-egy ilyen ünnep alkalom arra, hogy az ebbeli hiányokat valamelyest pótolni lehessen. Színházaink választása - még akkor is, ha nem mindig sikerült a legszerencsésebben megtalálni a bemutatandó darabot - jellemző keresztmetszetet ad a szovjet dráma jelenlegi irányzatairól.

Á következőkben négy szovjet bemutatóról szólunk. Ezeknek az előadásoknak van egy közös vonásuk: mind a négy darab lineáris építkezésű, az események kronologikus rendje kihagyásos időbontással van epizódokra tördelve. Így bizonyos, főleg színpadtechnikai, előadásszervezési közös sajátságaik vannak, amelyek megoldása az adott lehetőségeket figyelembe véve - pontosan jelzi az egyes színházak, rendezők viszonyát a műhöz, s nagy részben meghatározza az előadások művészi hatását is.

Boldogság - mesterséges felhőkkel

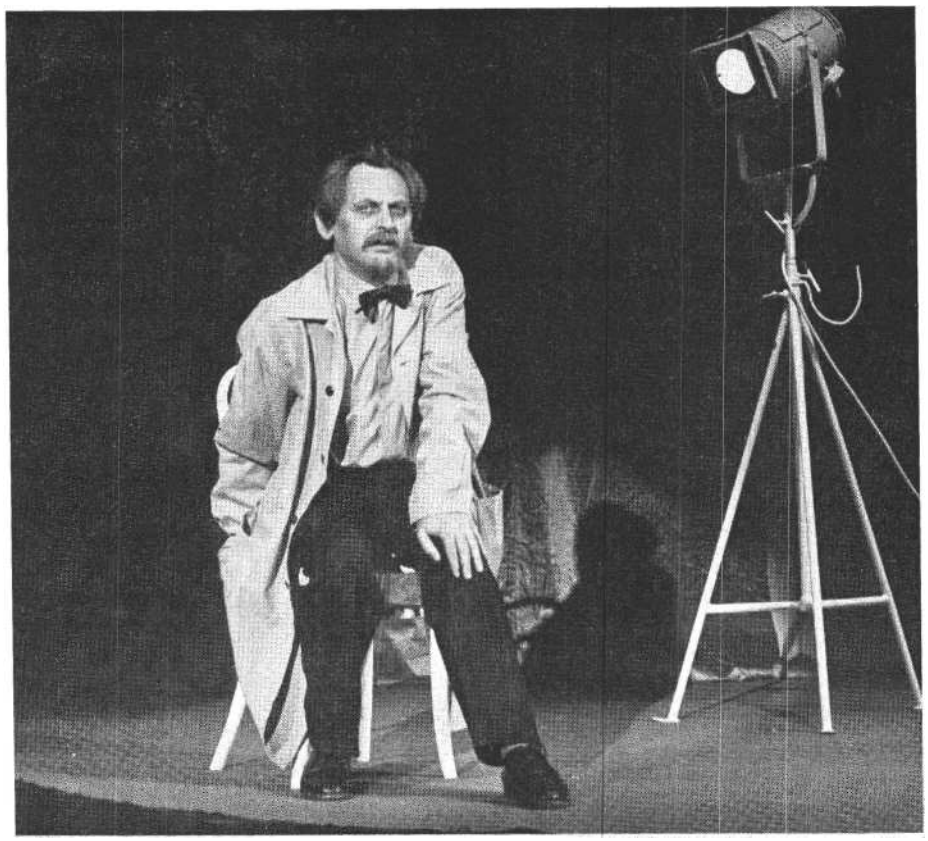
Mihail Roscsin vígjátéka, a *Veled vagy nélküled* - a történetet olvasva - beleillik a József Attila. Színház mai témájú társadalmi vígjátékainak sorába. Két fiatal, Aljosa és Léna közös felnőtté válásának apróbb-nagyobb bosszúságokkal, problémákkal terhes folyamatát mutatja be a darab. Azt, ahogy egy alig mérnök és egy még főiskolás pénz nélkül, különösebb szülői segítség nélkül, hol az egyikőjük, hol a másikójuk családjánál meghúzódva, hol barátnál, hol albérletben keresve a függetlenségét, igyekszik egymáshoz idomulni, igyekszik megteremteni a családi élet egzisztenciális alapjait. A két fiatal életének epizódjai emlékként idéződnek fel, mikor már a véletlen segítségével szerzett saját lakásban élnek, mikor már kisgyerekük is van, de még civakodnak, még nem tudtak összetörődni. Csak a dráma utolsó jelenete ígéri, hogy egyenesbe jönnek, megtanulnak együtt élni.

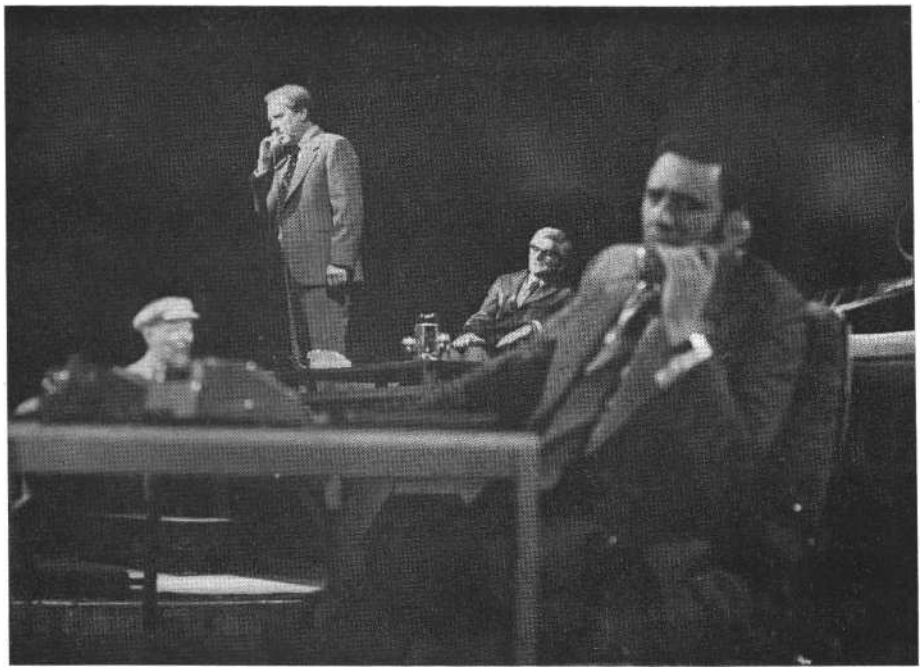
A szerző nem mond világmegváltó gondolatokat a családról, a szerelemről, az emberi kapcsolatokról. Azt is mondhatnánk: a történet, a darab textusa alig több közhelynél. Ám a lazán összefüggő jelenetek olyan életképeket villantanak fel, melyek jó néhányában remek helyzet- és jellemrajz-lehetőségek rejlenek. Annak ellenére, hogy civakodással kezdődik a darab, egy pillanatig sem kétséges: a fiatalok biztosan eljutnak a „boldog családi élet" révébe, ezt a darab műfaja garantálja. Útjuk kitérői sem elsősorban drámai összeütközések, sokkal inkább minden jelenetnek sajátos, hol derűs, hol szomorkás, esetenként szívet szorító lírája van, s ez a líra ad ennek a műnek az átlagvígjátékokat némileg meghaladó többletet.

Roscsinnak nem volt szerencséje a József Attila Színházzal. Ritkán látni olyan invenciótlan előadást, mint a Seregi László rendezte *Veled vagy nélküled.* Az előadásból szinte teljesen hiányzik a líra, a szituációknak csupán a vázát játsszák el, láthatóan leginkább csak arra ügyelve, hogy a számtalan apró jelenet zökkenőmentesen kapcsolódjék egymáshoz, a jelenetek képi világa egy sehol-sincs steril vígjátéki maiságot idéz, a színészek magukra hagyva igyekeznek figurát teremteni, kevés kivételtől el-tekintve sikertelenül.

A képi világról érdemes részletesen is szólni, mert ennek megoldatlansága jelzi az egész előadás problémáit. Á darab két síkját, a reális mait és az emlékképeket kétféle díszletmegoldással jelzik. Á felvonások elején és végén levő jelen idejű jelenetek a színpad két oldalán, forgó körül elfordítható szoba- és konyhaberendezésben játszódnak. (Technikai minimum lenne, hogy minden esetben azonos helyzetbe fordítsák a díszleteket, ám ennek szóvátétele is alighanem

Dési István Roscsin: Veled vagy nélküled című vígjátékában (József Attila Színház)





Gelman: Visszajelzés (Nemzeti Színház). Kállai Ferenc (Okunyev) Sinkó László (Tyimonyin) és Avar **István (Szakulin)**

maximalizmus.) A darab során többször elhangzik a fiatalok azon vágya, hogy olyan lakásban akarnak élni, mely úgy lesz berendezve, ahogy senkinek; nekik nem kell az, ami minden második otthonban megtalálható. Milyen tehát az a „senkimásnakncs" lakás? A szoba bútorai - egy kihúzható rekamié, kis asztalka, fotel - nem éppen a legegyedibb ízlésre vallanak, sokkal inkább egy újgazdag kispolgári rétegére. A falak divatos, a szakboltokban is kapható tapétával vannak burkolva, a nézőtérrel szembeni falon pedig a mostanában divatba jött nyírfás tájat ábrázoló, nagyméretű tapéta-poszter. Ez a nyugati országokban a proccos kispolgári lakások kedvelt, mert olcsó díszítőeleme, nálunk még luxus, mert keveseknek van, s így van ez valószínűleg a Szovjetunióban is.) Nyilvánvalóan ennek az egy elemnek a funkciója sincs végiggondolva, miként a darab egészének hangolása sem.

Az emlékjelenetek a forgószínpadon játszódnak, a helyszíneket csupán néhány bútorral jelzik. Fehér vesszőből font garnitúra, fehér szőrös kárpitú fekhely egyfelől (az utóbbi különböző helyszínek jelzésére is szolgál), és három lépcsővel, korláttal jelzett lépcsőház, illetve a kétoldalt elhelyezett tükrök modoros alkalmazása másfelől; hol egy pesti proccos réteg divatos bútorideálja, hol egy semmire nem asszociáló szegényes díszletelem.

A jelmezekre szintén az értékrend különbözősége jellemző. A szegény egyetemista feleség és barátnője jó néhány ruhadarabja belvárosi szabóság terméke lehetne (vagy az is?), Aljosa Fékon-ingben feszít, a lány apjának csak jelmezkölcsönzői ruha jutott, a fiú elszegényedett apja pedig fantázia-csokornyakkendőt hord, ahogy az egy élhetetlen könyvmolyhoz illik.

Mindehhez még két hatáselem járul: a jelen idejű epizódok időnként kimerevednek, és ilyenkor a darab többi szereplője egy-egy sztereotip mondatot hajtogatva belép a színre, majd kihátrál, illetve az emlékképek bizonyos kritikus pontjain megjelenik vagy a fiú, vagy a lány, és fejgéptől kísérve, mintegy a lelkiismeret szerepében figyelmezteti élettársát a helyes cselekvésre. E két hatáselem dramaturgiai funkciója sem meggyőző, képi, színpadtechnikai megvalósítása alapján pedig egyenesen fölöslegesnek tűnik.

A koncepció következetlenségei alapján nem csoda, ha a szereplők zöme színészi rutinjára hagyatkozva sablon-figurát alakít. Néhányan megpróbálnak önálló arcot adni szerepüknek, ám jobbára magánszám marad alakításuk a stílustalan előadásban. Mindenekelőtt Dégi István alakítását kell kiemelnünk Aljosa apjának szerepében. Dégi fényképésze tragikus alak a vígjátékban. A mindenbe belekapó, minden munkát vállaló, nehezen élő, a helyét nehezen megtaláló, a második felesége életéért aggódó férfi csupa szorongás, fájdalom. Dégi mozdulatai félbemaradnak, fegyelmezetten induló mondatai elkanyarodnak, fiával, menyével beszélgetve látszik rajta, hogy az ő problémáikat hallgatva is csak a saját nagy baja nyomasztja. A fiatalok esküvőjén Dégi képtelen egy helyben maradni, feláll, leül, járkál, ki-kirántja zsebóráját. Telefonhoz hívják Aljosát. A társaság vigad, dalol, iszik. Dégi görcsbe merevedve áll, lesi a fiát, fülét is befogja, mint a strucc próbál védekezni, nehogy most kapjon rossz híreket. S amikor kiderül, hogy nem a felesége telefonált, nem is az ő állapotáról szólt a híradás, néhány percre gyermekien fel-szabadult lesz, hogy aztán mintegy bűn-tudatot érezve az előbbi kiengedésért, felkapja kis ételhordóját meg egy szál virágot, és rohanjon haza.

Harkányi Endre Léna apja, a 32 évet lehúzó munkás szerepében a gyerekei tanulásához, érvényesüléséhez lehetőség szerint mindent biztosító, de a fejlődéstől véglegesen elmaradt emberről ad általánosan érvényes jellemzést. Tóth Judit pedig egy magányos, csak a lányának élő, s ezáltal a lánya életét is tönkre-tevő, a lányát végül elvesztő főbérlőnő alakjában - bár a figura tragikumát csupán jelezte - egy asszonytípus egyénített rajzát adja. Hármójuk, különösen Dégi alakítása jelzi, milyen lehetőségek lennének ebben a darabban.

Az ismétlés buktatói

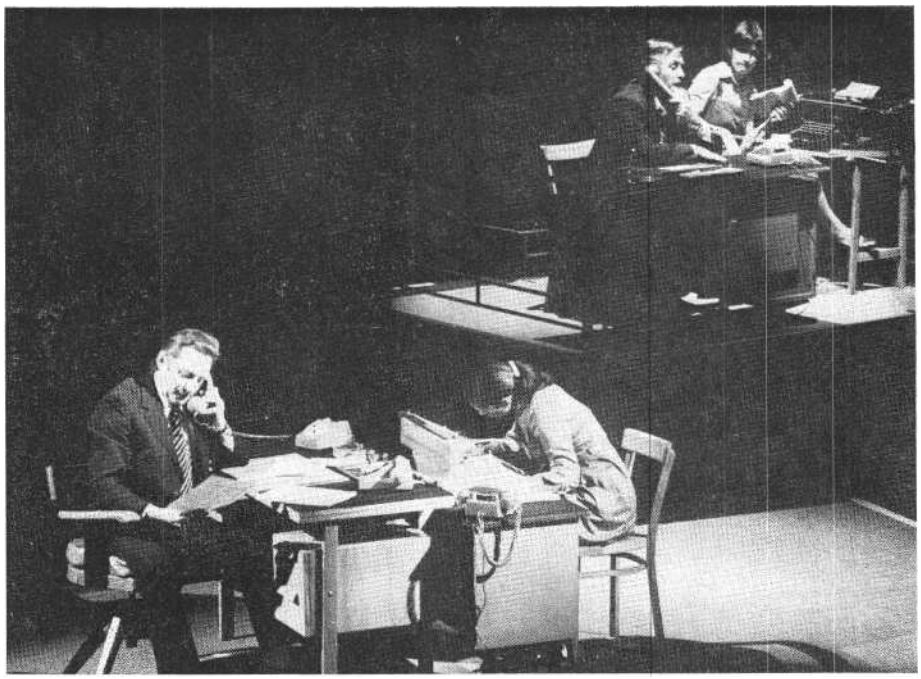
Nagy siker volt Szovjetunió-szerte, de más országban is Alekszandr Gelman *Egy ülés jegyzőkönyve* című termelési drámája. Az egyéni és társadalmi érdek összeütközését, a demokratizmus hiányosságait és szükségességét drámai szituációban ábrázolta. A szerző erénye, hogy az alapvetően publicisztikus témát - egy rosszul dolgozó építkezés vezetőségét az egyik brigád prémiumvisszautasítása készteti arra, hogy szembenézzen hibáival, és levonja az egyének és a közösség számára egyaránt kifizetődő tanulságokat - az egyedi esetből általános érvényűvé tágítja, anélkül, hogy elvont moralizálássá válna, vagy megmaradna a dokumentarizmus keretei között.

Nyilván a siker késztette Gelmant arra, hogy folytassa az *Egy ülés jegyzőkönyvé*ben felvetett gondolatokat, s megírja a *Visszajelzés* című drámáját. Ám az ilyen folytatásoknak megvan az a veszélye, hogy csupán variációja - és a dolgok természetéből adódóan általában csak gyengébb variációja - lesz az eredeti műnek. Lényegében ez történt ebben az esetben is. A *Visszajelzés* nem kevésbé fontos dolgokról szól, mint az *Egy ülés jegyző-könyve*, mégis kevésbé erőteljes, fel-kavaró, mozgósító erejű.

A színhely - akárcsak az előző darabban - egy kiemelt vegyipari beruházás építkezése, amelynek befejezésére sok más vállalat építi tervét. Különböző taktikai megfontolásból, személyi érdekből a létesítmény egy részének határidő előtti átadásáért dolgozik mindenki, amikor új titkár kerül a városi párt-

bizottság élére, aki nemcsak jó politikus, de szakember is. Egy közgazdásznő - lásd az előző művet! - bebizonyítja, hogy óriási népgazdasági kár keletkezik abból, ha nem egyszerre adják át az egész objektumot. És megindul a versenyfutás az idővel. Már folyik az átadási ünnepség előkészítése, mindenki kitüntetést, prémiumot vár, amikor a városi párt-titkár a területi, felsőbb pártszervek ellenében is igyekszik a látványos győzelemnek feltüntetett, ám igazából csak-nem jóvátehetetlen hibát jelentő részleges átadást megakadályozni. Beindul a gépezet, szinte mindenki ellenáll, hiszen így vagy úgy azok, akik ebben az ügy-ben kompetensek, benne vannak az át-adást megelőző hibás intézkedések láncolatában. Végül is a részleg határidő előtti átadása elkerülhetetlen - most már valóban népgazdasági érdekből -, de ünnepség nem lesz, és levonják a sokat sejtető következtetést: ahhoz, hogy egy apparátus kielégítően működjék, nem-csak az intézkedések hatásáról szóló visszajelzések kellenek, de azokat - bár-milyen kellemetlen következményei legyenek is olykor - meg kell hallani!

Ennek a közérdekű mondandójú, napjaink közéleti gyakorlatát tárgyaló darabnak azonban nincs olyan középponti konfliktusa, amely köré ez a publicisztikus tartalom szerveződhetne. Igaz ugyan, hogy a történtek folyamán többen kénytelenek szembenézni önmagukkal, s ez végső soron egyéni tragédiák láncolata, ezek mégsem képesek drámai egységgé válni. Az építkezés igazgatója például jószándékkal, de az adott körülmények, a merev hierarchia, a hierarchia azonos fokán állók szoros összefonódottsága miatt csak hazárd módon, nem mindig tisztességes eszközökkel képes munkáját elvégezni. Amikor a városi párttitkár dűlőre viszi az ügyet, ő is mellé áll, s ez az első lépés lehetne ahhoz, hogy leszámoljon korábbi énjével. A városi párttitkárnak mindenkivel meg kell küzdenie, a pártbizottság tagjaival éppen úgy, mint a feletteseivel. S bár minden fórumon beigazolódik, hogy neki van igaza, mégis vesztes lesz. A területi párt-bizottság titkára, akinek a lelkén a legtöbb hibás intézkedés szárad, szintén szembekerül a darab során önmagával, csakúgy, mint az építkezés szakmailag, emberileg gyenge párttitkára. De ezek az egyéni tragédiák nem bomlanak ki, csupán az események felszíne alatt sejthetők. Nem kerülnek az emberek konfliktushelyzetbe, a viták is túl jól fésültek,



Őze Lajos (Nurkov) és Agárdi Gábor (Kaznakov) Gelman drámájában (Iklády László felvételei)

inkább csak a deklarálandó mondandó párbeszédesített formái.

S ezen az alapvetően epikus szerkezeten az sem segít, hogy a darab befejezése szolgálna ellenpontul; ennek segítségével kellene a nézőnek az eszméket, az etikai követelményeket a valósággal szembesítenie. A pártbizottsági ülés első napirendi pontját - az építkezés átadásával kapcsolatos hercehurcák felemás határozattal való megoldását - lezárva, párttagfelvételre kerül sor. Az építkezés párttitkára unottan, a jelentkezőt jóformán nem is ismerve olvassa a jellemzést, majd a bizottság egyik tagja megkérdezi a jelöltet: mik a kommunista kötelességei? És a leendő párttag sorolja azokat a követelményeket, amelyek részbeni hiánya okozta az építkezéssel kapcsolatos problémákat. Ez a megoldás kissé szervetlenül kapcsolódik a darabhoz, didaktikus, ebből adódóan erőtlen.

A Nemzeti Színház mutatta be Marton Endre rendezésében a *Visszajelzést*, csakúgy, mint az előző Gelman-darabot. Az alapvetően drámaiatlan művet impozáns megoldással tette a rendező szín-padi művé. Az egész színpadot beborítja az íróasztalok, tárgyalóasztalok, titkárnői gépíróasztalkák hátrafelé emelkedő emelvényrendszere. Az előszínpadon találjuk a városi pártbizottsági irodát, mögötte bal oldalon az építővállalat és a beruházó igazgatóinak és párttitkárának egyre magasabban elhelyezkedő irodái, jobb oldalon a területi pártbizottság és az első titkár szobái tornyosulnak. A sok-sok epizódból álló darab gépi pontossággal játszódik a színpad különböző pontjain, gördülékenyen megoldva a jelenetek egymásutánját, a szimultán jeleneteket. A rendező a helyszíneket világítással emeli ki, a jelenetek nagy része alatt vég nélkül ismétlődő optimista zene szól, hol halkan, hol erősebben, és ahogy a darab előrehaladtával beleivódik a néző tudatába, egyre elviselhetetlenebb ez a vidám muzsika. Alighanem tudatos visszautalás az előző előadásra, *hogy* az előszínpad térképzése lényegében azonos: jobb oldalon a titkári író-asztal, bal oldalon a tárgyalóasztal.

Az előadás egyik főszereplője a telefon. Állandóan csőrög valahol, jönnek-mennek a valódi és hamis információk, a pletykák; mindig oda mennek a jelzések, ahol az illető szövetségese dolgozik.

A színészek papírfigurákat kénytelenek életre kelteni. A sok szereplős darab legtöbb színésze szinte statisztaszerepre van kárhoztatva, nemcsak a titkárok-titkárnők népes hada, hanem a párt-bizottsági tagokat, a felsőbb szervek képviselőit alakító színészek is. (Ez néhányuk kedvetlen, színtelen játéka miatt is bekövetkezett!) Á legtöbben azonban lelkiismeretes színészi munkával igyekeztek sikerre vinni a minden dramaturgiai fogyatékossága ellenére is figyelemre méltó darabot. Tyll Attila Lonsakov első titkár fanatikus igazságkeresését, Avar István a városi titkár, Szakulin becsületességét, Sinkó László Tyimonyin, a minden felelősség alól kibúvó pártbizottsági hivatalnok apró kaccantásokkal mások háta mögé bújó opportunizmusát, Szokolay Ottó Ablovnak, a Komszomol-titkárból lett párttitkárnak sima modorú, konfliktust kerülő kígyómagatartását jelenítette meg érzékletesen.

Mint az előző Gelman-darabnál, most is külön kell szólnunk Kállai Ferenc alakításáról. Kállai Okunyev, a területi pártbizottság titkára. Mélyről jövő, rekedtes nevetgélés közepette, apró reb-

Vasziljev: Ne lőjetek a fehér hattyúkra! (Békés megyei Jókai Színház). Galbicsek Károly (Kolka) és Cserényi Béla (Poluskin) (Demény Gyula felv.)

benő kézmozdulatokkal, tettetett baráti, atyai arckifejezéssel iktatja be Szakulint a városi titkár hivatalába. A többiek lesik a mozdulatait, viccesnek szánt mondatain illedelmesen kuncognak, érezni, mindenkit a kezében tart. Olyan, mint egy ragadozó. Aztán egyre bizonytalanabb lesz, ahogy élesedik az ellentét Szakulinnal, imbolygóvá válnak léptei, erősebben kapaszkodik a lépcső korlátjába, a ragadozótekintet kiüresedik. A kis egyéni drámát a darab nyújtotta lehetőségek között teljes mértékben kibontotta Kállai.

Akárcsak Őze Lajos Nurkov igazgató magáraeszmélését. A beosztottaival üvöltő, minden taktikai lehetőséget kihasználó, kíméletlennek tűnő igazgató a közgazdásznővel folytatott beszélgetésében ledobja álarcát, és meglátjuk a sok oldalról szorongatott, eleve determinált helyzetbe kényszerült embert. Ahogy a párttitkárral való nyílt szembenállástól eljut a titkár mellé állásig, ahogy ezután összeszorított fogakkal várja a rá *nézve* így is, úgy is felelősségre vonással járó fejleményeket: igaz dráma.

Poluskin, a „csodabogár"

Borisz Vasziljev a magyar nézőkhöz írt levelében *így* szól hőséről: „Jegor Poluskin nem az én kitalációm. Találkoztam vele délen és északon, mindenütt más nevet és más külsőt viselt, ám mindig és mindenütt felismertem a jóság, szerénység, önfeláldozás, tisztesség és lelkiismeretesség kimeríthetetlen belső tartalékairól. Azokat a Jegor Poluskinokat, akik velem találkoztak, sokkal inkább a természet, mint századunk gyermekeinek nevezném; talán mert lélekben költők és művészek, nem pedig számító racionalisták. Minden bizonnyal ezért is tartják őket »csodabogaraknak«. De adná az isten, hogy minél több ilyen különc csodabogár volna, hiszen ők azok, akik nem maguknak és nem magukért élnek."

Ezekkel az őszintén szép szavakkal jellemezte Vasziljev *a Ne lőjetek a fehér hattyúkra!* című lírai játékának főhősét. A darabot a moszkvai Szovremennyik Színház is játssza, eljutott hozzánk is Oleg Tabakov, a Vasziljev jellemezte figurával azonosuló alakításának híre. Nálunk a Békés megyei Jókai Színház mutatta be elsőnek a darabot.

A darab: magatartásdráma. Az egyéni célokért és a közösségi célokért élők ütköznek össze benne a mese és a nyers valóság pólusai között lebegő történet keretében. Valahol északon egy óriási erdőben él Poluskin, az ács, aki képtelen bántani az élőket, kikerüli árkával a hangyabolyt, nem viseli el az értelmet-len dolgokat, a kék csónakra nem fekete számokat, hanem vidám színű állatokat fest, segít annak, aki rászorul, nem nézve, mi lesz a fizetség. Ennek megfelelően mindenünnen kirúgják, egyik munkahelyről a másikra kénytelen vándorolni, szegénységben él családjával. Sógora, Burjanov éppen az ellenkező elveket vallja, van is neki cifra háza lopott fából és Poluskin munkájából. Burjanov szemet huny az erdőben történt garázdálkodások fölött, ám új erdész érkezik a gazdaságba, aki elszámoltatja Burjanovot, és összeakad a már-már teljesen lecsúszott Poluskinnal. A morc, magányos, csak az erdőnek élő, ám a falu tanítónője iránt fellángoló érzelmű Csuvalov erdész felismeri, hogy Poluskin értékes ember, megteszi erdőkerülőnek, hamarosan ki-tüntetésre is javasolja. Poluskin eljut Moszkvába, beszél az erdészek értekezletén, úgy látszik, mindkettejük sorsa jóra fordul. Ám a tanítónő visszautazik Leningrádba, és Csuvalov ismét egyedül marad, Poluskin pedig hivatása teljesítése közben - orvvadászokat akar elfogni - meghal.

Nehéz feladat Vasziljev játékának szín-

padra vitele. A darab légköre szinte megfoghatatlanul mesei, a figurák egyszerre egyénítettek és típusok jellegzetességeinek hordozói. A szituációk szűkszavúak és érzelmesek. Két fontos szerep - gyerekszerep. Jócskán akad dramaturgiai tisztázatlanság, így elsősorban a cselekmény főszála, Poluskin sorsának alakulása csak többszörös látszólagos kerülők-kel bontakozik ki, ugyanakkor végigvonul egy mellékcselekménynszál is, Csuvalov erdész és a tanítónő kapcsolata. Előkészítetlen Poluskin kitüntetése, hirtelen zárul le a darab Poluskin halálával és temetésével.

A békéscsabai társulat fölnőtt a maga vállalta, az erejét meghaladni látszó feladathoz. Tiszta értelmezésű, együttes játékra épülő, emlékezetes alakításokat felmutató puritán előadást rendezett S. Bán Ernő.

A produkció sikerének egyik legfőbb összetevője Kölönte Zsolt színpada. A teljesen nyitott színpad tele van rakva deszkahalmokkal, rönkökkel, kivágott fatörzsekkel. A zsinórpadlásról lombkulissza és derékban elfűrészelt fatörzsek lógnak. A zenekari ároknál egy üreg, amely munkaárok, tó és sírgödör. A színpad elején játszódik a jelenetek zöme, ide gurítják be jobbról és balról az egyes helyszíneket jelző bútorokat, kellékeket, asztalt, mosóteknőt, hinta-széket, ágyat stb.

A színpadkép mindenekelőtt szép. S ha arra gondolunk, hogy az utóbbi időben igencsak elszoktunk a szép dísz-lettől, ez sem lebecsülendő erénye Kölönte alkotásának. Ugyanakkor a jelenetek zömében funkcionálisan is jól működik a díszlet. Csak azoknál a jeleneteknél döcög a színpadi masinéria, ahol az oldalról való díszletezés szükséges. A kocsik nehezen mozdulnak, emiatt a jelenetváltások zökkenőkkel járnak. Mivel a szín-pad síkjával párhuzamosan történik a díszletezés, a színészek járása kényszerűen akkor is az erdő felé terelődik, ha ez a szituációból nem következik. A tervező-rendező a díszletnek szimbolikus jelentést is szán. A felhúzott fatörzsek olyan halott erdőt idéznek, amelynek fái furcsa módon nem deréktól felfelé hiányoznak, hanem lefelé. Amikor Poluskin élete kezd rendeződni, amikor viszonya az erdőhöz, másokhoz és önmagához harmonikusabb lesz, a fák hátulról előrefelé lassan leereszkednek, a halott fák élővé lesznek, áthatolhatatlan erdősűrűség veszi körül Poluskinékat. A színváltás nyílt-színi tapsot kap, inkább a látvány szépsé géért, mintsem a megoldás szimbolikus tartalma miatt.

A rendezés nagy érdeme, hogy egységes játékstílust alakított ki, olyan stílust, ami - szó, ami szó - a békéscsabai társulat produkcióit mind ez idáig nemigen jellemezte. Úgyszólván minden szereplő megoldja a darabból ráháruló feladatot, pedig az epizódokra széttördelt szerkezet csábíthatna arra, hogy egy-egy különálló jelenetben magánszámmá növesszék fel figurájukat az epizódszerepet játszók, ám ennek még csak nyomaival sem találkozhatunk.

Székely Tamás nem faragott intrikust Burjanovból, az erdőkerülőből, holott erre jócskán lett volna módja - ő bujtja fel az orvvadászokat, így áttételesen ő is oka Poluskin halálának. Néhány túlzó mozdulat, hangsúly, a haldokló Poluskintól való bocsánatkérés rendezőileg is sutábban megoldott epizódja ellenére is egységes, jó képet ad Székely a maga hasznát leső, a körülmények kihasználásából élő, nem mindig egyenes úton járó Burjanovról.

Ruháját kihízta, vállán szíjra vetve kopott aktatáska, a kalap le nem kerül a fejéről, szemüvege mögül néz a világra sunyin, a kicsi hatalmával is visszaélő, ám a magasabb beosztásúakhoz dörgölődző jakov Prokopics gazdasági vezető

Bicskey Károly kis mozdulatokból, rezzenésekből, fel-felcsattanó, éles hanghordozással építkező ökonomikus alakításában.

Kényes szerepet, egy jóságos, a háborúban megvakult tanácselnököt játszik visszafogott eszközökkel Szerencsi Hugó. Zsolnai Júlia pedig a tanítónő társra vágyó, Poluskinhoz hasonlóan naiv, bár kissé egysíkú alakját keltette életre.

A darab két főszereplője Poluskin és fia, Kolka. Kolkát az általam látott elő-adáson Galbicsek Károly játszotta. *Azaz* nem játszotta, hiszen nincs egyetlen úgynevezett színészi megmozdulása sem. De a gyerekszereplők legtöbbjénél tapasztalható hamis hang, a szöveg külsődleges felmondása, a begyakorolt, mégis idegen mozdulatok nyomaival sem találkozhat a néző Galbicseknél. ő a maga természetes lényével van jelen a színpadon, Kolka szövegei, mozdulatai, cselekedetei egyek Galbicsek mondataival és megmozdulásaival. Kolkát bántja, hogy az apját a falu semmibe veszi, csúfolja is. Az ő szemében Poluskin maga az isten. Poluskin tanítgatja életszemléletére, és a fiú jó tanítvány: érzékeny, jobban tudja bárkinél, mi fáj az apjának, Ahogy Galbicsek egy kutya életéért tud könyörögni, ahogy apját igyekszik megmenteni a megaláztatástól, ahogy győzelmesen kér bocsánatot, s ahogy az előadás végén, Poluskin temetése után leül a sírhalmot jelképező színpad szélére, kezét összekulcsolja felhúzott térdein, szembenéz a közönséggel, és gyerektekintetében a felnőtt Poluskin szomorúan bízó pillantása előlegeződik - több mint színészi teljesítmény.

Cserényi Béla Poluskinja szomorkás ember. Ha nevet, ha dalol, akkor is bujkál a szája szögletében, a szemében valami kis szomorúság. Poluskin csodabogársága, azaz élhetetlensége, elvei akár nevetségessé is tehetnék a figurát, de Cserényi nem teszi komikussá, bár néha *hagyja,* hogy megmosolyogjuk. Kemény tartású Cserényi Poluskinja. Ezért olyan szívet szorítóan tragikus, amikor a kirándulócsoport beugratja, megszégyeníti. Ezt a tartást érzi a fia, s ha vitatkoznak, ezért megy elébe az engeszteléssel, még akkor is, ha nem Poluskinnak van igaza. Ezért érzékenyül el mindannyiszor Cserényi férfimódra. Az előadás legsikerületlenebb jelenetében, a moszkvai erdészkonferencia epizódjában - amit a rendező a nézőteret bevonva játszat el, mintha a közönség lenne a konferencia közönsége - is képes a színész hitelesíteni a komikum határán levő szituációt és a felszólalás szövegét. Cserényi kezébe természetesen simul a szerszám, az ásó éppen úgy, mint a gyalu, mozdulatai gazdaságosak, kevesek, lassúak; úgy tud meghajolni, hogy a dereka egyenes marad, szemébe néz mindenkinek, a legnehezebb megpróbáltatásoknál is. Cserényi Poluskin ja olyan, ahogy Vasziljev leírta. Cserényi hisz Poluskin igazában, ahogy a társulat is hisz a darab igazában. Ez a közös hit párosul a művészi igényességgel, és ez eredményezte a békéscsabai sikert.

Értelmiség és forradalom

A kecskeméti Katona József Színházban bemutatott Alekszandr Stein-dráma, a *Verzió* műfaji megnevezése: *fantáziajáték Alekszandr Blok témáira. Az* irodalmi anyagot és a látványt tekintve az előadás lenyűgöző montázs.

Á montázs lényege, hogy látszólag egymással nem összefüggő dolgok között az egymás mellé közelítés, illetve helyezés következtében új jelentéstartalom, a különálló dolgok együvé tartozásának felismeréséből adódó új asszociációk jönnek létre. Mint ilyen, a montázs: sűrítés, Alekszandr Stejn montázs-

technika segítségével sűrítette egyetlen kompozícióba Blok életének néhány epizódját, a költő műveit, a költő életében szerepet játszó valódi és képzelt személyeket, az általános és orosz politikai, történelmi eseményeket. Ennek a kompozíciónak nem az a legfőbb erénye, hogy bemutatja egy költő életútját, bár ezt is szolgálja a mű, hanem az, hogy egyedi példán keresztül az értelmiség és a forradalom kapcsolatáról tud beszélni az általánosítás igényével, anélkül, hogy csupán általánosságokat mondana.

Bloknál keresve sem lehetne kifejezőbb példát találni az értelmiségnek a forradalommal való, ellentmondásokkal terhes kapcsolatára. Az 1880-ban született költő a század első éveiben kezdte közzétenni misztikus verseit egy Szépséges Hölgyről, az őrök Asszonyi Megváltóról. A tízes években egyre kiábrándultabb lett Blok, a régi Oroszország értékei devalválódtak, megszülettek szimbolista versei, melyek múzsája az Ismeret-len Nő, „egy sárból és fényből össze-szőtt látomás, üstökös és prostituált". Az első világháború idején Blok költészete radikalizálódott. A költő várta, áhította a minden régivel leszámoló világégést, a forradalmat. 1917 februárjában Blok belesodródott a politikai élet-be, de amikor a forradalom menete lelassult, kezdett kiábrándulni. Az októberi eseményeket ujjongva fogadta, de Október igaz értelme már távol maradt tőle. 1918-ban írta meg az októberi forradalom első poémáját, a *Tizenkettent, a Szkíták* című elbeszélő költemény és *az Értelmiség és forradalom* című tanulmány mellett. Különféle irodalmi és színházi bizottságokban dolgozott, de egyre kevésbé volt képes együtt haladni az ellentmondásokkal teli forradalmi fejlődéssel; a várt forradalom ideája és az átmeneti megalkuvásokkal, polgárháborúval, éhezéssel megvalósuló forradalom ellentéte megbénította a költőt. Érezte, tudta, hogy a régi módon már nem írhat, de új módon sem tudott írni. Tragikus ellentmondás ez, amit depresszióval súlyosbított betegsége után negyvenegy éves korában zárt le a halál.

Amennyire istenítették Blokot a tízes évek Oroszországában az értelmiségiek, olyannyira fordítottak hátat neki, amikor a forradalom mellé állt. Hiszen Blok az említett tanulmányában kortársai szemére vetette, hogy süketek a forradalom mennyei zenéjére, ostorozta őket cinikus kívülállásukért, azért például, hogy a munkások, a katonák által írt plakátok helyesírási hibáin gúnyolódnak, ahelyett, hogy a plakátok lényegét, értelmét fognák fel. Az értelmiségi kortársak elhúzódtak tőle, ahogy a forradalomtól is, az új rend, a munkások, a katonák pedig még nem értek rá, hogy vele foglalkozzanak. Bár a *Tizenketten* jó néhány strófája szájról szájra járt, plakáton szerepelt, Blok, aki nemesi költőből a forradalom első költője lett, aki megalkotta az orosz forradalom himnuszát, egyedül maradt.

Stejn darabja ezt az életutat úgy ábrázolta, hogy Blokra négy asszony közvetítésével hatnak a kor eszméi, e négy asszony között feszülő hálóban verődik ide-oda, hol az egyik asszonynak, hol a másiknak erősebb a vonzása, de egyiké sem olyan erős, hogy a költő ki tudjon szakadni a bűvös négyszögből. A darab Blokkal és az asszonyokkal azonos súlyú főszereplője a tizenkét matróz, akik kívülről szemlélik *vagy* befolyásolják Blok életét, vagy „csak" a darab történelmi közegét adják meg.

A kecskeméti előadást vendég, a szimferopoli Gorkij Színház főrendezője, Anatolij Novikov rendezte. A díszleteket és jelmezeket ugyancsak a szimferopoli színház művésze, Ludmilla Bojarszkaja tervezte. Novikov már rendezte ezt a darabot Szimferopolban, és előadása nagy sikert aratott Moszkvában is. Novikovra nagy hatással volt Mejerhold, és szoros kapcsolatban van Ljubimov színházával. E kettős szellemi rokonság érződik a *Verzió* előadásán is.

Az egész színpad játéktér. A színpad körös-körül teljes magasságban be van burkolva egy megszaggatott, kilyuggatott domborművel. Jobbról és balról, mintha a reneszánsz Utolsó ítéletek pokolba hulló és mennybe szálló lelkeinek látomása sejlene fel; a háttérben, középen fel van hasítva a domborműkárpit, a hasíték széle vörös, akárcsak a hátsó síkon magasan látható, az ikonok Máriáinak formájára kiszaggatott folt. A fa-lakat zöldes fénnyel világítják meg, ebből süt ki a Mária-képre asszociáló folt vöröse, a hasítékkapu. Semmi nem konkrét ebben a látványban, mégis egyértelmű asszociációkat kelt.

A színpad legfontosabb eleme egy minden irányba mozdítható hatalmas lejtő, ami vaslépcsővel záródik le. Ezzel a lejtővel - akárcsak Ljubimov *Hamletj*ének óriási függönyével - különféleképpen lehet lezárni és osztani a teret, ugyanakkor aktív elem: ezen is játszanak, ezen keresztül lehet bejönni vagy távozni, ezáltal megnövelni a színészek útját, ami a szimultán jelenetek szervezésének egyik fő eszköze az előadásban. De a lejtő alatti terület búvóhely, örömtanya is egyben, tehát rendkívül sok szerepet játszik. A különböző helyszínek jelzésére néhány bútort tesznek be a szinte megállás nélkül folyó játék közben.

Az előadásban a látvány elsődleges fontosságú. A hömpölygő szöveg, amelyben alig választhatók szét Blok versei, a többi költőszereplő, Majakovszkij, Zinaida Gippiusz, Andrej Belij sorai, Blok és kortársainak dokumentumértékű mondatai és a dráma szerzőjének, Stejnnek a szövege, a megállás nélküli játék szervező, értelmező ereje a látvány. Ezt szolgálja a világítás is. Miközben a háttér állandóan kap fényt, tehát adott egy konstans szórt fény, mindig a játszó helyszínek, és csak azok világosak, a néhány négyzetméterestől a félszínpadnyi területig. Novikov nem generálfénnyel világít elsősorban, hanem a gépek olyan elhelyezésével, ami a lényeges pontokat emeli ki a megvilágított térrészből is.

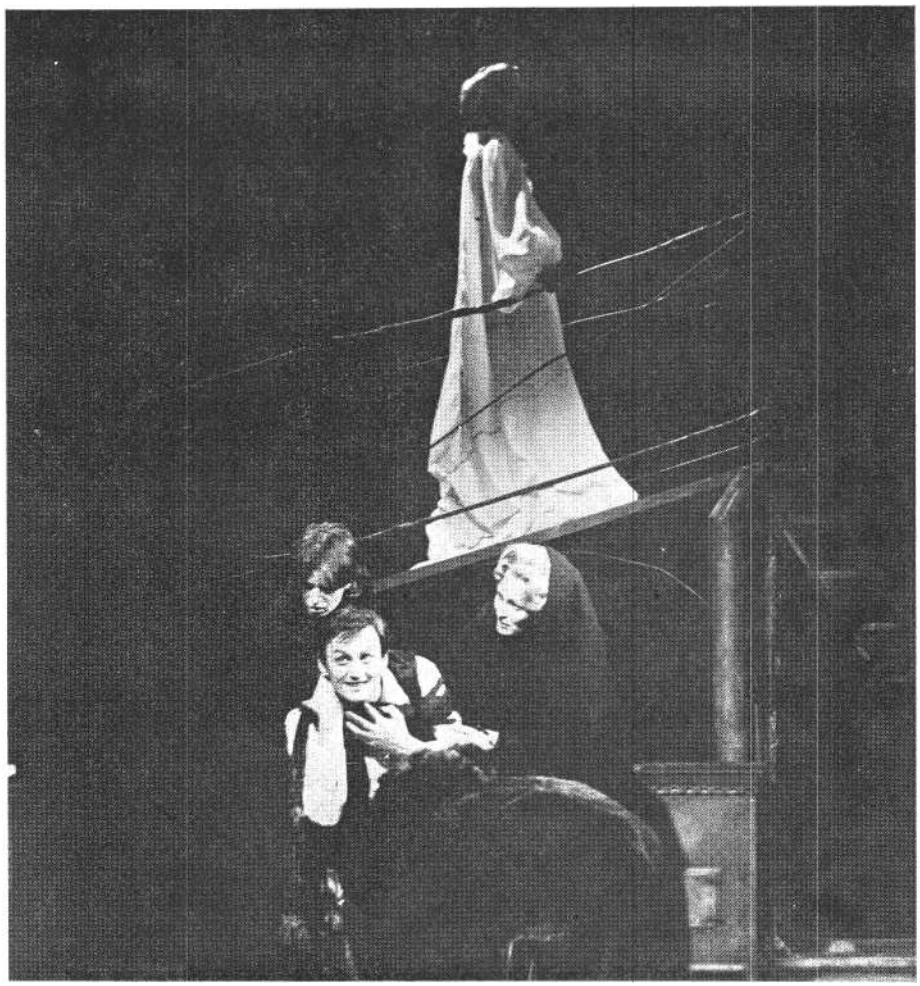
A világítás, a lejtő, a szűkíthető és tágítható térrészek szüntelen váltása sajátos térbeli ritmust ad az előadásnak. Olyan mozgalmasságot, ami fontos jelentést hordoz. Az epizódok egymásutánja az egyéni bezártság, a szűk családi kör, a forradalom nyomán kialakuló széles társadalmi közösség stációit járja be ismét és ismét. Blok életének zaklatottságát, a kis és nagy közösségek közötti ütközővonalon élés térben is kifejeződő konfliktusát érzékelteti a színpadi látvány sajátos ritmikája.

Az előadás példás fegyelemről, az üggyel való azonosulásról tanúskodik. A bonyolult, sok színváltásos, sok szereplős előadás színészileg és műszakilag egyaránt precíz. A fő teher a Blokot megszemélyesítő Trokán Péter vállán nyugszik, aki szinte végig a színen van. Igen nagy és nagyrészt verses szöveget mond. Szerepe tulajdonképpen passzív, a darab már jelzett dramaturgiai konstrukciójából adódóan csak a kitörési kísérletig terjed aktivitása. De talán egy kicsit a kívánatosnál is passzívabb Trokán Blokja. Mintha eleve nem hinne abban, hogy hőse eljuthat a forradalom teljes és aktív vállalásáig. Trokán végig megmarad tiszta, lelkesülő embernek, Blok sorsának tragikumát s ezzel együtt egy értelmiségi magatartás tragikumát személyiségének erejével hitelesíti. (Az utóbbi időben színháza túl sokszor bízik a színész személyiségének varázsában, s ez

előbb-utóbb művészi kifáradáshoz, elszürkéléshez vezethet!)

A négy nő kulcsszerepét a színház nem tudta egyértelműen szerencsésen kiosztani. A feleség, Ljuba Dimitrijevna Mengyelejeva vidéki színésznő szerepét Simon Éva játssza, Blok anyját Gurnik Ilona, Zinaida Nyikolajevna Gippiusz szimbolista költőnőt Sára Bernadette, a kommunista Olgát Monyók Ildikó. Az anya beteges szeretettel csügg fián, s így próbálja magához, a régi nemesi családi értékekhez láncolni Blokot. Zinaida egyértelműen a szent Oroszország etikai és esztétikai értékeinek képviselője, sőt a forradalomban politikailag a re-akció oldalán áll. Hatása alól Blok nem tudja kivonni magát, ha a politikai útján nem is követi. Felesége nyughatatlansága, a kiegyensúlyozott otthon hiánya Blokot is a nyughatatlanság, a szüntelen élménykeresés állapotába hajszolja, sem elszakadni, sem együtt élni nem tud a feleségével. Olga jelenthetné számára a kibontakozás lehetőségét, de Olga következetes útjától visszaretten, ráadásul a szerző kettejük érzelmi különbözőségét mint elválasztó tényezőt tünteti fel. Olga rajong Blokért, aki nem vesz tudomást erről. Míg Simon Éva és Gurnik Ilona csaknem maradéktalanul betölti a dramaturgiai koncepcióból rá háruló feladatot, sőt egyéni színekkel gazdagítja alak-ját, addig Sára Bernadette külsődleges eszközökkel hisztérikus, démonikus figurát igyekszik csinálni a költőnőből, Monyók Ildikó pedig erőtlennek bizonyul az íróilag sem túl karakteresre sikerült Olga - a többi asszonyénál is fontosabb - szerepében.

Külön kell szólni a tizenkét matrózról, akik Blokhoz hasonlóan szintén csaknem végig színen vannak. Átdíszleteznek, azaz mozgatják a lejtőt, menetelnek, mondják Blok *Tizenketten* poémájának részleteit, de leginkább csak ott vannak. Ellenpontul, háttérként, az események alakítójaként. Hagyományos ér-telemben hálátlan szerepek ezek. Senki nem csilloghat, arctalanok, mégis a legfontosabb szerep jut nekik. Nélkülük nem jöhetne létre a sok jelentésű látványszínház, nem kapnának az epizódok távlatot. Az előadás végén a matrózok a lejtőn állnak, vállukon puska. Amikor Trokán egyedül marad a színen, és meg-köszöni a tapsot a közönségnek, megfordul és meghajol a matrózoknak is. Azok egy ütemben, egyszerre, döngve vágják a puskákat a lejtőre. A főszereplők méltán köszönik meg egymásnak is a produkciót. Vajon hány magyar színházban akad tizenkét olyan színész, aki ilyen alázattal, ilyen fegyelmezetten és művészi hatással szolgálja az előadást?



Stejn: Verzió (kecskeméti Katona József Színház). Simon Éva (Ljuba), Trokán Péter (Blok), Gurnik Ilona (Anya) és Sára Bernadette (Zinaida)

Ünnepelni sokféleképpen lehet - kötelezően vagy hittel, igényesen vagy igénytelenül, letudva a feladatot, vagy túlhangsúlyozva az esemény jelentőségét -, de csak egyféleképpen érdemes: ha az nem magáért az ünneplésért történik, hanem az az ünnep lényegének értelmi-érzelmi, itt és most érvényes elsajátítására alkalom. Kell-e külön hangsúlyozni, melyik előadással hogyan ünnepeltek a színházak ?

Mihail Roscsin: Veled vagy nélküled (József Attila Színház)

Fordította: Benedek Árpád. *Díszlet:* Csinády István. *Jelmez:* Kállai Judit. *Rendezte:* Seregi László.

Szereplők: Ujréti László, Szerencsi Éva, Dégi István, Lóránt Hanna, Ferenczy Krisztina, Kovács Gyula, Harkányi Endre, Szilágyi Éta, Kovács Nóra f.h., Borbás Gabi, Láng József, Tóth Judit, Dancsházy Hajnal, Straub Dezső.

Alekszandr Gelman: Visszajelzés (Nemzeti Színház)

Fordította: Elbert János. *Díszlet:* Varga Mátyás. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Rendező:* Marton Endre.

Szereplők: Tyll Attila, Kállai Ferenc, Sinkó László, Avar István, Szokolay Ottó, Pápai Erzsi, Berek Katalin, Öze Lajos, Agárdi Gábor, Gelley Kornél, Horváth József, Császár Angéla, Zolnay Zsuzsa, Velenczey István, Tarsoly Elemér, Raksányi Gellért, Izsóf Vilmos.

Borisz Vasziljev: Ne lőjetek a fehér hattyúkra ! (Békés megyei Jókai Szinház)

Fordította: Nikodémusz Elli. *Díszlet-jelmez:* Kölönte Zsolt m. v. *Rendező:* S. Bán Ernő.

Szereplők: Cserényi Béla, Dénes Piroska, Székely Tamás, Barcza Éva, Bicskey Károly, Kovács Lajos, Zsolnai Júlia, Szerencsi Hugó, Miskolczy Ottó, Tunyogi István, Széplaky Endre, Simon József, Somló Gábor, Bajka Bea, Máhr Ágnes, Galbicsek Károly, Kocsor Jenő, Hortobágyi János, Papp Károly.

Alekszandr Stejn: Verzió (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Harsányi Éva, a versidézetek Lator László fordításának felhasználásával. *Díszlet-jelmez:* Ludmilla Bojarszkaja m. *v.*, a Szimferopoli Gorkij Színház művésze. *Rendező:* Anatolij Novikov m. v. Állami-díjas, a Szovjetunió érdemes művésze.

Szereplők: Trokán Péter, Simon Éva, Gurnik Ilona, Csíkos Gábor, Monyók Ildikó, Hetényi Pál, Áron László, Sára Bernadette, Lákky József, Balogh Rózsa, Bölcsics Ágota, Ribár Éva, Gyulai Antal, György János, Horváth József, Juhász Tibor, Mezey Lajos, Mózes István, Nedelkovics Antal, Popov István, Rácz Gyula, Rácz Károly, Szénási Pál, Szikszai Gyula, Tóth István.

SZÁNTÓ JUDIT

Szükség van-e ma Baker tanár úrra?

A fürdőigazgató Miskolcon

Bertha Bulcsú (és a miskolci színház dramaturgiája) könnyűvé, már-már szégyenletesen könnyűvé tette a bíráló dolgát. *A fürdőigazgató,* a méltán népszerű, kitűnő prózaíró és publicista első színpadi műve, annyi alapvető dramaturgiai szabályt hág át, hogy a bírálónak jóformán elég, ha kérdez; a látottak puszta felidézéséből már kikerekednek a válaszok.

Igaz, e kérdések nagy részét manapság nem divat feltenni, és seregnyi érdemes modern drámával kapcsolatosan nem is indokoltak. A hagyományos kategóriák, mint a konfliktus, az antagonisták pontos meghatározása, az akarati törekvések vörös fonalának kimutatása, a szereplők hierarchiája, a főcselekmény és az epizódok viszonya stb. erősen módosultak vagy épp értelmüket vesztették az epikus dráma, az abszurd, a happening, a totális színházi kísérletek és egyéb színjátéktípusok összefüggésében. Az epikus drámában például merőben új értelmet nyert a cselekménymozzanatok szerves kauzalitása, az abszurd dráma a konfliktusnak személyekben való megtestesülését kérdőjelezte meg, és az olyasféle alkotások, mint Ariane Mnouchkine vagy Robert Wilson színpadi kompozíciói a hagyományos dramaturgia felől meg sem közelíthetők. (Más kérdés, hogy nem közelíthetők meg a hagyományos dramaturgia ismerete nélkül sem. Sajátos törvényszerűségeiket csak akkor fedhetjük fel, érthetjük meg, ha tudjuk, mely törvényeket hagytak figyelmen kívül. Az alapkérdésre: vállalt mondandójuk-hoz valóban adekvát formát választottak-e, csak akkor felelhetünk, ha előzményeik és ellentéteik között is eligazodunk.)

Bertha Bulcsú azonban ízig-vérig realista szatírát kívánt írni, napjaink sűrűjéből merített konfliktussal, felismerhető típusokkal, melyekben közöttünk járó kortársak lényeges vonásai nagyítódnak fel. De ha más formát választ: az előbbiek értelmében akkor sem vélném fölöslegesnek, hogy akár innét, Magyarországról és saját íróasztala mellől is képzeletben abszolválja a műsorfüzetben általa említett tanfolyamot, George Pierce (és nem Percy) Baker professzor drámaírói szemináriumát, 43 évvel a szóban forgó tudós halála után. „Sok baj éri az embert az életben, a dramaturgiai stúdium kényszerű kihagyása a legkisebbek közül való ..." - jegyzi meg szellemes iróniával Bertha. Valóban elhanyagolható malőr ez köztársa-sági elnöktől kéményseprőig az emberiség 99,999...%-a , valamennyi tényleges és potenciális színházi néző számára. Az emberiség egy töredéke azonban nehezen nélkülözi a szóban forgó stúdiumot: nevezetesen a drámaírók, akik általában önként, külső kényszer nélkül választják ezt a pályát, és ugyancsak nem „kényszerűen" szorulnak rá, hogy „kihagyják" a hozzá tartozó szakmai felkészülést.

A szabályok betartása önmagában nem üdvözít; nem bizonyos, hogyha Bertha Bulcsú, esetleg a színház segítségével, tisztáz magában néhány alapvető dramaturgiai kérdést, hibátlan drámát írt volna. Meglehet, hogy a számára újszerű, szigorú korlátozások elfogadása bénítóan hatott volna fantáziájára, amely így -- a szöveg jónéhány üde, vonzó passzusa jelzi - szabadabban szárnyalhatott. Ha így történik, valószínűleg kiderült volna, hogy Bertha Bulcsú nem drámaírói alkat. A született drámaíró fantáziáját ugyanis a műfaj speciális korlátai - melyek a legbontottabb, látszólag legkötetlenebb mai színjátéktípusokban is valamilyen módon érvényesülnek - általában felszabadítják; a műfajok közül a drámára a legérvényesebb a régi szép mondás: teher alatt nő a pálma (ha valóban pálma). Ezért ha Bertha Bulcsúban valóban lakozik kedv és hajlam a dráma-írásra - amit szívből remélek -, akkor a tudatosan vállalt műfaji fegyelem már *A fürdőigazgatónak* sem lett volna ártalmára.

*

Bertha Bulcsú: A fürdőigazgató (miskolci Nemzeti Színház). Péva Ibolya és Kulcsár Imre (Jármay György felv.)

És most, bármily röstellnivalóan könnyűnek érzem is a feladatot, mégis fel kell tennem azokat a bizonyos alapkérdéseket a drámával kapcsolatban, már csak azért is, hogy jegyzeteimet azok is megérthessék, akik a művet nem ismerik.

A fürdőigazgató az új gazdasági mechanizmus Magyarországának egy reális visszásságát kívánja leleplezni. Kölcsön vehetjük Bertha tömör megfogalmazását: „... sok vezető a saját túltengő fantáziájának és morális gátlástalanságának áldozatává válik. A cél nem mindig szentesíti az eszközt." Ez a közismert

tendencia ölt testet, az író szándéka szerint, a darabbéli fürdőüzem igazgatójában, Pap Gedeonban. Vele kerül szembe, ahogy az hagyományos realista szatírában illik, az antagonista, a fővárosból jött főhatósági ellenőr, Bódis Imre. A frontok egyértelműnek, világosnak látszanak.

Bertha írói kvalitásait, sémáktól ódzkodó emberismeretét dicséri, hogy kerülni kívánta a tételszerű, dimenziótlan jellemábrázolást. Pap Gedeon nem bírósági krónikák arc nélküli negatív hőse, hanem nagyratörő, nagystílű vezető, aki úgy tud beszélni a távoli jövőről, mintha már két lábbal benne járna. A fő-revizor sem makulátlan jellemű, puritán arkangyal, hanem esendő kis ember, aki a vidéki kiküldetést, hivatali teendőit gyorsan letudva, kellemes kiruccanássá szeretné változtatni, ha már egyszer huszonnégy órára kitörhet saját főrevizora: a főrevizorné hatóköréből. Mind-két figurát maradéktalanul el tudnók fogadni, ha Bertha következetesen formálná meg őket, és ha találkozásuk drámaivá válnék. Sajnos azonban mindketten csak addig élnek, ameddig az író - levegősen, finoman, szellemesen - exponálja őket. Egészen kiemelkedő az első jelenet: Bódis és Ancsa restibeli találkozása, a kis revizor felajzott belelendülése a nagy kalandba. Bertha hitelesen és érdekesen készíti elő Bódisnak a konfliktusba való belegabalyodását. Ha-marosan megtudjuk: a várt sima, gyors rutinmunka helyett panamahálózattal, kész csődtömeggel szembesül majd, ő, aki már futna találkájára a Fehér Ló vendéglőbe, s onnan Ancsa „külföldi sárga" színű brokátpaplanja alá. Vajon mit fog tenni Bódis Imre, hogy a közép-korú kecske is jóllakjék, de a becsület is megmaradjon?

A következő jelenetben Pap Gedeont ismerjük meg, méghozzá in medias res, tüstént nagystílű manőverezés közben: kifelé egy költséges-látványos gesztussal megvédi a pénztárosnő s vele a fürdő becsületét, hogy aztán, intim körben, rögtön kiderüljön: nagyon is tisztában van a lány mulasztásával. Halljuk továbbá nagyratörő, végső soron nem ellenszenves álmait, melyek egybeesnek a közösség érdekeivel, akkor is, ha az ő számára is hasznot-dicsőséget hoznak. Másfelől nyilvánvaló: egy főellenőrt nem azért fizetnek, hogy együtt álmodjék az ellenőrzöttekkel. Vajon mit tesz majd álmai megvédése érdekében Pap Gedeon?

Ám e sikerült expozíció után a cselekményszálak egyszer csak összekuszálódnak, elmosódik a jellemek fókusza. Ha nem hihetünk Pap Gedeon álmainak őszinteségében - a figura nem érdekes többé. Ha viszont őszinte, de az álmok felé vezető utat, a jelen állomásait ilyen tehetségtelenül, mindennemű szakmai rátermettség híján járja (lásd a nem létező G-épület és a lyukas medence históriáját), akkor egyszerűen tökfilkó, akinek helyébe az író céltáblájául kinevezőit kellene állítani. A nagystílű álmodozás szimpatikus jellemvonás, bizonyos önzetlenséget is feltételez, noha természetesen párosulhat mulasztásokkal, a jelen egyes kérdéseinek elhanyagolásával, a Bertha említette gátlástalansággal. Ennél a Pap Gedeonnál azonban másról van szó. Aki ma nem képes egyetlen használható úszómedencét felépíttetni, az - ha ép drámai eszénél van - nem hiheti alkalmasnak magát egy majdani, világszínvonalú fürdőkombinát megteremtésére. Úgy tűnik, Bertha két típust kevert össze hősében: azt, akit bevezetőjében ígér és az expozícióban fel is vázol - a nagy-stílű, gátlástalan álmodozót -, és a cselekmény további részében ágáló haszon-leső, piti, tehetségtelen kis neppert, aki csak korrumpálással tudja magát fel-színen tartani. Így aztán Pap Gedeon két figurára esik szét, és cselekvései is elvesztik logikájukat.

Érdekes lenne, ha most kimutathatnánk: Pap Gedeon mint drámahős szkizofréniája miképp ferdíti el Bódis Imrével való konfliktusát. Ezt a hálás kritikusi feladatot azonban nem végezhetjük el, mivel Pap Gedeon nem kerül konfliktusba Bódis Imrével. Bódis Imre ugyanis két, exponált drámai célja közül egyik iránt sem mutat a továbbiakban igazi érdeklődést. Revíziót kellene végrehajtania, ehhez azonban, a jelek szerint, nem ért. S ez egészen más, mintha egy-szerűen és jó okkal sietne, hiszen az időt láthatóan nem sajnálja. Csakhogy a lényeg kitapogatása helyett részletkérdéseken akad meg, majd lelkesen demonstrál egy matematikai szabályt, akárha Pataki Ferenc helyett érkezett volna vendég-szereplésre, és a siker úgy kielégíti, hogy úgy véli : mára eleget dolgozott. És ha mégis azt hinnők, hogy valójában a Fehér Lóba siet, hamarosan végleg kiderül, hogy nem rendelkezik ezzel a drámai mentséggel (más szóval: pusztán csak rossz revizor, mint ahogy Pap Gedeon pusztán csak rossz fürdőigazgató). Belibben három igencsak provin

ciális, népszínműből szalajtott grácia, étellel-itallal, és Bódis, mint a népmesék idősebb fiúi, végképp feledi mindkét drámai célját: részegre eszi-issza magát, és hagyja, hogy egy „semleges" ágyba tuszkolják, ahol, legjobb tudomása szerint nem várja se dosszié, se Ancsa. S ezzel Bódis Imre elvesztette minden drámai érdekességét.

Mert az, hogy Pap Gedeon szerint ez a letaglózott ellenfél még képes férfiúi sikerélmények kivívására, és e célból épp Ancsát küldi be hozzá, aki viszont, heveny és kiszámíthatatlan hisztérikus rohamában mindent leleplez Bódis előtt - merőben drámaiatlan véletlensorozat, idegen mind a konfliktustól, mind a jellemektől, Igaz, hogy nincs is tényleges befolyással a kifejletre. Bár a zárójelenet meglehetősen zavaros, és a szimbolikusnak szánt vadőr dúlása eltereli a figyelmet a főszereplőkről, úgy tűnik: Bódis Imre mégsem fogja leleplezni Pap Gedeont, és minden marad a régiben. Hogy miért is? Talán csak azért, hogy a revizor, ezúttal az író szócsöveként, elmond-hassa a rezignált zárómondatot: minek itt rendet csinálni - hiszen itt rend van! ... Amely lázadó, keserű, de pozitív töltetű gesztushoz Bódis Imrének semmi joga. Bertha Bulcsúnak joga van hozzá. Ám *A* fürdőigazgatótól függetlenül.

Hadd tegyem még hozzá: a cselekmény fővonalának tisztázatlansága, hordozóinak következetlen jellemrajza miatt elburjánzanak a mellékes motívumok s önmagukban érdekes epizódok, epizodisták öncélú színfoltokká válnak, holott egy szervesen átgondolt cselekményben mind megkaphatnák a maguk profilját és funkcióját. Vonatkozik ez a vadőr már említett figurájára csakúgy, mint a hajdani „közös éneklés" emlékét nosztalgikusan melengető gondnokra, a mindenkinél bölcsebb és gyakorlatiasabb exapáca büfésnőre, vagy akár a búvárokra, akik szolgálhatnák egy reális szituáció frappánsan groteszk túlfokozását is, ahelyett, hogy belépéseikkel a művészietlen zűrzavar benyomását keltenék. Mellesleg: szerepeltetésük jó példa a drámai szervezés átgondolatlanságára. Első fázis : Pap Gedeon, mulasztása elkendőzése céljából, búvárokat rendel. Második fázis: valóban megjelenik két búvár, de egy idő múltán kiderül, hogy ezek egészen más búvárok, akik Pap óhajától függetlenül, egészen más ügyben bukkantak fel. Harmadik fázis: Pap átkapcsol és saját céljaira óhajtja felhasználni őket, de most már egészen

más célokról lenne szó, mint korábban. Negyedik fázis: a búvárok rá se rántanak az ajánlatra, csak saját kontójukra búvárkodnak tovább. Néző legyen a talpán, aki ebben eligazodik, és ha mégis sikerülne, akkor csak egy túl-dimenzionált díszítő epizódra vesztegette figyelmét.

*

Ha a miskolci színház dramaturgiája elmulasztotta a készülő, majd az elkészült szöveg figyelmes gondozását, nem segített a néző elé kerülő változaton Beke Sándor rendezése sem. Itt valóban alkotó rendezői hozzájárulásra lett volna szükség, amely, valamilyen határozott állás-pont végigvitelével, legalább megkísérli leplezni a szöveg következetlenségeit, fogyatékosságait, és ha egyértelmű helyzeteket és akarati vonalakat nem teremthet is, legalább felerősít valamilyen szálat, tendenciát. Ez nem történt meg, sőt, az előadás csak fokozza a rendezetlenség benyomását, a főhősök jellemtörései még kiáltóbbak, az epizodisták függetlenülése még harsányabb, az átgondolatlanság a színpadi kompozíción is egyre inkább elhatalmasodik. Csak Gyarmathy Ágnes bravúros színpadképe - a fürdőkombinát fejtetőre állított, színpompás délibábja - hangsúlyozza, szuverén eszközökkel, az író eredeti mondanivalóját, önmagában roppant hatásosan, de meglehetősen magára hagyva.

Kulcsár Imre elragadóan exponálja Bódis alakját; az első jelenetben valósággal csehovi figurát teremt, és a nézőt különleges színházi élményre készíti fel. Dicséretére válik, hogy az exponált jellem körvonalait a későbbiekben is össze tudja tartani, mintegy állandó készenlétben arra, hogy fejest ugorjék egy konfliktusba, amelyet az író nem dolgozott ki. Pap Gedeon alakja nem ihlette hasonló alkotó teljesítményre Csiszér Andrást. Merev, száraz, fantáziátlan játéka legföljebb azért méltánylandó, mert sem-milyen irányba nem billenti cl a figurát: nem érzékelteti sem a lángoló fantaszta, sem a kisstílű csaló végletét, és így nem indítja a nézőt olyan kérdésekre, melyek végül is válasz nélkül maradnának. Péva Ibolya vonzóan, kitűnő részletmegfigyelésekből építi fel Ancsa önmagában jól elgondolt, hiteles légkörű alakját; első jelenetében egyenrangú partnere az író-nak és Kulcsárnak, s a másodikban is mindent elkövet, hogy az elnagyolt, és drámailag esetleges leleplezési számot hitelesítse. A többi színészi teljesítményt elemezni méltánytalan lenne. Előre gyártott elemekből épülnek itt fel szokványosan színes kabinetalakítások, melyeken érződik, hogy létrehozóik nem találják helyüket a dráma egészének vérkeringésében.

*

Lehet, hogy Bertha Bulcsú megharagszik a kritikusokra, és hosszú időre vagy épp végleg elfordul a színpadtól. Fájdalmas lenne, ha így alakulna, de a kritikusok, úgy érzem, nem vádolhatják magukat. Beérhették volna azzal, hogy néhány udvarias, semmitmondó frázissal térnek napirendre a mű fölött, s az első darabtól szinte kötelezően elvárható technikai járatlanságokra legfeljebb utalván, mindenekelőtt a kétségtelen erényeket: az élet- és emberismeret egyes elemeit, a friss, igaz és költői dialógusrészleteket hangsúlyozzák. Csakhogy a szóban forgó erények egyelőre inkább Bertha Bulcsú, az ismert, kiváló tehetségű író és nem Bertha Bulcsú, a kezdő drámaíró erényei. Nem biztos, hogy Bertha Bulcsú - ha nem vesztette el végképp a kedvét - későbbi drámáiban eléri más műfajokban meghódított színvonalát; nem biztos, de legalábbis elképzelhető, és főképp : hallatlanul kívánatos. És ha a kritikák helyett inkább saját első drámájára „haragszik meg", és mégiscsak beiratkozik Baker professzor kurzusára, akár csak azért, hogy az ott tanultakat aztán rendre elvesse - akkor ő is, mi is csak nyerhetünk egy mérkőzésen, amelynek *A fürdőigazgató* csak bemelegítő edzése volt.

Bertha Bulcsú: A fürdőigazgató (miskolci Nemzeti Színház)

Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes m. *v. Zenei összeállítás:* Kalmár Péter. *Rendezőasszisztens:* Balogh Erzsébet. *Rendezte:* Beke Sándor.

Szereplők: Kulcsár Imre, Csiszér András, Somló Ferenc, Péva Ibolya, Komáromy Éva, Milviusz Andrea, Csapó János, Lenkey Edit, Horváth Zsuzsa, Olgyay Magda, Ötvös Éva, Simon György, Gyarmathy Ferenc, Legeza Magdolna, Szili János, M. Szilágyi Lajos, Hidvégi Elek, Zoltán Sára, Dariday Róbert, Bus Erika.

MIHÁLYI GÁBOR

Görögöket játszani

Aiszkhülosz és Euripidész Pécsett

Az utóbbi időben örvendetesen megnőtt az érdeklődés a klasszikus görög tragédiák iránt. Különösen vidéken és főleg fiatal rendezők kísérleteznek hazai színpadokon ritkán vagy soha nem játszott görög drámák bemutatásával. Megpróbálnak visszamerészkedni a drámairodalom kimerítettnek hitt, már alig járható tárnáiba, hátha nekik sikerül eddig még fel nem fedezett aranytallérra bukkanniok. Meg így elkerülhetik a közismert klasszikusok színreállításának nagy hendikepjét, hogy ne kelljen küzdeniök a korábbi híres előadások emlékével.

De talán ennél mélyebb okai is vannak ennek a görög reneszánsznak. A közvetlen találkozás élménye a mai és tegnapi Görögországgal. Magamnak is, amikor Görögországban jártam, egy életre szóló élményem lett az az eddig inkább csak ésszel tudott, de most közvetlenül átélt felismerés, hogy az egyén személyiségének tisztelete, a humanizmus gondolata, szépségeszményünk mind itt szüle-tett; itt bontakozott ki a barbarizmussal szembeni küzdelem. Érzékeljük: töret-len az ív régmúlt és a ma között. Rendezőink joggal gondolhatják, hogy a poliszvilág egyszerűbb, áttekinthetőbb viszonyai közt fogant görög tragédiák vagy komédiák segítségével közvetlenebbül szólhatnak korunk túlságosan összetetté vált, nehezen belátható ellent-mondásairól, hogy a vonatkoztatás és leegyszerűsítés eredményeként bonyolult igazságok is ábrázolhatóvá válnak.

Azonban - hogy tárnahasonlatunknál maradjunk - ezekben az elhagyott járatokban már réges-régen leszerelték a világítást, s a sötét folyosók útvesztőiben könnyű eltévedni. Peter Brook joggal beszélt arról, hogy minden valóban jelentős dráma mélyén ott a „secret play", a titkos darab; a rendezés nagy feladata, hogy megtalálja ezt a titkos darabot, és megfejtse rejtélyét. Ez a „rejtvényfejtés" azonban nemcsak mű-vészi intuíciót, hanem alapos filológiai ismereteket is kíván. Színházi szakembereink azonban - tisztelet a kivételnek - némi megvetéssel tekintenek a filológiára, mint valami, filoszoknak való, művészet-

ellenes bogarasságra. Sajnos kevesen is tudnak nyelveket, hogy a legmodernebb, külföldi szakirodalom eredményeit felhasználhassák. Ilyen felkészülés híján a rendezések gyakran megragadnak a drámák felszínén, és legfeljebb a cselekményt és a legkézenfekvőbb utalásokat sikerül színpadon megjeleníteni.

A görög drámák színrevitelének különös nehézsége, hogy a cselekményt bonyolító, a szereplők sorsát meghatározó mitológia, amely valaha az író, a színjátszók és a nézők közös hitrendszere volt, puszta mesevilággá változott. Ezen túl, nem csekély technikai nehézséget okoz, hogy míg régebben a mitológia történetei és hősei közismertek voltak, tehát nem szorultak magyarázatra, napjainkban a mitológia pontos értelmezése még a klasszika-filológusok körében is állandó viták tárgya. A hétköznapi halandóktól, nézőktől többnyire még azt sem lehet elvárni, hogy egyáltalán ismerjék a görög mitológiát.

Ezt a mitológiát azonban mégsem lehet kiiktatni a görög drámák mai szín-padi előadásaiból, ahogy ezt nemrégiben Tatár Eszter *a* Philoktétészben megkísérelte, ahol a deus ex machinaként meg-jelenő, a holtak világából visszatérő Herkules helyett társai megtévesztésére Odüsszeusz ölti magára Herkules maszk-ját. Így azonban a tragédia, amelyben Philoktétésznek az isteni világrenddel, az istenek igazságtalanságával, gonoszságával kell megküzdenie, a történelem-filozófia általánosságából leszáll a politikai publicisztika közhelyszintjére. Tácon, a gorsiumi romok között bemutatott Alkésztiszben is hiányérzetet keltett, hogy a rendező, Karinthy Márton le-mondott a tragédia hátterében húzódó Alkésztisz-mítosz értelmezéséről. Színészei eljátszották ugyan a tragédia emberi magját - a feleségét önmaga helyett halálba küldő férj drámáját -, de a tragédia mélyebb, szélesebb távlatokra nyíló mondanivalója, a feltámadás és megváltás mítoszának euripidészi kritikája rejtve maradt *a néző* előtt.

Tovább bonyolítja a klasszikus görög tragédiák színrevitelét a drámák sajátos dramaturgiája, és az ógörög színpad körülményei által meghatározott elő-adás módja. Ezek átültetése modern szín-padra olyan szcenikai gondolkodás- és látásmódot követel meg, amely a görög szertartásszínház alapos ismeretéből kiindulva meg tudja találni ennek a játékrendnek a korszerű megfelelőjét. Paál István és Ruszt József rendezéseikben ki is alakították a modern szertartásszínház játékrendjét, liturgiáját. Ruszt tett is kísérletet arra, hogy e metódus birtokában színre állítsa Euripidész *Bakkhánsnőkjét*. De még az ő próbálkozása sem hozott megnyugtató eredményt, részben mert egy olyan értelmezést erőszakolt a drámára, amely beleütközött az euripidészi szöveg ellenállásába, részben mert a hivatásos színház szűkre szabott próba-idejében Ruszt sem tudott megbirkózni a kar mozgatásának, beszéltetésének nehéz feladatával.

Úgy hírlik, határainkon túl akadtak sikeres vállalkozások klasszikus tragédiák korszerű színpadra állítására. Olyan példákra gondolunk, mint az *Oidipusz király* Benno Besson rendezésében, a *Bakkhánsnők* a berlini Schaubühnén, Peter Stein színházában, *az Élektra*, *a Médeia* és a *Trójai nők* a New York-i La Mamában, Andrei Sherban költői megjelenítésében. Nem hisszük, hogy lehet ma görög tragédiák színreállításával próbálkozni e nemzetközileg elismert nagy előadások tapasztalatainak figyelembevétele nélkül.

Hazai társulataink egyik legkevésbé megoldott problémája a görög drámák kórusának beszéltetése és mozgatása. Az ősi görög színházban - mint ismeretes - ezek a férfi és női karok a maguk szövegét hol prózában, hol énekelve, táncolva, zenei kísérettel adták elő. Drámai funkciójukat tekintve egyszerre voltak a darab szereplői és rezonőrjei. Szereplőként aktív résztvevői a cselekménynek, rezonőrként pedig bizonyos értelemben a cselekményből kilépve az író vagy még inkább a közönség véleményét, kommentárjait fogalmazták meg.

Minthogy színészeink nem tanultak meg kórusban beszélni, szavalni, *szín*házainkban e szavalókórusok fülsértően primitíven szólnak. Pedig a munkásmozgalom proletkultos szakaszában újra kialakították a szavalókórusok beszéltetésének, mozgatásának technikáját. Ez a tudás német földön még nem is ment feledésbe. Csak el kellene menni megnézni, hogy csinálják ezt a Berliner Ensemblenál. De talán akad nálunk is az amatőrmozgalomban néhány szavalókórus, amelytől el lehetne lesni a közös szavalás hangszerelésének fogásait. Vagy csak meg kellene hallgatni a falusi templomokban a hivők jól begyakorolt közös kántálását, zsolozsmázását.

Egyelőre azonban, minthogy rendezőink nem boldogulnak a színészek kollektív szavaltatásával, felbontják a kar szövegét, és azt sorokra bontva, különkülön mondatják el egy-egy színésszel. Csakhogy így éppen a lényeg sikkad el, hogy a kar nem egyes emberek privát véleményét, hanem egy kollektíva, a nézők gondolatait tolmácsolja. A kart tehát karként kellene beszéltetni, járatni, táncoltatni, de hát erre végképp nem futja az energiából. A lehetséges hatheti próbák során igényesebb koreográfia betanítására nem marad idő, az alkalmi statisztákból verbuvált kórustól még a legegyszerűbb járásokat is alig lehet megkövetelni.

*

Mindezek a gondok sarkítva jelentkeztek a fiatal Gali László Aiszkhülosz-rendezésében, aki a pécsi Nemzeti Színházban a nálunk talán még soha be nem mutatott *Perzsák* színpadra állítását kísérelte meg.

Aiszkhülosz tragédiája kettős mondanivalót hordoz. Egyrészt a poliszdemokrácia dicsőségét, a humanista eszmék győzelmét zengi a perzsák képviselte tirannia és barbarizmus felett. Méghozzá úgy, hogy a vereségüket sirató perzsákat mutatja be. Másrészt mementó is ez a dráma - hazájának szánt figyelmeztetés. A perzsák sorsára juthatnak, ha honfi-társai nem tesznek le világhódító ábrándjaikról, ha megtagadják, feledik a görög poliszt naggyá tevő humanista eszméket.

Nyilvánvalóan nem korabeli aktualitása őrizte meg *a Perzsákat az* évszázadokon át, hanem örökérvényű mondani-valója, a mindenkori hódítók szükség-szerű vereségének drámája, amit Aiszkhülosz egy nagyszabású szertartásszínház formájában jelenít meg. Az örök ismétlést kifejező szertartásforma a mondanivaló lényegéhez tartozik, hiszen a tragédia azt exponálja, hogy a mindenkori hódítókat - bármilyen túlerővel is támadjanak - mindig legyőzik a szabadságukat védő népek. A szertartásjáték halálos komolyságot követel, hiszen minél hatalmasabbnak, méltóságteljesebbnek ábrázolódik az ellenség, annál nagyobb értékű diadalt jelent legyőzése. Másrészt éppen a méltóságteljes ábrázolásában fejeződik ki a mementó, a szerepcsere veszélye, hogy a tegnapi szabadsághősök holnapi hódítókká válhatnak.

Aiszkhülosz tragédiájának szinte alig van cselekménye, a néhány szerep is - egy tömbből faragott. A dráma hatalmas tirádák sorozata, amely a színész szavalói, előadói tehetségét teszi próbára. A szín-

házszerűséget a színpadi látványnak kellene szolgálnia.

A pécsi Nemzeti Színházban azonban a látvány élményét egyedül Fehér Miklós monumentális díszlete nyújtja, amely Dareiosz persepolisi sziklasírját idézi a színpadra. De már sem a rendező, a fiatal Gali László, sem a színészek nem boldogulnak a szertartásjáték követelményeivel. Még azt sem sikerült elérni, hogy a kórus tagjai egyszerre lépjenek, egyszerre szólaljanak meg. A kart képező vének botot tartanak a kezükben, ezeket kellene egy ütemben mozgatni, persze ez sem megy. A színlap koreográfusként a Pécsi Balett vezetőjét, Eck Imrét tünteti fel. Az igazság az, hogy nincs koreográfia önmagában. A koreográfia csak a szín*házi* liturgia részeként kelhetne életre, kaphatna értelmet és funkciót, de ilyen liturgia szándékának nyomait sem lehet felfedezni. Lehet, hogy még a szándék sem volt meg, de ha igen, akkor szembetűnően hiányzott az új felismerések kimunkálásához szükséges idő, energia, türelem, szív és hit. A színészek játékán érződött, hogy kelletlenül vonszolják magukat a színpadra, és aztán minél gyorsabban elhadarják soraikat, csak hogy túl legyenek az estén.

Hogy lehet ilyen körülmények között véleményt mondani egyébként kvalitásos színészek, Huszár László, Dávid Kiss Ferenc és Petényi Ilona alakításáról ? Őket bántanám meg, ha megpróbálnám elemezni játékukat. Maga az előadás végül is olyan unalmassá vált, hogy alig lehetett a színpadon történtekre figyelni.

Az est második részében a *Trójai nők* színre vitelével szerencsére nagyrészt sikerült kiköszörülni a csorbát. A Sartre átdolgozásában, Illyés magyarításában bemutatott Euripidész-tragédiát nem pusztán élvezhető, hanem felkavaró, megrendítő előadásban mutatták be a pécsiek. Gali László is bizonyítani tudta, hogy van érzéke a színpadhoz, hogy jól érti rendezői mesterségét. Két kivétellel ezúttal a színészi alakításokat is joggal dicsérhetjük.

A kétszeri átdolgozás - mert Illyés, mint a színlap is jelzi, nem pusztán lefordította, hanem „magyar színre alkalmazta" Sartre adaptációját - bizonyos nehézségeket megoldott, viszont más problémákat teremtett. Az átdolgozás a görög szertartásszínházat paraboladrámává (Sartre), illetve történelmi tragédiává (Illyés) alakította, olyan színpadi konvenciórendszerbe ültette át, amelyben a rendező és a színészek már otthonosan mozoghattak. Ennek következtében az-tán már tisztességgel el tudták játszani a megírt darabot. A *Trójai nők* hármas szerzősége azonban se hús, se hal drámát eredményezett, amelyet a három drámaíró közül már egyik sem vallhat igazán magáénak. Euripidészt felháborítaná tragédiájának modernizálása, a mitológiai háttér bagatellizálása, Sartre bosszankodna, hogy a filozófiai paraboladrámából, Illyés és a rendező közreműködésével - történelmi tragédia lett.

Leginkább Euripidész istenei zavartak ebben a drámában, akiket az átdolgozások sem tudtak kiiktatni a szövegből. Isten létükben érthető módon nem hiszünk, viszont ha csak szimbólumok, akkor értenünk kellene, hogy mit, milyen erőket képviselnek. Ráadásul Huszár László (Poszeidon) és Fabó Györgyi (Athéné) megjelenítésében Offenbachból ideszalasztott komikus figuráknak tűnnek. Megfejthetetlen marad, hogy miért haragszanak meg Trójára, majd később a görögökre is, olyannyira, hogy haragjukban az ostromlottakat és az ostromlókat is elpusztítják. Mondanak ugyan indokokat, de ezek XX. századi racionalitásunk számára elfogadhatatlanok. Talán nem lennének elfogadhatatlanok Euripidész tragédiájában, de ebben a modernizált változatban már racionális magyarázatokat várunk.

De elég az ellenvetésekből, szóljunk arról is, amit joggal dicsérhetünk. Gali rendezésében azt, hogy a legyőzött, rabságra vetett trójai nők emberi tragédiáját maradéktalanul elénk tudta állítani. Az újságokban naponta olvasunk ilyen-olyan helyi háborúkról, rezzenéstelenül vesszük tudomásul az ártatlan áldozatok szenvedéseit, halálát. Gali a dráma segítségével konkrét emberi sorsokban ábrázolja, mit jelent az, ha az embert kifosztják mindenéből, szeretteit megölik: az anya kezéből tépik ki egyetlen gyermekét, hogy szinte szeme láttára öljék meg: mit jelent, amikor fiatal lányokat testük prostituálására kényszerítenek. Ezeket az egyéni tragédiákat a színészek is át tudják élni, és ebből szép alakítások egész sora kerekedik. Tetszett Petényi Ilona Hekabéja, játékában egyesíteni tudta a királynő méltóságát, a férjét és gyermekeit elvesztő feleség és anya fájdalmával. Elhittük neki, hogy mérhetetlen fájdalma sem töri meg emberségének sziklaszilárd tartását. Hogy az istenek méltán mentik meg őt a szégyenteljes rabságtól, azzal, hogy kősziklává változtatják. Dávid Kiss Ferencnek Talthybiosz szerepében nem volt különösebben nehéz dolga, de mértéktartással érzékeltette az alapjában becsületes ember kínját, akire felettesei pribéki, hóhéri feladatokat bíznak. Fel kellett figyelnünk Markovits Bori egzaltált Kasszandrájára. Értelmezésében megértjük, hogy ennek a fiatal leánynak a jóslatait, jövőbe látását még a hozzátartozói sem veszik komolyan, mert annyira *más;* mert nem felel meg a papnőről, jósnőről az emberek tudatában élő képzeteknek. Nincs benne semmi tartózkodás, semmi méltóság, de annál több szenvedély, erő és vadság. Miklósy Judit igazi tragikai hévvel jeleníti meg Andromache majdhogynem szolgai alázatú, de mégis nagyasszonyi szerelmét Hektor iránt és az anya drámáját, akinek a kezeiből kiszakítják egyetlen gyermekét, hogy elvigyék megölni. Ifj. Kőmíves Sándor Menelaosz és Vári Éva Helena szerepében a világ gonoszságát példázzák, amelyben egyedül a rongy emberek boldogulhatnak. Meg kell vallani, a vonzó Vári Éva nem elég illúziót kel-tő ahhoz, hogy elhiggyük: ő az a nő, akinek láttára minden férfi elveszti a fejét. Mégis meggyőző színészi teljesítmény volt, ahogy visszahódítja a meg-ölésére készülő Menelaoszt. A trójai nők kara betöltötte azt a hivatását, hogy jelezze a tragédia tömegméreteit, és érzékeltesse, hogy nem pusztán néhány ember, hanem egy egész város leigázásának, pusztulásának vagyunk a tanúi. Németh Dóra, Bókay Mária, Cseh Mária, Péter Gizi, Unger Pálma erejéből még arra is futja, hogy a maguk kis egyéni tragédiáját is megelevenítsék.

Az este félsikeréből azonban le kell vonni a tanulságot: nem szabad egy pályája kezdetén álló fiatal rendezőt és színészeket nagyon is vitatható műsorpolitikai meggondolásokból olyan helyzetbe hozni, hogy ne legyen idejük, lehetőségük az elmélyült munkára.

Úgy tűnik, *a Perzsák* színrevitelének nem voltak meg sem a szellemi, sem a materiális feltételei. Aiszkhülosz tragédiáját - azon az alapon, hogy mondanivalójában egyberímel a *Trójai* nőkkel - már eleve csak kísérő, kiegészítő darab-nak szánták, előjátéknak az est főprodukciójához, az Euripidész-Sartre-Illyés-drámához, amelyet önmagában túlságosan rövidnek találtak egy színpadi este kitöltéséhez.

A Trójai nőket a Vígszínház több évvel ezelőtt már bemutatta, Sulyok Máriával a címszerepben, emlékezetes előadásban. Méghozzá ugyancsak Sartre átdolgozá-

sában és Illyés Gyula fordításában. A pécsi színház Illyés Gyula hetvenötödik születésnapját négy régebbi Illyés-mű felújításával és két új Illyés-monodrámával ünnepli. Óhatatlanul úgy tűnik a külső szemlélő számára, hogy a *Trójai nők* bemutatása is része ennek az ünnepléssorozatnak.

Ámennyire örülhetünk az új Illyés-premiereknek, annál kétségesebbnek érezzük ezt a színház erejét meghaladó felújításkampányt. Különösen, ha azt is tudjuk, hogy a görög tragédiákkal, az Illyés-bemutatókkal szinte egy időben a színház műsorára tűzött még egy magyar bemutatót, Novotny Gergely darabját, felújította Móricz Zsigmond vígjátékát, *a Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, Lehár Ferenc operettjét a *Cigányszerelmet. Az* operaegyüttes *az Aidát* játssza, a Pécsi Balett is új bemutatóval jelentkezik. A gyerekeknek pedig *a Pinokkiót* mutatják be, amelynek rendezése ugyancsak Gali Lászlót terheli.

Elképzelhető ilyen körülmények között elmélyült művészi munka?

A bemutatók listája és az előadások száma bizonyára szép statisztikát eredményez, de az elkapkodott, félkész előadások leronthatják a pécsi színház sok évi munkával, becsülettel kivívott mű-vészi tekintélyét, rangját.

AiszkhülosZ: Perzsák (Pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Jánosy István. *Díszlettervező:* Fel-ér Miklós m. v. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly m. *v. Zenéjét összeállította:* Kelemen László. *Asszisztens:* Radocsay Anna. *Koreográfia:* Eck Imre. *Rendezte:* Gali László.
Szereplők: Huszár László, Dávid Kiss Ferenc, Petényi Ilona, Lukács József, ifj. Kőmíves Sándor, Fülöp Mihály, Horváth István, Kovács Dénes, Melis Gábor, Pogány György.

Euripidész: T*rójai nők (Pécsi Nemzeti Színház)*
Sartre átdolgozását magyar színre alkalmazta: Illyés Gyula.
Rendezte: Gali László.
Szereplők: Huszár László, Fabó Györgyi, Petényi Ilona, Dávid Kiss Ferenc, Markovits Bori, Miklósy Judit, ifj. Kőmíves Sándor, Vári Éva, Németh Nóra, Bókay Mária, Cseh Mária, Péter Gizi, Unger Pálma.

RÓNA KATALIN

Utánjátszás vagy önállóság?

Az a szép, fényes nap Debrecenben

1.

Magyar dráma eredeti bemutatóját tartja egy budapesti színház. A kritikák rövidesen megjelennek, elemzik a művet, szólnak az előadásról. Az értékelés - legyen bár dicsérő vagy elmarasztaló -, mindenesetre a gyors reagálást jelzi.

A bemutatót követően egy vidéki színház is műsorára tűzi a darabot. Az előadás meghatározása a színházi szakzsargonban: *utánjátszás.* Rosszul csengő szó. Mert bár valójában nem azt jelenti, s az előadások legtöbbször cáfolják is, mégis benne van az utánérzés hangulata, óhatatlanul kísért az önállótlanság gondolata. A kritika pedig nem „siet oda" .. . Sokszor elhangzik - lehetséges, hogy nem ritkán jogosan - ez a vád, amely egyben azt is jelentené, hogy csak a dráma s nem az előadás a fontos.

S hogy most ne érhesse szó házunk táját, beszéljünk a debreceni Csokonai Színház bemutatójáról. Debrecenben Szabó Magda történelmi játékát az *Az a szép, fényes napot* játsszák.

Szabó Magda drámáját alig másfél éve mutatta be a Nemzeti Színház. Akkor valamennyi kritika részletesen elemezte a művet, gondolatrendszerét, szerkezetét. Most a debreceni előadás alkalmából tehát csak az együttes munkájáról kellene írni. Az előadást kellene elemezni. Valóban nem lenne értelme a drámáról most újra szólni, ha a debreceni előadás szellemi indíttatása nem maradt volna el a korábbi előadásétól, nem maradt volna adós a játék gondolati töltésével.

2.

A történelmi játék 994-ben, Vajk Istvánná keresztelésének előestéjén játszódik. Géza fejedelem esztergomi udvarában a magyar történelmi múlt egy sorsdöntő pillanatát örökíti meg Szabó Magda. Az államalapítás, az államszületés kezdetét, amikor véget ér a kalandozások kora, nincs többé Augsburg, nincs többé törzsi szervezet. Vajk, másnapra István teljes emberi-szellemi készenlét-ben a haladó ideológia szolgálatába szegődik, hogy a keresztelési szertartás után várhassa a koronát, hogy majd Magyarország első királyaként megteremthesse a törzsi rendszert fölváltó egységes magyar államot.

Miféle családi küzdelmeken, vérontásokon, magára maradásokon keresztül vezet az út a történelmi-társadalmi fordulatig? Három nemzedék áll egymással szemben: Gyula, a fejedelem apósa, az egykori törzsfő, Géza fejedelem és Vajk-István. Három világkép csap össze a történelmi valóságot hűen megőrző játékban.

Ám a történelmi alaphelyzet megőrzése, hű tükörképe még nem emelné fontos és jelentős alkotássá Szabó Magda drámáját. Másról, ennél sokkal többről van szó *az Az a szép, fényes nap* színpadán.

„Ugyan hogy írtam volna meg én ezt a darabot, ha nem élem át a második világháborút, s nem leszek szemtanúja annak, milyen egy robbanásszerű ideológiai változás anatómiája" - Szabó Magda írt így a nemzeti színházi bemutató előtt a drámáról, s ebben a mondatban egyben meg is határozta művének a történelmen túli vonulatát. A „robbanásszerű ideológia" lélektana *az Az a szép, fényes nap* központi gondolata. A történelem csak alkalom az írónő számára, hogy miközben információkat közöl a múltról, a jelenhez szóljon, s az eredetek hiteles forrásaiban a máig érvényes igazságokat tolmácsolja. A nem titkolt hasonlóság, majdhogynem egyezés teszi egyértelműen napjainkhoz, korunkhoz szólóvá a tizedik századi nemzetképről valló drámát.

Az ily módon időtlen írói látomásban a történelmi valóságot az irónia ellenpontjai váltják föl. S miközben áradó középkori életképpé szélesíti a drámát, a valóságos történelmi tények, események tartóoszlopaira az írói világszemlélet mai drámát helyez.

3.

A dráma sokat hangoztatott, nyílt analógiája nem kerülhette cl a rendező figyelmét. Szabó Magda már a budapesti bemutató előtt többször nyilatkozott róla, megírták az elemző cikkek, tanulmányok a bemutató után, az írónő ismételten leírta a debreceni bemutató előtt. S hogy valóban nem figyelmetlenségről van *szó, azt* Orosz György műsorfüzet-bevezetője igazolja.

De nem az előadás.

A debreceni Csokonai Színház színpadán Orosz György túlcizellált, patetikus, lassan csordogáló, megilletődött játékot rendezett, az irónia szikrája nélkül. Legfőként a történelmi színmű kül-

Szabó Magda: Az a szép, fényes **nap (debreceni Csokonai Színház) O. Szabó István és Sárosdy Rezső**

sőségeit közvetíti az előadás, ugyanis a rendező nem képes távol tartani magát a hagyományos történelmi dráma hatásától. Ezért marad ki az előadásból a kesernyésgúnyos gondolati építkezés, ezért vész el az állandó sziporkázó fényváltás két korszak között, mit sem mutatva meg a dráma mához szóló üzenetéből. Felhangzanak ugyan napjaink nyelvén, korunk stílusában ugyanazok a szavak, mondatok, amelyek a műben a dráma belső hitelét teremtették meg, de mintha nem is ugyanazt a darabot látnánk. Szabó Magda drámai alapanyaga ellenáll a sokszor élettelen, történelmi tablószerű, illusztratív színpadi megformálásnak. A mű és az előadás hangvétele közötti különbség miatt áldozatul esik a dráma belső egysége.

4.

A dráma három nagy férfiszerepet kínál: Gyula, Géza, Vajk. Az ő hármasukból formálódik meg a darab, az ő összecsapásaikból, egyéni létükből, gondolkozásukból, különbözőségeikből és hasonlóságaikból, akarataikból, összefogásukból és magányukból teljesedik ki a történet.

Gyula szerepét Gerbár Tibor játssza. A fejedelem apósa, a már félreállított, de a nagy cél érdekében újra felhasznált egykori törzsvezér többszólamú szerepe egyszerre tragikus és komikus. A színészi feladat megteremteni a két pólus közötti egyensúlyt, hisz egy rezzenésnyi tévedés máris egyik vagy másik irányba viszi a figurát. Gerbár Tibor egyszerre méltóságteli főúr és keserű agg bohóc, egyszerre tud a büszke múltba és a számára megalázó jelenbe tekinteni. Nem egészen a színész hibája, hogy néhol ő sem kerülheti el az előadás egészét jellemző túlzottan emelkedett hangot.

Sárosdy Rezső Géza fejedelmet jeleníti meg. Leginkább az ő alakításában érezzük a dráma korokat felölelő igazi kettősségét. Sárosdy szerepformálása áll a legközelebb Szabó Magda valódi világához. Eljátssza Géza teljes emberi drámáját. A fejedelemét, aki megérti az emberi értékek pusztulását, és megérti, hogy miközben elérte célját, rajtavesz-tett. Látja helyzete paradoxonát: mind-az, amit népéért, fiáért cselként kieszelt, most már Vajk-István hatalmában ellene fordul. S mert győzött, vesztett is: az új ideológia túl jól sikerült, s Vajk nem-csak ideiglenesen, véglegesen viszi dia-dalra. Sárosdy Rezső egyszerre ábrázolja a politikust és az embert. A fájdalom és az irónia él együtt játékában apa és fia útjának visszavonhatatlan szétválásakor.

Az a szép fényes nap nem elsősorban Vajk drámája, hanem Gézáé. Ám apa és fia összecsapása csak akkor kap igazi hangsúlyt, akkor lesz élő, ha egyenrangú ellenfelek kerülnek szembe. A Csokonai Színház produkciójában a rendező O. Szabó Istvánra osztotta a jövendő reálpolitikusának szerepét. O. Szabó mit sem érzékeltet Vajk fanatikus hitéből. Alakítása tétova, erőtlen, inkább a számító, a cseltől sem idegenkedő fiatalembert játssza, mint az éles szemű, jövőbe tekintő leendő nagy uralkodót.

Az előadás többi szereplője - Bángyörgyi Károly (Nürnbergi Hermann), Kiss László (Adalbert püspök), Sárközy Zoltán (Bönge), Csikós Sándor (Tata) - hagyományos történelmi játék és a rendezői koncepció szerint teremt hiteles figurát.

5.

Utánjátszás *az Az a szép, fényes nap* Debrecenben? A szó hamisan csengő értelmében nem. S hogy most mégsem üdvözölhetjük az önálló értelmezésnek kijáró örömmel, azt az előadás túlzott és ezúttal szükségtelen hagyománytisztelete okozza.

KOLTAI TAMÁS

„Cintányéros cudar világ..."

Ketten a Mágnás Miskából

Az operett metamorfózisa

Koltai Róbert Mágnás Miskájából hiányzik az osztályharcos öntudat, s így mégiscsak támadhat némi kétségünk az iránt, hogy Kaposváron Szirmai Albert, Gábor Andor és Békeffy István operettjét játsszák el. Pontosabban, hogy *csak az* operettet és semmi mást. Az igazság az, hogy egy kicsivel kevesebbet és egy kicsivel többet játszanak el. Kevesebbet, legalábbis annál az „eszmei mondanivalót" kidomborító változatnál, amelyet a negyvenes évek végén készült filmváltozat képviselt. Ott ugyanis a lovászfiúnak kellő komolysággal meg kellett leckéztetnie a léha arisztokratákat. Ezt a súlyos feladatot megkönnyítendő, Keleti Márton kénytelen volt a fordított szereposztás ősi trükkjéhez folyamodni. Mágnás Miskát Gábor Miklóssal játszatta, aki már „naturburschként" is, mielőtt még Eleméry grófnak öltözött volna, egyrészt előkelően választékos volt - a forgatókönyv szerint az angliai versenyistállók gyakori látogatásából eredően -, másrészt olyan osztályöntudattal, harci eszközként viselte előkelőségét, hogy úgy éreztük: nemcsak az angol versenylovakkal, hanem az angol munkásmozgalommal és az osztályellenséggel folytatott harc taktikájával is behatóan foglalkozott. Az igazi naturbursch a parasztfiúból lett Baracs mérnök, Sárdy János volt a filmen: neki csak a fogsorát kellett villogtatnia, szerelmére, a szép grófkisasszonyra, a vasútjukért ingyen kubikosmunkát vállaló falusiakra (akik úgy álltak ki ásójukkal, mint Dózsa kaszásai), vagy az illegalitásban jártas lovászfiúra, aki nagy ügyesen még azt is kicsikarta, hogy az összes jelenlevő grófok ingyen engedjék át birtokaikat a vasútépítés céljaira. Az már csak ráadás, hogy a grófkisasszony közben kijárja az alapfokú szemináriumot (mégtanulja, hogy egy falu több, mint *egy* gróf), és felsőbb osztályba léphet: elhagyhatja a grófi kastélyt, elmehet mérnöknének.

Ne legyünk igazságtalanok: a kedvesen banális történetek fölruházása osztálytartalommal a negyvenes-ötvenes évek fordulóján nagy átlagban nem ho-

arcok és maszkok

zott létre rosszabb minőséget (lásd: *Állami áruház),* mint amilyen némely ügyesebben megoldott mai politikai krimi vagy zenés játék. Csak éppen ma más-hogyan kell eljátszani őket. *A Mágnás* Miskát is.

Szőke István *Mágnás Miskája* tehát mégsem az „igazi" Mágnás Miska. Vagy lehet, hogy a filmváltozat nem volt az? Az egykori fölfogáshoz az eszmei mondanivalón kívül hozzátartozott az operett finom társasági stílusa is, ami meghatározta, hogy a szatirikusan ábrázolt arisztokraták azért elrajzoltságukban is hitelesek legyenek. A film elkészültekor még nem volt olyan távoli az arisztokrata világ (nem beszélve a „cintányéros cudar világról"), nem is olyan régen valódi grófok sétálgattak az utcán. Így nem tagadhatjuk el, hogy egyrészt valamelyes történelmi *aktualitása* volt *a Mágnás* Miskának, másrészt a korabeli filmekről, színházi előadásokról (és nem utolsósorban a közelmúlt valóságából) ellen-őrizhető *életmintája.*

Ma már egyik sincs. Csak csacska operett van. Az osztályharcos tartalommal együtt az operettarisztokrácia „hiteles" ábrázolása is időszerűtlenné vált. Szőke teljes joggal rajzol karikatúrát Korláthy grófékról és vendégeikről, elmerész-kedve egészen a torz szélsőségekig.

Koltai Róbert

A Mágnás Miska - és a világ - metamorfózisa külön terhet ró a Miskát alakító színészre, akinek *eredetileg az* a dolga, hogy arisztokratább legyen az arisztokratáknál, vagyis karikatúrát csináljon a szereplőkből. A rendezői dupla csavarból következően viszont a karikatúra karikatúráját kell létrehoznia: az amúgy is elrajzoltat kell tovább torzítania.

Koltai Róbertnak való feladat. Kiél-heti bohócösztönét, mámorosan elmerülhet a játékban, önálló számokká, commedia dell'arte-szerű *lazzikká* dagaszthatja ötleteit. Egyik nagy találmánya az Eleméry gróf „jellemzésére" föl-vett beszédmodor: felső fogsorával be-harapja alsó ajkát, és a közéjük erőltetett szűk résen préseli át a szavakat. A többiek raccsolnak? Ő túltesz rajtuk: annyira előkelő, hogy *klaffog.* Ennek még „lélektani hitele" is van, hiszen az eredeti darab szerint minél inkább különc benyomását kelti az afrikai oroszlán-vadászatról érkező, hóbortos „Eleméry gróf", minél jobban fölrúgja az etikett-szabályokat, annál „édesebbnek" talál ják, annál elragadtatottabban csodálják. A kaposvári előadásban ugyanez a szituáció egyre abszurdabbá válik: az amúgy is kissé gyengeelméjűeknek lát-szó előkelőségek egy szemlátomást hülyegyerek-grófot rajonganak körül.

Koltai - a rendezővel és a jelmeztervező Füzi Sárival - nagyon pontosan kidolgozta az „abszurd realitását". Az álgróf egyenesen oroszlánvadászatról jön, tehát mi sem természetesebb, mint hogy szafarióltözetben, térdig érő sortban, hosszú zokniban, terepjáró bakancsban és trópusi sisakban jelenjék meg. Természetesen csíptetővel és fehér zsebkendővel. A „lezser" mozgás a majoméra emlékeztet: begörbített lábak, össze-vissza lengő karok. Az első felvonás végének ezzel a jelenetével, amikor Koltai Róbert Eleméry grófként beviharzik a színpadra, tulajdonképpen átvette az operett táncoskomikus-szerepét, ami eredetileg Pixi és Mixi grófoknak volt fönntartva.

Az a Miska, akit Koltai Róbert játszik, annak ellenére, hogy van elszámolnivalója „grófékkal", és nem is hagyja ki az alkalmat, hogy apró elégtételeket vegyen rajtuk (ezek legtöbbször kisebb-nagyobb fenékenbillentésekben végződnek), inkább a saját szórakoztatására vesz részt az egész muriban, mintsem valamilyen nemesebb cél - mondjuk Baracs mérnök „bosszútervének" segítése - érdekében. A játékösztön csak részben tartozik a figurához, nagyobbrészt leplezetlenül a színészé. Önállósul tehát, mondhatnánk: *önmaga kedvéért létezik,* s ezt a legkisebb neheztelés nélkül írhatjuk le. Két okból is. Egyrészt azért, mert a színész a „keretjátékban" megteremti *(vagy* inkább lejelzi) Miska valóságos alakját, így megteheti, hogy kedvére ki-lép belőle, s visszalép bele. Annál inkább - és ez a másik ok -, mert a grófot hibátlanul alakító lovászfiú azért mégiscsak az operettvilág abszurditásai közé tartozik. Koltai pompásan kivirágoztatja az abszurdot, elviszi a lehetséges szélsőségig, és megmutatja: hogyan fest, ha komolyan vesszük a blődlit. Az önálló életre kelt nonszensz nem más, mint az operett önmegvalósulása, és ez már olyan tökéletes, hogy a visszájára fordul: fölfeslik a szövet, és kibújik a kóc. Koltai Róbert alakítása megbillenti az előadást: a hazug élethelyzetből előcsillantja a játék igazságát.

Molnár Piroska

Ahogy Molnár Piroska, *azaz* Marcsi a *Mágnás Miska* színpadára toppan, az nem kevésbé abszurd, de egészen más értelemben. Ez egyáltalán nem az operettszubrettek belépője. El sem lehet képzelni sivárabb párbeszédet annál, mint ami a grófi nagymama és a cselédlány között folyik: „Itt vagy, Marcsi ?" „Itt vagyok, kezicsókolom." És megismétli: „Itt vagyok." Az a méltatlankodó természetesség, ahogy Molnár Piroska kiejti ezt a semmitmondó „itt vagyok"-ot, valósággal fejbe veri a nézőt. Tényleg, hogy kerül ide ez az élettől kicsattanó, a valódiság levegőjét magával hozó parasztlány? Hogy kerül az álságok és hamisságok színpadára? Hogy kerül egy *ember az* operettbe? Molnár Piroska „itt vagyok"-ja, ez a jelentéktelen, tőmondatos közlés egy butácska játékban, a kaposvári Csiky Gergely Színház színpadán - nem restellem bevallani - legnagyobb színházi élményeim egyike húsz éve, amióta mindennapos színházbajáró vagyok.

Vajon ki lehet-e elemezni ezt az öt másodpercet? Rafináltság és természetesség ötvözete már maga a megjelenés is. Berobban a színpadra, csattogó fapapucsban, tenyeres-talpasan. Ez még akár szabványos szubrettbelépő is lehetne. A kiszámított lendület, amely szelet kavar az álló színpadon, a színésznő váratlan megjelenése valósággal kihívja a közönség reagálását. Ezt nevezik tapsos bejövetelnek. Nem lennék meglepve, ha kiderülne, hogy a kezdőmondat, ez a szintelennek-szagtalannak látszó „itt vagyok" annak idején a Marcsit játszó, nyilván nagyon népszerű színésznő kedvéért került bele *a Mágnás* Miskába - hogy mindenképpen bejöjjön a taps. Valószínűleg Kaposváron is minden alkalommal tapsos volna ez a bejövetel (gyakran az is), ha a közönség néha nem hökkenne meg *a valóditól,* pontosabban a valódinak attól az idegenségétől, amit a pillanat az operettszínpadon kelt. „Itt vagyok" - mondja Molnár Piroska, és a gesztus, ahogy mondja, felér egy név-jegy átadásával. Megveti a lábát keményen (az az érzésünk, hogy egy pillanat múlva gyökeret ereszt), mélyről jövő, a méltatlankodástól kicsit rekedtes hangjával, nevetésével pedig mintha ezt mondaná: mit kell ezen úgy csodálkozni? A valóság és az operett már egy másodperccel előbb menthetetlenül összekeveredett (akkor, amikor nem lehetett tudni, hogy a szubrett vagy a parasztlány jött

Molnár Piroska (Marcsi) és Koltai Róbert (Miska) Szirmai Albert operettjében (kaposvári Csiky Gergely Szinház) (Fábián József felvételei)

be), s a bizonytalanság a továbbiakban csak fokozódik, egészen az előadás végéig.

Az kétségtelen, hogy Molnár Piroska az operett minden képtelenségét átszűri a realitáson. Egyetlen olyan gesztust, egyetlen olyan hangot sem engedélyez magának, aminek nincs hitele. A táncokban a koreográfia könnyedségének meg kell küzdenie a figura nehézkességével. Van egy mozzanat, amikor Marcsi (szövege szerint is) csakugyan „gyökeret ereszt". A színésznő még ezt is olyan komolyan veszi, hogy utána valósággal kiszakítja magát a földhöz tapadtságból.

A nagy játéklehetőség természetesen az, amikor Marcsit beöltöztetik grófnőnek. Molnár Piroska itt más utat követ, mint partnere. Marcsi nem oldódik föl „Eleméry Méribe", nem játssza nagyvonalúan túlkarikírozva, maga is élvezve a mutatványt. Ez a „grófnő" olyan, amilyennek Marcsi, a gróféknál élő cseléd-lány látja a grófékat. Vagyis minden igyekezete ellenére (pedig nagyon igyekszik) kilátszik alóla a szerep alakítója. Ez az egész szerepjátszás bizony kínos-keserves megpróbáltatás Marcsinak, nagy megkönnyebbüléssel veszi tudomásul - ellentétben Koltai Róbert Miskájával -, hogy lelepleződik, és végre megint önmaga lehet. A harmadik felvonásban már újra a régi Marcsi énekel a mosóteknő mellett, és ez a dal hirtelen édeskés operettmelódiából egy édeskés operettmelódiát éneklő kiscseléd dalává nemesedik. Az operett megint csak kifordult önmagából: a valóság rápirított a hazugságra. Molnár Piroska alakítása visszabillenti az előadást kizökkent egyensúlyából: újra színpadi jogaiba helyezi az életet a csinálmány után.

FÖLDES ANNA

Válaszváltozatok

Minden álszerénység nélkül, természetes gesztussal hárította el Major Tamás a gratulációkat a szolnoki *Puntila úr és szolgája, Matti* bemutatója után. „Ez az én hozzászólásom a színházi vitához" - mondotta, tág teret nyújtva ezzel a sajátos hozzászólás - a gesztus és a teljesítmény - értékelésének.

Ez a mondat eszembe idézte az évek óta változó intenzitással zajló hazai szín-házi vita legutóbb fellángoló szakaszát, amikor is *a Kritika* 1975-76-os évfolyamában felvonult szinte az egész kritikus-gárda, a korábbinál élesebben, markánsabban fogalmazódtak meg a problémák, de valójában - a színházi szakma távolmaradásának következtében - nemigen csaptak össze az érvek. Várkonyi Zoltán és Dobák Lajos nem törte meg, inkább csak indokolta az érdekeltek hallgatását.

Az azóta eltelt időben a színházi sajtóvita konkrét produkciók kapcsán folyik tovább. (És ez rendjén is van így: a színházi élet általános gondjai legkézzelfoghatóbban az előadásokban tükröződnek. *A* Hamlet-kritikák például igazolják, és mintegy összefoglalják a vita során hangoztatott aggályokat.) A korábban makacsul hallgató rendezők egy része megszólalt ugyan, de - érthető és helyeselhető módon - ki-ki a saját háza előtt söpört. A színészek nyilatkozatokból kiolvasható állásfoglalása, magatartása viszont polarizálódott: van, aki számára az interjú jó alkalom a direktora iránti hűségnyilatkozatra, mások viszont saját rossz közérzetükre keresnek magyarázatot. Esetleg sérelmeiket kívánják megosztani a nyilvánossággal.

A színházi vita tehát nem zárult le. És nem is fog - amíg színház és sajtó van a világon.

De megítélésem szerint, új szakaszba lépett. Ezt jelezte, tükrözte Major Tamás kurta mondata, és az a némi ünnepélyességgel színháztörténeti jelentőségűnek nevezhető gesztus, ami mögötte van. A vita felvetette, a kritika exponálta kérdésekre a válaszok mostanában a színpadon fogalmazódnak meg. Ez a jelenség, megítélésem szerint, két okból is érdemes arra, hogy megvizsgáljuk. Kez-

deném a sokak szemében szálkát jelentő s tán szerénytelenségnek tetsző indokkal: kritikánk társadalmi hatékonyságával. Mert hiába divat szidni a kritikát, hiába tekintik sokan hivatásos bűnbaknak a bírálókat, a színházi életben jelentkező erjedés-érlelődés azt mutatja, hogy a sokat kárhoztatott elégedetlenség és a világszínvonal mércéjének többé-kevésbé következetes alkalmazása nem maradt visszhangtalan. Á második ok, amely a válaszváltozatok áttekintésére ösztönöz, magával a színházi folyamattal függ össze. Látszólag elszigetelt jelenségek és vállalkozások között keletkezhet ilyen módon szellemi-bajtársi kapcsolat, és potenciális szövetségesek érzékelhetik az övékkel rokon törekvések támogató erejét.

A színházi vita színpadi asszói nem tegnap kezdődtek. Már a vitacikkekben is többen említették Csehov *Sirályának* majdnem egyidejű hazai bemutatóit. Ádám Ottó akkor ilyen módon, a maga Csehov-koncepciójának és nemzedéki hitvallásának színvonalas megvalósításával vitázott. Önmagukról vallottak Osztrovszkij szavaival a későbbiekben a kaposvári *Erdő* komédiásai is. Ha nem is ennyire közvetlen formában, de érzékelhetően eszmei kihívást, vitát jelentett a kaposváriak *Csillag a máglyán* előadása is. A Madách Színház érzelmeket is megmozgató, nagyszabású tablója után - a puritán vitadráma színrehozatala. Az idei évad Ivanov-sorozata is (reméljük) alkalmat ad arra, hogy a rendezőknek a darabról vallott felfogását szembesítse.

Ez *a közvetett* színházi polémia, amelynek lényege az előadásra választott mű értelmezésében fogalmazódik meg, tulajdonképpen parttalan. Ha akarom, ide sorolhatom az egész repertoárt, *a Haml*ettól *az Oszlopos Simeonig.*

Közvetlen állásfoglalásnak tekinthető ezzel szemben a legújabb *Oszlopos Si*meon-előadás rendezőjének, Gábor Miklósnak következetes művészi magatartása. Gábor Miklós annak idején nem titkolta, miért szerződött Kecskemétre. A Madách Színházzal való, a közvélemény szemében meglepő szakítását nem személyes sérelmek, hanem elvi-esztétikai differenciák indokolták, és az a meg-győződése, hogy Ruszt József színház-eszménye közelebb áll a sajátjához, mint Ádám Ottóé. Ha Gábor csak látványos gesztusnak szánta volna a maga kivonulását, új közösségvállalását, már régen fent lenne újra Pesten. De Gábor saját színészegyéniségének kiteljesedését, eszközeinek megújulását várta az új művészi környezettől, és ezt - a többi között *a Don Carlosban,* O'Neill *Boldogtalan holdjában* - teljes egészében megkapta. Rendezői ambícióinak kiélésére a fővárosban egy gyér visszhangot ébresztő sikerkrimi kínált (szűkre szabott) lehetőséget. Kecskeméten: Sarkadi Imre izgalmasan aktuális, új értelmezésre csábító, magvasan intellektuális *Oszlopos Simeon*ja. Gábor Miklós, aki maga nem találkozott Faust szerepével, saját Faust-eszményének - a megismerésért küzdő embernek - töretlen, tragikus útját követ-heti Sarkadi drámájában. Ítéletet mond-hat az emberségüket elvesztett Vincének világáról és moráljáról, s a velük szövetségre lépő, önsorsrontó filozófusokról is.

Major Tamás szolnoki válaszát feltételezhetően egy Gábor Miklóséhoz hasonló kielégületlenség provokálta ki. Természetesen itt sem mellőzésre gondolunk, hanem arra, hogy Major a Nemzeti Színház kétfelé kormányzott hajójában sokszor bizonytalanul haladt, és hosszú éveken át nem jutott el a maga Brecht-koncepciójának érvényesítéséhez, megvalósításához sem. (Ennek a ténynek a gyökerét érdemes lenne talán kielemezni, de semmiképpen nem fér egy cikknek a keretébe.) Ide tartozik viszont az, hogy a választott új közegben, vendégként Major váratlanul megtalálta azokat a szövetségeseket, akikben valószínűleg nem gyökerezett meg olyan mélyen a brechtivel ellentétes játékmodor, akikhez (feltételezhetően) közelebb áll az értelmező, racionális világszemlélet. Éppen ezért, készségesebben mondanak le az átélés sokszor felemelő belső élményéről, mert jobban izgatja őket a szituáció, a probléma felmutatásának célja és brechti apparátusa. Csiszár Imre rendező legfőbb érdeme ebben a vonatkozásban, hogy a komédiás kollektíva egységét megőrizve, megfelelő módon megszervezte Major szikrázóan szellemes, gazdag alakításának, feleletének érvényesítését is. Major gesztusértékű állásfoglalása - amelybe beletartozik, hogy nem-csak vidékre, de saját tanítványához utazott le Brechtet játszani! - a közönség szempontjából „csak" annyit jelent, hogy közvetlen tanúi lehettek, lehetnek a csodának. Egy hatvanhét éves, magával sodró erejű, elementárisan sokszínű komédiástehetség élményt adó megfiatalodásának.

Vétenénk az igazság ellen, ha azt vallanánk : az ár ellen csak vidéken lehet úszni. Garas Dezső, aki szenzációt keltő elhatározásával és az erről szóló tudósítással „Szabad a Garas!" - robbanásszerűen vonta magára a szakma figyelmét, Budapesten ugrott a mélybe. Nem azért, hogy a kötöttségek felszámolásával valóságos vagy képletes öngyilkosságot kövessen el, hanem hogy kipróbálja, tud-e még úszni. Azután a Cserepes Margit házasságának Író szerepében, a Huszonötödik Színházban bebizonyította, hogy legjobb formájában van.

Az említett előadás egyébként a maga egész rendhagyó szerkezetével, szereposztásával, újabb adalék volt a színpadon zajló színházi vitához. Szokatlanul alakult már a kézirat története is. Magyarországon vajmi ritkán történik meg, hogy ha egy író és egy színház között látványos kenyértörésre került sor, egy másik színház pártfogó segítséget, szín-padot ajánljon a műnek. Az előadás maga a nézőtérről ellenőrizhető bizonyítékot kínált arra, hogy a megmerevedett társulati keretek fellazítása szárnyakat ad-hat a színésznek, a produkciónak. Á be-mutató után részletesen tudósított róla a kritika, milyen inspiratív hatással, vonzással sugárzott egymásra Törőcsik és Garas tehetsége, hogyan érte el a kiváló színészek alkotótársaként Iglódi István a maga legjobb rendezői szintjét. Az utóbbi időben egyre fáradtabb buszon-ötödik színházi társulat pedig végre komoly szakmai leckét kapott. A nagy színészegyéniségek holdudvarában egyesek megbénultak ugyan, de mások manírjai mögül újra előbújt a valódi emberi érzés. Anélkül, hogy a premier elébe vágnánk, pusztán egyetlen próba tanújaként is megkockáztathatom azt a kijelentést, hogy Garas Dezső az elkövetkezőkben képes lesz folytatni vagy fokozni önmaga belső színészi tartalékainak feltárását. Marmeladovja, a Ljubimov rendezte *Bűn és büntetésben,* kétszeresen izgalmas erőpróba: a Taganka zseniális rendezőjének a színészekkel szemben is tanúsított maximalizmusa - és a korábban nem ismert sokszínű vígszínházi együttesbe való beilleszkedés feladata - alighanem kizárják a rutinmegoldásokat.

A jelenlegi színházi struktúra, mint látjuk, nem teszi lehetetlenné, de eléggé megnehezíti az ilyenfajta egyéni válaszok és választások létrejöttét. Nagyszerű orgánummal és adottságokkal rendelkező, többre hivatott művészünknek hervadsorvad el a kritika szeme láttára a tehetsége, mióta szerepek helyett szövegekkel küszködik, mégsem képes eltépni a jellemábrázoló képességét gúzsba kötő

aranyláncot. Van azonban a művészek önmegvalósításának egy napjainkban mind általánosabbá váló, „könnyebb" formája - az egyszemélyes színház. Mensáros Lászlótól Berek Katiig, Margittay Ágitól Bánffy Györgyig és Békés Italáig, egyre többen törekszenek a dobogón önmaguk megmutatására. Sütő Irén sokéves színpadi hallgatásért keresett, ha nem is kárpótlást, legalább vigaszt, önálló estjén. Csernus Mariann csodás szerepet osztott önmagára, ami-kor Weöres Sándor *Psychéjét* monodrámaként tolmácsolta. Nyilvánvaló, hogy a versmondó-, előadóestek népszerűségét nevetséges és káros lenne kizárólag a tolmácsolók színházi kielégületlenségével magyarázni. Hiszen még a legtöbbet foglalkoztatott színészeket - például Sinkovits Imrét - is vonzza a pódium. De hiába is torlódnának a színészekben a fölös művészi energiák, ha nem lenne közönség, amelyik országszerte érdeklődéssel, lázas kíváncsisággal fogadja az egyszemélyes színházat. Mégis, annyi kétségtelen, hogy ennek a mind népszerűbbé váló sajátos színházi formának egyik ihletője a színészek önmegvalósítási igénye. Hiszen az önálló est nemcsak színészi, de dramaturgiai és rendezői fel-adatot (lehetőséget) is ad: az előadó maga alakítja ki műsorának a közönséghez szóló, közvetlen üzenetét.

Á felsorolt, nagyon is különböző példák mindössze azt bizonyítják, hogy korosztálytól függetlenül vannak olyan, a színházi közállapotokkal elégedetlen művészek, akik nem érzik leküzdhetetlen végzetnek a maguk beszűkült pályáját, akik sérelmeik felpanaszolása helyett megpróbálnak egyénileg szembeszegülni a megszokás, a konvenció, a rutin árjával. Bizonyítják, hogy mindig és mindenkor - van választás. És ha van választás, akkor van felelősség is. Ki-ki felelős a maga tehetségéért.

A kivételek mégoly hosszú listája sem változtat azonban azon a tényen, hogy a színház - kollektív alkotás lévén - igazán csak közösségben boldogul. Ez a közhellyé koptatott tény a színházi vitának majd' minden fázisában elhangzott. Az elmúlt években már volt is mire hivatkozni - több fiatal színház példájára, fiatal rendezők és színészek alkotó közösségére. De viszonylag kevesebb szó esett arról, hogy ezek a „fiatal" színházak, amelyek magját az egy nemzedékbe tömörült tehetségek alakították ki, hány korban előttük járó tehetségnek teremtették meg a művészi megújulás feltételeit, Olsavszky Évától Kun Vilmosig, vagy Baranyi Lászlótól Major Pálig. És fokozatosan kialakultak - kialakulnak - a műhelymunka feltételei is. Mert árvíz esetén csodákra képes a kollektíva heroizmusa, de színházat (következetesen értelmezett és részletekbe menő gondossággal megvalósított előadást) nem lehet lelkes rohammunkával létrehozni.

Nem hiszem, hogy jelenleg bárki maradéktalanul elégedett lenne színházi életünk feltételeivel és eredményeivel. De vakság lenne nem észrevenni, hogy a problémák konstatálásának holtpontjáról kimozdultunk. Á nézőtérről tapasztalható erőfeszítések az ár ellen úszó, meg nem alkuvó művészeket és művészkollektívákat igazolják. De megszületőben vannak azok a hivatali - minisztériumi, tanácsi - intézkedések is, amelyek arra hivatottak, hogy feloldják a megmerevedett struktúra görcseit. Az újonnan szervezett Népszínházra gondolunk például, és a sokat ígérő „befogadó színház" megszervezésére, ami már létével lehetővé teszi majd az egy célra, egy bemutatóra megszervezett önkéntes színházi társulást. Ez a struktúrán kívül létező, államilag szubvencionált nyitottkapus műhely - a lehetőségek színháza. Úgy érzem, bábái között a kultúrpolitika illetékesein, az alkotó művészeken kívül - a kritikusok is megtalálhatók.

Mindezt nem a mundér becsülete mondatja velem, hanem az igazság: a színházi viták nem voltak eredménytelenek. Á vitacikkekben követelt jobb munkafeltételek, hosszabb próbaperiódusok születőben vannak, a többi között éppen azáltal, hogy megvalósulóban a vidéki színházak tervszerű műsorcseréje. Kaposvár és Szolnok rendszeresen kicserélik egymással legjobb produkcióikat. Békéscsaba és Szeged a gyermekeknek szánt előadásaikat; más városok között is megkezdődött a szervezett együttműködés. Sok szó esett pár éve a vidéki színházak fővárosi vendégszereplésről. Ezen a téren vannak még tervezési és szervezési problémák, de a kezdeményezésből lassanként mégiscsak rendszer lett, a vendégszereplők és a nézők örömé-re. Változóban, alakulóban van a bérletrendszer és a közönségszervezés is, a jegyeladási kérdésekben „illetéktelen" színházi kritika annyit legalább elért, hogy az illetékesek revízió alá vették a jegyelosztás megmerevedett rendszerét, és ha sikerül lecsökkenteni a közönségszervezés átláthatatlan csatornáin kallódó jegyek óriási számát, akkor joggal remélhető, hogy végre csökkenni fog a „fantomnézők" száma is. Akkor a „telt ház" valóban zsúfolt nézőteret fog jelenteni. Különösen ha ezzel együtt sikerül a színházi jegypénztárak jegyeladó funkcióját is helyreállítani, hogy azok is színházjegyhez jussanak, akik nem tudnak a közönségszervezőkkel kapcsolatot találni.

Tény, hogy a viták, az érvek nem pótolják az előadásokat. De ha arra gondolunk, hogy az idén a Nemzeti Színház a több mint egy évtizede várt, sürgetett Különccel nyitotta kapuit, hogy végre sikerült legyőzni az új magyar drámák „második bemutatójától" való idegenkedést, hogy új és valóban koncepciózus rendezőegyéniséget ismertünk meg Gábor Miklós személyében, hogy a szolnokiak minden eddigi kísérletnél tovább jutottak az igazi Brecht-stílus elsajátításában és tolmácsolásában, és Zsámbéki Gábor megrendezte a közelmúlt legizgalmasabb Csehov-előadását - akkor elmondhatjuk, hogy mindaz, ami a szín-házi vitában elhangzott, mégsem volt, mégsem lehetett pusztába kiáltott szó.

A színházi élet alakulása azt bizonyítja, hogy a vita megélénkült. Már nemcsak cikkekkel, tanulmányokkal, de intézkedésekkel és - reméljük - egyre gyakrabban előadásokkal folytatódik.

E számunk szerzői:

ENYEDI SÁNDOR, a Színházi Intézet munkatársa
EÖRSI ISTVÁN író
FODOR GÉZA, az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos kutatója
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
ISZLAI ZOLTÁN író, az Élet és Irodalom rovatvezetője
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
KROÓ ANDRÁS egyetemi hallgató
MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Színházi Intézet munkatársa
VARANNAI AURÉL irodalomtörténész

VARANNAI AURÉL

„Ó, édes Hamlet!”

Hamlet megfejthetetlen maradt, mint Mona Lisa mosolya. Talány, mint minden szerep, amely a valóság ködéből lép a színpadra. De a talány az ínyencek tápláléka: gondolkodásra ingerel. A szerző, aki mindent kimond és megmagyaráz, hogy a valóság látszatát keltse, megfoszt attól a gyönyörűségtől és jóleső kielégüléstől, amelyet a valóságnak csak olyan felismerése szerezhet, amely a magunk értelmi és érzelmi visszhangjában szólal meg. Shakespeare megőrzi titkait, nem vállalja a csalhatatlan bíró szerepét, és tudomásul véve, hogy az igazság relatív, a közönségre, mintegy esküdtszékre bízza az ítéletet. Shakespeare ízig-vérig színész volt, számára az egész világ csak színpad, s ezen a színpadon olykor olyan szabálytalan, ismeretlen erők rendezte groteszk játék folyik, akárcsak késői utódainál: Ionesconál, Beckettnél, Pinternél. E. J. A. Honigman emlékeztet arra, milyen gyakran fordulnak elő a shakespeare-i szövegekben színpadi kifejezések: „act", „scene", „stage", „cue", „tragedy", mintegy figyelmeztetve a közönséget, hogy színházban ül, s amit lát, nem a valóság, csak játék. Á realista dráma fiktív valóságképzetével szemben a shakespeare-i költészet azáltal válik életszerűvé, hogy a bonyolult, titokzatos emberi magatartást és sorsot olyan talányosan tárja elénk, mint maga az élet, amelyben Pascal szavaival élve, ami igazság a Pireneusok egyik oldalán, tévedés a másikon.

Ez lett a forrása a Shakespeare-kritikák kiapadhatatlan tengerének. A kritika szuggesztív hatása alatt Hamlet két-*száz* esztendő óta egy Fregoli tüneményes átváltozásaival cserélt alakot anélkül, hogy hitelét vesztené. Ahány kutató, rendező, színész - annyi Hamlet. Ibsen, Csehov, vagy mondjuk Arthur Miller alakjainak színpadi magatartását és sorsát az író szándéka határozta meg: a realista számára a színpad pulpitus, ahonnan ítéletét, tiltakozását, pontosan megfogalmazott véleményét közli. Á shakespeare-i dráma a színpadon, a szín-padnak készült. Nem üzenet, hanem olyan produkció, amelynek jelentése az előadáson alakult ki, és felkorbácsolva a nézők képzeletét, a közönséget a dráma érzelmi és értelmi résztvevőjévé avatta. Nem abban a passzív értelemben, amely a mindenkori műélvezet sajátossága, hanem aktív participációval úgy, ahogy a cirkuszi bohóc labdázik a közönséggel. Shakespeare, a színész, megtanulta, hogy a siker titka: labdázni kell a közönséggel.

Labdázott is - ezért vádolta a szigorú Samuel Johnson „sikerhajhászással". (Alfred Kerr úgy mondta volna: „ein Tantiemenheld".)

Coleridge, aki „egyetlen Shakespeare-előadást sem nézett végig keserűség nélkül", Hazlitte meg Lamb - vagy a mi nemzedékünkben Babits, Füst Milán azt vallották, hogy Shakespeare-t olvasni kell, nem játszani. Shakespeare nagyságát a tragédiák izgalmas lüktetésében, a blankversek csillogásában, a metaforák szárnyaló szépségében látták beteljesülve, s nem gondoltak arra, hogy amit a színpadon elhangzott szövegből elveszítünk azáltal, hogy nem lapozhatunk vissza, nem mélyedhetünk el egy-egy vers elemzésében, a képek gyönyörűségében -, azt bőven kárpótolja a színészek játéka, egy mozdulat, dobbantás, a szemek villanása, vagyis a színpad nyelve, amelynek a szónál is tágabb, kimeríthetetlenebb kifejezési lehetőségei vannak. Valóban, a Shakespeare-előadások olykor lehangolnak, kiábrándítanak és látszólag megerősítik Lambék véleményét, hogy Shakespeare-t olvasni kell. Azok az előadások, amelyek a költői hatást a drámai hatás rovására hangsúlyozták, őket igazolták. Igaz, az Erzsébet-kori színpad előadási modorának, szcenikai készültségének, rendezési hagyományainak nyoma sem maradt ránk, és amikor sir William Davenant a Restauráció idején, 1670 körül a Duke of York társulatával „felújította" *a Hamletet,* egy kivénhedt színész, Taylor emlékeire támaszkodott, aki Hamletet még „Mr. Shakespeare utasításai szerint" alakította. Davenant óta az Erzsébet-kori előadások utasításainak nem volt örököse, az is feledésbe merült, hogy a shakespeare-i dráma színpadra termett *produkció* volt, nem könyvnek készült. Az utóbbi háromszáz esztendőben azután a shakespeare-i színház mindinkább a rendezők, színészek, hatásos kritikusok szabad prédája lett, akik olykor áldozatos hűségre törekedve, szellemes intuícióval, művészi képzelettel mélyedtek el a tragédia interpretálásában olyan elméletekre támaszkodva, amelyeket a kutató szorgalmával, de elkerülhetetlen elfogultságával fogalmaztak meg. A színház és kritika tévedései jórészt abból származtak, hogy a shakespeare-i drámák népszerűségének jelentőségét nem vetették behatóbb vizsgálat alá.

Shakespeare-t általában "népszerű drámaírónak fogadjuk el, és az újabb színpadi kísérletek éppen ezt a „népszerűséget" akarják elérni azzal, hogy az Erzsébet-kori előadások elképzelt színpadát újítják föl, adaptációkkal igyekeznek a mai közönség ízléséhez és megértéséhez közelíteni a darabokat. A „nép-szerűségnek" azonban két értelme van: jelenti a közkedveltséget és jelenti a *közérthetőséget is,* vagyis, hogy a mű a közönség, vagy mondjuk: a nép széles és kevésbé művelt rétegei számára is érthető. Az, hogy Shakespeare az Erzsébet-kori színház közönségének népszerű szerzője volt, nem jelenti, hogy mindig és mindenütt ma is népszerű. Lehet, hogy sokat nyert a szép rendezések, az ötletes kritikák, megértő színészek s azonfelül a színpad és annak technikai fejlődése segítségével, de az előadások elvesztették társadalmi hátterüket. A darabok cselekményét az akkori közönség ismerhette más darabokból, népszerű legendákból és történetekből, egyes kedvelt színészek is fokozták az előadások közvetlenségét, és a korabeli politikai célzások, személyi utalások is visszhangra találtak. Nem volt műsor, ami előre tájékoztatta a közönséget és befolyásolta ítéletét, a sajtó színházi kritikái nem fosztották meg a nézőt a műélvezet gyönyörűségétől: a közvetlen véleményalkotástól. Írókról és darabjaikról folyó viták előítéletei nem zavarták felfogása függetlenségét. A néző nem támaszkodott másra, mint az előadás érzelmi visszhangjára. És ez elegendő volt képzeletének megindítására, mert a shakespeare-i színház nyelve természetes és érthető volt. Ám a következő századokban a shakespeare-i színház és a közönség ilyen közvetlen kapcsolata megszűnt. Hamlet alakja elhomályosult a kritika, a rendezők, a színészek bonyolult interpretálásának fátyola mögött, amely megfosztotta a közönséget a spontán műélvezet gyönyörűségétől és megértésétől, ami pedig a népszerűség forrása és feltétele volt. Amint a kritika és annak a szín-padon érvényesülő hatása az elmélkedés műtőasztalára fektette Hamletet, és a dramaturgia, a logika vagy a pszichiátria meggyőző módszereivel feltárta a tragé-

dia és a szerepek hibáit és erényeit, kihámozta a darab válasz nélkül hagyott kérdéseit, feszegette vagy éppen megoldotta titkait - színpadi előítéleteket támasztott vagy merevített meg. Hamlet alakja így változott a romantikusok antropomorfikus szemléletétől - amely következetlenségeit firtatta - a pszichoanalitikusok vizsgálataiig, akik egy neurotikus traumáig jutottak el. A néző már nem a saját szemével látott, nem a saját fülével hallott. Egy eszelős Polonius, elvetemült Claudius, romlott lelkületű Gertrud királyné alakja fészkelte be ma-gát látomásába, holott - ha nem Hamlet, hanem saját szemével figyel Polonius szerepére, aki fiának olyan bölcs tanácsokat ad, más véleménye lesz róla.

Elmédbe vésd jól e néhány szabályt.
A gondolatnak nyelve sose keljen
Nálad, se tettre ferde gondolat .. . És végül:
... *Mindenek fölött:*
Légy hű magadhoz.

Nem így egy eszelős. Vagy Claudius, akiből Dover Wilson szavaival „nem hiányzik bátorság és lelki erő", aki szembe mer nézni bűneivel, a gondos és békeszerető uralkodó módján figyelmezteti a norvég királyt, ne hagyja fiát, a harcias Fortinbrast „többre menni", vagyis háborút robbantani ki országaik között: nem lenne érdemes arra, hogy szigorú, Hamlet érzelmi világába merült bírái ítélkezésükben enyhítő körülményeket is alkalmazzanak? És Gertrud? A királynét nem terheli a gyilkosság vádja. „Ne törjön anyádra lelked!" - inti a Szellem Hamletet, bűne, hogy Claudius ... *megnyeré gyalázatos*
Kéjére, színleg feddhetetlen királynémi
Kedvét .. .
- ami méltán felkavarja egy gyermek érzelmét, de nem annyira, hogy Lady Macbethtel együtt emlegessük azt a Gertrudot, aki felejtve Hamlet eszelős fenyegetéseit, anyai szívével megbocsátva fia durvaságait, utolsó sóhajával tőle így búcsúzik:

0, *édes Hamlet* .. .

A néző - vagy olvasó - másképpen emlékezne a tragédia szerepeire, ha előítéletektől mentesen élvezhetné a darabot, mint egykor a Globe közönsége.

Háromszáz esztendő alatt a „nép-szerű" *Hamlet* „intellektuális" *Hamletté* „érett". Tágas galériát töltenek be a Hamlet-portrék, amelyek - T. S. Eliot szavaival: - többet árulnak el alkotóikról, mint Hamletről. Természetesen, a meggyőző hasonlóság hiányát sokszor kárpótolja a megközelítés művészete. Á színpadtörténet és szövegkritika, a források, a lélektani vagy a metaforikus motívumok kutatásával elért eredményekből megkapó elméletek születtek, de anélkül, hogy fényt derítettek volna arra, mi volt annak a bűvös hatásnak titka, Hamlet alakjának lebilincselő vonzereje, amely háromszáz éven át felcsigázta a közönség kíváncsiságát ? Ennek a problémának megvilágítása eltér a szokásos filológiai utaktól, és inkább a dramaturgiai pszichológia körébe esik. A feladat az lett volna, hogy Hamlet alak-ját az indulatokat gerjesztő színpadi tényezők és a közönség befogadóképességének egymásra hatásában világítsák meg, vagyis a darab népszerűségének magyarázatát kutassák. Azt, ami meghatározta ennek a meghatározhatatlan és következetlen színpadi szerepnek fogadtatását. Ehelyett a hamleti problémát a színpad reális világából elvonva a shakespeare-i szándék irreális fürkészésébe merültek, nem a színpadi kifejezés lehetséges hatásával foglalkoztak, ha-nem filológiai, lélektani, nyelvészeti felkészültséggel a költőnek a szerepben megmintázott szándékát kívánták megfejteni. Ennek tulajdoníthatjuk Hamlet proteusi, színes, ellentmondásokban oly gazdag arcképcsarnokát: Hamletet, mint a Halál szimbólumát, vagy - utolsó szavaira támaszkodva - a megváltó áldozatból áradó optimizmus képviselőjét. Az érzékeny ifjút, akinek tetterejét „a gondolat halványra betegíti" - és a megtörhetetlen hőst, aki a küldetés hevével tör bosszújára. Az elkeseredett hazafit, akit felbőszít Dánia romlottsága, „mely az égre bűzlik", vagy az árulót, aki annak a Fortinbrasnak kezére játssza országát, aki ellen apjának - a megdicsőült Szellemnek - meg kellett védenie királyságát, és akinek hódító kardja ellen Claudius Dánia védelmére kelt.

Az elmúlt évtizedekben a kritika - és párhuzamosan a színpad is - azzal a rugalmas magyarázattal törekedett az „igazi" Shakespeare megközelítésére, hogy a jellemek „örök emberi" sajátosságainak boncolása helyett - mint azt a múlt században tették - a konfliktusok örök emberi voltára mutattak rá. Jan Kott tetszetős „kortársi" elmélete arra sarkallta a színházakat, hogy az Erzsébet-korra emlékeztető színpadon olyan rendezésben mutassák be a Shakespeare-színműveket, amelyben hangsúlyozzák a mai kor társadalmi és politikai konfliktusaihoz hasonló mondanivalójukat, így éreztetve, hogy Shakespeare „a mi kortársunk", aki korának eseményeit úgy ítélte meg, ahogyan mi a jelent. Kott ezt az elméletét az antik tragédiákra is alkalmazta, de Kott farmernadrágja, akárcsak e század elején a „kortárs" fogalmát az örökkévalóság és halhatatlanság dimenziójáig széttáró Moissi frakkja csak megfosztotta *a Hamletet a* költői dráma szimbolisztikájába rejtett misztériumtól, anélkül, hogy a misztériumot reálisabb magyarázattal kárpótolta volna.

Azok, akik megcsömörlöttek a shakespeare-i szándék kutatásának befejezhetetlenségétől, és lemondtak annak felfedezéséről, mit akart mondani a költő, a színpadi adaptáció önkényével olykor meghökkentően szellemes és mulatságos Shakespeare-interpretációkat tártak a közönség elé, de anélkül, hogy különös súlyt helyeztek volna kételyeink eloszlatására. Hogyan lehetséges - kérdezzük -, hogy abban a Hamletben, amelyben egyes kritikusok, rendezők politikai, sőt forradalmi mondanivalót találnak, Claudius, Polonius és más szereplők is politizálnak, kivéve a tragikus hőst, akit még a halál percében, utolsó szavaiban is csak a bosszú vágya foglalkoztat? Nem úgy esik el, mint a hazája, népe védelmében elbukott hős, csak mint a bosszú elégtételéért remegő áldozat. „Nem élhetem meg az új híreket" - sóhajtja. De hát milyen híreket ? Az angliai híreket, amelyek arról számolnának be, hogy Rosencrantz és Guildenstern halottak, hogy a csapda, amelyet Hamlet állított, sikerült, és az angol király kivégeztette őket? Rosencrantz és Guildenstern nem tudhatták, milyen sötét szándékot rejtett Claudiusnak az angol királyhoz intézett levele, azt a levelet nem ők, hanem Hamlet bontotta föl, és kísérői mit sem sejthettek Claudius üzenetéről. Rosencrantz és Guildenstern gyalázatos halálának várva várt híre, ez a vélt „elégtétel" nem éppen felemelő katarzis, a „lázadó", a „forradalmár" Hamlethez másfajta búcsú lett volna méltó. Más kritikusok, akik nem akadtak fönn ezen a jeleneten, a tragédia hősét - a tragédián kívül, abban a Fortinbrasban keresik, aki úgy jelenik meg a vértől gőzölgő színpadon, mint valami deus ex machina, hogy a szörnyű látvány hatását feloldva a közönség Fortinbras triumfusának happy end-hangulatával távozhasson a színházból. A tragédiának ez a „függöny" jelenete olyan kifejezetten színpadi megoldás, amelynek a cselekménnyel semmi benső kapcsolata sincs;

E tartományhoz, úgy rémlik, jogom van:
Most alkalom hí föllépnem vele,

jelenti be hódítását Fortinbras. De a dánok szemében Fortinbras hódító, bitorló, s ha nem kísérnék az angol követek, a londoni nézők szemében az angol hatalom szimbólumai, semmi sem indokolná, hogy a közönség Fortinbrast éltesse ahelyett, hogy Hamletet gyászolja. Vannak, akik a befejező jelenetet „az élettől duzzadó" ifjúság diadalaként tartják számon, ezzel magyarázva a végső akkordok kontrasztját a hullákkal borított színpaddal, de ha a másik „élettől duzzadó" ifjút, Hamletet vérében heverve látjuk Fortinbras lábai előtt, akkor ezt a megnyugtató magyarázatot kétkedéssel kell fogadnunk. Nehéz lenne eloszlatni azt a gyanút, hogy Fortinbras triumfusa, ez a végső akkord, amely annyira kiesik a tragédia cselekményéből, a sikert szolgáló jól szerkesztett színpadi fordulat, amelynek célja az volt, hogy a közönség derültebb kedéllyel távozzon. Ahogyan Az *ember tragédiájá*nak végső depresszióját oldja föl az Úr hangja: „Mondottam ember, küzdj és bízva bízzál ..."

A Shakespeare-kritikák könyvtárnyi áradása, a színházak merész kísérletezései Hamlet-modelleket teremtettek anélkül, hogy eltorzíthatták volna a tragédia immanens hatását, amit C. S. Leavis így fogalmazott meg: „Hosszú utat kell megtennem, hogy elérjem Beatricét vagy Falstaffot - de még az út túlsó felére sem kell érnem, hogy Hamlettel találkozzam ... Ahol vagyok, ott van ő

Könyvek és színházak akarva-akaratlanul olyan előre gyártott Hamlet-képzetekkel látták el a közönséget, amelyek idegenek voltak attól, akivel Leavis találkozott, attól, aki nem szorult magyarázatra, hiszen a magyarázatot intuitíve alkothatta meg az olvasó vagy néző abból az ösztönös, közvetlen hatásból, amelyet a darab sugárzott magából. Hamlet ellentmondásaival, neurotikus érzékenységével, kifürkészhetetlen indulatosságával is megrendítő színpadi hatást kelt, anélkül, hogy ellentmondásai, neurózisa, indulatai analitikus kutatásra szorulnának. Választ inkább arra a kérdésre kell keresni, mi a hamleti szerepnek, tragédiának az a rendkívüli vonzóereje, amely a bonyolult színpadi történetet populáris sikerré avatta? Ki az a Hamlet, aki a tragédia 3700 sorában jóformán semmit sem árul el önmagáról, tépelődik, kérdez, alakoskodik - s mégis felkelti rokonszenvünket, mégis egyetértünk vele?

Hamlet - *diák.* A tragédiában több diák szerepel: Laertes, Horatio, Rosencrantz, Guildenstern, Marcellus. Polonius diákkori emlékeinek tapasztalataiból fogalmazza meg diákfiának adott tanácsait. *Nosworthynak* (J. M. Nosworthy: Shakespeare's Occasional Plays, London, 1965) az a következtetése, hogy Shakespeare a tragédiát eredetileg az oxfordi vagy cambridge-i diákközönségnek szánta, s az csak utóbb, átdolgozva került a Globe színházba, ha nem is bizonyítható, de találó. *Az az* indító feszültség, amelyet a Szellem megjelenése keltett a Globeban, diákok körében - mint Hamletnál és Horatiónál - mélyebb sokk-hatást vált-hat ki: valamilyen katasztrófát jósol. Mert a Szellem-jelenetekben az ifjúság örök tragikus megrázkódtatásán esnek át, amikor az idealizmus álomképei helyén feltárul előttük a felnőtt világ idegen, hazug, bűnös valósága.

A tragédia kezdeti jelenetei többet árulnak el Hamletről, mint jóformán minden, amit róla később megtudunk. *A. L. French* szerint a shakespeare-i dráma olyan, mint a jéghegy: amit a színpadon látunk vagy amit olvasunk csak annyi, amennyit a jéghegyből a víz színe fölött láthatunk, ami alant van, az a búvárkodó kritikusra vár. De aki a darab fölépítésére figyel, megsejtheti, mit rejteget a mélység. Már itt áll mellette Horatio, diáktársa, az egyetlen, akivel zárkózottsága feloldódik. A barát, akivel őszinte lehet, akivel nyíltan beszélhet azután is hogy „furcsa álcát öltött". Horatio mellette áll a haláláig, s még azon túl is. Barátságuk, bizalmuk, érzelmi világuk rokonsága, amely a két szerepet áthatja és megszabja, elkülöníti, különállítja őket a darab többi szereplőjétől. (Csak Laertes tartozna hozzájuk, ha színpadi sorsa nem állítaná szembe Hamlettel.) A magyarázat egyszerű : *ők egy nemzedék. Az ifjúság.* Megértik egymást, őket senki sem érti. S a jelenet végén elhangzik a szó, amely a darab drámai szerkezetének determináló, Hamlet alakját megvilágító üzenete:

Kizökkent az idő, ó kárhozat
Hogy én születtem helyre tolni azt!

A váz, a cselekmény, amely tovább épül, már soha és sehol sem fog túlemelkedni Hamlet érzésvilágának ezen a vulkanikus kirobbanásán. Heine *a Die Romantische* Schulében, 1833-ban azt írta, hogy a németifjúságot ezek a sorok hódították meg: a saját gyengeségüket látták benne, de egyúttal azt is, hogy ők születtek a „kizökkent idő" helyrezökkentésé-re. Megértették Hamletet, mert hangja az ifjúság hangja volt, a fékezhetetlen, lángoló ifjúságé. Ha nem az lenne, a tragédia cselekménye alig indokolná ezeket a nagy, megütköztető szavakat, amelyek Claudius bűnét, Gertrud hűtlenségét kozmikus katasztrófának tüntetik föl, s a feladatot, amelyet az ifjú diák vállal, herkulesi méretre nagyítják. De ez csak a jéghegy, amit láthatunk: a mélyről annak az ifjúságnak a vészkiáltását halljuk, amely először ütközött a kiábrándító valóságba. Azét az ifjúét, aki a jószándék szenvedélyével induló életének tapasztalatlanságával nem ismer mértéket és arányt, megalkuvást és megbocsátást, aki az elhivatás indulatának sodrában már nem is jóvátételre és bosszúállásra tör, hanem annak az idegen, ellenséges, romlott világnak a megsemmisítésére, amelynek tiszteletre méltó jelmezét lerántotta, szétszaggatta a Szellem jelenése.

Az indító jelenetek drámai expozíciója a shakespeare-i darabszerkesztés mestermüve. Értésünkre adja, hogy a színpadi események fókuszában egy ifjú diák áll, aki a fiatalság romlatlan hitével és robbanó szenvedélyével kél harcra egy jobb világért - jóllehet tudatában van vállalkozása tragikus veszélyének. Ebből az expozícióból a válogatatlan közönség is megérthette, hogy Hamletet nem úgy kell nézni, mint az érett korú szereplőket, akiknek szavai és cselekedetei mögött logikus motívumokat szoktunk keresni és találni, hanem úgy, mint annak az új nemzedéknek a szimbólumát, amelyet nem értünk, ahogyan az sem ért bennünket, aki megveti azt, amit mi tisztelünk, és azt tartja becsben, amit mi megvetünk, lerombolja - vagy rombolná-, amit építettünk, gyűlöli erkölcseinket és szokásainkat, intézményeinket, amelyekben a jobb és szebb világ akadályait látja. A Globe színház közönsége nem törte a fejét azon, jót cselekszik ez az ifjú vagy rosszat, hazafi vagy pártütő, őrült vagy képmutató. Megértették Hamletet, akit nem lehet megérteni, és felsóhajtottak: akár a fiam !

Hamlet herceg drámai szerep. S a szerep bőven nyújt alkalmat az elmélkedésre. Ha „kezében könyvvel" lép a színpadra, akadnak, akik Montaigne, Juvenalis vagy Sartre tanítványát látják benne - a korok és kritikusok ideológiai szeszélye szerint. Ám ezt a wittenbergi diákot nem valami filozófiai eszme hajszolja végzeté-be, hanem a Szellem parancsa. Társa-dalmi, filozófiai elvekért nem száll síkra: a bosszúállás elhivatása hevíti. Akad, aki forradalmárt lát benne: Siegfried Mel-

chinger *(Geschichte des politischen Theaters)* Brutushoz hasonlítja. *A Hamlet* témája, mint *a Julius Caesar* témája is - szerinte - a lázadás. Lázadó, igen, mint a szertelen, forrófejű fiatalság. De politikai értelmében nem az. A „lázadó" Hamlet kardja a „gyilkos, vérparázna dánt" döfi le, nem a tirannust, aki elnyomta népét, romlásba döntötte Dániát! Oly-kor bátorítja, tettre serkenti önmagát - „Ó, vért kívánj hát, gondolat!" - s marad a szenvedélyébe merült, lobbanékony, de határozatlan ifjú, örök küzdelemben kételyeivel. (Monológjai nem árulják el, mi rejlik e kételyek mélyén? Vajon olyan motívumok, amelyek egy heroikus ifjú lelkében támadnak, aki úgy érzi, az ő feladata megmenteni Dániát? Akit a „kizökkent idő" hősi tettre sarkall, többre, mint a személyes bosszú vágya? Hamlet ugyan félti népe és országa sorsát, mégis mindent feledve csak a bosszú terve foglalkoztatja. Apja meg-gyilkolásának, anyja szégyenének traumája tölti be minden gondolatát, úgy, mint a hulla Ionesco *Amadéjában,* amelytől lehetetlen megszabadulni.

Az Erzsébet-kori színház közönsége még alig felejtette el a középkori dráma hagyományait, és fogékonyabb volt a színpad szimbolikus üzenete iránt, mint a mai néző, aki az intellektuális kritika hatása alatt áll. Hamletben felismerte az örök ifjút, az új nemzedék fiát, robbanékony szenvedélyével és megmagyarázhatatlan motívumaival. Ez a Hamlet népszerű volt.

Érzelmeinek és gondolkozásának állhatatlansága ismerős volt a nézők előtt, mint Tavasz Isten mítosza, aki elűzi a Tél Királyt, ismerős volt, mint az a bizalmatlanság, amely két nemzedék között tátong.

A színen egy nemes gondolkodású ifjút láttak, aki szembeszáll az ellenséges világgal. Á néző a színpadi cselekmények és látványok igézetében nem firtatta a darab szereplőinek hitelességét, ami a későbbi századokban bonyolult kutatásokra adott alkalmat. A színpadot betöltötte annak az ifjúnak gyötrelmes vergődése s végül tragédiája, aki ismerős volt jellemének kifürkészhetetlenségével, szenvedélyének váratlan kitöréseivel, férfias dacával, elszántságával, gyermeki érzelmességével. Szellemi kapcsolatunk az új nemzedékkel töredezik, higgadtabb vérmérsékletünk ellenáll vulkánus kitöréseiknek, szembeszáll merészségünkkel, de az Erzsébet-kori közönség késő utódai is féltő gonddal tekintenek rájuk, mint a megsértett, megalázott, megrémített Gertrud, aki-nek ajkáról az anyaszív rajongásával röppen el utolsó sóhaja:

„Ó, édes Hamlet!"

Ez *az* érzelmes, végső akkord zengett tovább a Globe színház megrendült közönségének lelkében, elhalkítva minden más emléket. A könnyeken át mindent megértettek, amit az utókor nem értett: olyan volt ez a Hamlet herceg, akár a fiunk.

KROÓ ANDRÁS

Egy rendhagyó főpróba tanulságai

Egyáltalában nem a megszokott módon zajlott le szeptember végén a Madách Színház Hamlet-főpróbája. Pontosabban főpróbái. Két egymást követő estén (szeptember 22-23.) nyilvános főpróba volt, amelyekre - a főként egyetemeken kiragasztott plakátok szerint - minden érdeklődőt szeretettel vártak. A felhívásnak megvolt az eredménye : háromnegyed hétkor elfogyott az utolsó ülőhely is a földszinten. A megnyitott első emelet széksorai további öt perc alatt teltek meg, s hét órára, a zsúfolt második eme-lettel teljesen megtelt a ház. Különös élményt jelentett végignézni ezen a közönségen. A nézőtéri székeken, lépcsőkön ülők és fal mellett állók, guggolók, kilencvenkilenc százaléka harminc év alatti, diákkorú volt. Életkorban, élet-módban, talán érdeklődési kör szerint is a szokottnál egységesebb tömeg gyűlt most össze, hogy levizsgáztassa az új produkciót.

A főpróba ilyetén megszervezését nagy örömmel üdvözöljük, és helyes kultúrpolitikai fegyverténynek tartjuk; lehetővé teszi ugyanis, hogy a diákok tömegei nézzenek meg egy új bemutatót. Az ilyen főpróbák rendszeres vagy gyakori ismétlése lehetővé tenné, hogy a színház, mint bázisára, támaszkodhasson a diákságra. Feltámadhatna - bár természetesen nem szó szerint - az a most jó értelemben vett tradíció, hogy egy-egy fergeteges, briliáns este után a diákok „kifogják a lovakat a kocsik elől", és diadalmasan hordozzák végig a városon az előadás - jó hírét. Vagy - mert az ítélethez ez is hozzátartozik - kifütyüljék, csúfos kudarcra ítéljék az előadást, ezzel is harcolva azért a színvonalért, melyet máskor megéljeneznek.

Ezek a problémák most különösen élőek, mivel évek óta terjed szakmai és laikus körökben az a nézet, hogy a főváros vezető színházai lassan elszürkülnek, belemerevednek egyetlen profilba. Pozitívan szólva: a kiemelkedő tehetségű művészek, vagy pejoratívan: a sztárok rutin-megformálásaira korlátozódik a színészi tevékenység, nincs csapatmunka, ritka a művekhez, általában *a színházhoz* méltó átfogó, reveláló erejű rendezői koncepció. A kritikus elme - feltéve természetesen, hogy kritikája jó szándékú - miközben elvet valami meglevőt, igyekszik felmutatni azt az újat, azt a jobbat, amit ezzel szemben piedesztálra állíthat. Nem beszélek most Brookék vagy Ljubimovék színházáról, melyeket balgaság volna általános, minden társulat és rendező által elérendő célként emlegetni, csupán a kaposvári, szegedi vagy szolnoki színházak pesti vendégszereplései-ről, ahol ugyancsak szűknek bizonyult a nézőtér. S az előadások bizonyították, hogy méltán.

Ilyen körülmények között a Madách Színház új bemutatójának sorsát a diákok kezébe letenni, igencsak bátor lépésnek látszott. Kétségkívül erőt kellett feltételezni e mögött a bátorság mögött. Az előadás igazolta, hogy nemcsak bátor, de helyes és jól irányzott lépés is volt ez. Azáltal, hogy nyíltan lehetőséget adott a véleménynyilvánításra, szinte azonnal lojálissá tette nézőit. A fiatalok, középiskolások, bölcsészek, jogászok és más karok egyetemistái nem úgy fogták fel az alkalmat, mint soha vissza nem térőt arra, hogy akár jogosan, akár jogtalanul, de feltétlenül megbuktassák a produkciót, amit ez egyszer nem védett sem a bérletek közönsége, sem a hónapokra előre eladott jegyek ténye, sem a színház patinás neve. Nem voltak elfogultak, jóindulattal szurkoltak. És az előadás méltó is volt a figyelemre, amit a közönség szinte egyöntetű tapssal köszönt meg, melybe csak imitt-amott fütyült bele egy-két elégedetlen néző. (Milyen nagy eredmény : egy produkció, amely lehetőséget ad a kifütyülésre is!) Reméljük, hogy egyre igényesebb közönség fog ítélni az egyre színvonalasabb előadásokról, az ehhez hasonló főpróbákon.

ENYEDI SÁNDOR

Az első magyar Hamlet-előadások Erdélyben

Kazinczy Ferenc 1786-os bécsi útja alkalmával nem kerülte el a teátrumot, ahol akkor éppen Shakespeare *Hamlet* című tragédiáját játszották Schröder fordításában, az akkor híres Brockmann-nal a címszerepben. Brockmann éppen tíz év óta játszotta a *Hamletet,* óriási sikerrel. „Nem esmerek semmi darabot ..., a mely inkább érdemelné meg a játszást, mint *Hamlet* ..." írja Kazinczy 1790-ben, s ugyanabban az évben-a Schröder-féle változat alapján - elkészült a magyar fordítással, abban a reményben, hogy a megalakuló pesti Kelemen László-féle társulat bemutatja. A pesti színészek azonban első előadásaik anyagát divatos, könnyebb fajsúlyú darabokból válogatták. Helyettük, alig egyéves működés után, 1793 végén a kolozsvári színház tűzi műsorára *a Hamletet.* Ezzel az elő-adással kezdődik a magyar nyelvű Shakespeare-kultusz kialakulása. A kolozsváriak igényességére jellemző, hogy *a Hamlet* mellett rövidesen eljátsszák a *Rómeó és Júliát* és *az Othellót* is.

Kazinczy fordítása „Shakespeare munkája, úgy a mint az, a mi Játszószíneinkre léphet" - olvashatjuk a címlapon - hat felvonásból áll, s az eredeti angol szöveghez képest igen nagyok benne az eltérések. A Schröder-Kazinczy változat szerint például a dán királyfi életben marad. Később maga Kazinczy, műveinek éles kritikusa is elismerte, hogy egészen el-romlott *Hamlet* került ki a keze alól.

Az első fogadtatás szűkszavú krónikája egy nekrológban látott napvilágot. *A Magyar Hírmondó* 1793. december 13-i száma arról tudósít, hogy november 24-én temették Kolozsváron Bethlen Sándor, s „nem nyittatott meg a Theatrum is a gyászos napon, hanem előtte való estve ama híres *Hamlet* nevű szomorú-játék játszódtatott". A következő *Hamlet*-előadás tényét egy 1794. január 27-ről fennmaradt színlap őrizte meg az utókornak. (Sokáig úgy tudták, hogy ez volt az első magyar nyelvű előadás!) Kolozsváron Kócsi János alakította, mellette a fontosabb szerepeket a kolozsvári szín-játszás úttörői: Fejér János, Jantsó Pál, Terézia kisasszony, Fejér István játszottták. Kócsi a színpadról való visszavonulásáig játszotta a királyfit.

Milyen volt az első magyar *Hamlet?*

„Egykorúi Brockmannhoz hasonlítják. Mint amaz, úgy ő is azon nézőnek, ki a művészetet nem a természetességben kereste, alig tetszett; actiói nemesek és ízlésesek voltak; mimikájában a fölvett személyek karakterét phidiási metszetekben egészen kidomborítva látta a néző lelke" - írta Bayer József, a kitűnő színháztörténész századunk elején. Á korabeli szemtanú, Döbröntei Gábor egy magánlevélben írja: „Á Németek között egy sincs, aki olly psyhologisch tudná a rollt felvenni ..."

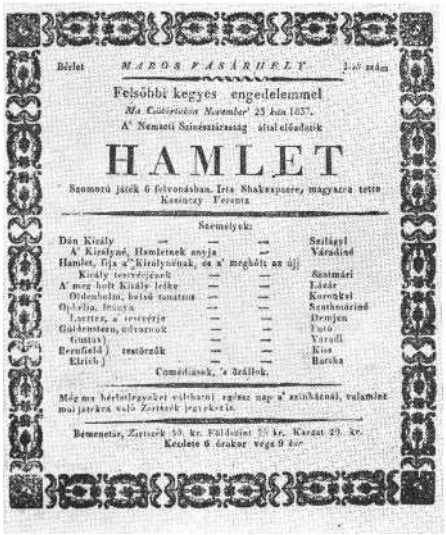
A kolozsvári színjátszás első éveinek műsortörténetét - az utóbbi időben fel-tárt számos új adat ellenére - még hiányosnak kell tekintenünk. Vannak olyan évek, amelyekből - noha a színjátszás nem szakadt meg - csak néhány előadás adatai ismeretesek. Valószínűnek tartjuk, hogy évente legalább kétszer színre került a *Hamlet.*

1798-tól kezdve a kolozsvári színészek nyaranta útra keltek, hogy betanult játékaikat máshol is előadják. Nagyvárad, Debrecen az első évek vendégjátékainak színhelye. Tudunk egy 1798-as *Hamlet*-előadásról Debrecenben, s valószínű, hogy addig már Nagyvárad közönsége is látta a darabot. *Á Hamlet* viszonylag gyakoribb előfordulása játékrendjükben azt bizonyítja, hogy akkoriban ez volt a legnépszerűbb Shakespeare-mű a kolozsvári színészek repertoárján. (1799-ben is játszották egy debreceni színlap tanúsága szerint, majd 1800. április havának végén Kolozsváron adták elő, 1804-ben, 1805-ben s a következő években is előfordul a színlapokon.)

Időközben a kolozsvári színészek nyári útvonala is megváltozik: 1803-tól Marosvásárhely is fogadja a nyári-őszi hónapokra a színészeket. Az első vásárhelyi Hamlet-előadásra 1807. április 7-én kerül sor. Abban az évben korábban befejeződött a vásárhelyi színiévad, s a nyári hónapokat kisebb portyázásokkal töltik. Désen, 1807. augusztus 16-án vasárnap este egy fiatalember ezeket jegyezte be naplójába: „7 órakor hazajővén vatsoráltunk, aztán fél 8-ra Komédiába mentünk, a *Hamletet* játszották, ott ültünk 11 óráig . . ." Hogy mit jelent a dési 1807-es Hamlet-előadás, jól érzékelteti a tény, hogy Pesten, első ízben magyarul, 181o-ben került színre, ugyancsak a kolozsvári színészek egyik csoportjának előadásában.

Következő adataink Kolozsvárról 18 | a - illetve 1812-ből valók. A korabeli színházi viszonyokhoz képest elmondhatjuk, hogy állandó műsordarab lett a *Hamlet,* amely mellé - bár jóval szerényebb előadásszámmal - más Shakespeare-darabok is felzárkóztak. Művelődéstörténeti kuriózumról tudósít *a Magyar Kurir* egyik száma, amely Barát környékéről, a Kolozsvártól távoleső Erdővidékről, Miklósvárról közöl egy rövid, de annál érdekesebb tudósítást. Ebből kiderül, hogy a kolozsvári színészek 1812-es nyári vendégszereplése során Miklósváron előadták Shakespeare három tragédiáját: *a Hamletet, a* Machethet és a *Lear királyt. Á Hamlet* címszerepében időközben Wandza Mihály, laborfalvi Benke Jószef és Pergő Celesztin is bemutatkozott. Az erdővidéki *Hamlet* Pergő Celesztin volt, aki különben még évtizedekig „tartja birtokában" e szerepet. Ő az, aki szinte minden jelentősebb helységben megfordul a kolozsvári társulattal vagy néhány tagból álló alkalmi társulatával. A közönség nagyon kedvelte a külső, hatásvadászó elemeket is bőségesen felhasználó színészt. „A végletekig vitt páthosz senkinek sem volt annyira hatalmában, mint neki . . . Húsz évig élt tapsviharban" - írták róla. Mellette lépett fel a nem kevésbé híres Székelyné Ungár Anna Ophelia szerepében. Évtizedeken keresztül Jantsó Pál is a sikerek részese volt. Először Horatiót, majd Poloniust játszotta, az utóbbit különösen jól.

Kolozsvári színészeken kívül csupán 1818-ban kerül sor Aradon Kilényi Dávid huszonkét tagú társulatának *Hamlet*-előadására. Későbbi években Egressy Gábor is volt „erdélyi Hamlet" -- bár őt igazán nem tekinthetjük erdélyi színésznek. i835 tavaszán előbb Kolozsváron, majd április 25-én Budán alakítja Hamletet. Á kolozsvári előadásról így ír a Honművész című lap: „január 24. Shakespeare: *Hamlet* a feleje thetetlen Kazinczy Ferenc fordításaként; a kihagyás nem volt kímélve. Különösen művészileg adta a címszerepet igen kedvelt Egressynk; sok tapsokkal a játék végén »éljen Egressy«-vel jutalmazták. Soha olly zajos »éljen« kiáltás színházunkban még nem hangzék. Soha azon sensatiót nem okozá legjobb dalszínésznénknek fellépte is (Dérynéről van szó - E. S.) színpadunkon, mint Egressynek tegnapi megjelenése. Noha az ismeretes »lenni nem lenni« monológja kezdetén nem vonult el azon komolyság philosophiai szellem, mellyel várni kelle, azonban az


Bérlet MAROS VÁSÁRHELY 1.ső szám

Felsőbbi kegyes engedelemmel
Ma Csütörtökön November' 25 kén 1837.
A' Nemzeti Színésztársaság által előadatik

HAMLET

Szomorú játék 6 felvonásban. Irta Shakespeare, magyarra tette Kisfaludy Ferenc

Személyek:

Dán Király	— — —	Szilágyi
A' Királyné, Hamletnek anyja	—	Váradiné
Hamlet, fija a' Királynénak, és a' meghalt az új Király testvérjének	— —	Szatmári
A' meg holt Király lelke	— —	Lázár
Oldenholm, belső tanácsos	— —	Kerekai
Ophelia, leánya	— —	Szathmárné
Laertes, a testvérje	— —	Demjen
Güldenstern, udvarnok	— —	Futó
(Guntiak)	— —	Varadi
Rosenfeld, testőrök	— —	Kiss
Eleich	— —	Barcka

Comédiások, a' deákok.

Még ma hétbelegyeket eldhatni, egész nap a' szinházná, valamint más játékra való Zettelek jegyeztetik.

Bemenetár, Zettelek 50. kr. Földszint 75 kr. Karzat 25. kr.
Kezdete 6 órakor vége 9 órakor

egészet véve művészségének ő ma valódi remekét adta. Színészeink egy időtől fogva szabályul vevék ugyan játék után a színpadra elő nem jövést: de Egressynk ezt nem teheté. Jelesen játszottak Szentpéteri (dán király), hasonlag Székelyné (Ophélia) remek megható volt azon két jelenése különösen, midőn elme háborodottan beszél, s szalma koszorút tevén fejére, azt virág helyett osztogatja ..."

Az első évtizedek történetét a klasszikus, különösen a Shakespeare-előadások teszik jelentőssé. A múlt század harmincas éveitől kezdve, a kolozsváriakon kívül egyre gyakrabban más vándor-társulatok is kísérleteznek Shakespeare-művek előadásával, meglehetősen különböző eredménnyel. A színjátszásban végbemenő stílusváltozás avulttá tette a romantika jegyeit magán viselő szín-játszó modort: a régi nagy színésznemzedék kisebb sikerrel birkózik a feladatokkal: Pergő Celesztin 1836-os *Hamlet*-fellépése felér a bukással. Az egyre gyakrabban megjelenő bírálatok szerzői - a színpadi realizmusért vívott harc jegyében - már nem tudnak egyértelműen lelkesedni a megkopott alakítások iránt.

Ha Shakespeare műveinek első magyar nyelvű tolmácsolói pályájuk végéhez érkezve olyan babérokat már nem is arattak, mint előbb, elévülhetetlen érdemeiket senki sem vitathatja el. Nagyvárad, Nagyenyed, Dés, Brassó, Maros-vásárhely és természetesen elsősorban Kolozsvár az ő tevékenységük révén ismerkedhetett meg a nagy angol dráma-író híres műveivel. Érdemük, hogy megismertették Shakespeare-t, megteremtették az alapot a következő évtizedek Hamlet-előadásaihoz és -alakításaihoz.

PÁLYI ANDRÁS

Két este Avignonban

Claudel és Shakespeare

Az avignoni színházi fesztivál, melyet az elmúlt nyáron harmincegyedszer rendeztek meg, pestiesen szólva, már rég „ki-bújt a bőréből". Túlnőtt önmagán. A hivatalos programban szereplő harminc együttes mellett még legalább félszáz másik is érkezett a pápák hajdani városába, de még ennél is változatosabb „műsort" kínál az avignoni utcák, terek színházi és politikai élete: ártalmatlan és bárgyú utcaszínházi produkciók össze-mosódnak az állástalan színészek tüntetésével, alkalmi szónokok előadásaival és a hippipiac forgatagával. Két-három napos avignoni tartózkodás arra sem elegendő, hogy feltérképezzem a hivatalos fesztivál és az off-fesztivál körül zsibongó életet, melynek azért felfedezhetően többé-kevésbé megvan a maga „órarendje", ritmusa, sok íratlan szokása. De arra is kevés ez a „kóstoló", hogy a hivatalos fesztiválról bármi általános érvényűt mondhassak; a mi Állami Bábszínházunk nagy sikerű vendégjátékát például már nem láthattam, ám az a két előadás, melyről az alábbiakban szólok, mégis megenged néhány távolabb is mutató, számunkra is tanulságos kérdésfelvetést.

A túsz

Paul Claudelt alig-alig ismerjük, darabjai jószerivel el se jutottak hozzánk. Könnyen vélhetnénk, hogy elsősorban azért, mert a történelemben és hősei lelkében egyaránt isten útjait kereső Claudel világ-képe igen távol áll tőlünk; de ha van is ebben az érvben igazság, csak részleges. Hisz a két háború közti Magyarországon, amikor az ún. neokatolikus íróknak ugyancsak volt keletje, Claudel akkor is nehezen szólalt meg magyarul, különösen pedig nem a színpadon. Most az avignoni pápai palota díszudvarának többezres nézőterén ülve, nemcsak az előadást, a publikumot is figyelem: mit jelent a mai közönségnek ez az erősen vallásos ihletettségű, kimondottan a múlt értékeit dicsőítő dráma előadása?

Még annak idején, épp *A túsz* bemutatója után jegyezte fel a költő: „A nézők megérezték a tragikus erőt, megérezték, mit jelent, ha egyéni és mindennapi életünkben egy nálunk hatalmasabb lény hívása hangzik el. A többé-kevésbé nyomorult viszonyok, amelyek között mindannyian élünk, meghagyják azt az érzést, hogy van valami felhasználatlan bennünk, valami, ami nem bír felszínre törni, ámbár ez bennünk talán a legjobb és legértékesebb. Ezt a rejtett nagy vágyat a mai művészet nem elégíti ki, mert elfelejtettük a nagy hitet, a nagy tanítást, az energiának azt az iskoláját, amelyben Európa nevelődött." Jól látható e pár mondatból is, hogy Claudel a modern ember töredékesség-élményére, mely századunk művészetében oly sokféleképpen jut szóhoz, hogy utalásszerűen is lehetetlenség itt kitérni rá, egyértelműen a múltban keresi a megoldást: mintegy szeretné feltámasztani a középkor „nagy hitét" és „nagy művészetét". A vállalkozás irracionális és történelmietlen, de Claudel költői nagysága épp abban áll, hogy nemcsak e reménykeresés anakronizmusát (hamisságát) érezzük meg darabjaiban, hanem az anakronisztikus küzdelmet vívó *ember* drámáját (igazságát) is. Nyilván erre célzott Lucien Dubech is, amikor megjegyezte, hogy a claudeli drámában „az érzések igaziak, de kifejezésük hamis". Alighanem ez a Claudel-dilemma nyitja: ilyen módon *emberarcú* a claudeli dráma.

A túsz, mely a Coűfontaine-trilógia első (és legjobb) darabja, bizonyos értelemben misztériumjáték: a színpad arra kell a költőnek, hogy rajta az isteni kegyelem és a világi hatalom ütközete megtörténjék. Pius pápa, isten földi helytartója, Napóleonnak, azaz a világi hatalomnak a fogságába esik. Georges Coűfontaine szökteti meg a pápát, s távoli rokonánál, Sygne nevű unokahúgánál rejti el. A „szent" ügyön fáradozva Sygne és Georges, hisz mindketten magányosak, már-már egymásra találnak, az isteni kegyelem útja azonban másképp működik, mint ők szeretnék. A bonapartista Toussaint Turelure, aki már régóta reménytelenül pályázik Sygne kezére, megneszeli, kit rejteget az asszony, s minthogy a napóleoni hatalom rendőrprefektusa, csak azon az áron enged egérutat a pápának, ha Sygne hozzámegy feleségül. Az igazi claudeli történet Sygne lelkében játszódik: a költő a lemondás lépésről lépésre való vállalását járatja végig hősnőjével, aki „szabad akaratából" választja e becstelen házasságot, hogy végül testével fogja fel az igazi szerelmének, Georges-nak szánt

gyilkos golyót. Claudelt láthatóan az érdekli: milyen rejtett értékek szabadulnak fel hősnőjében, miközben „önző" szerelme mintegy kiüresedik, s eljut az áldozat (a szó szoros értelmében vett önfel-áldozás) vállalásáig. E „lelki színpad" értékrendjét egyértelműen a keresztény misztika határozza meg, mely kétségkívül távol esik a mai (francia) átlagnézőtől is, még ha a lelki folyamatok kidolgozásában felfedezhetünk bizonyos, maibb analógiákat.

Claudelt azonban nem érdekli ez az analógia. Épp az különbözteti meg az ún. neokatolikusoktól, hogy nem keres áthidalásokat, nem foglalkoztatja az a szakadék, mely a mai valóság és a régi hit között tátong. A hitet egyszerűen a világról alkotott saját költői víziójában rendező elvként alkalmazza, s színházának ereje is ebben a költői látomásban, vagyis a szavakban rejlik. (S egyúttal a claudeli kísérlet folytathatatlansága is: aligha véletlen, hogy iskolát nem terem-tett, követője nem támadt.) A Claudel-színház ízig-vérig szó-színház, s számomra ennek az avignoni estének ez a fő érdekessége: ugyancsak módom nyílt, hogy a színpadi deklamáció - franciáknál oly erős - hagyományának életképességéről, illetve képtelenségéről eltűnődjek.

A szavakat Claudel elsősorban nem közmegegyezéses jeleknek tartja, melyeket logikusan összefűzve, leírhatja a világot; inkább „testiségükben" érzékeli őket, nem elvont jelentésükben. A szavak mintegy az élet szövetét teremtik meg a drámában, s együttesen, kölcsönhatásban jelentik azt, amit jelenteniök kell: belső folyamataink titkos és megfoghatatlan rezzenéseit tükrözik. A metafora Claudelnek, mint maga vall erről, nem egyszerűen két közelálló kifejezés összefűzése, hanem „egy új szó, mely két egymással összefüggő és egyidejű dolog azonos létezéséből ered". Claudel metaforái a látszatok mögé, Paul Surer szerint állandóan „a teremtés titkára" irányítják figyelmünket, de még pontosabb, amit Pierre Brisson ír *A* túszról: „A stílus nemigen vet ügyet leírásokra, s mégis mintha egyenesen a mezőről, a gyümölcsösből, az erdőből, a tengerpartról, a búzaföldről jönne. Á lények, akiket felidéz, elveszítik légiességüket, és a természet vaskosságával dobbannak elénk, magát a természetet fejezik ki."

Guy Rétoré, aki Avignonban megrendezte *A túszt,* pontosan tudja, miben áll a „légiesség elvesztése", hogy a claudeli

Jelenet Benno Besson Hamletjéből

misztika csak annyiban érdekes (annyiban tud megérinteni), amennyiben a szavak valóban „testiségükben" vannak jelen a színpadon. Ebben a színházban a színész elsősorban mint orgánum érdekes, de ez is lehet bizonyos teljesség (különösen a prefektust játszó Georges Géret-re gondolok), úgy érzem magam, mintha operában ülnék: a szavak áradásának gazdagsága, elfogyhatatlanul sokféle árnyalata, zenéje lenyűgöz, belülről fakadó monumentalitása rabul ejt. Most *érzékelem,* mit jelent, hogy a Claudel-sorok a lélegzet ritmusa szerint szövődnek: ez a fiziológiája ennek a szó-színháznak. A látvány szinte abszurdnak hat: a hatalmas várfal alatt hagyományos enteriőr, fotelek, könyvszekrény, gondosan elrendezett ódon könyvekkel, valamint egy irreálisan nagy, kötelekkel a színpadra erősített keresztfa, ember nagyságú Jézus-testtel (ennek eredetileg a cselekmény színhelyéül szolgáló kastély falán kellene függenie), mégis hamisítatlan *régi színház.* S mint minden valamire való múzeum, néhány órára visszavarázsol a múltba.

A nézők elég jelentős hányadára nem hat ilyen erősen a varázslat, szép számmal vannak, akik nem várják meg a késő éjszakába nyúló előadás végét. Valószínűleg nem először látnak ilyet.

Hamlet

La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark - így olvasható a cím, teljes terjedelmében, műsorfüzeten, plakáton, minden fesztiválkiadványon. Nem véletlenül, mint Benno Bessonnak, az NDK-ból érkezett, világhírű vendégrendezőnek előzetes nyilatkozatából kitűnik: „Az 1605-ös eredeti címe jól jelöli: nem tragédiáról van szó a kifejezés francia, római vagy görög értelmében, hanem egyszerűen egy *történetről,* amelynek a végkifejlete tragikus." Besson nem csinál belőle titkot, hogy az *új színházat* keresi, a megújulás lehetőségét, így feljogosítva érzi magát, hogy - mai szemmel olvasva Shakespeare szövegét - „játékba hozza" e csaknem négy évszázada élt „férfiak és nők történetét". Mondhatnánk, *igaz történetként* olvassa Shakespeare-t, olyasféle első regényként, amilyeneket hajdan ponyván árusítottak, annak az olvasónak a naivitásával, aki még el se tudná képzelni, hogy a regénybeli „hősök" kitalált életet élnek. Ez a ki-indulópont egyszerűen hozzásegíti, hogy szakítson a konvencionális Hamlet-előadások pátoszával és romantikájával, s mindenekelőtt a shakespeare-i cselekmény mozgató erejére koncentráljon. Azaz a hűtlenség látszata mögött, mint a Bessonhoz hasonló nagy művészegyéniségek esetében általában, a mélyebb, a lényeget szem előtt tartó hűség szándéka húzódik meg.

A Hamlet egy órával előbb kezdődik, mint a többi avignoni előadás, a szabadtéri színházra alkonyi szürkület borul. Ebben a természetes homályban, reflektorok nélkül zajlik le még a szellemjelenés is. Besson úgy tartja, azok „a férfiak és nők", akik e történetnek a szereplői, nyilván hisznek a szellemben, ha pedig így van, a szellem ugyanúgy valóságos ember, mint a többiek, ott jár közöttük. Lázasan, fűtötten, izgatottan beszél Hamlethez, utolsó szavába így is belekukorékol a kakas, a „szellem" félbeszakítja mondatát, félrehanyatlik a feje, és sietős léptekkel elhagyja a színt: erről tudjuk meg, hogy jelenés volt. Kigyulladnak a reflektorok, melyek aztán egész előadás alatt vakítóan égnek: éles fényt vetve arra a tragikus végkifejletbe forduló történetre, melynek alapkonfliktusát és fő erőviszonyait az „előjátékból" már ismerjük.

Azon mégis meglepődünk, amikor a trónbitorló Claudius király színre lép: nyilvánvalóan ugyanaz a színész (Dominique Serreau) játssza Claudiust, aki Hamlet atyjának szelleme volt. Annyira nyilvánvaló, hogy a színész maszkírozása is inkább hangsúlyozza, semmint eltitkolja azt; de gyengébbek kedvéért a műsorfüzet is tudtunkra adja. Besson, aki láthatóan abból indul ki, hogy a Hamlet-történet, melyet előadnak, köz-ismert (s ha nem lenne az, Besson tolmácsolásában akkor is *kitalálható a* következő fordulat, akárcsak egy Brecht-dráma meséje); az előadás másfajta, eredendően színházi természetű s nyomozást tartogat a nézőnek: újra s újra fel kell fedeznünk azt a színházat, amelyet látunk. Most kezdjük érteni, hogy Besson *Hamletje* valójában *színház a színházban,* de nem egészen - vagy nem pusztán - e manapság gyakorta használt terminus szokványos értelmében. Besson színházában Hamlet manipulálásának, „bekerítésének" színháza, mondhatnánk, idézőjelbe tett „színházasdija" folyik. De ennek a színházasdinak nem kicsi a tétje: az erő, az energia, a szerelem, a szenvedélyes barátság, az érzékenység, mind-azok a tulajdonságok tehát, melyek a legvonzóbbak a felnőttként is makrancos gyermekre emlékeztető királyfiban (Philippe Avron), a történet során visszájukra fordulnak, mintegy Hamlet szégyenére válnak, őrületbe és halálba kergetik.

Azt is nehezen akarjuk elhinni, hogy Ezzio Toffolutti színpada egyértelműen első világháborús bunkerrendszernek mutatja *a Hamlet* játékterét, de már a sírásók is erre a korszakra utaló angol katonai egyenruhában jelennek meg, mintha egy század eleji western lapjai elevenednének meg. Hamletnek nemigen marad lehetősége a töprengésre és filozofálásra: az imádkozó király jelenete ugyanúgy kimarad az előadásból, mint Fortinbras diadalmas bevonulása, de ami a legkülönösebb : a királyfi odáig züllik ebben a Hamletben, hogy végül hátulról döfi le Claudiust. A darabbeli színészek pantomimként néhány perc alatt „lepergetik" játékukat, igazi szerepükre az előadás végén kerül sor: a vakító reflektorfényben már-már marionettszerűen lezajló vérfürdő után minden alak mögül előbújik egy-egy darabbeli színész: most derül ki, hogy az egész Hamlet-történetet, ezt az első világháborús westernt ők adták elő, brechties hangsúlyokkal, okulásunkra, mintegy bemutatva, miként őrlődik e nagy gyermek-királyfi atyja szellemének lovagkori ideái és a western-valóság között, hogyan pusztul el, nem-csak fizikailag, hanem mindenekelőtt emberileg, miközben atyja erkölcsének is örököse szeretne lenni (vagy legalább árnyéka), de hogy életben maradjon, eleget kíván tenni azoknak a követelményeknek is, melyeket ma támasztunk a supermannel, a westernhőssel szemben.

A személyiség önpusztítása fertőző bacilusként *egy* egész közösséget elpusztíthat - ez olvasható ki Besson *Hamlet*jéből. Ő maga így fogalmaz: „Ez a történet nagyszerű és triviális, finom és brutális, megkönnyezhetjük és nevetésre fakadhatunk rajta. Egyszerű történet, de sohasem leegyszerűsítő, mindig kézzelfogható, s különösen közel áll azokhoz a problémákhoz, melyek ma lelkiismeretünket foglalkoztatják."

Látható tehát, hogy amikor Besson „játékba hozza" Shakespeare drámáját, azért teszi, hogy abból mai életünkre érzékenyen reagáló színház szülessék. Látható az is, hogy az egykori Brecht-tanítvány Shakespeare-értelmezésében sokban kamatoztatja a mester örökségét. De nem teljes sikerrel. Mert a színészek - a Kelet-párizsi Nemzeti Színház és a Louvaini Egyetemi Színjátszó Műhely tagjai -, talán egyedül a királyfi szerepét játszó Philippe Avron kivételével, nem jól „beszélik" a Besson-féle színpadi nyelvet. Pontosabban a rendező csak Hamletnek hagy nagyobb teret a komédiás jellegű játékra, a többieknek az lenne a feladatuk, hogy erős távolságtartással, elidegenítéssel *megmutassák e* sajátos, Hamlet körüli színházat, melyben az „igazi" atya és a „trónbitorló" ugyanannak az apának *történelmileg* más-más arca, melyben a szereplők szenvedő hősök is, de egyúttal bábuk is a darabbeli színészek „kezében"; ehhez a distancírozott színészi játékhoz viszont egyszerűen hiányoznak az eszközök, s az előadásban eluralkodik a hamis „eszköztelenség", vagyis a deklamálás.

Besson *Hamletje* sokkal inkább mai, élő színház, mint a Guy Rétoré rendezte Claudel-előadás. Színészileg mégis *A túsz* gazdagabb, tisztább, igazibb volt: egyszerűen mert a hagyományból élt és arra hivatkozott. *A Hamlet* ezzel a régi színházzal feleselt, de inkább csak a rendezői koncepció szintjén, vagyis nem elég mélyen, áthatóan, elementárisan. A feszti-váltudósításhoz (és az igazsághoz) annyi még feltétlenül hozzátartozik, hogy a *Hamlet* zsúfolt nézőterén nemigen akadt olyan néző, aki az előadás vége előtt hazament volna: Besson Shakespeare-je, minden megkérdőjelezhetőségével, lebilincselt, fogva tartott valamennyiőnket.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Géza Fodor:

« Hamlet » au Théâtre Madách

Jouer *Hamlet* entraîne depuis longtemps une sorte de maximalisme esthétique et le spectacle devient toujours soit une auto-critique soit une auto-justification – voilà ce que constate, dans son étude consacrée à la reprise du Théâtre Madách, Géza Fodor. Selon lui, dans la situation spirituelle d'aujourd'hui, une représentation de *Hamlet* doit répondre à trois questions: « Pourquoi Hamlet n'agit pas? », « Quelles sont les possibilités offertes à l'homme? » et « Quelle sorte de théâtre doit-on faire aujourd'hui? » La mise en scène d'Ottó Ádám répond à chacune de ces questions mais ses réponses se détournent sciemment de l'actualité pour diriger notre attention sur les valeurs du passé. C'est pourquoi, en empruntant les mots de Goethe, le critique qualifie le spectacle de « bigrement humanitaire ».

István Eörsi:

Approbation d'un diagnostic amer

La représentation à Kaposvár de l'*Ivanov* de Tchékhov compte, selon notre critique, pour un événement exceptionnel de la saison. En contestant l'avis de certains collègues, il se demande si l'amer diagnostic que prononce le spectacle sur l'état de ce monde, ne se retrouve déjà dans le texte tchékhovien. Selon Eörsi, cette amertume n'a point été inventée par le metteur en scène Gábor Zsámbéki qui, en la rendant d'une manière si poignante, a pourtant réussi à nous dire des choses très importantes et en fin de compte encourageantes sur l'homme en général.

Zoltán Iszlai:

Le roman théâtral

Dans les lettres du XXème siècle c'est Mikhaïl Boulgakov qui est le littérateur le plus théâtral et l'homme de théâtre le plus littéraire. Le Théâtre Thália a maintenant porté sur la scène son *Roman théâtral*, de caractère autobiographique, dans l'adaptation de János Elbert et Károly Kazimir. Malheureusement le spectacle reste au-dessous des possibilités séduisantes et sa vertu se limite surtout à la propagande qu'il fait indirectement au chef-d'oeuvre original.

István Nánay:

L'individu et la communauté

A l'occasion du 60ème anniversaire de la Révolution d'Octobre, plusieurs théâtres ont créé de nouvelles pièces soviétiques. *Signal retourné* de Guelman au Théâtre National, *Jeune couple cherche logement* de Mikhaïl Rochtchine au Théâtre József Attila, *Ne tirez pas sur le cygne blanc* de Boris Vassiliev à Békéscsaba et *La Version* d'Alexandre Stein à Kecskemét sont tous des textes traitant du conflit entre l'individu et la communauté de même que de leur indispensabilité mutuelle. Cependant le niveau des spectacles n'a pas toujours été à la hauteur de l'occasion solennelle.

Judit Szántó:

A-t-on toujours besoin du Professeur Baker?

Bulcsú Bertha, prosateur fort apprécié, a débuté comme auteur dramatique à Miskolc, avec sa comédie satirique *Le Directeur des bains*, conçue sur la demande du théâtre. La première fort discutable a suggéré à notre collaboratrice des questions de caractère plus général: est-ce qu'on peut « apprendre » le métier d'auteur dramatique et quel est le rôle du théâtre lui-même dans cet apprentissage?

Gábor Mihályi:

Jouer les Grecs . . .

A Pécs, László Gali a mis en scène deux tragédies de l'antiquité grecque, *Les Perses* et *Les Troyennes*, dans une même soirée. Cependant l'impression produite reste assez vague, puisque dans la première pièce le metteur en scène a eu recours à des moyens forcés, étrangers au texte, tandis que dans le second cas il a cherché son point de départ dans le texte lui-même.

Katalin Róna:

Reprise ou créativité?

La pièce historique de Magda Szabó, *Ce beau jour radieux . . .* a été, en 1976/77, une création mémorable au Théâtre National. Maintenant c'est le théâtre de Debrecen qui joue la pièce mais il s'y agit d'une reprise dans tous les sens du terme: la réalisation n'enrichit le texte d'aucun aspect ou idée nouveaux.

Tamás Koltai:

« Ah, ce monde cruel et drôlatre . . . »

A Kaposvár István Szőke a signé la mise en scène d'une de nos opérettes classiques, *Michou Magnat* d'Albert Szirmai (le titre de la récension renvoie à l'un de ses airs les plus populaires). Deux acteurs splendides, Róbert Koltai et Piroska Molnár excellent dans les rôles principaux et le critique analyse en profondeur leurs interprétations.

Anna Földes:

Versions de réponses

La revue « Kritika » (La Critique) a accueilli, il y a un an, une discussion passionnée sur les problèmes de notre théâtre. Dans cette discussion seuls les intéressés: les hommes de théâtre ont gardé le silence. Selon Anna Földes la discussion se poursuit actuellement sous forme de spectacles théâtraux et elle examine dans son article ces sortes de « versions de réponses ».

Aurél Varannai:

« Oh, doux Hamlet! »

Les conceptions différentes de la tragédie shakespearienne sont en quelque sorte toujours le reflet de l'époque donnée et des hommes qui la veulent exprimer. L'auteur de l'essai, partant surtout du personnage de Polonius, donne un aperçu de ces interprétations variantes.

András Kroó:

Une « générale » irrégulière

Pour la répétition générale de son *Hamlet*, le Théâtre Madách a offert entrée libre et gratuite aux étudiants de l'université. En rendant compte de cet événement, András Kroó en tire aussi certaines leçons.

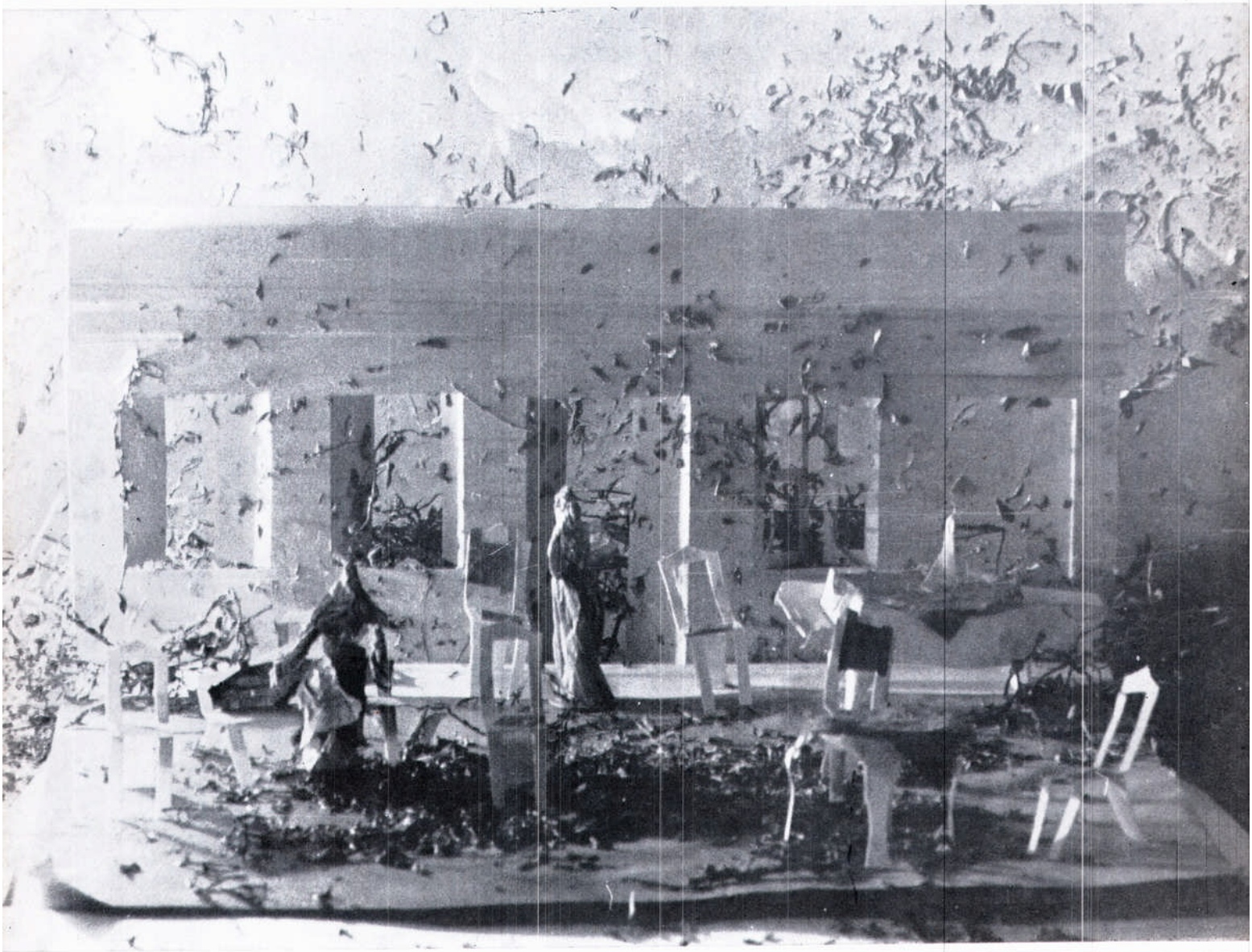
Sándor Enyedi:

Les premieres représentations de « Hamlet » en Transylvanie

Cette étude historique évoque quelques moments passionnants de la fin du XVIIIème siècle, époque héroïque de notre théâtre.

András Pályi:

Deux soirées à Avignon

Dans la mise en scène de Guy Rétoré, *L'Otage* de Paul Claudel reste un authentique « théâtre-musée » et transplante le spectateur, de façon magique, dans le passé. Le *Hamlet* de Benno Besson est sans doute un « théâtre nouveau », son message nous touche plus directement mais il est certain que son authenticité théâtrale reste inférieure à la conception de Rétoré.

Ára: 12 Ft