SZÍNHÁZ

Bécsy Tamás: A színpad és a nézőtér viszonya • Földes Anna: Ravelszki perújrafelvétele • Koltai Tamás: Az úrhatnám polgár avagy vallomás a színházról • Nádudvari Anna: Don Juan, a magánember • Nánay István: Emigránsok • Szekrényesy Júlia: Zárkombinációk? • Budai Katalin: Az Élő holttest Debrecenben • Mihályi Gábor: Ciulei színháza

1979
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1979. DECEMBER

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 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 12 ,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft ,
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

79.2692 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Benedek Miklós (Filozófiatanár) és Kállai Ferenc (Jourdain) Az úrhatnám polgár nemzeti színházi **előadásában**

A hátsó borítón:

Gyarmathy Ágnes díszlete az Én vagyok Ravelszki **kecskeméti** előadásához (Iklády László felvételei)

TARTALOM

BÉCSY TAMÁS
A színpad és a nézőtér viszonya (1)

játékszín

FÖLDES ANNA
Ravelszki perújrafelvétele (10)

KOLTAI TAMÁS
Az úrhatnám polgár avagy vallomás a színházról (14)

NÁDUDVARI ANNA
Don Juan, a magánember (17)

NÁNAY ISTVÁN
Emigránsok (21)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Zárkombinációk? (24)

PÓR ANNA
Új csillagzat Arrabona egén (27)

BÁNYAI GÁBOR
Szépek és reménytelenek (30)

RÓNA KATALIN
Vodkalinka hígítva (33)

BUDAI KATALIN
Az Élő holttest Debrecenben (34)

vendégjátékok

MIHÁLYI GÁBOR
Ciulei színháza (37)

B. G.
Tragikomédiák vagy komitragédiák? (42)

arcok és maszkok

SZÁNTÓ ERIKA
Találkozás (44)

színháztörténet

ENYEDI SÁNDOR
Színháztörténeti pillanat (47)

drámamelléklet

KISS DÉNES: Héterősek

HORGAS BÉLA: Hóbogyó és kányavér

BÉCSY TAMÁS

A színpad és a nézőtér viszonya

Az utóbbi évtizedekben minálunk, de már a század eleje óta világszerte megszaporodtak a szabadtéri játékok. Ez ismételten olyan jelenség, amely gondolkodásra és elméleti vizsgálódásra késztethet: vajon összefügg-e ez a jelenség színházelméleti kérdésekkel?

Úgy véljük, azonnal ki kell zárnunk tárgykörünkből ennek gyakorlati-technikai aspektusait éppúgy, mint a szociológiait vagy a kommerciális kérdésekkel összefüggőeket.

Kiindulókérdésünk lehet, hogy lényegbeli másságot jelent-e, ha a szabadtéren előadott színjáték belső világának némely része, például valamely időpont-ja, megegyezik a néző körüli aktuális időponttal? Euripidésznél olvasható az erre vonatkozó híres példa: *„Agamemnon:* Mi az a csillag, mely amott úszik? *Öreg Szolga:* Sziriusz az, hol a Pléiaszok/ hét nyoma fénylik, fele útján jár." (Euripidész: Iphigeneia Auliszban; In: Euripidész Válogatott Drámái; Magyar Helikon, 1961; 411. Fordította Devecseri Gábor.) Mivel a görög színjáték kezdetének időpontja a hajnal volt, ez éppúgy megfelelt az aktuális „égi helyzetnek", mint Agamemnon nem sokkal ezután felhangzó szövege: „A fehér napfény / sugarával már hajnalt hirdet, s a Nap szekerének tűzlángja lobog." (Euripidész i. m. 416.) Az efféle idő-egyezést - például délután két óra vagy hat óra - időnként Shakespeare-nél is megtalálhatjuk. Talán bensőbb, lényegibb az a megegyezés, amely némely középkori misztériumciklus előadásakor mutatkozott. A misztériumdrámák között találjuk *a Szentlélek eljövetelét.* Ha az előadás pünkösdre esett, éppúgy volt az aktuális, valódi idő és a drámabeli idő között azonosság, mint amikor húsvét-kor a *Feltámadást* játszották.

De, ennyiből is láthatjuk, mindezek egyfelől véletlen megegyezések, másfelől még a misztériumokban is csak egy kis részlet felel meg a *nézők* körüli valóságnak, az időpont szempontjából.

Talán más tényezők rejtik az elvi különbséget. Szabadtéren elvileg nagyobb ehet a színtér is, a nézőtér is. Tudjuk, Epheszoszban ötvenezer, Epidauroszban húszezer néző láthatta egyszerre az előadásokat. A középkorban a misztériumokat a környékbeliek együtt nézték a város lakosságával, s még az Erzsébet-kori színházban is noha ott csak körül-belül kétezer ember fért el - az összlakosság jelenlétével számolhatunk.

Nyilván másként kell játszani egy olyan hatalmas térben, ahol gyakorlatilag az egész lakosság ott van, hiszen ekkora nézősereg csak akkor fér el, ha a színtér és a nézőtér legtávolabbi pontja között meglehetősen nagy a távolság. A görög színházzal foglalkozók említik, hogy a nézők e nagy távolság miatt semmiképpen nem láthatták a színészek arcát, mimikáját. De vajon valóban ezért alakultak-e ki a maszkok, és ezért viselte-e magas sarkú csizmát?

Vagy ez is, mint a színjáték esetében oly sok minden, a világszemlélet következménye?

1

Ismeretes a *görög színház* kialakulásának folyamata a Dionüszosz tiszteletére kórusban énekelt dithyramboszokból ki-váló Karvezetővel, majd a színészekkel. (Csak zárójelben: a görög dráma kialakulásában, véleményünk szerint más elemek, tényezők sokkal fontosabbak, de erre most nem térhetünk ki.) A színjáték másik tartalommal rendelkező formája is a Kórusból alakult ki, méghozzá kettőből. A phallikus dalok mellett szatirikus énekek is elhangzottak, s ez utóbbit a processzió nézői énekelték eredetileg. Így a komédia, e két kórusból fejlődvén azáltal különbözött a tragédiától - s ez is volt a korabeli megkülönböztetés alapja -, hogy két kórus volt benne, míg a tragédiában csak egy.

Mivel ezeknek a vallásos szertartásoknak alapvető eleme volt a kórus, nyilvánvaló, hogy amikor színházakat építettek, a játéktérnek olyan nagynak kel-lett lennie, hogy a kórus által bemutatott táncok és mozgásformák egyáltalán elvégezhetők legyenek.

A legfeltűnőbb azonban, hogy oltár állott a Kórus számára kialakított, a föld síkján levő kör, az orkhesztra közepén. Tudjuk, kezdetben pusztán ennyi volt a játéktér. Amikor a második és harmadik színész bevezetődött, létrejött a szkéné, egy téglalap alakú, emelt, körülbelül az ember csípőjének magasságában levő alapsíkkal rendelkező építmény. Az V. század közepén már egy kétemeletes épületet húztak emögé, amelynek első emelete volt a theologeion - az istenek beszélőhelye , míg a második emeleten voltak a gépezetek, amelyek az isteneket a magasból az első emeletre ‚szállították".

A nézők tehát egy következő szerkezetű teret öveztek majdnem teljesen körül: középen és a látvány legmélyén az oltár, amelyen tűz égett, körülötte - mivel álltak - egy szinttel magasabban a Kórus, vagyis a nép, egy szinttel feljebb, a szkénén a mitikus hősök és királyok, és még feljebb, az emeleten a meg is jelenő istenek. Ha valaki járt Athénban vagy Epidauroszban, tudhatja, hogy a nézőtér karéjának szöge sokkal élesebb, mint ahogy a fényképekről gyanítani lehet. Ezt a meredekséget azért szeretnénk hangsúlyozni, mert ennek következtében a néző a saját maga bensejében levőnek élhette át a látvány szerkezetét; vagyis sokkal inkább magába fogadhatta, mint-ha a nézőtéri karéj szöge sokkal laposabb lett volna. Így azt élhette át, hogy benne is, miként a világ egész szerkezetében, a legmélyben és középen a szent tűz lobog, míg a világszerkezet fölső szélét a meg is jelenő istenek foglalják el. A tűz és a nagy hősök között van a Kórus, a nép; míg a nép és a meg is jelenő istenek között a nagy hősök. Ez azért van így, mert a nép életét alapvetően határozza meg a szent tűz, és befolyásolják a királyok, míg ők és a mitikus hősök a meg is jelenő istenekkel vannak szorosabb kapcsolatban.

Az írott görög drámákban a szavakban, szavakkal megjelenített akciókkal pontosan ezt a szerkezetet mutatták: az embernek az istenekkel szemben való kicsinységét-alávetettségét és nagyságát-erejét. Vajon a maszkok, s az állítólag beléjük rejtett, hangot erősítő tölcsérek nem ezt nyomatékosították ? - nem a hősöknek az átlagembernél jóval nagyobb mivoltát jelezték? A mitikus hősök ugyanis sorsokat képviseltek, azoknak a sorsát, akik az isteni világszint közelébe jutottak vagy férkőztek vagy oda vetették őket az események. Az istenek ily szoros közelségébe jutni pedig nem min-den földi halandónak adatik meg. A mitikus hősök nek és királyok nak tehát az általános érvényű sorsa volt a lényeges, nem egyéni pszichológiájuk. A maszkok is ezt mutatják. Es vajon a távolság miatt kellett abban a színházban a hangot erősíteni, amelyben ma is azzal szórakoztatják a turistákat, hogy az orkhesztra közepén meggyújtott gyufa sercegését a leg-

távolabbi ponton is hallani?; inkább ez is az alakok nagyságát, hatalmasságát juttatta érvényre.

Azok az előadások, amelyeken az ezen jellegű sorsokat megjelenítették, évről évre lényegében változatlan formában zajlottak le.

Mit jelentett ez a változatlan forma? Egyszerre több dolgot is. Ismeretes, hogy a rítus - minden vallásban - azért változtathatatlan, mert azt a cselekvéssort és viselkedésmódot rögzíti, amellyel az ember az istenekkel érintkezhet. Mivel az istenek változtathatatlan törvények, és velük nem a személy, hanem általa az általánosan érvényes sors és élet-folyamat érintkezik, az ember velük való érintkezésének cselekvéssoraiból és viselkedésformáiból ki kell hagyni mindazt, ami az ember egyéniségét, egyszeriségét nyilvánítja ki, eredjen az akár személyiségéből, akár pillanatnyi hangulatából stb. A rítus ezért változtathatatlan és kikristályosodott. A látvány mélyén lobogó tűz az isten jelenlétét is lobogtatta, s így a körülötte folyó színjáték az oltárával és tüzével jelenlevő istenség előtt zajlott; a cselekvéssor és a viselkedés, az előadás és a színészek rituáléja ezért volt lényegében változatlan évről évre.

De volt ennek más oka is. Az emberi sorsok, ha alapvetően egy vallásos világszemlélet isteneitől befolyásoltak és meghatározottak, még akkor is sokkal nagyobb hasonlóságot mutatnak, ha az egyes konkrét sorsokban különböző társadalmi tartalmak jelennek meg. Ha vallásos világnézet jelöli ki az emberi sorsot alakító erőket és dinamizmusokat, voltaképp minden sors esetében azonos mozzanatok és meghatározók eredményezik a pozitív és azonosak a negatív sorstényezőket, sorsfordulókat és sorsvonalakat. Ismeretes, hogy Arisztotelész viszonylag milyen sokat írt a tragikus emberről, vagyis azokról a jellemzőkről, amelyek egy embert tragikussá tesznek. Így ismét eltűnnek vagy a háttérbe kerülnek az egyéni tulajdonságok és speciálisságok, valamint a pszichológiai is-mérvek. Hiszen valakit tragikussá vagy komikussá nem vagy nem elsősorban egyéni tulajdonságai tesznek ebben az időben, hanem a világnézetben levő tényezőknek *az őáltala,* az ő életében meg-történő konkréciói. Ebből is következett, hogy az emberi sorsot, az embernek az istenek előtt való nagyságát és kicsinységét bemutató színjáték eltávolodott az élet köznapi, reális formáitól. Így nem az egyéni, egyedi akciók kerülnek a nézők elé, hanem az isteni világszint törvényeitől meghatározott általános *érvé*nyű akciók és erők. Annak a fajta akciónak, amely a drámákban és a színjátékban ezt kinyilvánítja, ugyancsak változatlan formájúnak kell lennie.

Hogyan jellemezhetjük ezt az akciófajtát ?

Tudjuk, az írott dráma csak nevekből és az általuk dialógusként vagy monológként elmondott szavakból áll. Az írott drámában például Antigoné - és persze: bárki - minden közlését egyetlen csatornán juttatja el a címzetthez: szavainak tartalmában, jelentésében, vagyis a kommunikációelmélet szavával szólva, a kommunikációs tartalomban. Az élő beszédben több csatornát különböztetnek meg. Először a szöveg jelentését, tartalmát, s másodszor az úgynevezett metakommunikációt, amely az általános magatartás, a mimika, a gesztus, a távolságtartás stb. révén, ezen a csatornán juttatja el a jelentést. E két csatorna jelentései között megegyezés, egymás erősítése éppúgy lehetséges, mint ellentétes jelentések, *vagy* különböző jelentések egyidejű továbbítása, sőt - és talán ezek a legfontosabbak -- a metakommunikációs csatorna jelentése kiegészítheti a szavak jelentését, valamint ettől teljesen függetlenedhet is. A metakommunikáció tehát nem a szavak tartalmában jelenik meg, hanem látható mozzanatokban, olyan eszközökkel, amelyeket előbb látnunk kell, s azután tudjuk csak megérte-ni a jelentést.

Természetesen az írott szövegnek is van metakommunikációja, vagyis a szavak szótári jelentésétől függetlenedett jelentésrétege. Ilyen kettő is lehet: először egy drámabeli alak közölhet így valamit egy másik drámabeli alakkal; illetőleg, másodszor, az egész szöveg, az egész dráma közölhet jelentéseket ezen a módon a befogadóval.

A görög drámákban, legalábbis ami a lényeges mozzanatokat illeti, a szavakkal, a szavakban megjelenő akciók és a látványban megjelenő akciók nem válnak el egymástól. A kommunikációs és a metakommunikációs tartalom és jelentés minden jelentős mozzanatban egymást erősíti, vagyis megegyeznek, ugyanazt mondják. Mindez annyit is jelent, hogy ha a színjátékban a színészek a dráma szövegét, annak elsődleges jelentését kimondják, maradéktalanul és hiánytalanul eljátszották, érvényre juttatták a dráma teljes jelentését. Ez az írott dráma szemszögéből annyit is jelent, hogy a nevekből és dialógusaikból felépült világa önmagában is hiteles, teljes és totális. Természetesen itt is előfordulhatnak olyan szavak és dialógusok, amelyek elválnak, különböznek a mozgás vagy más metakommunikációs tényező jelentésétől, de ezek lényegtelenek, nem fontosak a dráma egész világának jelentését illetően.

Mindez természetesen azért volt lehetséges, mert a világnak, a valóság egészének egységes, ugyanazon koordinátarendszerben megjelenő értelmezése volt, vagyis szerkezete és tartalma homogén volt. A színházépület, a színpad és a nézőtér viszonya, valamint a színjátékbeli alakoknak a színtéren való csoportosítása, elrendezése ezt tökéletes pontossággal tárgyiasította és rögzítette, míg a színjáték világa a kétféle akció megegyezésével tartalmilag is kifejezte és hordozta.

Mindebből még két, egymással szorosan összefüggő, nagyon lényeges következmény eredt. Először, hogy a színészi, a metakommunikációs eszközök nem a „szerepből" fakadtak, hanem a világnézet tartalmából. Mivel minden hős sorsát az istenektől eredő dinamizmusok irányították, eme dinamizmusoknak, akcióknak látványbeli megjelenése is ezt az elviséget nyilvánította ki, s nem a mitikus hősöknek egyéniségből eredő viselkedésformáit. (Ez esetben eredt volna szerepből.) A másik, ezzel összefügg dolog, hogy a látványbeli akciók nem színjátékon belüli másik alaknak szóltak hanem a nézőknek.

2

Mit mutat ebből a szemszögből *a közép kori színjáték ?*

Hangsúlyozni kell, hogy itt is csak a ki fejlett stádiumot nézzük, s elsősorban misztériumciklusok, valamint a moralitások előadásait. Ez az időszak a XIV. XV. században következett be, amikor az előadás már végképp elhagyta a templomot, s a város főterén vagy piacterét céhek adták elő az egyes drámákat, az adott nemzeti nyelven.

A misztériumciklusok *a Biblia* történeteit formálták drámákká, a világ teremtésétől Krisztus második eljöveteléig vagyis a világ végéig. A különböző országokban és városokban kialakult ciklusok nem tartalmaztak azonos számú drámát, számuk körülbelül huszonöt é; nyolcvan-kilencven között váltakozott Az egyik angol, az úgynevezett Cornish-ciklus trilógiára oszlott, amelynek egy egy részét egy-egy napon adták elő, nap

felkeltétől napnyugtáig. Az első napon, pünkösdhétfőn és a következő napon kilenc-kilenc, a harmadikon pedig hét drámát. Az előadások időpontja nemcsak pünkösd volt vagy lehetett, de 1311-től kezdődően, amikor az Egyház a Szentháromság vasárnapja utáni csütörtököt Úrnapjának minősítette (latinul: Corpus Christi, Krisztus Teste), ezen a napon, illetve az e körüli napokon is.

Milyenek voltak a színpadok ? Többes számban kell kérdeznünk, mert több volt, annyi, ahány drámát aznap előadtak. A nézők fejének magasságában, sík deszkalapok alkották a színpadokat, amelyeket hátul zártak le vászondrapériával. Tetejük volt, ezt két rúd vagy oszlop tartotta. Ezek a színpadok vagy egyenes vonalban helyezkedtek el egymás mellett, vagy félkörben. Olyan is előfordult, hogy mindegyik színpadot egy-egy „stráfkocsira" szerelték, s lovakkal vontatták *a nézők* elé, majd húzták el onnan a dráma végeztével. A színpadok előtti tér is színtérnek minősült, de jelentését tekintve másmilyennek, mint maga a színpad. Ez utóbbiak ugyanis egy-egy konkrét helyet reprezentáltak, míg az előttük levő téren a színészek az egyik színpadtól a másikig közlekedhettek. Például az egyik színpad a Poklot reprezentálta, nyitható-csukható ördögszájjal, míg egy másik a Paradicsomot. Az ördögök vagy Lucifer a Pokolból jött ki, lejött a létrán, a színpadok előtti sávon átment a Paradicsomba, hogy kísért-se Évát. Vagy: Ábrahám a színpad előtti sávon kapta az Istentől a parancsot, hogy fel kell áldoznia fiát - más ciklusokban fönt a színpadon s amikor föléptek, már az áldozati helyen voltak. Így a színpad előtti tér olyan játéktérnek minősült, amely az „akárhol"-t, a „bárhol"-t reprezentálta.

A játéktérnek tehát volt egy kitüntetett része, amely a „bárhol"-t, vagyis a nézők saját világát is jelentette, s nem azért, mert fizikailag voltak hozzá közel a nézők. Ezen a sávon a moralitások Erény vagy Bűn alakjai éppúgy közlekedhettek, mint a misztériumok bibliai alakjai. *A Noé bárkája és a víz*ő*zön* című drámában itt álltak Noé és családja, ami-kor az Úr - a színpad mögötti ház tete*jére* épített trónusról a bárka építését megparancsolta. A színpadon már előre készen levő bárkát itt építik, manapság úgy mondanánk, „jelzéses cselekvések-kel", s mikor elkészül, akkor mennek föl a színpadra. Noé felesége is a „bárhol"-t jelző téren beszélget a városbeli, élő asszonyokkal, és innen nem akar a bárkába menni, itt kínálja őket pálinkával, amikor pedig az Úr már az esőzés megkezdését közli. S mikor Noé egyik fiával fölviteti a színpadra, a pofont férjének már a színpadon adja az erőszakos tett miatt.

Nemcsak ennek a drámának, de majdnem mindegyiknek a menetébe beépítettek a fentiekhez hasonló napi életeseményeket. Ezek rendszerint ezen az alsó sávon játszódtak le, amivel - a világszemléletnek megfelelően - azt reprezentálták, hogy a bibliai történetek és az ott érvényes parancsok az evilágon is érvényesek, s ezért lehetett ez a sáv a „bárhol".

A három napig tartó előadások a színpadokkal egy folyamatot rögzítettek, amely az ember teremtésétől a világ végéig tart, s amely magában foglalja a kínszenvedést, a feltámadást és a mennybemenetelt. A színpadok így egy-egy állomást reprezentáltak, s ezért a ciklusok voltaképp stációdrámákból állnak. Mindennek pedig kettős értelme volt. A történet, a három napig tartó folyamat az emberiség történetének állomásait éppúgy reprezentálta, mint egy embernek a történetét, annak stációit. Ismeretes, hogy a katolikus világmagyarázat, Szent Ágoston szerint *az igazi és univerzális* történelem a *Bibliában* leírt történelem. A földi élet bármely eseménysora és bármely ember a *Biblia* valamely történetének és valamely emberének csak az utánzata. Így senki nem egyéniség, csak egy bibliai alak utánzata. A színpadon levő „házak" nemcsak fiktív helyeket reprezentáltak, de az igazi, az univerzális történelem helyeit is. A színpadok előtti sávnak amely, ahogyan említettük, a „bárhol"-t jelentette, azért volt igen nagy jelentősége, mert ezen a sávon érintkezett az univerzális történelem a mindennapival, az élő emberek evilági valóságával.

Ez a sáv tehát elvileg, a világszemléletből fakadóan reprezentálta a két világszint találkozását, s mégis az evilágon volt. A néző itt is a világszemlélet és nem a fizikai közelség miatt volt a színjáték világába bekapcsolva.

A bemutatott történetek nem az embernek az istenekkel szemben való kicsinységét-törpeségét és ugyanakkor nagyságát-csodálatosságát mutatták meg, hanem a misztériumok az ember és az emberiség történetét, a moralitások pedig - az Akárkivel mint főalakkal - egy léleknek a történetét. Pontosabban egy léleknek a hányattatását a tátott ördögszájjal képviselt Sátán és a növényekkel, daloló madarakkal stb. reprezentált Paradicsom vagy az Isten, illetve szolgálóik között. A Sátán szolgálói a Hét Fő-bűn, az Istenéi a }lét Erény.

Alapvetően lényeges, hogy a moralitásokban megjelenő lélek nem egyediség és nem egyéniség. A katolikus „„kinyilatkoztatás" szerint a lélek nincs alávetve a test sorsának, létmódja egészen más, nem egyedi, hanem általános. A lélek igazi sorsa nem az evilágon realizálódik, hanem a másvilágon, s ez voltaképp nem sors, hanem inkább állapot. A lélek ugyanis két, vagy ha az egy átmeneti helyet is figyelembe vesszük, három helyre kerülhet, s ott valósul meg örökké tartó sorsa vagy inkább állapota: az örök üdvösségre, a mennyek országába, vagy az örök kárhozatra, a pokolba, illetve az átmeneti purgatóriumba. A test vagy a testben levő lélek ezért azt az örök küzdelmet folytatja, hogy legyűrvén a test kísértéseit, az örök üdvösségre jusson. Ennek a küzdelemnek egyetlen elvi, noha végtelen számú gyakorlati formája van: az Isten parancsainak való föltétlen engedelmesség. A misztériumdrámák mindegyike erről is szól: az Isten parancsainak, rendeleteinek, törvényeinek föltétlenül engedelmeskedő emberről. A moralitások pedig rendre fölvonultatják az ettől elhúzó és az ehhez igazodni segítő erőket. A misztériumok mindegyikében más és más körülmények között kell engedelmeskedni; a moralitásokban pedig más és más elhúzó és segítő erő jelenik meg, és Akárki az emberi életkorok által meghatározottan érvényes, különböző Bűnökkel és Erényekkel találkozik.

A lélek sorsában tehát nem egy ember lelkének, hanem *a* léleknek a sorsa jelent meg, amelynek általános érvényű állomásai vannak, s így ezek is stációdrámák. Az egyes stációk a színpadok egy-más melletti sorában, vagy egy kör mentén elhelyezett sorában itt is pontosan tárgyiasultak és rögzítődtek.

Ugyanakkor ez a stációkon keresztül vonuló sors természetesen a drámák szövegébe, a szöveg által hordozott akciókba pontosan be volt építve. *A Jederman-, Everyman-,* Akárki-drámák - a moralitások - színpadai között szerepelt a Halál 1 láza is, ahová Akárki halálakor bement. Ez éppúgy volt látványbeli, mint a szavakba beépített akció. A Gyónás alakja sem csak Akárki szavaiban jelent meg, de önálló alakban. ő a Megváltás és a Halál Háza között állott, pontosan reprezen-

tálva a látványban a gyónásnak a katolikus vallásban elfoglalt elvi helyét; vagyis azt, hogy valaki halála után csak akkor kerül az örök üdvösségre, a megváltásra, ha meggyónta bűneit, s ha nem, az örök kárhozatra kerül. Akárki Jócselekedetei - ugyancsak egy önálló alak - a földön feküdt a gyónás alatt Akárki Bűnei által - valamelyik bűnt reprezentáló alak által

megkötözve, s csak ezután kelhetett föl, hogy Akárkit a további úton kísérje és segítse. Pontosan azt lehetett hallani és látni, amit a vallásnak a jócselekedetekről szóló tanítása mond. Így a színházban megjelenő kétféle akció itt is a legteljesebb egységben valósult meg, s pontosan megegyezett a vallásos világszemlélettel.

A két akciófajta elválása, főként az időben későbbi moralitásokban mindazonáltal már megkezdődött. Ez az elválás éppen a drámai forma, a dialógus és a bensőben élő tartalmak diszkrepanciájából fakadt. Ami ugyanis egyértelműen belső történés, az nem fejezhető ki igazán dialógusokban, ez a forma ehhez a tartalomhoz nem egészen adekvát. (Tudjuk, a lírai versforma az adekvát.) Ha mégis dialogizált formában fejeződik ki, a dialógus tartalma a bensőben lezajló mozgások „közvetítésévé" válik. Hogy ezt elkerüljék, a Bűnök és Erények bensőben lezajló harcát a Bűnök és Erények látványbeli „háborúja" tárgyiasította, gyakran szöveg nélkül vagy alig egy-két szóval. A Hét Főbűn parittyákkal, lándzsákkal, íjakkal támadtak, míg az Erények rózsákat dobáltak rájuk. Így a külső, látványbeli akció, a metakommunikáció nem esett mindig szorosan egybe a szavakba beépített akciókkal, illetve a szavakba épített akciók helyett a látványbeli akció fejezte ki a jelentést. Amikor Akárki belépett a Halál Házába, ő maga már nem volt képes elmondani, mi történik ott vele, ezt csak másvalaki - itt a Tudás - képes a befogadónak „közvetíteni". Mivel itt a lélek történetéről van szó, Akárki kijön a Halál Házából, hogy folytassa stációinak felkeresését egészen az Isten trónusánál történő megítéltetéséig. De ekkor már a szavakba és a látványba beépült akciók ismét egyesülnek.

Mivel az alakok itt sem egyéniségükből fakadó tetteket hajtottak végre, a látványbeli, metakommunikációs akciók itt sem a szerepből eredtek. A léleknek a sorsát a Sátántól és az Istentől eredő hatások és dinamizmusok befolyásolták és határozták meg, s ezért a Kevélység vagy akár Noé nem úgy viselkedett, mint egy kevély ember vagy mint egy hajós, hanem ahogyan a kevélység elvileg megnyilvánul, vagy ahogyan az Istennek engedelmeskedő ember. Ezért a színészi metakommunikáció lényegében még mindig nem a színjátékbeli másik alaknak szól, hanem a nézőknek.

Látszólag nem a játéktér és a nézőtér viszonyáról szóltunk, noha, meggyőződésünk, hogy valójában erről. Hiszen ezt a kérdést elemezzük, amikor azt mondjuk, hogy a közönség minden egyes tagja minden egyes esetben a látható épületekbe és akciókba beépítve ugyan-azt a jelentést kapta, mint amit a szöveg-be épített, abból fakadó akciókból kapott, s ezek együttesen reprezentálták neki, világnézetének megfelelően az ember és az emberiség engedelmességét és történetét, valamint saját lelkének stációit. Am ugyanezt érzékelhette a szín-padok közötti mozgással is, amikor az egyik dráma befejeztével ő maga ment el a következő színpadhoz, s így ő maga is stációtól stációig járt, s ennek a mozgásnak a saját történetére és lelkének történetére vonatkoztatva volt szimbolikus jelentése.

3

Az Erzsébet-kori drámából eltűntek az istenek előtt álló, az istenséggel szoros viszonyba hozott emberek; nagyságuk és kicsinységük, valamint sorsuk „stációi" egészen más aspektust kapott. A csillagok mozgása és hatása, az ismeret-len sorserők befolyása természetesen érezhető volt, de ezek már sokkal inkább az evilági erők és dinamizmusok jelképei lettek, mintsem megmaradtak volna ettől független és transzcendentális létezőknek.

Ismeretes, hogy az Erzsébet-kori színház legjellegzetesebb találmánya és egyszerre ismérve a trapéz alakú színpad, amelyet a közönség három oldalról fogott körül. Ez a meglehetősen nagy tér - több mint nyolc méter mély és tizenkét méter széles - lényegében üres volt; csak a háttérben emelkedő épületből kinyúló tetőt tartó két oszlop helyezkedett el rajta. A nagy tér a színészi mozgások számára eddig soha nem tapasztalt nagy lehetőséget adott. Ez maga után vonta, hogy a hangsúly a színészre, vagyis arra az emberre került, akit ő reprezentált. A nagy színtér és a háttérben levő, állandó és ezért semleges épület és a három oldalról meglevő látószög szükségszerűvé tette, hogy a játéktér eleje, a trapéz alakú síknak az egész színházépület geometriai középpontjához közel eső sávja legyen a hangsúlyos. Aki itt állt, mindenféle fizikai környezettől függetlenedett, ami által csakis a dráma, illetve a színjáték erőterébe volt bekapcsolva. Aki a háttérépülethez közel tartózkodott, kissé mindig kívül állt a színjáték erőterén. Nemcsak Shakespeare, de kor-társai drámáiban is gyakran feltűnik ez a szöveg: „Look where he comes" vagy: „Look where they come", illetve ennek variációi. Akik vagy aki jött, az a háttérben volt, aki ezt mondotta, mindig a színpadnak a hangsúlyos sávján. S miután ez elhangzott, kritikai vagy éppenséggel apologikus szövegek következtek arról, aki jön. Igy, aki a háttérben állt, sokkal jobban ki volt téve a színjáték másik alakja által róla elmondott kritikának vagy dicséretnek, mint azok, akik elöl álltak. A kritikai vagy az apologikus jellegű szövegek viszont azt jelzik, hogy valaki egy a színpadon levő másik alakot figyel, vizsgál vagy elemez. Ez a színpadtér tehát magában hordta azt a lehetőséget, hogy valaki vagy kritikailag vagy akár neutrálisan figyelhessen, vizsgálódhasson. Ez még egyelőre nem ját-szik nagy szerepet, de a későbbi változás innen indul el.

Amíg az isteni rend és a vallásos világkép nem foszlott el az alakok és akcióik mögül vagy belőlük, mind az írott dráma, mind a színjáték voltaképp egy és azonos jelentésréteget hordozhatott, amit a dráma hallható szavaiba épített akciók-nak a színészi metakommunikációkban megjelenő akciókkal való teljes azonossága fejezett ki és rögzített. Vallásos világkép nélkül e két akciófajta ugyan-csak szükségszerűen válik ketté.

Először azáltal, hogy az embereke ugyan belehelyezte egy konkrét fizikai é evilági térbe, ez azonban nem volt lát ható. Ami mezőn, csatatéren, hajón feudális vár termében stb. történt, a: mind a trapéz alakú sík téren történt,

így a konkrét helyet nem lehetett látni azokról csak beszéltek. A látvány és szavak közötti különbség viszont azon nal felkelti a nézők hozzájáruló - ha tetszik -, alkotó fantáziáját, méghozzá ép] az evilági tényezőkre, mozzanatokra vonatkozólag. A napszak és a hely az által jelent meg, hogy elmondták, de h valaki karjait és hátát csapkodta, akkor csak a látványbeli akciókból derült ki hogy hideg van, mert ez nem volt bele építve a szavak által megjelenő akciókba Így a konkrét hely és az evilági tényezők egy jó részének megjelenítése a két ak- ciót kettéválasztotta.

De egy evilági történet is szükségszerűen hordoz több jelentésréteget. Ezek először ismét a mikrohelyzetekben vetették észre magukat. Miért nem mozgósítja Lear mindazt a tudást és tapasztalatot Cordéliával kapcsolatban, amelyet csak megszerzett, mire lánya ilyen időssé vált? Rosalinda, amikor bevonul az ardennes-i erdőbe, miért nem megy azonnal az apjához, noha tudja, hogy ott van? Hogyan lehetséges, hogy két ember egy szempillantás alatt annyira megszereti egymást, hogy minden következményt képesek vállalni, nemcsak futó kellemetlenségeket? Ezeknek okai kizárólag a színész metakommunikációjában jelenhettek meg, mert ezeknek a tényeknek a magyarázatára a szövegbe semmiféle akció nincs beépítve. Ahogy említettük, a görög és a középkori drámákban minden ok a vallásos szintről eredt, és ezáltal magától értetődő volt, premisszaként létezett. Az evilági történeteket akkor értjük, ha ismerjük okait; ám ezeknek sok-sok oka van, s az okok vagy akár a következmények nem mindegyikét lehet a szavakba akcióként beépíteni. Az efféle mozzanatok, amelyek majdnem mindegyik Shakespeare-drámában fellelhetők - és kortársainál is , csak a színészi metakommunikációban kaptak okot és így magyarázatot, amihez a néző fantáziájára is szükség volt. Ezzel természetesen a szavakban megjelenő és a látványban megjelenő akciók már egyszerre két vagy több jelentésréteget hordoznak, s a két kijelentés nem esik szükségszerűen egybe. Míg a szöveg azt az akciót hordozza, hogy Lear eltaszítja Cordéliát, a látványbeli akció, vagyis a színészi magatartás például azt hordozhatta, hogy aggkori hiúságból, de azt is, hogy öntelt hatalomérzetből stb.

De miért volt ilyen nagy és az említett módon elhelyezkedő színtérre szükség, amelyen a színészekre esik a hangsúly? Az Erzsébet-kori drámák alakjai mind nagyobbak, hatalmasabb egyéniségek, mint a valóságban élők, legyenek ezek királyok vagy hercegek. A mindennapi életben tapasztalt embereknél hatalmasabb egyéniségeket két dolog által tudták ezek a drámák produkálni. Először, hogy alig van olyan shakespeare-i hős, akiről drámabeli környezetének alakjai ne nyilatkoznának meg, akit ne minősítenének. Ez a minősítés az esetek legtöbbjén több oldalú. Ami ezekből az illetőről kiderül, azt el kell játszani, vagyis azt a színész metakommunikációjában kell jelentésként érvényre juttatni. Ám ugyanakkor ezt most még könnyű megtenni, mert Shakespeare a mások által jellemzett alakok saját szövegeibe olyan akciókat épített, amelyek ezeket a jellemzéseket igazolják; vagy éppenséggel tagadják, olyan esetekben, amikor a hamis jellemzés a jellemzőt minősíti. Így a mások által elmondott jellemzések nem válnak el az ő saját szavaikba beépített akciók jelentésétől. Amit Enobarbus Kleopátráról mond, azt Kleopátra a maga szavaiba beépített akciókkal megvalósítja, illetőleg a Kleopátra szavaiban levő akciók ugyanazok, mint az őt játszó színész metakommunikációja lehet Kleopátráról. Itt még nem tapasztaljuk a G. B. Shaw drámáiban oly gyakori jelenséget, s amelyet csak a fentiek világosabb kifejtése érdekében előlegezünk. Amikor Johanna lovat és kísérőket kér Baudricourttól, a szavakban megjelenő akciók lényegében válnak cl a látványban meg-jelenő akcióktól. Baudricourt-nak éppen úgy, mint Johannának, metakommunikációs eszközökkel kell kinyilvánítani, amit a csak Johanna szavaiban rejlő akciók jelentésként sem hordozhatnak és nem is hitelesíthetnek, hogy tudni-illik „Arra számítasz, hogy leveszel a lábamról". Azt, hogy valakit hogyan vesz le valaki a lábáról, éppúgy csak a metakommunikációs eszközökkel lehet kinyilvánítani, miként azt is, amivel a másik leveszi a lábáról. Poulengey-nek, Baudricourt-nak, sőt Johannának is a metakommunikáció áll rendelkezésére, hogy kifejezze, amit a szavakba épített akció nem képes, hogy tudniillik „Van ebben a lányban valami"; illetve a Dauphinnek azt, amit Shaw instrukcióban közöl: „végre hatni kezd rá Johanna".

Ilyen lényeges akciók Shakespeare-nél nem a metakommunikációkban jelennek meg. Ilyen csak a részletekben, illetve, s ez nagyon lényeges, az egész dráma metakommunikációjában, amely a cselekmény első jelentésénél mélyebb jelentésréteg.

A Macbeth Kapusa a cselekmény első szintjén részeg, aki viccelődik. Am metaforákban, s így a szöveg metakommunikációs szintjén azt közli, hogy a pokol kapusa, aminek következtében Macbeth vára a pokol. A szöveg egészének metakommunikációs szintje azt hordozza Macbethtel kapcsolatban, hogy ő a sátán, tetteivel pedig, hogy azokban az alvilág szabadul a világra. S mindezt úgy, hogy ezek nem a középkori értelemben vett Sátánt és Poklot jelentik, hanem oly evilági erőket, amelyek a Sátánéhoz hasonlóak.

Az is közismert, hogy ezt a jelenetet mint a véres tragédia kellős közepén felhangzó komikus jelenetet szokták emlegetni, az esztétikai minőségek Shakespeare-nél található keveredésének tipikus példájaként.

Nos, ez egy következő eszköz, amellyel a mindennapi életben tapasztalható embereknél nagyobb egyéniségeket lehet megjeleníteni. Az esztétikai minőségek - tragikum, komikum, alantas, fenséges, groteszk, elégikus stb. - fel-foghatók úgy is, mint amelyek által az ember sorsa minőségének minősítése valósul meg, méghozzá nem fogalmi ítéletekben, hanem az ember egész benső világát megérintő, megragadó módon. Egy valóságos eseménysorban, valóságos emberek közötti viszonyrendszerekben korántsem fedezhető fel az ember sorsának ennyi és oly sok minősége, mint a shakespeare-i drámákban. Akinek vagy akiknek a sorsában az emberi sors minőségei közül oly sok és oly ellentétes minőségek jelennek meg, az vagy azok mindenképpen hatalmasabbak, nagyobb egyéniségek.

Nagyon szeretnénk hangsúlyozni, hogy a shakespeare-i drámákban található esztétikai minőségek mindig erőteljesebben, nagyobb mértékben jelennek meg az eljátszott, a látványban megjelenő akciók révén, mint a szavakkal összeolvadt akciókban. Egyszerűbben: a tragédia érzete nagyobb a színjáték nézésekor, mint a dráma olvastakor. Talán még érvényesebb ez a kiegészítő esztétikai minőségekre, a tragédiákban megjelenő komikumra vagy a komédiákban megjelenő tragikumra vonatkozólag. Ezek pedig ismét azt jelentik, hogy már kiszélesedett az a jelentésréteg is, amely a látványbeli akciókban, a színész vagy az egész színjáték metakommunikációjában jelenik meg, amely te-hát ugyan nem elválasztott a szavakba beépített akcióktól, de ezeknél erőteljesebb. Ez pedig az olyan nagy színtérnek a hatásából következik, amely a mozgásra, a mimikára, a gesztusra, a színészek csoportbeli elhelyezkedésére igen jó és fölöttébb nagy lehetőséget ad, s egy olyan színtérnek köszönhető, amelyen nincs a látványban is pontos környezet.

A görög drámákban az isteni törvényekkel való szembeszegülést, az erre való vágyat vagy akaratot, vagy az isten

más törvényei, vagy egy másik isten törvényei, netán szeszélye építette a mitikus hősökbe. Ezek tehát nem egyéniségből fakadtak, hanem az isteni világrend egyik része érvényesült bennük és általuk. Minden görög hős voltaképp két istenség törvényei között szenved. A középkori drámák alakjainak tettei is vagy az Isten vagy a Sátán hatásából, illetőleg szolgálóik, az Erények és Bűnök hatásából bekövetkező, megvalósuló tettek voltak, vagyis itt sem az embernek az isteni világrendtől független egyéniségéből fakadtak. A görögöknél és a középkorban ezért a színész látványbeli akciói nem az alak evilági életének milyenségéből, vagyis nem a „szerepből" bontakoztak ki, hanem a nézőkkel azonos világnézetből, és nem is egy másik színjátékbeli alaknak szóltak, hanem a nézőknek. Itt, az Erzsébet-korban találjuk először - és eleddig talán utoljára -, hogy minden tett az egyéniségben gyökerezik és bomlik ki. De ennek a kérdésnek részletesebb kifejtése csak később történhet meg.

A „modern" színházépület elődе a XVII. században született meg, s a XVIII. században, vált általánossá. Az angol restauráció korszakában, a híres Christopher Wren 1674-ben épített, ekkor már csak ötszáz nézőt befogadó, tetővel ellátott színházat, a híres Drury Lane színházat. A kukucskálódoboz-színpadnak elvileg ez volt az őse.

A trapéz alakú színpad lényegében megmaradt, ám már csak az elülső sávját lehetett oldalról látni, az úgynevezett proszcéniumpáholyból. A nézőtéren ülők zöme már csak elölről látta a szín-padot egy egyenes vonal mentén. Tudvalevő, hogy ekkor váltak általánossá a díszletek. Ekkor még csak dekoratív környezetet alkottak, s nem az alakokkal lényeges viszonyban levő és őket meg-határozó környezetet; vagyis nem volt látszatvalóságot teremtő funkciójuk. Lényeges az is, hogy a színpadot és nézőteret egyaránt gyertyák világították. Ezek együttesen azt eredményezték, hogy a nézőtér és a színpad még azért nem vált el teljesen egymástól, mert mindkettő egy színházépületben volt, nemcsak tényszerű valóságosságában, de lényegbeli jelentését illetően is.

Mielőtt tovább mennénk, hadd utaljunk arra, hogy a legtöbb mai színház az egyértelmű kukucskálódoboz-színpadtól a restauráció korának színházához tért vissza. A zenekari árok befedése és játéktérré való alakítása visszahozza a szó szoros értelmében a proszcéniumpáholyt, ahonnan az előadás vagy egy része oldalról is látható. Visszahozza azt a jelentést is, hogy színházépületben vagyunk, nem pedig egy olyan „figyelő-ponton", ahonnan a színpadon levő eseményeket mint a valóságos szobában le-zajló eseményeket figyelhetjük egy ab-lakon át titkon az utcáról.

A restauráció korának színházépülete azonban alapvető változást hozott. Említettük, hogy az Erzsébet-kori trapéz-színpadnak az épület geometriai középpontja felé eső sávja volt hangsúlyos, és aki itt állt, mintegy kívülről figyelhette, szemlélhette, kritizálhatta és dicsérhette azt, aki a háttérben emelkedő építményhez állott közel. Amikor a restauráció korának színházépülete lényegében elölről és egyenes vonal mentén elhelyezkedve engedi nézni a színpadot, ez a hátsó sáv válik a színpaddá, mert a térnek az a része lesz fontos és hangsúlyos, amely az Erzsébet-kori trapézon a kritikának, a figyelésnek kitett hely volt, vagyis a színpad közepe, illetve a színpad geometriai középpontjától kissé hátrább levő része. Ez a kukucskáló-doboz-színpadon még egyértelműbbé vált és megmaradt mindaddig, amíg a spotlámpák, fejgépek segítségével a színpadnak bármely pontja hangsúlyossá tehető. A restauráció korának színpadán tehát már az a fontos pont, amelyet - illetve az ott elhelyezkedőket - figyel és vizsgál a néző. A kukucskáló-doboz-színpad egésze a néző magatartását, pozícióját a szemlélő, figyelő, vizsgálódó ember pozíciójává teszi. Így ő alapviszonyából eredően csak figyeli és vizsgálja az előtte lezajló eseményeket, az ottani embereket és világot. Amit az ember figyel és vizsgál, - mert következtetéseket akar levonni -, annak a maga valóságosságában kell megjelennie, a mindennapokban tapasztalható módon, hiszen enélkül semmi értelme a figyelésnek. Az objektív és vizsgált valóság megjelenését bizonyítja például az a csekélység is, hogy Angliában akkor lépnek először színpadra nők. (Meg is kezdődik Shakespeare drámáinak átírása, hangsúlyozva a nőket és a szerelmet; Cordélia és Edgár között szerelmi jelenetekre kerül sor, Caliban és Miranda lánytestvért kap stb.) A nézők színpadhoz való viszonyának a figyelő, vizsgáló magatartásra való szűkülését már a korabeli drámaírók is érzékelték. Az ekkor írott drámákban jelenik meg először a „félre", amely a nézőt egy másik szinten, a cinkos összetartozásén van hivatva bekapcsolni az eseményekbe. Jellemző azonban, hogy a „félre" mindig vizsgálódáson alapszik: vegye észre, tudja meg stb. a néző azt, amit az ő figyelőpontjáról nem lehet.

Az a tény, hogy a XVII. század második felében már a vizsgáló, a kritikai attitűd jelenik meg a színházban, koránt-sem véletlen. A dráma mindig az élet, az adott kor fókuszában álló kérdésről szól.

A görög élet fókuszában az istenek által befolyásolt és általuk meghatározott sors, illetve a népnek a királyok által meghatározott élete állott. A színház is ezt rögzítette az említett módon. A középkori világszemlélet fókuszában a lélek sorsa állt, ennek evilági stációi és túl-világi sorsa, valamint az embernek az engedelmessége az Istenhez; és a színpadok ezt is reprezentálták. Az Erzsébet-korra már a földre tevődött át, oda, ahol az életet meghatározó cselekvések és dinamizmusok lezajlanak: a királyi vagy feudális várba, s azok életébe, akik a többiek életét meghatározták: a nagy egyéniségek életébe.

Tudjuk, a XVI. század a tudományok kialakulásának a kora. A XVII. század elején jelennek meg Kepler fontos munkái, és a restaurációs korban, 1687-ben - tizenhárom évvel a Drury Lane színház építése után - Newton *Principiája (a Philosaphiae naturalis principia mathematica),* amely a világegyetem legfontosabb törvényeit írja le. A tudomány elszakítja az ember és a világ vallásos egységét, hiszen a világot a tudomány nem átéli, nem analógiát keres a különböző - és feltételezett! - létsíkok között, hanem figyelvén, vizsgálván a valóságot, valódi, objektív törvényszerűségeit keresi. A newtoni törvények szerint minden mozgás időben és térben zajlik le, és a tömegek között vonzó és taszító erők működnek. Nyilván nem nehéz észrevenni a francia klasszicista dráma, a restaurációs szín-pad, majd a kukucskálódoboz-színpad törvényei és a newtoni törvények között összefüggést. A kor vizsgálódó, objektív törvényeket kereső társadalmi igénye épp úgy összefüggésben van a dráma hármasegységének törvényeivel, a tér, idő, cselekmény egységével, mint a kukucskálódoboz-színpadnak mint olyan helynek a kialakulásával, ahol az életet előttünk lezajló objektív folyamatként és a valóságnak megfelelő formájában figyelhetjük és vizsgálhatjuk. Így a figyelés vizsgálás, szemlélés ugyancsak a kor vi-

lágszemléletében levő lényeget jeleníti meg. A színtér és nézőtér viszonya itt sem a kettő fizikai elhelyezésének és viszonyának a kérdése.

Az élet persze nem ilyen egyszerű, sohasem csak a törvényekből áll. A tudomány mindig és szükségszerűen egyszerűsít, amikor törvényeket keres. (Le-nin, a *Filozófiai Füzetekben* írta, mikor Hegel *Logikáját* jegyzetelte: „a törvény, bármely törvény, szűkre szabott, nem teljes, hozzávetőleges"; „a jelenség gazdagabb, mint a törvény".) A művészet a törvények mellett épp ezt a gazdagságot igyekszik visszaadni, hiszen a törvény a jelentéseknek csak egyike, hiába a legfontosabbika. A teljesség, a teljes élet visszaadásához azonban már másfajta akciókra volt szükség.

A kor drámáiban *a viselkedés* és természetesen az ezzel együtt járó akciófajták jelennek meg. Az alakok gentlemanek, társaságbeli hölgyek, máskor Kellemesek, Szellemes-ek, Méregfalvy-ak, Csipkedi-ek stb. (Ezek mind beszélő nevek.) A színjátékban ezek viselkedésmódját prezentálták, vagyis a nézőtéren egyenes vonalban ülő nézők a színpadnak a vizsgálódás számára kitett helyén mozgó, cselekvő alakokat figyelték, és erkölcsi, viselkedésbeli módjukat ítélték meg. Congreve 1700-ban megjelent *Így él a világ* című drámájában a főszereplő, Mirabell így szól Kellemes nevű barátjának szerelmeséről: „Bevallom neked, Kellemes, egyszer annyira megsértett, hogy bosszúból ízekre szaggattam. Megrostáltam, és különválasztottam hibáit. Tanulmányozni kezdtem őket, betéve megtanultam valamennyit." (Congreve: *Így él a világ*, Európa Könyvkiadó, 1959; 12-13. Fordította Kéry László.) De elemeznek, tanulmányoznak, vizsgálnak itt mindenkit. Amikor az illető megjelenik, azt a viselkedést kell neki megvalósítania, amit róla elmondtak. Fontos azonban, hogy ez a másoktól leírt viselkedés már nem jelenik meg az illetőnek a szavaiba beépített akcióiban. Elemzés, figyelés eredményeképpen valakiről ezt mondják: Sir Szörnyű különös vegyüléke a félénkségnek és a makacsságnak." Az ebben az ítéletben megjelenő viselkedésmód Sir Szörnyű szavaiba már nincsen olyan akciókba beépítve, amelyek ezt egyértelműen kinyilvánítanák. Ebben az esetben pedig a viselkedésmódot már nem a szöveg metakommunikációja teremti meg, hanem a színésznek kell a látványban megjelenő metakommunikációkban, azok által kinyilvánítania. Megfigyelhetjük azonban, hogy egyvalaki-nek a viselkedéséről elmondott szavak még határozott utasítást adnak arra vonatkozóan, hogy mely és milyen látható akciók képesek ezt megjeleníteni, kinyilvánítani. A „félénkség és makacsság keveréke" jobban, pontosabban eligazító a viselkedésnek a színészi eszközökkel történő kialakítására, mint akár Csehov, akár Shaw drámáiban megjelenő jellemzések. Ezekben már sem az alakokról elmondott szavak, sem az illető szövegei nem adnak a viselkedésre vonatkozóan határozott utasítást. Ami-kor Szonya ezt mondja Asztrovról: „Okos ember ... Mindent tud, mindenhez ért . . . Gyógyít is, erdőt is telepít", *vagy* amikor Jelena ezt mondja önmagáról: „én csak unalmas epizódszereplő vagyok", vagy amikor Ványa bácsi Szerebrjakov szemébe vágja: „A művészetről írsz, pedig nem is konyítasz a művészethez", akkor ezek a szavak mindig csak a körvonalait vázolják fel a viselkedésnek, de egyáltalán nem adnak határozott utasítást a látványbeli akciókra, a színészi eszköztárból használandó megoldásokra. Ilyet ugyanis csak akkor lehetne adni, ha az alak a róla elmondott szavakat olyan akciókkal tudja igazolni, amelyek az ő saját szavaiba beépítettek. Említettük, amit Enobarbus Kleopátráról mond, azt Kleopátra -- pontosabban a színész - nemcsak látványbeli akciókkal igazolja, hanem ezt teszik Kleopátra olyan akciói is, amelyek szavaival pontosan összeépítettek; vagyis nemcsak például az Antoniusszal való színészi viselkedésével, a metakommunikációkban, hanem azokkal az akciókkal is, amelyek szavaiból erednek, s amelyeket meg is tesz.

4

Úgy gondoljuk, nincs túlságosan sok értelme, hogy ebben a vázlatban a „naturalizálódás" kétszáz éves folyamatát részletesebben nézzük végig. Ezért ismét a kifejlett időszakról szólunk.

Az A. Antoinnal vagy az O. Brahmmal kezdődő *modern* színházról és színjátszásról éppoly nehéz általánosan érvényes kijelentéseket tenni, mint az Ibsennel kezdődő modern drámáról. Az azonban bizonyosnak látszik, hogy a második világháború után fellépett nagy rendező-egyéniségek előtti, illetve e nagy egyéniségeken kívüli mai színjátszás mindig azzal az előfeltétellel valósul meg - sokszor a szándéktól teljesen függetlenül is! -, hogy dobozszínpadom a valóság illúzióját felkeltő díszletek között, mesterséges világítással fog megjelenni, amelyet a nézők úgy figyelnek, mintha az igazi valóság volna. Ezáltal a nézőtérnek mint megfigyelőpontnak s a színpadi világnak mint egy szemlélt, vizsgált valódi világnak a jellege még egyértelműbbé vált.

A restaurációs korszak indította el azt a változást is, ami a XIX. sz. második felétől vált egyeduralkodóvá, hogy tudniillik a színész látványban megjelenő akciói, vagyis a testtel kifejezhető és a testtel létesített helyzettel kifejezhető metakommunikációi a szerepből fakadnak -- mivel azok a valóságból eredő viselkedések - és a színjátékon belüli alaknak szólnak; vagyis már nem a világnézetből, és így a színész-néző viszonyból fakadnak, és nem a nézőnek szólnak. *A Ványa* bácsiból imént idézett részletek pontosan megmutathatják, hogy az alak viselkedésének metakommunikációs akcióit az alakból kell megformálni -- egyébként ez Sztanyiszlavszkij reformjának egyik nagy felfedezése és újítása és hogy azok egy másik színjátékbeli alaknak szólnak elsősorban, s csak ezen keresztül a nézőhöz. Ma az úgynevezett „ripacséria" az egyetlen kivétel ez alól, s azért kiirthatatlan, mert a színész a saját látványbeli akcióit - a ripacséria majdnem mindig metakommunikációs tényezőkön alapszik - az ősi viszonyból, a színész-néző viszonyból hozza létre, s egyértelműen a nézőknek szól, nem egy másik színjátékbeli alaknak. Mai művészi ízlésünk, pontosabban: a színjátékhoz való mai viszonyunk számára pedig épp azért szörnyű a ripacséria, mert nézői pozíciónkból a valóságot akarjuk megismerni, szemlélni és vizsgálni, aminek következménye, hogy a színésznek a valóságról kell bennünket meggyőznie, vagyis arról, hogy az, amit látunk, valóság. A ripacséria pedig egy humoros álvilágot állít elénk. Ma ugyanis nem az isteni világrenddel, hanem a valósággal hozzuk összefüggésbe a fikcióvilágot, a műalkotás belső világát; s még ma is vizsgáljuk, figyeljük, értékeljük az elénk táruló fikcióvilágot. Ez nem mond el-lent annak a ténynek, sőt alátámasztja, hogy az Ibsennel kezdődő modern dráma, legalábbis alaptendenciáiban mindig a nézőt állítja a vádlottak padjára. Így ugyanis a néző a saját magában levő valóságot, saját tetteit, vágyait, cselekvéseit stb. figyelheti és értékelheti és ítél-heti meg. G. B. Shaw mondta, hogy a modern dráma a *Babaház* azon mondatá-

val kezdődik, amikor Nóra a darab vége felé így szól férjéhez: „Ülj le, Torvald; meg kell beszélnünk dolgainkat", vagyis értelmezni, elemezni, vizsgálni kell a történtek lényegét és jelentését, mert az események önmagukban és önmaguk által ezt már nem nyilvánítják ki. Ez *az* elemzés és értelmezés természetesen nemcsak Nórára és férjére vonatkozik, vagyis nemcsak a drámabeli alakokra, ha-nem a nézőtér és a színpad viszonyára is.

Így tehát a színjátékban a valóság lényegét akarjuk megismerni, elemzés, vizsgálódás révén azt a lényeget, amit már sem a cselekményfordulatok, sem az egész mű első jelentésszintje éppúgy nem hordoz és nyilvánít ki, mint ahogy nem teszik ezt a csak a látványbeli akciókban megnyilvánuló jelentések. Hogyan jött létre ez a helyzet?

Ismeretes, hogy a kapitalizmus és az ipari termelés kibontakozása létrehozta egyrészt a munkamegosztást, másrészt a társadalom teljes organizáltságát. A munkamegosztással együtt járt, hogy az embernek csak a munkatevékenységére lett szükség, s nem személyiségének megnyilvánulásaira. A társadalmi munkamegosztásban minden helynek íratlan törvényei alakultak ki, s így minden azonos helyhez azonos tevékenységek tartoznak. Az üzletbeli eladó csak elad, nem ő szerzi be az árut, nem ő szállítja az üzletbe, nem ismer mindenféle árut, csak amire az üzlet szakosodott, és a maga tevékenységét minden eladónak ugyanúgy, vagyis gyorsan, pontosan, udvariasan kell elvégeznie. És ezek az elvi törvényszerűségek - szakosodás és pontosan meghatározott cselekvéssor és - mód - a társadalmi munkamegosztás minden helyén érvényesülnek. Az úgy-nevezett szociológiai státusokhoz kötött cselekvések és magatartások a magánélet olyan szféráiba is behatoltak, ahol pedig alapvetően a személyiségből fakadó tettekre lenne szükség; az apához, baráthoz, szerelmeshez olyan cselekvések és magatartások rendelődtek hozzá, amelyek nem a meghatározott egyéniségű apa, barát és szerelmes egyéniségéből, hanem ezekből a szociológiai státusokból fakadnak, az egyéniségtől teljesen függetlenül. Ennek több következménye van. Az egyik, hogy minden-kit a szociológiai státusából fakadó tör-vények és cselekvések megtétele, meg-szegése vagy elmulasztása alapján ítélünk meg, de önmagát mindenki saját személyiségének jellemzői, törvényszerűségei alapján. Ezáltal a benső gyötrő dések támadnak fel, hiszen azonnal előbukkannak a diszkrepanciák, ambiguitások és a teljesen különböző, egyénileg létrehozott, egyéni koordinátarendszerek mint a cselekvések és magatartások egyénenként változó ítélőhálózatai. Másodszor, és szempontunkból ez a lényegesebb, ma már senki sem képes olyan cselekvéseket elvégezni, amelyek *tényszerűségükben* egyediek, egyszeriek, vagyis személyiségből, egyéniségből fakadók. Ha egy esztergályos vagy fő-könyvelő reggel apa, munkába menet utas, akkor tényszerűségében minden nap minden apával és minden utassal azonos cselekvéseket hajt végre. Munkahelyén a többi esztergályossal és főkönyvelővel végez tényszerűségében azonos cselekvéseket. De alapjaiban azonos cselekvéssort hajt végre minden miniszterelnök és minden államfő. Ez - többek közt ez - a társadalomnak igen magas fokú organizáltságot ad, s a legnagyobb, a legfelelősebb döntéseket is az organizációs hálózat és a beléjük épült társadalmi körülmények határozzák meg, amelyekből hiányzik a személyes jelleg, annak lenyomata. Amit Macbeth, III. Richárd, Lear és Claudius, illetve amit Cordélia vagy Regan és Hamlet tett, az nem a király vagy királylány és királyfi szociológiai státusából következő tett volt, hanem egyéniségből eredő. Ma az egyéniség csak *a tettek minőségében* jelenhet meg s nem tényszerűségeiben.

Ez a társadalmi helyzet alapvetően hatott a művészetben megjeleníthető jelentésekre. Ez abban jut kifejezésre először, hogy Ibsen óta vagy egészen extrém tetteket hajtanak végre az alakok (például Maeterlinck vagy az utóbbi időben T. S. Eliot drámáiban), hogy tényszerűségében is egyéniségükből fakadó tettek bújjanak ki belőlük, vagy abban - másodszor -, hogy a dialógus-ként megjelenő szavakba épített akciók már csak az általános, a minden hasonló szociológiai státusban levő emberre érvényes akciókat hordozhatják, és nem - mert tényeiben olyan nincs - az egyéniségből eredőeket. Egyéniség, személyiség azonban most is van, és ezért ér-vényre kell juttatni. A színleírások részletezettsége, a benső állapotokra utaló úgynevezett szerzői instrukciók azért szaporodtak el, hogy a környezet hangulatát, jellegét éppúgy számítsuk be a drámai alakok egyéniségébe, mint azokat a speciális benső állapotokat, amelyek akkor vannak bennük, amikor a mindenki által megtehető akcióikat megteszik. De szaporodnak azok a szerzői instrukciók is, amelyek az alakok fizikai mozgására vonatkoznak.

Nyilván arról van szó, hogy a szavakkal együtt, a szavakban megjelenő akció és a látványban megjelenő akció teljesen elvált egymástól. A látványbeli, metakommunikációs csatornán érkező akciók jelentésére azért van elengedhetetlenül szükség, mert a szavakba csak a szociológiai státusból fakadó akciók építhetők be; míg az egyéniséget, a személyiséget a metakommunikációkba lehet beépíteni. A szavakba épített akciók, éppen azért, mert az azonos szociológiai státusban levő összes ember akcióját nyilvánítják ki, csak körvonalazhatják az akciók egyszeriségét, egyediségét, vagyis legföljebb csak nagy vonalakban adhatnak utasítást ennek a közös akciónak az egyéni minőségére. Erre vonatkozólag utaltunk már Csehov drámáira. Csak a szavak Shaw drámáiban sem tudják igazolni vagy az egyéniséget hordozni, miként például Molnár Ferenc *Üegcipőf*nek Irmája esetében sem. Irma tizenhat éves kis cselédlány, de nem a huszonhárom éves szép ékszerészbe szeret bele, hanem az ötvenéves asztalosba. A szavakba csak azt az akciót lehet beépíteni, hogy beleszeret, s legfeljebb azzal igazolható, hogy „szokott ilyesmi az életben előfordulni". Am ennek speciálisságát, egyéniségből fakadó mivoltát már nem. Szavakba épített akciókkal nem lehet kifejezésre juttatni azt sem, hogy az asztalosnak miért nem a megfelelő időben mondja el, hogy az a nő, akit most feleségül akar venni, évek óta folyamatosan csalja. A színészi metakommunikációval azonban egyértelműen ki lehet fejezni az egyéniségből fakadó akciót, vagyis, hogy miért az ötvenévesbe szeret bele, és miért nem mondja el a férfi megcsalattatását, ha már olyannyira harcol is érte, az esküvő előtt.

Manapság már létrejött a színpadon a látványként, a szövegtől teljesen függetlenedett metakommunikációs akció is. A színházi emberek, elsősorban a rendezők, általában az akciónak ezt a fajtáját tekintik az igazi színházi akciónak. Ha *a Szent Johanna* egyik előadásán azt látjuk, hogy egy szolga behoz egy tojásokkal teli kosarat és azt eldugja, ugyan-akkor azt halljuk, hogy a tyúkok nem tojnak, csak majd akkor, ha Baudricourt lovat ad Johannának, s amikor ez megtörténik, a szolga előhúzza az eldugott kosarat, akkor a szóba épített akció és a látványban megjelenő akció egy-

mástól teljesen elvált és egymásnak *ellentmondó* jelentést közöl. Ha pedig a *Viharban* a favágásra ítélt Ferdinánd és a neki segítő Miranda nem fát vágnak, hanem rudakkal foglalkoznak, s amelyeket úgy tartanak, mintha phalloszok lennének, akkor a szavakba épített és a látványban megjelenő akciók két egészen különböző jelentést hordoznak, és a látványban megjelenő akciósorozat egészen más egyéniséget nyilvánít ki, mint amilyen a szavakba beépített akciók révén megjelenik.

Az úgynevezett rendezői színház épp az efféle akciókon alapszik, illetve ezek megjelenésekor beszélünk rendezői színházról. Ebben a színházban jobban szeretik azokat a szövegeket, amelyek önmagukban nem építenek föl hiteles, érvényes és totális világot, s amelyek éppen ezért alkalmasabbak a szövegtől független jelentésű látványbeli akciók kialakítására. A legjobb példa talán Sophie Lemasson és Jean-Claude Penchenat szövege és Ariane Mnouchkine rendezése, az *1789.*

Mindezekkel lényegében azt szeretnénk mondani, hogy a mai kor színjátszása is kifejezi világszemléletünket, a világhoz, valósághoz való viszonyunkat; ez pedig a vizsgálódásé, az elemzésé, a megítélésé. Ugyanakkor kifejezi tetteinket, azok szociológiai státusból fakadó tényszerűségét és azt, miként lehet mégis az egyéniséget érvényre juttatni. Vagyis a rendezői színház is a kor társadalmi igényének következménye,

Az utóbbi évtizedekben épült és a régebbi színtér-nézőtér viszonyhoz visszavisszatérő színházépületek, valamint az újabb rendezői megoldások voltaképp egyetlen dologra törekedtek. Arra, hogy a néző a színjátékban, és általa, ne csak a tőle függetlenedett világot, *ne másokat* figyeljen, elemezzen és értékeljen, ha-nem elsősorban önmagát. Ezek a törek-vések tökéletesen reálisak, hitelesek, és kétségkívül a vizsgálódó, szemlélődő magatartásban bekövetkezett módosulást jelzik, vagyis azt, hogy az ember már nem a részvétele nélküli világot akarja maga körül vizsgálni. Említettük, hogy az Ibsennel kezdődő dráma a be-fogadót igyekszik a vádlottak padjára ültetni, vagyis azt akarja közölni, hogy ő és nem mások, nem a másik a felelős. Azonban, ha ez a dráma színpadra kerül egy kukucskálódoboz-színpadon, a nézőtér és a színtér elvi viszonya nem ön-magának, hanem az előtte lezajló eseménysornak, vagyis *másoknak* a megfigyelésére, elemzésére, megítélésére készteti. Ez a nézőtér-színtér kapcsolat ugyanis akkor rögzítődött, amikor az ember a körülötte levő világot mint a tőle, bensejétől és részvételétől független világot szemlélte, figyelte és értékelte. Amikor ma azt mondjuk, hogy „a néző nincs belefoglalva a színen folyó cselekvésbe", vagy azt, hogy „a nézőt be kell kapcsolni a színjáték világába", akkor tulajdonképpen azt mondjuk, és a gyakorlattal azt akarjuk elérni, hogy a néző az alakban ne a másik embert figyelje, ne másban lássa a hibát stb., hanem önmagában; illetőleg ne mástól várja a pozitív állapotok, törekvések, dinamizmusok stb. kialakítását, hanem ezt önmagában tegye meg. Ez a tendencia vagy törekvés az én megítélésem szerint még nem tudta az ehhez szükséges és illő nézőtér-színtér viszonyt kialakítani, noha igen jelentős kísérletek történtek ebben az irányban. Véleményem szerint ez irányba mutat a naturális díszletek eltűnése, a valóságban nem vagy ritka alkalmakkor viselt ruhák feltűnése stb. Ezek mind úgy távolítják el a naturális valóságtól a színjáték világát, hogy - tudva-nem tudva, akarva-nem akarva -- ne a másik, hanem az *én* figyelése, elemzése és megítélése legyen a következmény. (A magam részéről Ariane Mnouchkine *1789-ét* tartom az általam ismert kísérletek közül a legsikerültebbnek. Talán éppen azért, mert színpadait lényegében a nézők *köré* építette föl. Persze, lehet, hogy nem ez lesz a valódi megoldás.) A legtöbb esetben azonban a felépített világ még nem az én bensejét ragadja meg, hanem csak kortalanná, időtlenné válik. Mivel a valóság objektív törvényeinek tartalma mindig korhoz kötött, azok, akik egyértelműen a „részvételemtől független" világ megismerésének igényével és magatartásával élnek, az időtlenség, a kortalanság miatt szokták a valóság meghamisításával vádolni az ilyen előadásokat. Igen sokszor joggal. Nyilván sok olyan dráma van, amely egy objektíve hitelesen ábrázolt világ megfigyelését, elemzését várja el a befogadóktól. Ha ilyen drámák előadását teszik kortalanná és „időtlenné" - még akkor is, ha a szándék az *én* megváltoztatása - valóban hamissá teszik a szavakba beépített, azokkal összeépült akciókat, hiszen azok csak egy adott korban érvényesek.

A valóság figyelése, értékelése, törvényeinek megismerése és felhasználása beletartozik az ember azon alaptörekvésébe, hogy immáron önmaga által és önmagával tegye tudatossá a valóságot, ne a könnyebb megoldással, a vallásos világszemlélettel. Ehhez a folyamathoz szervesen tartozik hozzá, hogy minden ember önmagát és ne csak általában az embert ismerje meg, és hogy a valóságot, de önmagát is tegye önmagában tudatossá, önmaga objektivitásainak megfelelően. Úgy érezzük, a legújabb és legjobb színházművészeti törekvések ebbe az irányba indultak el. De sokszor nem tisztázva a célt és a módot, pedig ezen az úton nem lehet másként járni, csak tudatosan, intellektuálisan és ismeretek birtokában. Persze a benső érzel-mi és egyéb szféráitól áthatottan.

Források: - Allardice Nicoll: The Development of the Theatre (Fifth edition revised; George G. Harrap, London, 1966) - Raymond Williams: *Drama in performance (Penguin Books, 1968) J. L. Styan: The dramatic experience (Cambridge, at the University Press, 1971).*

FÖLDES ANNA

Ravelszki perújrafelvétele

Károlyi Mihály drámája Kecskeméten

Tizenhárom esztendős adósság

Nyolc évvel ezelőtt - a SZÍNHÁZ 1971. májusi számában - Sziládi János jogos rosszallással veti színházaink szemére, hogy öt évig húzták-halasztották Károlyi Mihály 1964-ben hazakerült, 1966-ban (részben) publikált drámájának bemutatását. Pedig ez alatt az öt év alatt (1966 és 71 között) állandóan visszatérő követelés volt a közéleti dráma.

Utólag nehéz rekonstruálni, közöny vagy óvatoskodás késleltette, valamiféle elvont esztéticizmus torlaszolta-e el a műnek a színpadra vezető útját. Tény, hogy előadásának gondolatával a Vígszínház és a Nemzeti Színház is foglalkozott. Hubay Miklósnak a dráma vázát kibontó, színpadképes változata a Magvető kiadásában 1970 óta mindenki számára hozzáférhető volt. Amikor 1971-ben végre sor került a színpadot követelő dráma első bemutatójára, a József Attila Színház nagyigényű vállalkozása szinte egyhangú, szokatlanul szenvedélyes visszautasításra talált. S ezzel a dráma sorsa újabb nyolc évre megpecsételtetett.

Mielőtt a kecskeméti felújítás értékelésébe belemennék, elkalandoznak a gondolataim: mi lett volna Ravelszki sorsa, ha (akár a képzelt Mazuria állampolgáraként) történetesen - lengyelnek szüle-tik. Ha Lengyelország egyik legnagyobb forradalmár államférfia vállalkozik arra, hogy a politikai cselekvés lehetőségétől megfosztva, drámába sűríti a maga történelmi-közéleti tapasztalatait, etikai dilemmáját. Hogyan versengenének 1927 óta folyamatosan a dráma eredeti szövegéért, a különböző aspektusból létrehozott adaptációkért az élvonalbeli lengyel rendezők... Milyen merészen és hatásosan hívnák fel a nemzetközi szakmai közvélemény figyelmét a világszínházi fesztiválokon arra, hogy hagyománykincsükbe beletartozik egy olyan nemzeti dráma, amely a kortárs tudatú néző számára egyszerre hordozza a polgári dráma nagy konfliktusait és a munkásmozgalomnak csak a harmincas években felszínre kerülő, de máig meghatározó, alapvető etikai dilemmáit.

A Ravelszki-dráma azonban bár 1927-ben, az emigráns Károlyi Mihály hotelszobájában, Londonban született, fogantatását, megközelítésmódját és nyelvét tekintve, hazai illetőségű. Ezen valószínűleg a művel csaknem egyidőben, folyamatosan születő angol fordítás (Károlyi Mihályné munkája) sem változtathatott. Az angol színház eleve elzárkózott a politikai dráma elől, s a dráma azóta sem jutott el a világszínház deszkáira. Sőt, a két hazai bemutató - az angyalföldi és a kecskeméti - után azt is elmondhatjuk, hogy a műben rejlő valódi drámai lehetőségek kiaknázása továbbra is a kortársi magyar színház égető adóssága maradt.

Majd' egy évtized távolából, foszló emlékeimre támaszkodva nem kívánnék megkésett prókátorként belemenni a majdnem egybehangzóan elhibázottnak, sikerületlennek, összecsapottnak, sőt műkedvelő színvonalúnak minősített első bemutató vitájába. Bár egy lélegzetre olvasva, illetve újraolvasva a Benedek Árpád rendezte előadás kritikai visszhangját, eszembe jutnak nemcsak frissiben támadt ellenvetéseim, de Illés Bélának egy *a Kárpáti* rapszódiában feleleventett, elgondolkodtató példázata is. A zsidó történelem tanusága szerint, ha valakit az ítélethozatalra hivatott testület minden egyes tagja bűnösnek tartott, a szinhedrion, a vének tanácsa feltétlenül felülvizsgálta a döntést. Mert nem lehet közönséges bűnös az, akit kivétel nélkül mindenki annak tart. . . A József Attila Színház gyengeségeit számon kérő írások közül egyedül Létay Verának egy az Élet és irodalomban megjelent gondolatával szeretnék polemizálni, azzal sem az 1971-es, hanem az 1979-es bemutató tanulságai alapján. Létay ugyanis - ellentétben a József Attila Színház *vállalkozását* tisztelettel nyugtázó kritikusokkal - ezt is megkérdőjelezi, mondván, hogy a szín-ház nagyobb szolgálatot tett volna a műnek, ha *nem* mutatja be. Ezzel szemben nekem a második kudarc után is meg-győződésem, hogy a leggyengébb elő-adás visszhangja is hangosabb, hatásosabb a papírszínház csendjénél. A bemutatók dramaturgiai és színpadi megoldásai megoldatlanságukkal is vitát provokálnak. *És Ravelszki* színpadi jelenléte még akkor is esemény, ha nem a mű, hanem annak árnyéka kerül csak színpadra. Hihető-e, hogy egy sikerületlen bemutató eleve elvágja a mű további színpadi útját? Sajnos, elképzelhető. De éppen ennyi okkal-joggal tarthatnánk az ellenkező véglettől is, hogy egy kirobbanó, a rendező személyéhez kötődő siker elveheti a pályatársak kedvét az esélytelen versengéstől. De a Károlyi-dráma esetében logikusnak érezném, hogy a műnek az előadás gyengeségein keresztül átsugárzó nagysága színpadi polémiára, jóvátételre ösztönözze a pályatársakat. És ha Déry Tibor „előadhatatlan" Óriáscsecsemőjéről fél évszázados késéssel sikerült előbb a szegedi amatőröknek, azután egy pályakezdő rendezőnek bebizonyítani, hogy színpadra termett - a Ravelszki-drámának is találkozni kell végre a mű hivatott rendezőjével.

Mérlegen a forradalom etikája

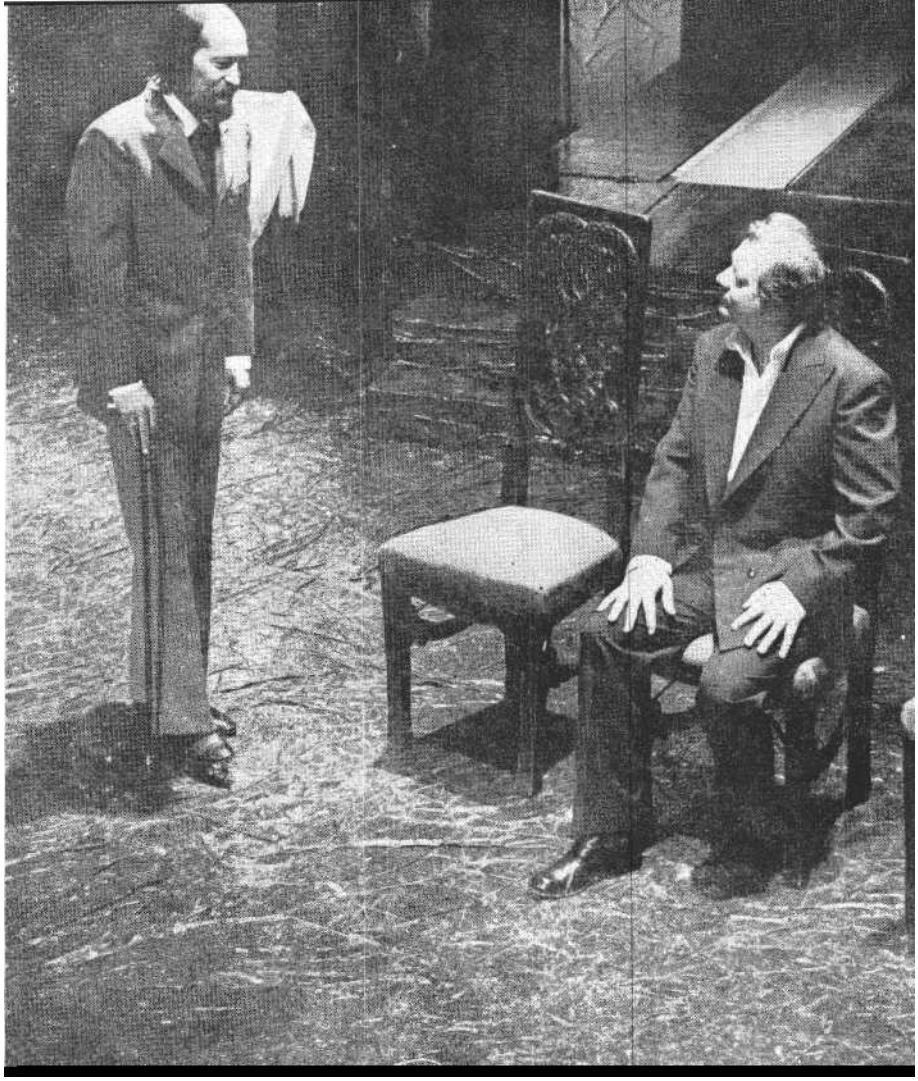
Köztudott, hogy képzelt országban, valódi hősök között játszódik a dráma. Ravelszki az az eszményi, eszméket szolgáló forradalmár, aki soha nem habozik, ha saját élete és a forradalom ügye között kell választania. Az érlelődő forradalmi helyzetben Mazuria miniszterelnöke merényletet követtet el az ellenzék élén álló népvezér ellen. Ravelszki azonban - véletlen következtében - túléli a támadást. A kormány orgyilkos tette és Ravelszkinek a közvéleményt megrendítő mártírhalála hozzájárul ahhoz, hogy az országban kitör és győz a forradalom. A Ravelszki-párt vezére nélkül veszi át a hatalmat. Csakhogy Ravelszki, hatalomra került fullajtárjai legnagyobb megdöbbenésére, él. A merénylet csak sofőrjének életét oltotta ki. A vezér tegnapi társai, mai utódai azonban önös érdekből, de a forradalom ügyére való hivatkozással rá akarják bírni Ravelszkit holt hírének fenntartására. A politikus pedig az ügy iránti elkötelezettségből és a nehezebb út vállalásának erkölcsi imperativuszából kiindulva, elfogadja az ügyét elárulók feltételeit, vállalja az emigrációt, a hallgatást. (Ez az *a Nagy hazugság,* ami a József Attila színházi változat címében szerepel. És ez Ravelszki jóvátehetetlen drámai vétsége is.)

Az alapszituációról minden méltatója megállapította, hogy Károlyi Mihály történelmi élményei, a forradalom utáni emigrációs tapasztalatai ihlették. Károlyi Mihályné a drámához fűzött kommentárjában még tovább konkretizálja a mű fogantatásának, születésének történelmi körülményeit: a Párizsban élő Károlyit 1926-ban politikusként és a morál parancsát mindenkor minden más elé helyező emberként is felháborítja a hazai szociáldemokráciának az uralkodó osztállyal, Bethlennel kötött kompromisszuma. Ezért ábrázolja olyan vitriolos dühvel a Ravelszki emigrációját követő

mazuriai eseményeket. Leleplezve, hogy hiába hódolnak hazájában hazug módon Ravelszki emlék ének, hiába neveznek el róla utcát, építenek tiszteletére mauzóleumot: a hazugságra épülő hatalmi struktúra egészében méltatlanná válik kitűzött céljaihoz, korábbi forradalmi eszméihez és eszményeihez, nem utolsósorban magához Ravelszkihez is. A drámában ez az etikai alapállás és politikai felháborodás a lényeges, s nem annyira a Ravelszki személyes sorsát nyomon követő, romantikus motívumokkal is feldúsított cselekmény.

Károlyi drámája a forradalom (egyik) alapkérdését a cél és *az* eszköz viszonyát teszi mérlegre. Állásfoglalása, amely Ravelszki személyes sorsán, tragédiáján keresztül is megfogalmazódik egyértelmű. A leghangzatosabb forradalmi cél sem szentesítheti az általános emberi morállal ellentétbe kerülő eszközök be-vetését. A Hubay-adaptáció megjelenését követően Koltai Tamás két részre bontja a mű etikai indíttatását. Lehet-e igaz ügyért hazugsággal harcolni? Lehet-e a forradalomban egyszerre szolgálni Machiavellit és Krisztust? (Népszabadság, 1970. X. 15.) Valójában a két kérdés drámai súlya, jelentősége, a mű szerkezetében elfoglalt helye sem teljesen azonos. Sőt, ha úgy tetszik, a két morális probléma el sem különíthető egymástól: a másodikban az általános etikai probléma felvetése személyre konkretizálva jelenik meg. Felvetődik azonban a mazuriai valóság talaján egy harmadik drámai dilemma, és ez az adott hatalmi struktúra cégérének és tartalmának, a jelszavaknak és a konkrét politikai valóságnak a konfrontációja. Nem az a fő kérdés, amit a dráma egyik bírálója kiemelt, hogy mekkora áldozatot ér meg az ügy, amiben hiszünk, hanem, hogy mi az áldozat értelme és értéke. Az elsőszülöttek hagyomány parancsolta feláldozását és a zsarnokság ellen vívott küzdelem hőseinek tudatosan vállalt tragédiáját etikailag sem lehet közös nevezőre hozni. S ha több mint fél évszázaddal a mű meg-születése után szinte kísértetiesnek érezzük a dráma kérdésfeltevésének aktualitását, ez az etikai-politikai kérdések ábrázolásában érzékelhető hierarchiának, dialektikus gondolkodásnak köszönhető.

Természetesen történelmietlen, naiv dicséret lenne arra hivatkozni, hogy Károlyi megsejtette azt, ami évtizedek-kel később történt. Hogy eljutott a személyi kultusz történelmi, drámai kritikájához. De a forradalom etikai minőségének következetes analízise logikusan és szükségszerűen vezette őt el a lehetséges (és utóbb valóban bekövetkezett) konfliktusokhoz, tragédiákhoz. Van benne valami hátborzongató, hogy a tandrámát kulcsdrámává szimplifikáló mai nézőket már nem arról vagy nemcsak arról kell meggyőzni, hogy a *Ravelszki* nem önéletrajz, hanem arról is, hogy amit látunk, nem Rajk-dráma. Pontosabban: ugyanannyira szól Károlyiról, mint Rajk Lászlóról. A velük szemben méltatlan eszközöket használó erők áldozataivá lett forradalmárok történelmi tragédiájáról. Attól tartok, hogy kortársi dráma-író műhelyében ez a dráma így valószínűleg nem születhetett volna meg. Ehhez Károlyi hite kellett, a hit - illúziók nélkül. Hiszen Károlyi, ha érzékelteti is hőse tragikus vétségét, reálisnak, elfogadhatónak véli a Ravelszki elé tárt történelmi és pszichológiai alternatívát is, és mai gondolkodásmódunk szerint túlságosan logikusnak tünteti fel Ravelszki irracionális döntését is. Ebből a szempontból különösen szerencsésnek érzem a Hubay-adaptáció legújabb változatának kulcsjelenetét. A Ravelszki párthívei körében zajló tárgyalás, a Ravelszki emigrációjáról döntő szavazás atmoszférája eléggé egyértelműen sugallja a kicsikart döntés illuzórikus voltát. Bizonyítja, hogy a demokráciával nemcsak élni lehet, de visszaélni is.



Károlyi Mihály: Én vagyok Ravelszki (kecskeméti Katona József Színház) Holl István és Fekete Tibor

Aki realista műként fogadja, olvassa vagy nézi Károlyi drámáját, vagy akár a helyzetek megbicsakló logikáját és a jellemrajzok egysíkúságát némileg korrigáló Hubay-adaptációt is, nyilvánvaló ellentmondásba ütközik. Mert a többszakaszos cselekmény bonyolítása nemegyszer meglehetősen mesterkélt. A félelmetes megsejtésekkel terhelt, korunkban különösen hátborzongató elmegyógyintézeti jelenetben például nagyon is erőltetett a sorsdöntő találkozások láncolata. S ha a pszichológiai hitelesség mércéjét alkalmazzuk, Ravelszkinek a saját mauzóleuma avatásán exponált drámai kitörése sem teljesen meggyőző. Csakhogy a *Ravelszki* szembetűnően epikus tételdráma. Semmilyen bizonyítékot nem tudnék felhozni arra, hogy Károlyi Mihály ismerte volna Brecht tandrámáit. De legalábbis elgondolkodtatónak érzem, hogy a dráma hója - Gách Marianne-nak a politikus özvegyével készített interjú-ja szerint - jó barátságban volt Ernst Tollerrel, és különösen nagyra becsülte Brechtet. Mindenképpen azonos cél ve-

Molnár Zsuzsa és Sinkó László a Károlyi-drámában

zette őket: az értelmi ráhatás, a politikai meggyőzés. Szó sincs arról, amit egy régi kritikában olvastam, hogy a drámában a történelem valóságos tapasztalatainak csak a summázatai, közhelyei jutnának szerephez, méghozzá egy politikai krimi érdekesen bonyolított keretei között. Sokkal valószínűbb, amit a dráma születésénél végig bábáskodó, már-már alkotótársi szerepet is vállaló feleség sejtet, hogy a politikus és a gondolkodó Károlyi teremtő képzeletében sorra születtek a drámai ötletek, megszülettek az ideáit megélő hősök, az azokat exponáló és konfrontáló helyzetek is, de hiányzott az eszmékből konstruált világot életre keltő, mozgásba hozó írói varázspálca. Károlyi nem volt író, még akkor sem, ha drámája valóban nemzeti drámaként vonulhat be drámatörténetünkbe, a félbetört remekművek, zseniális kudarcok közé. Mert tagadhatatlanul hiányzik a műből a kidolgozás tökéletessége, nemcsak a mesterség, a drámaépítés rutinja, de az elengedhetetlen, teremtő nyelvi varázs is.

Könnyű elképzelni, hogy Hubay Miklós a birtokában levő tökéletes, korszerű drámaírói fegyverzettel mindezt maximálisan pótolhatta volna. De akkor nem újjáteremti, restaurálja Károlyi művét, hanem legfeljebb felhasználja vagy éppen feláldozza. Becsületére válik, hogy nem ezt tette. Hogy az adaptáció egymást követő változatait mindvégig a mű gondolatvilágának minél pontosabb, tökéletesebb kifejezése ihlette. Ennek érdekében formálta, alakította tovább esztendők múltán Rita jellemét és sorsát, s a már említett döntő fontosságú taktikai megbeszélés menetét és atmoszféráját is. Az egyetlen jelenet, ahol keveslem Hubay írói beavatkozását, a Mme Alric panziójában, a legkülönbözőbb világnézetű és nemzetiségű emigránsok között játszódó. Itt, úgy érzem, Hubaynak nemcsak joga, de feladata is lett volna továbbcsiszolni Károlyi helyenként disszonáns dialógusait.

Ez azonban nem változtat az adaptáló érdemén. Amit nem csökkent, inkább nyomatékosít az a tény, hogy Hubay Miklósnak nemcsak szívügye, de tiszteletreméltó rögeszméje is drámatörténetünk folyamatosságának bizonyítása, a hiátusok pótlása, a rejtett remekek reflektorfénybe állítása. Hubay Miklós a Károlyi-dráma eszmei, erkölcsi értékeinek át-mentése, színpadi létfeltételeinek meg-teremtése érdekében majd' egy évtizede fárad mint adaptáló s mint a mű szószólója és prókátora. Úgy hírlik, hogy ő biztatja, sürgeti a magyar könyvkiadást a Károlyi-féle eredeti szöveg, valamint a József Attila színházi, a kecskeméti adaptáció és a művel kapcsolatos levelezés teljes dokumentumanyagának ki-adására. A remélhetőleg minél hamarabb teljesedő javaslat ténye majdhogynem bizonyíték: demonstrálja, hogy Hubay ki mer állni adaptációjával a ma és a holnap filosza elé. Átdolgozását a mű szolgálata, az alapeszméhez való hűség ihlette és vezette. Teljes joggal állítja vállalkozását az irodalomtörténetírás által már szentesített klasszikus adaptációk és drámarestaurációk mellé. Ahogy Móricz új színpadi életre galvanizálta *a Magyar Elektrát,* Illyés Gyula Teleki László *Kegyencét,* úgy szolgálta Hubay Miklós a jelenetek kibontakozását célzó írói leleménnyel és saját nyelvi eszközeinek bevetésével a Ravelszki-drámát.

Ezért érezte és érezhette méltánytalannak annak idején Hubay a József Attila Színház magatartását. Benedek Árpád ugyanis nem az eredeti, Károlyi-féle szövegkönyvet játszatta el - ehhez joga lett volna - és nem is Hubay adaptációját, hanem valamiféle harmadik, vegyes változatot. Ez a műsorfüzet szerint „Hubay Miklós adaptációjának felhasználásával" szerkesztett szöveg az előadás kritikusainak egybehangzó véleménye szerint hangvételében sem ötvöződött művészi egésszé. De még súlyosabb hiba volt, hogy végső kicsengésében az írói szándékkal ellentétben, optimistává kozmetikázta a tragédiát. Köztudott, hogy a szinopszisok sokszor tévútra visznek, ezúttal mégis érdemes felidézni a Pesti Műsor korabeli tartalmi ismertetésének utolsó két mondatát: „Közben

a győztes polgári forradalom elárulja Ravelszki eszméit, személyéből kultuszt csinál. Végül Ravelszki hazatér, győzelemre segíti az igazi forradalmat." Ez a koncepció nyilvánvalóan nemcsak a mű szövegéhez, szelleméhez is hűtlen. Károlyi Mihályné férjével folytatott levelezéséből, az eredeti dráma részleteihez fűzött kommentárjaiból is tudjuk, hogy annak idején az angol színházi világ éppen a happy endet hiányolta a műből, ám Károlyi mereven elzárkózott a változtatás elől. Véleménye szerint az a tény, hogy Ravelszki halála után az életében főszerepet játszó nők - feltételezhetően Rita vagy Kitty - nyilvánosságra hozzák a titkot, s a nép elkergeti Gregort, elegendő a közönség igazságérzetének kielégítésére. Dramaturgiailag is igazolható Károlyi következetessége: Ravelszki a maga tragikai vétségéért csak halállal bűnhődhet oly módon, hogy ez a bukás katarzist váltson ki a nézőben.

Jelenet az Én vagyok Ravelszkiből (Iklády László felvételei)

Én vagyok Ravelszki

Nyolc év telt el *A nagy hazugság* bemutatója óta, és a Nemzeti Színház nem játszotta el ezt a korunkhoz szóló, mára klasszikussá érett nemzeti drámát. Nem mutatta be Hubay adaptációját egyetlen, a műhöz méltó színészgárdával rendelkező fővárosi társulat sem. Lehet-e, szabad-e kárhoztatni Beke Sándort azért, mert túlbecsülve saját színházának erőit, Kecskeméten vállalkozott a színháztörténeti jelentőségű bemutatóra? Erre a kérdésre már bevezetőmben nemmel válaszoltam.

Feltételezhetően Beke Sándornak köszönhető az is, hogy Hubay, aki saját darabjait esztendőkkel a premier után is míves gonddal csiszolja, tökéletesíti, megint csak tovább dolgozott a Károlyi-dráma szerkezetén és szövegén, jellemrajzokon. A kecskeméti előadás éppen ezért valójában nem is tekinthető felújításnak, hanem az adaptáció régen esedékes bemutatójának.

Ez a bemutató azonban nem sokkal született szerencsésebb csillagzat alatt, mint korábban a budapesti. Beke ugyanis elkövette a legnagyobb hibát, amit *jó mű* rendezője elkövethet - nem bízott a drámában. Vállalta ugyan Hubay adaptációját, de megtoldotta egy drámai üresjárattal, az előadást bevezető keretjátékkal. Amikor is Ravelszki egy -- elvarázsolt kastélyból kimustrált -- álló futószalagon gyalogol felénk a színpad hátterében, anélkül, hogy közeledne, s közben nézőnek álcázott segédszínészek személyazonosságára vonatkozó kérdésekkel bombázzák. Ez az intonáció mindenképpen elhibázott. Hiszen a nézőt ebben a pillanatban még és már nem Ravelszki kiléte, hanem a titokzatos, surrogó szerkezet működésének titka izgatja. Pedig a mű az első pillanattól kezdve intenzív, koncentrált figyelmet követel a közönségtől.

Nemcsak az expozícióban, a drámai cselekmény menetében is szívesen tágítja ki Beke a színpadot. Nem vitás, hogy ez a mostanában nagyon is divatos eszköz lélektanilag hatásos lehet: a nézőtéren, erkélyen megszólaló színész fizikai közelsége bizonyos esetekben megteremtheti, fokozhatja a nézőtér közösségélményét. Soha nem felejtem el, amikor Recklinghausenban, a Ruhr-vidéki ünnepi játékokon úgy játszották el *A nép ellenségét,* hogy a széksorokban közöttünk ültek a Stockmannt meghurcoló polgárok, s ennek következtében mi, nézők egy manipulálható, bűnös és felelős közösség részévé lettünk. Ezúttal azonban ez a pszichológiai varázslat nem történt meg, és a széksorokban ülők nem sok közösséget érezhettek a színpadra vetített tömeggel, inkább csak kapkodták a fejüket, s nézték, mint a moziban.

Beke Sándor láthatóan bővében van a rendezői ötleteknek. A forradalom zaját, lázát, az előcsarnokból és a ruhatárból hömpölyögteti felénk, mintha valóban megbolydult volna az utca. Azután az erkélyről igazi, nyomtatott röpcédulák hullanak... Csakhogy mindez nem bevonja, hanem elidegeníti a nézőt, aki lelkesen próbál legalább egy lebegő papírt elhalászni a mellette ülő elől. (Nekem sajnos nem sikerült.) Az expozícióban alkalmazott, mozdulatlanul mozgó járdát később egy a darab szerkezetéből makacsul kilógó úttörő is igénybe veszi, de hiába szedi a lábát, nem győz meg arról, hogy a jövőbe tart.

Gyarmathy Ágnes díszletterve az előadás erőssége. A színpadot valami furcsa, gyűrött, sötét anyag (fólia ?) borítja, s kétoldalt hatalmas, fehér és áttetsző paravánok tagolják a teret. A középen emelkedő kaput Oravecz Imre próbariportjában érdekes ötlettel diadalívhez hasonlítja: számomra ez a faragott ajtófélfákkal körülölelt, felnagyított keret volt a játéktér legreálisabb eleme. Mindez azonban bármely más dráma esztétikus vizuális kereteként is elfogadható lett volna. Egyszerivé és izgalmassá a díszlet a színpad sarkába helyezett fejetlen szobortól lett. Ez a Segal fehér figuráira emlékeztető, bizarr látvány az első perctől kezdve talányossá és fontossá tette a díszletet. A látvány befejezetlen mondata csak a drámával együtt zárul. Az utolsó részben a szó fizikai értelmében lehull minden lepel, s pucér Ravelszki-fejek, pontosabban, gipsz mellszobrok tucatja erősíti meg a színpadi plasztika eszközeivel a darab eszméit. A gondolat és a látvány találkozása példamutató. Gyarmathy Ágnes gondolkodó és gondolkodtató díszletérc sokáig fogunk emlékezni. És csak nagyon halkan kérdezzük: miért kellett a tervezőnek a maga színpadi telitalálatát agyonunt, lebegő muszlinfüggönyökkel és sablonná merevedett, forradalmi diapozitívekkel gyengíteni?

Ha Károlyi Mihály drámáját lélektanilag hitelesített, több dimenziójú hősök népesítenék be, Ravelszki szerepe akkoris egyike lenne a legnehezebbeknek. Mert a színész ezúttal nem nyúlhat a népvezér alakjának sablonjaihoz. Ravelszki nem öblös hangú, délceg Hérosz, hanem a, forradalom etikájára és a maga moráljára maximálisan kényes, megfáradt és még-

is töretlen jellemű entellektüel. A plasztika nyelvén: nem Kisfaludi Strobl Zsigmond, hanem Varga Imre vésőjére kívánkozik. A drámai jellemrajz megbillent egyensúlya még meg is sokszorozza a színészi feladat nehézségeit. Hiszen a Ravelszkit játszó színésznek jobbára saját személyiségéből kell kiteljesítenie a szöveg izgalmas (ámde egyoldalú) politikai portréját. E nélkül az emberteremtő többlet nélkül a színpadi Ravelszki nem válhat igazi drámai hőssé, és tragédiája nem rendíti meg érzelmeiben is a nézőt. Sinkó László - aki egyébként mind-végig okosan, ízlésesen, pontosan játszotta el Ravelszki sorsfordulóit - ezzel a többlettel adósunk maradt. Sajnos, ezzel megpecsételte az előadás sorsát is. Nem a tehetségén, színészi lelkiismeretességén és feltételezhetően nem is a rendező színészvezető munkáján, instrukcióin múlott, hanem magának a személyiségnek a formátumán. Sinkónak nem-igen hisszük el, hogy maga mögött tudja a nép tömegeit, nem hisszük el, hogy halálhíre forradalmasítja az utcát, személyes jelenléte, cselekvése pedig más irányt szabhat egy ország dolgának; de nem hisszük el azt sem, hogy mélyen át-élt emberi érzelmek fűzik szerelméhez, Ritához.

Az előadás politikai és szerkezeti egyensúlyát is megbillenti, hogy Ravelszki legveszedelmesebb politikai ellenfele, Balth miniszterelnök - Holl István alakításában - súlyosabb és szuggesztívebb is a dráma hősénél. Paradox kritikai megjegyzés, mégis meg kell kockáztatnunk: Holl túlságosan jól, erőteljesen és sokrétűen játssza a szerepét. És ami egy megfelelő, méltó Ravelszki-alakítás mellett - színészi remeklés, az ebben a halovány előadásban majdnemhogy stílustörés. Mert sajnos, nemcsak Sinkó László kisszerű ebben a színpadi struktúrában, de a Ravelszki-párt második embere, Gregor is az. Fekete Tibor nem félelmetes hatalmú machiavellista politikust, hanem valamilyen súlycsonkító közértest játszik. Rita (Molnár Zsuzsa) pedig olyan jelentéktelen, annyira képtelen az intenzív érzelmekre, vagy legalábbis azok kifejezésére, hogy a néző alig érti, hogyan és miért vállalkozott ez az előkelő hölgy a maga életveszélyes, heroikus történelmi szerepének eljátszására. Annyira szereti Ravelszkit? Akkor miért nem érzékelte-ti a szenvedélyt? Eljutott mellette oda, hogy részt kér és vállal ügyének szolgálatából? Akkor erről kellene meggyőznie. De Molnár Zsuzsa inkább csak felmondja, mint eljátssza Ravelszki bátor társának szerepét.

A dráma laza, epikus szerkezete a szereplők nagy részének csak egy-egy kurta lehetőséget ad. Az emigránspanzióban játszódó jelenetet például csak az epizodisták remeklése óvhatta volna meg attól, hogy stílustörést érezzünk. Ehelyett a színészek (Lengyel János, Lakky József, Gyólay Viktória, Monyók Ildikó és a többiek) csak fokozták a zavart. Kabarénak játszották azt, ami szatíraként is csak lazán kötődik a tragédia egészéhez. Évtizede már, hogy megváltozott a „vidéki" szó jelzői értéke; ezért tartózkodom attól, hogy az epizodisták játékát vidékinek minősítsem. De az a harsány, hamis közjáték, amit Monyók Ildikó a kiskutyáját sirató, örmény nő hálátlan szerepében produkál, jellegzetes példája a valamikori vidéki színjátszás hatáskereső magánszámainak, s nem mai, hanem tegnapelőtti mércével mérve is elfogadhatatlan. Ez azonban már a rendező számláját is terheli.

Az epizodisták közül azok voltak a legjobbak, akik nem akarták lejátszani a főszereplőket. Ribár Éva például, a sofőr feleségének szerepében hiteles volt és mértéktartó, szomorú jelentéktelensége pontosan kitöltötte a szerep kereteit.

Nyolc évvel ezelőtt Létay Vera a József Attila Színház előadásáról írott megsemmisítő bírálatát így fejezte be: „Károlyi Mihályt már sok méltánytalanság érte. Reméljük, ez az előadás volt az utolsó." Fájó szívvel kell leírnunk, hogy a kritikus ezúttal rossz jósnak bizonyult. *A* Ravelszki-dráma feltámasztásával, érvényes bemutatójával a magyar színház továbbra is adós. Reméljük, ennek az adósságnak törlesztésére nem kell újabb nyolc esztendőt várni.

Károlyi Mihály: Én vagyok Ravelszki (kecskeméti Katona József Színház) . Hubay Miklós adaptálásában.

Rendező: Beke Sándor. *Díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes. *Segédrendező:* Pallai Ágnes.

Szereplők: Sinkó László m.v., Fekete Tibor, Holl István, Molnár Zsuzsa, Joós László, Blaskó Balázs, Flórián Antal, Jablonkay Mária, Jánoky Sándor, Juhász Tibor, Balogh Tamás, Fabó Györgyi, Áron László, Szakál Zoltán, Lakky József, Tardy Balázs, Lengyel János, Gyólay Viktória, Monyók Ildikó, Balogh Rózsa, Tunyogi István, Kemecsi Ferenc, György János, Budai László, Ribár Éva, Fraknói Sári, Gyulai Antal, Mózes István.

KOLTAI TAMÁS

Az úrhatnám polgár avagy vallomás a színházról

A nyitott színpadon egy színtársulat készülődik az előadáshoz: ők fogják eljátszani Molière komédiáját. A kipróbált ötlet praktikus színházi szempontból a második részben igazolódik, amikor a ma-mamusiszertartáshoz szerződtetett da-rabbeli társulat török jelmezbe öltözött színészei azonossá válnak az „alapegyüttes" tagjaival, és így az első rész elején színpadra lépő Zenetanár, Tánctanár, Vívómester alakítói szerepük fogytán visszatérhetnek a játékba. Ennek a „színház a színházban" megoldásnak egyrészt tehát az lehet a célja, hogy megnövelje a színészi föladatot. Másrészt az előadás kedvvel vállalja, hogy *Az úrhatnám polgár* balett-komédia, vagyis igyekszik nem betétnek tekinteni a mamamusiavatást, hanem a dráma szerves folytatásának. Ennek megfelelően az előző felvonásokban előforduló zenés-táncos közjátékokat is beépíti az előadás menetébe. Mindez megköveteli, hogy a darabot ne színészek illetve énekesek és táncosok játsszák el fölváltva, hanem mindvégig *csak* színészek.

Van még egy harmadik motívuma is az előadás színházi keretének, de ez majd csak a kadenciában kapja meg a maga jelentését.

A készülődés kezdőjelenete bensőséges hangulatot kelt Zsámbéki Gábor rendezésében. Az éppen érkező, egymást üdvözlő, halkan beszélgető vagy gyakorló színészek tevékenysége nem kvázi-elfoglaltság, hanem a társulat komolyan vett rutinja, amelyből az előadás előtti feszültséget is ki lehet érezni. A táncosok a Jourdain úr előtt bemutatandó koreográfiát veszik át, az Énekesnő beénekli magát, a Vívómestert alakító színész riposztozik, a Zenetanárról pedig, aki partnerének markírozott gyomorszájütés-sorozatát fogadja, majd csak később derül ki, hogy a verekedőjelenetet gyakorolja. Általános atelier-hangulatnál többet fogalmaz itt meg Zsámbéki: egy szellemiségével vonzó színházutópia lírai képét festi föl, rendezései során nem először. A társulat aktív érzelmi jelenlétéről később sem mond le: a le-föl emelkedő díszletfalak rései között mindig ott

sejtjük - néha látjuk is - az előadással együtt élő színészeket.

Ebben a keretben nem képzelhető el más, mint realista játék, amely számol a balett-komédia nem-irodalmi látványosságaival, tisztán mulattató, szórakoztató elemeivel. Ez bizonyos kettősséget jelent. Ha az előadás nem akar visszatérni ahhoz a Molière-hagyományhoz, amely a mindenáron nevettető bohózatra, a helyzetkomikumra, a csipkés-szalagos jelmezek csiricsáré humorára épült, akkor a jellemekre, a szereplők emberi karakterére kell támaszkodnia, és a lélektant valamilyen módon ki kell terjesztenie a zenés-táncos interludiumokra is. Nem könnyű föladat, mert a „balett" - például *Az úrhatnám polgárban* - másfajta szövetből készült; műfaji jellegénél fogva stilizáltabb, harsányabb, bohózatibb, mint a darab „realista" alapanyaga.

Az előadás első része megoldja a dilemmát. Kállai Ferenc Jourdainja a (számára) néma jelenetekben viszi egyre tovább a jellemet. Kállai clown-tehetségéből következik, hogy kihasználja az énekbetéteket, és kis bohócszámokat szerkeszt. A Zenetanár tanítványának szerenádja és a három énekes tercettje alatt kínosan feszeng, ültében föl-le emelkedik, kezével kétségbeesetten eltakarja az arcát - valósággal szenved a művé-szettől. Ezek a hálás játékok Jourdain igazi arcát mutatják: képtelen úgy tenni, mintha élvezné azt, ami valójában idegesíti. Kállai arcára kiül a bambaság, szeme kidülled a rémült értetlenségtől, egy-egy szokatlanul magas hangnál feszélyezetten izeg-mozog, tekintetével ijedten követi a szólamvezető énekest, és minden lezárást sejtető akkordnál tapsol, hogy siettesse a befejezést. A jellemkomédiai gesztusok mögött azonban „klasszikus pojácaság" rejlik, például akkor, amikor kikapja a karmesteri pálcát az orra előtt hadonászó Zenetanár kezéből, vagy a hosszú kínszenvedés befejeztével, az énekszám végén ártatlan csalódással kérdezi: „Ez az egész?"

Kállai Jourdain ura nem olyasfajta fölkapaszkodó polgár, aki belül is átalakul (vagy legalább *igyekszik* átalakulni) az úrhatnámság vágyától, hanem megmarad a maga menthetetlenül érzéketlen tompaságában. Számára mindaz, ami történik, s amit természetesen maga is akar, rettenetes tortúra. Ez *az* alapfelfogás átvezethet a mamamusi-szertartás valódi tortúrájához.

Van egy meglepő pillanat Kállai alakításában. Amikor frissen szerzett fonetikai tudományával dicsekszik Jourdainné és Nicole előtt, az a megjegyzése, hogy szívesen megvirgácsoltatná magát ország-világ előtt, csak mindazt tudhatná, amit a kollégiumban tanítanak, őszin-te egyszerűségével meghatóbb, mint az asszonyok kegyetlen életrevalósága. Ebben a pillanatban érezzük, hogy Jourdain úr számára saját ostobasága ugyan-úgy teher, mint a „tudásért" vállalt meddő tortúra. Am ettől a tragikomikus pillanattól eltekintve Kállai Jourdain ura nem a műveltségre, hanem a címre áhítozik, s bár maga teljesen alkalmatlan mindama tudomány és művészet befogadására vagy akár élvezetére, amelyet a pénzéért megrendel, valójában azzal, hogy *finanszírozza* a művészetet és a tudományt, nem cselekszik egészen haszontalanul.

Ez megint a balett-komédia paradoxona, amelynek értelmében az előadott énekszámok, táncbetétek magas színvonalú műalkotások - azért is, mert Jourdain nyilván csak elsőrangú művészeket fogad föl. A mamamusi-szertartásnak szintén megkomponált műegésznek kell lennie, azonkívül, hogy továbbjátssza a drámát. Következésképp tanúi vagyunk Jourdain úr üdvös mecénási tevékenységének, és - vele ellentétben - *élvezzük az* eredményét. A szerenádot, a tercettet, a táncosok mozgását. Természetesen az ebédlőasztalt ki-be hordó inasok tevékenysége és a szabósegédek bejövetele is koreografikus. Az esztétikus környezetben a Zenetanár (Gelley Kornél), a Tánctanár (Agárdi Gábor), a Szabómester (Koltai Róbert) egyaránt művészetének bizonyos méltóságot árasztó képviselője, az ő jeleneteikben a helyzet fonákjára utaló groteszkebb ábrázolás nem megengedett. Vajda László a Vívó-mester szerepében már kihasználhatja az erőszakos sportember kínzóeszközeit, Benedek Miklós pedig nagyszerűen torzítja egzaltálttá a Filozófiatanár figuráját.

Tulajdonképpen itt kezdünk gyanakodni arra, hogy az előadás lényege az a lassú inkvizíciós folyamat, amely a darabkezdő szelíd szerenádtól kezdődően a befejező mamamusiavatás fizikai tortúrájáig a „jámbor birka" Jourdain úrból - ahogyan Covielle nevezi -- lelkileg üdvözült, testileg összetört embert csinál. Ezt a folyamatot úgy is jellemezhetnénk, hogy *Jourdain úr kivetkőzik magából. Az* énekszámok közben még csak feszeng. A Vívómester már tettleg inzultálja. A Filozófiatanár fonetikaleckéje rövid időre egészen elhülyíti - Kállai

Jourdain úr (Kállai **Ferenc) zenét hallgat**

Vajda László (Vívómester) és Agárdi Gábor (Táncmester)

Molnár Piroska (Nicole) és Márton András (Covielle)
(Iklády László felvételei)

alakításának talán ez a legmegrázóbb, abszurd pillanata, amikor összegabalyodott nyelvvel, kifordult szemmel küszködik egy mondat kinyögésével.

Az abszurditás csúcspontja a mamamusiavatás; a Jourdain úrral történtek-nek itt kellene lidércnyomássá fokozódniuk. Hogy ez nem következik be, annak egyik oka, hogy a jelenetnek a darabon belül önálló dramaturgiája van: jobban megőrzi betétjellegét, mint az előző közjátékok. A rendezői elképzelésnek megfelelően továbbra is érvényesül a zene és a koreográfia tökéletes esztétikai megformáltsága; voltaképpen egy kis daljáték- vagy musicalrészletet látunk, amelynek műfaji stilizáltsága megnehezíti, hogy különválasszuk a színésztrupp játékos tréfáját és az áldozat Jourdain úr „realisztikus" szenvedését. Kállai azért jelezni tudja, hogy *a révület* fokozódik; Jourdain úr nem érzi a fizikai megpróbáltatást s hátán a korbács ütlegeit - átszellemülten ugrál fölfelé, hogy elérje a feje fölé tartott magasságos turbánt.

A jelenet után Jourdain úr állapotát tulajdonképpen Jourdainné magatartásából tudjuk megítélni - a megszállottságot a józanság tükrében. Máthé Erzsi játéka a szükséges ellenpont, az ő evilági felbőszültségén mérhető le Jourdain fellegekben járó megittasultsága. Kettősükön kívül a másik három „párosnál" is fölfedezhető az ellenpontozó szándék. Molnár Piroska Nicole-jának tenyerestalpas becsületessége mellett az ugrifülesen svihák Covielle egészen más minőség ; Márton András egyre jobb alakításai között is figyelmet érdemel ez a lézengő, senkihez sem kötődő inas, aki természetében hordja a nyegleség „filozófiáját". Furcsa pár Bodnár Erika Dorimčne-je és Major Tamás Dorante-ja. Bodnár Erika grófnője kívül hordja affektáltságát, nem tudni pontosan, miért; Major grófja viszont minden megjátszás nélkül züllött, koszlott és cinikus, immoralitása olyannyira a lényéhez tapad, hogy senkinek sem tűnik föl. Az ifjú szerelmesek kicsit karcosabbak, fanyarabbak lettek a szokásosnál; Szirtes Ági durcás és nyafka Lucije mellé illik az az egyáltalán nem holdfaló, csaknem-realista Cléonte, akit Helyey László játszik. Van még egy páros: Szacsvay László és Dörner György lakájai; két faarcú, tágra nyílt tekintetű, Buster Keaton-szerű fiatalember, akik úgy tudnak személytelenek maradni, hogy közben mindenre magánemberként is reagálnak.

Az előadásnak nincs vége sem Jourdain úr mamamusivá üdvözülésének gúnyos apoteózisával, sem Covielle megsemmisítő végszava után. („Ha ennél jámborabb birkát találok, jelentem a római pápánál.") A Népek Balettja molière-i kódájára sem kerül sor, ahogy egy következetes balettkomédiához illenék. Most Zsámbéki kadenciája következik. Lully zenéje - Mártha István átdolgozásában - himnikussá emelkedik, körben eltűnik vagy sötétbe borul Pauer Gyula díszlete, hogy a romantikus fény gyöngéden megvilágítsa az előadás után lemaszkírozó színtársulat fáradt csoportját.

Ez az este legszebb pillanata : a rendező szerelmi vallomása a színészhez.

Molière: Az úrhatnám polgár (Nemzeti Szín-ház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendező:* Zsámbéki Gábor. *A rendező munkatársa:* Tatár Eszter. *Díszlet:* Pauer Gyula. *Szcenikus:* Bakó József. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Zeneszerző:* Jeari-Baptiste Lully. *Zenei átdolgozó:* Mártha István. *Koreográfus:* Ivánka Sándor.

Szereplők: Kállai Ferenc, Máthé Erzsi, Szirtes Ági, Molnár Piroska, Helyey László, Márton András, Bodnár Erika, Major Tamás, Gelley Kornél, Agárdi Gábor, Vajda László, Benedek Miklós, Koltai Róbert, Császár Angéla, Papp Zoltán, Szacsvay László, Dörner György.

NÁDUDVARI ANNA

Don Juan, a magánember

Molière vígjátéka Kaposváron

Álmodunk róla, vágyunk rá, féljük, azonosulunk vele, haragot kelt bennünk, gyűlöljük, szeretjük... A hősök közül a jelképek közül, az újra és újra megjelenített, újra és újra megfejtendő alakok közül Don Juan az egyetlen, akivel így vagy úgy, valamennyien kapcsolatba kerülünk. Az ő halhatatlanságának ez a titka, hogy vele bármelyikünk kettesben maradhat, kíváncsivá válva, hogy vajon álarcot visel-e, s ha igen, ez az álarc állandó-e vagy levehető, cserélhető?

A középkor színházának egy tömbből faragott figurái közül - ő talán a Bűnt jelentette, talán a Kevélységet, mindkettő alkalmas rá, hogy elindítsa a kiteljesedés felé vezető úton, szemben például a Féltékenységgel *vagy* Kapzsisággal - csupán Don Juan bizonyult hosszú életűnek, máig elevennek, oly módon, hogy közben mindig ugyanaz is maradt: a csábító. (Csábító mivoltáról, hogy valóban *csá*bításnak nevezhetjük-e szándékos cselekedeteit, a vele foglalkozó végtelen irodalomfolyam tanúsága szerint megoszlanak a vélemények, de a végeredmény az, hogy csábít, minden feldolgozásban kétségtelen, „Ezért én Don Juant írja Kierkegaard Mozart *Don* Juanjával kapcsolatos tanulmányában - változatlanul csábítónak nevezem ugyan, de semmiképpen se tartom olyasvalakinek, aki alattomosan szövi terveit, és ravaszul előre kiszámítja ármánykodása hatását; az érzékiség zsenialitásával csalja meg nőket, és ez őbenne testesül meg.") Egyénítetlensége és a közösséggel szemben álló, még inkább, a létezést nem csupán egy bizonyos közeggel egybeforrva elképzelni tudó individualizmusa - úgy is, akár az individualizmusnak, nem mint kiemelkedésnek, de mint meglepően újnak a kezdete - különös mód együttesen teremti meg démoniságát, kapcsolatát a túlvilággal. Mint a shakespeare-i tiszta individualisták, akarnokok, töprengők -- Don Juan alakja mögött is ott kísért a túlvilág, tőle elválaszthatatlanul. Ugyanakkor, bár az individuum mint az akarat hordozója feltétlenül szükséges hozzá, a démoniság mégsem létezhet a teljes egyénítettségben, ezt az eredményt a lélektanilag réstelenül megindokolt, középkori spanyol kosztümbe öltöztetett, de kétségtelenül modern, polgári Don Juannál, Max Frisch művében jól láthatjuk. Itt már nem következhet be, ami felettünk (alattunk, kívülünk) áll, sőt, mivel a főhős manipulált, ő maga is manipulálni kényszerül, s a csoda nem más, mint csalás. (De ily módon a földi, életörömmel teli csalárdság viszont kioltatott.)

Mi az, amiért Don Juan alakja megfel a bármilyen korban, sokfajta műfajban és formában való feldolgozásra, s oly különböző mondanivalókat hordoz-hat? Útja számtalan, indítéka, jelleme szabadon változhat, miközben a vele lényegében azonos körülmények között individualizálódó s ezért, mintegy bosszúból, ugyancsak démoniasággal vádolt Faust változatai szinte lehetetlenek. A romantika irodalma nem mulaszthatta el, hogy e két nagy nyugtalant, örök keresőt egymás mellett, párhuzamosan szerepel-

Moliére: Don Juan (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Lukács Andor (Sganarelle) és Rajhona Ádám (Don Juan)

tesse. Christian Grabbe 1829-ben írt, *Don Juan és Faust* című színjátékában Don Juan így beszél: „Boldog, ki küzd örökkön, sőt, ki örökkön éhes!", Faust pedig: „Hogyha boldog voltam egyszer, az maradok már kín s pokol dacára", ami persze merőben más, mint a goethei gondolat, de a mindkettőjük által szere-tett Donna Anna halála Don Juant a következő kijelentésre indítja: „ ..már új szelekre feszítek vitorlát! Hát nincs-e máshol is szép lányok ezre? Miért bánkódjam egyért?", míg Faust így vall: „...mindörökre emlékszem reád, s a puszta emlék semmivé teszi majd a pokol valóságát!" Faustnál a „pillanat" jelentsen bármit, de nagy jelentőségű, s mivel jellé vált, már nem maradhat egyedül az övé, Don Juannál viszont a pillanat pillanat, és semmi több. Faust nem kevesebbet képvisel, mint az emberiséget, melynek számára a lehetséges pillanatot és a pillanat lehetőségét keresi - Don Juan csak saját magát. Teljességnek - ha akár kiegészítésre szoruló teljességnek is - saját lényét tekintve nem annyira különbözik mégsem az ugyanezt egy eszmében, de őáltala egészében tudott eszmében meglelő Fausttól, mint az egy meghatározott közösségért vagy akár csak egy másik emberért felelős hősöktől. Ezeknél a kapcsolat tartalma túlnő az egyéneken, kapcsolatukat szemléljük, de nem kapcsolatként, hanem általuk csak részben tudott eszmeként, s mi magunk, személyünkben kirekesztődünk belőle. Don Juan mindezektől eltérően az a kivételes hős, akit eszme nem választ el tőlünk, nem ezen az eszmén keresztül látható, sem rá eszmeként ható kapcsolat nem gátol. Don Juan magánember, és akikkel kapcsolatba kerül, szintén azok, változtathatják önmagukat, így vagy amúgy, felelőtlenül.

Ez Don Juan nagy lehetősége, a kipróbálásé. A „mi lenne, ha. . . ?" Persze, ezt a játékot más hősökkel is játsszák; például mi lenne, ha arról a hősről, akiről az eredeti mű azt állítja, hogy jóságos, kideríthetnénk, hogy valójában gonosz, mivel bizonyíthatnánk és mi következhetnék belőle? - de a tartalmi kötelmek mégiscsak szigorúak, míg mikor Don Juan alakját jelenítjük meg, egyvalamihez kell tartanunk magunkat: hogy Don Juan csábító - s csábító (akkor és ott) csak magánember lehet, tehát *bárki,* külseje, jelleme, körülményei megkötöttsége nélkül. Úgy tűnik, már túlságosan is a hétköznapok világába vontuk a halhatatlan hőst, de valóban, alaptulajdonságai közül még bátorságától, nyugtalanságától is megfosztathatik, csábító mivoltától soha, lényege, hogy *bárkivel* kapcsolatba kerül és kerülhet, s nem feltétlenül közönséges értelemben vett csélcsapsága - hiszen előfordul, hogy menekül, hogy a világért sem akar újabb kapcsolatot -, de állandó nyitottsága miatt.

Különös mű született, s különös figura, mikor Molière tette meg hősévé Don Juant. A darab időben *a Tartuffe* és

Kari **Györgyi,** Tarján Györgyi, Lukács **Andor** és **Rajhona** Ádám a Don Juanban

A mizantróp között keletkezett, 1665-ben mutatták be a Palais Royal színpadán, s feltűnő a különbsége amazoktól. A *Tartuffe* is, *A mizantróp* is tökéletesen eleget tesz a híres-hírhedt „hármas egység" - szabálynak, kecsesen, versben íródtak, a Grand Sičcle formai fegyelme, ráció iránti igénye érvényesül bennük. A *Tar*tuffe-ben feltétlenül, e racionalitásból fakadóan minden mozzanat szükségszerű, 'Tartuffe figurája minden tettével, szavával egy irányba halad, önnön lelepleződését segíti elő. Bár *A mizantróp* Alceste-je lényegesen talányosabb figura, ellent-mondásosnak őt sem tarthatjuk, de mivel nem csupán egy negatív tulajdonság fel-mutatása a feladata, mint Molière bohózati típusokból továbbfejlesztett figuráinak, személyiséggé teljesedett. Ezzel szemben Don Juan az egyetlen Molière-hős, aki nem „belül" van - mondjuk, a darabon -, hanem „kívül", s a komédia-író nem veheti szokása szerint a tenyerébe, nem vizsgálhatja mintegy nagyítón keresztül. (Kívülállását, öntörvényűségét, szabadságát azzal is bizonyítja, hogy meghal.) Szó sincs idő-tér-cselekmény egységről, idő, ki tudja, mennyi telik el, meglehet, egy nap, de ez nem tűnik fel, a helyszínek szeszélyesen váltakoznak, a cselekményről pedig jobb nem is beszélni, egy-egy szál rejtélyesen eltűnik, a másikat éppen csak megragadja, de egyet sem pördül az orsóról a fonál - következetlenség és kuszaság mindvégig. Kusza a főhős jelleme is, nemcsak hogy alávaló vagy értékes, de hogy tragikus vagy komikus alak-e, az sem dönthető el egyértelműen. Mint láttuk, Kierkegaard megállapítása szerint Don Juan nem valami mesterkedéssel csábít, hanem érzéki zsenialitásával, a belőle áradó örök sóvárgással, s ezt elsősorban az alak általa legmagasabb rendűnek tekintett, zenei megjelenésére tartja érvényesnek, ám a molière-i Don Juannak mindezen képességét, de mesterkedése ügyességét is kétségbe vonja, „csupán fecsegnek egy csábítóról", írja. Nagy kérdőjelet tehetünk a Parancsnok Szobra mellé is, mely Don Juant végül a pokolba ragadja, még-hozzá kettős értelmű kérdőjelet. Először: hogyan illeszkedik mindez a mégiscsak ésszerű, emberhivő, emberszerető, evilági komédiába. Másodszor pedig: Don Juanban sem magában, sem kalandjaiban nincs semmi démoni. Lehetősége sokkal inkább az, hogy komikussá váljék bár ez is távol áll a szükségszerűtől - , mint az, hogy szövetségese, tanácsadója vagy ellenfele (és így mégis tanácsadója) természetfeletti lény legyen.

Don Juan (Rajhona Ádám) és atyja, Don Luis (Kun Vilmos)
(Fábián József felvételei)

Kérdés, kétség tehát adódik bőven ezért rendkívül izgalmas feladat Moličre *Don* Juanjának bemutatása, amennyiben van rá lehetőség, hogy sikerüljön annak bizonyítása, hogy a kuszaság valójában összetettség (valójában élet). Nálunk, az utóbbi időben, 1957-ben a Madách Színház, 1974-ben a pécsi Nemzeti Színház tűzte műsorára a darabot, és a szerencsések - akik közé nem tartoztam egy világhírű előadását is megnézhették, a moszkvai Malaja Bronnaja Színházét, Anatolij Efrosz rendezésében. Mivel nem láttam, csupán a beszámolókat olvastam, nem ismertetem megoldásait, de egy mondatot mégis idéznék a Leningradszkaja Pravda Sz. Jurszkij aláírású cikkéből: „Az előtérben fekvő holt Don Juan annyira egyedül van, hogy az ember képtelen elhinni: a jó diadalmaskodott a rossz felett." Láttam viszont a két évvel ezelőtti színházi évadban a darab Brecht-átdolgozását Prágában, a Színház a Korlátonban, ahol a cseh „új hullám" nagy-sikerű filmrendezője, Evald Schorm állította színpadra. Don Juan nála szinte gnóm, fémesen csillogó, lila és arany-színű parókáit cserélgető, visszataszító vénember, aki az előadás legnagyobb része alatt egy tolószékben üldögél. Hogy rokonszenves legyen, fel sem merül, s meglepő, hogy mikor vitára, párbajra, csábításra kerül a sor, mennyi még benne az erő. Vele szemben a jók, az élők, a megsanyargatott vidámak - végül az ő valóságos forradalmuk pusztítja el Don Juant. Ezért nagyon is mozgalmasak s igen mulatságosak a parasztjelenetek, Sári és Peti bohócszámra kap lehetőséget különösen a remek Inka Čekanová használja ki -, amint Sári eleget téve Peti kérésének, most már hátba vágja, elbuktatja, hogy „kimutassa szerelmét".

Babarczy László rendezése a kaposvári Csiky Gergely Színházban aztán az összes előzetes elképzelésemet keresztülhúzta, minden hallomást, minden olvasmányélményt, minden emléket szinte megsemmisített. A színpadképet és a jelmezeket Donáth Péter tervezte. Kicsiny előteret látunk, középen, egy négyszög alakú részen kőlapokkal kirakva, melyeket a közöttük levő résekben fű övez. E kis kőveranda két oldalán apró, sárga kavicsokkal borított a talaj, a színpadnak csaknem egésze pedig egy őszies lombfüzérekből álló függöny mögött marad. A lombfüzérek

hirtelen szétcsapódnak, s vagy három csontváz ugrik elő fent a magasban, halálfejek vigyorognak ránk, hasonlóan a vidám parki szellemvasút kedélyes rémeihez, a szinte kizárólag tizenéves nézők őszinte örömére. Megjelenik Sganarelle (Lukáts Andor), aki Don Juannak és Guzman (Hunyadkürti György), aki Donna Elvirának a szolgája, hogy barokkos pompájú, telivér, lángoló monda-tokban, Illyés Gyula fordításának gyönyörű magyar nyelvén, amúgy szolgák - de micsoda szolgák! a komédia alap-kövei, pillérei - módjára lefessék előttünk Don Juan galádságát. Guzman alakjában, aki több jelenetben már nem tér vissza, most ismét megfigyelhetjük azt a különös szomorúságot, mely Hunyadkürti György játékának sajátja, de nem a felszínen, nem „eljátszottan", hanem --mint a régi commedia dell'arte-figurák bánata - mélyen és rejtekezve.

Jelzik közeledését, s valóban színre lép Don Juan, Rajhona Ádám. Színpadi létében most is az az elegancia, melyet már többször nézhettünk lenyűgözve. Don Juanja hatásos, noha a hatás - azért is, mert nagyúri, parancsoláshoz, feltétlen önakarat-érvényesítéshez szokott a viselkedése, bosszúsabb vagy kedélyesebb megnyilvánulásaiban egyaránt - még kissé hűvös, de az semmi esetre sem vetődhet fel, hogy csak „fecsegnének csábításról". A színpadon látható alak vonzása kétségtelen, éspedig általánosabb is, mint csupán nőkre gyakorolható vonzás, jelentékenységében, „nem akárki" mivoltában rejlik, mely bárkit arra késztethet, hogy megpróbáljon közelébe kerülni, akár a legkülönbözőbb szándékokkal. Egyszerű ruhát visel, nyitott elejű inggel, jól szabott kabáttal. Mellette Lukáts Andor Sganarelle-je a „gyermek", nem mert gyerekes, bár néha az is, de inkább mert mentes a legcsekélyebb romlottságtól, ő a tiszta, a megbántott, a jót akaró, a pontos, az újrakezdő, ravaszkodása is gyermeki, nem tervezett, hanem pillanatnyi, valaminek az éppen akkori megmentéséért. Viszonyuk már most sem csak az úr-szolga viszony; Sganarelle úgy vonzódik Don Juanhoz, olyan elszakíthatatlanul, ahogy az áttetsző a titokzatoshoz. A következő színre lépő Donna Elvira, akit Czakó Klára játszik, korrektül, de nem eléggé érdekesen, nem engedve arra következtetni, miért tett meg valaha mindent Don Juan azért, hogy elcsábíthassa őt.

Sári és Peti jelenetében sajnos feltűnően nagyot esik a színészi játék színvonala, a szöveget se nagyon érteni, jelentése pedig végképp nincs annak, amit látunk. Fülsértő, ahogy Tarján Györgyi olyanokat mond, „a zelőbb", a zegyik". Csak mikor szerepe szerint kioktatják, hogyan kéne szeretnie, és ő ezt buzgón igyekszik megérteni, ismerünk rá a filmekből emlékezetes, érzékeny arcú Tarján Györgyire, de csupán az arcjáték, csupán a filmes eszközök színpadon kevésnek bizonyulnak. Bezerédi Zoltánnak pedig, mintha egyetlen törekvése volna, hogy minél előbb átessen az egészen, túlhadarja, túllihegi szerepét, alakításra semmi ideje, talán ha a tempót lassítaná, már sokat javíthatna. Tudom, mindketten pályájuk elején levő színészek - Bezerédi Zoltán mint főiskolai hallgató még az elején is innen -, de igazán nem olyan dolgokat igényelnék, melyeket csak hosszú művészpálya során sajátíthatnának el. Üdítő a parasztszereplők közül majd csak Kari Györgyi cserfesen magabiztos Marija lesz, amint később csatlakozik a társasághoz.

Addig azonban még Don Juan csábít. Félkézzel, félszókkal, félmosollyal, iróniával önmaga, iróniával a csábítás, iróniával a csábítandó iránt. Aki előtt, akinek a véleményéért érdemes eljátszania a csábítást, az Sganarelle. Lukáts Andor ül a kavicsos talajon, magányos és elkeseredett, de nem nagyon, játszik, valami ábrát rak ki a térdén kavicsokból, figyel, kinyílik az arca, rögtön elhiszi Don Juan javulásról tanúságot tevő szavait, majd tehetetlenül tér vissza újra a kavicsaihoz, mikor látja, nincs változás, minden ugyanolyan rossz, mint volt. A két lányka pedig egyre inkább felbuzdul, s Don Juan távozása után már Sganarelle igyekszik leszedni a nadrágot. Ízlésvesztésre gyanakodtam (elnézést!), hogy most is divat által kötelezővé tett színpadi szexjelenetet látunk, akár odaillik, akár nem. Csak Don Juan vissza-tértével, ahogy a „szegény gyermekeim" gesztusával öleli magához a lányokat, vált világossá, másról lehet szó. Babarczy Lászlót nem az érdekli, hogy valaha volt, bájos parasztlánykákat állítson a színpadra, inkább az: vajon felcserélhetőek vagyunk-e? Hiszen olyan, mint mi, még sose volt a világon, most sincs belőlünk másik, és nem is lesz soha többé. Meggyalázzuk magunkat, meggyalázunk másokat is, ha ezt nem tartjuk szem előtt.

De még mindig láthattunk volna hagyományos, hol szépen, hol kevésbé szépen előadott Molière-t. Don Juant saját bevallása - csak abban hisz, hogy „kettő meg kettő az négy, és hogy négy meg négy az nyolc" - még úgy tűnik, hidegen hagyja, s Sganarelle csupa lélek, csupa szív szavalásával a világ és az ember nagyszerűségéről magára marad. Am itt kezdődik valami új is: már-már azt gondolhattuk, Don Juan elaludt, mozdulatlanul, csendben fekszik, de kiderül, noha minden lehetősége - fáradtsága is - meglett volna az alvásra, éber, figyelt a számára bizonyára unalmas szövegre, s olyan hangon válaszol rá, mint ki mindezt jól ismeri régről, talán ő maga is hitt benne valaha. A díszlet szerepe is mindjobban megmutatkozik. Képtelen alakok bújnak elő a lombfüzérek közül, vagy messze bent megvilágosodik a háttér, látomások villódznak. A valóságos, az élő szereplők pedig - akiknek van függöny mögötti létük is - játsszák kicsiny játékaikat a valóság előtér-ben levő kicsiny kőszínpadán.

Don Juan nézőnek is felcsap, élvezet-tel szemléli a lombfüggöny mögül számára kiadott díszes karosszékben ülve, amint a hibátlan parókás, kifogástalan csipkés öltözékű, gondosan púderezett urak, Elvira bátyjai, Don Carlos és Don Alonso (Galkó Bence és Krum Ádám) arról vitatkoznak, mit enged meg s mit tesz kötelességgé a becsület. Vagy-is, most öljék-e meg őt, vagy csak később. Ezt a lovagi erkölcsöt semmibe veszi, bár bele tud illeszkedni, bátor a szabályai szerint, s e szabályok kereté-ben beszél arról, ami neki fontosabb. Az előadás különösen kiemeli Don Juan következő szavait: „Ő nekem egy kicsit barátom..." Érezzük, ez halálosan komoly, s hosszú a csend utána. De hát ki a barát, akire ő, a mindenből gúnyt űző nem engedhet rosszat mondani? Saját maga. Vagy maga a barátság. Ha lenne egy barátom. . . De mivel nincs, csak egy piros virágot ad át Don Carlos-nak. Majd később piros virágszirmokat szór a fekete fátyolba burkolózott, világtól elvonulni készülő Donna Elvirára: íme, a szerelem. Barátság! Mire a neki hitelező Vasárnap úrral (Dánffy Sándor) találkozik, már megint értékét vesztette előtte a szó, derűre-borúra nevezi legjobb barátjának, csak hogy az adósság kifizetésének kényszere elől menekülhessen.

Rajhona Ádám a kezdeti hűvös zártságból indítva, fokozatosan tárta fel előttünk, milyen is Don Juan. Ahogy lehetőséget nyújtott számára az alak, bár szeszélyesen, de végül is mindenkivel készséggel szóba elegyedő természete,

olyannyira megismertette velünk, hogy már azt is láthatjuk, mire gondol. Különösen sokat jelent ez az apjával, Don Luisszal való találkozásnál. Kun Vilmos mint Don Luis a többi szereplő barokkos kosztümjétől eltérően valami c század-beli -- tehát időtlen? vagy mégiscsak konkrétan e századi? - ruhába öltözött,
s fent a magasban, a lombok közül háromszor, különböző helyeken ki-kibukkanva jelenik meg, mondja el intelmeit, sorolja véleménye szerinti, általa nyilván betartott ismérveit erénynek, becsületnek, szégyennek. Kun Vilmos arca, hangja megbízható, Don Juan mozdulatlan arcáról azonban mi már le-olvashatjuk, „atyánk szelleme" szégyentelenül hazudik, s valóban, mikor Don Juan így szól: „a legjobb, amit tehet, ha minél előbb meghal", látjuk, nem maradt más a helyén, mint egy üresen vigyorgó csontváz. (És eszünkbe juthat például Petri György *Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből* című verse: „Amiben hittem, / többé nem hiszek. / De hogy hittem volt, / arra / naponta emlékeztetem magam. Es nem bocsájtok meg senkinek." És tovább: „Pattogzik / szörnyű magányunk, / mint a napon a rozsdás sinek.") Don Juan, akinek nincs eszméje, a kapcsolatai csupán puszta vázak, s azt is hiába határozza el, hogy gazember lesz, nincs országa, amit odaadhatna, alkalmasnak bizonyult a tökéletes kifosztottság bemutatására, amikor mindössze kis magánemberi lehetőségeivel játszadozhat valaki. S csalhat, becsaphat szabadon, ő is tudja az áhítatot mutatni, mint mások, s ő is tudja ezt egy pillanat alatt lerázni magáról. Egy térdeplőre borul, meghatva beszél a megtérésről, majd mikor már hatott, lovag-óülésben helyezkedik cl ugyanezen a térdeplőn, s gúnyolódik az előbbieken. Amihez, akihez ragaszkodhat, talán csak t tanú, életének tanúja, Sganarelle.

Sganarelle azért még lehetett egy jót vacsorázni, tréfálkozni, odaüzenni a szobornak. És a tanú meg is próbál útjába állni a végzetnek, szeletnyi papírt húz lő a kabátujjából, arról olvassa a semmitmondó szabályokat, avult bölcsességeket, jelentésüket vesztett törvényeket, melyektől mégis, reméli, ha betartanák őket, z talán segítene. Leejti a cetlit, kétségbeesetten utánakap, hiszen ő sem tudja kívülről, mi van rajta, nem próbálta ki, cm látta, hogy érvényesülnének a világban olyan szabályok, melyek újrateremtenék a barátságot, szerelmet, tisztességet, melyek megtartanák az embert, de érvel és kérlel és zokog. Don juan nevet, és Sganarelle végül hozzá menekül, ez a két boldogtalan ember átöleli egymást, egyikük nevet, másikuk zokog. Babarczy László megdöbbentő elképzelése a darab előadásáról, mely nem eredetieskedésen, de egy mélyen emberi tartalom megkeresésén alapult, most bontakozik ki igazán, nem utolsósorban a két színész jóvoltából. Már összeszorul a torkunk, könnyek gyűlnek a szemünkbe - már meghasad a szívünk. S végül egyedülállóan hatásos jelenethez érkezünk. Don Juant vonja valami, cl innét, a fények közé, lobogó tűzbe, a háttérben valamilyen szobornak az árnyéka is látszik - kié, nem vehető ki. Sganarelle kapaszkodik belé. Megakadályozni-e, hogy átbukjon a lombfüzérek között, abba a másik világba, vagy hogy vigye magával? Talán mindkettőért. Don Juan eltaszítja. Megmenteni-e, megszabadulni-e tőle, hadd mehessen már? S Sganarelle egyedül maradva a szűk, rideg kis kőszínpadon, még a lombokon próbálva áttörni, ordítja: „A bérem! A bérem!"

Soha még fájdalmasabb előadást, mint ezé a vígjátéké.

Molière: Don Juan (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Illyés Gyula. *Rendező:* Babarczy László. A *rendező munkatársa:* Csóka Zoltán. *Díszlet-jelmez:* Donáth Péter. *Szcenika: E.* Kiss Piroska.

Szereplők: Rajhona Ádám, Lukáts Andor, Tornyai Magda, Hunyadkürti György, Galkó Bence, Krum Ádám, Kun Vilmos, Tóth Béla, Tarján Györgyi, Kari Györgyi, Kristóf Katalin, Karátson Tamás, Dánffy Sándor, Guttin András, Bezerédi Zoltán, Czakó Klára.

Következő számaink tartalmából:

Boldizsár Iván: Egyensúlyi helyzet avagy tájkép csata után

K. Rudnyickij: A realizmus a kor kihívása

Nánay István: A jövő nézőiért

Szántó Judit: Egy előadás bírálata - egy ügy védelme

Iszlai Zoltán: Vampilovból - elégtelen

Pályi András: Álmok a színházról

NÁNAY ISTVÁN

Emigránsok

A Nemzeti Színház Mrozek-előadása

A színpad csaknem üres. Baloldalt, elöl, a színpadnyílással párhuzamosan egy pokróccal letakart ágy, előtte szék, mögötte fogas, a falon polc. Középen kopott asztal, két székkel. Jobbra hátul, a nézőtérre merőlegesen egy másik, pokróccal letakart ágy. A színpad teljes mélységében nyitott, az épületet tartó egyik oszlop megtöri a hátsó fal síkját, ezáltal ismeretlen célú, sötét beugrók keletkeznek. A hátsó falon egy rezsó található, jobboldalt elöl, csaknem a színpad szélénél falikút. Minden működik, a sok vízvezetékcső a falakon, az egy szál dróton függő csupasz villanyégő, *a fő*ző-lap. A fal körben majd embermagasságig fehér csempével van burkolva. A csempe fölött a fal sötétszürke, a tér fölülről, s minden olyan helyen, ahol a fal folytonossága megszakad, fekete drót-hálóval van lezárva.

Ez a kép fogadja a nézőt a Lenin körúti Játékszínben azokon az estéken, amikor a Nemzeti Színház Mrožek *Emigránsok* című drámáját játssza. S miközben a közönség a kopott, itt-ott málló vakolatú nézőtéren a recsegő-nyikorgó széksorok között elhelyezkedik, belénk ivódik ez a látvány, s egyre inkább hatalmába kerít valami furcsa, nyugtalanító érzés. A kínos rendben álló szegényes bútorzat, a kis alapterület ellenére is viszonylag tágasnak tűnő tér, amit rácsok, falak, sötét zugok, a nézőtér felé az ágy határol, bezártság-, ugyanakkor sterilitásérzetet kelt. Mintha egy zárka és egy laboratórium keveréke lenne a tér.

Aztán elsötétedik a színpad s a néző-tér, pár másodperces szünet után az élő teret látjuk: a bal oldali ágyon fekszik és olvas AA, Garas Dezső, s az asztalnál, a másik ágyhoz eső oldalon ül XX, Avar István. Avar kétméteres óriásnak tűnik, ahogy elterpeszkedik a széken, sötét öltönyét gombolgatja, nyakkendőjét, cipőjét veszi le, talpát gyömöszkéli. Mozdulatai nehézkesek, visszafogottak, mint amikor egy nagyon erős ember attól fél, hogy legkisebb moccanásával is valami kárt okoz a tárgyakban, személyekben. Garas viszont szemüveges, csupa ide ember: felfokozott izgalmi álla-

potban van, alig tudja türtőztetni magát, a könyv csak alibiből van a kezében, hallgatja XX beszámolóját arról, hogy mit csinált a főpályaudvaron, hogy milyen cigarettát vásárolt, hogy egy express-vonatról leszálló gyönyörű nő egyenesen magával cipelte egy vécébe, és ott milyen jól voltak együtt és hogy...

Garas felugrik, és magából kikelve, föl-alá rohangálva s üvöltve mondja el, hogyan is történt valójában mindaz, amit XX elmesélt. S már az első pillanatokban kiderül: két nagyon szerencsétlen sorsú ember él itt egymással összezárva. XX nem tud szót érteni a többi emberrel, nincs pénze, illetve sajnálja a pénzét a szórakozásra, s egy csak egy helyen lehet egyenrangú bárki mással, szexuális nyomorúságának helyszínén, a nyilvános illemhelyen. Am ahogy Garas testéhez szorított karokkal a zsebé-ben motoszkál, s már-már az önkínzás határán, de valamiféle kielégülést is élvezve bizonygatja társának, hogy ön-magának is hazudik, nyilvánvalóvá válik: ha más-más módon is, de a testi-lelki kitaszítottság és egyedülvalóság ugyanabban az állapotában gyötrődnek. A jelenet végére a két férfi a sírással küszködik, hogy aztán egy villámgyors váltással az egymást és önmagukat kínzó-vallató szertartás újabb stációjára lép-jenek. Szokatlanul magas hőfokú tehát az előadás indítása; egy folyamat közepébe csöppenünk, s egy-két percig - mintegy védekezésül a sokkolóan erős hatásokkal szemben - csak a felfokozott gesztusok - jó értelmű - teatralitására igyekszünk figyelni, de aztán magával ragad az önvizsgálatra sarkalló másfél órás élveboncolás.

Mrožek 1973-ban írt világsikerű drámája kegyetlen mű. Hiába konkrét a hely- és időmeghatározás -- egy csövekkel teli, lépcsők alatti szuterénhelyiségben, egy szilveszteréjen játszódik a darab -, bárhol és bármikor igaz lehet a történet. Azaz nemcsak a szorosan vett emigráns-sorsról szól a dráma, hanem a magunk teremtette s a magunk körül teremtődött szubjektív emigránslétről.

XX fizikai munkás, állati erővel és szívósággal a legnehezebb, leglealázóbb, de a legjobban fizetett munkákat végzi, hogy összekaparhasson annyit, amennyivel elérheti álmait, a saját házat, a bútort, a kocsit, a kényelmes, munkanélküli életet. Am az eszköz mindinkább céllá változik, s ő a gyűjtés, a tárgyak rab-szolgájává válik. A dráma egyik legmeg-rázóbb jelenetében AA kikezdhetetlen érvekkel bizonyítja be neki, hogy soha nem fog hazamenni, mindig többet és többet akar összeszedni, s e folyamat-nak nem lesz vége.

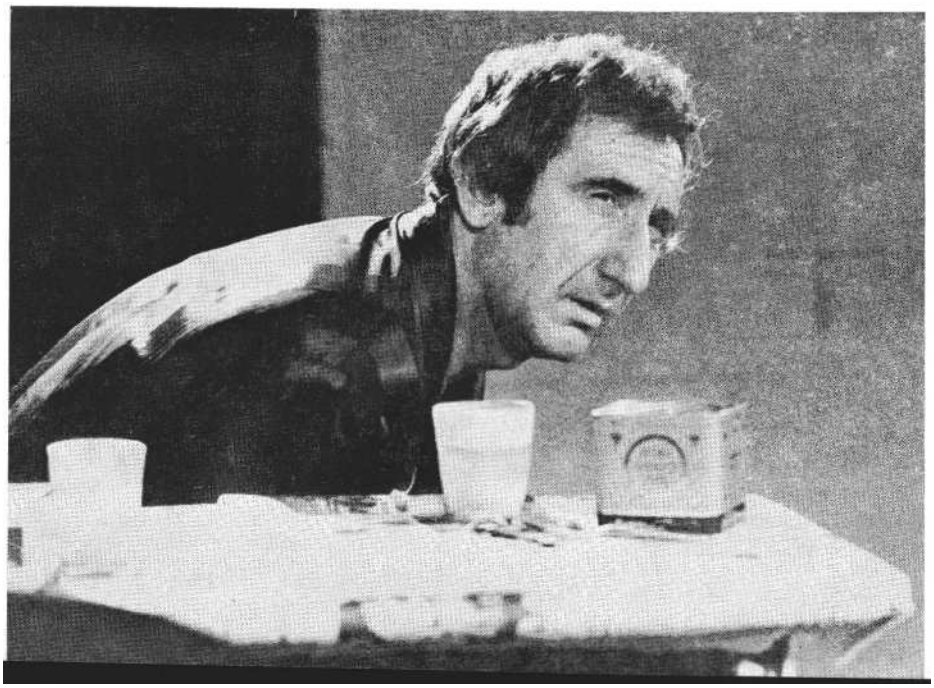
AA a parttalan gondolat- és véleményszabadság álmát kergeti, sem a nyílt, sem a burkolt totalitarizmus keretei között nem képes alkotni, a modern ember rabságáról szóló művét nem tudja megírni. O is hazudik magának, ő is ámítja magát, ő is csak reménykedik céljai megvalósulásában, félreáll, kívülről vár valami csodára, azaz ő egy szellemi magatartás rabságába süllyed egyre mélyebben. Mégis annyival különb XX-nél, hogy világos pillanataiban felméri és megfogalmazza helyzetének - helyzetük nek - kilátástalanságát.

Mi tartja össze ezt a két, életszokásokban, intelligenciában, mentalitásban oly különböző embert? Látszólag az egymásrautaltságuk. XX-nek jól jön, hogy AA kifizeti helyette a lakbért, kölcsönad ezt-azt, s nem a saját pénzét kell költenie. AA-nak viszont a bér/vendég ?/munkás modell: ő az, akit mint a modern rabszolgaság megtestesítőjét tanulmányozhat, s ez a szüntelen tanulmányozás egyszerre igazolása és elodázása a Műnek. Valójában a közös sorsuk az őket összekötő erő. A társadalmi rendszerektől független elidegenedettségük, a perifériára szorulásuk, az életidegenségük, a társtalanságuk, a magányosságuk. E közös sorsban, a mindennapokban megnyilvánuló egymásrautaltságukban sem tudnak egymással szót érteni, nem képesek sem külön-külön, sem együtt a szuterénből feljebb költözni.

Pedig úgy tűnik, hogy AA bármikor elmehetne innen, s azért ostorozza oly nagyon XX-et, hogy ő is próbáljon az adott viszonyok közé illeszkedni, mert így szabadulhatna meg az alagsori világból. Valójában egyikük sem mozdul még saját láthatatlan határral elkerített térfeléről sem. Ha akár az egyik, akár
másik átlépi ezt a bűvös vonalat, s társa térfelére lép, kész az összeütközés; vagy pontosabban: időről időre át kell lépniük ezt a térben is meghúzható ha tárt, hogy legalább a kettejük között összecsapásokban vezetődjenek le a külvilágtól elszenvedett sérelmek nyomán felduzzadt s a külvilággal szemben tör lesztendő indulatok.

Garas és Avar játékában tökéletesei kifejeződik: itt nem egy értelmiségi é egy munkás közötti ellentétről van szó nem az okos, a körülmények között ki igazodó, a lehetőségekkel élni tudó ét telmiségi van fölényben a beszűkült gon- dolat- és érzelemvilágú, a nyelvet se beszélő, a világban tengő-lengő munkás- sal szemben. Egyik sincs a másik fölött. Az előadás feszültségét és ritmusát ép- pen az a hullámzás adja, ahogy időről időre a látszólag mindig fölényt kicsikar.

Garas Dezső mint AA az Emigránsokban



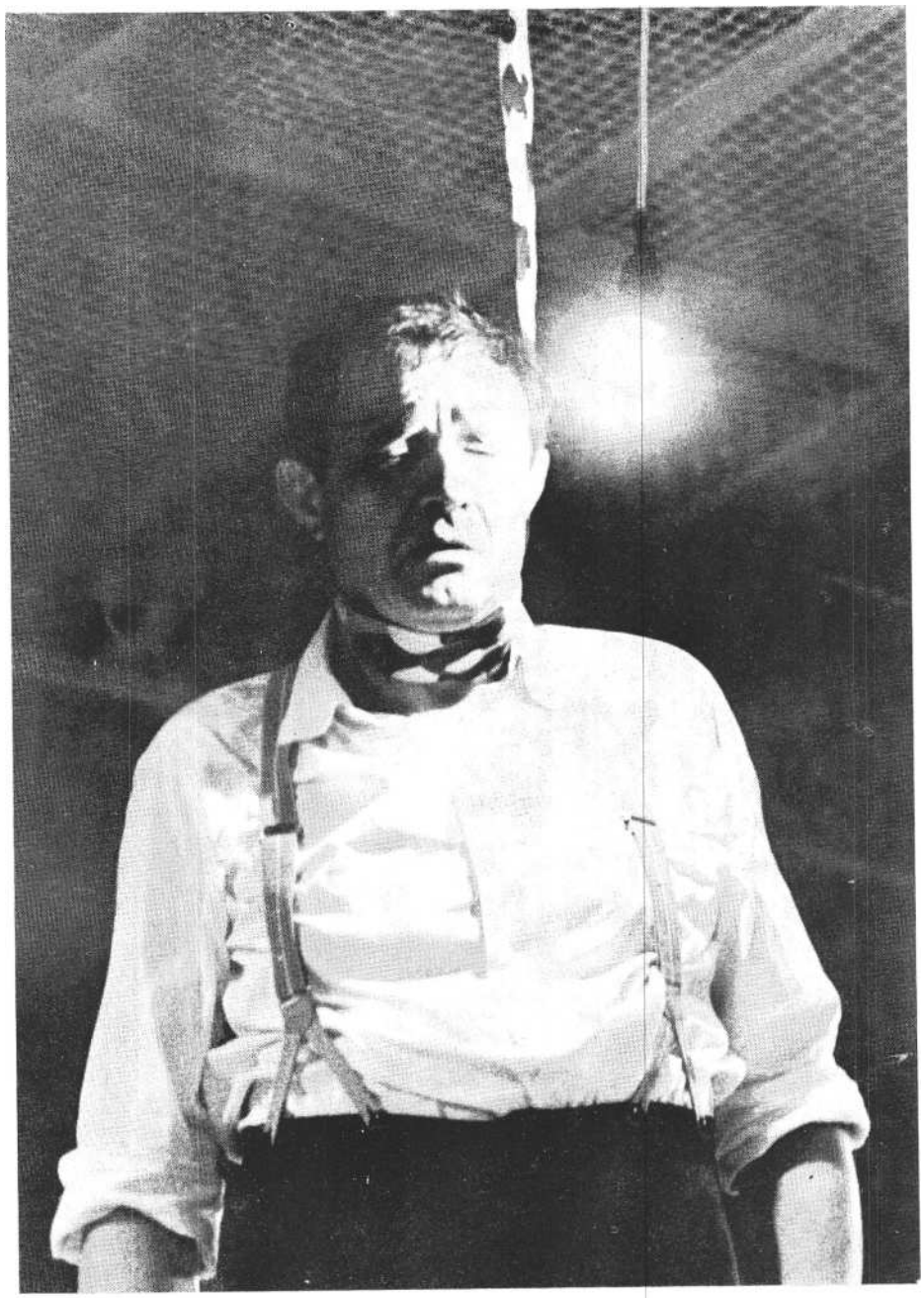
AA fölé kerekedik a maga hétköznapi igazságaival XX.

Mindkét színész a figurák sokoldalúságának és ambivalenciájának együttes érzékeltetésében remekel. Garas alakításában soha nem lehet pontosan szétválasztani AA őszinte, lényegéből fakadó, valamint a páncélként felvett védekező-támadó megnyilvánulásait. Avar egy-szerre érezteti XX erejét és gyengeségét, tudását és tudatlanságát, az élet lényegéről vallott igazságait és a körülmények fel nem ismeréséből adódó tévedéseit.

Avar fokozatosan lendül játékba. Le kell győznie az alkata, megjelenése, megszólalása és a figura jellege közötti ellentmondást, el kell fogadtatnia magát XX-ként. Kezdetben a figura külsőségei segítenek ebben - nadrágtartóval a hóna alá felhúzott kopott pantalló, mackós mozgás, bátortalan járás, alig mozduló nyak, szemsarokból figyelő tekintet
később az évek után újra felfénylő színészi erő. Az egyik legdöbbenetesebb, legösszetettebb és legsokatmondóbb színészi pillanata az az elementáris erejű kirobbanás, amely A A-nak a nyelvtanulás fontosságáról, az emberi kapcsolatok kialakításáról szóló piszkálódása után következik be. Avar az asztalnál ülve, mélyen az asztal fölé hajolva kiált fel : „Ezek nem emberek! Itt nincsenek emberek!" A megalázottság, a kívülállóság minden keserűsége és tragikuma összesűrűsödik ebben a pár szóban, s ezt még növeli az indulat lecsendesedésekor hozzátett halkszavú sóhaj : „Otthon vannak emberek."

Garas végig felfokozott, stresszes állapotban tartja AA figuráját, s ezen belül képes a legszélsőségesebb váltásokra. AA tehetetlenségét és XX-szel pontosan azonos kiúttalanságát többször is érzékelteti, legmegrázóbban talán akkor, ami-kor úgy tesz, mintha cl akarna menni. De látjuk-tudjuk: nincs hová mennie, s érezzük azt is, nem ez az első ilyen érzelmi zsarolása. Avar játéka nem is hagy kétséget efelől. Am Garas AA-jának szüksége van ezekre a kitörési kísérletekre, még akkor is, ha minden próbálkozása újabb sikertelenséggel jár együtt; meghátrálása mélységesen tragikus, egy-ben komikus is.

Székely Gábort nem először foglalkoztatja az emberek magányossága, kommunikációképtelensége, perifériára szorulása és helykeresése. Többek között Füst Milán *Boldogtalanokjában* is ez a probléma került középpontba. Így aligha véletlen, hogy már a díszlet (Székely László munkája) és a térszervezés bizonyos



XX: Avar István (Ikládv László felvételei)

megoldásai (rácsok, világítás, a színpad térnegyedeinek hasonló funkciója) visszautalnak a *Boldogtalanokra.* Am itt a fehér csempefal kifejezi azt is, miben tér el alapvetően a két előadás sokban rokon problematikájához való rendezői viszony. Ez a sterilitást sugalló csempefal laboratóriumi közegre utal, azaz a mrożeki modell nem más, mint kísérlet. Minden vasár- és ünnepnapon hasonló módon, hasonló koreográfiával, egy szertartás liturgiájával zajlik le ennek a két embernek az egymást marása, valahogy ahhoz hasonlóan, ahogy a pavlovi kísérletben ismételten kiváltják a feltételes reflexet. Erre a kísérletjellegre utal az is, hogy az ön- és egymást emésztő összecsapások között a rendező nem enged pszichikai le- és átvezetéseket; egy összeveszés maximális indulatát - csupán pár pillanatnyi szünet és alig észlelhető színészi lazítás után - az új véleménykülönbséget indikáló cselekvéssor nyugodt indítása követi.

A kísérlet azonban egy ponton mintha felborulna, az alanyok fellázadnak. (Eddig a néző külső szemlélőként vizsgálhatta a kísérlet szereplőit, ettől kezdve viszont akarva-akaratlanul belülre kerül, nemcsak szemlélője, de szellemi síkon alanya is lesz a játéknak.) XX összetépi kuporgatott pénzét, a tárgyak rabszolgája szabad lett, ezzel a rabságról gondolkodni akaró AA modellje is érvényét veszíti, azaz nincs mit írnia. Am lényegében semmi sem változik a két ember lehetőségeiben és viszonyában, a tett álcselekvés, minden kezdődik újra. XX továbbra is dolgozni fog, mint egy állat, AA továbbra is képtelen lesz az alkotásra, s továbbra sem tudnak sem egymás nélkül, sem egymással élni.

XX eláll öngyilkossági szándékától, és hortyogó mély álomba zuhan, AA megpróbálja a vágyakat és álmokat ébren tartani. Biztatja alvó társát, hogy egy-szer biztosan hazamegy, és akkor szabad lesz: „a szabadság lesz a jog, és a jog a szabadság. Hát nem ezt akartuk, nem ezt akarjuk valamennyien? És ha mindannyiunknak egy a célunk, ha mind ugyanazt akarjuk, ki akadályozhat meg bennünket, hogy ilyen jó és értelmes közösséget teremtsünk. Hazamész, és soha nem leszel rabszolga. Se te, se a gyerekeid." Garas ott áll az alvó Avar ágya mellett, hangjából a szavak igazába vetett hit akarata csendül ki. De egyre jobban fojtogatja a sírás, ágyához vonszolódik, és összekuporodva, kezeit a térdén összekulcsolva, mint egy kisgyerek, a hátán hintázva vadul és kétség-beesetten zokogni kezd. A lassan sötétbe boruló színpadon csak Avar mély, nyugodt horkolását és Garas elcsukló, fuldokló zokogását hallani.

A színészek, a rendező, a díszlet- és jelmeztervezők Mrožek drámájának minden részárnyalatát kibontó együttes munkája figyelmeztető: lehet valaki saját közegében is emigráns. S ez nem egyéni elhatározás, balszerencse vagy sorscsapás kérdése. Közös felelősségünk van egymásért! S milyen jó lenne, ha ez a közös felelősség, az előadás keltette önvizsgálat is segíthetne abban, hogy az emigránsléttel kifejezhető testi és lelki állapotok enyhüljenek!

Slawomir Mrožek: Emigránsok (Játékszín, a Nemzeti Színház vendégjátéka)
Fordította: Balogh Géza. *Díszlettervező:* Székely László. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Rendező:* Székely Gábor.
Szereplők: Avar István és Garas Dezső m. v.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Zárkombinációk?

A játszma vége Szolnokon

Egy évvel ezelőtt, amikor szememet az ősi falakra szegezve sétálgattam, pontosabban botladoztam Ur városának romjai között, gyakorlati dolgokban is szerfelett járatos útitársam oldalba bökött és így szólt: Ne csak a köveket bámulja, szíveskedjék az égre is pillantani! Fejünk felett ugyanis katonai repülőgépek húznak el. Sajátos - válaszoltam kissé unottan. Útitársam azonban korántsem unta meg elmém technikai pallérozását. A pireuszi strandon is rámformedt: ábrándozás és élvezkedés helyett méltóztassék végre megszámlálni a felettünk elzúgó harci gépeket. Nekifogtam a számolgatásnak, hamarosan bele is fásultam: nagyon sokan jöttek. A tengerparti heverészés gyönyöreit mindez egy pillanatra sem keserítette meg, tárgyilagosan megállapítottuk: hát ugyan hol is cirkálhatnának ezek a vadászbombázók, ha nem kultúránk bölcsője illetve járókája felett. A makacs kőtömbök is arra intenek; hatezer év óta igazán megszokhattuk volna már a fenyegetettséget, azt, hogy emberemlékezet óta szinte szexuális intimitásban élünk a létünket veszélyeztető erőkkel.

Amikor taps nélkül elhagytuk a szolnoki Szigligeti Színház most épített úgynevezett szobaszínházát, ahol Samuel Beckett *A játszma vége* című színművének magyarországi bemutatóját láthattuk (egyébként tizenkét évvel a mű születése után), néhányan - alkalmilag összeverődött beszélgetőpartnerek - arról fecsegtünk, mily naiv is ez a Beckett, az általa leírt borzalmak szinte szúnyogcsípéseknek minősülnek azokhoz képest, melyeket manapság tapasztalunk. E társalgás korántsem oly cinikus, mint ahogy első pillanatra tűnhet, mint ahogy a taps elmaradása sem bizonyít semmi különöset, szélsőségeset: sem közönyt, sem pedig a mű véglegesen nyomasztó hatását. Hanem elsősorban Paál István rendező jó színházi stílusérzékét. A kis létszámú színházterem, amely ötven-hatvan vagy esetleg nyolcvan nézőt képes befogadni, nem kicsinyített színház, itt is a mennyiség csap át minőségbe, ha fordított módon is, mint ahogy azt megszoktuk. A stúdiószínház mindig a nyilvánosság kizárásának vagy a nyilvánosságról való lemondásnak sajátságos módja. Kicsiny teremben vagy azért játszunk, mert a nagy nem telik meg, vagy azért, mert nem akarjuk, hogy a nagy terem megteljen. Akárhogyan is jön létre ez a kis létszámú közönség - sznobok gyülekezeteként, rettenthetetlen színházrajongók szektájaként vagy véletlenül arra vetődők csoportjaként -, törvényei mások, mint a hagyományos masszív tömeget képviselő közönségé. Ezekben az előadásokban mindig van valami magánjellegű, sőt még némi szeméremsértő mozzanat is. Ezek persze adottságok, melyeket színházon kívüli körülményeknek köszönhetünk. A rendezőkön múlik, vajon képesek-e mindezt javukra fordítani, kis túlzással úgy is mondhatnánk: képesek a szükségből erényt fabrikálni. Ez azért sikerülhetett Paál Istvánnak, mert a színházi környezetet is olyan imponáló szaktudással rendezi meg, melynek következtében logikus a tetszésnyilvánítás elmaradása. Nemcsak azért, mert ez után az előadás után valóban elképzelhetetlen például a tapsrend, hanem többek között azért is, mert a szobaszínház afféle félnyilvánosságot sugalló légköre együtt hat ránk az elő-adás poéntalanul mozdulatlanná dermedő befejezésével: tudomásul vettük, ami történt, csak azt nem tudjuk, tényleg véget ért-e a játszma.

Beckett műveit gyakran magyarázták úgy, hogy az e művekben megnyilatkozó borúlátást időben vagy térben korlátozott válságmotívumokra vezették vissza. Ezek szerint Beckett hol a nyugati polgári értelmiség egy részének válsághangulatát, egy a társadalmi cselekvésből kiszorult réteg szorongását fejezi ki, hol pedig az ötvenes évek pánikhangulatát, az atombomba árnyékában hallucináló emberiség gyötrelmeit. E kommentárok általában elismerik Beckett történeti jelentőségét, s ennek értelmében művészetét az úgynevezett félmúltba utalják, nem tagadva meg tőle némi tiszteletet és elismerést. Ez persze már nagy engedmény, legalábbis nálunk, ahol a hatvanas évek derekán is még arról folyt heves vita, egyáltalán írónak fogadjuk-e el Beckettet. A többszöri golyóváltással lezajló Nagyvilágbeli vita végül egy rendkívül szimptomatikus kérdőjellel zárult, melyet Kéry László a lap 1966/2. számában így

fogalmazott meg: „Nem ez az egyetlen mű az elmúlt fél század polgári irodalmában, amely feladja a fogas kérdést: miképp lehet jelentős és bizonyos vonatkozásban értékes olyan alkotás, amely szemléletében nagyon is problematikus vagy egyenesen elfogadhatatlan?"

A drámaíró magyarországi pere tehát egyezséggel zárult: annak hallgatólagos elismerésével, hogy azért mégsem mi hiányzunk Beckett dicsőségéhez, hanem talán fordítva. Ezt a színházak is jól megértették, s megkezdték nemcsak Beckett, de más abszurd vagy más egyéb szempontból fenntartással kezelt szerzők óvatos bevezetését a műsortervbe. A stúdióforma e célra igen megfelelőnek látszott, a bábszínházi előadást pedig minden tekintetben tökéletes sikernek könyvelhetjük el.

Beckett drámáit ma már valóban irodalom- és drámatörténeti távlatból szemlélhetjük. Mivel nem egy írótársával együtt nagyon ritkán, alig vagy egyáltalán nem láthattuk vagy nem is olvashattuk sokáig, mulasztásaink illetve késéseink furcsa szembesítéseket is lehetővé tesznek. Némelyik régen várt íróra megérkezésekor valóban mondhatjuk, hogy tízhúsz évvel ezelőtt nagyobbat robbant volna, szívbemarkolóbb lett volna, mivel az irodalomban is érvényesek az élet-kori sajátosságok törvényei: a vad kamaszkor után elkövetkezik a polgárosult, megállapodott felnőttkor. Aki pedig még ezután is érdekes, sőt izgalmas tud maradni, az már megközelítette azt a küszöböt, mely a csupán történeti jelentőségű művészt elválasztja az egyetemesség tartományától. A magyarországi néző és olvasó sajátos színházi, könyv- és folyóiratolvasói lehetőségeinél fogva más szemszögből láthatja a modern irodalom néhány kiemelkedő alakját -- ritkaságként, újdonságként szemlélhet sok olyasmit, ami másutt már vieux jeu -, ítéletei ezért eltérőek lehetnek, ha nem is az örök értékek megmérésében, de legalább annak megállapításában, mit érez tartós művészeti terméknek és mit nem. A halhatatlanság amúgy is kissé félrevezető fogalom: nem is mindig olyan igazságos, mint ahogy gondoljuk, s egyáltalán nem bizonyos, hogy oly sokáig tart, mint ahogyan remélni szeretnénk.

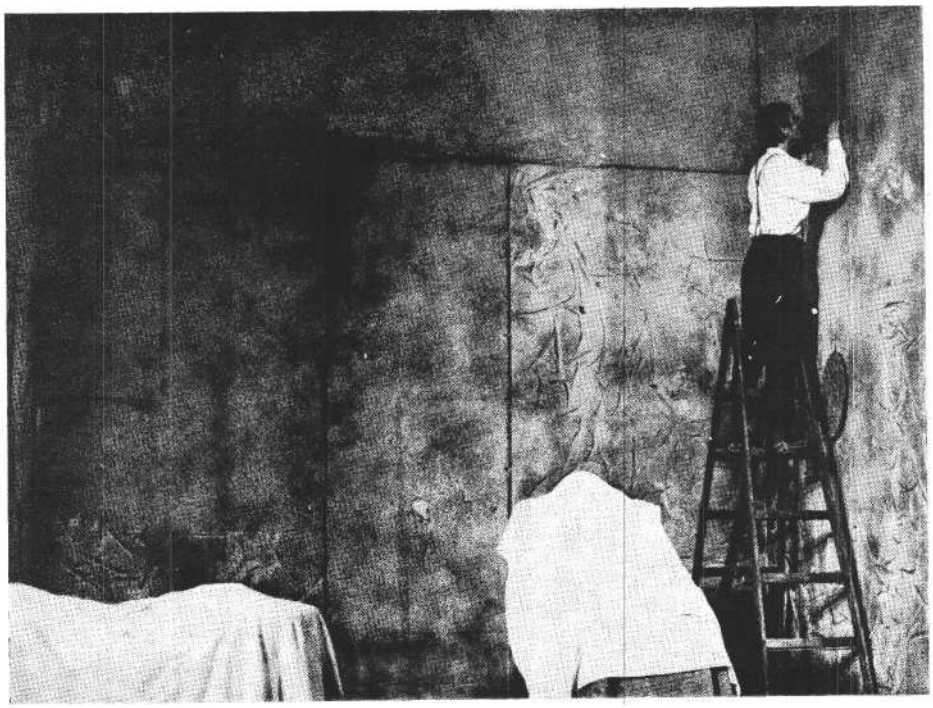
A játszma vége mostani itthoni elő-adása tehát azt is sugallhatja, hogy mi Beckett megértésében és élvezetében talán valamely határvonalhoz érkeztünk. Mert igaz, hogy a mű elárulja azt, mikor született. Fellelhetők a szövegben azok a mozzanatok, melyek felidézik bennünk a spontán ítélkezést: mily naivak is azok a rémségek, melyeket a szerző leír - legalábbis az azóta történtekhez képest. A mai néző tehát nem ragad le az azonnali pusztulás veszélyének érzékelésénél, így egyéb fontos rétegek felismerésére is marad ideje és energiája. *A játszma vége* nemcsak vészjelzés, hanem ezenkívül kegyetlen leszámolás néhány elöregedett és tűrhetetlenné vált ábránddal. Beckett voltaképp kedvenc kategóriánkat, az individuumot, a fausti embert ülteti a szemeteskukába. E típus tarthatatlansága már réges-régen nyílt titok, a tény beismerésétől és elfogadásától, valamint a konzekvenciák levonásától azonban mégis úgy irtózunk, mint az ördög a szenteltvíztől. Pedig az örökös önmegvalósítás fausti parancsa már jó ideje kényszerképzet, szenvedő és szenvelgő huszadik századi hősök egész sora bizonyítja ezt. Az individuum eszménye ugyanis a történelem jelenlegi állapotában - nem demokratizálható, kivált a szónak modern civilizációs értelmében. A fogyasztói társadalomban ez nem tömegcikk, pénzen nem vásárolható meg, nem tanulható és még csak ki sem sajátítható. Amilyen mértékben távolodik tőlünk az eszmény megvalósításának lehetősége, olyan mértékben ragaszkodunk a látszat fenntartásához. A túlfejlesztett egyéniség kultusza így szinte a világ központjává vált. Beckett - sok egyéb mellett - ezt a folyamatot *is* ábrázolja, arc nélküli szerencsétlenjei ezért jelennek meg úgy, mint az egyetemes pusztulás jelképei. Beckett pontos számadást készít hőseiről. Leírásait azért érezzük oly zseniálisnak, mert kíméletlenül költőiek. Nála nincs megdicsőülés és nincs pokol. Még a szatíra nádpálcáját sem suhogtatja az emberiség orra előtt. Figuráit egy pusztulásra ítélt világban helyezi el, a figurák maguk azonban elpusztíthatatlanok. A nyomorúságos állapotú Hamm így beszél *A Játszma* végében: „Egy kissé mintha kiürültem volna. Az állandó alkotás feszültsége." És ez nem tréfa, Hamm ugyanis tényleg regényt ír.

CLOV: Remélem, sokat haladtál a regényeddel.

HAMM *(szerényen): 0,* nem olyan sokat, nem olyan sokat. *(Sóhajt)* Vannak napok, hogy az ember nincs formában. *(Szünet)* Várni kell, hogy *az* ihlet jöjjön. *(Szünet)* Sosem erőltetni, de sohasem, mert az végzetes volna. *(Szünet)* Egy kicsit azért haladtam.

Nemzőatyját, valamint a nézőt egyáltalán nem kíméli ihletének eredményétől. Ami a darabban végzetes, az valójában Hamm dögletes történetmesélése: kevés helyen olvashatjuk a rossz modern irodalomnak ilyen kísértetien hű jellemzését, és ez a mű ismét csak a pöfeteggé növekedett személyiség fullasztóan unal-

Jeney István (Clov) A játszma vége szolnoki előadásában



Hamm: Huszár László **(MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

mas terméke. Ez a kóros személyiséghólyag természetesen nem pukkad szét a műben. Az író sokat emlegetett mozdulatlanságdramaturgiájával eléri azt, hogy az ábrázolt világ végéig a széthullás előtti utolsó pillanat állapotában marad. Állandósul tehát az, ami tarthatatlan, megszilárdul a bizonytalanság. A szerző leszámol ugyan válságos világ-képünkkel, de nem úgy, hogy végső, megsemmisítő csapást mér rá, hanem úgy, hogy igen hatásos és erős szimbolikával mutatja meg annak következményeit. Könyörtelenül végiggondolja és színpadra állítja azt a jellegzetesen modern szemléletet, mely inkább öntudatlanul, mint tudatosan áthatja életünket és gondolkodásunkat, és melyet D. H. Lawrence így fogalmazott meg *a Lady Chatterley szeretőjében:* „Korunk lényegét tekintve tragikus, ezért nem vagyunk hajlandók tragikusan felfogni." Mintha Beckett ezt a lelkiállapotot akarná nemcsak igen aprólékosan elemezni, de a gondolatot végig is akarná vinni, egészen addig a szélsőségig, ameddig ez lehetséges. Műveiben ily módon a tragédianélküliség szomorúságát is kifejezi, s ilyen értelemben valóban metafizikai rémdrámákat ír, ahogyan egyik bírálója a szemére veti. Persze mindebből nem következik az, hogy darabjai, például *A játszma vége* elégikus hangvételű alkotás lenne. Szörnyű a kép, amely elénk tárul: lakatlan, puszta föld, vak, béna emberek, földbe ásott öreg hölgy, lábatlan, szemeteskukában élő apa és anya; aki még mozogni tud, az is legfeljebb ha téblábol. Csodálatosképp e borzalmas látomásokból mégis szinte teljesen hiányzik a világfájdalom, a szónokias nyavalygás valamint a szentimentális önsajnálat. Beckett fegyelmezetten és méltósággal tárja elénk e látomásokat. Ezt többek között azzal éri el, hogy eredeti jogaiba helyezi vissza a költészetet. Brook azt mondja róla: „Költészet, nemesség, szépség, mágia - megint csak ezek a gyanús szavak tértek vissza a színházba." Kevés dolog devalválódott annyira az utóbbi évtizedekben sőt évszázadokban, mint éppen a líraiság - ez ma már szinte a szépelgés, a könnyes érzelgősség, a nagy beleérző semmitmondás, a hasbeszélő retorika szinonimája. Azok, akik a színház megújulásának lehetőségét a líra visszatérésében látják, nyilván nem a vég nélkül folytatható tartalmatlan és pöffeszkedő lantolás színpadra állítását kívánják. Hanem olyan tömören, eredetien és pontosan megfogalmazott szövegekre vágynak, mint amilyen például *A játszma vége.* Ha közelebbről szemügyre vesszük a mozdulatlanság becketti drámáit, hamarosan kiderül, hogy e szövegek nemcsak evokatívak, szépek, kifejezőek, de mozgalmasak is, egy percre sem engedik nyugodni a néző vagy az olvasó figyelmét. A mondatok izgatottan kergetik egymást, ezekben a szövegekben ismeretlenek azok a fölös-leges, sőt hátramozdító dramaturgiai ki-térők, melyek oly gyakran teszik unalmassá, érdektelenné, kötelező humanista leckefelmondássá századunk jó néhány drámáját. Igaz, hogy Beckett egyetlen energikus mozdulattal kisöpörte színpadáról a kolonccá vált régi módszereket, a környezetfestegetést, valamint az aprólékos pszichologizálást, de ehelyett ismét színpadképessé tette a lírai magaslatot és mélységet, továbbá a merész, gyilkos humort - illetve nem tett mást, mint ismét értelmet adott a humor „gyilkos" jelzőjének, amely az utóbbi időben már inkább díszítő jelzőnek számított, mint megkülönböztető jegynek.

Paál István nem először vállalkozik arra, hogy a modern drámairodalom egy-egy igen fontos alkotását megismertesse a magyar közönséggel. Ezek az ismerkedések sohasem voltak csupán történeti jelentőségűek, tehát nemcsak arra voltak jók, hogy elmondhassuk, lám végre mi is láthattuk Jarry, Camus vagy Mrožek egy-egy híres remekét. Ezeket az előadásokat a rendezés önálló értékei okán is a kiemelkedő és emlékezetes bemutatók közé sorolhatjuk. A nagyszerű sorozat újabb darabja, *A játszma vége* ismét magyarországi bemutató. A színmű értelmezése pontos és meg-győző. A játék híven követi a szerző utasításait.

Éppen úgy, ahogyan Húros Annamária díszlete is a szerzői leírás nyomán készült. Fő érdeme, hogy színpadi teret tud érzékeltetni a kicsiny terem adottságai ellenére is. A környezet és a játék egyszerűsége arra utal, hogy Paál István nem elsősorban bonyolult intellektuális zárkombinációk összességének tekinti a művet, hanem főként és mindenekelőtt színháznak. Ez igen szerencsés elképzelés, mert ennek köszönhető, hogy a szín-mű nem válik filozófiai traktátussá, ha-nem művészi élménnyé magasztosul. Ez az előadás érzelmeket ébreszt, mégpedig legtöbbször ellentéteseket, szinte képtelenül szélsőségeseket. Amit látunk, az egyszerre sokkol, nyomaszt és nevettet. A figurák nem váltják ki az erkölcsi ítélkezés, a beleérzés, az azonosulás jól ismert, hagyományos reagálásait: hisz nem körüljárható emberi jellemeket látunk, hanem élő maradványokat, akiket tulajdonképpen megvetni szeretnénk, ha jólneveltségünk - illetve a bennünk élő maradvány tabuk - ebben kissé meg nem akadályoznának. A színészi játék épít erre a tanácstalanságra. Huszár László, Jeney István, Hollósi Frigyes és Hanga Erika azért nyújtanak jó alakítást, mert nem akarják eldönteni helyettünk, hogy mit is gondoljunk erről az egészről. Szerepeikben - nyilván szándékosan - nemcsak személyiség nélküliek, de személytelenek is.

Samuel Beckett: A játszma vége (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil. *Rendező:* Paál István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Húros Annamária.

Szereplők: Huszár László m. v., Jeney István, Hollósi Frigyes, Hanga Erika, Szeli Ildikó.

POR ANNA

Új csillagzat Arrabona egén

A Győrbe szerződött évfolyam balettvizsgája

Egy esztendeje röppent fel a szinte kulturális szenzációként ható hír: Győrbe szerződött az Állami: Balettintézet végzős évfolyama. Vezetőül, Béjart brüsszeli balettjének hírneves szólistáját, Markó Ivánt nyerték meg. Közös elhatározással kitörnek a „megszokott" elhelyezkedési keretek közül, és nekivágnak az ismeretlennek: új balett-társulatot alapítani a győri színházban.

Hogyan juthattak a pályakezdő fiatalok erre az elhatározásra? Milyen mű-vészi, emberi útravalóval indulnak neki az úttörő vállalkozásnak? Új idők új szele, a magyar művészeti élet decentralizációjának újabb szerencsés jele ez. Valami beérett a hazai köztudatban: Kaposvár, Szolnok, Kecskemét csapattá kovácsolódott fiatal színi társulatainak úttörő munkája nyomán ma már nem száműzetést, deklasszálódást, hanem izgalmas új alkotóműhely lehetőségét jelenti a közösen birtokba vett „vidéki" színház!

A hazai színházi világban végbement folyamattal szemben a vidéki balett-társulatok közül mind ez ideig egyedül a Pécsi Balett tudott töretlenül fennmaradni, húsz esztendő során önálló arculatú, kezdeményező alkotóműhellyé válni. Vetélytárs, de egyben segítőtárs nélkül hősies erőfeszítéssel látta el az országos „tájolás" erejét meghaladó feladatát is. A debreceni Csokonai Szín-ház balettkara nehéz körülmények között hoz létre olykor egy-egy műsorszámot. A szegedi Nemzeti Színház balettje a felszabadulást követő rövid tündöklése után (itt mutatták be először hazánkban „merész" kezdeményezéssel az eredeti „erkölcsrontó" librettóval Bartók A *csodálatos mandarinját* Lőrinc György koreográfus jóvoltából) kellő támogatás híján egyre fájdalmasabban vegetál.

Most végre megtört a jég! Talán felzárkózhatunk mi is a környező európai országok régen decentralizálódott balettkultúrájához. De vajon mit tudnak, milyen irányban indulnak az együttest alapító ifjú művészek? Erre vártuk a választ az évfolyamzáró vizsgaelőadástól.

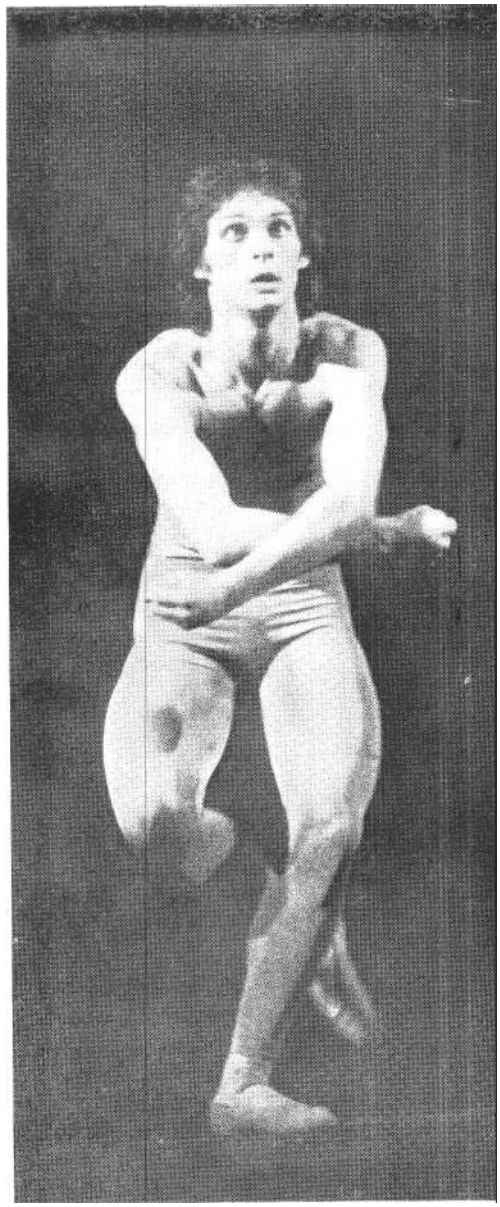
Az Állami Balettintézet hosszú évek óta aligha produkált ilyen érdekes, rangos, tökéletesen megszerkesztett vizsga-koncertet. A XIX. századi romantikától napjainkig terjedő időszak legkülönbözőbb műveinek hibátlan stílustisztasággal előadott bemutatójában gyönyörködhettünk. Nem vizsgaelőadás, hanem művészi táncélmény emlékével távozott a néző. Pedig ugyancsak vizsga volt ez, mégpedig a javából. Az évfolyamvezető balettmesterek, Lőrinc György és L. Merényi Zsuzsa rendkívül magasra állították tanítványaik számára a mércét. Nemzetközi mértékkel mérhető, sokoldalú, alapos képzésben részesült a bemutatkozó hét fiú és hét leány.

Az operaházi műsorból teljes terjedelemben előadásra került két egyfelvonásos mű, Fodor Antal Bach *E-dúr hegedűversenyére* és G. Balanchine Bizet C-dúr *szimfóniájára* alkotott koreográfiája, továbbá egy-egy jelenet *A rosszul őrzött* lányból, *a* Sylviából, *a Hattyúk* tavából, *a Párizs* lángjaiból.

Az előadók közül a klasszikus „nagy fehér balettek" eszményi tolmácsolójának ritkán látott adottságait sejteti Király Melinda. *A Hattyúk tava* fekete hattyújának, a titokzatos Odiliának szerepében „a nagy próbatételben", virág-szálszerű megjelenése, pontosan kimunkált, technikája, nemesen tiszta, stílusos előadása, egy-egy fejtartása, szemvillanása jelezte a jövő balerináját. A Bizet-szimfónia *Adagiójában* elragadó légiessége, tartózkodó líraisága egy-egy pillanatra már a biztos tudáson alapuló művészi alakítás költői világát tudta felidézni.

Megragadó előadóként mutatkozott be Müller Márta a testére szabott szerepben, Fodor Antal modern táncelemekre épült szépséges koreográfiája, a Bach-hegedűverseny szólistájaként. Szár-nyaló életöröm, bensőséges áhítat és muzikalitás áradt technikai biztonsággal megformált, érett táncából. (Ő egyébként az egyetlen, aki az évfolyamból nem szerződött Győrbe.) Pontos balett-technikájú, modern és karakter-tánc-stílusok iránt is fogékony táncos-nőknek ismertük meg Greiner Évát *(A rosszul őrzött lány)* és Bombicz Barbarát *(Párizs lángjai,* baszk leány). Az egész lánykar és a kitűnően képzett fiúk alapos balett-tudásáról a záró-számban, Balanchine ördöngös, táncost próbáló koreográfiájában győződhettünk meg.

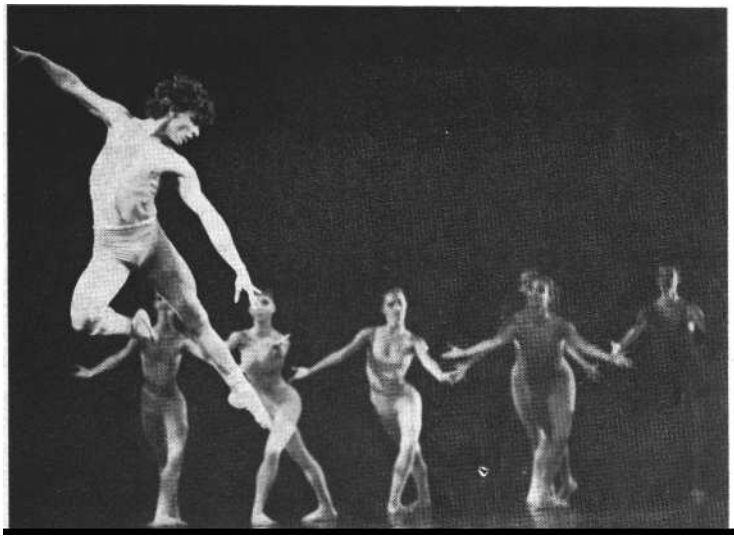
Szép kiállású, jó technikájú fiatal férfi-



Schönberg: Egy varsói menekült

táncosok bemutatkozásában gyönyörködhettünk. Megjegyeztük Kiss János (a *Hattyúk tava* elegáns hercege), Szabó Elemér *(A rosszul őrzött lány)* és Demcsák Ottó *(Párizs lángjai* baszk tánca) színes előadókészségét. Ez utóbbi Király Melindának is stílusbiztos partnere Bizet *Adagiójában.* Remek humorú és technikájú táncos egyéniség Szekeres Lajos. Az Amor-variációkat (Delibes *Sylvia* című balettjéből), Seregi László koreográfiai humorának ezt a kis gyöngyszemét, ellenállhatatlan komikummal vitte sikerre.

A legizgalmasabb, „rendhagyó" vizsgázó kétségkívül Krámer György volt, aki ezúttal saját koreográfiájával Schönberg: *Egy varsói menekült* című művére készült alkotásával mutatkozott be. Első eset az Állami Balettintézet fenn-állása óta, hogy növendék saját koreográfiájával vizsgázik az Operaházban. A pályakezdő koreográfus és előadó egyaránt figyelemreméltó jelenség: a drámai



Balettnövendékek vizsgaelőadása. Jelenet Orff művéből. A Nap szeretteiből

A Bach E-dúr hegedűversenyére komponált táncjelenet egy pillanata

erejű invenciózus kompozíciót markánsan szuggesztív egyéniség adta elő. A zenével tökéletesen összecsengő, maga alkotta modern táncnyelven kívül a Balanchine-műben a klasszikus technikában is megbízhatóan helytállt. Krámer ugyanakkor már korábban, az Állami Balettintézet keretei között működő Koreográfiai Stúdió egyik kezdeményezőjeként, évfolyamtársai számára komponált kamaraszámokkal hívta fel magára a figyelmet. Így tehát személyében - Markó Iván pártoló támogatásával - legifjabb magyar koreográfusreménységünk indul útjára Győrött.

Nagy várakozás előzte meg és szeretetteljes, kirobbanó siker fogadta Markó Ivánnak Orff *Carmina* Burana-részleteire alkotott művének, *A Nap* szeretteinek ősbemutatóját. Amikor a szerzőt egy korábbi interjúban a darabról kérdezték, a táncköltemények legjellemzőbb tulajdonságára utalva találóan ezt válaszolta: „ha lehetne (a darabról) beszélni, akkor nem kellene csinálni. .." Majd pedig a mű alapeszméjére és műfajára vonatkozó elképzeléseit így foglalta össze: „Az emberi küzdelemről szeretnék szólni, s arról az emberről, aki a biblikus paradicsomi állapotból kiűzetik, s minden segítség nélkül újból és egyedül kell az életnek nekikezdenie. Műfaját tekintve nem határozottan cselekményes, de nem is szimfonikus balett. . . hanem a kettő-nek egyfajta keveréke."

A megvalósult harmincperces kompozíció hatásos képpel indul: óriási napkorong sugárzása nyomán élet keletkezik a földön. Emberi lények munkálkodása, küzdelme, szerelme, keserve, bánata és újrakezdése finom arányérzékkel, szakmai tudással megszerkesztett festői csoportozatokban, szólókban és kettősökben bontakozik ki előttünk a színpadon. Különösen a lírai és tragikus hangvételű tételekben éreztük a zene és tánc meggyőző harmóniáját, egymást erősítő hatását. Orff erőteljes dinamikájával, vadul feltörő tomboló ritmikájával még részben adós maradt a koreográfia.

A mű szelleme és stílusa a nagyrabecsült mester, Béjart hatásáról, de egyben önálló arculatú táncköltő bemutatkozásáról is tanúskodott. Látomásával magával tudta ragadni a fiatal együttest, és át tudta forrósítani a nézőteret is. (Forrai Gábor színpadképe és Gombár Judit jelmezei stílusosan szolgálták a koreográfus elképzeléseit.) Nehéz len-ne az előadók közül bárkit is kiemelnünk e szakmai műgonddal kidolgozott produkcióból, amelynek legmeg-ragadóbb varázsa éppen a közös ügybe vetett hit sugárzása, az együttes alkotás gyönyörűsége.

Hagyományok

A korszerű győri színházépület híre vonzotta magához az újra vágyó tizenéves fiatalokat. A még épülőfélben levő színház kivitelező vállalatát keresték meg, hogy megtudakolják: vajon az épülethez méltó balett-terem szerepel-e a tervekben?

A nagy színházi hagyományokkal rendelkező Győr modern színházi épületében ezúttal az új koreográfiai alkotóműhely befogadására is nyitott, nagyvonalúan tervező igazgatóságot találtak, és a színház első lépései, Osztrovszkij Viharának izgalmas előadása, valamint *a Holdbéli* csónakosnak, Weöres Sándor-Ránki György daljátékának ősbemutatója igényes munka ígéretét rejti magában. Győrben az évszázados szín-házi múlttal és a rangos zenei élettel szemben nincs balletthagyomány. (Bár a színpadi tánc betétszámként már a múlt század során is föl-föltünedezett.) Viszont annál ragyogóbbak a környékbeli néptánchagyományok. A tánc ezen a tájon tehát ott virult ki, ahol erre lehetőség nyílott. A híres rábaközi verbunkok feldolgozásaiból élt a felszabadulás után sokáig a magyar néptáncmozgalom. A legerőteljesebb magyar katona-toborzó férfiköртáncok (kónyi, kapu-vári, szanyi verbunkos táncok) hazája volt ez a vidék, büszkén vállalta az örökséget Győr is. A rábaközi és a győri ember ott táncolt és ott tapsolt a táncnak, ahol módja nyílt rá: szabadtéri színpadon, művelődési házban, utcán, zöld füvön.

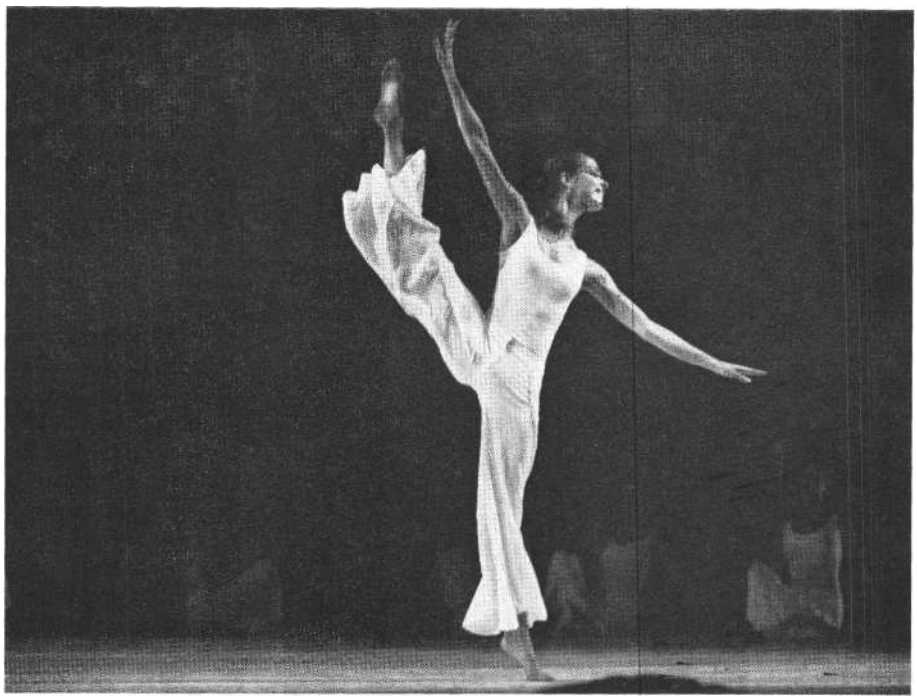
Az avantgarde és a folklór Bartók országában nem ellentétes pólusok, és Markó Iván mestere Maurice Béjart az egész világ folklórkincséből merítve alkotta meg formanyelvét és rítusokat idéző műveit. Reméljük, a Markó Iván vezette fiatal csapat is felleli majd az él-tető gyökereket, a gyümölcsöző kapcsolatot a hagyománnyal A kemény, férfias rábaközi verbunkok ma már keretbe szorított indulatai és a seprűstáncokban a szabadosságig-trágárságig tomboló

életöröm világa nem is áll olyan távol a középkor szigorú rendje alól feltörő, elementáris életkedv tobzódásától, Orff vadul zakatoló ritmusainak plebejus hangvételétől. S talán éppen a Rába-köz talajából is meríthetők a még hiányzó „allegro barbaro"-színek Markó Ivánnak a vizsgán látott értékes *Carmina Buranajához.*

Közösség

Az alapos szakmai felkészültség és művészi rátermettség az új győri balett nélkülözhetetlen aranyfedezete, de ami az új együttest különösen figyelemre-méltóvá teszi, az a csapattá kovácsolódott, újat kereső évfolyam közösségi szelleme, szívós küzdelme, amellyel maga mellé állítva az állami és társadalmi szerveket, végül is létrehozta az új együttest. Es itt szót kell ejtenünk a kiröpítő intézményről, az Állami Balettintézetről, valamint az évfolyamot vezető két mesterről, Lőrinc Györgyről és L. Merényi Zsuzsáról, akik a klasszikus balettrepertoár nehéz próbáit kiálló táncosokat, a modern stílusok iránt fogékony, egyéniségüket a koreográfiai alkotóképességig kibontó fiatal művészeket nevelték. Mi több, az összetartozás, az együttesen végzett alkotó munka gyönyörűségét felismerő, tudatos közösségi szellemtől áthatott fiatal embereket bocsátottak útjukra. Nem véletlen, hogy éppen az ő kezük alól került ki a magyar balett ügyét „vidéken" szolgálni kívánó, „Győrbe igazolt" évfolyam, amely szabad idejét közös munkára, az intézet Koreográfiai Stúdiójának létrehozására fordította, majd az együttmaradás mellett döntve kereste meg a győri színházat, és kérte fel saját kezdeményezéssel vezetőnek Markó Ivánt, akit az ő lendületük ragadott magával, ez bontatta fel vele Béjart-ral kötött szerződését, hol-ott nemegyszer személyére komponált szólószereppel is marasztalta a mester a *Tűzmadár* felejthetetlen előadóját. Ehhez nyilván a fogékony lélekbe ilyen-fajta eszményeket plántáló, a koreográfiai szárnypróbálgatásokat gondos kézzel istápoló pedagógusokra is szükség volt.

A „nagy orosz iskola" legnemesebb tradícióit új szellemben továbbadó, a magyar balettművészet számára egy Kékessy Máriát, Keveházi Gábort, Pongor Ildikót és most a fiatal Király Melindák kis gárdáját útjára bocsátó „Merényi mesternő"-ről hirtelen felmerül egy fiatalkori emlékem. A harminc Év előtti hőskorát élő Magyar Tánc-



A Bach-hegedűverseny egyik szólótáncosa (MTI fotó - **Benkő** Imre felvételei)

szövetség egyik lobogó lelkesedésű „fáradhatatlan motorja", a harcoló, országot járó, a pesti VIT-et szervező, néptáncot gyűjtő és tanító fiatal kis Merényi Zsuzsa képe. Á szegedi balettből Pestre hívott régebbi Szentpál-növendéké. Magam írtam hajdan rá a nevét az első szovjet ösztöndíjas táncosok listájára. Május elsején „ellenőrként" terepjáróval inspiciálta a szabadtéri színpadokat, amikor azon nyomban mennie kellett.. . „A »hőskorszak« első magyar fiataljaival »Kovács vagyok ifjú a lelkem...« énekszóval érkeztek meg Moszkvába egy ismeretlen világba, a szovjet művészet meghódítására. Tisztelet a nagy módszeralapító pedagógus Vaganova mesternőnek, aki a nyelvtudás nélkül érkező kis idegenben megérezte a pedagógusi vénát, hosszú évek pokolian kemény munkájában mindenkor egyengette az útját... Mai balettintézetünk pedagógusai javarészt »Merényi-módszertan« alapján tanítanak... Pályakezdő »gyermekei« pedig »ifjú a lelkem« kiáltással honfoglalásra indulnak az országba."

Mellette felmerül egy még régebbi, majd félszázados emlék is. Pesti művészkörökben a harmincas évek elején úgy hírlik, hogy a neves Szentpál-iskolában feltűnt egy nagyváradi zseniális fiú: a törékeny, pici Lőrinc Gyurka. Majd később a távolban azt hallom, ösztöndíjas a londoni joss iskolában, ... koreográfusi szerződést kapott (gyermekfejjel!?) egy világhírű angol baletttársulatnál... Majd Párizsban itt-ott ismeretlenül kereszteződnek utaink a harmincas évek derekán. Ismeretségi körömben egy szenzációt keltő fiatal tehetség (George Lorinc) támogatására fognak össze spontán kezdeményezéssel kiváló táncművészek, pedagógusok... Maga tervezte táncainak egy-egy részletét - jean-Louis Barrault pantomimjaival váltakozva - a színfalak mögül leshetem meg (saját műsorszámaim közötti szünetekben) egy szűk körű szakmai táncfórum bemutatóján. Majd jött a szörnyű kataklizma. Úgy tudtam, tífuszban odaveszett az ukrajnai hómezőkön. De mégsem... csak az álomjáró gyermekember maradt ott a pokol kapujában. Egy másik ember, megacélosodott akaratú, országos-nemzetközi távlatokban gondolkodó, közügyeket felvállaló, irányító, nevelő művész tért vissza. Most az erőteljes, fiatal Krámer György táncában a mesternek, a hajdanvolt fiatal Lőrinc Györgynek a szuggesztivitása, mozgásstílusa idéződött fel.

Á pedagógus művészi-szellemi arculata újjáteremtődik a növendékekben. Beérett a vetés. A balettintézetet alapító igazgató Lőrinc György tanítványa, Operaházunk világjáró vezető táncosa, Dózsa imre veszi most át az igazgatói stafétabotot, a mester legifjabb tanít-

ványai pedig - immár a maguk választotta vezetővel - kirajzanak a Dunán-túlra.

Cikkünk nyomdába adása óta megtörtént a Győri Balett bemutatkozása a győri Kisfaludy Színházban, a cikkben említett A *Nap szerettei* mellett Markó Ivánnak a R. Wagner Wesendonk-dalaira komponált *Álom,* és a R. Strauss *Imigyen szóla Zarathustra* zenéjére készült *Stációk* című koreográfiájával, valamint Krámer György *Pygmalion* című tánc-kettősével. Az est művészi igényessége és elsöprő sikere ezúttal igazolta az együttes indulásához fűzött reményeinket.

A műsor címadó tánca, a már korábban látott *A Nap szerettei* ezúttal dinamikusabbá, plasztikusabbá, az est legkiforrottabb produkciójává vált. Az újabb művek tanúsága szerint a koreográfus romantikus alkatát vállalva nem századunk zenéjének újszerű hangzásvilágához, hanem inkább Wagner és a század-vég késői romantikájához, Richard Strauss érzelemdús világához vonzódik. Ennek legjellegzetesebb megnyilvánulása *a Stációk* című képzeletgazdag, vallomásos tánccköltemény, amelynek hőse, főszereplője maga a koreográfus. Legkorszerűbb hazai színházunk szcenikai lehetőségei maradéktalanul érvényesülhetnek ebben a műben, amelynek nyitó képében a zeneművet bevezető híres „Napfelkeltében" zenének, táncnak és szcenikai hatásnak lenyűgöző, frenetikus sikert kiváltó pillanatát teremtette meg. A zene gigantikus természetmotívumának sötét gomolygásából felhangzó fanfárjaira a karjait szenvedélyes lendülettel széttáró Hőssel szemben hirtelen szét-nyílnak a háttér fekete dobozai, mint egy szárnyasoltár, amelyen egymás fölötti sorokban sűrítve emberi alakok sorakoznak. A látvány egy villanásra kinyilatkoztatásként előre vetíti az egész mű mondandóját: a világegyetemmel szembenéző ember drámáját. Ugyanilyen erőteljes a fanfárok hangjaira a közönséggel hirtelen szembeforduló művész jelentőségteljes bemutatkozása. Ezt követik az expresszív, szimbolikus táncnyelven megfogalmazott stációk képei. Markó Iván táncnyelve a modern tánc és a klasszikus balett keveréke, melyet a művész mondanivalója forraszt egységbe. A képzeletgazdag kompozíció legnagyobb értéke a rendezői, színpadi, képzőművészeti hatásokon túlmenően Markó Iván lebilincselően kifejező alakítása. Legfelejthetetlenebb stációi azok, amikor egy-egy pillanatra megjelent a táncos Markó Iván szárnyalása, és ami-kor a Szépséget megtestesítő Király Melindával önfeledt táncba lendült.

A két nagy szám mellett a harmadik némileg jelentéktelenebbnek hatott. Az *Álomméj* című, öt kamaraszámból álló táncjáték, amelynek néhány megragadóan szép jelenete mellett a táncok egészben inkább kifejezőerejükkel, semmint koreográfiai megformáltságukkal érték el a hatást. Wagner zenéjének légkörét csak két párostáncnak *(Szeretők:* Király Melinda - Demcsák Ottó, és *Hunász:* Dombrovszky Éva - Krámer György) sikerült némileg megközelítenie. A wagneri zene világától csakugyan távol esett, ám önmagában jól megszerkesztett volt a hatásos színpadképpel indított *Tükrös nő* című kis táncnovella (Bombicz Barbara, Tárnoki Tamás, Kiss János, Szigeti Gábor). Leghalványabban sikerült Az *angyal* és *az Alom,* amelyben a hangulatot teremtő szép színpadi háttér nem tudta felejtetni a koreográfia statikusságát, váz-latos voltát.

Krámer György zene nélkül előadott *Pygmalion* című tánckettőse (Király Melinda-Szabó Elemér) tömör, célratörő megfogalmazásával egy fiatal koreográfus egyéni hangú, figyelemre méltó jelentkezése.

A bemutatkozás igazi nagy színházi eseménnyé, művészeti életünk ünnepévé vált. *A Nap szerettei* címet viselő est hitvallás és programnyilatkozat is volt. Markó Iván az érzelemgazdag, emberközpontú, nagy hatású balett mellett tesz hitet. Ezt sugározza romantikus hevületű művészi személyisége és a vele már összeforrott tehetséges fiatal együttes is.

BÁNYAI GÁBOR

Szépek és reménytelenek

Az Orfeusz alászáll a Pesti Színházban

Eurydikének szörnyű, reménytelen sors jutott osztályrészül. Nemcsak meghalt, s az alvilágba jutott, de ott sem maradhatott nyugodtan. Mire beletörődött volna, megjelent az ő Orfeusza, a múzsa gyermeke, a lantjával hódító, s megkecsegtette előtte a szabadulás reményét. De Orfeusz gyenge volt, s így Eurydiké újra mindent elveszített. Már nemcsak az életét, a hitét is. És a trák nők bosszúja igazán nem változtatott az ő reménytelenségén.

Eurydikének gyönyörű szép sors jutott osztályrészül. Mert bár az alvilágba került, érte mégiscsak eljött a szabadító, az ő Orfeusza, csak az övé. Szabadulás nincs, visszatérés sincs - de van gyönyörű szárnyalás. Legalább még egyszer az életben, utoljára. És azután a változtathatatlan is mást jelent már.

Gyönyörű szép, reménytelen történet. Szép, mert oly hihetetlen csodát mesél - és reménytelen, mert nincs meg-váltás, csak egy utolsó elégettetés.

Ruszt Józsefnek sok meséje van. Régi és új mesék, meghatók és kegyetlenek. Ruszt József most nem foglal állást, csak elmeséli ezt a gyönyörű történetet. Kézen fogja Tennessee Williams Orfeuszát és Eurydikéjét, és a maga meséjét mondatja el velük. Olyan igazán és szépen, hogy a mesét hallgató sok szép és reménytelen ember vele együtt zokogjon. Mint egy passiójátékban: siratunk, hogy ne sirattassunk.

Ez is szép. És ez is reménytelen.

Fojtott hangulatú rituálé

Századfordulós stílusú amerikai építésze ti enteriőr, meghatározhatatlan korú, stílusú berendezés - szokványkép Williams hez. Amíg meg nem jelenik Val és Lady És máris kiderül, hogy a misztérium képileg is megkezdődött. A hálószobák hoz vezető jobb oldali lépcső mintha egy templomi szószékhez vezetne; innen dörgi majd a világ megfellebbezhetetlennel hitt ítéleteit Jabe Torrance. A cukrászda melyet Lady apja emlékére rendez be mintha a szentély lenne, ahova csak felkentek, a megjelöltek, a kiválasztottal léphetnek be szentségtörés nélkül. Az or-

ságútra nyíló nagy ajtón át mintha a szabadulás fényei világítanának: az oltárra eső fény oly sokszor rideg! Itt felülről és kívülről veszély fenyeget.

Az első pillanattól valami fojtott hangulatú rituálé folyik a színpadon. Az asszonyok idegesítő csevegése éppúgy tragédiát sejtet, mint a félig néger, félig indián ördögűző ősi tisztaságot és szabadságot jelképező eksztázisa. Ebben a világban senki nem egy valóságos értékrend helyi értékeit képviseli. Minden alak elsősorban egy modellt képvisel, s csak e modell válik plasztikusabbá reális kötöttségeitől. Emberáldozat készül - csak még nincs alanya. Lady lehetne az, de ő önmagában kevés. Meg kell érkeznie a megváltónak: olyannak kell lennie, amilyet csak a kivételes emberek érdemelnek meg. Ruszt nem engedi, hogy egy csehovi élethelyzet teljék meg majd a játék során földöntúli költőiséggel, hogy a mitológiai indíttatású rítus lefordítódjék a hétköznapok átélhetőbbnek vélt nyelvére. Éppen fordítva: hőseit elvontságukban tekinti reálisnak, s a valóság elemeit hagyja mesebonyolítóként működni.

Ezen a színpadon mindenki szeretne kapcsolatot teremteni a másikkal. Vagy eszközeik nincsenek, vagy erejük kevés, vagy más sors jelöltetett ki számukra. A kapcsolatteremtés lehetetlensége nem a rossz és jó emberek antagonizmusából következik: inkább két életút, két vallás, két mítosz összeegyeztethetetlenségéből. Rusztnál Orfeusznak nem Eurydikét kell megváltania, ahogy Eurydiké sorsa sem Orfeusz áldozatától függ. Ez a hagyományos szerepkettősség itt inkább Valra és a megfáradt humanistára, Carolra állna. Kettőjük esetében a lehetetlenséget az okozza, hogy Carol nem látja: ő csak visszahúzhatja a többre hivatottat.

Ruszt passiójában - hisz ez az előadás is beleillik a passiófogantatású előadásai sorába - úgy mellékesen a művészsorsról is szó esik. Vee Talbott, a dilettáns festő, aki látomásai után fest, a köznapi értelemben megfulladó művészt jelképezi. Ő valóban szemben áll egy értetlen világgal, melynek nincs szüksége művészetére. Ő a szenvedők fajtájából való. De mert különb, kap egy kiutat az írótól: a megvakulás esélyét és lehetőségét. Hogy csak a látomásai maradhassanak, látnia ne kelljen. Ruszt ezt a megvakulást egész hangvételéből következően nem kezeli reálisan. Eldöntetlenül hagyja, hogy reális betegségről vagy csak menekülési lehetőségről van-e szó, az Orfeusszal - Vallal - való pillanatnyi azonosulás lehetőségéről. (Bánki Zsuzsa legszebb színpadi pillanata éppen ez a jelenet: ahogy a pillanatnyi idillt széttépő férjére pillant hunyorogva.)

Halász Judit mint Carol az Orfeusz alászáll pesti színházi előadásában (Iklády László felvétele)

Ha a szenvedő Vee útja kudarcot eredményez is, még mindig megmarad a lehetőség Carol, a megváltó tervekkel indult humanista számára. Carol is művész, vagy az szeretne lenni. De útja másfelé visz. Ruszt egyik legszebb hitvallása ez a figura. Carolt ugyanis bohócként látjuk meg már legelőször is. Bodorított szőke paróka, nagykabát, keménykalap, rikító, elszabott ruha - és fehérre mázolt arc, kihúzott clownszemek. (Ez a figura érzékelteti már külsőségeiben is talán a legpregnánsabban, hogy Ruszt miképp viszi ad absurdum a darab lehetőségeit. Carolról ugyanis elmondják, hogy feltűnően öltözködik és festi magát, más, hangsúlyozottan más, mint a többiek. Ruszt betartja ezt az instrukciót: csak éppen a mondott túlzásokat, karikírozójegyeket egy határozott irányban fejleszti tovább. Az eredmény - egy keserű női Chaplin-figura.)

Carol nem elég erős egyedül. Egykor komolyan gondolt tervei, elképzelései megfulladtak, visszatérni azonban már nem tud, nem is akar a normálisnak nevezett életbe. Marad tehát a bohócszerep. Mert ez lehetővé teszi, hogy ne kelljen a normákat betartania, engedi, hogy fintorokkal figyelje és kommentálja az eseményeket, biztosítja szenvedő kívülállását. De egyszersmind védetté is teszi. Az elgyengülő Carol belekényszerül egy szerepbe, ezt teljesen magáévá is teszi. Ot nem kell félrerakni az útból igazában: nincs is ott. (Halász Judit játéka az előadás során fokozatosan jut el addig, hogy ezt a bohócmodellt tel-

jesen fölvállalja a reális figura rovására. Már az első pillanattól jól bánik maszkjával, de csak a második részben modellál gondolatilag is. Am ettől kezdve alakítása igen magas színvonalú. Sajátságos, de nekem úgy tűnik, hogy Halász Juditban ez a bohócvéna a legerősebb: bár általában más szerepkörben használják, nekem legemlékezetesebb alakításait bohócként nyújtotta. Talán érdemesebb lenne gyakrabban kiléptetni a naiva vagy a mai dolgozó asszony sémájából: ezek az eredmények ugyanis ott is lecsapódnak!)

Egyre nagyobb léptekkel közeledünk a lényeghez, az áldozathoz. Jabe Torrance, Lady férje, Rusztnál nemcsak férjként, betegként, zsarnokként jelenik meg: ő az a gyilkos, aki nem tudja, hogy rosszat cselekszik. El valami norma szerint, melyet egyedül jónak fogadnak el. A többi norma szükségképp hamis. Tehát pusztítandó. Nem a rosszat képviseli, hanem a pusztító józanságot. (Míg a színen újra meg újra megjelenő fecsegő nőfigurák - mondjuk a mitológiai erynnisek - sajnos képtelenek érzékeltetni ezt az általánosító többletet. Füzessy Ottó óriási fegyelemmel szolgálja a rendezői gondolatot. Pedig színfalhasogató ziccerei volnának: nagybeteg megérkezés, nyíltszíni rosszullét, gyilkosság, árulás - ezeket azonban egyforma mértéktartással tudja közös mederbe terelni. Ekként azonban élete talán legemlékezetesebb alakítása.)

El condor pasa

Amikor megjelenik Val Xavier, a bár-éneklésbe belefáradt, gitárjától soha meg nem váló énekes Jabe Torrance vegyeskereskedésében, felhangzik Simon és Garfunkel ma már klasszikus és örökzöld dallama. Val soha nem játszik. Kereszt-be font lábakkal fölül a cipőosztály pultjára, onnan nézi a világot, a körülötte feltűnő embereket. Szól a zene, fájdalmasan. Val nagyon nagy csendet teremt maga körül. Ez a fiú nem megtisztulni jött ide: végigjárta már a maga meg-próbáltatásait, s közben tiszta tudott maradni. Ami nem jelenti azt, hogy nincs benne önzés, nyerseség, olykor számítás is. Csak azt, hogy ennél erősebb benne a függetlenség, a szabadságvágy, a művészet szeretete, az igazság és a kapcsolatteremtés igénye. (Ruszt József néhány éve már megrendezte Debrecen-ben ezt a darabot: akkor inkább a Lady-nek kellett megváltania Valt; az az Orfeusz a tisztaság vágyának kifejezhetetlenségébe bukott bele, a világ hordozta csak az ő tragédiáját, nem ő magában. Tisztább, szikárabb ez a mostani elő-adás - mégis ez az érzelmesebb. Talán mert akkor egy társadalomban játszódó történetet láttunk, most egy mesét hallgatunk az áldozatról és a megváltásról.)

A Lady keserű ember. Talán el is gyávult az idők során. Eladták, hagyta ma-gát megvásárolni. De ott él még benne a kitörés igézete. Eurydiké a pokolban él, de nem felejtette még el a napfényt. Csak egyedül nincs ereje elindulni. Ahogyan Orfeusz sem lehet szabadító meg-váltandó nélkül. Nem egymást választják hát ki: a tudatos elemnél erősebb itt a szükségszerű, az elkerülhetetlen. Á . a kiválasztódás mégis nehezen megy. Mert ez már nem a mitológia egyszerű képlete. Modern passió ez, ahol mindenki magával hurcolja a gyanakvásait, a sérüléseit és a sebeit is. A sebzett emberek nehezebben találják meg egymás kezét. De megtalálják.

És újra megszólal az El condor pasa, az előadás tiszta vezérmotívuma. Csak most olaszul - hiszen a Lady „digó" családból származik. Két dallam, két dal: egyforma is, más is. Több a közös bennük, mint az eltérő. De mégiscsak le kell fordítani a saját nyelvre. Mindig akként szólal meg a saját nyelvű változat, hogy az adott szituációban melyikük lép egyet a másik felé. Ruszt káprázatos teatralitással használja a zenét ezúttal is. Nemcsak hangulatot kelt, de jellemez is vele. Néha még tovább megy. Amikor egy-egy jelenet érzelmi hőfoka túlcsordul a szavak lehetőségén, a zene fejezi be az akciót. Így a zene sokszor a színészek helyett is játszik, lehetővé téve, hogy egy abszolút értelemben „felmutatós" színházban az átélés csodája létrejöhessen.

Ennek a két embernek nem az a tragikai vétsége, hogy későn vagy bátortalanul találnak egymásra. Ennek a kornak a tragikai vétsége, hogy még mindig szüksége van áldozatokra és megváltókra, s hiába jut belőlük néha, a kor vagy a világ mégsem változik. Leleplezésük pillanatában a Lady szinte menekülne a bosszúálló Jabe elől. Val elkapja: innen nincs menekvés! A golyók Val karjában érik a Ladyt. Val befut a szentélybe, a megnyitásra váró szimbolikus értelmű mementó-presszóba, ott várja be a lincselőket.

Régen láttam olyan elementáris erejű színjátszást, mint amilyen ezúttal Ruttkai Éva és Lukács Sándor nevéhez fűződik. Mindketten a csend fokozataiból építik szerepüket. Lukács szinte nem is csinál mást, mint megteremti Val egyéniségét. Nem a figuráját: a legyűrhetetlen hatóerejét. Lukács Orfeusza nem változik a játék folyamán. Iszonyú súlyokat hoz be magával, magasra tartott fejjel, és nem változtat a tartásán. Csak a végén: amikor még fel is mutatja ezeket a súlyokat. Csendesen beszél („mint az eső"), gesztusai is tartózkodók és visszahúzódók. Ennek a Valnak nincs szüksége külső eszközökre ahhoz, hogy hatását elérje. Lukács Orfeuszának csak sorsa van. Gitárját még csak meg sem pengeti - mégis tudjuk, látjuk: művész. Minden mozdulatából valami elvont szépség és szomorúság árad. Az „elvégeztetett" hangulata.

Ruttkai Éva körülbelül mindent eljátszott már az amerikai drámairodalomból, amit érdemes. Szinte mindig megrázóan. Ilyennek azonban azt hiszem még sohasem láttam. Ő sem csak egy figurát, hanem egy teljes sorsot játszik. Magától értetődő természetességgel fon egybe szépséget és csúnyaságot, gyengeséget és bátorságot, ridegséget és érzelmességet. Szinte minden szeretett színészi eszközét félretéve a csupasz gondolatot szolgálja egy leegyszerűsített jelzésrendszerrel. Talán Júliája óta nem mert ilyen meztelenre vetkőzni. Ruttkai általában úgy mutatja meg magát a szerepeiben, hogy közben valami távolságot is tart tőlük. Most nem iktatja be ezt a mechanizmust önmaga és a szerep közé. Olyan védtelen, olyan kiszolgáltatott, hogy éppen ezzel nemcsak magáról beszél.

Val és Lady egymásra találtak. De nem adatik meg nekik az a lehetőség, hogy akár egyetlen próbát kiállva megszabaduljanak. Pusztulniuk kell. A fény lassan lemegy, csak odakint dereng kékesen, hívogatóan, csalárdul. Carol, a bohóc áll az ajtóban, az ördögűző rítusra hív, és felhangzik Yma Sumac hátborzongató dala, mely temetésre, a tűz köré hív, primitív tisztaságról hoz hírt.

Lassan teljesen kialszik a fény, elhalkul a sirató. Elvégeztetett.

A pogány szertartásnak vége.

***Tennessee** Williams: Orfeusz alászáll (Pesti Színház)*

Fordította: Forgács András. *Rendező:* Ruszt József m.v. *A rendező munkatársa:* Böhm György. *Díszlet:* Csikós Attila m.v. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. ***Szcenikus:*** Éberwein Róbert.

Szereplők: Füzessy Ottó, Ruttkai Éva, Lukács Sándor, Pándi Lajos, Halász Judit, Molnár Tibor, Bánki Zsuzsa, Földi Teri, Pap Éva, Szatmári Liza, Gyimesi Pálma, Sándor Iza, Dóczi Péter, Bartos László, Jobbágy Pál.

RÓNA KATALIN

Vodkalinka hígítva

Az Anna őfelsége a József Attila Színházban

Manekenek vonulnak a színen. A Nagy Unió divattervezésének remekei. A szigorú, merev vonalvezetésű Egyetlenke, a sárga kulikabát frappáns kis kulikalappal, a puritán lóden, szürke állig gombolt blúzzal. Majd az egyénibb hangvételű öltözékek változó színekben, kukoricasárgában, kukoricazöldben.

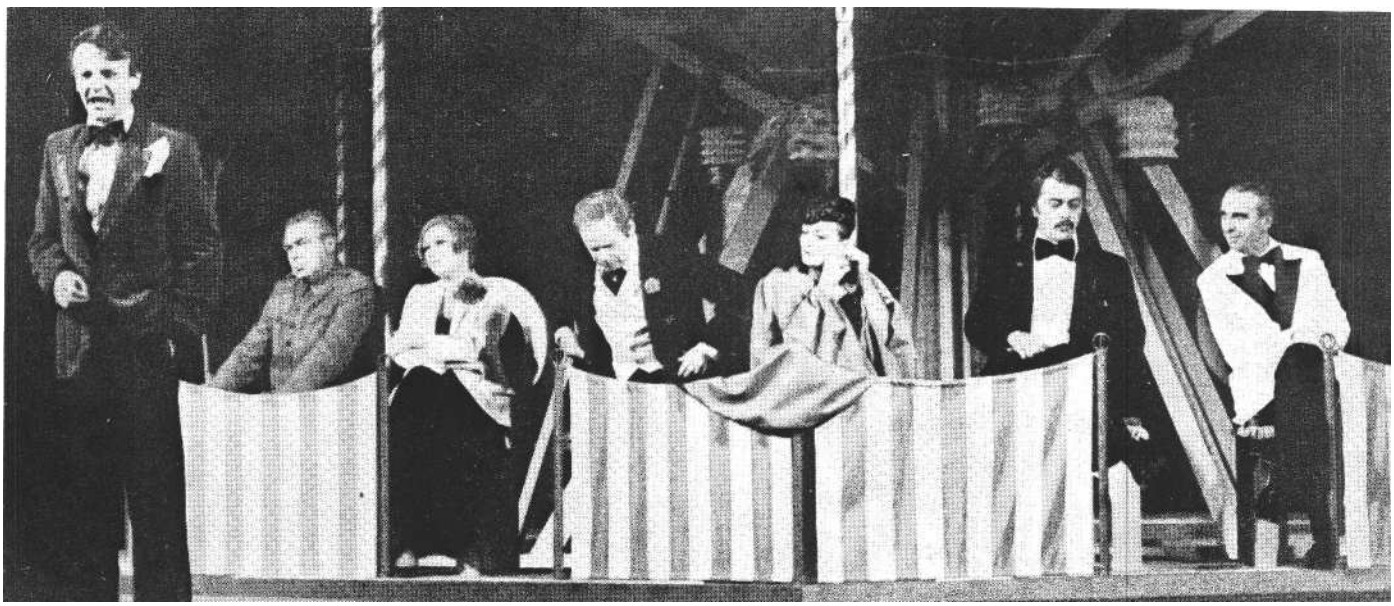
S hogy miért e díszes felvonulás? Miniland első embere asszony, és a Nagy Unió minilandi diplomatája is nő. És hogyan is tudna asszony asszonnyal szót érteni jobban, mint az öltözködés, a divat nyelvén.

Ha egy kicsit is komolyan vehetnénk Szamuil Aljosin *Anna őfelsége* című mesejátékának következtetéseit, könnyű lenne a világ dolgán változtatni. Nem kellene egyéb, mint néhány szép és okos nő, akik némi asszonyi fifikával és mosolygó pillantással helyrehoznának mindent, amit a férfiak elrontottak, megoldhatatlannak vélnek. Ha másként nem megy, hát vodkalinkával koccintva próbálnák jobb útra téríteni a férfiakat, akik komolyan ragaszkodnak a politikához, és akik nem akarják megérteni, hogy fölényük látszat csupán, amelyet az okos, kedves, bájos nők adnak nekik. Ám c nagyon bölcs asszonyoknak, akik diplomáciával foglalkoznak, tudniuk kell, hogy csak egészen pompás divatbemutatóval kápráztathatnak el egy királynőt, és csak a tiszta vodkalinkától vesztik el a fejüket a diplomaták. Ha pedig a divatbemutató, bár ironikus, de mégsem ad ötleteket az öltözködéshez, s a vodkalinka is hígított, legföljebb egy kényszeredetten vidám színházi estére telik hatásából.

Vajon lehet-e mesei keretbe ágyazva szatírát írni a világpolitikáról, egy ország politikájáról, a diplomáciai játékokról? Bizonyára igen. Csak el kell dönteni, a mese szolgál keretül a szatírának, vagy a szatíra hajlik mesébe. Ugyanis a kettő nem egészen azonos. Amennyiben az első - és elfogadható - megoldást választja a szerző, a mesének hitelesnek, igazán meseszerűnek kell lennie. Könnyed, förgeteges játékosság, fordulatokban bővelkedő, mégis egyszerűen kibogozható cselekményvezetés, mesteri drámaépítés, fölényes irónia a jellemzője az effajta drámáknak. A műfaj biztos kezű alkotói csalhatatlan színpadi ismerettel rendelkeznek. Történeteikkel úgy röpítenek egy távoli tündérvilágba, hogy közben bizton érezzük, a jelenben vagyunk, s még-sem akarjuk állandóan saját világunkra lefordítani az eseményeket. Ezekben a darabokban kora kérdéseit groteszk-fantasztikus formában fogalmazza meg az író. A műfaji keretek szétfeszítése, a felnőtt gondolkodás és az álmok, a legendák összefűzése teszi meseszerűvé, ugyanakkor őszintén komollyá a drámát. E műfaj kétségtelenül föllelhető a szovjet drámairodalomban, s vonulatának kései, halvány újrafogalmazása, meglehetősen gyönge változata Aljosin mesejátéka, az *Anna őfelsége.*

Anna, Miniland királynője kis országának ősi függetlenségét szeretné mindenáron megőrizni. A nagyhatalmak közt államának önállóságát védi a Nagy Unió, a Transzmarinia és a Kontinentália nagykövete képviselte hatalmi törekvésektől, miközben saját honfitársai sem állnak mellette. Mindezt már a függöny felgördülte előtt megtudjuk. A játéknak ugyanis narrátora van. A színlap tanúsága szerint: „egy ember közülünk". Hogy valóban közülünk való-e, bizton nem derül ki. Az azonban bizonyos, ha egy dráma arra épül, hogy jón egy ember, aki mindazt elmeséli, amit el kellene játszani, talán nem is hiheti magáról, hogy igazi dráma. Sokkal közelebb áll az epikus színházhoz, s ez egyetlen mesejátéknak sem válik javára. Ha még a narrátor valami olyasmiről tudósítana, ami dialógusokba nem fűzhető, ami nem azt magyarázza el, amit úgyis meglátunk, netán csak egyszer jelenne meg és nem minduntalan, talán még el is fogadhatnánk jelenlétét. Ehelyett ez „az ember közülünk", miként egy rossz kabaré konferansziéja humorosabbnál humorosabb mondatokkal kedélyeskedve próbálja elszórakoztatni a közönséget, mígnem szándékával éppen ellentétben az érdektelenségbe lankasztja a nézőt.

Jelenet Aljosin Anna őfelsége című **vígjátékából (József Attila Színház) (Ikládv László felv.)**



Így aztán hiába tudunk előre mindent, hiába a politikai cselszövések, a diplomáciai játékok sora, Anna őfelsége akárhogy is igyekszik, a mese csupán mese marad mindvégig. Derűs mesejáték, amelyből hiányzik az igazi gondolat, az igazi szenvedély, amely túlemelhetné a történetet a mesén. A történelmi, politikai mondanivaló nem képes elegyedni a mesejátéki ötletekkel. Minduntalan előtérbe tolakszik a didaktikus magyarázat, a bátor szókimondás látszatában tetszelgő közhelyek ismételgetése.

A pesties bemondásokkal tarkított fordítás Maráz László munkája. Nehéz megállapítani, hogy a magyarított fordulatok közül melyik a fordító érdeme, és mi a próba közben született ötlet. Néhány - bár szellemes - térben és időben rendkívül aktuális akar lenni, de inkább ízetlenre sikerült, mint ez is: „Kis Miniland nem ország, nagy Miniland menny-ország" - idézi a parlamentben elhangzottakat a miniszterelnök. Ki ne értené a célzást. Mégsem vagyunk biztosak benne, hogy az efféle aktualizálás bármilyen szellemi erőfeszítésre serkentené a nézőt.

Az egész előadás komédiai igyekezetében van valami erőltetett. Mintha a rendezés nem döntötte volna el, mit fogad el a darabból, mit tesz hozzá, mit enged megfejteni a meséből, és mit hagy meg meseszerűnek. Mintha nem tisztázta volna megnyugtatóan, hogy az alakok mennyire valóságos emberek és mennyiben mesefigurák. Mennyiben bohóctréfa vagy mennyiben szatíra, amit látunk. Barlay Gusztáv rendezése, mivel igazi értéket nem talál, igazi jókedvet is képtelen kicsikarni a darabból.

Megkockáztatnók, az eredeti darab talán tartalmasabb. Ez az előadás túl sok engedményt tett a bohózat valóban kínálkozó rutinmegoldásainak, holott Aljosin művében sokkal kevesebb a bohózati fordulat, mint amennyit a József Attila Színház együttese szeretne kiaknázni. Így mit tehetnek a színészek? Megpróbálnak ötletet ötletre halmozni. Milyen sikerrel? A második felvonás bohózati csinnadrattája közben már nem tagadhatjuk, unatkozunk.

Az előadást a színészi önmutogatás jellemzi. A színház a darab bemutatásával valószínűleg két vezető színésznőjének akart parádés szerepet adni a nagy-követ és a királynő figurájával. Kállay Ilona a diplomatanő szerepét felszabadult komédiázókedvvel, néhol még az irónia egy-egy villanásával is gazdagítva formálja meg. Elsősorban okos asszonyként hiteles. Az ő nagykövete eszével valóban táncoltatni tudja maga körül a ravasz, kifinomult észjárású diplomatákat. Szemes Mari ezúttal is, mint komédiai szerepben már annyiszor, szívével-lelkével játszik. Színes hangulatváltozásaiban, hangsúlyaiban. Sokszor már túlságosan is színes. Mindenáron érzékeltetni kíván-ja, hogy ő a középpont, és nem veszi észre, hogy erőteljes jelzései nélkül is az. Kár, hogy rendezői majd mindig túlságosan szabadjára engedik. Némi rendezői „hangfogó" még egyetlen nagy színésznőnek sem ártott. S végül anélkül, hogy bárkit is bántani akarnánk, anélkül, hogy elevenbe akarnánk vágni, nem titkolhatjuk a föltoluló kérdést: a parádés vagy annak vélt szerepek kiosztásánál néha nem lehetne, hogy a József Attila Színház vezetői épp a két művész-nő és az előadások érdekében ne csak kettejükben gondolkozzék?

Bodrogi Gyula a narrátor alakjában kissé fáradtan próbálja megadni az előadás alaphangját, nehezen küzd a fölöslegesen magyarázkodó szöveggel. A két nagyhatalom diplomatájának szerepét Kaló Flórián és Fülöp Zsigmond játssza.

Aljosin - még inkább egy igazi szatíra - világát Örkényi Évának és Tahi Józsefnek sikerül megteremtenie. Játékuk *egy* pillanatig sem válik hivalkodóvá, nem tűnik erőltetettnek. Örkényi Eva a divatház vezetőjeként eljátssza a mindenkitől és mindentől rettegő, a mindenkiben ellenséget, provokatőrt sejtő, mindig éber kísérőt. Mély humorral, groteszk eszközökkel tesz pontos, lényegretörő jellemformáló készségről tanúságot. Tahi József a divattervező szerepében ártatlanságot, naivitást tettető humorérzékkel, egy-egy ironikus fintorral minősíti az eseményeket.

A vendégként dolgozó díszlettervező, Vayer Tamás körhintaszerű színpadképe a játékot segítette. Kemenes Fanny kosztümjei finoman csipkelődők, a darab szatirikus hangvételéből táplálkoznak.

Szamuil Aljosin: Anna őfelsége (József Attila Színház)
Fordította: Maráz László. *Rendező:* Barlay Gusztáv. *Díszlet:* Vayer Tamás m.v. *Jelmez:* Kemenes Fanny.
Szereplők: Bodrogi Gyula, Szemes Mari, Vogt Károly, Láng József, Harkányi Endre, Kállay Ilona, Soós Lajos, Kaló Flórián, Fülöp Zsigmond, Both Béla, Örkényi Eva, Tahi József, Telessy Györgyi.

BUDAI KATALIN

Az Élő holttest Debrecenben

A drámát idegenkedéssel figyelő, Shakespeare-t élesen kritizáló Tolsztoj mégis írt színműveket: de nem említjük őket együtt a hatalmas regényekkel sohasem. Talán az *Élő holttest a* kivétel. Jó néhány évtizede változatlanul szerepel a világ-színházak műsorterveiben, s nem csupán a szerző neve tartja sikerlistán.

Tolsztoj körülbelül tíz évvel halála előtt, 1900 körül már elkészült a darab-bal, mégis a fiókban tartotta: mintha rejtette volna a prófétikus, az embert tökéletesedni lendítő szózatok árnyékában a keserű gyötrődés termékét.

Fegya Protaszov élete kiúttalan, elkeseredett élet. Felszabadulni, megváltódni nem tud: pedig a nem sokkal előbb keletkezett regény, *a Feltámadás* hőse, Nyehljudov ledönti saját korlátait, s a nagy bűn mértékéhez szabott vezeklés árán megtisztul. Szinte kicseréli önmagát, ki tud lépni osztályából, magára véve annak bűneit, s kilépve régi énjéből is, feltámadhat. Miért, hogy Fegya Protaszov nem képes erre, cél és értelem nélküli életéből nem errefelé nyílik kiút? Miért, hogy önpusztítását nem követi a belső megigazulás fényességében való újjáteremtődés? Mert nem az Annák, Nyehljudovok, Pierre-ek, a cselekvők és szenvedők rokona, hanem az Ivanov-féle felesleges embereké. Szinte utolsónak szól hozzá az Oroszországból Európába is átkerülő súlyos kérdéshez Tolsztoj, s mindjárt összetettségében, felelős után kutatva veti fel a Puskin óta jól ismert tárgyat: az orosz gondolkodó ember morális tisztasága, jó erkölcsi közérzete megőrzésének lehetetlenülését. Mindezt olyan gazdag életanyagba ágyazza Tolsztoj, hogy szinte zavarban van a mindenkori színpadraállító, mibe vágjon bele. Kosztolányi mondja találóan: „Erkölcsi mozzanatok bogozzák a csomót, csigázzák az érdeklődést."

A darab rendkívüli sokoldalúságát érzékeltetheti, ha néhány rétegére utalunk a történet összefoglalásakor: Fegya Protaszov jól szituált kandidátus több áldatlan családi perpatvar után elköltözik hazulról, otthagyja az őt mindig vissza-váró feleségét és kisgyermekét. Az asz-

szony édesanyja örül, hogy megszabadulnak a „züllött csavargótól", de a sógornő, Liza húga továbbra is bálvá*nyozza*. A feleség régi hódolója, Karenyin a nehéz helyzetben felajánlja segítségét, elviszi Liza visszakönyörgő levelét Fegyához, aki kedvelt kompániájával, a cigányokkal mulat. Fegya erre úgy dönt, hogy mindhármuknak jobb lesz, ha kilépnek a család kötelékeiből, és ezzel a Karenyin-Liza kapcsolat előtt szabaddá válik *az* út. *Az* állandó rossz közérzetet, melyet hivatalában és a társadalmi szokások gyakorlása közben magán tapasztal, csak a cigányok s énekesnőjük, Mása társaságában képes feledni. Hajlandó válni, bár ahhoz semmi kedve, hogy a hivatalos vádaskodásokban, nyilvános megszégyenítésekben részt vegyen, no-ha éppen arra kérik, hogy ő indítsa meg a pört. Ebből nem kér, már-már véget vet életének, mikor Mása javaslatára csak színleli az öngyilkosságot, ruháit a vízparton hagyva. Liza és Karenyin fellélegezve egybekelnek, s tisztelik a férj nemes nagylelkűségét. Ám Fegya kocsmai életének egyik tanúja elárulja a történteket a rendőrségnek. Bíróságon vonják felelősségre mindhármukat. Fegya, hogy saját és felesége becsületét, felesége életét mentse, valóban szíven lövi ma-gát.

Mint annyi nagy műben, bűnügyi izgalmú történet az egyik réteg, szerelmi háromszög a másik, rossz társadalmi lelkiismeret, kiúttalanság a harmadik. A civilizációból való kitörés, az ősi szabad életforma ideálja felé tapogatózás lehet egy további. Esetleg központivá válhat az a motívum, hogy az ember maga intézhetné a sorsát, de ebben éppen az általa létesített intézmények akadályozzák. Az egyén nem változhat meg anélkül, hogy ne változtasson. A három ember már-már rendezné közös sorsát, de az Intézményesített Rend nem engedi. Összefonódik személyes és általános érdek : a bürokrácia felrúgása oldaná meg az egyéni problémákat, azaz a totális lázadás.

Idáig Fegya nem jut el, áldozatként hal meg, a „nincs-kilépés" áldozataként. A társadalom nem tűri meg a személyes kezdeményezést, hatalmának kikezdhetőségét véli benne. Nincs mód kitörni: az, ami Fegya szorongását, szinte állandósuló szégyenkezését kiváltja, végső fokon az életét is követeli. Szabadság nincs, mert az öngyilkosság sem tesz szabaddá, csak másokra hozza a bajt. A személyes sors bekapcsolása az általános léthelyzetbe, illetve különválasztásának

Juhász Jácint (Fegya) és Bajza Viktória (Cigánylány) az Élő holttestben

abszurditása írható le a mű mélystruktúrájaként.

Török Endre, hazai Tolsztoj-kutatásunk kiemelkedő személyisége az orosz társadalmi állapotok Tolsztoj által érzékelt válságának ezt a fázisát az „intézményesített bűn" felismerésének nevezi. Mintha ez lenne Lengyel György rendezésének is a kiindulópontja, az az alapszín, melyre felrakódik a többi.

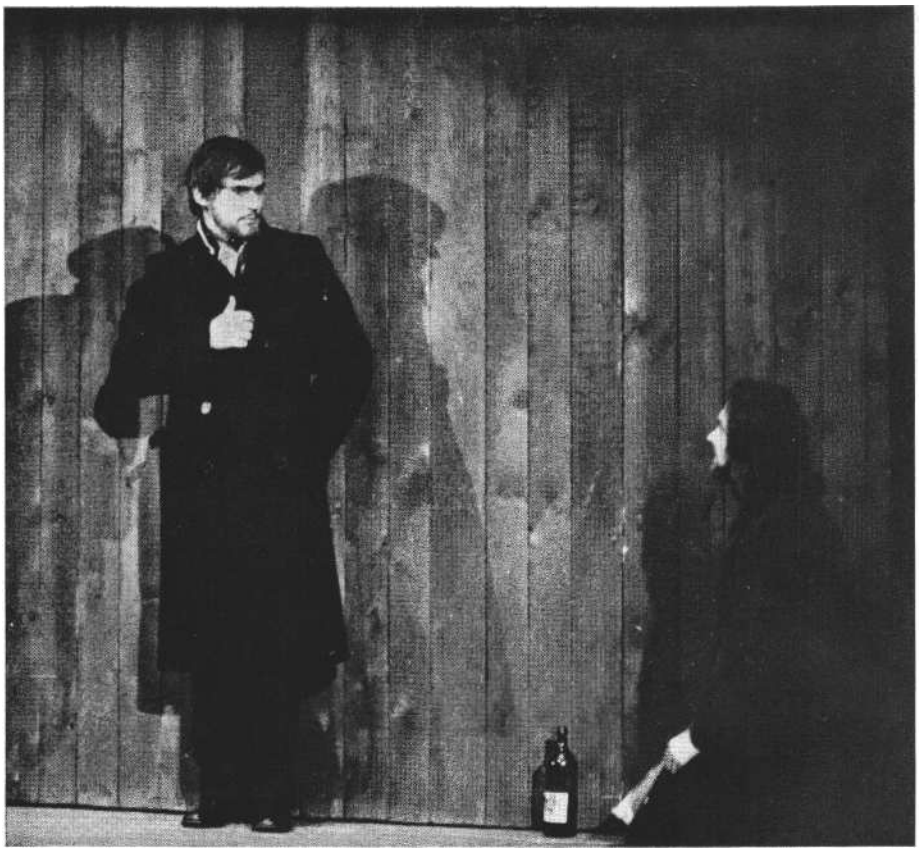
Szűkülő fasikátor a díszlet (Fehér Miklós szuggesztív munkája), melyből kitolhatók olyan kockák, amelyek a különböző helyiségek falait képezik. A nyomasztó utcarészletben a kezdő képben emberek, szem- és fültanúk sétálnak körbe. Folyik az a napi megszokott szertartás, amelynek végleges megmerevedése Fegya Protaszov depresszióját, italba menekülését kiváltja. Lejátszódik az utolsó jelenet is, a pisztoly átadása: de ez nem képileg szimmetrikussá komponált keret csupán, hanem dramaturgiai fontossággal bír: Fegya a feszültség kirobbanása *előtt,* azaz otthonról való elköltözésével egyidőben már kölcsönkéri a végzetes pisztolyt, amelyet majd másodszor is megkap a törvényszéki folyosón, s akkor már használja. Tehát *lehetőségként,* a megoldási kísérletek egyikeként már ekkor számba veszi Fegya az öngyilkosságot. A rendezés ezzel máris kimenti a főhőst a züllött, magatehetetlen tétovaság képzetéből, s a mérlegelés, az intellektuális feldolgozás komolyságával bízza meg.

A komor séta s a későbbi színváltozások alatt csodálatos zene szól: Penderecki *Uretnja* című oratóriumának részletei. Összhatásában felidézi ez a kép a Győrben látott Harag-féle Vihar kezdő illetve körmeneti jeleneteit. Úgy látszik, egy bizonyos (az orosz miliőre s a lelki alkatra egyaránt érvényes) helyzet kivetítésére mindkét rendező hasonló jeleket talált, s ezek mindkét esetben a tárgyhoz méltó módon hatásosak és megrázóak.

Hogy az erős kezdés miért nem folytatódik ugyanolyan hőfokon, arra egyrészt a darab maga is magyarázattal szolgál. Megvan benne mint láttuk - a rendkívül pontos építkezésű probléma--együttes, de a jelenetek nem elégfunkcionálisak, sok a kitérő, nem mutatnak következetesen egy irányba az epizódok, néhány szereplő felbukkan és eltűnik anélkül, hogy jelenléte dramaturgiai indoklást kapott volna. Tolsztoj dramaturgnak nem volt elég erős kezű: az epikum ráérősségéhez volt szokva. Göcsörtös, akadozó, ziháló mű ez: nem sima pergésű rutinmunka. Ezekkel az akadályokkal azonban számolni kell, eltüntetni őket nehéz (s talán valami el is veszne közben): ez látszik.

A sűrű jelenetváltásokat a ki-be mozgatható falakkal könnyű elérni, a világítás azonban nem tudja átvenni a tempót: olyan, mintha villanyt kapcsolnának leföl. Kiveszik a reflektorokat a jelenet vége felé, szinte lenyesve az utolsó szavakat: nyilvánvaló technikai kényszerűségek játszhatnak közre, mégis zavaró, mert az amúgy is szaggatott előadásmódot még jobban széttördelik.

Lengyel György rendezése, mint már mondottuk, a nyilvánosság elé viszi, közös vállalásra utalja a tragédiát. Mindenki hall-lát valamit, senki sem egészen tiszta, mindenki kap s ad sebeket, óhatatlanul szennyeződik. Így van felépítve a világ, az intézményesített lét kilöki az olyan szabálytalanokat, mint Fegya Protaszov, s a szabálytalanságból esetleg előnyhöz jutókat, mint Liza és Karenyin.



Juhász Jácint (Fegya) és Horányi László (Festőművész) Tolsztoj drámájának debreceni előadásában

Érdeme a színpadra állításnak, hogy e két embert nem szívtelen házasságtörőknek, hanem az önnön poklukból szabadulást reménylő, megzavarodott embereknek ábrázolta. A kisszerűség gúnyos apoteózisa is érdemtelenül sújtaná őket: esendők és szerencsétlenek, s kevésbé tudatosul bennük a hibás élet, mint Fegyában.

Ezt Csikos Sándor és Takács Katalin jól oldotta meg, bár - a látszat ellenére - hálátlan feladatról van szó. Csikos Sándornak olyan belső izzása van, mely őszintén jeleníti meg a visszafogottságot, fegyelmet, undort és szenvedélyt egyaránt. Takács Katalinnak jelenleg még kevesebb gesztus áll rendelkezésére ah-hoz, hogy ezt a bonyolult érzelemregisztert változatosan szólaltassa meg. Az értés foka nem lehet elegendő a láttatáshoz, gazdagítania kell a külső közvetítőcsatornák rendszerét ahhoz, hogy az egyedi színészi gesztusnyelv téveszthetetlenül létrejöhessen, a figura érdekében is.

Juhász Jácint - akinek pályáján jelentős állomás ez a meghívásos főszerep - megbízhatóan helytáll : ezt mondanám, ha ez a szókapcsolat nem lenne már feleslegesen koptatott ameliorációs szabvány, s így lassan ellentétes jelentésű. De eredeti értelmében hadd használjam mégis: mert nem tett többet hozzá ahhoz, ami itt kellett. Tépelődött, undorodott. nagylelkűsködött és irigykedett hitelesen, hamis hangok nélkül, nagyon értve a darabot. Megérezte, hogy tőle nem is kívántatik más, a szenvedély többletének nincs helye az értelmezésben: hát lemondott róla.

Sajátos felfogással lepett meg a két anya (Lizáé és Karenyiné) alakítója, Hegedűs Erzsi és Spányik Éva. Az utóbbi értelmes, józan nőnek ábrázolja a Karenyin házasságát valláserkölcsi alapokról ellenző anyát. Hegedűs Erzsi pedig a beteg türelmetlen rosszindulatával színesítette Liza anyjának szülői aggodalmát.

Tetszett Görbe Nóra naiv, tiszta lelkesedése Szonya figurájában és Bajza Viktória Mása-alakítása. Feltűnően szépen énekel, bravúrosan adta elő a cigánydalokat. Ez a jelenet azonban még igényes koreográfiájával s tarka ruháival sem elég atmoszferikus ahhoz, hogy az elszürkült élet ellenpontja legyen, hogy kifejezze azt, amit Tolsztoj maga is oly vonzónak tartott a cigányságban.

Korcsmáros Jenő Abrezkov herceg, a közbenjáró alakjának megformálásban nagyon közel került az „intézményesített bűn" fogalmának megértetéséhez. Simulékony, jó szervező, társasági figura - hideg, részvétlen lény.

A vizsgálóbíróval való összecsapás az igazi drámai jelenet, Fegya föltárulkozása a mű csúcsa. Ezért fontos a rövid szerep is, lévén a vizsgálóbíró a törvényesség őre s így az értelmezés egyik kulcsa. Barbinek Péter alakításában láttuk (a kettős szereposztásban a másik Sárközy Zoltán) és sajnáljuk - feltehetőleg csak ezen az egy estén -, hogy fegyelmezetlen, szétszórt, súlytalan játékot láttunk.

A szereplők - az egyéni jó teljesítmények ellenére - nem lépnek be ugyan-abba az áramkörbe. Ez az észlelt fogyatékosság visszavezet a korábban felvetett kérdéshez: mi a darab hibája, s mi keresendő másutt. Véleményem szerint a problémák sokaságának azonos szinten tartása akadályozza meg egy olyan fontossági sorrend felállítását, mely éppen a mindenkori színpadravitel célja. *Most, ma* mi a fontos nekünk Fegya Protaszov meghasonlásából és tépelődéséből: ezt kéne tudtunkra adni. Ha ilyen sürgető apropót nem találunk, érzelmileg is szegénynek érezzük az egyébként finom és elegáns előadást, mely a gondolatiságot nem hogy nem nélkülözi, hanem éppen túladagolja. A színpadkép és a zene erős hangulatiságát nem folytatja, nem veszi át a játékban semmi, a felütés megokolás nélkül marad. Ihlettelenné válik az előadás, szenvedélytelenné a játék. A meglevő értékek, alátámasztás nélkül, elfelejtődnek.

A szép, pontos, problémafeltáró munkát az anyag bátrabb kezelésének kellene kiegészítenie ahhoz, hogy a Kosztolányi-féle erkölcsi csomók megköttessenek. Az élesebb kontúrok pedig segítenének felszínre hozni az így csak átgondolt, de nem megélt tartalmat. Erre annál inkább számíthatnánk, mert Lengyel György sokszor bizonyította már, hogy avatott mestere az érzelmi telítettségű előadások létrehozásának.

Egy talált tárgy megtisztítása - mondhatnám Tandori metaforájával -, de nem kifényesítése, nem megcsillogtatása ez rég várt Tolsztoj-felújítás.

Lev Tolsztoj: Élő holttest (debreceni Csokonai Színház a Kölcsey Ferenc Művelődési ***Központ*** *Kamaraszínházában)*

Fordította: Németh László. *A dalszövege ket fordította:* Weöres Sándor. *Rendező* Lengyel György. *Díszlet:* Fehér Miklós *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Juhász Jácint m.v., Takács Katalin, Hegedűs Erzsébet, Görbe Nóra Újhelyi Olga, Csikos Sándor, Spányik Éva Korcsmáros Jenő, Bajza Viktória, Barbinek Péter, Sárközy Zoltán, Zsolnay András, Ho- rányi László, Linka György, Kóti Árpád Géczy József, Kiss László, Boross Mária Bán Elemér, Horváth Katalin, Matkó Sán- dor.

MIHÁLYI GÁBOR

Ciulei színháza

A Bulandra együttese Budapesten

Dicséret, lelkesedés keveredik fenntartásokkal és némi értetlenséggel a Bulandra Színház magyarországi vendégszereplése alkalmából írt kritikákban. De abban egyetértettek a bírálók, hogy a nálunk bemutatott három. előadás rendezője, díszlettervezője, Liviu Ciulei, rendkívüli művész. Mindenki számára világossá vált, milyen vesztesége színházművészetünknek, hogy jelentősebb rendezéseit nem ismerhettük meg a maguk idejében.

A Leonce és Léna előadása a bemutató évében, 197o-ben, még művészeti forradalom volt. Része annak az újító áradatnak, amelynek hullámai New Yorktól Moszkváig csapkodtak, és Bukarestig is elértek. Mára azonban Ciuleinek ez a rendezése már színháztörténetté vált. Nem hiszem, hogy lenne színházi szak-lap, amely ne szentelt volna hosszabb elemzést Ciulei e munkájának. Nálunk a SZÍNHÁZ-ban Koltai Tamás tudósított *a Leonce és* Lénáról (19711.), jómagam *a Színházról vitázva* című könyvemben igyekeztem bemutatni ezt a nemzetközi hírű produkciót.

Akkori élményemre emlékezve - az előadást figyelve - szembekerültünk reményeinkkel, csalódásainkkal, tenni vágyó akarásunkkal és keserűen tapasztalt tehetetlenségünkkel. Ciulei rendezése azt a felismerésünket tudatosította, hogy a hatvanas évek ifjúságának romantikus idealizmusa sem váltja meg a világot, továbbra is megy minden a maga útján.

Korunk felgyorsult sodrásában kilenc év előtti önmagunk történelemmé vált, ahogy színháztörténetté vált a hatvanas évek színházi forradalma. Akkoriban újdonság volt, hogy a színház merészen vállalni kívánta önmagát, a közvetlen valóság illúziója helyett a maga igazabb, őszintébb valóságát ígérte, kínálta. A képi megjelenítésnek olyan eszközeivel kívánt élni, amelyek specifikusan színháziak, s nem az irodalomtól, festészettől vagy a filmtől kölcsönzöttek. Azóta a naturalista színházzal szembeni lázadás színpadi közhellyé lett. Már nem hat az újdonság varázsával, hogy a színpad a maga meztelenségében tárul elénk, hogy észrevehetjük a színpadra belógó reflektorokat, a háttérben ügyködő díszletezőket, a színpadi segédszemélyzetet, és a díszletek sem rejtegetik szégyenlősen díszlet voltukat. Már nem hat a meglepetés erejével, hogy a szerzői utasításban jelzett kertet nem egy kertimitáció jelzi, hanem mindössze a színpadon heverő művirág --- vagy még az sem, mert fölöslegessé vált a helyszín pontos jelölése.

A Leonce és Lénát kétszer láttam Bukarestben, 197o-ben és 1972-ben. Meg kell vallanom, ezúttal nem mertem az előadást újra megnézni: féltettem emlékeim töretlen szépségét. Régi szerelmeinkkel újra találkozni gyakran okoz csalódást. Hiszen már egyikünk sem a régi...

Ezúttal azonban valószínűleg indokolatlanul aggódtam. Azok a rendezők, színészek, kritikusok, akik csak most ismerték meg Ciuleinek ezt a rendezését, maradéktalan élménnyel tértek vissza Kecskemétről. Nehéz megérteni, miért sajnálták ezt a kiváló rendezést, Ciulei első nagy rendezői korszakának ezt a remek-lését a budapestiektől. Nyilvánvalóan minden jelentős műalkotás egy idő múl-tán elszakad gyökereitől, s megkezdi önálló életét, függetlenül attól a világtól, amelyben megszületett, s amelyhez eredetileg szólni kívánt. De az is igaz, hogy önmagunk történelmi folytonosságának a felismerése is közrejátszik abban, hogy ez *a Leonce és* Léna-előadás változatlanul eleven színházként hat. A kilenc év előtti tegnap mégiscsak olyan előzménye napjainknak, amely felismert igazságaiban, következményeiben mit sem vesztett érvényességéből és jelentőségéből.

Az elveszett levelet 1972-ben láttam, nem sokkal a bemutató után. Akkoriban Dandanache szerepében még maga Ciulei lépett színre. Valójában szinte csak az ő bravúros alakítása maradt meg az emlékezetemben. Nevetésviharok söpörtek végig a nézőtéren, ahogy totyogó járással, ruhájába süppedten, görnyedten eljátszotta a nagyothalló, selypítő, álmossággal küszködő, szenilis öreg képviselőt. Fory Etterle - a mostani előadásban - lényegében Ciulei alakítását ismétli, talán egy fokkal erőtlenebbül. Így azonban helyrebillennek a valóságos színpadi erőviszonyok. Dandanache mégiscsak epizódfigura, viszont Ciulei megformálásában csak ő létezett a színpadon. Ezt a mértéktévesztést más színésznek Ciulei rendezőként nyilvánvalóan nem engedte meg.

Változott a díszlet is. Akkoriban a negyedik felvonás a szabadban játszódott, háttérben egy román falu idillikus látképével. Ámennyire emlékszem, a választási győzelmet ünneplő kerti mulatság nagyobb szabású spektákulum volt. A felvonulók mintha nemzeti zászlók mellett transzparenseket is hoztak volna magukkal, s a népi együttesek a dínomdánom közepette látványosabban ropták a táncot. Mintha több lett volna a mai bankettekre emlékeztető asszociációs lehetőség is. Tény az, hogy akkor ezt a negyedik felvonást s benne a záróképet éreztem az előadás csúcsának, bravúros finálának. Most ez az élmény elmaradt. Feltehetően az utazással, a díszletek szállításának gondjával függ össze, *hogy* mind a négy felvonást egyetlen, különféleképpen bútorozható díszletképben játszották el, és a statisztéria száma is csökkent.

Ezúttal azonban valamennyiünknek, akik ott ültünk a Fővárosi Operettszín-ház nézőterén, úgy hiszem, egyértelműen a komédia harmadik felvonása, a választási gyűlés jelenete tetszett az előadás tetőpontjának. Fél kezemen tudnám megszámolni az ehhez hasonló színházi emlékeimet.

Eltűnődtem azon, miképp lehetséges, hogy akkoriban, 1972-ben, nem hatott rám így az előadásnak ez a része. Nem is emlékeztem rá. Elképzelhető, hogy csak az évek során csiszolódott ilyen tökéletesre a színészi játék. Vagy bennem volt a hiba: hiszen Bukarestben nyelvtudás híján csak a gesztusrendszert, a mozgás koreográfiáját figyelhettem meg. Hiába ismertem a darabot, mégsem hathatott rám úgy, mint itthon, ahol a szinkrontolmácsolás folytán (amely ezúttal kitűnően működött, nem úgy, mint előző este a *Vihar* előadásánál!) a színészi játék legkisebb rezdülése is értelmet kapott. Minden mozdulat, gesztus, ötlet a helyére került, és teljes fényében, szellemességében csilloghatott.

Joggal kérdezheti az olvasó, miért tartom fontosnak felidézni hat évvel korábbi, szemmel láthatóan bizonytalanná vált emlékeimet. De hiszem, hogy ily módon talán jelezhetem, mennyire tünékeny, megfoghatatlan művészet a színház. Milyen furcsa helyzetbe kerülhet a kritikus, aki tudósít egy előadásról, amely a következő alkalommal már egészen más arcát mutatja. És érzékeltetni szeretném azt is, milyen bizonytalan a kritikus ítélete, ha nem érti az előadás nyelvét. A legizgalmasabb képi játék is értelmetlenné, érzékelhetetlenné válhat a látotta-

kat érvényesítő szöveg nélkül. Máig is emlékszem, milyen meghökkenéssel figyeltem annak idején Penciulescu *Lear* király-rendezését (lásd a rendezés elemzését Koltai Tamás már idézett cikké-ben). Egyrészt csodáltam a rendező izgalmasan modern, modernségében még Brookot is túllicitáló képi fantáziáját, másrészt azon tűnődtem, ugyanígy lelkesednék-e, ha a mai ruhákba öltöztetett színészek szokatlan mozgását, gesztusait figyelve Shakespeare szövegét magyarul hallanám.

Kétségtelen, hogy színházak utaztatása sok pénzbe kerül. Az sem tagadható, hogy az exportált, illetve importált előadások így kikerülnek a maguk valódi környezetéből, és így már nem a maguk eredeti, otthoni arculatában lát-hatók. De a szinkrontolmácsolás folytán mégis érzékelhetővé válik, legalább a szakmai közönség számára, hogy egy új színházi jelrendszer, egy dráma újfajta értelmezése, az egész színházi világban dicsért vagy vitatott előadás, miképpen hat a mi körülményeink között.

Sajnos azonban a világ nagy színházai ritkán jutnak el Budapestre. Ha pedig a hegy nem megy Mohamedhez. . . A színházi kritikus még örülhet, ha külföldre jutva sikerül elfognia egy szakma-szerte magasztalt előadást. A neves rendezés éppen műsoron van, jegyet is kap, a főszereplő sem betegszik meg az utolsó percben, s az előadást is megtartják...

De hogy mondhat véleményt - kérdezhetik ezek után - egy olyan produkcióról, amelynek nem érti a nyelvét? Hiszen nem tudhat mindazon országok nyelvén, ahová szerencsésen eljut, s ahol kiváló társulatok működnek.

Mit tehet?

Nyilvánvalóan felkészül. Valamilyen fordításban elolvassa a látott darabot. Informálódik ottani ismerőseitől, többnyire szakmabeliektől, végigböngészi a számára hozzáférhető nyelven írt kritikákat. Így remélheti, hogy a lényeget illetően nem téved, hogy fel tudja hívni a figyelmet a világ színházi életének valamilyen fontos eseményére, világszerte vitatott, magasztalt produkciókra, amelyekről ide-haza is fontos lenne tudni, amelyeket jó lenne, ha megismerhetnénk, mert egy újfajta látásmóddal, játéklehetőséggel gazdagítják a színházművészetet. Hogy legalábbis a rendezés, a színészi játék szélső értékeit - azt, ami igazán jó vagy rossz, fontos vagy nem fontos - érzékelni tudja. Legalábbis a maga esztétikai rendszerén belül. Nyilvánvalóan sem Koltai, sem Vámos nem „tévednek", amikor ugyanazt az előadást, például Zadek rendezését, tökéletesen ellentétesen értékelik. Nem is történhet másképp, hiszen más esztétikai kategóriákban gondolkodnak.

(És még ha érti is a kritikus a színház nyelvét, ha az előadás magyarul folyik - mi biztosítja a kritikust a tévedés ellen? A tapasztaltabb kritikus nem is kívánja magának a pápai csalhatatlanság süvegét. Beéri azzal, ha olvasói - érdeklődők és szakmabeliek - előlegeznek neki annyi bizalmat, hogy olykor *igaza* is lehet.)

De térjünk vissza *Az elveszett levél* harmadik felvonásához. Már *a Leonce és Lénában* érzékelhettük Ciulei ragyogó karikírozó képességét - érvényre juttatásához a színészeket is megtalálja a maga társulatában. Emlékezzünk Popo király fürdőjére. Ez Büchner szövegében egyetlen színpadi utasítás, Ciulei színpadán majd ötperces - ha nem hosszabb -, ellenállhatatlanul mulatságos némajáték, amely tökéletes pontossággal jellemzi Péter királyt, királyságának kisszerűségét, szegénységét, elmaradottságát, az uralkodó gyermeteg ostobaságát, felfuvalkodott hiúságát, tudatlanságát, nagyképűségét, cezaromániáját. Azonban a *Leonce és* Lénában a kiemelt epizódszereplők néhány vonással megrajzolt, ragyogóan karikírozott portréján túl, az udvaroncok világa arctalan vagy inkább egyarcú massza. Minthogy a rendezés éppen egyformaságukat, egyarcúságukat kívánja hangsúlyozni.

Ezzel szemben *Az elveszett* levélben *a* tömeg külön-külön megrajzolt, sajátos arculattal bíró karikatúrák sorából áll össze. A kiemelt harmadik felvonásban, a választási gyűlés jelenetében Ciulei imponáló aprólékossággal mintázta meg még az egymondatos szereplőket, a színpadi tömeget alkotó statisztákat is.

Igaz, a választási gyűlés torzított tükörképének rajza, a századvégi román liberalizmus ellenállhatatlanul mulatságos paródiája elsősorban Caragiale vitriolba mártott tollának remeklése. A színház többlete a groteszk világ megelevenítésének pontosságában rejlik. (A túlzást, az elrajzolást is el lehet túlozni. . .) És abban, hogy a rendező - a komédia szellemében - továbbrajzolja a képet. A színészi játék segítségével az is vizuálisan megjelenített humorrá válik, ami a szövegben csak egy-egy utalás, vagy meg sincs írva. Így kristályosodnak ki a játéknak azok a finom részletei, amelyeknek kiötlését, kimunkálását a drámaírónak mindig a színházra kell bíznia. A színészi játék ilyen telitalálatának érzem, ahogy a gyűlés egyik szónoka papírlapjait elkeverve elveszti beszédének fonalát; ahogy a hatás kedvéért időnként a torkát köszörüli, vizet iszik, a beszéde után meghajol, fogadja híveinek tapsait, éljenzéseit. Ellenállhatatlanul mulatságos, amikor a szónoklatok közben az egyik mamelukot elnyomja a buzgóság, a másik előrerohan, *hogy a* szónok kezét szorongassa, a harmadik pedig öklét rázza az ellenzék felé. Ezek után már nem is meglepő, hogy a gyűlés végül is egy amerikai burleszk modorában eljátszott óriási verekedéssel ér véget. Mind-ez leírva vissza sem adható, csak töredéke, árnyéka a színpadon történteknek : hogy is tudnánk leírni a színészek groteszk fintorait, furcsa gesztusait, a képben megelevenített humor színeit és árnyalatait.

Mai szemmel nézve furcsa mű ez Az *elveszett levél.* Dramaturgiai felépítésében Labiche-t, Feydeau-t követi. Labiche-nál egy elveszett szalmakalapot, itt egy elveszett levelet kell megtalálni. A cselekmény az egyik mulatságos és váratlan fordulatból a másikba fordul, a legváratlanabb pillanatokban az akkor legalkalmatlanabb szereplő tűnik fel. A derű majdnem ugyanolyan töretlen itt is, ott is. De csak „majdnem". Mert a jó rendezések érzékeltetni tudják, hogy Caragiale már nem tud olyan felszabadultan nevetni a maga honfitársainak ostobaságain, korlátoltságán, mint francia példaképei.

Már az időbeli és térbeli távolság - hogy az elvesztett tárgyat (kalapot, levelet) nem Párizsban, a fény városában, hanem egy Párizst majmoló, istenhátamögötti balkán porfészekben hajszolják - további humorforrások kiaknázását tette lehetővé. Csakhogy az ország elmaradottságán aligha lehet keserű szájíz nélkül nevetni. Így vált például félelmetesen mulatságossá és szomorúvá Caragiale *Farsangja,* amelyet Ciulei egyik tanítványa, Lucian Pintilie állított színpadra. Igaz, *Az elveszett levél* nem ad lehetőséget a rendezésnek az önostorozó nemzetbírálat ilyen szívszorongató szatírájára.

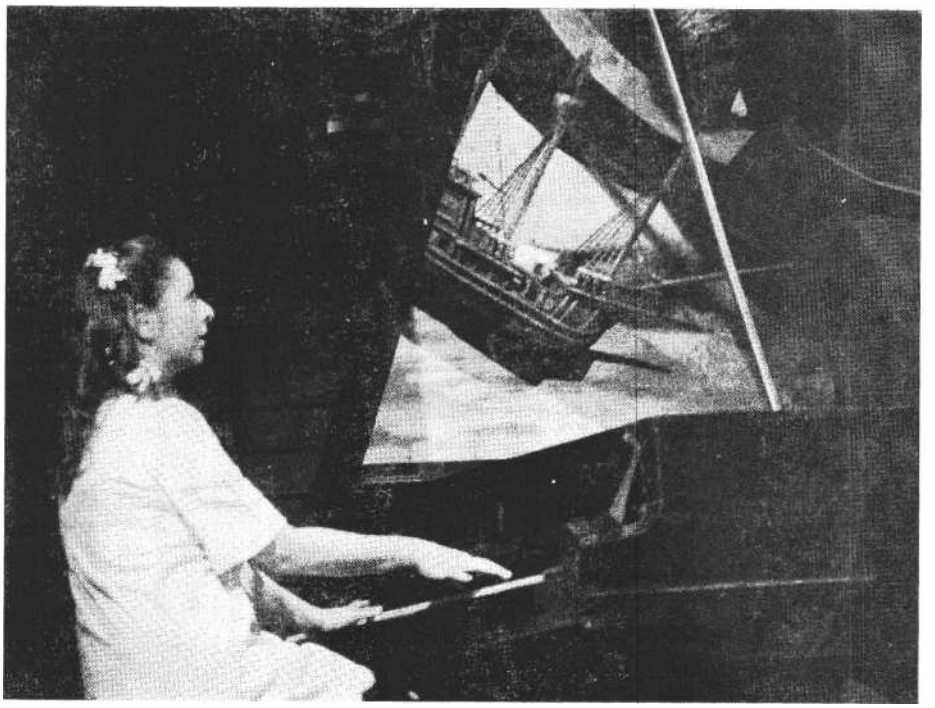
A darabnak egyetlen félelmetes figurája van, Tipatescu, a megye prefektusa. A rendező és a színész (Victor Rebengiuc) pontosan jelzik, hogy a prefektus már a holnap embere. Ha valamikor eljön az ő napja, ennek a kedélyes á1-

liberalizmusnak még a nyomait sem hagyja meg. O, ha kell, lövetni, akasztani fog. Az ő börtönéből már nem lehet egy szép nő lába toppantására szabadulni.

De - és ez is megvilágosodik előttünk *Az elveszett levél* előadásán nevetve a komédia, az előadás, Ciulei rendezése és a Bulandra Színház játéka kulcsot ad kezünkbe a tegnapi Románia megértéséhez, ami nélkül - tudjuk - azt sem igen érthetjük, mi történt, mi történik ma Romániában.

Más kérdés, mennyire tudja használni ezt a kulcsot a magyar néző. Attól tar-tok, számunkra sok olyan részlet, utalás elsikkad, amely a román közönségnek újabb és újabb impulzust ad a nevetésre. Gátolja *Az elveszett levél* itteni befogadását, hogy a magyar fordítás nem tud megbirkózni a feladat nehézségével. A fordító, Deák Tamás erdélyi író, a kötet utószavában a pontos tolmácsolás gondjait elemezve, lehúzza a keresztvizet a korábbi fordításról. Meggyőzően magyarázza, hogy miért nem sikerült elődjének visszaadnia Caragiale nyelvi humorát, dialógusainak elevenségét, hitelességét. Csak éppen ezek az érvek győznek meg arról is, hogy Deák sem boldogult a fordítással. Neki sem sikerült kitalálnia, hogy lehet a múlt század végi román szereplőket létező magyar nyelven beszéltetni, hogy a fordítás ne fordításként, hanem eleven magyar szövegként hasson. Még kevésbé boldogult Deák Caragiale nyelvi humorával; nemigen sikerült megtalálnia az idegen szavak pontatlan kiejtésével, szóvétésekkel, szóvirágok, közhelyszólamok kifacsarásával ját-szó humor magyar megfelelőjét. Így a tolmácskészülék csak egy íztelen, savaborsa vesztett szöveget közvetíthetett. Nem csoda, hogy az előadás csak ott tudott felforrósodni, ahol a nyelvi közegen túllépve a színészek ragyogó kabinetalakításokkal, látványos gesztusjátékkal kápráztathatták el a hazai nézőket is.

Mint már említettük, *Az elveszett levél,* a francia példákhoz hasonlóan, legalábbis kiindulásában -- szabályos szalonvígjáték. Tapasztaljuk, a századvégi szalonvígjátékok legjobb változataiba sem könnyű életet lehelni. A Caragiale-darabot is tartózkodva figyelte a közönség mindaddig, amíg a darab, az előadás csak egy vidéki szépasszony házasságtörésének lelepleződése körül forgott, s nem tört ki a szalonvígjáték keretei közül. De a fordítás még ennek a szalonvígjátéknak a szellemes dialógusait sem engedte élvezni. Ez magyarázza, hogy az első szünet után jó



Mariana Mihut (Miranda) Ciulei Vihar-rendezésében

néhányan elmentek, nem bízván a továbbiakban sem.

A bizalom hiányában talán az is közrejátszott, hogy előző este a *Vihar* előadása - amennyire ezt a színészek meghajlását fogadó végső tapson le lehetett mérni - elég hűvös fogadtatásra talált.

Kétségtelenül, nem minden ok nélkül.

Először is, Ciulei merészen új *Vihar*-interpretációval lepett meg, s tudjuk, a szokatlan, a meghökkentő, a töprengésre késztető nálunk nem feltétlenül talál megértésre.

Még emlékezetünkben élt a *Vihar* hagyományos, romantikus előadása. Hadd idézzem Mészöly Dezső Jan Kott inspirációjának hatására írt esszéjét, melynek címe: *Tűnődés a Viharról. „A* hagyományos interpretáció tükrében a *Vihar* allegorikus mesejáték. íme, színre lép maga a költő, a hatalmas mágus, akinek egyetlen szavára elszabadulnak, majd megjuhászodnak a nagy mindenség titokzatos erői.. s végül a varázsló kettétöri pálcáját, tengerbe veti könyvét, búcsúzik művészetétől.. A költő varázsló párhuzam valóban csábító, sőt kikerülhetetlen... A *Vihar* hagyományos értelmezésében nem nehéz ráismernünk a romantika jelképrendszerére, filozófiájára és esztétikájára. A költő, aki szem-ben áll a világgal, s csak mesterségének feláldozása árán térhet vissza a társadalomba (mint a megtért mágus az ő Milánójába)... Milyen hamisítatlanul XIX. századi konfliktus!"*

Kott magyarázata szerint Prospero szigete a való világ kicsinyített mása, modellje; itt is a világ törvényei uralkodnak - mindenekelőtt az erőszak törvénye -, amellyel szemben a leonardói, fausti embert jelképező Prospero varázsereje is megtörik. Ahogy Galilei visszavonja tanait, hasonló rezignációval süllyeszti el Prospero a tenger fenekére könyveit, s töri el varázspálcáját.

Kott érvelése, Shakespeare-interpretációja kétségtelenül igen vonzó, már csak azért is, mert a huszadik század emberének illúzióvesztését olvassa ki a drámából. Kott meghatározásában „a *Vihar* az elvesztett illúziók nagy reneszánsz tragédiája".

Csak éppen az illúzióvesztés magyarázata sántít Kott érvelésében. Végül is Prospero korlátlan úr a maga birodalmában, hatalma megingathatatlan, varázserejével minden lázadást le tud törni. Ha ez a sziget a való világ modellje, akkor Prosperót nem érheti csalódás. Ha birodalmában ő is bitorló, miként Kott állítja hiszen a sziget Calibané volt, s Arielt is rabszolgaságában tartja , akkor Prospero sem igazabb ember azoknál, akik annak idején megfosztották trónjától. S minthogy minden tudás birtokában van, ezt is tudnia kell, mint ahogy tudnia kell azt is, hogy minden varázs-ereje sem elég a világ megjavításához.

* A Kott-hatás olyan méretű, hogy néhány, a Shakespeare-dráma újrafordításának szükségét bizonyító passzuson túl, Mészöly esszéje szinte az egész Kott-tanulmányt a magáéba olvasztja. A két szöveg (Kott tanulmányát a Gondolat Kiadó jelentette meg 197c-ben) gyakran csak annyiban tér el egymástól, mint egy azonos szöveg két különböző fordítása. Többnyire még az idézetek is azonosak, csak ezúttal Shakespeare verseit nem Babits, hanem Mészöly fordításában olvashatjuk. Minthogy fontos mondatok, néha egész bekezdések maradtak ki az átvétel során, annak, aki Kott *Vihar*-értelmezésére kíváncsi, mégis a Gondolat Kiadónál megjelent, szöveghű fordítást ajánljuk. (NI. G.)

Nem magyarázat Prospero csalódására Kott érvelése, hogy Caliban lázadását Prospero nem látta előre. Ariel révén erről is pillanatok alatt értesül, s egy intése elég ahhoz, hogy az ellene támadókat alaposan megleckéztesse. Caliban természetét illetően sem lehetnek Prosperónak kétségei, csak a naiv Miranda hiheti, hogy a vadember megszelídül az ő szép, szelíd szavainak a hatására. Semmi olyan nem történik a szigeten, ami szét-rombolhatná Prospero tudását, hitét. Ami indokolhatná Prospero illúzióvesztését. Prosperónak nem lehetnek illúziói.

A Vihar újraértélmezésének szándékát már Ciulei meghökkentő színpadképe is jelzi. (Ezúttal is ő tervezte a díszletet.) A nyitott színpad egy tudós otthonát ábrázolja, talán egy múlt században épült udvarház belső termét, benne író-asztalokat, tudós szerszámokat. Jobboldalt, egy magas polcon Napóleon szobra szemez velünk, a bal oldalon egy nyitott zongora billentyűi várják, hogy újra leüssék őket. A színpad előterében baloldalt a Milói Vénusz torzója kelleti ma-gát, jobboldalt pedig egy középkori páncél hever a földön, mellette gipsz-öntvény, egy lófej a Parthenon frízéről. A hátteret pedig egy hatalmas fehér lepedő takarja.

Nehéz elképzelni, hogyan lehet ebben a díszletben eljátszatni a *Vihart!*

Azután megkezdődik az előadás. A fehér lepedő filmvászonná változik, megjelenik rajta a viharzó tenger képe, feltűnik egy háromárbocos vitorlás, amelyet a háborgó hullámok elnyeléssel fenyegetnek. A lepedő hirtelen kettészakad, a vetítés abbamarad, s a hasadékon kilép egy mai ruhát, piszkos, fehér laboráns-köpenyt, gyűrött, csíkos inget, vasalatlan szürke nadrágot és nadrágtartót viselő színész - George Constantin. A történet narrátora ezúttal nem egy régi krónika lapjairól, hanem korszerűbben, a filmvászonról lép le a nézők elé. Kezében a filmen látható kis vitorlás modellje, amit a felhajtott fedelű zongora húrjaira helyez. A vitorlás ezzel sem tűnik el a szemünk elől, továbbra is láthatjuk a zongorafedél belsejére illesztett tükörben.

A mai ruhába öltözött férfiú az a fausti, leonardói ember, akiről Kott a maga tanulmányában beszél, s akit Prosperóval azonosít. Ciulei rendezésében azonban ez a férfi nem Prospero - talán maga a rendező. Vagyis az a színész, aki csak eljátssza majd a maga képzeletének színpadán, a dolgozószobába képzelt Vihar-előadásban Prospero szerepét. A „színház a színházban" is kotti gondolat: „A sziget - világ, és a világ - színház, mindenki színész benne. Prospero csupán előadást rendezett" - írja. Értelmezésében Prospero szigetén még mindenki valóságos személy, aki a mágus pálcájának engedelmeskedve kénytelen eljátszani Prospero tantörténeteinek rájuk osztott szerepét. Ciulei Kottnál is következetesebben érvényesíti a színház - világ, a világ - színház metaforát. Mindazt, amit a színpadon látunk, a nadrágtartós férfi varázsolja elénk. A játék konvenciója szerint tehát egyedül ő valóságosan létező személy, a többiek mind (Prosperót is beleértve) csak az ő képzeletének a teremtményei.

Korszerű gondolat a *Vihar* színhelyének áthelyezése a szabad természetből a dolgozószobába, egy ember teremtette környezetbe. Jelzése annak, hogy napjaink embere mennyire elszakadt már a valóságos természettől, a természetes világtól. Korunk polgára a modern civilizáció kiépítésével a maga teremtette második világ foglya lett, s innen már nincs visszaút az ősi, szabad természethez. A természet a modern ember számára hovatovább már csak a mozivásznon jelenik meg. A színpadi dolgozószobából csak a háttérben, a terem karzatáról nyílik egy ajtó, amely a szabad természetre, mezőkre, dombokra, a kék égre ad kilátást. Ebben a titokzatos varázsparancsra magától kinyíló ajtóban jelenik meg először Ariel, a légi szellem. Ezen az ajtón csak neki van ki- és bejárása. Ariel a Ciulei értelmezte shakespeare-i szimbólumrendszerben egyszerre jelképezi az ember szellemiségét és a természet szellemét is. Ez a szellem híven szolgálja a tudós embert, a művészt, ha a szellemet ki tudja szabadítani börtönéből. (Prospero Arielt Sycorax boszorkány börtönéből szabadította ki.) Ez a szellem nem lehet meg szabadság nélkül. Ariel szabadságkövetelését nagy hangsúllyal nyomatékosítja Ciulei rendezése.

Az égi szellem színpadi megjelenítésében is felfedezhetjük Kott inspirációját. „Valahányszor Arielre gondolok, karcsú, nagyon szomorú arcú fiút képzelek el a színen - írja. - Jelmeze a lehető leghétköznapibb, a lehető legjelentéktelenebb legyen. Hordhat sötét nadrágot és világos inget, magas nyakú pulóvert vagy akár tréningruhát. Ariel gyorsabban mozog, mint a gondolat. Észrevétlenül tűnjön fel a színen, és tűnjön el a színről. De sem táncolnia, sem futnia nem szabad. Nagyon lassan mozogjon. A lehető leggyakrabban álljon mozdulatlanul. Csak így lehet gyorsabb a gondolatnál." Ciulei színpadán is egy szomorú arcú, karcsú, egyszerűen öltöztetett, fehéringes, gyolcsnadrágos fiú jelenik meg. Lányosan vagy indián módra fésült hosszú haját egy fehér szalag övezi. Jelmeze a hippimozgalom természetes életre vágyó virággyermekeit is eszünkbe idézi. Kott instrukcióinak megfelelően, az Arielt alakító színész, Florian Pittis, majd' mindig úgy jelenik meg a színpadon, hogy parancsot várva, összetett tenyérrel mozdulatlanul áll.

A régi, hagyományos előadásban a *Vihar* - Prospero drámája. Még ha akadnak is hálás epizódszerepek - Calibané, Trinculóé és Stephanóé -, az abszolút főszerep Prosperóé. A klasszikus előadások rendszerint egy nagy színész jutalomjátékát ígérik, a közönség már nem is a *Viharra*, hanem a színész játékára kíváncsi, hogy az milyen eleganciával, költőiséggel szavalja el a nagy monológot. Utolsó Vihar-élményem is egy ilyen előadás volt, az angol Nemzeti Színházban, Peter Hall rendezésében, ahol Prosperót Sir John Gielgud alakította. Valójában csak ő volt a színpadon, a többiek mind eltűntek fölényes játékának, szavalatmágiájának a varázsában, árnyékában.

Ciulei olvasatában a nadrágtartós férfi és Prospero azonossága folytán, George Constantin mindenekelőtt az előadás narrátorának, játékmesterének a szerepkörét látja el. Ebben a funkciójában néha még akkor is a színpadon van, amikor ezt a szerepe nem követelné. Mégis, a szinte állandó színpadi jelenlét ellenére, ebben a ciuleii értelmezésben csökken szerepének drámai súlya. Már nem elsősorban róla szól az előadás. A felidézett darabban Prospero drámája szinte csak egy epizód a megjelenített epizódok sorában.

Ebben a felfogásban Prosperót alakítani nyilvánvalóan jóval kevésbé hálás feladat. George Constantin a játék folyamán majd mindig szerényen, szürkén, játékmesterhez illően a héttérbe húzódik. El is maradt a várt színészi jutalom-játék. Úgy hisszük, ez is oka lehetett a csalódásnak: a közönség csalódott, mint-hogy nem azt kapta, amit várt, amire fel volt készülve.

Tegyük hozzá, hogy ezen a visszafogott játékon belül, a románul nem tudó néző aligha ítélhette meg kielégítő pontossággal George Constantin alakítását. Vajon kellő erővel, kellő színészi virtuozitással mondja el a mégiscsak elmon-

dandó nagy monológokat? Mindehhez elidegenítő effektusként hatott a fülhallgató zúgása és a magyar szöveg zavaróan akadozó felolvasása. Meggyőződé-sem, a színészek is érezték, hogy szavuk nem jön le a színpadról, és a kapcsolat hiánya szinte valamennyiükre bénítóan hathatott.

Az új koncepcióban az előadás lényege a demonstráció - annak bemutatása, hogy milyen a világ, amelyben élünk. Milyenek az emberek, és milyen törvényeknek engedelmeskedve alakítják sorsukat. Ezt demonstrálja számunkra a nadrágtartós rendező, amikor eljátssza a *Vihart s* benne Prospero szerepét is, aki maga is bábjátékosként mozgatja szigetének lakóit, a szigetére tévedt hajótörötteket.

A demonstráció négy történéskörből, négy epizódból áll. Prospero nagy drámai konfliktusa helyett - amelynek konfliktus volta, mint említettük, erősen kétséges - négy igazi konfliktus bomlik ki előttünk.

Az egyik a hatalmi harc konfliktusa a történelem menetének modellje. Machiavelli *A fejedelem* című könyvébe illő példázat, ahogy Prospero elmagyarázza, uralkodóként milyen hibákat vétett, amivel lehetővé tette, hogy öccse megfossza őt trónjától. A hatalmi mechanizmus újabb demonstrációja Sebastian kísérlete, hogy bátyját, Alonsót megölve, Nápoly királya lehessen. Sajnos, ezt a hatalmi történetet a rendezőnek, illetve színészeinek nem sikerült életre galvanizálni. Az Alonsót, Sebastiant, Antoniót, Gonzalót alakító színészek játéka olyan jellegtelen, hogy hőseik sorsa iránt a legcsekélyebb érdeklődést sem tudják kelteni. Így teljes közömbösséggel szemléljük, hogyan siratja Alonso halottnak vélt fiát, és azt is, amikor Antonio biztatására Sebastian saját bátyja életére tör. A halvány színészi játék is az új rendezői koncepció egyik alappillérét rendíti meg.

Annál elevenebb a hatalmi harc konfliktusát parodizáló Caliban - Trinculo-Stephano hármas, az előkelők világával szembeállított népi figurák játéka. A ki tudja miért borbélysegédnek kitalált Trinculo és az iszákos pincérlegény, Stephano szerepe bőven ad lehetőséget a komédiázásra, és Mircea Diaconu és Stefan Banica nem is hagyja ki a felkínált lehetőségeket. Victor Rebengiuc Calibanja újszerűségével lep meg. Szőrmemellényt viselő, roppant erejű, favágószerű figura ez a Caliban, aki talán a Kárpátok lejtői-ről került Prospero szigetére. Iszonyú erő van karjaiban, úgy tereli, penderíti

Jelenet a Bulandra Színház Vihar-előadásából (MTI **fotó - Horváth** Éva felvételei)

ide-oda két részeges társát, Trinculút és Stephanót, mintha csak játék babák lennének. Érzékelhetővé válik, hogy a Prospero ellen készülő lázadásnak ő az igazi mozgatója, a két fickó csak eszköz a kezében. Ez a félelmetes erejű Caliban veszélyes ellenfél. Prospero varázsereje, tudása szükségeltetik ahhoz, hogy a puszta fizikai erőnek ezt a fenyegetését féken lehessen tartani, hasznos munkára lehessen fogni. Á rendezés kiemelt mondataként halljuk meg Caliban társaihoz intézett kérését, hogy amikor rátörnek Prosperóra, vegyék cl könyveit. (Ezt a figyelmeztető felszólítást Shakespeare is háromszor ismételteti meg Calibannal.)

A reménytelen világ ellenpólusaként jelennek meg Prospero színjátékában a fiatal szerelmesek, Miranda és Ferdinand. Önfeledt, tiszta szerelmük a boldogság lehetőségét villantja fel a gonosz világban. Igaz, ez a szerelem süket és vak, a szerelmesek mit sem látnak, értenek a körülöttük tobzódó gonoszságból. De éppen ez a vakság a feltétele szerelmük tisztaságának, boldogságuk nak. „Az ő számukra most kezdődik minden - írja róluk Kott. -- Ez alatt a négy óra alatt megismerik a szerelmet, és felfedezik önmagukat. El vannak egymástól ragadtatva. Ok a világ fiatalsága. De nem látják a világot. Az első jelenettől az utolsó-ig egymást bámulják. Csak egymást. Még csak észre sem vették, hogy körülöttük harc folyt a hatalomért, testvérgyilkossági kísérlet történt, lázadás volt és összeesküvés." Kott mondatait látjuk megelevenedni, amikor Miranda a Ferdinanddal folytatott sakkparti után először találkozik apján, Calibanon és Ferdinandon kívül más emberekkel. Ekkor mondja:

- Nagy Isten! Mennyi gyönyörű teremtés!
De szép az ember! Boldog új világ,
Hol ilyen nép lakik!

Kott joggal jegyzi meg: „Miranda egy csapat csirkefogóval áll szemben. Egyikük tizenkét évvel ezelőtt megfosztotta trónjától Miranda apját. Másikuk megszegte a szövetséget. A harmadik néhány pillanattal ezelőtt kardot emelt tulajdon bátyjára. Prospero replikája rövid. De ebben a replikában benne van minden. Egész keserű bölcsessége. Shakespeare-nek elegendő négy szó: »Tis new to thee« (Tenéked - új)."

George Constantin hibátlanul tolmácsolja a prosperói válaszban rejlő iróniát.

A Mirandát alakító színésznők többnyire szépek, fiatalok, kedvesek, naivak és jellegtelenek. Ilyen volt a már említett angol nemzeti színházbeli Miranda is. Nem is keltett hiányérzetet, hiszen a szerep körülbelül ennyi. Mariana Mihut viszont nemcsak bűbájos Miranda, hanem ennél sokkal több. Többlete, hogy létező, földi emberré formálja Mirandát. Egy tenyeres-talpas, kissé tömzsi gyereklányt állít elénk, Lewis Caroll Alice-a lehetett ilyen, amikor tágra nyílt, csodálkozó szemekkel barangol Csodaországban. Mariana Mihut ebből az alapállásból játssza el a nővé ébredés, a szerelem megismerésének csodáját.

Miranda és Ferdinand eljegyzésének örömére Prospero egy kis színielőadással lepi meg a fiatalokat. Ezzel a darabba nemigen illő korabeli musicalbetéttel, az akkori közönségigényeket kielégítő zenés, énekes, táncos játékkal elég nehéz mit kezdeni. Ciulei három preraffaeli-

ta stílusú festményt (pontosabban festményre emlékeztető életképet) idéz a színpadra. Ez a képsor ezúttal éppen kontraszthatása révén kap értelmet. A megjelenített istennők - Iris, Ceres, Juno - az antikvitás korát, a szépség és harmónia korát idézik vissza, a vaskorral szemben - az aranykort.

Az idilli színjátékot hirtelen félbe kell szakítani. Prosperónak eszébe jut, hogy nem várhat tovább, le kell szerelnie Caliban lázadását.

A negyedik téma Prospero tulajdonképpeni drámája - a száműzetés, a bosszú és a hazatérés története. Különös, ellentmondásos történet ez. Prospero, miután híres monológjában közli, hogy eltöri varázspálcáját, és visszatér a világba, magára ölti uralkodói palástját. Most ő maga is belép a maga rendezte darabba, a tudós, költő Prospero átváltozik Milano száműzött hercegévé. Prospero színdarabjában minden jóra fordul, a herceg hazatérhet, visszakapja milanói trónját, a gonoszok megbánják bűneiket, a jók elnyerik jutalmukat.

Shakespeare értelmezésében Prospero mögöttes énje is visszatér a világba. Hogy miért, azt legfeljebb sejthetjük. A világon kívül élés, a száműzetés állapota, a bezárkózás a tudomány, a művészet szigetére, csak ideig-óráig tart-ható fenn. Vissza kell térni az emberek közé. Említettük, Kott szerint ez a visszatérés keserű bevallása a gondolat és a képzelet tehetetlenségének, beismerése annak, hogy a világ nem hagyja ma-gát megváltani.

Ciulei rendezésében is a rezignáció akkordjaival zárul a színjáték. George Constantin leveti hercegi palástját, fehér tudós munkaköpenyét. A színpad előterébe lép, s a közönséghez fordulva „civil" jelmezében mondja el az Epilógus kétségbeesésről árulkodó szavait. De ez a színházat rendező, tudós, művész nem térhet vissza sehová, hiszen eleve ki sem mozdult a való világból, a maga dolgozószobájából. A rezignáció ebben az előadásban, Ciulei értelmezésében a gondolkodó ember, a művész következtetése: lám, ilyen a világ, ennyi gonoszságra, aljasságra képes, de ennyi tisztaságot, boldogságot, szépséget és költészetet is kínál. A színész ezúttal nem töri el a varázspálcáját (nincs is neki) - a képzelet, a költészet csodája mindig megismételhető.

Ennyi vigaszunk, reményünk marad.

Tragikomédiák vagy komitragédiák?

A prágai Nemzeti Színház vendégjátékáról

Hosszú éveken át a korszerű színházi stílus példáit kereső magyar színházi emberek egyik legkedveltebb úticélja Prága volt. A szomszédos ország izgalmas színházi kultúrájában kutattunk nálunk is hasznosítható eredmények vagy kísérletek után. A sok kis prágai stúdió-színház - például a méltán világhírű Činoherny Klub - csakúgy, mint az összefoglalóbb jelentőségű Nemzeti Színház erősítette „bezzeg"-komplexusunkat. Volt is mit tanulni, ellesni a cseh színház példájából.

Mindenekelőtt a színház sokféleségét. Eszméltető felismerés volt látni, milyen egymást segítő összhangban fér meg egymás mellett a realista színjátszás a romantikával és a szimbolista megközelítéssel, a pantomim az új kifejezési eszközöket kereső avantgarde-dal. A cseh színjátszás a szocialista országok színművészetében elsőként vállalta föl a kísérlet kockázatát. Tette mindezt a nemzeti irodalmi értékek megőrzésének jegyében, pontosabban éppen ezeket tekintve kiindulópontként. A cseh irodalmi hagyományokból örökölte és hasznosította ez a színház a világnak egy sajátos, fekete humorú, öniróniával át-szőtt tragikomikus megközelítését. A cseh színház nem az önsajnálat és a fel-mentés szintjén szembesítette kora nézőjét problémáival, hanem maró gúnnyal és az ezzel vegyített költőiséggel. Költőiség és tragikomédia: a hangnemnek ez az összefonódó kettőssége úgy tíz-tizenöt éve a magyar színháztól merőben idegen volt. Krejčától, Krejčiktől, Machačektől, Menzeltől volt tehát mit tanulni.

Ez a megközelítés pregnánsan jelentkezett már a darabválasztásban. Hiszen Hašek tragédiákat feltáró gyilkos humora éppúgy indukálhatta Csehov új-szerű megközelítését, mint Csehov ezzel együtt sem tagadott költőisége például Hrubin lírai groteszkjét. Nem jelentette ez azt, hogy az előadások a szerzőktől függetlenedtek, egyetlen stílus jegyében önállósodtak. Csupán azt, hogy e látásmód jegyében Csehov, Hrubin, Ibsen, O'Casey vagy éppen Machiavelli egyaránt korszerűen, a maga abszurdítását felismerő ember modern gondolkodásmódjának függvényében jelent meg. A cseh színház azzal vette igazán komolyan önmagát és a körülötte levő világot, hogy megtanította nézőit keserűen nevetni is a képtelen emberi és társadalmi szituációkon. Ez a szemlélet az előadások külső képében is megjelent: nem véletlen, hogy a cseh és szlovák szcenika ebben az időszakban tört be a világ élvonalába. Példát adva arra, miként lehet egy-szerre elszakadni a részletező naturalizmus realistának nevezett színpadképeitől és az álmodernség felfoghatatlan jelzésrendszerétől egy önálló jelentéstartalmú, költőien groteszk emelkedettségű látvány és térképezés irányába.

A cseh színház tehát megtanította a világot a tragikomédia és a líra egy olyan sajátos együttesére, mely szemléletre a hatvanas évek embere már-már elvesztette az érzékenységét.

Egy „magyar" példa

Örkény István *Macskajátéka* az egyik legsajátosabban magyar színmű. Következésképp egyike a magyar színműirodalom legimportálhatóbb termékeinek. Számtalan alkalom volt már arra, hogy hazai és külföldi bemutatók kapcsán újra meg újra számba vegyük Örkény tragikomédiájának értékeit, nemzeti karakterét és általánosítható gondolatait. Most tehát fölösleges lenne újra ezekről beszélni. Inkább csak a tényt rögzítsük: Örkény lírája és groteszk látásmódja hatott szinte mindenütt, ez a két elem határozza meg a mű karakterét.

A fentiekben már jeleztem, hogy nézetem szerint a hatvanas években megújhodó és világszínvonalon mozgó cseh színjátszás éltető eleme ugyanez a kettősség volt. Kézenfekvőnek tűnt tehát a lényegi hasonlóságokat mutató dráma és színházi forma „összeeresztése". Bár a találkozásra akkor került sor, amikor a cseh színház nagy hulláma már levonulóban volt, éppen a kiérlelt eredmények alapján jelentős eredményt ígért. Annál is inkább, mert a kettős kísérlet egy harmadik, szerencsés választással is társult. Azt a Székely Gábort hívták meg a prágai Nemzeti Színházba vendég-ként megrendezni *a Macskajátékot,* aki nálunk elsőként érzett rá Örkény sajátos világlátására, s aki egy-két kortársával együtt először kereste a korábrázolás lehetőségeit a naturalizmus legyűrésén

túl éppen a lírai groteszk veszélyes Ni zein.

Néhány éve már e lap hasábjain is olvashattunk a prágai előadásról részletes elemzést - nem célom tehát ismétlésekbe bocsátkozni. Csak annyit: a kísérlet sikerült, a házasság eredményesnek bizonyult. Es még valami. Kétszer volt módomban látni az előadást Prágában is, átélve változásait, a rendező vigyázó szemét nélkülöző utóéletét. Mindezek alapján meggyőződésem, hogy bár Székely alapvetően nem rendezte másként az előadást, mint hajdan Szolnokon, majd a Pesti Színházban, mégis a hang-vételben volt egy jelentős különbség. Es nem egyszerűen abból adódott ez, hogy az új közeg, az új színészek szükségképp új előadást eredményeznek. Hanem mindenekelőtt abból, hogy a rendező a cseh színháznak éppen erre a hagyományára hivatkozva, arra támaszkodva tulajdonképpen élesebben merte megrendezni a darab hangnemváltásait. A magyar előadás Örkény kitűnő ismeretén túl egy hamis illúziójú színjátszás ellenében történt meg. Prágában az író ismerete ismét fényesen bizonyíttatott; de maga az előadás egy hagyomány szellemében, egy kitaposott út könnyebben járhatóságával alakult ki. Ami nálunk merőben új szemléletnek tűnt, az ott természetesebben hathatott. Ezért tűnt néha úgy, mintha ott Örkény szinte természetesebben szólalna meg, mint a hazai színpadokon. (Ugyanakkor természetesen a darab mondandója óhatatlanul is az általánosabb felé mozdult el, kisebb mértékben jelentkeztek benne a magyar specifikumok.)

A mostani, októberi vendégjátékkor azonban *egy* jelentősen megváltozott előadással kellett találkoznunk. Nehezen érhető tetten ez a változás - hiszen sem a szövegében, sem az előadás külső képében nem érvényesült. A színészek is köztük Orbánné alakítója, a ki-vételesen nagy formátumú Dana Medřická a már látott magas színvonalon oldják meg feladatukat. Csak épp az előadás hangsúlyai tolódtak el kissé. Ez a mostani *Macskajáték* kevésbé volt már tragikomédia elcsúszott a komédia irányába. A költői elem ezúttal már egy néha abszurdba hajló komédiával párosult, s a darab - az előadás - tragikus, így igazán továbbgondolkodtató hangjai csendesedtek vagy időnként némultak el. Könnyebb fajsúlyú lett a játék - mintha a cseh színház számára oly természetes nyelv megbicsaklott volna.

Jaroslava Tvrzniková (Egérke) és Dana Medrická (Orbánné) a prágai Nemzeti Színház Macskajátékában (MTI fotó - Horváth Éva)

Jelenet a prágaiak Hencegők című előadásából (Ikládv László felv.)

Népszínmű hencegőkről

1887-ben mutatták be az alig négyéves prágai Nemzeti Színházban az első cseh realista drámát, Stroupeznicky *Hencegők* című művét. A darab vígjátéki szituációk sorozatán át igen komoly, sőt tragikus kérdéseket vet föl. Nevezetesen, hogy egy adott faluközösséget miként boríthat föl az önzés, a hamis nagyravágyás, az egyéni érvényesülés hajszolása. Stroupeznicky színpadán durva, kegyetlen, önzésükben családjukat is tragikus helyzetbe taszító, goromba és erőszakos emberek lépnek föl. A mű középpontjában két ember, a falu bírájának és első tanácsosának nevetségesen szörnyű viadala áll, megtűzdelve természetesen romantikus szerelmi történettel és egy gyújtogatási krimivel is.

Az író igen ügyes formát talált ennek a keserű viadalnak a bemutatásához: a népmesék dramaturgiáját. Ennek értelmében a valószerű mindig kegyetlen, a megoldás pedig valószerűtlenül szép és kiegyensúlyozott. Ez a meseszövés még csak inkább aláhúzza a darab kiábrándultságát. Kiemeli az egyéni összecsapások abszurditását, a negatív előjelű idillt is idézőjelbe teszi. S ha a színpadon azt látjuk, miként próbálnak hamis vádakkal emberi jogaitól is megfosztani egy szegény, leszerelt katonát, hogyan igyekeznek elszakítani egymástól a falusi Romeót és Júliát, hogyan aláznak meg nyomorgó embereket - akkor e dramaturgia szerint nem lehet kétséges, mit jelent, ha a szegény volt katonából a falu egyik tisztségviselője lesz, mert a vádak összedőlnek, ha a szerelmesek megmenekülnek a haláltól és egymáséi lesznek, mert győz a furfang, ha a nyomorgó emberek együtt ünnepelnek a hirtelen megjavult gazdagokkal. A kép egyértelmű. Az író hite ahhoz nem elég, hogy elkendőzze a tapasztalt szörnyűségeket - ahhoz igen, hogy vígjátéki vagy inkább tragikomikus szituációkban oldja föl. Ahhoz nem elég, hogy hagyja megoldódni, megjavulni az önző világot - ahhoz igen, hogy legalább a népmesei kiutat meghagyja. Reméli, értjük a jelzéseit, és együtt keseredünk el a végső megoldáson.

A korabeli kritika értette a szerzőt. Le is pocskondiázta, az előadás botrányt szított. A mostani előadás - melyet ünnepi felújításnak szántak - valószínűleg nem kavar fel ilyen szélsőséges érzelmeket.

Josef Svoboda színpadképe remek útbaigazítást ad az előadáshoz. A színpad hátsó félkörén sötétkék bársonyfüggöny. Erre a horizontra - mint a gyerekek papírkivágásai -- egy falusi táj kontúrjait leképző papírhorizontot eresztenek rá. Így látjuk a házakat, a dombokat, a templomtornyot - s ami a kontúrkivágás alatt marad, a függöny, mindenféle járásra lehetőséget ad. Benn a színpadon csak néhány bútordarab, árván elhelyezett ajtószárny jelzi, hol vagyunk. A kép kitűnő. Idézőjelbe tett naturalizmus. Ebben a térben és látványban szabadon érvényesülhet a játék költőisége, fantáziánkat megmozdítja a tudatos naivitású „díszlet". Úgy köt meg, hogy egyszersmind tovább is lendít: konkrét térként éppúgy funkcionálhat, mint egy lírai groteszk játék színhelyeként.

Miroslav Machaček rendezése azonban sem ezt a remek sugallatú teret, sem a darab valódi jelentését nem aknázza ki eléggé. Zenekar fogad a szín-padon, az egyes figuráknak nincs sok közük egymáshoz, önálló életet élnek. Megítélésem szerint a színészek egy világ karikatúrája helyett az egyes alakok gúnyrajzát játsszák el - nem is rosszul. Csak így az egész nem szól egyébről, mint arról, hogy vannak még hencegő, önző, szűklátókörű emberek, akik ettől állandóan különböző nevetni való kalamajkákba keverednek, de akik azért képesek megjavulni, csak szóljon a zene, és énekeljünk együtt.

B. G.

E számunk szerzői:

BÁNYAI GÁBOR újságíró,
a Magyar Televízió munkatársa
BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalmi Tanszékének docense
BUDAI KATALIN
a Színháztörténeti Intézet ösztöndíjasa
ENYEDI SÁNDOR a
Színházi Intézet
tudományos főmunkatársa
FÖLDES ANNA újságiró,
a Nők Lapja rovatvezetője
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője
NÁDUDVARI ANNA író
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PÓR ANNA irodalomtörténész
RÓNA KATALIN újságíró,
a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZÁNTÓ ERIKA dramaturg,
a Magyar Televízió munkatársa
SZEKRENYESY JÚLIA újságíró,
az Élet és irodalom munkatársa

SZÁNTÓ ERIKA

Találkozás

Ruttkai bejön

Mielőtt Ruttkai megjelenik az Orfeusz *alászáll* pesti színházbeli színpadán, már mélyen benne járunk a williamsi világban. Addigra már oxigénszegénynek érezzük a levegőt, lassan erősödik bennünk a légszomj, az amerikai Dél fullasztó klímája már ránk telepedett. Eb-ben a világban olyannyira lehetségesnek tűnik minden, hogy észrevétetni magát csak a majdnem lehetetlen, az irreális, a feltűnővé torzult tudja.

„Általában, ami szörnyűség, az többnyire igaz" - csacsogja ki egyszerű háziasszonyi tapasztalatát egy kisfarmer felesége, Dolly, miközben a még színre nem lépett főhősnőről, Ladyról már elpletykálják a következőket: olasz be-vándorló volt az apja, mandolinnal és bársonyruhába bújtatott majommal gyűjtött „művészi produkciójáért" alamizsnát, tehát ő maga jól ismeri a meg-bélyegzettséget, a szegénységet, a világ kíméletlenségét. Elpletykálják - s fontos ennek a szónak a súlytalansága - hogy a Lady apja a szeszcsempészet nem éppen törvényes útján valamennyire mégiscsak felkapaszkodott, szőlőlugasában „niggereknek" szolgált itallal, és ezért a kör-nyék tiszteletreméltó farmerei felgyújtották a gyümölcsöst. A bájos hölgyek szemében Lady alakját nemcsak az vonja be némi izgalmas mázzal, hogy apja a lángok közt lelte halálát, hanem az is, hogy a fiatal lány akkoriban egy legendás hírű szerelmi románc hősnője volt. Az igazi „csemege" azonban egy máig megválaszolatlanul maradt kérdés: „Né-ha szeretném tudni, gyanítja-e Lady, hogy a férje, Jabe Torrance volt akkor éjjel a Titokzatos Banda vezére, mikor a Moon Lake partján, a szőlejükben megégették az apját?" - kérdezi Beulah, ez az első virágzáson már túljutott tár-saságbeli hölgy. A válasz csupa kéjes izgalom: „Te Beulah, az emberben még a gondolatra is megfagy a vér! Hát élhetett húsz éven át házasságban olyan emberrel, akiről tudja, hogy az égette meg az apját?"

Mielőtt Ruttkai megjelenik, megtudjuk azt is, hogy a most már csak vegetáló, halálosan beteg Jabe Torrance

arcok és maszkok

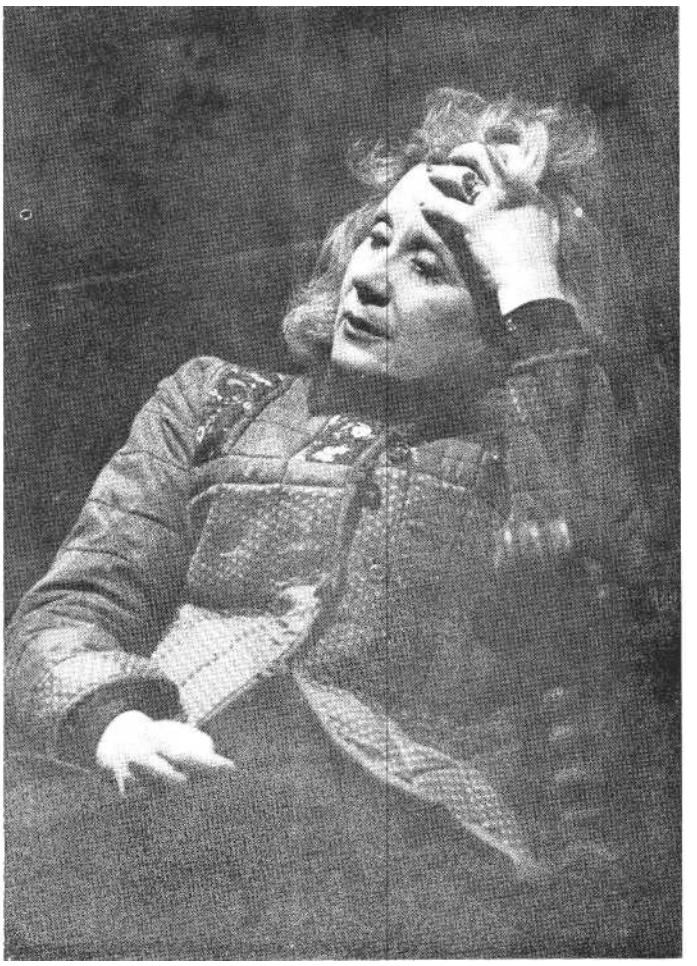
egyszerűen megvette magának a „talján lányát", aki egyszerre vesztette el az apját, létalapját, s még a szerelme is elhagyta, hogy egy vagyonos lány után nézhessen - egyszóval hiánytalanul előttünk állnak a harsogó színekkel, erős kontúrokkal megrajzolt díszletek: a „vérromantikus" ízeket sem nélkülöző tűzhaláltól a külön hálószobáról fecsegő legfrissebb szóbeszédig.

Lady magasan gombolt fekete ballonkabátban, mint egy túlfegyelmezett iskolaigazgatónő lép be a Torrance-féle árucsarnokba. Mozgása a faljárókéhoz hasonlít, mint aki megtanulta, hogy valóságos érintkezések nélkül keljen át a tárgyak és emberek tömbjén. Mennyire fegyelmezett, zárkózott és földönjáró ez az asszony ebben a zabolátlanul gomolygó, feltárulkozó és végletekben mozgó világban... Első pillantásra ő maga a nyugalom és a rend; a hisztérikusan sivítozó, édelgő asszonyok közt akik nem találnak emberi hangot a vele érkező beteg férjjel - halk, alig hallható üdvözlései, nyugodt, hűvös tekintete tűnik az egyetlen kapaszkodónak, amely a haldoklót kivezetheti az élet kibírhatatlanul fárasztó kavargásából.

Ez az a pillanat, amely attól válik drámailag telítetté, hogy nem megfelelni próbál az előzményeknek, hanem rácáfol. Ez a nyugodt, száraz-szigorú asszony, ez a személytelen jelenség lenne a fortyogó indulatokkal teli múlt hősnője? Ruttkai rádöbbenti nézőit egy egyszerű igazságra: a hétköznapok őrlőmalma nem teszi lehetővé, hogy szüntelenül *megéljük* a tragédiát, amelynek részesei vagyunk.

Lady belépése a színpadra sokkal inkább a fáradtság súlyos követi görgeti, minthogy a kisülés előtti feszültség villámaival telítené a levegőt. Az első ingerült szóváltás, amely a bolt átrendezése miatt támad, ugyancsak nem a mély-ről feltörő indulatok színjátéka, sokkal inkább „rutinlejátszás" az ezerszer végigpergett lemez, amelyen válaszok és viszontválaszok évek alatt kidolgozott rituálét követnek. „Azt csinálsz, amit akarsz. Tiéd a bolt" zárul le a „nyitány", s inkább kopott ingerültség marad az emeletre távozó Jabe után, mint a tragédiák vészterhes légköre. Mennyi önbizalom, elszánt igazságkeresés, belső fegyelem s egy egész alakítás teljes ívének biztonságos megérzése szükséges ahhoz, hogy Ruttkai ilyen „lentről", ilyen száraz-tárgyilagosan indítsa Lady figuráját? Hogy *merje így* indítani... Csakhogy Ruttkai Ladyjének hitele ettől az elszánt hétköznapiságtól nemcsak a dráma kiszabta három felvonásra szól: megérteti a színpadi pillanatot meg-előző esztendők keserves valószerűségét. Amikor fentről a beteg botjának sürgető kopogására Lady elindul a lépcsőn, már tudom, hogy a napi kötelesség-teljesítés parancsa felszívódott a vérébe, idegeibe ivódott, már nem gondolkozik, nem érez, csak cselekszik... Így telítődhet majd igazsággal a dráma későbbi pillanata, amikor Lady nem engedelmeskedik a kopogásnak, amikor akarata a test begyakorlott reflexével

Lukács Sándor és Ruttkai Éva Williams drámájában



Val (Lukács Sándor) és Lady **(Ruttkai Éva) az egymásra találás pillanatában (Iklády** László **felvételei)**

szegül szembe. Az a józan természetesség, ahogy Ruttkai ezt az utat először megteszi, feltétele a későbbi, erőteljesebb hatás létrejöttének.

Ruttkai - egyedül

Ruttkai fázósan kapkodó éjszakai telefonja nem a feltárulkozás pillanata, Ladyje még mindig inkább azonos az élet által rárótt szereppel. Hangját nem a szenvedés, nem elfojtott érzések, hanem a kimerültség, álmatlanság s az éjszaka kellemetlen hidege teszi karcossá. A sötét üzletben meghúzódó gitáros fiú, Val nem a kitárulkozás pillanataiban éri tetten.

Ruttkai Ladyjének sokáig, nagyon sokáig nincs drámája. Nincsenek titkai, és nincs lelke. Társat is csak az élet terheinek cipeléséhez keres. Val mitikussá díszített kígyóbőr dzsekijébe is úgy bújik, mint aki nem hajlandó tudomásul venni az író által kabátba rejtett szimbólumot. Fázik. Egy agyonfáradt, éjjelre-nappalra kisajátított asszony szeretne megmelegedni.

Ruttkai annyi költői alak, annyi színpadi repkedés után szerepét lehozza a földre. Ezzel az elszánással akár a Niagara fölött lehetne halálugrást végezni: ha valami makacsul tartja magát Tennessee Williamsszel kapcsolatban hát az a költői lebegés kötelező volta.

A halálugrás sikerül. Sikerül, hiszen - s ezt itt, egy gondolatsor közepén szeretném kimondani - színészi pályájának egyik, hosszú évek óta várt remekét hozta létre. S a siker azt is jelenti, hogy meg tudta tisztítani a darabot attól a ragacsos érzelmességtől, amely Williams műveire vagy az évtizedek alatt tapadt, *vagy* az idő múlásával szembeszökővé vált. A beteg, életre képtelen, gyógyíthatatlanul sérült lelkek kötelező előzményismereteivel mit sem törődve Ruttkai egy erős, elpusztíthatatlan nőalakot formái, ép, egészséges embert, aki nemcsak felőrlődik a napi kötelességteljesítésben, akit nemcsak halálosan kimerít a szüntelen készenlét, hanem ez az, ami össze is tartja és élni is segíti. Ebben a felfogásban a cukrászda megnyitójához való ragaszkodás nem egy vergődő lélek beteges mániája, hanem „az élet megy tovább" józansága, az elpusztíthatatlan élniakarás és örömvágy tárgyiasulása.

Val és Lady első jelenete csupa váltás, s mégis tökéletes, kiérlelt egysége egy mélyen megértett személyiség különböző megnyilvánulásainak.

A bizalmatlanság nyomában felébredő őszinte érdeklődés, amellyel az asszony Val felé fordul, egy hisztérikus, elcsigázott telefonbeszélgetés időbeli közelségétől különös jelentést kap. Ennek az asszonynak a legkisebb kapaszkodó elég, hogy kiküzdje magát erőtlen pillanatai mélyéről. Egy másik ember közelsége elég...

S itt álljunk meg egy pillanatra. Ruttkai, aki jól ismeri, hiszen Ziliától ki tudná felsorolni, hányszor próbálta ki női varázsának színpadi ellenállhatatlanságát, elveszi, kivonja ebből a szituációból női vonzását. Sőt, Ladyje arról akarja meggyőzni a fiút visszafogott, ironikus távolságtartásával, hogy túl van az élet efféle „ügyein, hogy segítségre, támaszra van szüksége, s viszonzásul nem ajánl mást, mint emberi jóindulattal átszőtt üzleti kapcsolatot.

A fiú szélben alvó madárról mesél, s egy józan felnőtt hallgatja...

Az első felvonás végén Ruttkai Ladyje olyan kikezdhetetlenül, megbonthatatlanul bezárult embernek látszik, akin nincs az a szenvedés, amely rést tudna ütni. A szenvedések utáni gyógyulásnak ez is egy lehetséges formája - a személyiség eredeti állapotát tökéletesen befedő kéreg.

A boldogságban rejlő kockázat

Ruttkai Éva alakításának csúcspontja Daviddal, volt szerelmével való találkozása. Ez a kéreg felszakadásának pillanata, a végleges és végzetes kilépés a mindennapiság menedékéből. Itt - ebben a színpadi szituációban - összekapcsolódik a valamikori, a tizennyolc esztendős Lady, akit szerettek, és aki szeretett, akit elhagytak, és akit megvásárolt feleségnek egy férfi - s mai, a fáradt, de acélkemény, az érzések luxusától magát megtartóztató, józan asszony, aki a férje halála után majd elrendezi maga körül a dolgokat, s talán még új életet is kezdhet.

Ennek a két, egymástól rettenetes erővel távol tartott életnek az összekapcsolódása, egyetlen személyiséggé olvadása - ez a dráma. Ruttkai pontosan érzi, hogy ez az, ami a műben elpusztíthatatlan és kopásálló: a folytonosság drámai születése.

Egy ember teljes életútja a boldogságtól a szenvedések véget nem érő poklain át az újra- s mindig újrakezdésekig - ez diktálja Ruttkainak ennek a jelenetnek a hangsúlyait és szinte mozdulatlanságokból épülő koreográfiáját. Alig vannak mozdulatai, alig emeli fel a hang-ját.

„Valamit mondani akarok, amit még sosem mondtam el eddig" - szól Lady David után, miután kiutasította. Ahogy utánalép, érzem a mozdulat feszültségét. Hány év, hány nap, hány perc van mögötte, amikor nem tette meg ezt a mozdulatot? A hangja rekedtes, mint akinek fáj a beszéd. Hány esztendő hallgatása fulladozik benne? Mi őrizte meg ezt a valamikori árulásba semmisült szerelmet ilyen felidézhetően? Mint akiből az akkor benne rekedt érzések és indulatok

törnének elő, mintha nem lett volna az a húsz esztendő, mintha minden-minden újra kezdődhetne.

Lady és Val kapcsolata ebből a találkozásból szikrázik elő, de ez az ok-okozati összefüggés csak látszólagos. Ruttkai mintha máshol keresné a darab hangsúlyait. Alakításában fontosabb helyet foglal el Lady lassú feloldódása, Vallal való emberi kapcsolatának bensőséges boldogsága, amely kikezdi sértetlenségét. A húsz évvel ezelőtti drámát csak látszólag robbantja ki a véletlen találkozás. Valójában Lady védekezési mechanizmusának kihagyásáról van már szó. Val akaratlanul is kikezdte a mindennapiságot, a reménytelen, sivár kötelességteljesítés adta védettséget. De az iránta fel-lobbanó görcsös szerelem is csak következmény: ez az asszony kicsöppent a maga kérges védettségéből, s pontosan tudja, oda már nincs visszamenekülés. A szerelem az újra megismert emberi bensőség, az újra megízlelt valódi élet szinte egyidőben felnyíló és bezáruló lehetősége.

Csakhogy Ruttkai Lady tudja, azért az ember nem elpusztíthatatlan. Egy élet erőfeszítése kell, míg érző-élő lény-hő] kérgessé és védetté válik. Ha valami újra csupasszá és élővé teszi, a kéreg többé nem növi körül. Elpusztítható.

Ruttkai tudja, Lady életében az igazi szerelem, az igazi lehetőség messze van, a múltban. Ezért teszi az előadás lényegévé a Daviddel való találkozást. Meg-döbbentő, mennyire egyedül van ebben a jelenetben. Nem a férfival teremt kapcsolatot, hanem valamikori énjével. Alig néz a másikra, s amikor felé fordul, szeme akkor is mintha a semmin ha-tolna át. Nem a szerelme tárgyát keresi, hanem a szerelmet. Az érzést, amellyel ő tudott lobogni. A múltat kutatja, amikor még kéreg nélkül élt.

Tartozom egy vallomással: gyakran játszom mostanában színházban egy tiszteletlen játékot. Ha nagy, ismert színészeink közül van valaki a színpadon, egy pillanatra lehunyom a szemem, s előre hallom, szinte lekottázhatóan egy-egy szép szárnyaló mondatának hangsúlyait. Aztán a mondatot kiszűröm, s marad a hangsúly. Amely vándorol előadásról előadásra, egyik figurából a másikba... Kiürülve, érzelmi jelentését elveszítve.. .

Ruttkai Éva Ladyje úgy szólalt meg a színpadon, mint egy soha nem ismert ember megrendítően *ott és akkor* kiszakadó vallomása.

ENYEDI SANDOR

Színháztörténeti pillanat

„A hatvanas években, a pesti Nemzeti Színház színpadán egy fiatal magyar színész egész nagy jelenetét a közönségnek háttal fordulva játszotta végig. Egyetlen mozdulata, arcrándulása sem volt a közönség számára; egész *lelkével, művészetének minden segédeszközével a szerepe felé fordult. Valóságos merénylet volt ez abban az időben, amikor minden színész -- még a lázongó lelkű Coriolanus is - kötelességének tartotta, hogy lojálisan a lámpák elé álljon, és onnan deklamálja belé a közönségbe mondókáját.* Am *a merénylet sikerült, és ez időtől van helye a természetességnek a magyar színpadokon. Ez a fiatal színész* Szerdahelyi Kálmán *volt."* - olvassuk Újházi Ede *Régi színészekről* címmel 1908-ban meg-jelent könyvében. A jelenség megragadása tökéletes: Szerdahelyi Kálmán, az imponáló külsővel, csodálatos hanggal rendelkező magyar színész, aki mint a francia vígjátékok dédelgetett szalonhőse vált ismertté a múlt század ötvenes-hatvanas éveiben, valóságos forradalmat váltott ki a színpadon. Amiben viszont az idős, nem kevésbé híres Újházi Ede memóriája tévedett, az az időpont. A fent jelzett jelenség nem a „hatvanas években" győzedelmeskedett, hanem a hetvenes évek elején, pontosabban Szerdahelyi Kálmán 1870-es külföldi tanulmányútja *után.* Mivel Szerdahelyi Kálmán meglehetősen fiatalon, negyvenhárom éves korában, 1872-ben meghalt, az időpontot közelebbről is meghatározhatjuk : az 1870-1972 közötti másfél év alatt vitte győzelemre a természetes játékstílus eme a magyar színpadon szokatlan - ismérveit. Szerdahelyi Kálmán 1862-ben már megfordult Párizsban, de akkori tanulmányútja inkább csak az ismeretszerzést, a tapasztalatgyűjtést szolgálta, a tudatos következtetések levonására, a jelenségek közötti mélyebb összefüggések felismerésére az 1870-ben sorra kerülő utazás nyomán nyílt alkalom. *A Fővárosi* Lapokban tárcacikkek-ben számolt be a külföldi: drezdai, berlini, lipcsei és párizsi tapasztalatairól. A tárcacikkeket bevezető szerkesztői megjegyzésekben olvassuk : *„Szerdahelyi Kálmánt - mint tudva van - a külföldi jobb színházak belszervezetének tanulmányozása végett s a személyzet kiegészítésére vonatkozó fontos utasításokkal küldé ki az igazgatóság. Útjának célja és eredményei köz-érdekűek, minél fogva jelentéseiből koron-kint közleni fogunk egyetmást. Szerk."*

Színháztörténeti szempontból sem érdektelen, hogy mit látott Szerdahelyi külföldi tanulmányútján, milyennek látta a neves német színházakat és milyennek a párizsi színházi életet. Szorgalmasan látogatta az előadásokat, feljegyzéseket készített, s a nem kevés elfoglaltsága mellett sűrűn küldte haza írásba foglalt észrevételeit. *A Fővárosi Lapok*ban öt tárcacikke jelent meg, de ezek mellett nem érdektelenek azok a levelek, amelyeket magánszemélyekhez intézett, s amelyekben ugyancsak szín-házi élményeiről számolt be. Az itt közölt levelet Kolozsvárra küldte - ma már nehezen állapítható meg, hogy ki volt a címzett, talán a Kendeffy család valamelyik tagja. A címzett személye azonban ezúttal kevésbé fontos. Fontosabb maga az észrevétel, a tapasztalás. E levél csakúgy, mint a közölt cikksorozat - kézzelfogható bizonyítéka annak, hogy Szerdahely Kálmán a modern magyar színjátszás úttörője volt. A tudatos, mindig tanuló színészek közé tartozott, aki hazatérve először éppen saját szerepformálásai során érvénye-sítette az előttünk járó, korszerűbb szín-házak szakmai tapasztalatait. Figyelemre méltó a kritikus szemlélet: azt is meg-írja, amivel elégedetlen, ami egyik-másik előadáson kielégületlenül hagyta, de a hangsúlyt mindig az előremutató jelenségek feljegyzésére helyezi. Idézzünk *a Fővárosi Lapokból: „A »Théâtre français« előadásai most is kitűnőek. Első este*

3 kisebb művet láttam benne ... A harmadik »L 'Aventuriere« Augiertől, nem valami sikerült mű, de a színészek magasra emelik. Nem látszik e művészeken semmi mesterkéltség; oly természetesen folyt minden, hogy engem is - a színészt

csodálatba ringatnak. A játékon kívül a kiállítás is igen elősegíti a hatást ... - Láttam a »Françaisban« a Delilát is Feuillettől. Május 4-dikén adták elő 21.-szer, s minden héten háromszor-négyszer ismétlik. Pedig e művet már elkoptatták más színházakban; hanem mivel itt jobban adják, mint máshol: egészen új ingere van. Valóban előadása remek. Mennyi hatás, minden hatásvadászat nélkül ! A nézőtéren e hatás csupán az arcok kellemes, elégült kifejezésében ismerhető fel, mert itt nem tapsol senki hanem a köztetszést eléggé

kifejezi az, ha nappal elviszik mind a jegyeket, melyek ilyenkor három frankkal drágábbak, mint este, midőn kaphatók. A Deli/ára azonban még mindég nem kaphatók ..." (Fővárosi Lapok, 1870. V. 15. 443. I. 104. sz.)

Szerdahelyi Kálmán 187o-es párizsi tarmulmányútja után - a tapasztalatok hasznosítása révén színjátszásunk is előbbre lépett a természetes játékstílus meghonosítása terén. A hajdani Nemzeti Szín-ház nézői pedig színháztörténeti pillanatok részesei lehettek.

Szerdahelyi Kálmán párizsi levele

Páris, május 5-én 870.

Kedves Uram!

Bocsásson meg, ha levelemmel alkalmatlankodom, de nem állhatom meg, hogy azon benyomás egyrészét ne tudassam önnel, melyet a Theater francais tegnapi előadása reám tett. Azt hiszem kitalálja, hogy oly előadásról szólok, mely némileg önt is érdekli, t. i. *Delila* előadásáról, melyet tegnap adtak huszonegyedszer s melyet minden másodnap, sőt pénteken és szombaton egymásután ismételnek.

A színház minden zugában tömve volt és én már csak a Balcon harmadik sorában kaptam helyet, noha elég jókor gondoskodtam, a mi azt teszi, hogy nappal váltva jegyet minden helyért 3 frankkal többet fizettem, az az két jegyért 20 frankot, noha rendes ára este csak 14 frank lett volna. Ezt csak azért említem föl, hogy láthassa, mennyire kapósak a jegyek.

De szóljunk az előadásról:

A függöny fölmentekor azonnal meglepett az a gyönyörű, s a darabhoz készült ódon szabású díszlet és bútorzat, melynek hátterében, nagy nyitott ablakon át fölséges tengeri vidék látszik, a hold által bűbájosan megvilágítva. Lafontaine játszta Sertoriust, Croisette, egy gyönyörű szőke fiatal színésznő Márthát. Az egész első csaknem a hír-lap olvasásig, háttal a közönségnek, a vidékben gyönyörködve játszták. -- Azt nem is kell mondanom, hogy nagyon kedvesen. Merne valaki nálunk, csaknem 10 percig háttal fordulva játszani, no hiszen lenne annak drága dolga a kritika részéről, pedig hát nagyon természetes, hogy egy háttéri vidék-ben nem lehet a közönség felé fordulva gyönyörködni.

Általában a Francais előadásaiban - sokkal inkább mint valaha - azt tapasztalom, hogy legfőbb törekvésük a természetesség elsajátítása; nem kiabálnak itt az emberek minden igaz ok nélkül, nem handabandáznak kézzel lábbal, ha-nem beszélnek, cselekszenek úgy, mint hasonló körülmények közt az életben szokás. Azt is megjegyeztem, hogy minden jelenetben azon színész játékát engedik kiemelkedni, aki abban legfőbb tényező; nem úgy van tehát mint nálunk is, hogy a főszereplő - kevés kivétellel - nem tudja magát a helyzetnek alárendelni, hanem folyvást magán akarja tartani a figyelmet, a mi aztán a többiek játékának hatását csökkenti, a közönség figyelme meglevén oszolva.

Andrét Febore játszta, nyugalommal - csupán az izgatottság némi jelét mutatva - az első felvonásban; természetes elfogultsággal, fokozódó szerelem-re lobbanással, mely elkábulással végződött, a másodikban; kimerülten csak egy egy fellobbanással, de a hűtlenség megtudásakor kellő kitöréssel (de nem a mi fajtánkkal) a harmadikban; a legutolsó jelenetben pedig oly elkeseredettséggel, mint mikor az ember már maga sem tudja mit csinál, különösen szép volt meghalása: a mint a dalt hallja, a sziklára rohan, Carnioli utánna, André szívéhez kap és egy szó nélkül össze-roskad, Carnioli is a szikláról kiáltja „Canaglia" ! és ott is végzi a darabot.

Carnioli Bressan volt. Ön ismeri Bressant s így szükségtelen többet mondanom. ő bezzeg eltalálta az első felvonásban *azt a* hangot, a mit én nem tudtam. Haragja alól mindig kiérzett a végtelenül jószívű ragaszkodás André iránt.

Javart játszta Leonorát ingerlő kacérsággal. Nálunk erre azt mondanák, hogy egy grófné kacérsága soha sem oly feltűnő modorban nyilatkozik, mint más tisztességes halandóé, pedig ha meggondolnák, hogy ő is csak asszony, még pedig hővérű olasz asszony, kit a sértett hiúság éppen úgy végletekre ragadhat, mint bárki mást, nagyon természetesnek fognák. találni, ha valaki Leonorát ily világításban mutatná be. Ah! hogy volt játszva az a jelenés, mikor Andréval elhiteti, hogy csak őt szereti; szavain keresztül látszott a csalfaság, melyről tudta az ember, hogy csak egy elbódult szerelmes hiheti el; hogy csimpaszkodott nyakába, hogy csókolta kezeit, szóval a csábítás, rábeszélés min-den mesterségét elővette, hogy Andrét ismét elbolondítsa. Nem volt hangjában egy igaz érzés sem, mely a közönséget tévedésbe hozhatta volna, hogy „hátha csakugyan megtért". Következetes volt elejétől végig. Kaczéran kezdett, kaczéran végzett. Hát a 2-dik felvonásban, az éjjeli jelenetben! Azt hittem kiugrom a bőrömből örömömben. Ennek hatását leírni meg sem kísértem; ezt csak látni, érezni lehet de elmondani nem; vagy ha igen, regényt kellene róla írni, mert e jelenet egész regény. Szóval tán többet fogok róla mondhatni; addig míg haza megyek tán lecsillapodom; most még nagyon lelke-sült vagyok s érzéseim kifejezésére nem találok méltó szavakat.

Még a kis szerepek is pompásan voltak betöltve : Kalisch herceget Seveste, Sora Marquist Prudhon, a ladyt Lloyd, Giuliát Tholer, Mariettát pedig Dinah Félix játszta.

Ez utóbbit most válasszák meg Societairenek; ezzel pedig a Francaisban sok van mondva. Csak azért említem meg, hogy lássa a kis Mariettát is mily előkelő színésznő játszta, azt is meg kell jegyeznem azonban, hogy előkelőségét annak köszönheti, hogy suobrette szerepekben kitűnő, pedig be nem szép szegény.

Most veszem észre, hogy mindjárt papírom végére jutok, s az előadás részleteiről csaknem semmit sem írtam, pedig hát tulajdonképpen azért kezdtem írni. No, majd otthon.

Magamról csak annyit írhatok, hogy nem kéjutazáson vagyok, mert annyit dolgozom, futok, fáradok, mint egy napszámos, meg egy fiaker ló összesen. Ez nem panasz ám, mert örömest fáradok, csakhogy aztán hasznát is vegyük. - Azt ugyan még nem sokat tehettem, mert Metternich már harmadnapja várat az ajánló levélre, melyet a „Minister des beaux Arts"-nak kellene írnia, e nélkül pedig semmibe sem kezdhetek, mert e nélkül a színházak organizátioja és administratiojából vajmi keveset fognék megtudni. Bezzeg másként volt a drezdai, lipcsei, és berlini követségnél; ott azonnal segítségemre voltak minden-ben, amit kívántam; de aztán boldogultam is.

Ha valami rendelni valója van, lakásom: 36. rue Sainte Anna, Hotel des eats generaux. Szép volna, ha a nélkül is írna; levelét megkapom, mert itt maradok legalább 10 napig, de 14-ig is.

Londonba nem mehetek, mert - kincs nincs! Isten áldja! Tartsa meg barátságában tisztelő szolgáját Szerdahelyi Kálmánt.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Bécsy:

Les rapports entre la scène et la salle

Au XXème siècle on a pu assister à un nombre toujours croissant de manifestations théâtrales en plein air, phénomène de plus en plus fréquent également en Hongrie. Ce fait éveille naturellement l'intérêt du théoricien. Dans son étude l'esthète Tamás Bécsy passe en revue les siècles du théâtre européen, en analysant les rapports entre la scène et la salle, de l'amphithéâtre grec jusqu'aux théâtres en plein air de nos jours.

Anna Földes:

La révision du procès de Ravelszki

Mihály Károlyi, homme politique de première importance de notre histoire moderne, s'intéressait aussi pour les lettres, comme en témoigne sa pièce de théâtre *Ravelszki*. Anna Földes, en examinant les vicissitudes de ce texte, cherche les raisons d'un parti pris curieux: c'est justement le drame politique tellement important pour l'auteur que les mises en scene manquent de mettre en valeur. Ainsi la création, il y a une dizaine d'années, à Budapest tout comme la présente reprise à Kecskemét n'offrent que la promesse d'une oeuvre importante dont la véritable découverte se fait encore attendre.

Tamás Koltai:

Le Bourgeois gentilhomme ou une confession sur le théâtre

Le Théâtre National de Budapest joue la comédie-ballet de Molière dans la mise en scène de Gábor Zsámbéki. Notre collaborateur analyse l'ambivalence stylistique qui surgit du genre même: est-ce que la turquerie de la seconde partie peut être interprétée par des acteurs et si oui, quelles sont les conséquences de la comédie-ballet poussée de cette manière jusqu'à l'absurde? A titre de conclusion, Koltai est de l'avis que ce spectacle équivaut à une confession hymnique au sujet de l'acteur.

Anna Nádudvari:

Don Juan, l'homme privé

Le Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár commencé la nouvelle saison par le *Don Juan* de Molière. La critique fait le bilan des variantes antérieures du sujet pour les confronter avec la mise en scène actuelle de László Babarczy. Dans un décor assez frappant, le spectacle est centré sur les relations entre Don Juan et Sganarelle. L'interprétation inédite de ce contact entre les deux personnages remplit la représentation d'une amertume bouleversante.

István Nánay:

Les Émigrés

Après la création hongroise à Veszprém, en 1978, de cette pièce de Mrożek, c'est maintenant à Budapest qu'on peut la voir, dans une entreprise du Théâtre National. Le metteur en scene Gábor Székely ainsi que ses deux acteurs, István Avar et Dezső Garas restent fidèles à toutes les nuances du texte, pourtant, le message le plus pénétrant de cette très bonne représentation c'est que le destin des émigrés n'est pas lié à une ambiance donnée – chacun peut être un émigré même sur son propre sol natal.

Júlia Szekrényesy:

Combinaisons de serrure?

Dans son studio qui se dit théâtre de chambre, le Théâtre Szigligeti de Szolnok a créé *Fin de partie* de Samuel Beckett. A propos de ce spectacle, notre collaboratrice médite sur les conséquences du retard que prennent chez nous les oeuvres importantes de la littérature universelle pour arriver-jusqu'au public. Ici, pourtant, le cas se présente avec bonheur: tout en suivant avec précision le texte de l'auteur, la mise en scène d'István Paál fait valoir également une vision hautement personnelle.

Anna Pór:

Une constellation nouvelle au ciel d'Arrabona

Le théâtre de Győr (ou, selon le nom romain de la ville: Arrabona) a fondé un ensemble de ballet, composé uniquement de jeunes danseurs qui viennent de terminer leurs études à l'Institut National de Ballet. Pour la direction de ce nouvel ensemble on a réussi à gagner le concours d'Iván Markó, soliste hongrois célèbre du Ballet de Maurice Béjart. Nous publions ici une description enthousiaste de la soirée de ballet qu'ont donné ces jeunes artistes à l'occasion de leur sortie de l'école.

Gábor Bányai:

Personnages beaux, personnages désespérés

Le Théâtre de Pest a invité József Ruszt pour mettre en scène *La Descente d'Orphée* de Tennessee Williams. Selon notre critique, le spectacle s'adapte au cycle de passions si chères a Ruszt qui a réussi a transformer le texte en un analyse très dure et pourtant riche et nuancée des contacts humains.

Katalin Róna:

« Vodkalinka » diluée

C'est le Théâtre József Attila de Budapest qui a présenté *Sa Majesté la reine Anne*, comédie satirique de l'auteur soviétique. S. Aliochine. Malheureusement le théâtre a transformé la satire mordante en une farce sans importance comme si ni le metteur en scene, ni l'adaptateur, ni les acteurs n'avaient pas eu confiance dans le texte original.

Katalin Budai:

Le Cadavre vivant à Debrecen

La mise en scène de György Lengyel de cette tragédie de Léo Tolstoï se distingue par une précision intelligente mais manque de motivation actuelle: pourquoi fallait-il reprendre ici et maintenant ce drame qui reste certainement inférieur aux grands romans de l'auteur. Malgré quelques effets tres forts et malgré une interprétation en somme correcte on ne réussit pas à masquer les aspects plutôt démodés du texte.

Gábor Mihályi:

Le théâtre de Ciulei

Parmi les invités du Festival d'Automne de Budapest, il faut relever les artistes du Théâtre Bulandra de Bucharest, théâtre que dirige le célèbre Liviu Ciulei. Le public hongrois put voir trois mises en scène de Ciulei: *Léonce et Léna* de Büchner, *La Lettre perdue* de Caragiale et *La Tempête* de Shakespeare. Notre collaborateur analyse les qualités et les leçons de ces trois représentations, surtout de celle de la pièce shakespearienne.

G. B.:

Tragicomédies ou comitragédies?

Au cours du Festival d'Automne Budapest a reçu également le Théâtre National de Prague qui y a présenté *Chat!* d'István Örkény et une comédie classique tchèque, *Les Fanfarons* de Stroupeznicky. La tournée fit preuve de maintes qualités importantes du théâtre tchécoslovaque mais aussi d'un aspect gris et terne du jeu.

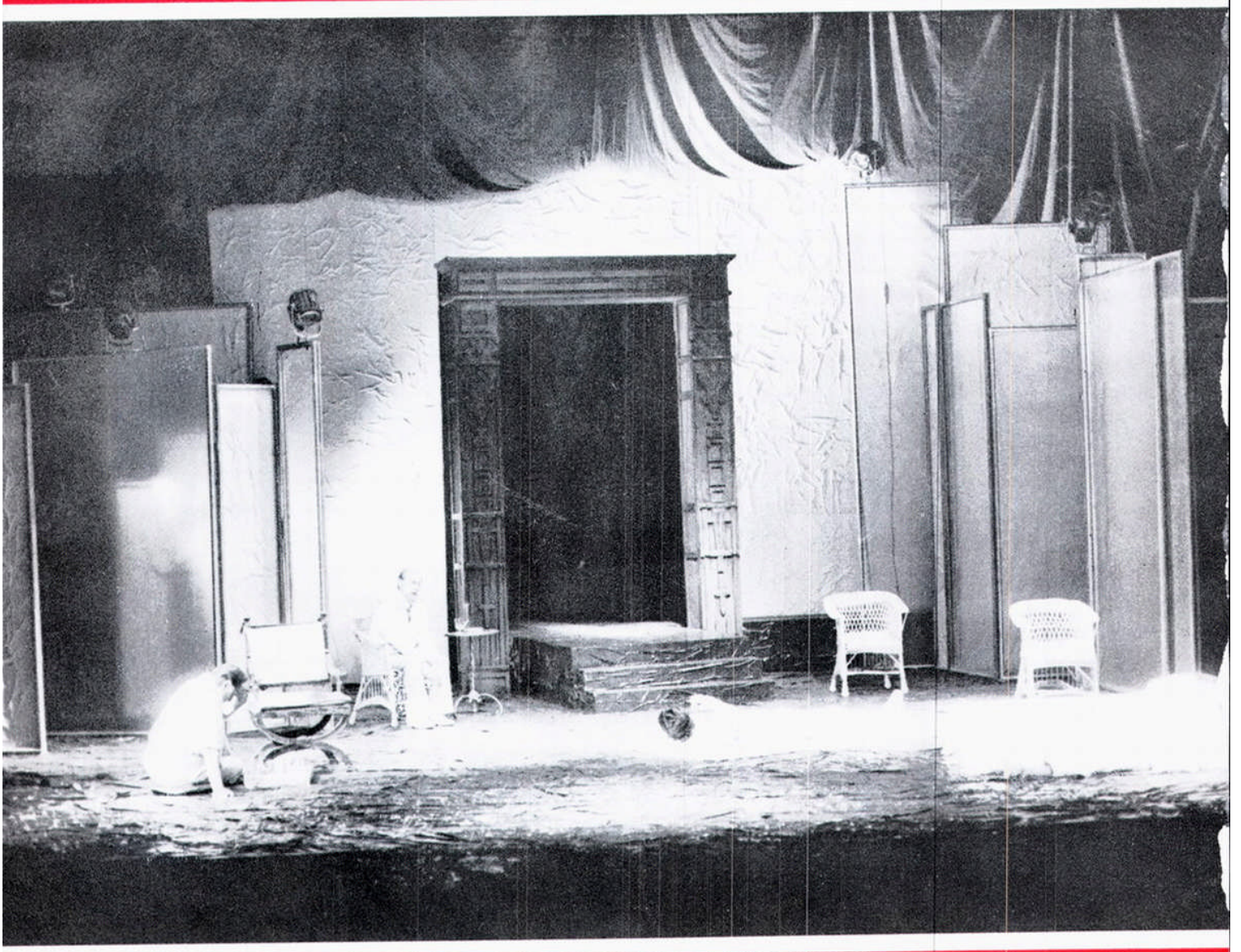
Erika Szántó:

Une rencontre

Au Théâtre de Pest c'est Éva Ruttkai qui incarne l'héroïne de *La Descente d'Orphée* de Williams. En évoquant les plus beaux moments de cette interprétation, notre collaboratrice analyse les ressorts principaux de l'art de la Ruttkai.

Sándor Enyedi:

Un moment publie historique de thèâtre

Notre collaborateur publie ici pour la première fois un document historique du théâtre: une lettre de Kálmán Szerdahelyi, un des acteurs hongrois les plus importants du siècle précédent, écrite pendant un séjour à Paris en 1870.

Ára: 20,– Ft