SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1984. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft. fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

84.0318 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

Hegedűs D. Géza (Carlos) és Bánsági Ildikó **(Erzsébet)** a Don Carlos vígszínházi előadásában

Jelenet **a** III. Richárd József Attila színházi előadásából. Díszlettervező: Szlávik István. (Ikládv László felvételei)

TARTALOM

játékszín

P. MÜLLER PÉTER
Az újraálmodott Mélyvíz (1)

GYÖRGY PÉTER
Kiismerhetetlen eklektika (4)

FORRAY KATALIN
Ókori túsz-szedők (7)

NÁNAY ISTVÁN **Tragédia-szertartás (9)**

KOVÁCS DEZSŐ
A Don Carlos mint nemzedéki dráma (13)

BÉCSY TAMÁS
A III. Richárd - eredményekkel, lehetőségekkel (16)

KOLTAI TAMÁS
Kézirat sosem ég el (21)

CSÁKI JUDIT
Mindenki ébren (23)

SOMLYAI JÁNOS
Időtlen nyomorúság (26)

NOVÁK MÁRIA
A mi Keanünk (30)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (32)

fórum

LENGYEL GYÖRGY
Két Tragédia-előadás (35)

DR. KONCZ GÁBOR
Színház - hátrányos helyzetben II. (39)

szemle

FÖLDES ANNA
Aggodalommal teljes szenvedély (47)

drámamelléklet

KERÉNYI GRÁCIA: **Ünnepek**

P. MÜLLER PÉTER

Az újraálmodott Mélyvíz

Mándy-bemutató Zalaegerszegen

1.

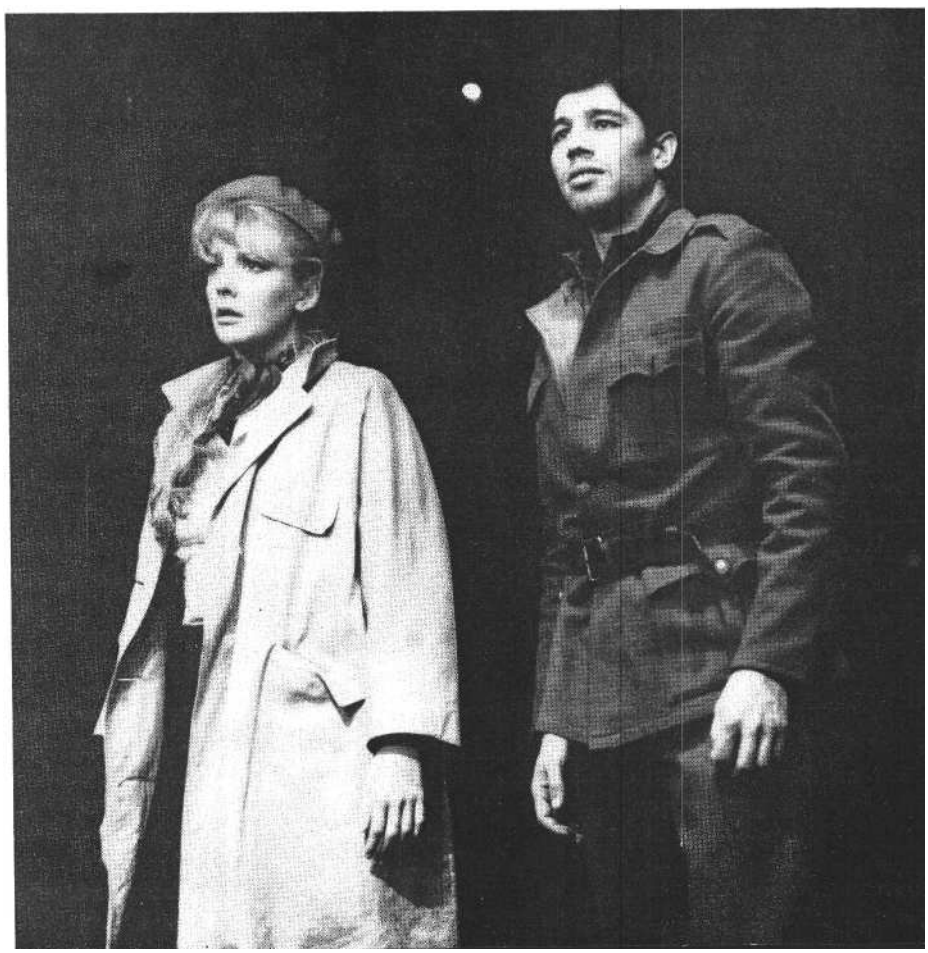
A rövid életű Nagymező utcai Petőfi Színház, mely a zenés dráma hazai meggyökeresztetésének céljából alakult, s programadó darabja 1960-ban Brecht *Koldusoperája* volt, 1961. december 7-én mutatta be Mándy Iván Mélyvíz című darabját, Gyulai Gaál János zenéjével, Garai Gábor verseivel, Szinetár Miklós rendezésében. A darab sorsa a színház sorsát előlegezte meg: a művet alig néhányszor adták elő. Mándy Iván egyik novellájának önironikusan túlzó megfogalmazása szerint: „Szériában ment. Hét előadás. Ha az olvasópróbát is beleszámítom." A rendező visszaemlékezése szerint: *„a Mélyvíz* tizenkét előadáson át élt, tizenkétszer mentek el felháborodottan a nézők az első rész után, és tizenkétszer zúgott tizenöt-húsz percig a most már tüntető vastaps az előadás végén." Az előadás végét megváró nézők sem szépíthették azonban a tényt: a darab megbukott. De a bukással egyidőben már kialakulóban volt a produkció *legendává* válása.

Ez a legenda azonban - a darabbal együtt - igen sokáig Csipkerózsika-álmát aludta, mígnem 1979-ben Sándor Pál filmet forgatott a műből (a filmcímként már foglalt *Mélyvíz* helyett *Szabadíts meg a gonosztól* címen), majd több mint huszonkét évvel az ősbemutató után a kiváló műsortervvel dolgozó zalaegerszegi I levesi Sándor Színház ez év március 15-én „újraálmodta" a művet, új zenével és versekkel: Kemény Gábor songjaival és Fodor Ákos dalszövegeivel, Halasi Imre rendezésében. Az újraálmodott *Mélyvíz* elemzése előtt érdemes felidéznünk az ősbemutatót, illetve a korabeli sajtóból rekonstruálható szakmai fogadtatást.

„A bemutató másnapján a sajtóban minősíthetetlen hangú, glossza jellegű támadások indultak meg az előadás ellen" -- emlékezik a lapok visszhangjára Szinetár Miklós. Itt azonban nem ezeket az írásokat kívánom felidézni, hanem azokat, amelyek - akár mellette, akár ellene, de - szakmai elemzés nyomán mondtak véleményt a darabról és az előadásróL A mű röviden arról szól, hogy 1944 telén egy budapesti tánciskola ruhatárából ellopnak egy kabátot, s a ruhatárosnő (a mama) ennek felkutatására indul egy kis - és egyre fogyatkozó -- csapat segítségével és kíséretében. A darab jelképeit Hermann István a következőképpen értelmezte: „A mama Magyar-országot jelképezi, a kabát a becsületet, a tulajdonos az uralkodó osztályt, a színpad pedig a mélyvizet, mely, ha fel-kavarják, zavarossá lesz, s melyről már nem szabad megkérdezni, hogy mit jel-képez." (Élet és Irodalom, 1961. XII. 16.) Már itt is felbukkannak bizonyos kifogások, amelyek az elemzés során egyre szaporodnak. A mű stílusjegyeiről azt írja Hermann, hogy az „formailag a kései Brecht bizonyos vívmányainak fel-használásával visszafordul a korai Brecht felé. Darabja expresszionisztikus ötletsorozat és meglepetésszéria." Ami azonban Brechtnél erény, az Mándvnál fogyatékosság. A dramaturgiai ellenvetések abban csúcsosodnak ki, hogy -- különböző hibák, hiányosságok miatt - „nem érezzük a korai brechti színpad sajátos forradalmi hangulatát". Az érvelés, amely esztétikai előzményekből politikai konklúzióhoz jut, szinte valamennyi kritikában megjelenik, a produkció védelmére kelő írásokban is. A legfőbb kifogások azonban minden esetben a darab szerkesztésmódjára vonatkoznak. A fent idézett cikkben például azt olvashatjuk, hogy „a jelenetek önmagukban sokszor érthetetlenek... jeleneteket kapunk jelenetek után, de jellemeket nem". S mindez döntő oka „a darab strukturális zűrzavarosságának". A jelenetek idővonatkozásával kapcsolatos bírálat szerint „a zűrzavart még fokozza az időbeli összevisszaság".

A darab védelmére kelő kritikák is felvetik a szerkezet újszerűségét, illetve a mű drámaiatlanságát, de a kompozíciót, az esztétikumot taglaló érvek itt is politikai megállapításokba fordulnak át. „Becsületes humanizmusa, amely rész-ben polgári humanizmus még, de már megvannak benne a tevékeny, szocialista humanizmus csírái is, antifasizmusa és ki merem mondani a szót: apró drámai remeklései magasra kiemelik az átlagból" - írja Mátrai-Betegh Béla

Mándy Iván: Mélyvíz (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Maronka Csilla (a Lány) és Nemcsák Károly (Fiatal katona)



Vihar egy pohár mélyvízben? című írásában. (Magyar Nemzet, 1961. XII. 24.) Ő azonban óvatosabb és elfogulatlanabb a darab jelképeit illetően, nem egyszerű behelyettesítésekkel véli felfejthetőnek a mű utalásrendszerét, mint mások. Ennek a leegyszerűsített megfeleltetésnek a gyakorlata a kritikában feltehetőleg a sematikus művek allegorizáló tendenciáinak megjelenésével egyidőben alakult ki (erősödött meg), s az egy okozat - egy ok, egy jelkép - egy jelentés analógia mintájára képzelte el a műalkotásokat. (Az ilyen típusú jelentéstulajdonítás azóta is újra és újra felbukkan a napi kritikában, de nézetem szerint ez az eljárás valójában nem tekinthető interpretációnak, mivel - mondjuk, *a Mélyvíz* esetében - a mű gazdag utalásrendszerét, többértelműségét rövidre zárja, és „megfejtés-nek" tünteti föl a jelentésmező lecsupaszítását.) Mátrai-Betegh Béla az „apró drámai remeklések" ellenére úgy véli - Mándy fő műfajára utalva -, hogy „színpadon novellistának lenni nem dramaturgiai dicsőség".

A meg nem értettség, mely a fogadtatás alapjellemzője volt, kétféle magyarázatot kapott: legtöbben a mű fogyatékosságának tulajdonították; Hámori Ottó szerint is (aki a produkció üdvözlői közé tartozott) a nézőknek és a kritikának a darab elleni érve az, hogy *a* Mélyvíz „hibásan komponált mű". (Film Színház Muzsika, 1961. XII. 15.) De a szinte egyöntetű „Barabás"-kórusban volt, aki a „názáretit" mentette föl, s a közönség és a kritika éretlenségében és konzervativizmusában látta a bukás okát. Mert a mű csak „úszni tudóknak" szólt, s a műfaj is szokatlan volt a zenés színházat az operettel azonosító és azon nevelkedett közönségnek. Sándor Iván-nak a rendezővel készített interjújában Szinetár úgy értékelte a bemutató körüli vitát, hogy „bizonyos, hogy van a »*Mély*víz«-ben egy sereg megoldatlanság, dramaturgiai slamposság. Mindezt elfogadom. De igényes, tehetséges munka, kezdeményezésnek szántuk". Elutasítja viszont a darab érthetetlenségével kapcsolatos vádakat, mert - mint mondja - ilyen alapon *a Peer Gynt* is támadható volna. (Film Színház Muzsika, 1961. XII. 22.)

A bemutató körül föllángolt vita, azt hiszem, csak egy vitalehetőség kihasználása volt. Hiszen a hatvanas évek kezdetének folyóiratait átlapozva azt láthatjuk, hogy a szellemi élet tobzódott a vitákban. Ha túlzás is, de szinte mindenki mindenkivel és mindenről vitatkozott. Vita folyt a kultúráról, az életmódról, a hazai filmművészetről, a nyelvművelésről, a költészetről, a művészi tükrözésről és így tovább. Érzésem szerint (itt tapasztalataimra nem hivatkozhatom, mert az időben még a betűket sem ismertem) *a Mélyvíz* körüli vita is részben magáért a vitáért, a vita lehetősége miatt alakult ki, s eltörpült az akkori disputák tömegében és nagyságrendjében. A legenda természetének megfelelően azonban a *Mélyvíz* megerősödve került ki a vitából, és a mű pártfogói valamennyien a rehabilitációra vártak.

Sándor Pál *1979-es* filmjével ez be is következett. Az ősbemutató rendezője a filmet utólagos igazságszolgáltatásként üdvözölte, olyan alkotásként, amely talán visszamenőleg is igazolja az 1961-es előadást és annak létrehozóit. *A Szabadíts meg a gonosztól* azonban nem *a Mélyvíz.* S itt nem elsősorban az átírt, ki-hagyott szövegrészekre, a szerepösszevonásokra és elhagyásokra gondolok, hanem arra a műfaji sajátosságra, hogy a film alapvetően *epikus* természetű, ami jobban megfelelt *a Mélyvíz* saját természetének, mint a színpadon való meg-jelenítés, ami viszont a szövegtől a drámai jelleget kívánja meg. S ezzel elérkeztünk *a Mélyvíz* szöveganyagának, illetve Mándy Iván művészetének kérdéséhez.

2.

Nem tartom véletlennek, hogy Mándy Iván - novellista volta ellenére - nem vált drámaíróvá (ahogy viszont azzá vált számos huszadik századi novellaíró). S emögött nem feltétlenül az „indulás" balsikerét kell látnunk. Eddigi életmű-vét figyelembe véve ugyanis az ötlik szembe, hogy írásainak java része lírai fogantatású kisepika, s - ahogy Galsai Pongrác írja - „»regénynek« nevezett művei novellaciklusoknak is tekinthetők, színdarabjaiban kisepikai részleteket dolgozott fel ... Vagyis Mándy hosszabb műveiben igen erős a fluktuáció". Az életmű *arabeszkszerűsége,* az írásokban újra és újra felbukkanó témák, helyzetek, tárgyak és alakok egyfelől a lírai építkezés, a ciklusokba szerveződés példái, másfelől - bármennyire is a hagyományos novellaforma felbomlását mutatják - lényegüket tekintve epikai fogantatásúak. Ugyanez a helyzet *hangjátékai* esetében is, mert a dialógus formailag bármennyire is hasonlatossá teszi őket a drámákhoz, ezek mégis ugyanúgy nem drámaiak, mint novellái. Bennük a konfrontáció „szinte sohasem feszül drámai konfliktussá. Egyrészt azért, mivel Mándy világában a sorshelyzetek már többnyire lezártak, s ez a szereplők szinte izolált egymásmellettiségét, magányát hangsúlyozza ... A párbeszéd a gesztusok formális síkján megreked, nem az egymást kereső, vagy ellenkezőleg: egymásnak feszülő belső világokat, ha-nem éppen e kapcsolatok hiányát reprezentálja. Másrészt pedig a konfliktust oldja-megszünteti az a tényező is, hogy a paradigmatikus ellentétezés fent vázolt »alapképletét« a változatok árnyalt értékrendszere finomítja. Vagyis: a szélsőségesen polarizált értékszembesítés Mándy éthoszának részigazságát alkotja csupán. Csak úgy és csak annyiban elfogadott, amennyiben módosított".
(Szendi Zoltán, Jelenkor, 1982/1.)

A Mélyvíz ugyanolyan organikusan nőtt ki az életműből, mint a korábbi és a későbbi írások. Közvetlen előzménye-nek tekinthető az *Utcák* című novella, melyben a kabátlopás és a szereplők már megjelennek. A darab jellemzőire érvényesek a fenti epikus sajátosságok. Az a tény azonban, hogy *a Mélyvíz* nem szerveződik drámává, hanem megőrzi epikus voltát, s ily módon *színjáték*-szövegnek tekinthető, nem a mű értékeit minősíti, hanem a szöveg természetére vonatkozik. Emellett egy színházi elő-adás alapját ugyanolyan mértékben alkothatja, mintha dráma volna: az elő-adás minősége, színvonala ilyen értelem-ben nem függvénye a darabnak. A szín-játék ott is teljes világot teremthet, ahol a szöveg ezt a teljességet nem hozza létre.

A mű tíz lazán összefűzött jelenetből áll: kezdődik minden a tánciskolában, ahonnan egy jól öltözött úr kabátját a. Fickó ellopja, majd a Mama - a Puha-kalapos és mások társaságában - a kabát és az Egér nevű üzér keresésére indul. Elsőként a Sörszanatóriumban fordul-nak meg; ezt követi a Sárkánybarlang: Blúz, a kabátkirály és fia; majd a piactér jön, árusbódékkal (ez Zalaegerszegen nem szerepel); s az első rész befejezéseképpen az óvóhely. A második rész Steiner mosodájában kezdődik; ezt követi a mozi; majd a Redő-lakás (az étterem); a kilencedik jelenet a tér, hóeséssel; végül a záró körmenet következik.

A cselekmény fő szálát alkotó *üldözés* mellett párhuzamosan egy *menekülés* szál is fut, de ez nincs kapcsolatban a kabát-

lopással: egy fiatal katonaszökevény menekül a szerelmével, jelenetről jelenetre. Mindkét élettény az üldözés is és a menekülés *is - epikus* jellegű, a folyamat egyes jeleneteinek az a szerepük, hogy a *körülményeket, a* világ tárgyiasságait mutassák be, s nem az, hogy a szereplők viszonyrendszerét ábrázolják. Az üldözés és a menekülés drámaiatlansága abban is megmutatkozik, hogy a konfrontáció-ra, a viszonyok *kölcsönösségének* felmutatására nem kerül és nem is kerülhet sor. (Ez a drámaiatlanság természetesen neni jelenti azt, hogy önmagában az üldözésnek. ne lehetne izgalma vagy feszültsége.)

Jelenet a **Mélyvíz zalaegerszegi előadásából (Keleti Éva** felvételei)

3.

Zalaegerszegen újraálmodott *Mélyvíz* előadásnak a mű ezen problémáival nem sikerült megbirkóznia. A produkció igen nagy apparátussal, gondos munkával készült, a részletek s az egyes jelenetek árnyaltan kidolgozottak, az egész azonban mégsem áll össze egységes műalkotássá, egy teljességet nyújtó színházi élménnyé. Az újraálmodók között ott falaljuk Kemény Gábor zeneszerzőt, Fodor Ákos versszövegírót, Gessler Gvörgy koreográfust, Böhm György dramaturgot, Ruszt Józsefet, konzultáns-ként Molnár Gál Pétert és halasi Imre rendezőt. A darab rehabilitációjára tett Kísérlet egyik fontos eleme volt a mű „zenés" részének újraírása. Az új zenével és dalszövegekkel feltehetőleg az lehetett a cél., hogy maibbá tegyék az előadás stílusát és hangvételét. Az 1961- es produkció kapcsán Fodor Lajos azt írta Gyulai Gaál János zenéjéről, hogy az ellentétben áll a darab témájával. (Élet és Irodalom, 1961. XII. 16.) mostani zene, ami - az ősbemutatóval ellentétben play backről szól (kivéve a színészek énekér), részes abban, hogy az előadás nem válik egységessé: a dalok. a dzsessztől az operetten át a táncdalig különféle stílusban szólnak, hiányzik az az azonosítási jegy a különböző songokból, ami nemcsak a komponistát tehetné felismerhetővé, hanem az elriadásba is belopna egy egységes atmoszférát.

Mert ez az, ami számomra a leginkább hiányzik ebből a produkcióból: az *atmoszféra.* Ami összetéveszthetetlenné teszi a Mándy-írásokat, s ami minden novelláját, h.-ingjátékát átszövi, s arvi a *Mélyvíz* szövegében éppúgy megtalál-ható. Ezt az atmoszférát rádió- és film-adaptációkban már számos alkalommal sikerült megteremteni. Halasi Imre az atmoszférateremtésben döntően formai eszközökkel próbálkozott: olyan néma szereplőket léptet föl a jelenetekben vél ig a darab folyamán -, akik nem válnak részesévé a történéseknek, hanem mintegy „némán kommentálják" azokat. A legnagyobb szerepet ebben egy frakkos úr kapja, akinek eleganciája és fehérre maszkírozott arca a mai sátán-ábrázolásokat idézi: lehet Mefisztó, Lucifer, aki hideg fölénnyel és az outsider pozíciójából figyeli az eseményeket. Arcán (Latabár Árpád játssza) legtöbbször gunyoros mosoly vagy cinikus csodálkozás látszik. Egy idős pár is időről időre felbukkan, akik - kissé didaktikus megoldással úgy vonulnak ár a színen, hogy a színpad előterébe jőve szembefordulnak a köönséggel, majd kimennek. három kisgyerek is megmegjelenik, csinos matrózruhában, akiknek színreléptét mindig egy idilli tisztaságú dalbetét kíséri (mintha play backről ők maguk énekelnének). A lenti alakok szerepeltetése azonban nem szervesül a darabbal, s míg kezdetben megjelenéseik még hordoznak valami plusz tartalmat, hangulatot, még minősítik a történet résztvevőinek világát, ez a sajátosságuk fokozatosan elvész, funkciójuk kiürül, és felbukkanásaik formálissá válnak.

Ugyanakkor I falast lenre az egyes képekben nagyon szép megoldásokkal él; élményszerű, ahogyan a tömegjelenetekben a szereplőket mozgatja, s az is, ahogyan a fiatal katonának és szerelmének újabb és újabb meneküléseit ábrázolja. A szöveg instrukciója szerint a fiatal pár úgy menekül el az egyes vész-helyzetekből, hogy kirohan a színről
ezzel szemben a zalaegerszegi elriadásban a menekülés *lassított felvételként* pereg le a szemünk előtt: az adott jelenet kimerevedik, minden szereplő mozdulatlanná dermed, s közben ők. ketten furcsán koreografált léptekkel és karmozdulatokkal kilépnek a megállított képből. \ világítási és akusztikai effektusok is magukban hordoznák a jeleneteken .
belül az atmoszférateremtés csíráit, s a gyors áttűnések is csökkentik az elő-adás képekre hullasának lehetőségét, de mindezek az eszközök csak csökkenteni és nem megszüntetni tudják azt a veszélyt, hogy a produkció ne váljon mozaikfüzérré.

Az előadásban huszonnégy megnevezett színész és még tucatnyi statiszta szerepel. Nincs arra tér, hogy valamennyi alakításról szóljak, a „protokoll-listát", a puszta névsorolvasást pedig igyekszem elkerülni. Így hát a főszereplőkön kívül csak a legkarakterisztikusabb szerepformálásokra térek ki.

A Mama szerepében Egervári Klára halványabb, mint akár az alak korábbi megformálói (Sennyei Vera, Psota Irén), akár ő maga legutóbbi szerepeiben. Kevesebb s egyszerűbb eszközt használ, mint amit egy Mándy-hős megkívánna, hiánytik játékából a poézis, néhol egészen „operettes" (amit viszont a közönség nagy része hálásan fogad). A ruhatárosnő becsületének fontossága, a kabát megszerzése ennek következtében veszít jelentőségéből, s ez az előadás egészére kihatással van. ;\z üldözésben mindvégig részt vevő szereplők közül nehéz bárkit is kiemelnem (nem úgy az epizodistáknál). Talán Rácz 'Tibor az, aki a Puhakalapos szerepében még a leginkább hiteles és mándys, de Vass Péter mint Fickó és Borhy Gergely mint Szívem, már ki-kiesnek a szerepükből, s a Fiatal katonát játszó Nemcsák Károly és a Lányt alakító Maronka Csilla is inkább csak jelzésekre szorítkozik, s nem teremtenek karaktert a megformált figurából.

Az epizódszereplők közül viszont ki kell emeletem Fekete Gizit (Vasalóné, pénztárosnő, hölgy), aki olyan átváltozásokra képes, hogy személyében felismerhetetlen, s minden kurta szerepében karaktert, árnyalt típust formál. Az övéhez hasonló alakításokból lehe-

tett volna e darab Mándyra jellemző világát és figuráit a színpadon megteremteni. Hasonlóan emlékezetes Máriáss József is Steiner, a zsidó mosodás szerepében, aki monológjában úgy beszél a tisztaság utáni vágyáról, hogy kimondatlanul is megérezteti velünk: e tisztátalan, minden ízében mocskos világban csak úgy tud tiszta maradni, ha kilép ebből a világból (s ezzel az életből is). Bagó László és K. Nagy László játéka érdemel még említést, kocsmai majd éttermi szereppárosuk kellemes perceket vitt az előadásba.

Menczel Róbert díszlete jobb, mint amit szolgál. A gyorsan váltakozó képek, helyszínek jelzésére szolgáló tárgyak és terek leggyakrabban a zsinór-padlás alkalmazásával kerülnek a szín-padra, ami nemcsak a tempó növelését teszi lehetővé, hanem újabb és újabb szerkezetű terek kialakítását is. Ez a funkcionális díszlet kevés állandó elemmel rendelkezik: a legfontosabb ezek közül a színpad hátterében látható lépcsőházrészlet, mely a Mándy-írások tárgyi környezetének egyik jellegzetes tere, s mely az előadásban is jelzi - az utcákkal és az idegen belső terekkel szem-ben -, hogy *a ház,* a kapualjak, a lép-csők s a belső udvarok jelentik Mándy Iván világában az emberi környezetet.

A Zalaegerszegen újraálmodott *Mélyvíz* után, úgy vélem, szegényebbek lettünk egy legendával, annak ellenére, hogy a produkció létrehozóinak a mű rehabilitációja volt az egyik céljuk. De ez az 1984-es bemutató mindazonáltal lehetővé tette és teszi, hogy maga az írott anyag s a produkció kerüljön mérlegre, s ne olyan átpolitizált, de esztétikai burokban megjelenő megfontolások, mint amilyenek az ősbemutató kapcsán lezajlott vitát jellemezték.

Mándy Iván: Mélyvíz (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Újraálmodta: Kemény Gábor zeneszerző, Fodor Ákos versszövegíró, Halasi Imre rendező, Böhm György dramaturg, Gessler György m. *v.* koreográfus, Ruszt József. *Konzultáns:* Molnár Gál Péter.

Díszlettervező: Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Pilinyi Márta m. v.

Szereplők: Egervári Klára, Nemcsák Károly, Maronka Csilla f. h., Rácz 'Tibor, Borhy Gergely, Vass Péter, Pálfi Zoltán f. h., Máriáss József, Katona András, Fekete Gizi, Siménfalvy Lajos, Baracsi Ferenc, Bagó László, K. Nagy László, *Tucsni* András, Fráter András, Holl Nándor, Latabár Árpád, Schaefer Andrea, Zétóth Éva, Havas Ágnes, Végh Attila, Stefán Gábor, Samu Géza.

GYÖRGY PÉTER

Kiismerhetetlen eklektika

Az Egy szerelem három éjszakája Szolnokon

Mindössze igaz közhely, ha megállapítjuk: *az Egy szerelem három szakája* ma is eleven, élő, lélegző mítosz, amelynek evidenciája még nem veszett el a történelmi idő távolában, és így - szemben a már feltárandónak bizonyuló művekkel - még nem szorul rá a kései korok filológusainak, rendezőinek buzgó interpretálására.

E mű tárgya, egyszerű történetének hallatlan gazdag megverselése 1984-ben is riasztóan közel van hozzánk, és minden újrajátszása ismét bebizonyítja közelségét és személyességét. A mű által újra megidézett holtak nem idegen népek, ismeretlen történelmek rejtelmes hősei, e verseket hallván nem új világ tárul elénk, hanem a sajátunk, még ha nem is mindig vesszük tudomásul, hogy e történet voltaképp a mienk. Az *Egy szerelem három szakája* nem pusztán és nem elsősorban irodalmi mű. Ma is létezik mindaz a jóvátehetetlen és megbocsát-hatatlan bűn, amelyet e darabban elregélnek. Az elevenen élő mítosz talán „mindössze" újramondását követeli meg; azok számára, akik átélték, egyszerű fel-idézése azonos lényegének újraélésével. Az a mű, amely ennyire és ily módon a közösségben él, személyünkben érint, sorsunkat óhatatlanul is figyelmezi, így másfajta interpretációt követel meg, mint egy-egy irodalmi és konkréttá teendő műalkotás. Az *Egy szerelem három szakája* kapcsán abban a különös helyzetben vagyunk, hogy bizonyosan létezik a mű auráját jelentő szituáció, a túl-élők bűntudattal vegyes szorongása, tehetetlensége: amellyel rámerednek a közös veszteséget felidéző történetre. Itt tehát minden utalás egy az egyben érthető, hiszen a darab titka szemérmet-lennek tűnő őszintesége. Verseinek szín-padképes líraisága ennek megfelelően közvetlenségéből ered. Ez a rekviem priméren Radnótiról szól, és az ő sorsán keresztül egy nemzedékről, amelyet bitang, durva, ritka kemény módon tüntetett el az idő. E darab elsősorban és szinte kizárólag az áldozatokról és nem a gyilkosokról szól, bár eleganciája, nagyvonalúsága többek között ab ból ered, hogy még azoknak is emléket állít.

A darab története valóban nem túl különösen invenciózus, ugyanúgy, ahogy a történelem e története sem volt épp kiváltképp cseles. Ám sem Hubay Miklós, sem Ránki György, sem Vas István nem akárkikről írtak, hanem túlélőkként vallottak saját holtjaikról - akik a mieink is. A kérdés tehát az, hogy e közelségtudat, a második világháború holtjainak emlékét megidéző elégia személyessége valóban mindenkire nézve érvényes-e.

A szolnoki Szigligeti Színház Éry-Kovács András által rendezett előadásán annak lehettünk tanúi, hogy miként formálható meg egy, még a saját evidenciájában élő történet akkor, ha azzal idegen, magunktól eltávolított anyag-ként bánunk, tehát egész egyszerűen a musicalirodalom egyik műveként állítjuk színre. Éry-Kovács rendezése óhatatlanul tagadja a fentebbi evidencia feltételezését, ő már közömbös azzal a hagyománnyal szemben, ami e darabé, és ennek az álláspontnak megfelelően radikálisan interpretálva, saját kérdéseivel telíti azokat. Mindez idáig semmi más, mint két vélemény. A kritikussal szemben a mű rendezője - önmagát a mítoszon kívül élőként tekintve - megkísérelte a történelmi távolság tudatában saját interpretációjának létrehozását. Kérdés : miként sikerült. Csak ezután lehetséges azt is megválaszolnunk, hogy egyáltalán sikerülhetett-e.

Éry-Kovács az előadást keretbe foglalja. Az ismert kezdő- és záródalokra színészek jelennek meg, civilben: próba-ruhában, hangsúlyozottan lezseren, balett-trikóban, akarva-akaratlan félig egy aerobiccenter, félig egy balett-társulat délelőtti próbarendjét idézvén fel. Az intenció világosan érthető, játékot látunk, egyet a társulat műsorán levő munkáiból. A gesztus, mellyel a rendező eltartja magától a darabot, arra a távolságtartásra utal, amely e történettel szembeni álláspontját jellemzi. Ennek a distanciának felel meg később maga az előadás, minden ízével és hatásmechanizmusával együtt. Mindez - sajnos - azt is jelenti, hogy Éry-Kovács saját mondanivalója elsősorban szűken szakmai volt, s így óhatatlanul *steril:* miként lehetséges egy musical ízig-vérig modern, mai eljátszása. Ha ez a szakmai kérdés, e módszertani perspektíva általában véve helyeselhető is, gyakorlati érvényessége jelen esetben kétségesnek látszik. Ugyan-

Hubay-Ránki-Vas: Egy szerelem három éjszakája (szolnoki Szíglígeti Színház). Téli Márta (Júlia) és Tóth József (Bálint)

Bajcsay Mária (Melitta) és Jeney István **(Szegilongi)** az **Egy szerelem** három éjszakájában

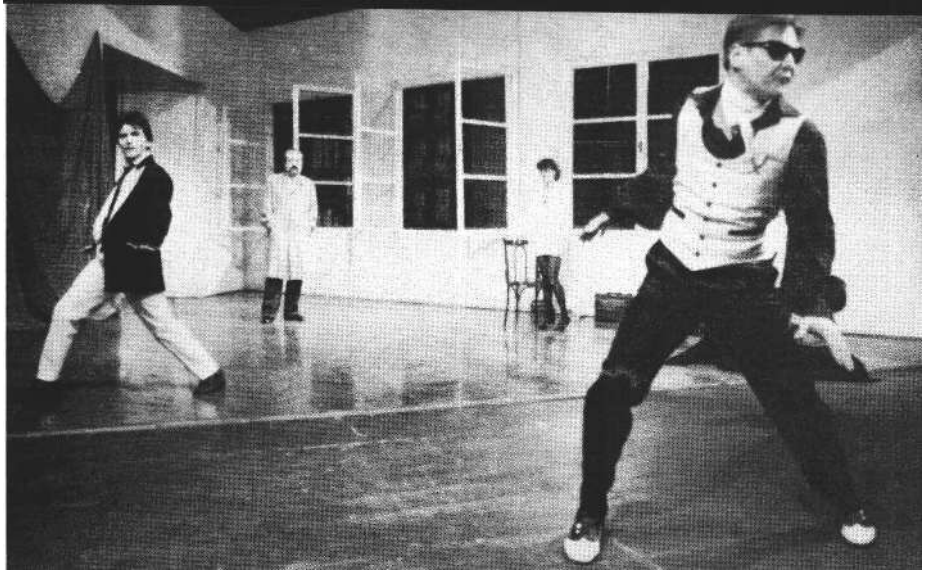
is a rendező megszünteti a darab történelmi konkrétságát, ami csak a módszertani problémaként való felfogás, az „egy musical a sok közül" értelmezés esetén lehet helyes és konzekvens gondolat. A szereplők bármikor is élhettek volna, s így nem mindössze a második világ-háború holtjairól, hanem esetleg már a következő háború áldozatairól is szó lehet (az értelmezés e jelentésrétege tűnt számomra a legméltányolhatóbb-nak, sajnos azonban épp ezek voltak azok az utalások, amelyek a leginkább szórványosak, apró jelzésszerűek maradtak). A költők, fezőrök, régi vitézek, ama független ügyészek helyén, a Melitta-dalban hallatlan pontossággal meg-idézett világ helyén e színpadon hol a neoexpresszionista Berlin ma oly divatos hangulata idéződik fel, hol egy alvilági gengszterfilm vagy éppen egy-egy Broadway-musical steril üressége. Az elő-adást igen nagy mértékig meghatározó El Kazovszkij díszletei gyönyörűek, és szándékuk szerint is elidegenítőek, ám sajnos, ha segítik is az előadás, a rendezői koncepció nyilvánvalóvá válását, a darab szellemétől idegenek maradnak, reáaggatottnak, külsőlegesnek tűnnek. Ugyanígy állunk a jelmezekkel is, Kálmán László megint csak igen invenciózus munkáival. A színészek hol divatos dzsigolókként tűnnek fel, hol nekivadult gengszterekként vagy éppen az ellenkultúra és a rocklegendák alakjaiként. E hangulat eklatáns példája Sándornak, a szelíd költőnek a figurája, akit Philippovich Tamás alakít. A fekete napszemüveg, a hátrasimított haj, a csillogó flitterekkel teli zakó, a dandysál, mindössze egy olyan maszk, melyben ugyanúgy tűnik el a színész, ahogy a figura eredeti jelentése is elvész.

E színpadon a mozgás folyamatos, Éry-Kovács a balett, musical, rock, new wave stílusidézeteinek megfelelően különféleképp ugyan, de folyamatosan dinamizálja az előadást, így tehát abban mindvégig táncolnak, okkal, ok nélkül steppelnek, ugrálnak, lökdösődnek. A megvalósítás eszközei, a színpadkép, a színészekre egységesen reákényszerített modor, a jelmezek, a koreográfia és a songok tartalma között egyre mélyebb és áthidalhatatlanabb hasadék tátong. (Tartalom és forma ilyen durva elválasztása valóban nem szerencsés, és nem túl jogosult. Am a kritikust erre nem pusztán saját műveletlensége kényszeríti, hanem a rendezés volt az, amely e két kategóriát élesen választotta szét és különböztette meg oly mértékig, hogy szöveg és játék időről időre agresszíven összeütközött.) *Így aztán* a szerelmesek nyíltszíni vallomása („Minden jelben, jelenésben csak te vagy") két apacstáncos vonagló érzéki érzelgésévé változik át, és az előadás egészének szempontjából mindegy, hogy a színészek e feladatot jól vagy rosszul végzik el, a szervi idegenség, az immunreakciók kiütköznek. A mozgásigény, a rendezés koreográfia iránti abszurd mértékű elkötelezettsége időnként konkrétan is érthetetlenné tesz egyes helyzeteket. A két költő, Sándor és Károly vitáját a humanizmusról hárman éneklik, táncolják el. Sándor és Károly dialógusába bele-bele-énekel a darab főhőse, Bálint is, és teljességgel eldönthetetlen, hogy mikor melyik álláspontot erősíti, illetve gyengíti. A háromkirályok a föld alól kerülnek elő, lassan emelkednek fel a színpad mélyéről, és az addig minden lehetséges jelentést túlhajtó, megcsavaró értelmezés itt hirtelen diszkrét, semmit mondó, visszafogott lesz, ami ugyan-csak érthetetlen.

Végeredményben tehát a színpadon a teljes eklektika van jelen, a West és East Side Story perceire Brecht stílusa következik vagy épp a rock-korszak idérangatott kellékei.

A feszélvezettség érzetét időről időre az is fokozza, hogy az egyes értelmezési hullámok színvonala riasztó módon eltér egymástól, hiszen Érv-Kovács András zenei műveltsége, erudíciója időnként átáttör az eklektikán, amint precizitása is. A pénzről szóló dal valóban jogosan brechti ízekkel földúsított tömegkórussá változik, és érzékeny, szép az Itália-dal mozgással teli feldolgozása is. Máskor azonban a látvány önértékűségénél erősebb marad inadekvátsága.

A felemás érzés tehát abból ered, hogy e mű maga bizonyítja be, ott a színpadon, hogy él. Létezését mutatja a reáhúz-



Tóth József (Bálint), Kristóf Tibor (Viktor), Téli **Márta (Júlia) és Philippovich Tamás (szelíd költő) a szolnoki előadásban (Szoboszlai Gábor felvételei)**

hatatlanná vált ötletsorozat. Hiába bár-mi trükk, ezek a dalok makacsul csak önmagukért szólnak, és rejtelmes erővel függetlenednek a színpadi valóságtól. A mítosz él, és a benne nem hivő fel-idézőt azzal bünteti, hogy önmaga marad. Az előadás szinte lehull a szövegről, és időnként már csak a versek és *a zene* szorongató szomorúsága hallatszik. Semmilyen távolságtartás és szervetlen interpretáció sem veheti el tehát e műtől annak igazságát: ma sem feledhető ugyanis annak az igazságtalanságnak a mértéktelensége, melyet e darab fel-idéz. Még bizonyosan nem jött cl annak az ideje, amikor az e szöveg által fel-vetett kérdéseket kívülről szemlélhetjük, mikor e nemzedék halála már nem ráz meg jobban, mint például az avarok sanyarú sorsa. (Hangsúlyozandónak tartom, hogy nem áll szándékomban el-vitatni a jogot az avarok sorsának drámai képviseletétől. Mindössze azt gyanítom, hogy nekünk itt és most nem az ő drámájuk jutott.)

Az eklektikus jellegnek megfelelően alakult az egyes színészek játékmódja is, amely pontosan elrendezhető az eszmeileg ideális - tehát adekvát - magatartástól való távolság mértéke szerint. Különös az, hogy mindez korrelál a színészi játék minőségével is, így tehát elég világosan belátható, hogy a rendezői munka követelményeinek teljesíthetősége *vagy* teljesíthetetlensége legalább oly mértékig megszabta az alakításokat, mint az egyéni invenció.

Számomra a legegyenletesebb, leghumánusabb teljesítményt Kristóf Tibor nyújtotta, viszont az is hozzátartozik az igazsághoz, hogy a rendezői koncepció az ő szerepét hagyta meg leginkább önmagának. Viktor ressentiment-nal és mégis melegséggel teli alakja nem esett át jelentősebb átszabáson. Igy Kristóf valóban Viktort alakíthatta, holott ama legendás Petőfi színházbeli előadás ár-nyaitól sem könnyű megszabadulni, Horváth Tivadar alakítása akkor és most is telitalálatnak tűnt. Kristóf introvertáltabb és szomorúbb, kevésbé maga-biztos, kevésbé csillogó. Ő már egy hajdani gazember, valamikori nagy szél-hámos, aki megállt pályáján, hiszen saját legnagyobb megdöbbenésére szerelmes lett. Ebben az alakításban érzékelhetővé lett Viktor története, és ez a legtöbb, amit elmondhatunk ezen az előadáson. Bajcsay Máriának Sennyei Vera holt és ezért már lebírhatatlan árnyával kellett megküzdenie, ezt például annak idején Révész György filmje sem vállalta, hiszen Melittát Váradi Hédi játszotta, de nem ő énekelte. Melitta alakja a valóban helyenként vázlatos, a prózai részekben kicsit sete-suta alakok legteljesebbike. Melitta gazdag, plasztikus, megfogható személy, amint a Búcsú Budapesttől verse is telitalálat az egész művön belül. Ezt a dalt Bajcsay *igazán* szépen, türelmesen és bölcsen énekli el, segítségére szolgál az is, hogy ekkor már nem a rivaldánál lévő mikrofonokba kell éne-kelnie, hanem végre kezébe foghatja e bűvös technikai csodát. (Egyébként ugyanis a színészek a legtöbbet a hangosítás valószínűleg anyagi természetű gyötrelmeivel vergődtek.) A mű férfi hősét, Bálintot, Tóth József alakítja, aki Wedekind *A tavasz ébredésében* nyújtott alakítása óta nemegyszer mutatta meg, hogy ragyogó képességek birtokosa. Azt hiszem, alkatilag nem volt szerencsés Bálintot ráosztani. Tóth, függetlenül az életkorától, túl fiatal e szerepre, és sokkal karakteresebb is annál, mint amit Bálint figurája megkövetel. Az ő nagy erőssége az érett fogalmazás-mód, a remek humorérzék, a pszichológiai pontosság. Am itt egy, az övénél sokkal kimunkáltabb énekhangra, szelíd iróniára, diszkrétségre lenne szükség. Azonban az is látható, hogy a rendező Tóth saját színészi erényeinek megfelelően értelmezte a szerepet, s így Bálint egy neurotikusan kirobbanó, agresszióval teli, akrobatikus táncokat végrehajtó, elementáris kölyökké lett. Ila érthető is, hogy Éry-Kovács egy személyiséget próbált meg rekonstruálni a prózai séma mögé, akkor sem lehetünk bizonyosak abban, hogy ez a megoldás sikeres marad. Téli Mária Júliája alkatilag telitalálatnak is mondható, hiszen e fiatal színésznő szép, nyugodt, tehát minden külső adottsággal rendelkezik. 0 is igen sokat küszködik az éneklés technikai feltételeivel, ám ezen túlmenően is gátat szabtak alakításának nyilvánvaló, látható merevségei, elfogultságai. Hiányzott belőle a költészet, felszabadultnak csak tánc közben láthattuk, amire ugyan bőven volt alkalma, de ez sem pótolhatta a színészi munka hiányosságait. Jeney István Szegilongija egy általánosan ismert csapdahelyzet egyik eklatáns esete. Jeney elsősorban önmaga, és semmi más. Tehát halk, intellektuális, a neurózisig érzékeny, így sorra el-játssza saját színészetének ismert és ki-váló eszközeit. De semmit nem tesz azok-hoz hozzá. Egy percig sem Szegilongi, mindvégig Jeney áll a színpadon. Nagy Gábor Henker századosa a maga nemé-ben kifogástalan munka. A tiszt snájdig, agresszív, de valljuk be, Henker nem énekel e műben, verse sincs, és a prózai séma gyengeségeitől ezek nélkül megszabadulni lehetetlen. Nagy Gábor számára tovább nehezítette a helyzetet, hogy külső adottságainak túlságosan is megfelelt a szerep. Philippovich Tamás szelíd költőjéről már volt szó, Varga Károly ellenben a lehető legkevésbé volt szigorú. Lélektelenül végigénekelte dalait, de leginkább csak idegesen vergődött. Angster László, Somody Kálmán, Kő-míves Sándor háromkirályokja inkább csak rendezői illusztráció volt, mintsem komplex színészi munka. A felmerülő, majd alábukó színészek hatalmas vásznukban tekeregve leginkább a meghaló-feltámadó istenek képes mitológiai illusztrációja gyanánt szolgáltak.

A virágáruslányt Roczkó Zsuzsa játszsza, s így *hozzá* kötődik a rendezői eklektika játék végi -- talán legkülönösebb -- ötlete is. A halandóság-halhatatlanság kettősségét megidéző jelenetben a rendező az égből ereszti alá a lengén öltözött, virágokkal elborított leánykát, aki végső búcsúként kéziratlapokkal hinti meg a megdermedt társulatot. Ezzel kapcsolatban valóban a felejtés tűnik tanácsos-nak.

FORRAY KATALIN

Ókori túsz-szedők.

Hubay-bemutató Zalaegerszegen

Oresztész cselekedetének megítélése Homérosz, Aiszkhülosz és Szophoklész műveiben némileg ugyan eltérő, de a lényeget tekintve könnyen rokonítható. Homérosznál az apja gyilkosain bosszút álló Oresztész szinte felmagasztosul, Aiszkhülosznál a megtorlás jogossága vitathatatlan, Szophoklész még lelkiismeret-furdalással sem bünteti hősét -- s mindhárman ragaszkodnak a közismert mítoszhoz. Euripidész Oresztész-drámája azonban kilóg a sorból, mert ebben Oresztész - bár Apollón parancsára öl -- nem a görög mitológia héroszaként, hanem egyszerű emberként cselekszik, illetve vergődik, mint bármelyik halandó, aki lelkiismeretével és egy város lakóival egyaránt hadakozik. Euripidész magányossággal bünteti hősét. Argosz lakói nem szólíthatják meg, nem könnyíthetnek szenvedéseín, azért, hogy összeroppanjon cselekedete súlyától. Oresztész nem is kitaszítottságától, hanem a váratlan és számára új, egyszerűen felfoghatatlan helyzettől esik kétségbe. Hiszen várakozásával ellentétben épp akkor vesztett talajt lába alól, amikor az isteni parancsnak engedelmeskedett, és azzal, hogy megölte a trónbitorlót, Aigiszthoszt és az istenített hős, Agamemnon gyilkosát, Klütaimnésztrát, egy város haragját zúdította maga ellen. Ez az Oresztész végleg elveszítette belső békéjét, nem képes tettét megemészteni, sem felmenteni önmagát, sem bűnösnek tartani. Egyedül szinte cselekvésképtelen, irányítani kell, kimozdítani a holt-pontról, ha szükséges, még egy gyilkosság árán is.

Hubay Miklós ezt az Oresztészt, a legbonyolultabbat választotta *A túsz-szedők* című drámájának főhőséül, vagy ha úgy tetszik, vitapartneréül. Kétfelvonásos darabja első részében követi Euripidész gondolatmenetét. A máglyán napok óta égő Klütaimnésztra mellett a város lakóinak megvetésétől sújtva viaskodik lelkiismeretével és egymással a gyilkos testvérpár. Élektra az ,,egyszerűbb" jellem. Számára egy fontos feladat végeztetett el, sőt benső énjének nyugalma épp ezzel a cselekedettel állt helyre; nem önmagáért, hanem Oresztészért aggódik. Oresztész „nem bír" magával. Képtelen megbékélni az anyagyilkossággal, hiszen szerette *a mamát,* és még most is várja, hogy az anyjához odabújhasson, az megmelengesse, betakargassa. Oresztész nincs tudatában tetté-nek súlyával, csak annak következményeitől, a halálbüntetéstől reszket. Az el-múlt napok kiestek emlékezetéből. Boszszút álltál idézi az eseményeket Élektra. „Ja, igen..." - eszmél öccse. A lány érzelmeiben, gondolataiban fegyelmezett rend van. Határozottan tudja, milyen erkölcs nevében - és ami számára még fontosabb - *kiért* kellett Klütaimnésztrát, a királynét (és nem az anyát) meg-öletni. Oresztész összeroppan, mert érzi, cselekedetével felnőtt módra ítélkezett, de ezt a terhet nem tudja férfi-ként elviselni, nem más, mint egy vagdalkozó kamasz, akiben felsejlik, hogy valójában Elektra akaratának eszköze. Labilis alkatú ez az Oresztész, megfogalmazója, tükörképe, illetve teremtménye egyensúlyát vesztett korának, s ez tömören és tragikusan szólal meg Hubay darabjában.

Az író elegáns gesztussal „segíti" a nézőt a tájékozódásban, és irányítja figyelmét a kiemelni kívánt gondolatokra: Apollónnal elmondatott prológusa nemcsak „tisztázza" a helyzetet, hanem mintegy mellékesen elejt néhány utalást is, ezzel előre vetíti a később bekövetkező tragédiát.

A szép Helenével (spártai Helené után most argoszi Helené szeretne lenni) a végzet érkezik meg Oresztész számára, kettős értelemben is. Egyrészt az euripidészi változat szerint Helené és lánya, Hermióne túszul ejtése, majd az anya megölése látszik az egyedüli lehetséges lépésnek a hatalom és az élet megtartására a várossal és a hódítani kívánó rokonnal, Menelaosszal szemben, más-részt az asszony a fiúban ismét fellobbantja anyja emlékét, de a gyermeki szereteten kívül immár szerelemmel is meg-töltve. Helené kacér, öntudatos jóval több, mint önmaga legendája, és méltósága, mellyel a halált fogadja, megemeli személyét. Hatása alól azonban környezete ki tudja vonni magát, mert erősebb akaratával felülkerekedik egy másik nőalak: Elektra. A lány, akitől a túsz-szedés gondolata származik, megingathatatlan, és erejét növeli segítője, szövetségese: Püladész. Ok ketten alkalmasak döntéshozatalra, míg Oresztész lelkiereje ehhez kevés, mint ahogy a szinte csak mellé sodródó Hermiónéé is.

Hubay Müknéjében még két izgalmas figura, Kasszandra és Menelaosz

Hubay Miklós: A túsz-szedők (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház), Deák Éva (Élektra) és **Nádházy Péter (Oresztész)**

Jelenet A túsz-szedők zalaegerszegi előadásából (Keleti Éva felvételei)

segíti Oresztész személyének, helyzetének megismerését. Kasszandra nevének említése már önmagában drámai hatású, mivel az igaz jövőt jósoló asszony szavait mindig hitetlenség fogadja. Hubay-nál alakjának jelentősége még nagyobb hangsúlyt kap, mivel az Agamemnonnal és saját gyermekeivel együtt lemészárolt Kasszandra Apollón jóvoltából feltámad és beleavatkozik az események menetébe, szavai ezúttal nem maradnak hatástalanok.

Menelaosz a darabbéli szembeállítható viselkedési formák, erkölcsi normák ütköztetője. Ha egy író ilyen ismert -- költött vagy valódi - történelmi alakot választ drámája hőséül, valószínűleg számol a figura „előéletével", a nézők emlékezetéből felbukkanó sokrétű információkkal. Menelaosz pedig olyan résztvevője a görög mitológiának, hogy róla gondolkodván térben és időben messzire vezető asszociációk sora indul el. Menelaosz jelkép, többek között az elhagyott, egy kis lenézéssel kezelt, sokszor nevetséges férj szimbóluma. En-nek a dráma szempontjából azonban sokkal kisebb a jelentősége, mint a spártai király rokoni szálainak vagy jellemének. Ugyanis Menelaosszal a hatalmas Átreidák semmivel sem rosszabb alakja jelenik meg, mint a dicsőséges család másik tagja. Agamemnonnal együtt nevel-kedvén, a bátorságon és a hősiességen kívül a családi bonyodalmak végleges, gyors és még a mitológiában is meglehetősen kegyetlennek tartott megoldását tanulhatta el apjától. Agamemnon lemészárlása „mint barmot a jászol előtt", írja Homérosz - természetesen az áldozat felé fordította a rokonszenvet, és ezzel együtt szinte elfelejtődött annak sok áldozatot megkövetelt önzése, konoksága. Menelaosz alakjában az ő - és családjának - mentalitása tér viszsza, ezért azután Oresztésznek a rokoni kötelékbe vetett hite illuzórikus, s még barátját, Püladészt is gúnyolódásra készteti. Helené meggyilkolása után Oresztésznek Menelaosz módszereiben fel kell ismernie a sajátját, még akkor is, ha merőben más célok érdekében alkalmazta is azokat. Oresztésznek Menelaosszal kell szembenéznie ahhoz, hogy kérdéseket tegyen fel önmagának, hogy erkölcsről, érdekről elgondolkozzon, és rádöbbenjen, hogy ha torzan is, de mégiscsak saját tükörképét láthatja nagybátyjában.

Hubay Oresztészt mozgalmas, izgalmas közegbe helyezi *A túsz-szedők* első felvonásában. Az euripidészi változatban Helené halála után megtörténik az isteni közbeavatkozás. Apollón kibékíti a fiatalokat Menelaosszal és Argosszal, kettős esküvőt ülnek: Oresztész Hermiónét, Püladész Élektrát veszi feleségül. Euripidész ily módon, ezzel a deus ex machinával tért vissza az eredeti mítoszhoz, Hubay viszont jócskán eltér attól. A Zalaegerszegen most bemutatott A *túsz-szedők* tulajdonképpen ősbemutató, hiszen alapvetően más és sikerültebb dráma, mint az Új Írásban 198 i-ben megjelent vagy a Gyulán ezzel a címmel játszott darab. *Míg* a régebbi változatban Oresztész a boldog megoldás után gyorsan megtizedelteti az ellene fordulókat, addig a mostani feldolgozásban Püladészt lelövi Menelaosz egyik embere, Hermióne és Oresztész házassága meghiúsul, és a testvérpár önként vállalja a halált. Ennek a változtatásnak előnyei és hátrányai egyaránt akadnak.

Kétségtelenül a drámaiságot szolgálta a szöveg első felének megkurtítása, Tündareosz (Klütaimnésztra apja) szerepének elhagyása. Püladész önként vállalt sorsközössége a testvérekkel az emberi összefogásba, a barátságba vetett hit gondolatát domborítja ki, szemben az előző variációval, melyben a fiút elkergetik hazulról. (A mítosz szerint éppen Püladész apjánál talált Oresztész menedéket apja halála után.) Viszont amennyire színesíti a drámát kezdetben Kasszandra „feltámadása", oly mérték-ben válik zavaróvá a végkifejletben. Ha ugyanis Kasszandra jóslata mindig igaz, csak nem hihető, Hermióne hiába menekül el. Ezzel az előadás gondolati ívét szakítja meg, és kétségessé teszi annak azt a mondandóját, hogy szemben álló harcoló hatalmak között megegyezés majd csak akkor jöhet létre, ha valaki lemond az előnyről, ha engedményt tesz. Hubay Oresztésze elküldi Hermaónét maga mellől, nem akarja fegyverül használni Menelaosszal szemben, így akar esélyt adni a békének. Ezt az optimista kicsengést azonban elnyomja Kasszandra vészterhes jóslata, ami azt sugallja: hiába mond le az egyik fél az előnyről, a véres leszámolásoknak ily módon nem lehet véget vetni. Ez a dramaturgiailag megoldatlan jelenet az egész előadásra rányomja bélyegét, mert a közvetíteni akart gondolat értelmezésének kettőssége olyan bizonytalanságot kelt a nézőben, amely nem az alapkoncepcióból fakad. Hasonlóképpen ta-lányos Apollón-Püladész szerepe. Ahogy az Oresztészről el is hangzik: senki előtt nem nyilvánvaló, hogy Apollón bújt-e Püladész bőrébe, vagy a fiatal társ játszotta-e az istent. Ez a sejtelmes kettősség a főszereplőn kívül a nézőt is foglalkoztatja, mert ha maga Apollón van jelen álöltözetben, akkor miért nem avatkozik be az öldöklésbe, miért nem áll ki védence mellett, vagyis hol van isteni mindenható ereje? Ha viszont Püladész halandóként érkezik Mükéné-be, honnan ered képessége irányítani

istenek oltalmazta barátait a véres cselekedetekre?

A bizonytalan, ködös, távoli cél: a „fiatalok városa" oly sok mindent jelenthet - egy konkrét közösség létrehozásán túl -, általánossága miatt nem emelkedik magasztos, harcba hívó eszmévé, s a maga. igazának tudatában. sem válik fegyverré Menelaosszal szemben. Sem az írott szöveg, sem az előadás nem teremt kontrasztot a helyszín és a vágyott jövőbéli város között. Pedig a gazdagságában, kultúrájában szinte páratlan agamemnoni Mükéné képe kínál-ta volna az összehasonlítási alapot.

A dráma logikája szerint lélektanilag indokoltabb, szervesebben kapcsolódó az új befejezés. Menelaosztól kényszerítve nem, de önszántukból igenis vállalják az öngyilkosságot, noha Oresztész előtt sokáig adott a lehetőség : Hermiónén keresztül részese lenni a hatalomnak.

Lázadó, bizalmát vesztő, féktelen, szabadságra *vágyó* ifjúság időhöz és helyhez nem kötött kétségbeesett terrorakció-ját sűríti a darab és az előadás. Hubay, mint maga vallja, kerülni szeretne minden gyorstalpaló aktualizálást, de olasz-országi tapasztalatai nyilvánvalóan közrejátszottak véleménye megfogalmazásánál. Igy lehet, hogy a túsz-szedés, ami korántsem századunk találmánya, a da-rabban a fiatalság lázadásának egyedüli kifejezési formája, és akarva-akaratlanul többször feleslegesen aktualizál.

Nádházy Péter Oresztész érzékenységére építette fel az anyagyilkos alakját. Sérülékeny, bizonytalan, de gyengeségét leplezni. akaró, vagdalkozó kamasz Oresztésze különösen a dráma első felében szólal meg megrázóan. Összeszorított foggal küzd fájdalmával, félelmével, és pontosan érzékelteti, hogy a gesztus, mozdulat mögött az erő éppúgy meg-van, mint a kitörni vágyó sírás.

Apollón-Püladészként Derzsi János visszafogott volt, pedig szerepe szerint sodróbb erejű és -- érthetően - érzelmileg felszabadultabb lehetett volna. Árom László Menelaosz-alakítása elsősorban a szánni való papucsférj figurájának közhelyeit hangsúlyozta, de többször rátalált a király összetett, borzongató jellemére, és ekkor félelmetes ellentéllé vált. Deák Éva Élektrája szeret is, gyűlöl is, de hiányzik belőle a kemény tartású emberek szenvedélyének ereje. Alakításának érdeme, hogy mindvégig következetesen *testvért* játszik, figyeli és óvja Oresztészt. Igazába vetett hitét, konok következetességét sokoldalúan láttatja. Helenéről azt írja a szerző: „Olyan világhíre van, hogy ezért is tökéletesen mindegy, hogy milyen. Még az is elképzelhető, hogy -- objektíve jelentéktelen." Császár Gyöngyi viszont feltűnő ruhákban, sminkben uralja a színpadot, külsejével és nem asszonyiságának varázsával akarja elkápráztatni szemlélőit. Kontrasztként ott áll mellette lánya, aki egyszerű ruhában, festetlenül, a hajdani, legenda nélküli szép Helenét idézi. Horváth Valéria elfogódott, bátortalan Hermiónét ját-szik, bát kétségtelen, sokkal többre szerepe sem készteti. Soproni Ági Kasszandrája minden mozdulatával ki-lóg az előadásból, részint a szerep értelmezése, részint játékstílusa miatt.

Szegő György díszlettervező -- a szerzői utasításokat követve - praktikus, sokféleképpen kihasználható roncsautót helyezett el a színpadon. A gomolygó füstben ül, pontosabban ég a meggyilkolt királyné, a kocsi platóján alszik, ha tud, Oresztész, ebben döfik le Helenét s többek között ebben várja a halált, kezében méregpohárral a testvérpár. Az autó bejátszhatóságával tehát semmi baj nincs, viszont .felesleges és zavaró a megszenesedett, koronájától arany-színűvé vált királyné-múmia. .A festett terméskő falú palotarészlet nem keltette azt az illúziót, hogy azt maguk a titánok rakták volna. Viszont a magasban, szinte megbújva díszes csillárok emlékeztet-nek, hogy mégis a mesés gazdagságú pompás Mükénében vagyunk.

Laczó Henriette ruhái esetlegességeket sugalltak, talán jobban is, mint ahogy azt a darab megkívánta volna.

Merő Béla rendezésének erénye, hogy Oresztész emberi tragédiájára irányította a figyelmet, a mozgalmasabbnak ígérkező túsz-akcióval szemben. Nagyon hiányzott azonban, hogy Oresztész, Élektra és Püladész nem válik egységes erővé, csoporttá, nem mutatják fel azt a hatalmat, ami összefogásukban lakozhat, és amelyre a „fiatalok városa" épülhet. Ugyan az előadás első jeleneteinek drámai feszültségét a második felvonás már nem őrzi - mint ahogy a drámai szöveg is erőtlenné válik -, de a társulat intenzív játéka fogva tartja a *néző* érdeklődését.

Hubay Miklós: A túsz-szedők (zalaegerszegi Heveri Sándor .Színház)

Rendező: Merő Béla. *Dramaturg:* Bőhm György. *Díszlettervező:* Szegő György m. v. *Jelmeztervező:* Laczó Henriette m. v. A *rendező munkatársa:* kováts Kristóf.

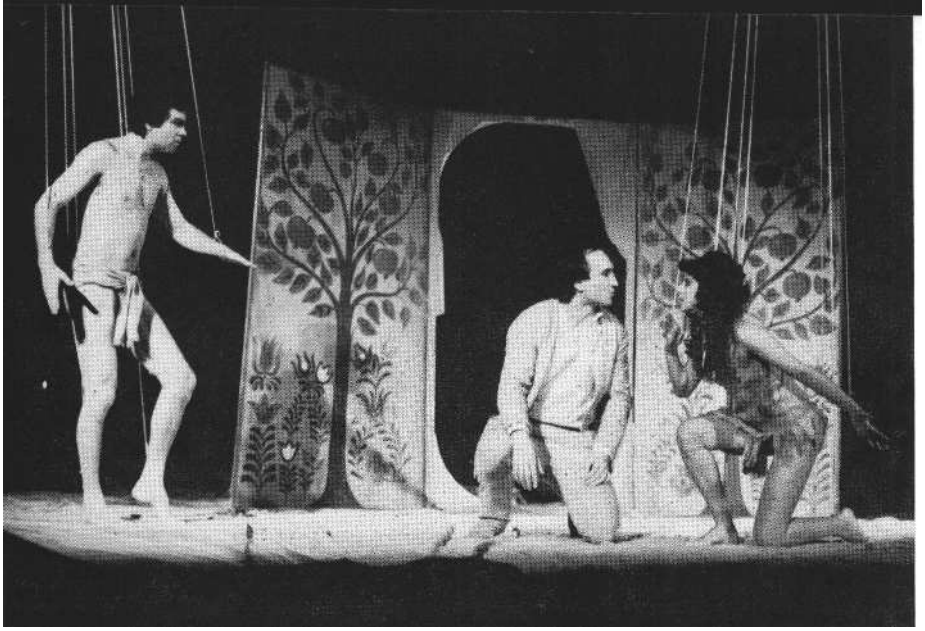
Szereplők: Nádházy Péter, Deák Éva, Derzsi János, Áron László, Császár Gyöngyi, Horváth Valéria, Soproni Agi m. v.

NÁNAY ISTVÁN

Tragédia-szertartás

Madách Imre drámája Miskolcon

Hatalmas, kétszárnyú - az egyik szárnyban kisajtó -, napsugaras, falusi kapu zárja le hátul a színpadot. Kétoldalt fa-szerkezetű, náddal fedett ámbitusok, bennük végighúzódó fogasokon ruhák-jelmezek. (Itt, nyílt színen öltöznek át a színészek egyik szerepükből a másikba!) Jobb hátul egy ágas kis haranggal. A padló fehér alapszőnyeggel van borítva. Zenészek jelennek meg, a színpad jobb és bal hátsó szegletében foglalnak helyet, s az előadás alatt végig ott marad-nak. Feltűnik egy-két szereplő, fehér, darócszerű alapruhában. Nézelődnek, sétálnak, a tornác karfájára dőlve várakoznak. Majd megszólal a zene, a szín-padot benépesítik a szereplők: vidám és vad ünnepség kezdődik. Szól az ének, összefonódva járják a táncot a legények s a leányok, a férfiak s az asszonyok meg a gyerekek. Hátulról behoznak egy husángokból összetákolt ülőalkalmatosságot, amolyan hevenyészett vadászlesfélét, s megjelenik a csupa fehér környezetben egy fekete reverendás férfi. Felmászik a magas székre, s fentről, a jó pásztor örömével és megelégedettségével szemléli nyájár. A mulatság közben a táncolók naiv bájjal elevenítik fel a világ teremtésének fázisait, s a reverendás Úr boldogan és magabiztosan nyugtázza a kétoldalt mellé kapaszkodó ifjak dicshimnuszát. Az Úr hívására a tömegből válik ki a többiekkel azonos módon öltözött Lucifer. Kettejük összecsapásakor elkomorul a boldog ünnep, az emberek a színpad széleihez húzódnak, s félve, értetlenül hallgatják a két tanult ember vitáját. Amikor a szópárbajban az emberről is szó esik, az Úr kézbe vesz egy-egy marionettbábukat mozgató fakeresztet, melynek zsinórjai a súgólyukon keresztül valahova nagyon messze vezetnek, Miután Lucifer megkapta az Éden két fáját, az Úr eldobja magától a bábokat mozgató zsinórokat, s gyülekezetével együtt távozik a színről. Behoznak egy háromszárnyú paravánt, amelynek szélső tábláira a naiv mesterek modorában van felfestve a két tiltott gyümölcsű fa, s középen, hátulról megvilágítva jelenik meg Lucifer. Ádám



A paradicsomi jelenet a miskolci Tragédiából. Ádám: Bregyán Péter, Lucifer: Blaskó Péter, **Éva: Molnár Zsuzsa**

és Éva a paraván előtt bábként mozog, kezükhöz, lábukhoz, fejükhöz a magasból marionettzsinórok vezetnek. A lélektelen, öntudat nélküli, gügyögő emberpár igazából fel sem tudja fogni, mit jelent számukra Lucifer megjelenése, inkább csak megijednek attól, ahogyan ez az ismeretlen lény a paraván falát átszakítva eléjük toppan. Fokozatosan kezdik megérteni, hogy más létezési mód is kínálkozik, mint amiben eddig éltek, s amikor eljutnak a döntésig, hogy megízlelik a tiltott fák gyümölcsét, lehullnak róluk az addig őket mozgató zsinórok, de a paraván védő zugában nem a fel-festett fákról szakítják le a nem létező gyümölcsöt, hanem egymás karjában és csókjában találnak rá egy addig ismeretlen, s további létüket alapvetően meghatározó érzésre.

A paradicsomi szín végén a színészekkel azonos alapruhába öltözött személyzet villámgyorsan lefejti a fehér alapszőnyeget, s ettől kezdve a sötét színű padlón folyik a játék. Az egyes történelmi színekben a színpad közepére, mintegy porondot kijelölve, különféle színű, kör alakú szőnyeget helyeznek egymásra. Egy-egy színhez csak minimális tárgyi jelzést alkalmaznak, e jelzések azonban rendkívül sokféleképpen működtethetők, és hangsúlyozottan nagyon egy-szerűek. A bizánci színben például egy parányi alapterületű, alig több mint embermagasságú kis toronyhoz hasonló faszerkezetet tolnak be, ez jelképezi a zárdát, de miközben fenn Izora és Helena búcsúzik Tankrédtől és kísérőjétől, a díszletelem kicsapható ajtajain és ablakain a csontváz és a boszorkányok is meg tudnak jelenni. Ez *az* alapelem más színekben is sokoldalúan funkcionál. A hatalmas kapu mögötti térrész is hangsúlyos, időnként hol egy égő kereszt, hol egy égő barikád látványát keretezik a kapubálványok, hol pedig az előtérben zajló események ellenpontjául szolgáló események játszódnak le ott.

A rendező és a díszlettervező egy személy: Csiszár Imre. Nem ez az első eset, hogy a rendező tervezi előadásához a díszletet, s Csiszárnak sem *ez az* első díszlettervezése. Hogy az ilyen vállalkozásokban mennyi a pillanatnyi helyzet szülte kényszer, s mennyi a koncepcionális meggondolás, azt nem tudni, de az biztos, hogy a miskolci *Az ember tragédiája* esetében Csiszár két énje, a díszlettervezői és a rendezői, egymást segítve dolgozott. Ez a díszlet az előadás alapgondolatát kifejező reális-képi keret, ugyanakkor úgy biztosít megfelelő „üres teret" a játéknak, hogy látványban a történelmi színek során is emlékeztet a keretszínekben történtekre.

Csiszár megközelítése népszínházi indíttatású. Előadásában nem elsősorban a filozófiai drámát bontja ki, hanem az öntudatos, a maga tetteit vállalni tudó és akaró, a világ rémségeivel, fenyegetéseivel, katasztrófáival is dacolni próbáló emberré fejlődés drámáját hangsúlyozza. Ehhez a fejlődésdrámához egy meg nem határozott korba helyezett, népi rituális játékkeretet alakított ki a rendező. A rituális szertartások - legyenek azok termékenységi, beavatási, megtisztulási *vagy* egyéb célzatú áldozatbemutatások egy eseménysor lejátszásával, átélésével, az abban való aktív részvétel-lel erőt adnak az egyéneknek és a közösségeknek egy-egy feladat elvégzéséhez vagy esemény elfogadásához, vállalásához. A színház - eredetét és ideális esetben funkcióját tekintve - e szertartások szellemének őrizője és megújítója kellene hogy legyen. Amikor Csiszár *Az ember tragédiáját* falusi rituális szertartásként mutatta be, a színház ezen ősi funkciójához tért vissza.

Az előadásban egy falusi közösség játssza el Ádám, Éva, Lucifer és az Úr történetét, hogy lélekben megerősödve, az előttük álló nehézségekkel, a sokszor elborzasztó véggel riogató jövővel való szembenézést vállalva kerüljenek ki a kegyetlen játékból. Mindenkinek, aki felelősen képes és akar gondolkodni önmagáról, környezetéről, a világról, időnként számvetést kell készítenie: mit hozott a múlt és mit ígér a jövő, s e változásban mi az ember, az egyén és a közösség szerepe és felelőssége. Az egyes ember, ha azt latolgatja, hogy érdemes-e az élet folytonosságát szolgálnia, különbözőképpen dönthet. De az emberiség sorsa az egyének kezében van, s minden egyéni döntés egyben az emberiség sorsának leheletnyi befolyásolása is. Nem mindegy tehát, ki hogyan gondolkodik sorsáról és felelősségéről.

E fiktív és idillikus falusi közösség a pap (Úr) és a tanító (Lucifer) segítségével és irányításával szertartást celebrál. Ezúttal nem az istenember Jézus Krisztus életútja az a példa, ami erőt adhat a mindennapi élet elviseléséhez, az emberi célok vállalásához, hanem az Ember kettős - történelmi és egyedi - változása. Csiszár nem képes történelemkönyvet állít a színpadra, hanem az egyes történelmi színekben az Ádám felelős emberré válásához lényeges konfliktusszituációkat erősíti fel. A kezdetben infantilis Ádám álombeli vándorlása során egyre megfontoltabb lesz. A kezdeti lángolások, rácsodálkozások, lelkesülések a történelmi színek közben lecsendesülnek, Ádámban a rajongást a szkepszis váltja fel. Ez a szkepszis jellemzi akkor is, amikor felébred álmából. Míg a történelmi színekben csak jelzésekkel utal a rendező a népi játékra, az utolsó színben ismét hangsúlyos lesz a szertartásjelleg. Ádámnak egy kis lépcsős zsámolyt hoznak be, a befedetlen zenekari árok szélére teszik, amely a londoni szín haláltáncában a sír volt. Éva anyaságának hírére Ádám természetesen nem a mély-be veti magát: fél méterről, a zsámolyról a színpadra bukfencezik le. Nem csupán a műkedvelők suta szcenikai megoldását jelenti a zsámoly s a róla való szándékosan ügyetlen lebucskázás, hanem az ember kisszerűségének, kiszolgáltatottságának, gyengeségének, legyőzhetőségének groteszk jelképe is.

Az Úrral együtt ismét bejön a szín-padra a falu lakossága, hogy részese legyen Ádám és Éva sorsába beletörődő

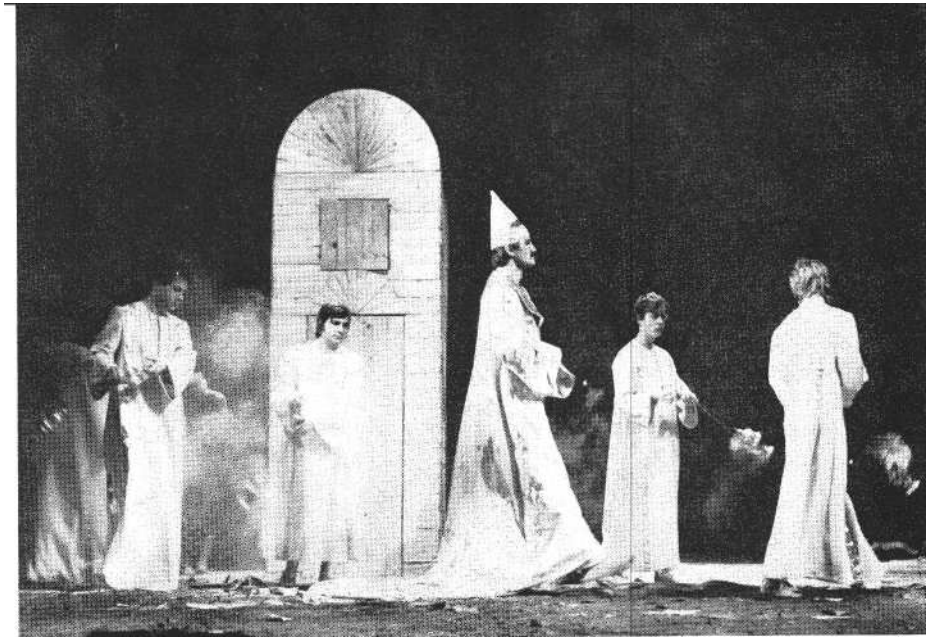
ideiglenes megnyugvásának. Nincs égi hang, nincs mennyei szózat, a pap nagyon emberi hangon szól a párhoz.

A záró mondat elhangzása előtt az emberek egyenként előremennek a színpad szélére, leteszik a jelenet alatt kezükben tartott égő gyertyákat, s távoznak. Majd a pap és a tanító, szerepüket letéve, egymást átkarolva sétálnak ki a színről. Követik őket a zenészek is. A szertartásnak vége. Ami még ezután történik, az a reflexiók egyéni feldolgozása. Ádám és Éva egyedül maradnak a hirtelen csöndben. Ádám szeretne hinni a jövőben, de kétségek gyötrik. Nem nyugtatják meg az űr szavai. S ekkor ő is meghallja az „égi szózatot", megszólal egy hegedű a színfa-lak mögül. Miközben Éva elindul kifelé, bejön a színpadra egy fehér ruhás gyerek, álla alatt hangszerével. Szótlanul előre-jön, hegedül. Adám háborgó lélekkel, de a gyerekkel együtt indul neki az ismeretlennek.

A miskolci előadás pontosan kidolgozott gondolati konstrukcióra épül, ugyanakkor hallatlanul mozgalmas, látványos, lüktetően élő produkció. Csiszár kedveli a végleteket érzelmekben, indulatokban és stílusban egyaránt. A választott keret lehetővé teszi, hogy e végletek egymás mellett harmonikusan megférjenek. Erre talán a legjobb példa a bizánci szín, amelyben a harsány komikum és az ekszt ázis, a líra és a bigott korlátoltság egyként szélsőségesen, mégis egységbe simulva jelenik meg.

A rendező szívesen és jól alkalmazza a jelképeket, az utalásokat. Az előadáson végigvonul egy általános érvényű jel-kép, a tűz. Lucifer, amikor kijelenti az elalvó emberpárnak, hogy „Egére egy kicsiny sugárt adok, (...) s e sugár a remény", meggyújt egy fáklyát, s ezzel a fáklyával kíséri Ádámot a hosszú álom-útra, ezzel lobbantja fel az egyes színek valahol mindig égő tüzét. A tűz egy-ként jelképezi a haladást, a továbbvivő erőt és az embernek embertársát meg-kínzó, elpusztító eszközt, s bár ez a metafora nagyon is ismert, használata nem válik bántóvá, didaktikussá.

Csiszár utalásai-idézetei rendkívül sokirányúak: a porond-jelzés egyértelmű és látványos Brecht-hatás, egyben e hatás jegyében készült előadásainak vállalása is; Adám fejlődési folyamatának bemutatása jelzi, hogy a rendezőben még élő a Peer-probléma; a falanszter-színbeli múzeumszekrény leghangsúlyosabb ré-



Jelenet a **Tragédia bizánci színéből** (középen: **Körtvélyessy Zsolt)**

szébe, a vitrinbe elhelyezett nemzetőrszalagos kék huszármente szavak nélkül is kifejezi, hogy a többi múltba veszett értékhez hasonlóan a történelmi rekvizitum is puszta emlékké vált, s ezzel együtt a szabadságharc eszméi is feledésbe mentek, ugyanakkor e tárgy nemcsak Madách életére vonatkozó konkrét utalás, hanem korunk emberének múlt iránti közömbösségét szemrehányó mementó is; az eszkimó-szín térjelzése - egy csenevész fa és egy magas szárú cipő - tömör rímeltetése az Adám álombeli útját lezáró jelenetnek és jelenkorunk életérzését megfogalmazó *Godot-ra várva* című Beckett-drámának.

Bár a rendezői megoldások többnyire végiggondoltak és jól szolgálják a gördülékeny, ritmusos és feszes ívű előadást, néhány következetlenség, egyenetlenség zavaró. A *Tragédia* szertartásjátékba illesztése önmagában - mint láttuk - kitűnő megoldásokra és a dráma új gondolati megközelítésére ad lehetőséget, ám e forma nem vihető végig következetesen az egész darabon. A keretszínek-ben erősebb, a történelmiekben kevésbé élő és elfogadható ez a rendezői megközelítés. A történelmi színekben csak utalás-szinten érvényesül mindaz, ami a keret-színekben reális színpadi valóság. Ugyanis a keretszínekben kétszeres, a történelmiekben már háromszoros áttételt kellene a színészeknek érzékeltetniük. A színészeknek olyan embereket kellene megformálniuk, akik egy falusi játékban szerepet játszanak, az álomjelenetekben pedig még azt is meg kellene mutatniuk, hogy irreális síkon teszik mindezt, amikor újabb s változó szerepeket alakítanak. Erre az összetettségre alig-alig történik megoldási kísérlet. A leginkább Szirtes Gábor alakításainál érződik az, hogy a színész megtartja saját egyéniségét, érzékelteti a szerepjátszást, és az álomjelenetekben el is rajzolja egy kissé a figuráit. Ő az, aki brechti módon kívülről is láttatja szerepeit, s nála érvényesül leginkább az a rendezői törekvés - ami persze a népi játékból is adódik -, hogy a helyzetek fonákságát, komikumát is megmutassák. Szirtes a bizánci színben például ellenállhatatlanul komikus és félelmetesen ellenszenves a nagyhangú, de gyáva kispolgár szerepében. Mivel a színészek - képességeik szerint - különböző mértékben tudják a figurák összetettségét ábrázolni, a figurák rendszerében némi egyenetlenség tapasztalható.

A jelenetek sem egyforma intenzitásúak, a két Kepler-szín például oly halvány és erőtlen, hogy ez kihat a közbülső párizsi színre is. Néhány szcenikai megoldás technikai kivitele sem szerencsés. Az például, hogy A Föld szelleme a színpad alól emelkedik fel, mintegy kitágítva a föld kérgét, érthető elgondolás, de a megvalósítás csúnya, ráadásul az űrjelenetben kissé didaktikus, ahogyan A Föld szelleme - akit különben színésznő játszik, s ez telitalálat -, Évát karjaiban tartva próbál hatni Adámra. Ugyanakkor szintén az űrjelenetben a felvállal-tan technikai eszköz, a hinta, amelyen az égi utazásra felemelik Ádámot és Lucifert, nagyon is kifejező.

Az előadás egyik nagy erénye - amely a formából is következik - az együttes játék. Ezen az előadáson nincs kis és nagy szerep, szinte mindenki állandóan a színen van, hol egy-egy névvel is megjelölt szerepet alakítva, hol csak a nép tagjaként. A három főszereplőn kívül tizennégyen játsszák a darab főbb figuráit, ami azt jelenti, hogy mindenki átlagban öt alakot formái meg. Egy-egy színész olyan szerepeket játszik a különböző jelenetekben, amelyek karaktere vagy a jelenetekben elfoglalt helye többékevésbé hasonló, ezáltal jött létre a szere-

pekben-színészekben is kifejeződő struktúra.

Három főszereplőt írtam, de valójában négy van: Ádám, Éva és Lucifer mellett az Úr is az, akinek alakítója, Körtvélyessy Zsolt eljátssza Péter apostolt, a Patriarchát, a Bábjátékost, az Aggastyánt, de az egyiptomi színben egy rabszolgafelügyelőt vagy a párizsiban egy katona szótlan szerepét is. Csiszár egyáltalán nem erőlteti a figurák párhuzamosságát, így nem válik az sem túlhangsúlyozottá, külön koncepcióhordozóvá, hogy a falu papját játszó színész alakítja a felsorolt szerepeket. Természetesen a figurák közötti összefüggés lényeges marad, s ezt Körtvélyessy hangsúlyozza is. De a lényeges, az alapszerep, a pap képében megjelenő Úré! A színész nem a pap manipulatív szerepét emeli ki, hanem a figura derűs és szelíden erőszakos jellegét. Körtvélyessy első jelenetbeli alakításában a pap és az Úr alakja úgy kopírozódik egymásra, hogy alig lehet tetten érni azokat a pontokat, ami-kor az egyikből a másikba vált át. Alakításában végig megmarad ez a kettősség, a többi szerepében is mindig megcsillant-ja a papi szerep tulajdonságait. A legfel-tűnőbb ez a bizánci színben, ahol a Patriarcha kegyetlenségét és keménységét visszafogottan, csendesen, az első színbeli papi alázattal fejezi ki, ettől lesz igazán félelmetes és ellenszenves a figurája.

A miskolci *Tragédia* Ádám felnőtté érésének állomásait mutatja be, Csiszár abban a vitában, hogy megöregszik-e vagy fiatal marad-e Ádám *az* álombeli jelenetek után, úgy foglal állást, hogy fiatal marad, de megváltozik, megkomolyodik. Bregyán Péter pontosan közvetíti ezt a folyamatot. A második színben bábként úgy viselkedik, mint egy akarat és gondolat nélküli lény, amikor megszabadul a bábszínházi kötelektől, olyan, mint egy nagyra nőtt gyerek, a színész mozdulatai szelesek, összehangolatlanok, grimaszai túlzóak, s csak lassan és fokozatosan higgad le. A mozgáskép változásával együtt válik Ádám beszédének stílusa, tempója, érzelmi töltése egyre árnyaltabbá, kifejezéstelibbé. Az előadás fejlődéskoncepciójából adódik, hogy Adámnak elsősorban önmagának kell maradnia a történelmi színeken belül is, s csak annyiban veheti fel az egyes színekbeli szerepeit, amennyiben e szerepek újabb és újabb felismerésekhez vezetik. (Ezt a folyamatot nagyon érzékenyen fejezik ki az egész előadás gondolatát is jól szolgáló jelmezjelzések, Szakács Györgyi munkája.) Bregyán nagyon pontosan érzékelteti ezt a kettősséget, s elsősorban a figura fejlődési ívét rajzolja meg, s ehhez az ívhez igazítja a különböző történelmi alakokban felvett szerepeket. Ezáltal az előadás íve is megteremtődik, az epizódokra tördelt szerkezetet Bregyán alakítása fogja össze.

Az ember tragédiájának legproblematikusabb szerepe Éváé, aki nem álmodik, tehát a darab nagy részében csak Adám álmában jelenhet meg a legkülönfélébb asszonyalakban, mégis egy lényegben. Ráadásul ebben az előadásban ellentmondásos szerepre kényszerül az által, hogy a darab középpontjába Ádám kerül, s ezért Éva szerepe egyszerre fel- és leértékelődik. Felerősödik Évának Adám életében, fejlődésében játszott szerepe - az édenkerti csák és áldott állapotának bejelentése e fejlődést meghatározó események -, s Adám álombeli útja során is kiemeli a rendező Évának a férfi életében játszott megtartó, továbbvivő szerepét (londoni szín, űrjelenet stb.). Ez azt sejteti, mintha Éva egyenrangú társa lenne Adámnak. Ám a darab egészében Éva változatlanul kívülálló marad, Ádám álmából kirekesztődik, s csupán új és új asszonyi alakban vagy átszellemült, légies ideálként kell megjelennie. Molnár Zsuzsa fanvar és izgalmas színészi lénye nem minden Éva-szereppel képes azonosulni. Elsősorban az alakváltozásokban jó, kevésbé tud mit kezdeni a naiv, rajongó nőalakkal, az ideálszereppel.

Lucifer szerepe ezúttal kissé háttérbe szorult. Úgy is mondhatnánk, hogy az előadás koncepciójának leginkább Lucifer állt ellen. Ha ugyanis az előadás tengelyébe Ádám fejlődésrajza kerül, Lucifer szerepe Ádám nevelésére, a mindig új ismeretek átadására korlátozódik. Hol-ott a darabbeli funkciója ennél jóval bonyolultabb, sokrétűbb és filozofikusabb. Másfelől, ha az előadás szándékoltan népszínházi megközelítésű, akkor ezt leginkább az intellektuális figurák sínylik meg - s mindenekelőtt Luciferé! -, hiszen ezek sokkal nehezebben illeszthetők bele egy harsányabb, lüktetőbb előadásba. Blaskó Péter fegyelmezetten és maradéktalanul megvalósítja azt, ami az előadás koncepciójából a Lucifer-tanító figurától megkövetelhető. De az ellentmondásokat nem tudja feloldani. Egységes alakot formál, aki tanítóként is elsősorban Lucifer, de Luciferként mindenekelőtt tanító. Blaskó Lucifere okosságával, intellektusával különálló, magányos alakja lesz az előadásnak. A színész, miközben Adámot újabb és újabb ismeretek megszerzésére ösztökéli, azt is érzékelteti: tudja, még mennyi ehhez hasonló feladat vár rá. Az első színben a nyüzsgő-mozgó tömegbe észrevehetetlenül vegyül el, így előpattanása frappírozó hatású. Az utolsó színben viszont a némán és mozdulatlanul álló emberek között ő jár fel-alá, és kutató-fürkésző tekintettel vizsgálja társai arcát. Hogy a lelkipásztor nyájának nyájtermészete riasztja-e vagy egy újabb szertartásjáték szereplőit kutatja-e, nem tudni, de az bizonyos, hogy Blaskó tanító-Luciferje nem nyughatik, mert újra és újra el kell játszani a *Tragé*dia-szertartást ahhoz, hogy mindenkiben felkeltse azt az igényt, hogy legalább a maga és környezete sorsáról felelősen döntsön. Mert neki, Lucifernek ebben a közösségben ez a dolga. S úgy, ahogy ezt Blaskó Péter a színpadon teszi.

Az ember tragédiája Miskolcon nem titkoltan egy generáció vallomása önmagáról s arról, *hogy* mily „rettentő látomások" gyötrik, s hogy e látomásokkal valahogy mégis együtt kell élni. A fiatalok *Tragédiája ez* az előadás, nem-csak a játszók életkora teszi azzá, hanem a problémalátás és -kézelés is. Csiszár Imre megközelítése egy a lehetséges sok közül, s bár Madách műve veszített valamelyest filozófiai mélységéből, az elő-adás popularitása mindenképpen nagy nyereség. Ez az előadás azok közé a hazai és külföldi Tragédia-interpretációk közé sorolható (szolnoki, zalaegerszegi, tartui stb.), amelyek élő és aktuális drámának látták és láttatták Madách Imre remekművét.

Madách Imre: Az ember tragédiája (miskolci Nemzeti Színház)

Rendezte: Csiszár Imre. *Díszlet:* Csiszár Imre. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Kalmár Péter. *Koreográjfus:* Szigeti Károly *m. v, Asszisztens:* Balogh Erzsébet és Mixtay Péter.

Szereplők: Bregyán Péter, Molnár Zsuzsa, Blaskó Péter, Körtvélyessy Zsolt, Gáspár Tibor, Major Zsolt, Szirtes Gábor, Máhr Ági, Matus György, Abrahám István, Fráter Kata, Várkonyi Szilvia, Teszáry László, Kuna Károly, M. Szilágyi Lajos, Dóczy Péter, Somló István, Körmöczy Tamás, Varga Tamás, Sárkány János, *Milviusz* Andrea, Farkas Sándor, Szabados Ambrus, Csabai János, Vass László, Onody László, Bus Erika, Makra Ildikó, Pintér Ilona, Oravetz Mária, Farkas Szil-via, Zsiga László, Baranyai Péter, Krivjánszky István,

KOVÁCS DEZSŐ

A Don Carlos mint nemzedéki dráma

Schiller-bemutató a Vígszínházban

Schiller: Don Carlos (Vígszínház). Hegedűs D. Géza (Carlos) és Lukács Sándor (Posa)

„Aranjuez tündöklő napjai / Elmúltak már ..." E metaforikus érvényű, a mű világképét előre vetítő vízióval indul Schiller hatalmas drámája, melyben koreszmék, *izzó* szenvedélyek csapnak öszsze, egymásba torlódik politika és szerelem, féltékenység, intrika, hatalomféltés és hatalmi harc. Az alakok szellemi arcát nemes pátosz koszorúzza, a dikció emelkedett, retorikus, s a drámát e több síkú és sokszólamú drámai építményt - nemcsak a jellemek, eszmék összeütközése, a cselekmény fordulatai, a kiszámíthatatlan helyzetek, váratlan intrikák és sokszor alig áttekinthető félreértés-sorozatok hordozzák, de gyakran a nyelv, e tragikus pátosszal fűtött, költői szárnyalású szöveg. Schiller ifjúkori - huszonöt-huszonhat évesen írott - „szertelen" darabja shakespeare-i típusú dráma, amit nemcsak Hamlet-allúziói bizonyítanak, hanem a retorikus váz mélyén húzódó konfliktusszerkezet is egyértelművé tesz. A drámai összeütközések rendje persze jócskán túlbonyolított itt; számtalan váratlan fordulat, ármányos levél, üzenet, félreértés vagy intrika lépcsőfokain halad a kibontakozás felé a cselekmény, s a figurákat mozgató erők nemegyszer absztrakt színezetűek, hiszen Schiller alakjai gyakran -
Marx kifejezését használva „koreszmék szócsövei". A *Don Carlos* is első-sorban eszmedráma, három pólusú drámai építményének mélyén, a politikai konfliktusszálak csomópontjában a zsarnokság ellen küzdő szabadság mint meghatározó koreszme áll. Posa márki alakjában ölt testet legplasztikusabban e vezérlő gondolat, ő a dráma kulcsfigurája, s nem véletlen, hogy a színpadra állítások gondolati irányultsága is lemérhető azon, milyen súlyt, szerepet szán neki az előadás rendezője. *A Don Carlos* persze nem lenne kétszáz év után is élő, nézőt-olvasót lenyűgöző alkotás, ha eszméi puszta általánosságok szintjén maradná-nak, s nem nyernének figuráiban érzéki alakot, s ha nem válnának korról korra haladva újra időszerűvé, módosult alak-változatokban is. Am Schiller ezen ifjúi lelkesültségtől, túlhabzó érzésektől áradó szabálytalan drámája egyénített jellemeket is kínál, s a társadalmak történetének olyan alaphelyzeteit fogja fénykörébe, amelyek konkrét politikai korszakokat is túlélve, általános, mondhatni filozófiai vetületét nyújtják az emberiség történetének.

Viszonylag ritkán játsszák e művet a hazai „prózai színházak" - operaszínpadon honosabban mozog -, aminek sok oka lehet. Mindenekelőtt a dráma rend-kívüli terjedelmessége: közel háromszáz oldalt tesz ki a szöveg, s a normál játék-időt többszörösen meghaladó teljes elő-adása. A rendező munkája ekképpen a szöveg húzásával kezdődik, ami koránt-sem fájdalommentes művelet, s főként koncepciózus sebészt kíván. (Mikrofilológiai vizsgálatot kívánna ama kérdés el-döntése, meghúzható-e úgy c drámai nyersanyag, hogy egységes értelmezésű, de csonkolatlan, azaz működőképes változat jöjjön ki belőle.) Schiller retorikája úgyszintén nehezíti a színpadra állítók dolgát: a pompázatos nyelv könnyen háttérbe szoríthatja az akciókat, vagy elterelheti a figyelmet a cselekvésekről, arról nem is beszélve, hogy a nézőtől eleve nagyobb odaadást, lelki rá-hangolódást kíván, aminek híján üres deklamálássá, unalmas és élettelen szöveggé válik minden, ami a színpadon el-hangzik. S végezetül azt sem feledhetjük, hogy a *Don Carlos* előadása érett és igen erős, egységes társulatot kíván, amiben az egyes játékosok külön-külön és ensemble-munkájukban is egyenrangúan képesek helytállni.

Ila visszatekintünk e dráma hazai színpadokon megtett útjára, előadástörténetére, látnunk kell, hogy az sosem volt sikersorozat; ritkán játszották nálunk, s főként ritkán születtek jelentős *Don* Carlos-előadások. A múlt század húszas éveiben szólalt meg előszöz - valószínűsíthetően magyarul Schiller műve; az 1829-es kolozsvári bemutató már színháztörténeti tényként regisztráltatott, s a Nemzeti Színház 1846-ban tűzte műsorára először a drámát. A későbbiekben a Nemzeti többször is otthont adott Schiller művének, melyek között nevezetes előadások is akadtak, például 1932-ben, amikor Fülöp királyt Ódry Arpád keltette életre, az egykorú feljegyzések szerint emlékezetesen. A közelmúlt évtizedeiből két jelentősebb előadást tartanak számon a krónikák s kritikák: Apáthi Imre 1956-os Petőfi színházbeli rendezését, s Ruszt József „kecskeméti korszakának" egyik legerősebb produkcióját, 1974-ből. E két nevezetes *Don* Carlos-előadás kritikatörténetébe bepillantva az új bemutató hangsúlyai is élesebben rajzolódnak ki.

A Petőfi Színház előadásának kivételes akusztikáját maga a történelmi szituáció adta: ellentmondásokkal terhes politikai helyzetben került sor a bemutatóra 1956. április z7-én, s a *Don Carlos* sokrétegű történelmi-politikai drámája. mögé maga a kor, a társadalom rajzolt díszletül nehezen áttekinthető hátteret. Apáthi Imre, a rendező, így nyilatkozott az előadás műsorfüzetében: „A mi *Don* Carlos-előadásunk középpontjában az a Posa márki áll, akinek egyetlen célja a szabadság és emberi jogok tör-vényein alapuló állam megteremtése. A mű Posa márki nagy tragédiája, aki ezért a nagy célért nem úgy harcol, hogy maga vegye kezébe az ország sorsának intézését, hanem, aki maga helyett erre a feladatra alkalmatlan Carlos trónörököst tolja előtérbe. »De jaj nekem, és jaj neki kiált fel -, ha a gondviselés nagy intését nem értettem, ha engem, nem őt akarta volna a trónra. « És valóban tévedett, s ő is, barátja is belebuktak a harcba. A nép élére nem örökölt, nem kijelölt vezér való, hanem aki érti

annak baját és segíteni is tud rajta." Továbbá Apáthi azt is megjegyzi: „Fülöp király, a nagy zsarnok alakjából nem kívánjuk eltüntetni azokat a vonzó jellemvonásokat, amelyek zsarnoki személyiségét mégis emberivé teszik."

Természetesen: kritikával kell kezelnünk minden rendezői nyilatkozatot, hisz az csak az alkotó szándékáról adhat hírt. A megvalósult előadás kritikái többségükben erőteljesnek és gondosan kivitelezettnek látták Apáthi rendezését, amelyben Fülöp királyt Kovács Károly, Carlost Somogyvári Rudolf, Erzsébetet Bara Margit, Ebolit Bánki Zsuzsa, Posát Halász Géza s a főinkvizítort maga a rendező játszotta.

A Szabad Nép egykori, 1956. május 23-i kritikája szerint „a rendező a schilleri ábrázolás nyomán elemzett jellemekben mindenekelőtt az emberit tárja fel, s finom beállításokkal érzékelteti a mű kettős - szerelmi és politikai - vonalát úgy, hogy abból mindig kitapintható a zsarnokság ellen küzdő szabadságeszme, Schiller demokratizmusa, szenvedélyes embersége". Demeter Imre kritikájában az előadás legjobbjának tartja Kovács Károly Fülöp királyát, „ .. akiről el-hisszük, hogy gőgös és zsarnoki - ám roppant eszes és tehetséges is. És ember. A színész nagy elhitető erővel, mesterien tárja fel Fülöp belső vívódásait, a férj és az apa szörnyű kételyeit. Szuggesztíven drámai alakításából talán csak a király kegyetlensége nem rajzolódik ki eléggé".

A fenti idézetekből is világossá lehet: Apáthi rendezése nem „aktualizált" 1956-ban, hanem a dráma immanens tartalmaiból fogalmazta meg gondolati üzenetét, s rendezése jelentősebb volt annál, hogy a Schiller-szöveg plakátszerű-en aktuálpolitikai értelmezését adja.

Ruszt József egy évtizeddel ezelőtt passiójátéknak rendezte meg *Don Carlos* drámáját, melyben a tragikus sorsú infáns sorsa és halála Jézuséval vált párhuzamossá. S több korabeli kritika is szólt arról, hogy a szerelmi és politikai cselekménynszál mellett erős hangsúlyokat kapott a kecskeméti előadásban a nemzedéki vonulat, a fiú és az apa összeütközése. (Fülöp királyt ekkor Gábor Miklós keltette életre.) Nádas Péter így írt erről 1975-ben: „A szabadságért ármánykodó fiatalok egy olyan embert ostromolnak, akinek kormányzási módszereit már használhatatlanná tette az idő, akinek a puszta léte is akadály. Mintha Ruszt színpadán egy reformhangulatú nemzedéki dráma zajlana. De mégsem az. Hiszen ott járkál a két pribék. Visszaigazítják az elmozdult trónt, és szerelemre terítik a vörös drapériát." Nádas elmarasztaló véleményét se titkolja ugyanakkor, arról szólva, hogy Ruszt „pátosszal helyettesíti a forradalmat, romantikus hevülettel az elmeélt, naturalitással az összefüggéseket". (Vigília, 75/2. sz.)

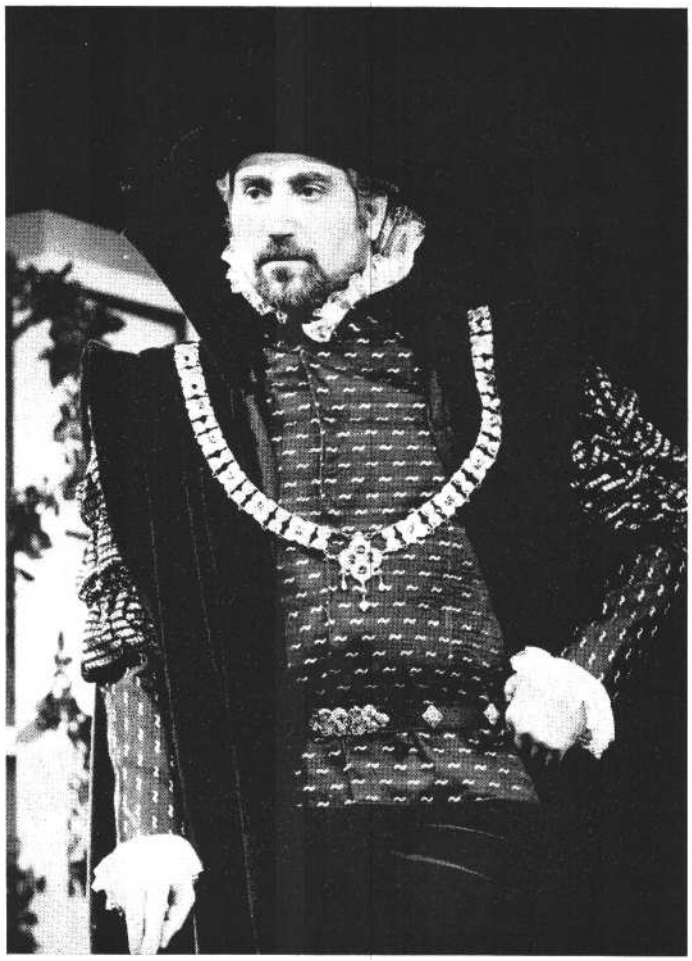
E kissé hosszúra nyúlt színháztörténeti kalandozás után legfőbb ideje visszatérni a mába, s arra fordítani figyelmünket, miként kel életre a *Don Carlos* 1984-ben, a Vígszínház Szinetár Miklós rendezte bemutatóján.

Szinetár rendezése legelőbb azzal lep meg, hogy következetesen végigvitt húzásokkal mintegy dramaturgiai „vérátömlesztést" hajt végre Schiller darabján: a gyakran sokszoros áttételekkel, kitérőkkel s romantikus tirádákkal is terhelt bonyolult szerkezetet dramaturgiai csomópontjaira redukálja. Ott is bele mer nyúlni a szövegbe, ahol egyébként kulcsepizódok zajlanak (melyek később magyarázatul szolgálnának ármányos lépések megértéséhez). Az ötödik felvonás jelenetei közül például szinte egészében mellőzi a madridi lázadás kitörésétől a főinkvizítor megjelenéséig tartó színeket. Általában azokat a részeket hagyja el, amelyek a „technikai magyarázattal" szolgálnak, az intrikák, ármányok és ellenármányok precíz rajzát. Legtöbbször csak a drámai cselekvések végeredményét kapjuk, ami így, leegyszerűsödve súlyosabbnak és tömörebbnek hat. Pontosabb körülírás híján „kihagyásos dramaturgiának" nevezném ezt az eljárást, amely vitathatatlanul korszerű, mai érzékelésünk tempójához alkalmazkodik. E sűrítéssel tartalmilag is megváltozik a jelenet, általánosabb érvényűvé, filozofikusabban elvonttá nő. Íme *egy* példa: Carlosnak Posa halála után találkoznia kell Erzsébettel. Hogy hogyan, ezt Schiller pontosan körülírta (álöltözetben bujkálva, kijátszva királyi őrséget, éjfélkor stb.). Az előadásban csak magát a találkozást látjuk, s nem szerzünk tudomást a király pontos elfogató tervéről sem, amivel meghiúsítja az infáns merész összeesküvését. A jelenet mégis érthető s szuggesztív - kissé megemelkedik a konkrét valóság talajától. A döntő elhatározásra jutott szerelmes így találkozik királynőjével s a nagy terveket máglyára küldő zsarnokkal.

A rendezői beavatkozás tehát nemcsak dramaturgiai-színpadtechnikai jellegű, de tartalmi is. Szinetár szöveghúzásokkal módosít a figurák egymás közti viszonyán, s a darab cselekményszerkezetében elfoglalt szerepén és súlyán is. Elsősorban a királyi udvar intrikusaira vonatkozik mindez, Albára és Domingóra, s részben az infánsra. Előbbieket lefokozza Szinetár, udvari lakájokká, pitiáner talpnyalókká. A véres kezű, de győzelmes hadvezérből, Albából tehetetlen, nagy darab szerencsétlenség lesz, az együgyűség pojácája; Huszár László szerepformálása hűen érzékelteti e jellemvonását. Domingo atyából, a befolyásos udvari gyóntatóból Miklósy György megformálásában megszeppent káplán marad. Don Carlos, az ifjúi lelkesültséggel állandó tűzben lobogó szerelmes király-fi Hegedűs D. Géza játékában hebehurgya, csapongó, kissé infantilis „mai fiatallá" szelídül, aki csak a legutolsó jelenetben érik férfivá, miután Erzsébet ráparancsol: az országgal is tessék törődni. A schilleri szövegben persze benne vannak ezek a jellemvonások
Carlos „sápadt arcán / természetellenes pír gyulladoz / lázasan remeg ajka", „őrjöng" stb. -, ám a drámában a trón-örökös jelleme fokozatosan fejlődve jut el a rajongó ifjútól a megkeményedett szívű férfiig. Szinetár felfogásában s Hegedűs alakításában az ő alakja is le-fokozott. Carlos az utolsó pillanatig nem ura önmagának, nem bírja legyőz-ni szenvedélyét. Reménytelenül s szinte irracionálisan szerelmes az „anyjába", érzései elvakítják szemét. Előbb megkísérli ugyan, hogy visszaférkőzzön apja kegyeibe, de Fülöp hűvös rendreutasítása őt is lehűti, s megérleli benne a vak gyűlöletet a zsarnok apa s a menyasszonyát elorozó férj iránt. Carlos igazából egy pillanatra sem nő fel az apjához, nem „veszi a lapot", s nem tudja föl-mérni a játszma nagyságrendjét, lépté-két. Kiskorú a királlyal vívott pár-viadalban.

Barátja, a flandriai szabadságharc eszméit hozó Posa márki az előadás s a rendezés legtalányosabb figurája. A dráma erőterében a máltai lovag áll a jellemskála egyik szélső pólusán: olyan eszmeember ő, aki mindent föláldoz, hogy történelmi hivatását, küldetését elvégezze. Hallatlan tudatossággal veszi kézbe barátja, Carlos, a királynő és Fülöp király magánügyeit, a történelem intrikusaként szövi, bonyolítja az eseményszálakat. Majd miután tervei meghiúsulnak,

Lukács Sándor (Posa) és Hernádi Judit (Eboli)



Fülöp király: Szilágyi Tibor (Iklády László felvételei)

önmaga feláldozásával akarja mégis beteljesíteni küldetését. Lukács György hívja fel drámatörténetében a figyelmet konfliktusának lényegére, valódi természetére. „ ... A Posa-tragédia igazi tartalma, ami egységet ad a dráma máskülönben nemcsak két, de még sokkal több darabra széteső, bonyolult történéshalmazának, egyfelől az ideológia széttörése a tények kiszámíthatatlanságán és örök irracionalitásán, másfelől csődje vak egoizmusának, mely minden embert és minden emberi viszonyt csak eszköz-nek tekintett nagy célja számára." Lukács Posával kapcsolatban később az „absztrakt idealizmus erkölcsi értékének relatív voltát" említi e tragédia egyik fő okaként.

Az előadásban, Lukács Sándor megformálásában, az ő figurája is módosul némiképp: korántsem eszmehős már. Lukács Posája olyan jóhiszeműen segítőkész és önfeláldozó, ami az adott viszonyok ismeretében már kissé gyanús is olykor: a királyfi szertelenségét ismerve nem építhetné őrá nagyszabású terveit. A történelem őt bízta meg a nemes feladattal, s ő a történelem balekjeként próbál hű maradni a megbízatáshoz. Lukács lovagja rejtélyes-rejtőzködő embernek tűnik fel, *igazi* motivációi tisztázatlanok. Bár valóban nemes eszméket szolgál, s a vállalkozás pátosza egy pillanatra megcsillan szemében, ám hiányzik belőle az az elszánt keménység és határozottság, ama forradalmi indulat, amely fölmenthetné minden jó szándékú intrika, cselvetés alól, hiszen itt nem-csak az ő bőrére megy a játék. Posa már-ki ebben a felfogásban rezignált lélek - nehéz lenne eldönteni, hogy a színész, avagy a rendező munkájából adódóan-e - aki, ha már buknia kell, önként bukik, s lemond mindenről. Rá is érvényes, amit Lukács a dráma hőséről szólva megfogalmaz: „összeomlását sem ellenségei, hanem saját kártyavárainak kár*tyavár* volta okozza".

Hosszasan fel kellett mondanom a királyi udvar férfigalériájának jellemeit, hogy érzékeltetni tudjam: Szinetár nagyon koncepciózusan hangszerelte át a figurák formátumát, belső viszonyait. Gyakorlatilag a király valamennyi partnerét kisebbítette - Fülöp, többek között, ettől vált óriássá.

A világ élén áll - egyedül. Nemcsak barátai, de igazi ellenfelei sincsenek. Partner nélkül pedig a hatalom íze sem az igazi. Udvara lakájokból áll, igaz, sleppjét maga formálta olyanra, amilyet akart, s most háboroghat, hogy nincs közöttük senki *ember.* Magánya valóban ember nélküli egyedüllét. O volt a teremtő, s most átkozhatja magát, ha el-szúrta a teremtést. Kézbe veszi rejtett feljegyzéseit - káderlistáját -, embert keres magának. Posában megtalálni véli, aztán gyorsan fölébe kerül, hiszen a királyi mechanizmus őt szolgálja.

Szilágyi Tibor hordja vállán ezt a nagyszabású *tragédiát:* a hatalomba belemerevedett ember önmarcangoló magányát. Elveszíti fiát, s boldogtalan mégsem azért lesz, mert az infáns eretnek eszmék szolgálatába szegődött, hanem mert egyedül marad, s fia nem tud felnőni hozzá. Megvív Carlosszal, amúgy, csak játékból. Fülöp a botjával, a trónörökös karddal harcol, s mégis, a gyilkos szerszám ernyedten hull ki kezéből. Szilágyi-Fülöp nem elvetemült zsarnok, de érző és gondolkodó ember, ha gondolkodásának határt is szab, hogy nem tud kitörni a saját maga teremtette koordináta-rendszerből. ízig-vérig mai figura, belemerevedett a formákba, az udvari etikettbe, de amint kibújik a súlyos uralkodói ruhákból, azonnal megmutat-ja erejét, vibráló egyéniségét. Infarktusos hatalomgyakorló, aki azt hiszi, ő mozgatja az embereket, holott be kell látnia, a mechanizmus fölébe nőtt. S ő is csak „alkalmazott": ki van szolgáltatva a nálánál is nagyobb hatalom, a főinkvizítor kegyeinek. Ostoba talpnyalói leginkább untatják. Még nem tudja, mit tegyen. Két érzés között vívódik, de szenvedélyesen éli át mindkettőt. Még

nem döntötte el, elkönyvelje-e helyzetét vereségnek, vagy dühösen visszavonuljon, s bevágja maga mögött az ajtót. Igazi életeleme a harc. Ellenszegül a főinkvizítornak is, megmutatja erejét, s egy pillanatra törvényen kívüliségét.

Akikkel szemben áll, vagy használhatatlan lakájok, vagy nincsenek vele azonos súlycsoportban. Fia „taknyos kölyök" mellette. Posa naiv álmodozó. S a nők mintha nem is nagyon létezné-nek ebben a kietlen, rideg magányban: feleségéhez is csak hiúságból köti a kötelék.

Ritka kidolgozott alakítást látunk. Még a színész intonációját is tanítani lehetne. „Királyi díszt adjatok rá!" - üvölti udvarának, a trónörököst becsmérelve s ebben az egy mondatban benne van az egész dráma; hatalomféltés és bosszú, gyűlöletes gúny, lenézés, félelem, irónia. Fülöp király alakja mindenkinél magasabban áll előttünk.

Az egyes színészi alakítások Szinetár átgondolt rendezői koncepciójának szolgálatában állnak, erényeik, gyengéik részben ebből adódnak. Hegedűs D. Géza Carlosa robbanó szenvedéllyel, indulatosan játssza végig szerepét, majdnem végig azonos hőfokon: a jellem változásának bemutatására nem marad ereje. Így viszont a személyiség ama nagyszabású belső elmozdulásával marad adós, ahogy a szerelem tüzében megtisztulva, s a rá testált feladat súlyát megérezve érik gyerekemberből férfivá. Utolsó jelenete, a királynővel való találkozása viszont már az érett s a feladathoz felnőtt, izzó szenvedélyű és lefojtott erejű politikust mutatja. Lukács Sándor Posája talányosan és kissé lágyan, a rendezői gondolat keretein belül pontosan vesz részt a játékban. ő is akkor válik szuggesztívvé, ha a király feszültséget teremtő erejével kerül szembe.

A női szereplők korántsem kapnak hálás szerepet a drámában, s az előadásban sem partnerei Fülöpnek : csak asszisztálnak a király sakkjátszmája közben. Hernádi Judit még így is megvillant egy-egy ironikus-öniron ikus jellemvonást, bár ez az álmatag, nagyszívű hercegnő nem az ő fanyarabb alkatára van szabva. Így csak komédiai erejét tudja megmutatni. Bánsági Ildikó méltóság-teljesen szép, tiszteletet parancsoló Erzsébet királynő. Szenvtelenségén csak ritka indulatai törnek át. Carlostól búcsúzva finom eszközökkel állítja elénk a lefojtott szenvedélyű asszony s uralkodói feleség mély belső drámáját.

A hatásosan kivitelezett előadás valamennyi színészi alakításáról nem szólhatunk részletezően. Bács Ferenc félelmetes főinkvizítorát mégis ki kell emelnünk: az előadás egyik legerősebb karakterét s jelenetét állította elénk.

E klasszicizálóan visszafogott, mégis látványos és hatásos előadás azzal jut legmesszebbre, hogy nem akar több lenni, mint amit e nemes veretű dráma immanens tartalmai elbírnak. Láthattuk: Szinetár rendezőként mindvégig erőteljesen volt jelen, darabértelmezése mégsem vált öncélúvá, hamisan aktualizálóvá. Fülöp király alakjának s egy hatalmi patthelyzet belső természetrajzának megragadásában remekelt igazán, modern figurát, s igencsak huszadik *szá*zadi szituációsort teremtve.

A látvány, a színpadkép megformálása jól illeszkedett az előadás klasszicizáló felfogásához. Fehér Miklós forgószínpadra épített szobadíszletei egyszerre kívülről és belülről adtak bepillantást a hatalmi intrikák kulisszáiba. Jánoskuti Márta jelmezei önmagukban is kor-hűen pompázatosak és látványosak voltak: bár mindvégig tudtuk, kortársaink, akik hordják őket.

Friedrich Schiller: Don Carlos (Vígszínház)

Fordította: Vas István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Rendező:* Szinetár Miklós m. v.

Szereplők: Szilágyi Tibor, Bánsági Ildikó, Hegedűs D. Géza, *Kiss* László f. h., Tanay Bella, Simon Mari, Hernádi Judit, Lukács Sándor, Huszár László, Kenderesi Tibor, Deák Sándor, Fonyó József, Miklósy György, Bács Ferenc, Várnagy Zoltán f. h., Schile Péter.

A következő számaink tartalmából:

György Péter:
A történelemsúlytotta ember

Vinkó József:
Megnyitjuk a vénát!

Szeredás András:
Történelmi lecke

Ézsiás Erzsébet:
A Tóték Iasiban

Berkes Erzsébet:
Színház a Bega-parton

BÉCSY TAMÁS

A III. Richárd - eredményekkel, lehetőségekkel

A József Attila Színházban bemutatott *III Richárd* köztudottan Shakespeare talán legnehezebben eljátszható drámája. Ennek okai sokfélék. A feudális rend szerint Gloster hercege előtt nyolc jogos trónörökös áll; vagyis ahhoz, hogy III. Richárd király lehessen, nyolc ember-nek kell eltűnnie. Közülük kettőt már az előző drámában megölt, egy meghal ebben a drámában, ötöt pedig megölet. Hogyan lehet ezt a gyilkosságsorozatot hihetővé tenni, hiteles lehet-e a szín-padon, hogy Gloster hercege mindezt véghezviszi, amikor többen tudják róla, hogy elvetemült gazember? Megérthető-e, sőt: érzelmileg elviselhető-e a feudális házasságkötések módjának-mikéntjének ismerete nélkül - pusztán pszichológiai okokból -, hogy egy herceg özvegye saját férje koporsója mellett rááll egy újabb házasságra, méghozzá éppen imádott férjének gyilkosával? Hitelt érdemlően eljátszható-e, hogy három nő vetélkedik - mondva mindegyikük csak a magáét -, melyikük szerencsétlensége és szenvedése a legnagyobb? És ezek-kel a kérdésekkel még korántsem értünk a végére az azon nehézségekre való utalásoknak, amelyek e mű eljátszásának buktatói.

Szlávik István díszletében az oldal-falak fémlemezekből készültek. Már ezzel érzékeltetik a benne lévő világ ridegségét, keménységét, sőt kegyetlenségét is. A szín közepén-mélyén trónszék lát-ható, Gloster célja, amelyen most még bátyja, IV. Edward ül. A fémfalakról később kiderül, hogy betolhatók és be-hajlíthatók, mint egy vasmarok.

Iglódi István rendezésében az első jelenet nem ebből a drámából való. A *VI. Henrik* III. részének zárójelenete nyitja itt az eseményeket, amelyben IV. Edward győzelmének örömére mai jellegű „fogadást" ad, pezsgővel. Nemcsak azt ünnepli, hogy „Trónján ülünk hát újra Angliának", hanem - ismervén rokonainak titkos dinamizmusait - békeünnepet rendez öccsei, valamint felesége, Erzsébet és gyermekei között. Azt reméli, az ölelés és a csók meghozza köztük a békét. A „fogadásról" Gloster, a

leendő dúvad, elkésik, és csörtetve, bottal bicegve siet be, az otromba csörtetéssel mintegy megtörve ezt a látszatbékét is.

A VI. Henrikből átvett jelenet igen szerencsés indítás. A most újra trónra került IV. Edwardot játszó Makay Sándor láthatóan erőlteti a felesége és gyermekei, valamint öccse és az udvari emberek közötti szeretetet; ám megelégszik ennek látszatával. A király másik öccsét - Gloster ifjabb bátyját, Clarence herceget - játszó Tolnai Miklós és a Buckingham herceget alakító Bánffy *György* igen jól érzékeltetik, hogy a békesség részükről egyáltalán nem komoly. Az előadás tehát azzal a jelentéssel indul, hogy az ellentétek elsimítása csak látszólagos, a mélyben ott munkálnak az érdekellentétek; továbbá azzal, hogy a csak így - csókkal-öleléssel demonstrált béke mit sem ér.

Gloster, a leendő III. Richárd ezután jelenti be, hogy az „ily fuvolázó békekorban" nem tehet mást, mint hogy elhatározza, gazember lesz. Vagyis: gyilkosságsorozattal szerzi meg a trónt.

Látható, hogy már ebben a monológban a dráma világszerűségét tekintve egyaránt fontosként, lényegesként jelenik meg a korszak, a környezet és Gloster benső dinamizmusa.

Először nézzük, milyennek látjuk ennek az előadásnak Glosterét. Bőven köztudott a szakirodalom egy tekintélyes részének az a megállapítása, mi-szerint Gloster „intellektuális bűnöző", aki igen nagy okossága, ravaszsága, a hatalom helyein szokásos intrikákban való nagyfokú jártassága révén éri el, hogy a trónig vezető úton előtte állók „kihulljanak" a sorból. Iglódi István rendezése és Andorai Péter játéka azt a manipulációt akarják érvényre juttatni, amelynek a segítségével Gloster eléri célját. A szándék jól látható, megvalósítása azonban nem elég jó színvonalú.

Andorai Péter a híres „úgy döntöttem, hogy gazember leszek" részletet is egyszerűen, szenvedélymentesen mond-ja, miként az egész monológot, azonban nem érzékelteti kellően a hallatlanul éles észt és okosságot; miként később azt a félelmetes képességet sem, amelylyel Gloster egy gyors szempillantás alatt halálbiztosan felismeri, hogyan használhatja fel a maga számára az adott alakokat és helyzeteket. Iglódi és Andorai Glostert szenvedélymentesnek lát-tatja. Így inkább azoknak a tulajdonságoknak a hiánya révén éri el Gloster a

Shakespeare: III. Richárd (József Attila Színház). Andorai Péter (Richárd) és Káldi Nóra (Lady **Anna)**

maga célját, amelyek környezetének tagjait akként vezérlik, hogy az ő bábjai lehessenek. Nem ragadja el sem naivitással párosult önelégültsége, mint Hastingset, sem vak bizalma, mint Buckinghamet; a szenvedélyek sem tépik, mint Margitot, annak a királynak az özvegyét, akit még az előző drámában ölt meg; és oly nagyfokú hiúság sem mozgatja, mint Lady Annát, hogy ez térítse el céljától. Igy, a környezetének tagjaiban meglevő tulajdonságoknak a benne lévő hiánya teszi ezt a Glostert képessé a cél elérésére, s kevésbé valamely tulajdonságoknak benne meglévő volta. Ezért alakítása jó, de viszonylag jó; legfőképpen azonban mindezek ellenére a nagyfokú intellektualitás hiánya miatt jó csak viszonylag. A nagyfokú intellektualitás hiánya a döntő csata előtti éjszakai jelenetben válik egyértelműen leleplezővé. Ekkor mondja, hogy most „Valahogy nem oly éles az eszem, / S nem oly elszánt a lelkem, mint szokott". Az ekkori benső állapot azért nem érződik Richárd sorsát megpecsételőnek, vagy a rettenetes gyilkosságsorozat után természetesen bekövetkező pszichikai állapotnak, mert az előzőekben nem érzékeltük eléggé a borotvaéles észt és a végsőkig elszánt lelket.

A lélek elszántságának a megmutatásával maradt adós a Lady Annával való híres-hírhedett jelenetben is. Itt Gloster a női hiúságra épít; igaz, a szokottnál összehasonlíthatatlanabbul nyíltabban és szemérmetlen vakmerőséggel számít sikerre ezzel a közhellyel. Am ebben a helyzetben csak akkor győzhet, ha a lélek végtelenül elszánt; és épp ez hiányzik ekkor.

A híres monológ és ezen jelenet között két másik jelenet van. Az elsőben találkozik Clarence bátyjával, amint az ő intrikái miatt a börtönbe viszik; a másodikban a börtönből épp most szabadult Hastingset nyeri meg a maga céljaihoz. Gloster mindkettőnek szerepet játszik; Clarence-nek a megértő, segíteni akaró testvért; Hastingsnek pedig igazat hazudik. Azt, hogy nekik közös ellenségük van, ami igaz; ám Hastingsnek Edward azért ellensége, mert börtönbe csukatta, neki meg azért, mert a trónon ül. Andorai Péter alakítása ezen két, álcázó és szerepjátszó jelenetben azért jó, mert amikor hazudik, nem adja tudtára a nézőknek külön színészi jelekkel, hogy hazudik. De ismét csak viszonylag jó, mert nem mutat különbséget a hazugság kétféle tartalma, mint kétféle életjelenség között. Ezekben a jelenetekben még azért is csak viszonylag jó, mert - mint majdnem minden szerepjátszásában - a valódi tartalmat és szándékot ifjúi lelkesedéssel álcázza, a kamaszoknál szokásos, kissé érzelmes odaadással. Hastingsszel való jelenetének elején hiányzik annak a képességnek a megmutatása, amellyel egy pillanat alatt felismeri a helyzet lehetőségeit.

Lady Anna elcsábítása után hangzanak el a következő mondatok: „Kértek már asszonyt ilyen hangulatban? / Nyertek már asszonyt ilyen hangulatban?" Ezek és a monológ ezt követő mondatai lehetőséget adnak a Glostert játszó színésznek arra, hogy megjelenítse-megérzékítse Gloster benső világának alapvető dinamizmusát: miért teszi mindezt? - önmaga dühödt indulataiból, mérhetetlen hatalomvágyból, önerejének cinikus és romlott kipróbálásából, netán démoniságból? Ennek a monológnak a „Hát elfelejtette már jó urát ..." mon-

adattal kezdődő részében megmutathatja a „fuvolázó" kor embereihez való viszonyát azzal, amilyen viszonyt felmutatóan beszél Lady Anna viselkedéséről, arról, hogy erős és bölcs ifjú urát egy pillanat alatt elhagyta. Történhetne utalás arra, hogy az ily fuvolázó békekorban a nagyon magas intellektus azért dobja el a felelősségérzetet, mert a korszak kínálja ezt neki, itt és ekkor érdemes gazembernek lenni. Sajnos, Andorai Péter nem él az egyik lehetőséggel sem; ismét csak semleges ésszerűséggel mondja a szöveget.

Van a drámában egy jelenet, amely hasonló ehhez abban a tekintetben, hogy meg lehet mutatni Gloster valódi vezérlőerejét. Ez pedig az, amikor először jelenik meg koronával a fején, amikor célba ért. Iglódi István rendezése hagy is egy pillanatot erre, Richárdot először egyedül látjuk így. A színész által közvetített magatartás révén megláthatnánk a már Richárddá lett Gloster bensejét. Andorai Péter elsieti és jellegtelenné teszi ezt a jelenetet, hogy utána már jól kifejezze a szöveg hordozta aggályát, miszerint él még a jogos trónörökös.

Milyen ebben az előadásban Gloster környezete? Igen jó, talán az előadás legjobb alakítása Káldi Nóráé Lady Anna alakjában. Férje halála miatt, annak gyilkosával szemben érzett gyűlölete hiteles. Elcsábulását alakja nagymérvű női hiúságából eredezteti, s ezt két futó mosolylyal jelzi, amikor Gloster erre vonatkozó szavait halljuk. Vagyis Káldi Nóra nem az üres ostobát játssza, akinek férje halála miatti jajongása és gyilkosával szembeni gyűlölete merő konvenció csak; Glosterben nem is a férfi fogja meg, aki életében talán először mond neki érzékiségét megszólító szavakat, amiket valószínűleg nem kapott meg a „szent testtől", az „angyali" férfitól. Atkozódó gyűlölete nem is az a már meglévő erős, a „succubushoz" vonzó kötelék, amely meghallván az „ördög" szavait, az el-csábulás talajává változik át. Nem szabad elfelejtenünk ugyanis, hogy Lady Anna ugyan azért tételi le a koporsót, hogy férje halálán jajongjon, de szavainak túl-nyomó többségét a Gloster elleni gyűlölet kifejezésére fordítja. Káldi Nóra Annája a szépségére hiú nagyon, s ha annyira az, hogy Gloster ezzel fogja meg, alakítása azzal mélyülne, ha a Gloster elleni gyűlölet szavainak felhangjába beleszőné, hogy férje meggyilkolásával vele történt igen nagy méltánytalanság. Erre utal azonban a második jelenetében, amikor már a Richárddal kötendő esküvőjére megy. Hangsúlyozottan szép ruhában, leeresztett hajjal és magatartásával jeleníti ezt meg; s már élete végét jelzi azzal, hogy bizony rádöbbent, elcsábulását hiúságának köszönheti.

A dráma további három női alakja helyzetének a magva lényegében azonos: a véres dúlások ezen időszakában férjeiket, fiaikat ölik le. Margit egykor királyné volt, férjét Gloster ölte meg; Erzsébet a dráma kezdetén királyné, férje meghal, fiait Gloster öleti meg; a Hercegné elveszti két fiát - Edwardot és Clarence-t - a harmadik pedig a gyilkos varangy, Gloster. A kor általános keserve, kínja az ő egyéni helyzetükön keresztül kap hangot a drámában; mi-ként még a tehetetlen gyűlölet átkait Margit jóslataiban.

Margitot Szemes Mari játssza a kelleténél kissé patetikusabban, s ezzel ezt a játékstílust is behozza az előadásba. Margitja állandóan egy szinten, az izzó, lávaszerűen kiömlő gyűlölet hőfokán létezik e világban. Ez az azonos szinten levő átkozódás és gyűlölet az írott szövegben hiteles; élő alakban való megjelenítésekor azonban változatait kellene-lehetné látnunk. Szemes Mari Margitja inkább patetikusan gyűlölködő, s kevésbé erőteljesen sistergő. Más stílust mutatott fel Bakó Márta a Hercegné szerepében, amely feltehetően nem is illik színészi alkatához. Azt érzékelteti, hogy alakja bensejében már lecsendesedtek az érzel-mi viharok, fiának szörnyűségeit már inkább csak tudja, de nem égeti. Ezzel persze súlytalanná tette egy kissé *azt a* megrendítő tényt, hogy utálni és gyűlöl-ni kell fiát, mivel az szörnyeteg.

Galambos Erzsi játssza Erzsébet királynét, s szerepének nagy íve van. Nagy magasságból, szerencséből jut kínokba és nagy szerencsétlenségbe férje halála és fiainak leölése miatt. Galambos Erzsi alakítása az első jelenetekben nem hordozta azt a jelentést - legfeljebb csak néha a széles, tárt karok gesztusával -, hogy élvezi hatalmi helyzetét, hogy boldog abban. Mintha már itt és ekkor a színésznő - és nem alakja - a jövendő sorshelyzet megmutatására készült volna. Ezért Erzsébete az első jelenetekben meglehetősen jellegtelen. Margit, a Hercegné és az Erzsébet közötti jelenet a három színésznő háromféle játékstílusa miatt meglehetősen szétesett; a panaszokjajok önmagukba hulltak vissza, s nem jelent meg általuk a kor általános jajkiáltása. Galambos Erzsi Erzsébete volt itt a leghalványabb, *hogy* azután igen magas művészi teljesítményt nyújtson a Richárddal való jelenetében. Igen széles érzelmi, gondolati és magatartásbeli skálát jár be, amikor Richárd arra akarja rávenni, beszélje rá lányát a vele való házasságkötésre. A gyűlöletnek most már felszabadult - hisz nincs veszteni-valója -, merész kimondásától az okos színlelésig, a nyílt utálattól Richárd kérésének a teljesítés ígéretét hordozó fel-hangjaiig - amelyben még az egyértelmű elutasítás is megjelenik - és az igazi

Harkányi Endre (Lord Stanley), Szemes Mari (Margit királynő) és Andorai Péter (Richárd)

erőig igen sok mindent formál itt meg. Halványan még azt is érzékeltette, amit lglódi István rendezése nem, hogy tudniillik ez a jelenet variációja a Gloster Lady Anna jelenetnek. Vagyis Galambos Erzsi ekkor nemcsak alakjának, hanem egy kicsit a drámának az erővonalait is megmutatta.

A mű gondolati szerkezetében e három nőalaknak három férfi felel meg. Bennük nem a korszak kínjai-gyötrelmei csapódnak le, hiszen ők aktívan élnek a kor véres dinamizmusaiban, s ki akarják azokat használni. Közülük kettő rajtaveszt a játékon, egy pedig - mai szóval túlélő lesz.

Az egész előadásnak a színészi alakítások szempontjából egyik legfőbb ismérve a színészi stílusok különbözősége. A három férfi színész stílusát más tényezők teszik különbözővé, mint a három színésznőét. Horváth Sándor átélni igyekszik alakját, Hastingset, s így az alakról való jelentéseit-közléseit, a partnerek által eljátszott alakokhoz szólóan hozza meg és ezen a réven keresztül a közönséghez; Bánffy György és Harkányi Endre alakításaiknak jelentős részében közvetlenül szólnak a nézőkhöz.

Horváth Sándor nem úgy indítja Hastings alakját, amilyenné később formálja. Börtönből való szabadulásakor ezt mondja: „Sajnos, hogy elzárják a sasokat, S héják és kányák szabadon rabolnak". Horváth Sándor megjelenítésében Hastings magatartása ennek a mondatnak az elmondása közben az, hogy Hastings valóban sas. Holott egyáltalán nem az, Hastings csak önelégültségében hiszi ezt önmagáról. Horváth Sándor később pontosan megmutatja, hogy milyen valójában. Abban a jelenetben igazán kitűnő, amikor a towerbeli gyűlésre készülődik, ahol Edward gyermeke királlyá koronázásának idő-pontjáról kívánnak dönteni. Gloster és Buckingham azonban *már* eldöntötték, hogy Gloster lesz a király, s ha Hastings nem áll melléjük, végeznek vele. Horváth Sándor Hastingse ekkor tele van azzal az ostoba önbizalommal. és önelégültséggel, amely meggátolta, hogy észre-vegye, mi folyik körülötte, s amely miatt mikor pedig még figyelmeztetik is rá - nem törődik a reá váró veszéllyel. Kitűnő a towerbeli gyűlésen is, ahol végzetes önbizalma által kifejlődött tompasága csúcspontján van. Még mindig nem jön rá, miről van itt szó. Amikor élete utolsó pillanataiban rádöbben saját ostobaságára, Horváth Sándor Hastingse

Galambos Erzsi (Erzsébet királyné) és Andorai Péter (Richárd) Shakespeare tragédiájában (Iklády László felvételei)

nem eléggé mély; halála előtti pillanataiban azonban jól megmutatja alakja benső megnövekedését,

Bánffy György Buckinghamje és Harkányi Endre Stanleyje a nézőkkel közvetlenül közli figurájuk benső tartalmait az adott pillanatban. Amikor az imént említett towerbeli jelenetben Harkányi Endre Stanleyje deréktól elferdített testtel Gloster után siet, ezzel és arc-játékával jelezvén, Gloster mellé áll, hogy elkerülje Hastings sorsát, testének metakommunikációjával annyira közli, hogy csak kényszerből, élete megmentéséért cselekszik, amelynek alapján Glosternek azonnal ki. kellene végeztetnie. Ez a nem verbális jelentéssík közvetlenül a nézővel közli ezt, nem a partner által játszott alakhoz szól. Ugyanígy közöl alakja benső állapotairól jelentéseket Bánffy György. Legkirívóbban akkor, amikor Glosterrel eljátssza a komédiát: neki kell Glostert kérlelni, hogy engedje megkoronáztatni magát. Ebben a helyzetben. jelen vannak a londoni polgárok a polgármesterrel az élen. Mindannyian azért, hogy a Bibliát olvasó - a polgároknak kegyes arcot mutató - Glosrert kérleljék. A polgárokat a nézők testesítik meg: Buckingham a polgároknak szóló szövegeket egyenesen nekik mondja. Igy a nézőknek egyszerre kell nézőknek és londoni polgároknak lenniök. A lent ülők mint nézők pontosan tudják, hogy Buckingham komédiát játszik, s ezért teljesen fölösleges, hogy Bánffy György ezt nekik külön meg is mutassa. De ha a nézőtéren ülőkre a polgárok szerepét is ráruházzák, akkor Buckingham szerepjátszásának a megmuta-

tása igen nagy hiba. A polgárok semmiképpen nem állnak Gloster mellé, ha ilyennyire észrevehetően megmutatják nekik, hogy az egész kérlelés csak komédia. Az alakításnak a színészi magatartásban, a hanghordozásban, a gesztusokban van tehát olyan nem verbális, metakommunikatív közlésrétege és jelentése, amely nem szólhat a partnerekhez - és ezen az úton a közönséghez -, kiiktatva a partnerek által eljátszott alakokat. Am en-nek a színészi megoldásnak különös szabályai vannak. Először a partner által eljátszott alakot kényszeríti arra, hogy ezt ne vegye észre, noha mint X. Y. színész észreveheti. Másodszor a nézőt is belekényszeríti a játékba: a néző is elhiszi, hogy a partner által eljátszott alakok nem veszik észre. Az ezzel a meg-oldással közölt jelentések - mint itt, hogy most komédiát játszom - kétség-kívül az egyik színészi megoldásbeli mód-hoz tartoznak. Különösképpen magyar színészek körében, de általánosságban is. Önmagában végül nem hibáztatható, noha a színészt helyezi az előtérbe az általa eljátszott alak helyett. Ez a meg-oldási mód azonban - akár akarja-tudja a megvalósítója, akár nem - elsősorban mondanivalót, ha tágan értelmezzük, világképet vagy világnézetet közöl, mert mindig külön jelentést közöl, s a szín-padi műalkotást kevésbé teszi műalkotás-beli életté. Ezek a megoldások stílus-törést jelentenek akkor, ha az adott elő-adásban a színészek másik része nem ezt a megoldásmódot választotta. Mint ahogy itt is csak Bánffy Györgynek és Harkányi Endrének vannak ilyenfajta megoldásai. Hiszen sem Glosternek, sem híveinek nem szabad észrevenniök - csak a közönségnek - azt a Harkányi Endre által megmutatott benső tartalmat, miszerint csak élete megmentése érdekében áll Gloster mellé; mint ahogy a polgároknak és a Lord Majornak sem, hogy Buckingham komédiázik, még-hozzá éppen az ő számukra. Hiszen ha a polgárok és a Lord Major észreveszik, mit sem ér az egész. Ezért Buckingham-nek nem lehet célja - csak Bánffy Györgynek -, hogy az alakítás ezen részét észrevegyék. Bánffy György nem is azt játssza el, hogy Buckingham rosszul játssza a komédiát. Magára a komédiázására hívja fel a figyelmet, arra tehát, amit a nézők amúgy is tudnak. Ennek a jelentésrétegnek az érvényre juttatása eb-ben az esetben a stílustörésen kívül azért hibás, mert a nézőket semmiképp nem avatja polgárokká, meghagyja őket nézőknek, akik mint nézők természete-sen elfogadják, hogy sem a Lord Major, sem Gloster nem veszik észre azt, amit ők realizálnak. Am ezáltal nem érik el azt a célt, hogy a nézőket - feléjük forduló szónoklatokkal polgárokká minősítsék. Harkányi Endre és Bánffy György ezen megoldásmódjai természetesen nemcsak ebben a két jelenetben ilyenek. A nézőknek közvetlenül szóló jelentések gyakoriságával nemcsak más módon játszanak, mint a többiek, ha-nem a néző számára igen könnyen át-láthatóvá teszik alakjaik jellemét, ezzel pedig Gloster környezetének bonyolultságát egyszerűsítik.

A polgárokat becsapó, Glostert kér-lelő jelenet egyébként pontosan illene Iglódi István rendezői elképzelésének magjába: hiszen itt az egész előadás az emberek manipulálhatóságát igyekszik bizonyítani. Gloster-Richárd benső világának vezérlő dinamizmusai legfőbbikére is ezért kellett volna nagyobb hang-súlyt tenni. Ebben a drámában ugyanis valóban meg lehet mutatni az emberek manipulálhatóságát. Hiszen kit hiúsága, kit önelégültségből eredő ostobasága révén lehet manipulálni, kit - mint Buckinghamet - ragadozó hajlama, vagyis vagyongyűjtési szenvedélye, kit pedig szolgalelkűsége (például Catesby, Richárd egyértelmű kiszolgálója), kit túl-élni akaró vágya révén. Tehát ezek a tulajdonságok adnak lehetőséget a manipulációra. Iglódi István rendezésének majdnem minden pillanatában érezhető, hogy Glostert mint nagy manipulátort értelmezi. Azonban ez mégsem jutott tisztán érvényre. Ha ugyanis a környezetben ilyen élesen jelentek meg ezek a tulajdonságok - hiszen zömüket a nézőknek külön megmutatták -, amelyek révén manipulálhatók, akkor a manipulátornak nincs nehéz dolga. A rendezői koncepció akkor juthatna tisztábban érvényre - ami azt jelenti, hogy magas művészi színvonalon megvalósulóvá -, ha Andorai Péter Glosterét nem bizonyos karaktervonások hiánya tenné manipulátorrá - azoknak a hiánya, amelyek környezetének tagjaiban élve őket teszi manipulálhatóvá -, hanem ha ő lenne olyan magasan intellektuális, és benne a lélek oly elszánt, amellyel környezetét manipulálhatja. Úgy véljük, manapság különösen szükségünk lett volna meglátni, hogy a nyitó képben megjelenő akart-erőltetett békesség mitől, miért és hogyan dúlódik szét. Ha megláttuk volna, hogy Glostert, a „fuvolázó békekor ban" élő emberek hitványsága éppúgy teszik gazemberré, mint saját ördögi dinamizmusai, akkor derült volna fény igazán arra is, hogy az ily nagymérvű manipulációra a kor embereinek elerkölcstelenedett volta adott lehetőséget; és ki tudja: nem mondtak volna-e ezzel nagyon sokat. Megláthattuk volna azt is, hogy ez csak halvány lehetőséget teremt, amelyet mint halvány lehetőséget az abszolút fölényt biztosító nagy intellektus képes nemcsak határozott lehetőséggé, de gyakorlati „tereppé" változtatni ön-maga egyéni és becstelen céljainak az eléréséhez. Ha pedig Gloster ily nagyfokú intellektualitásból cselekedne, és néhol kissé fanyalogna önmaga tettei miatt - akár egészen enyhén - azért, mert csak így, a manipulációkkal és a gyilkosságokkal tud célt érni, hangsúlyt kapott volna az a ma egyáltalán nem elhanyagolható nagy felelősség, ami a magas intellektusú embereken nyugszik. A Glostert megformáló színész számára többször is nyílna lehetőség ennek megmutatására: a Lady Annával való jelenet utáni monológban Lady Anna viselkedésével kapcsolatban, majd Margit átkaikor, továbbá anyja szidalmait-becsmérléseit hallgatva. Ha nemcsak azt érzékelnénk, hogy itt egy közepes intellektusú manipulátor dolgozik, hanem olyan, akiben - épp az intellektus abszolút nagysága miatt - felfelcsillan az intellektualitás felelősége - még ha ezt azonnal el is hessentené -, akkor egyfelől a mű mondani-valójának egyik igen határozott szegmentuma jutott volna határozottabban érvényre, másfelől a ma nézője, még a „kisember" nézője is kapott volna igen nagy figyelmeztetést.

De ne legyünk igazságtalanok: a manipulátort és a manipulációt így is érzékelhetjük, és ez a legfőbb érdeme az előadásnak. Kár, hogy nem bontották ki azokat a lehetőségeket és mélységeket, amelyek azért ebben az előadásban határozottan megvannak.

William Shakespeare: III. Richárd (József Attila Színház)

Fordította: Vas István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Zene:* Orbán György. *Rendező:* Iglódi István.

Szereplők: Makay Sándor, Mártz Tibor f. h., Gieler Csaba, Tolnai Miklós, Andorai Péter, Rátóti Zoltán, Bánffy György, Horváth Sándor, Harkányi Endre, Láng József, Csernák Árpád, Tóth Máté, Kiss József f. h., Nagy Miklós, Kovács Titusz, Kránitz Lajos, Turgonyi Pál, Gerébb Attila, Vogt Károly, Mihály Pál, Borbély László f. h., Budai István, Galambos Erzsi, Szemes Mari, Bakó Márta, Káldi Nóra, Kocsis Judit f. h.

KOLTAI TAMÁS

Kézirat sosem ég el

A Mester és Margarita Kaposváron

Nem tudom, mi nehezebb: a Sátánnak a moszkvai Szadovaja 302/B. 50-es számú lakásában megrendezni soros évi bál-ját, amely a tavaszi telihold, esetleg a szász királyok bálja nevet viseli, vagy Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényét beszorítani egy színpadi elő-adás keservesen szűk keretei közé. Ha jól meggondolom, azért az utóbbi a reménytelenebb feladat. A Sátánnak - mint famulusa, Korovjov lovag elmagyarázza - mégiscsak rendelkezésére áll az ötödik dimenzió, amellyel bármely helyiséget ki lehet tágítani a kívánt méretekre. De milyen eszközei vannak a regény dramatizálójának és rendezőjének? Ok mindössze három dimenzióban gondolkodhatnak, ami nemcsak a Sátán lehetőségeihez, hanem az olvasó korlátlan fantáziájához képest is szegényes dolog.

A másik lényeges kérdés, hogy mit ér akár a leghűségesebb dramatizálás és a legsikeresebb színpadi rendezés. Bulgakov utolérhetetlen regényéből elvenni lehetetlen - de hozzátenni minek ? Mi az *a színházi többlet,* amelyet a műfaji átoperálás adni tud? A megjelenítés leszűkített konkrétságát a képzelet végtelenségével szemben? *A Mester és Margaritát* nem lehet a változó világnak megfelelően „újraolvasni" vagy újraértelmezni, a korhoz igazítani vagy aktualizálni. Még a megírás és az előadás időbeli távolságából sem csiholható szín-padi feszültség, mint a klasszikus drámák esetében, mert Bulgakov megváltoztathatatlan időkoordináták - a harmincas évek Moszkvája és a krisztusi szenvedéstörténet kora - közé feszíti ki a regény cselekményét, harmadikként melléjük társítva a Woland képében megjelenő Sátán végtelen idődimenzió-ját. Ez az időháromszög már csak azért sem bontható föl vagy bővíthető ki, mert három gondolati-filozófiai réteget, három realitássíkot is jelent, amelyek szorosan összetartoznak, kölcsönösen átfonják egymást, és éppen örökös groteszk keveredésük adja a regény fantasztikus iróniáját.

Hogy csak az ominózus ötödik dimenzióra utaljak: Korovjov, miután ecsetel-te a Sátán hatalmának végtelenségét a helyiségek kívánt méretűvé tágítását illetően, kiselőadást tart Margaritának arról, hogy egyes moszkvai lakosok mindenféle ötödik dimenzió nélkül, csupán fondorlatos csereügyletekkel csodákat tudnak művelni a lakásbővítés terén. A történet elmesélése után azonnal bálkirálynőnek hívja Margaritát a Sátán Walpurgis-éjére, amelyet - mint tudjuk - a szükség szerint kitágított Szadovaja sugárúti lakás termeiben, oszlopcsarnokaiban tartanak. Meg lehet ezt jeleníteni színpadon? Bizonyára igen. De a fantasztikum és realitás egymásra kopírozódásából származó irónia már nem lehet olyan, mintha a képzelet színpadára vetítenénk ki a jelenetet. A valódi színpadon a két világ, bármilyen ügyes technikai trükkökkel teremti meg vagy választja szét a rendező, túlságosan közel kerül, azonos minőségűvé stilizálódik, egybemosódik, ahelyett, hogy finoman összecsúszna, mint Bulgakovnál.

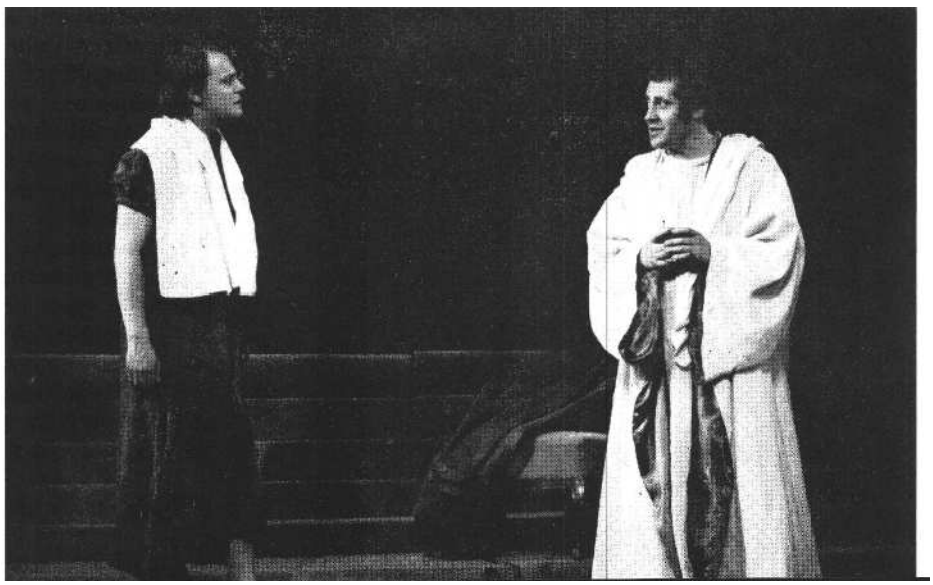
Mindez, persze, csak szubjektív elmélet, ami nem akadályozza meg az adaptálókat és a rendezőket Ljubimovtól Kazimir Károlyig - abban, hogy felelje-nek a század egyik legnagyobb regényé-nek kihívására. Némileg meglepő azonban, hogy a drámai műveket rendszerint szuverén módon színpadon értelmező kaposvári Csiky Gergely Színház vállalkozott regényillusztrációra. A Babarczy László által adaptált, Ascher Tamás rendezte előadás ugyanis lényegében *drámai regényillusztráció;* ebben a nemben a legjobb, a legszakszerűbb és a leghűségesebb, amit valaha színházban láttam.

Jeles dolgozat, mindenekelőtt dramaturgiailag. Babarczynak sikerült a regény valamennyi lényeges motívumát átmentenie a színpadi változatba, méghozzá formailag arányos, gördülékenv szerkezetben. Ez annál nagyobb eredmény, mert *A Mester és Margarita* három rétege a dramatizálhatóság szempontjából nem egyenrangú. A Woland-motívum bizarr fantasztikumát a legnehezebb, a Poncius Pilátus-konfliktus viszonylag zárt, hagyományos jelenetekké dialogizálható anyagát a legkönnyebb színpadra vinni. A közbülső - moszkvai

alaptörténet kínálja a leghálásabb lehetőséget (gondoljunk a varietészínházi epizódokra), de itt a legcsábítóbb csap-da is, tudniillik a játékos-cselekményes részek könnyen háttérbe szoríthatják a Mester szomorkás-elégikus, színpadon alig elmesélhető drámáját. Ami mégiscsak a regény gondolati bázisa. A különböző rétegek megteremtett egyensúlya már önmagában is nagy eredmény, az pedig végképp nem lehet közömbös, hogy a regény szövevényes cselekménye áttekinthető, epikus fonalként vezeti a néző figyelmét. (Szerencsére Bulgakov maga is lazán, jelenetszerűen egymás mellé helyezett szituációkban pergeti a történetet.)

A három réteg Ascher rendezésében homogénné szerveződik, ami, ha jól meggondoljuk, a technikai nehézségek miatt sem képzelhető el másként. Arról nem beszélve, hogy a színpad nehezen visel cl háromféle stilizációt. Az előadás

Máté Gábor (Afranius) és Koltai Róbert (Poncius Pilátus) A Mester és Margaritában



voltaképp expresszív képek sorozata, amelyek a hivalkodás nélküli szépség igézetében fogantak. Talán furcsán hangzik - éppen Kaposváron -, hogy egy hagyományos előadás láttán *csak* azt kívánjuk: legyen szép. A kaposvári előadások szürke tónusa ezúttal is *különleges minőségűvé* teszi ezt a visszafogott szépséget. Mindenekelőtt Pauer Gyula díszletének és jelmezeinek köszönhető-en. Pauer a jelek szerint jobban tud nagy térben dolgozni, mint kicsiben. Ez alig-ha meglepő, ha arra gondolunk, hogy számára a tér mindig flexibilis, tetszőlegesen tágítható és szűkíthető, ha nem is az „ötödik dimenzió" segítségével. Pauer színpadát most teljes magasságban futballkapu alakú, szürkés építészeti elemek keretezik, amelyek hol nagyszabású architektúrává tágulnak, hol oszlopok besiklatásával lakássá szűkülnek. Az üres térbe teljes színpadszélességben akadálytalanul gördül be Poncius Pilátus „antik" lépcsősora vagy a „Koponyahegy" a három kereszttel. Ez a szín-pad mintegy utal a realitásra, és egyneművé teszi a stilizációt. Például könynyen megoldja, hogy a Sátán bálterme beférjen a moszkvai lakásba, bárha azon az áron, hogy eleve lemond a Walpurgiséjszerű fantasztikus látomásról.

Ez már rendezői kérdés. Ascher ez-úttal a szolid, funkcionális látványosság hívének mutatkozik. Az említett bál-jelenetben például nem érdekli más, mint hogy pontosan megfogalmazza Margarita paradox szituációját: a meztelen bálkirálynő szabad elhatározásból vállalt, büszke kiszolgáltatottságát. Ez a szigorú, puritán funkcionalizmus jellemző az előadás egészére. Pontos gesztusok, lakonikus tömegjelenetek, egy-egy hangulati tömörségével belénk ivódó színpadi kép. A Patriarsie Prudin sétáló moszkvaiak és a Berlioz polgártárs fejét levágó villamos reflektora. A lámpafény alatt be-rendezett kórházi sarok. A keresztre feszítés képzőművészeti kompozíciója. A varietészínházi jelenetek a szolidan bejátszatott nézőtérrel és páhollyal. A Sátán segítségével a földi valóságból kimenekülők „bronzlovas" szoborcsoportozata az előadás végén.

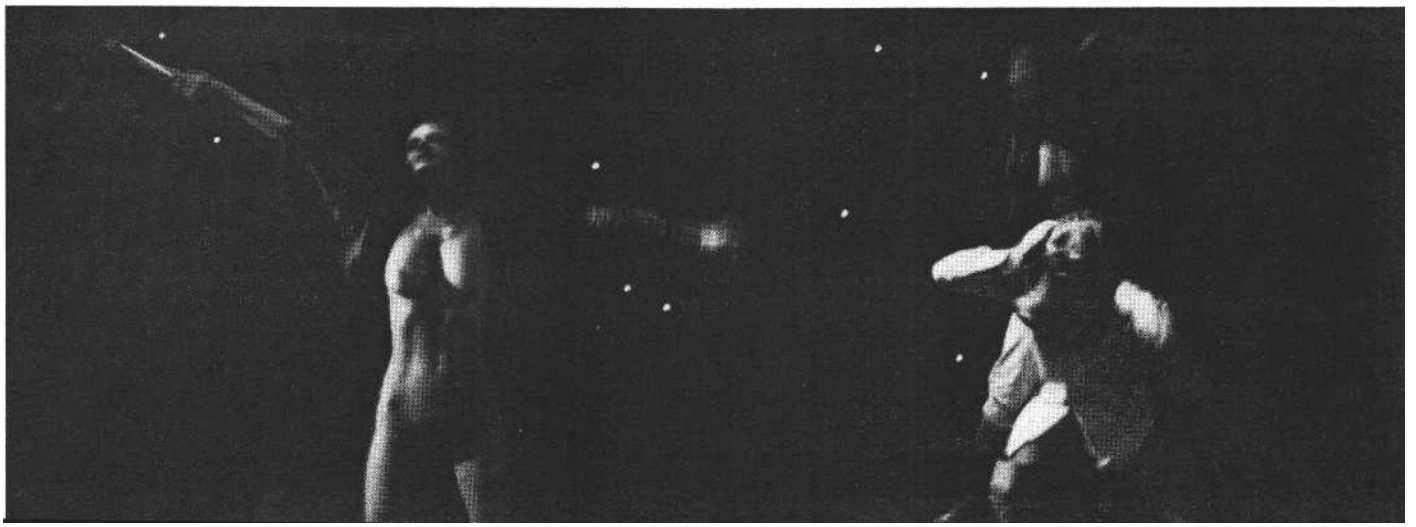
A színésztől nem drámai alakot, inkább a regényeredetinek megfelelő markáns figurát vár el a dramaturgi-rendezői koncepció. Az előadás ebből a szempontból is szinte az optimumot nyújtja. Koltai Róbert okos-cinikus Poncius Pilátusa maliciózusan érzékelteti, hogyan örökíti nevét az utókorra egy hiú hivatalnok; Máté Gáborral való közös jelenete, amelyben a római titkosszolgálat vezetőjének előre a szájába rágja, hogy általa elvégzendő tettét miként jegyzi majd föl a történelem, a legérvényesebb bulgakovi gondolatok egyikét emeli át messzehangzóan. (Kaján ötlet, hogy Máté egy szovjet nyomozókvartett főnökeként, kollégáival együtt mulatságos *blüettet* énekel egy moszkvai lakásban.)

A judeai jelenetekben találkozunk az este kiemelkedő szereplőjével, Hunyadkürti Györggyel, aki megrázó erővel közvetíti Lévi Máté elszánt fanatizmusát; a keresztre feszítést lekésve a tehetetlen csalódottságot hátborzongatóan érzékelteti (az epizód komor fensége a viharral, a keresztről való levétellel az előadás képileg-hangulatilag legmarkánsabb részeinek egyike, amihez Hevesi András zenei irányítása is hozzájárul)

A moszkvai jelenetekben egy-egy érzékeny portré hozza be a kor levegőjét. Spindler Béla Hontalan Iván ijedt naivitását, a történtek fölötti amatőr csodálkozását ábrázolja meggyőzően, ami azért is fontos, mert lényegében vele. indul és vele végződik az előadás, az ő civil értetlensége keretezi be az egész játékot. Csákányi Eszter viszont Natasa-ként könnyen lendül át a valóságból a fantasztikumba; a viháncoló háztartási alkalmazott meglepetés nélkül változik csiklandós kedvű „boszorkánnyá". Lázár Kati ápolónője, Papp István vezérigazgatója, Komlós István konferansziéja, Rózsa Tibor megszégyenített páholybeli funkcionáriusa, Tóth Béla büfése néhány gesztussal - és Pauer Gyula korra szabott ruháival - tud megfelelni a regény-beli figurának.

A Mester és Margarita-előadásokban *a* nagy „ziccer" Woland és udvartartása. Ascher ízlésének bizonyítéka, hogy nem engedi eluralkodni, magánszólamokká betétesíteni jeleneteiket, hanem finom érzékkel simítja be a produkció egészé-be. Garas Dezső minden sátánkodástól, ördögi klisétől mentes marad. Fanyar, intellektuális, maliciózus. Lukáts Andor Korovjovjával és Bezerédy Zoltán Behemótjával együtt külön kis koreográfiai tercettjük van; elegáns, könnyed, összehangolt. Garas nagy tudománya, a szerepében érzékeltetett rezonőrség ezúttal is kitüntetett pillanatokat teremt: a rivalda szélén, a közönség felé küldött cinkos pillantások, a számonkérően kíváncsiskodó tekintet az erőszakosság legcsekélyebb jele nélkül vonja be a nézőteret a játékba. Az adaptálást voltaképp

A „repülés" A Mester és Margaritából (Margarita: Kari Györgyi) (Fábián József felvételei)



Woland: Garas Dezső

Garasnak ez a kapcsolatteremtő képessége igazolja a regényillusztráció mesterségbeli erényein túl. Anélkül hogy kilépne a darabból - ezáltal fölfeslene a regény szövete -, pusztán színészi erejével köti be a nézőteret a jelen idő áram-körébe; aztán rezignáltan visszavonul szerepébe. Wolandjában nincs kajánság, inkább a nagy mágusok szkepszise. Ahogy a bál után, hálóingben, házi-kabátban a lábát fájlalja, és szelíd türelemmel próbálja kicsikarni Margaritából bálkirálynői szereplésének jutalmát, személyes kívánságát, abban már-már filozofikusan ábrázolt világbölcselet rejlik.

Lukáts és Bezerédy szintén kerül minden hatásvadászó külsőséget, ami különösen utóbbinál jelent önmegtartóztatást, tekintettel a kandúrszerep csábító lehetőségeire. Mindketten lazán-puhán mozognak, fölényük belső magatartásból fakad. Jól eltalált figura Lugosi György kamaszosan sértődékeny Azazellója. HeIla pikáns meztelenségét dévaj elfogulatlansággal viseli Kristóf Kata.

Szép és megható Kari Györgyi nyúlánk meztelensége is Margarita szerepé-ben. Ez kihagyhatatlan alapmotívum a regényben, de azért színpadon még mindig bátorság kell hozzá, kivált, ha nem nézőcsalogató heccnek használják. Margarita Nyikolajev na meztelensége a szabadság jelképe, a nyárspolgári kötöttségektől való megszabadulásé egyszerre kihívó és természetes gesztus. Magában foglalja a szépségére büszke nő kacérságát is, ami egyetlen pillanatra sem veszélyezteti a Mester iránti földöntúli szerelmét. Ezért nehéz színpadon el-

látszani: Margarita kacéran szemez például Azazellóval - a. jelenetet Bulgakov írja le -, de a Mester iránti szerelme lepároltan erotikátlan, transzcendens, testetlen. (Mint ahogy maga a Mester is szinte testetlen, szellemi lény.) Kari Györgyi hajviseletével, finom lényével, egész tartásával a harmincas évek polgári nőfiguráját idézi. Inkább lírai, finom, kiszolgáltatottságát szépen, egyszerűen, nemes befelé fordulással és belső szenvedéllyel vállaló nőt játszik; a kihívást, a szabadságvágy szemérmetlenségét, pajzán boszorkányosságát kevésbé érzékelteti. „Repülése", ha nem is tud bosszú-álló, kaján, mámoros szabadságünneppé válni, költői lágyságában fölemelő pillanat.

Sem a Mester által megteremtett regényhős, Jesua, sem maga a Mester nem látványos színpadi szerep. Jordán Ta-más mindkettőben a halk, befelé égő és belülről vezérelt archetípust játssza el. Jesuája a bibliai, Mestere a történelmi *image-nak* felel meg. Két szelíd e ntelektüel, akit a meggyőződéséért keresztre feszítenek. Egyikük sem tiltakozik, mindkettő életidegen csodálkozással törődik bele sorsába. Előbbit az Istene, utóbbit a Sátán menekíti ki a földi valóságból. De van egy jelenet, ami nem szerepel a regényben, csak az előadásban. Az utolsó. A transzcendencia nyugalmába menekített hős kórházi haláláról értesülünk. Hogy földi sorsát illetően ne tévedjünk

kaposváriak szép vállalkozása megismerteti, de nem helyettesíti a regényt. Szerencsére a kézirat nem ég cl. Sem a Mesteré, sem Bulgakové.

Mihail Bulgakov: A Mester és Margarita (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Szőllősy Klára. *Színpadra alkalmazta:* Babarczy László. *Díszlet-jelmez:* Pauer Gyula m, v. *Zeneszerző:* Hevesi András. *MasZkok, bábok:* Szabó Mária. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők: Spindler Béla, Jordán Tamás, Kari Györgyi, Garas Dezső m. v., Lukáts Andor, Bezerédy Zoltán, Lugosi György, Kristóf Kata, ifj. Somló Ferenc, Koltai Róbert, Krum Ádám, Hunyadkürti György, Máté Gábor, Dunai Károly, Karácsony Tamás, Guttin András, Tóth Géza, Csákányi Eszter, Lázár Kati, Papp István, Dánffy Sándor, Rózsa Tibor, Komlós István. Tóth Béla.

CSÁKI JUDIT

Mindenki ébren

A Szentiványéji álom Győrben

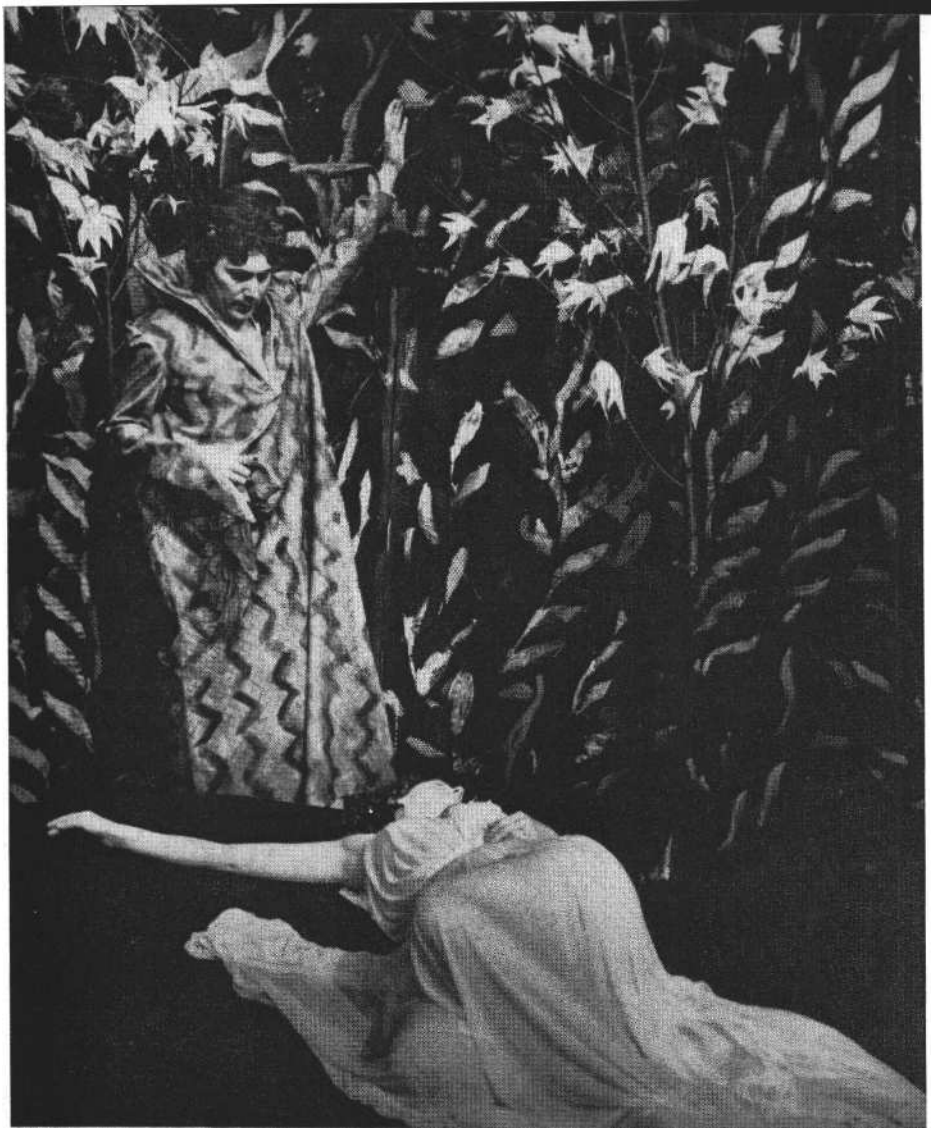
Aki rendezi, játssza, nézi - tudja: a *Szentiványéji álom* különleges dráma.

A nézők -- ki mióta jár színházba -- őriznek sajáttá lett *Sz*entiványéji-pillanatokat. Sokan Peter Brook előadásáról nem tudnak nem is akarnak - elszakadni, mások régi hazai előadásokhoz, vagy a nem. túl régi kaposvári, a még újabb pesti színházi változat egy-egy jelenetéhez, néhány pillanatához kötőd-nek. Bárki bárhol rendezi meg ezt a Shakespeare-darabot - természetesen maga is őrizget ilyesfajta emlékeket, vonzódásokat -, számolnia kell ezzel a lenyugodott, de ismét látva újraéledő be-nyomáshalmazzal.

Természetes az is, hogy minden rendező és színész számára rendkívüli anyag *a Szentiványéji álom;* egyrészt óriási lehetőség, másrészt kötelezettség is arra, hogy általa a színházról, az élet valóban alapvető kérdéseiről, önmagukról szóló gondolataikat kifejtsék. A *Szentiványéjit* nem lehet úgy rendezni, játszani, hogy a létrehozók semmit ne akarjanak vele; ha mégis, akkor ez a semmi válik közvetetten árulkodóvá egy kor színházi s egyéb minőségeiről.

A győri Kisfaludy Színházban Emőd György rendező akart valamit, és nem is keveset a *Szentiványéji* álommal. Figyelemre méltó pályakezdése után ez várható is volt - az azonban meglepetés, hogy az ambiciózus rendező koncepciója megvalósításához első lépésként újrafordította a drámát. Egyszerűen hangzik: elő-vette az eredeti angol szöveget, s minden bizonnyal Arany János fordítását is - és lefordította a művet. Ha tekintet-be vesszük, hogy még alig nyugodott le a vihar Eörsi István modernizálása körül, akkor ez istenkísértés. Mindenképpen az.

Emőd György fordítása - ami az egészet, a szöveget, s benne a drámát illeti - sikerült. Az alapos összehasonlító olvasás során kitűnik, hogy szinte egyet-len sor se egyezik a korábbi fordítással, s ha igen, ott nyomós oka van. A tiszteleten és a tapintaton kívül nyilván a józan ész is azt diktálhatta, hogy az „Ide nekem az oroszlánt is!" ne változ-



Shakespeare: Szentiványéji álom (győri Kisfaludy Színház). Kovács István (Oberon) és Gyöngyössy Katalin (Titania)

zék, valamint szintén őrizze régi formáját néhány szállóige s közismert sor.

Az új szöveg könnyedén, természete-sen, simán szólaltatja meg az ismert tartalmakat; egy kulcsjelenetben például így:

LYSANDER
Sebezzem, üssem, öljem meg talán?
Utálom, azért mégse bánthatom. HERMIA
Mi bánthat jobban, mint utálatod? Utálsz?
Miért? Jó ég, mi lelt szívem? Nem vagy
Lysander? S én nem
Hermia?
Most épp oly szép vagyok, mint
eddig is.
Még éjjel vágyott, s éjjel elhagyott.
Hát elhagytál? Ó, ments meg istenem! Hát
így van? Tényleg?
LYSANDER Életemre így. És
soha többé ne is lássalak.
Ne is remélj, kételkedj, faggatózz! Biztos
lehetsz, igaz, nem ugratás: Utállak, és
Helénát szeretem.
HERMIA
Te kétszínű, belül férges virág,
Szerelmi tolvaj ! Éjjel érkezel,
Hogy ellopd kedvesem szívét? HELÉNA
De szép!
Nincs benned tisztesség, se szűz erény?
Szemérmed sincs? Hát felszakítanád
Szitokra szelíd nyelvem gátjait? Fuj, fuj,
te utánzat, te bábu, te! HERMIA
Én bábu! Hát innen fúj a szél! Már
értem! Összemérte alkatunk,
Magasságával kérkedett neki,
Sudár testével, meg hogy nagyra nőtt.
Igen, ezúton szédíthette meg. Ily nagyra
nőttél hát szemében is? Amért én
pöttöm, ily piciny vagyok? Milyen
piciny, te égimeszelő?
Milyen piciny? De mégsem oly piciny,
Hogy körmöm föl ne érné szemedet.

Arany János fordításában ugyanez a szöveg így hangzik:

LYSANDER
Mi! Hát megüssem, megverjem,
megöljem?
Bár gyűlölöm, csak nem bántom talán?
HERMIA
Bánthatsz-e jobban, mint
gyülőleteddel ?
Gyülölsz! miért? Oh jaj, mi dolog ez?
Nem Hermia vagyok? s te nem
Lysander?
Rútabb se volnék tán mint azelőtt.
Hisz még szerettél csak ez éjjel is,
S elhagytál volna (oh, ne adja isten!)
Nem tréfa ez?
LYSANDER
Akár megesküszöm.
Én többé látni se ohajtalak.
Reményt se táplálj, nincs kérdés,
se kétség;
Nem tréfa, szentvaló, elhidd
bizonnyal :
Gyülőllek, és Helénát szeretem.
HERMIA
Oh jaj! - te szemfényvesztő! te virágmoly!
Szerelem tolvajja te! Azért jövél,
Hogy éjjel ellopd kedvesem szivét?
HELÉNA
Szép, szép, bizony szép! Hát nincs
benned egy csöp
Leány szemérem, vagy tartózkodás? Nem
nyugszol a míg gyöngéd nyelvem
is
Ki nem tör ellened? Te váz, te báb te!
HERMIA
Még báb? dehogy! Most értem a bibét: Ő
termetünket hasonlittatá
Egymással össze: hogy ő lám magas, Ő
ilyen olyan szál derék személy,
Míg végre győzött nyurga termete. - Azért
növél hát oly nagyot kegyében, Mert én ily
törpe, ily kicsiny vagyok? Milyen kicsiny,
te? te festett karó, he? Milyen kicsiny, he?
csak nem oly
kicsiny,
Hogy fel ne érje körmöm a szemed?

Fölnyílt talán *egy* sorompó: megkezdődhetnek bizonyos drámák újrafordításai, amelyek nemcsak jelenünkhöz igazítják a szöveget, hanem egyúttal nagyobb lehetőséget adnak a rendezőnek arra, hogy a szövegben az általa fontosnak tartott drámai súlypontokra koncentrál-jon. S legalább kényszeríti a színrevivőket arra is, hogy minden homályos pontot tisztázzanak, s ne bújjanak egy klasszikus, néhol archaikusnak ható szöveg túlontúl ismert fordulatai mögé.

Emőd fordításának vannak vitathatóbb pontjai is. A mesteremberek nevének újrafordítása például nem indokolt, hiszen a találónak szánt (s ezt többnyire teljesítő) új nevek - Orrondi Csőőr, Zuboly Hágcsó, Vackor Cölöp, Ösztövér Csenevész, Gyalu Pecek lett - sem jeleznek semmivel többet a karakterekből, mint az Arany által kitalált régiek, s ez esetben a konvenció épp olyan erős, mint a szállóigévé lett soroknál.

Akad természetesen olyan rész, ahol Arany szövege éppoly mai, mint az új,

hangrendje és nyelvi zenéje viszont jobb, mint az új szövegé.

PUCK Fel s alá, fel s alá,
Hordom őket fel s alá; Falu,
város fél, ha lát; Goblin,
hurcold fel s alá!
(Arany János fordítása)

PUCK Szerteszét, szerteszét;
Hajtom őket szerteszét;
Retteg tőlem utca, rét;
Terelj, manó, szerteszét!
(Emőd György fordítása)

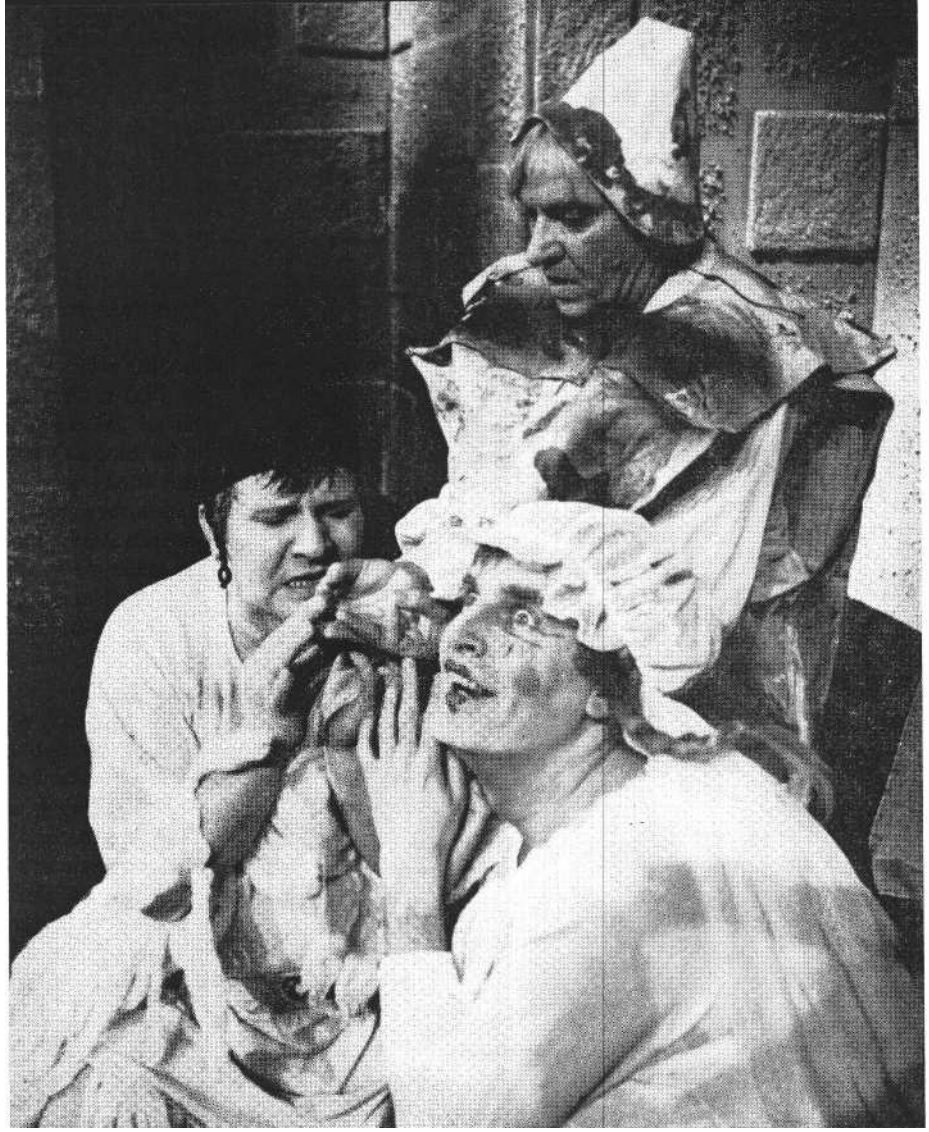
*

Ha elfogadjuk, sőt állítjuk, hogy a fordítás feltétlenül a szövegértelmezés része, akkor az eredeti felvonások előadás-részekké alakítása legalább annyira az. Emőd rendezése három részből áll; az első talán egy fél óra sincsen. Ez a rész eleinte az udvarban, később a mester-emberek első megbeszélésének helyszínén, egy kunyhóban játszódik. Ami ekkor történik, még nagyon is valóságos, a szöveg szerint legalábbis.

A második rész maga a szentiványéji álom. Helyszíne az erdő - a színpad sok kis térre, egymástól nem látható zugok-ra bomló útvesztő. A látvány stílusa is alapvetően különbözik az első - s majd a harmadik - részétől, az abban szereplő, meglehetősen puritán díszletekétől. Az indák, a tekervényes utak, a színorgia szinte túlzóan sugallja a mámort, a kalandot, az éjszaka rendkívüliségét. Ez a tündér uralkodó pár rezidenciája - itt történnek a csodák és tévedések, Puck mesterkedései. És itt próbálnak a mester-emberek is - pusztán azért, hogy Zubolyt - Emődnél Hágcsót - itt nyomja el a szentiványéji álom. Ez a rész akkor végződik, amikor az éjszaka.

A harmadik rész ismét a valóság terein zajlik; előbb a kunyhóban, majd az udvarban.

A tagolásból is kitetszik, hogy a rendező nem törekszik arra - a hagyományosnak nevezhető - értelmezésre, mely szerint a valóság és az álom egymásból épül, egymásra rétegződik s minduntalan átmeg átjátszik egymásba. Megkülönböztet ünnepeket és hétköznapokat, és a hagyományosan álomnak tekintett részt kezeli valóságnak és hétköznapi-nak, Ezzel ugyan részben megfosztatik a kalandsorozat kedélyesen elkönnyítő mesejellegétől, másrészt viszont megváltoznak a gondolatok és történések hangsúlyai. Keretjátékká - igaz, ünnepivé - minősül Theseus és Hyppolita világa - a veszteségért azonban bizonnyal kárpótol bennünket az, hogy a négy ifjú sőt Zuboly is - nem valóságos énjének álombeli változatát látja-láttatja és cselekedteti az erdőben, hanem ekkor azonos önmagával, nagyon is valóságos önmaga.



Paláncz Ferenc (Pyramus), Bors Béla (Fal) és Zsolnay András (Thisbe) a győri Szentiványéji álomban **(Matusz** Károly felvételei)

Az említett „veszteség", a királyi pár jelentőségének csökkenése nyilván tudatos. Hiszen -- Peter Brook rendezése óta - kézenfekvő megoldásként kínálkozott szerepösszevonásuk Oberonnal, illetve Titániával. Emőd György nem vonta össze a szerepeket, hiszen akkor az álomrész tündérkirályi párja más, és következetesen nem játszhatná azt, amit így, ezen a színpadon játszik. (Érdemes megemlíteni, hogy *a Szentiványéji álom* pesti színházi előadásáról szóló kritikájában Mészáros Tamás meggyőzően fejtette ki, hogy annyi összevonás után most már egy eredeti felállással lehet új rétegeket kibontani a műből, s meglehet, ez fog következni „újításként" hamarosan. Azaz: az eredeti. Íme.)

A nyilván színészgondokkal is küzdő rendező megkísérelt azért némi súlyt adni a királyi párnak, egy nem túl meg-*győző,* jórészt szöveg mögötti játékkal. Győrben a két fiatal láttán azonnal nyilvánvalóvá válnak a leendő esküvő létrejöttének speciális körülményei. Nevezetesen: Hyppolita szemmel láthatóan utálja Theseust, aki leigázta az országát, őt magát elrabolta - s aki ezt a vonakodásban, mimikában megmutatkozó utálatot észre se veszi. Ez a Theseus leginkább attól király, hogy - miként a színházi közhely mondja - a többiek úgy viselkednek vele. Galán Géza meglehetősen súlytalanul, határozatlanul játssza szerepét. Igaz, ebben a felfogásban túl nagy tere nincsen, tennivalója se igen akad.

Mire az éjszaka s az álmok véget érnek, s a nászra sor kerülhet, Theseus és Hyppolita viszonya alaposan megváltozik. Mintha Hyppolita érzelmei gyengédebbé válnának attól, hogy - a látszat szerint - Theseus a „sarkára áll", és jóváhagyja a két ifjú pár döntését. Önmagában ez kissé kevésnek látszik arra, hogy Hyppolita beleszeressen Theseusba, kivált, ha arra gondolunk, hogy a királyi jóvá-hagyás tulajdonképpen a tündérkirály, Oberon műve. A Hyppolitát játszó Bor Adriennenek sem jut több néhány indu-

latos fintornál, néhány gesztusnál és megbocsátó bólintásnál ezen az estén.

Többek közt azért sem, mert Oberon és Titánia a számukra adott - itt középső - részben sokkal érdekesebb drámát játszanak el, mint a fiatal királyi pár haragszom rádja. Kovács István ki-mért mozgású, méltóságos Oberonja külső fegyelmezettsége, felszínes „jól-fésültsége" mögött indulatos, tüskékkel, keserűségekkel teli hétköznapi férj, aki bűvös-bájos hatalmát felesége ráncba szedésére szeretné fordítani. Bosszantja, szüntelenül dühíti őt Hyppolita naiv, ösztönös és nőies makacsságokban megnyilvánuló életöröme, akár a bájos, tündérekkel övezett égi muzsikáról, akár a puszta kedvtelésnek aligha minősíthető „cserélt" gyermekről van szó. Oberon kirekesztetett ebből a körből, s tündéri hatalom ide vagy oda - nincs igazi köze a feleségéhez. Titánia talán egykori kilengéseiért bünteti őt nem tudni pontosan. De küzdelem zajlik köztük, s erről a nagyon is valóságos, földien hétköznapi harcról szól elsősorban az Emőd György rendezte *Szentivánéji álom.* Gyöngyössy Katalin és Kovács István az előadás legjobb alakításait nyújtják, s ezt - önmagukon kívül - köszönhetik a rendezés eme kegyének.

Ehhez a felálláshoz igazodnak a többiek is. A Szentivánéj itt tehát nem ünnep - előtte s utána van ünnep; mindenki az álomban mutatja igazi önmagát. Hermia is - akinek első részbeli „ünnepi" formája nem sok jót ígér, leginkább csak csimpaszkodik Lvsanderébe; bakfis-szerelmet, kamasz-hisztit játszik ekkor Karancz Katalin. Alakítása akkor lesz elfogadhatóbb, amikor női csetepatéját vívja Helénával. Heléna tradicionálisan hálás szerepét meglehetősen sápadtan, hanggal alig-alig győzve játssza Zillich Beatrix.

A két fiú - Orth Mihály Lysander és Szikra József Demetrius szerepében - túlságosan egyforma. Bár maga Shakespeare sem bánt elég bőkezűen ezzel a két figurával, azért a legtöbb előadásban megtalálhatni a módját annak, hogy értelme legyen -- vagy jelentősége - az átmeneti párcserének. Ha ugyanis valóban mindegy, hogy ki kivel vonul oltárhoz, és ki kivel gabalyodik össze Szentiván éjjelén, akkor ez a „mindegy" nem lehet drámai felismerés, szomorú tanulság - hiszen adottságként van jelen. Ugyanakkor - ez is több előadás fontos mozzanata volt már, többek közt a kaposvárié - a párok összetételének esetlegessége, az álom valódisága ehhez az értelmezéshez is szervesen hozzátartozik. Mint ahogy most, itt is eljátsszák a lányok: a felébredés pillanatában, álom és ébrenlét határán, félénk nevetgéléssel, tétova visszarévedésben. Csak éppen ez a némajáték színészileg annyira gyenge, hogy alig-alig tulajdonítható neki markáns jelentés.

A mesteremberek csoportja hivatott arra, hogy az állandóságot, a masszív realitást hordozza az álom és ébrenlét fizikai és érzelmi határmezsgyéjén. A veszély, hogy szerepük s játékuk betétté válik az események közt, itt is fennáll. Pedig együttes teljesítményüket tekintve jók, külön említést érdemel a Thisbét és Dudást játszó Zsolnay András és Zuboly-Hágcsó-Pyramus: Paláncz Ferenc. Emőd érdeme, hogy a mester-embereknek a színielőadáshoz fűződő, visszafogottan, de határozottan jelenlévő érdekrendszerét is szépen kidolgozza. Az uralkodói kegyért vívott harc - melyet külön megnehezít az ismeretlen fel-adatok vállalása - tétre megy.

Az előadásnak nincsen Puckja - hol-ott a drámában fontos szereplő. Sipka László maga sem tesz sokat azért, hogy az előadásban is az legyen, de az értelmezés se sokat bíz a figurára. Az aztán már végképp mindegy, hogy éppen Puckról vagy Robin pajtásról - ebben a fordításban Kópé Robiról - van szó; Pucknak itt saját dolga nincsen, mindössze Oberon parancsait hajtja végre. Még az sem tud érdekessé válni, jól vagy rosszul teszi-e mindezt.

A díszlet Vata Emil munkája és a rendezői koncepció legjobb segítője. Miként Darvas Ferenc zenéje is az.

A fordításban elvégzett hatalmas munka, a kivilágló értelmezés egyaránt arra enged következtetni, hogy Emőd György rendező valószínűleg nem utoljára vitte színpadra *a Szentivánéji álmot.*

Wi*l*liam *Shakerpeare: .Szentivánéji álom (győri Kisfaludy Színház)*

Fordította: Arany János nyomán Emőd György. *Dramaturg:* Hegedűs Géza. *Díszlet:* Vata Emil. *jelmez:* Tordai Hajnal. *Zene:* Darvas Ferenc. *Rendező:* Emőd György.

Szereplők: Galán Géza m. *v.,* Bor Adrienne, Simon Géza, Orth Mihály, Szikra József, Szűcs István, Karancz Katalin, Zillich Beatrix, Mester János, Paláncz Ferenc, Zsolnay András, Bors Béla, Forgács Kálmán, Bobor György, Kovács István m. *v.,* Gyöngyössy Katalin, Sipka László, Horváth Ibolya.

SOMLYAI JÁNOS

Időtlen nyomorúság

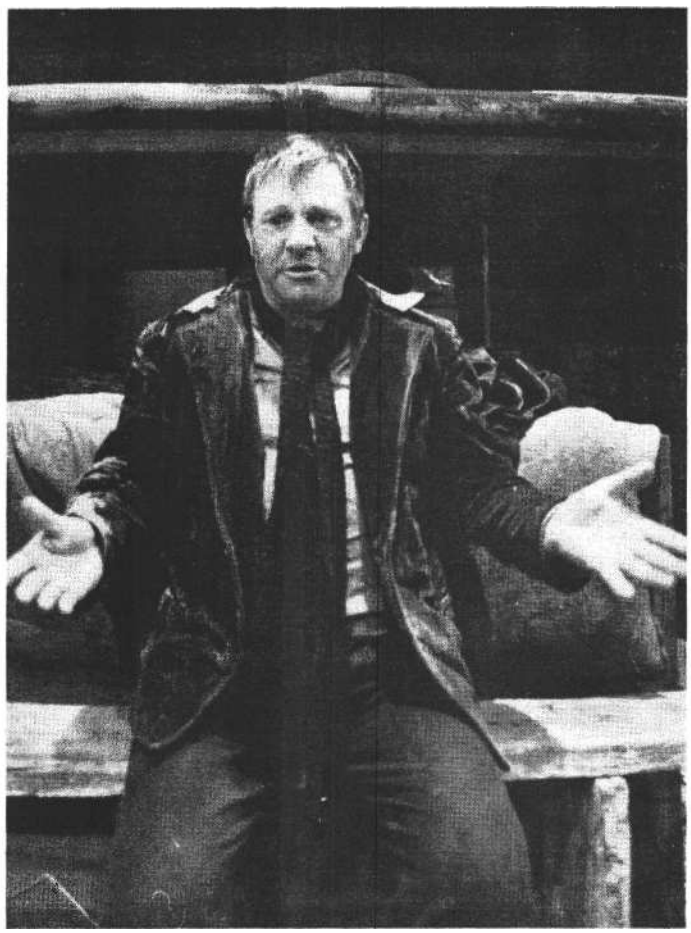
Az Éjjeli menedékhely Győrött

A színpad sötét. Éjszaka van. Lassan megszokjuk: tárgyak homályos körvonalait sejtjük. Valahonnan sápadt fény dereng. Nehéz álmú alvók szaggatott szuszogását, nyögdécselését halljuk, mozdulatokat vélünk látni. A fekvők fel-riadnak, forgolódnak. Valaki felül az ágyában, szárazon köhög, visszahanyatlik. Hajnalodik. Szalmazsákok, tákolt priccsek, vaságyak szerteszét a színen. Asztal, székek, és mindezek egy ember-magasnyi pincében. Fölötte széles, betonozott udvar, csatornanyílással. Középen, mint egy süllyesztő, a pince lejárója. Kétoldalt és hátul több emelet *magas,* szürke házfalak, barna keretű ablakok. Jobbra oldalsó bejárat egy udvari lakásba. A másik oldalon, a bura nélküli, gyengén pislákoló villanykörte sárga bűvkörében tört üvegű, kétszárnyú aj-tó: a lépcsőházba vezet. Reggel. Lenn a pincében már botladozó léptek, krákogás. Mormolt szitkok, ingerült mozdulatok. Kintről pedig mind gyorsabb, hangosabb zajok. Kiabálás, zúgás, csikorgó gépek. Villamos, autó. Elkezdődött egy mainak „hallatszó" nagyváros minden reggel egyforma nehézkességgel induló, de hamar könyörtelen lendületű, örökös ismétlődéseivel a „mélyben élőket" rendre megalázó újabb hétköz-napja.

Ha benyomásainkat csupán e pár perc után akarjuk megfogalmazni, azt mondhatjuk, a győri Kisfaludy Színház Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámája napjainkban játszódik. Am Illés István rendezése jóval több ennél. Az ő „darabja" nem *ma* játszódik - *még ma is* játszódik. Ez a különbség igen lényeges. Egy folyamat jelenlegi végpontját játszatja el.

Ezt a látvány is egyértelműsíti: Csányi Arpád díszlete több évtizedet fog át, de ez nem zavaró, nem eklektikus. Hiszen egy nyomortanyán a bútorok, tárgyak értékét kizárólag használhatóságuk adja meg. Odakerülésük is esetleges. Szinte maguktól halmozódnak, s kerül-nek sarokba a már használhatatlanok. E helyütt épp olyan természetes a kopott, ám modern vonalú hajlított cső vaságy, mint a tákolt fapriccs, a huzat

Orth Mihály (Vaszka Pepel) és Almássy Albert Éva (Vaszilisza)



Palánc Ferenc a Színész **szerepében.** Gorkij: Éjjeli **menedékhely (győri Kisfaludy Színház)**

nélküli szalmazsák, a sarokban a félredobott, törött lábú, láthatóan hajdan értékes régi karosszék. Ugyanígy elfogadható, hogy a villanykörte üveg-buráját a pincében a manapság szokásos fehér műanyag védőrács borítja (bizton-sági világítás) s a takarítást vessző-seprűvel *végzik.* S mivel a tárgyak jó néhány évtizedet ölelnek át, a rendezői szándéknak megfelelően azt is sugallják: itt az események már évtizedek óta, s talán mindig ugyanígy folynak. Ami itt történik, kezdet és vég nélküli. Öntörvényű. Saját múlttal, jelennel rendelkezik.

Vágó Nelly jelmezei is egyfajta kortalanságon tükröznek. Ez elsősorban a pincében élők ruháira vonatkozik. Anélkül hogy az egyes ruhák fazonjából pontos korukra következtetni tudnánk, a kiegészítők stílusa napjainkra is utal. Luka ruhája viszont klasszikusan kortalan. Egyenes, fazon nélküli nadrág és ing. Éppúgy lehetett viselni száz éve, mint tegnap.

Mindezeket nemcsak a látvány, de a szereplők játéka, egymáshoz (és hozzánk) való viszonya is bizonyítja. A játék kezdete is erre utal. Az, amiben és ahogyan ezek az emberek élnek, számunkra csak fokról fokra lesz látható. Nincs mód, hogy megjelöljük a pillanatot, mikor lett világos a színen, ki mikor ébredt fel. Amit biztonsággal állítha tunk: már fent vannak; teszik a „dolgukat", a folyamatosság teremtette természetességgel. Mi csak bekapcsolódunk. Igy viszont a szereplők valódi, hétköznapi múltját érezhetjük. Nem a báróságot, nem az elhagyott vagy hűt-len feleséget - a tegnapot, a regnapelőttet. Mintha nem lenne végszóhoz kötve a szereplők színre való bejövetele és távozása sem. Természetes mozgásuk meg-jelenésüket, távozásukat észrevétlenné teszi. Nemcsak tőlünk, de (bármily paradox is) szinte a darabtól is függetlenek. A tegnapot folytatják, ott, ahol abba-hagyták. Számukra a szerintünk meg-szokhatatlan keserű napok megszokottak.

Az előadás mondandójához az első kulcsjelenet Pepel (Orth Mihály) és Báró (Uri István) kettőse. Pepel, a tolvaj arra kéri a Bárót, ha tőle pénzt akar kapni, akkor ereszkedjen négykézlábra és ugasson. Ez a jelenet az emberi méltóság megalázása mellett a „mélyben élők" egyformán kilátástalan helyzetét, a közös - nyomorúságos - sors egymást pusztító hatását is ábrázol(hat)ja. Hisz Pepel is szenvedő alanya a jelenetnek, mert csak itt és csak így van módja bizonyítani (akár csak a maga számára), hogy ,,valaki". .Az sem vigasztalóbb, ha csak szórakozik ezzel. Nos Győrben mást, meg-rázóbbat kaptunk.

A felszólításnak a Báró különösebb tiltakozás nélkül eleget is tesz. Négykézlábra ereszkedik és ugat. Készségesen és sokat. Cifrázza. Körbeugrálja a pincét, mindenkit megugat, bele-belekap a lábakba; maga is szórakozik a jeleneten. Sőt Uri végül diszkrét, de félreérthetetlen mozdulattal megemeli bal „hátsó" lábát. Aztán feláll, nadrágjáról leveri a port, és a világ legtermészetesebb hangján ott folytatja Pepellel a „csevelyt", a nevetgélést, ahol éppen abbamaradt, és jelzést sem tesz arra, hogy ami történt, megalázta. A jelenet segít megfogalmazni a kérdést: miért ámítjuk magunkat., miért próbáljuk csökkenteni a tragédia és felelősségünk mértékét. azzal, hogy még mindig embert méltóságot látunk, szeretnénk látni e Báró(k)ban

Több már a mulasztás és a vétek, nehezebb már a dolgunk: visszaadni az emberi méltóságot.

E következetesen végigvitt gondolat egyik nyeresége Lukával függ össze. Hadd tekintsek most el az e figura értelmezésével kapcsolatos már-már közhelyes megállapítások részletes felsorolásáról. Mindössze emlékeztetőül a tény: Luka (Gorkij sokat idézett önkritikája szerint is) ellentmondásos, nem elég egyértelműen kidolgozott alak. (Nem egy előadásban ilyen is maradt.) Nos, ezúttal nemcsak új, de a győri előadás egészéhez szervesen illeszkedő, Gorkij önkritikájának okát is megszüntető Lu-

Bor Adrienne (Anna) és Györgyfalvai Péter (Klescs) Gorkij drámájában (Matusz Károly felvételei)

kát láthatunk. Olyat, akinek helyében magunk is alig tehetnénk mást.

Ebben az előadásban a „szokásos" eszközökkel operáló Lukának (Fekete Tibor), félő, végképp nem volna esélye bármit is elérni. De ez a Luka más. Másként is érkezett. Mintha ismerősök közé jött volna. Ha a pince jelenlegi lakói nem is, a hely, a környezet, a helyzet érzékelhetően nem új már számára. A hangsúly, mellyel a többieket köszönti : „ Jó napot, becsületes emberek", az évek óta ismétlődő helyzetnek szól. A mondat hangsúlyozása nyugodt, hét-köznapi, tényközlő. Hiányzik a becsületes szó oly sokszor használt kenetteljes hangsúlya. Tempója ugyanakkor gyors e bemutatkozó mondatnak. Anynyira csak, hogy sejtesse: Luka szeretne a formaságokon minél előbb túljutni. Hisz neki itt feladata lesz, és bár unni még nem unja, már tart tőle. Mert még mindig van ez a hely, vannak ezek az emberek. Gyanítja: az, hogy vannak, az ő hiábavalóságát is bizonyítja. Luka néz, figyel, várja, mikor kell „hívatását" gyakorolnia: segíteni az ittenieken. De már fáradtabb, semhogy minden mozdulatra, mondatra rögtön reagáljon. Inkább seper: elfoglalja magát.

A Színész (Paláncz Ferenc) sirámai saját részegeskedése, romlott egészségi állapota felett már kiváltják Lukából a tennivágyást. Rászól, azaz a jelenet hangulatát jobban érzékeltetve ráförmed a Színészre: De hát miért nem gyógyíttatod magad? Ez a mondat szokatlanul éles. Ingerült, bosszús.

Ez az így hangsúlyozott mondat pontosan felel a korábbi Pepel-Báró jelenetre: Lukában nincs ámítás. A düh a Színésznek szól, aki még mindig, a sok nógatás ellenére is itt van. A csalódott Lukák haragját halljuk. Kíméletlenül hangsúlyozza a Színész saját felelősségét: ne várjon segítséget, neki magának kell már végre tennie valamit. Ezzel Luka a napjainkban fel-felbukkanó gyakorlatra is utal. Annak időnként elvtelen emlegetésére, hogy tegyen mindenki nagyobb erőfeszítést saját boldogulása érdekében, akár módjában áll, akár nem. De a következő mondat már kritikája e magatartásnak, felismerése a tény-nek: ezek az emberek (a Színész) ilyen mértékben nem tehetők felelőssé önhibájukon kívül elromlott életükért. Hisz ebben az esetben éppen a darab, az előadás az itt élők számára újból emberi méltóságot követelő, hirdető lényege válna értelmetlenné. Luka tudja: ez a megtörhetetlen újratermelődés e „nyomorultak" számára a végképp kilátástalan helyzetet jelenti. Ezért a következő mondatát már a Színész mellé sietve mondja, s abban már a szánalom dominál. A szánalom nem tévedés, jogos. Az elmúlt „évtizedek" Luka számára kellőképp bizonyították lehetőségei korlátozott voltát. Akár tolsztojánus vigasztaló, akár ostoba vénember: érdemit ő egyedül nem tud tenni. Nem ártalmas, nem hasznos - tehetetlen. Igy dühe saját tehetetlenségének is szól. Nincs más választása, mint a szánalom és az abból fakadó hazugság. (Hogy ez mennyire így van, hogy itt, e pincében mi a tét igazság és hazugság közt, arra Szatyin második felvonásbeli monológja is választ ad majd.)

Az a gondolati ív, mely a Báró ugatásjelenetével kezdődött és folytatódott a Színész jelenetével, Luka és a tüdőbeteg Anna (Karancz Katalin) dialógusával záródik le. Anna arra kéri Lukát, üljön mellé és beszélgessenek. Luka odaül, de kezdetben minden idegszálával a többiekre figyel még. Feszült és ideges. Figyel, mint akinek bármelyik percben tennie kell valamit. Ugrásra kész, de már vereséget szenvedett, mert hol szóljon közbe, ha egyszer nem itt van a bajok gyökere? „Udvariatlansága" és szótlansága a megalázó tehetetlenségé. E rövid jelenetében kimondatlanul is szomorú valósággá válik (sokszor fennkölten csengő) szentenciája is: az élőkkel kell törődni. Mikor már a lányt figyeli, hozzá beszél, az sem más, mint a kényszerű beletörődés a változtathatatlanba. Hangjában ott vibrál a tragédia: csak a halál előtt állónak tud segíteni, annak lelkén tud könnyíteni, de azt is csak hazugsággal.

Miként a műben, úgy sok színre állításban is kérdés maradt Luka eltűnésének oka. Mivel ez a Natasa leforrázott lába miatt kirobbant verekedést követi, a rendőrség várható megjelenése okozta félelmével szoktuk magyarázni. Ezúttal mást, többet érzékeltet a darab. A második felvonás kezdetén a szereplők az udvaron üldögélnek. Beszélgetnek. A kép már idilli. Sütkéreznek már a napon, hallgatják az öreg meséit. Hiszik is, nem is. Érdekli is őket, meg nem is. Luka biz-tatására Natasa és Pepel jövőjüket tervezik: álmodoznak. Vaszilisza pedig kihallgatja e házassági és elvándorlási tervet.

De a sütkérezés nem tart(hat) soká. A leforrázott láb keltette kavarodáshoz, verekedéshez már mindannyian sietnek le a pincébe, megszokott környezetükbe. Kisvártatva Pepel is megjelenik, és ezúttal jól láthatóan csak ő, és alaposan veri Kosztiljovot, a háziurat. Addig üti, míg az öreg elzuhan, és fel sem kel már többé. Úgy láttuk, Pepel verte agyon Kosztiljovot. Pepel ilyen határozott szerepét e halálban eddig általában kerülték a

hazai színre állítások. (Kétségtelen, Gorkij művében sem egyértelmű bűnössége.) Viszont ebben az előadásban a következetesen végigvitt értelmezés ezt a megoldást kívánta. Mert van olyan mély a baj, hogy Pepel elkövetheti a gyilkosságot. Nincs számára felfogható, meg-valósítható alternatíva. Ez pedig már elegendő és nyilvánvaló ok Lukának a távozására: cl kell fogadnia, hogy bár-mit tesz: az haszontalan.

Akik ott maradnak, ugyanúgy élik tovább életüket, mint addig. Olykor-olykor eszükbe jut a habókos öreg, ám jószerivel csak nevetnek rajta. Ott van viszont Szatyin (Ats Gyula), *a* mű másik, többféle értelmezésre módot nyújtó figurája. Ellentétben az öreggel, ő mindig is itt élt ezek között az emberek és körülmények között. Ezért tudja pontosan megfogalmazni, mi a baj velük, és mi Lukával.

Többen vitatkoznak, nevetgélnek az öregre emlékezve. Ehhez Szatyin is csatlakozik, és ezúttal egyértelmű gúnynyal, kinevető hangsúllyal idézi Lukát: „tisztelni kell az embert". Ebben a gúnyban, nevetésben helyzetük pontos tisztánlátása fogalmazódik meg. E pincében semmi értelme tisztelni az embert. Hiszen ki és kit tiszteljen? Ők egymást vagy őket mások? Ugyan miért? Hisz az egyik néhány kopekért ugat, mint egy kutya, a másik gyilkol, a harmadik (Klescs) szó és hang nélkül befekszik felesége még ki sem hűlt holtteste mellé, csupán a takarót igazítja kettejük közé. Vagy nekik kellene tisztelniük másokat? Akik valahol „fent" laknak? De miért? Kaptak-e valamit azoktól? Egyáltalán ismerik-e azokat? Ebben a pincében nem lehet az embert tisztelni. Ámítás volna, „nemes" álarc mögé bújt megfutamodás a nehezebb feladat elől: segíteni kell. Segíteni, hogy az itt élők is olyanok lehessenek, akik érdemesek a tiszteletre, és akik majd tisztelni is tudnak.

Szatyin tehát nevet. Majd váratlanul keserűvé, szomorúvá lesz. Ugyanis azzal a mondatával már ő sem tud mit kezdeni, hogy „jó az, ha az ember embernek érzi magát". Ez itt aligha lehetséges. Szomorú ez a felismerés. Ezt követően Szatyin minden szava az őket körülvevő, általuk áttörhetetlen falakat fogalmazza meg. Ezen belül „holmi" Lukák ténykedése sem nem árt, sem nem használ. Akár hazudhat is. Szatyin mondatai hangsúlyváltozásukkal az igazságot mondják, s egyben az elsők, melyek Nasztyában és a Színészben felismertetik önnön valóságukat. Mivel pedig az előadás most sem enged gondolatai következetes megformálásából, érezhetjük: az igazságot nem ebben a pincében kell megfogalmazni. Két mozzanat mindezek érzékeltetéséül.

Nasztya (Baranyai lbolya) az előadásban kisebb-nagyobb megszakításokkal végig olvas, álmodozik, saját valóságával elegyíteni próbál egy szerelmes regényt. A többiekkel nem törődik, hozzájuk csak akkor szól, ha e regény szülte álmait, megmásított, szépített múltját kell védelmeznie. Szatyin monológja alatt is ül, hallgat, előtte a könyv. Egy-szerre csak eldobja. A mozdulat nem fel-tűnő: megtörténik. Nasztya magába roskadva, mozdulatlanul ül tovább, hallgat. A Színész, mintegy folytatva és pontosítva Nasztya mozdulatát, lassan feláll, egyenes, kimért léptekkel az ajtó felé indul. Menet közben zsebébe nyúl, s tempóján nem lassítva a pénzt, amit útiköltségre tett félre, hogy eljusson a városba, ahol majd kigyógyítják alkoholizmusából, az asztal sarkára helyezi. Kimegy. Nem izgatott, nem levert. Nyugodt. Fel-ismerte helyzetét, s most tudatosan választott. Öngyilkossága hírével ér majd véget a darab.

Ebben az előadásban korábban döntőnek hitt jelenetek, szereplők váltak másodlagossá. Elsősorban a háziúr és felesége, Kosztiljov és Vaszilisza. Szerepük ebben a koncepcióban majdnem érdektelen. Nincs közük az itt élőkhöz, nem okai azok nvomorának. Negatív tulajdonságaik, tetteik túlzott mértékű ábrázolása az előadás mondandóját tompította volna. Rájuk is hárult ugyan felelősség e pincében nvomorgók élete miatt, de ez számon is alig tartható a lényegibb, társadalmi okok mellett. Kisebb súllyal bír az előadásban Natasa, a lepényárusnő Kvasnva és Medvegyev, a rendőr is; mindazok, kiknek itt-tartózkodása időleges, kiknek múltja nem „évtizedek" itt töltött napjaiból áll.

Amint az jó előadásoknál szinte természetes, a színészek közül nehéz bár-kit is kiemelni. Áts Gyula (Szatyin), Fekete Tibor (Luka), Paláncz Ferenc (Színész), Uri István (Báró), Baranyai Ibolya (Nasztya) alakítását, jó játékát mindenekelőtt dicsérje az, hogy az előadás mondandója általuk valósulhatott meg. Amit néma jeleneteik, hangsúlyváltásaik, mozgásaik természetességével nyújtottak, az nemcsak a darabbal, az előadással és egymással szembeni jó értelemben vett alázatukat bizonyította, de azt is, hogy tudják, miről „szólnak", s azt igaznak tudva vállalják is. Az, hogy alakításaikban a mozdulatok, mozgások rendszere tiszta gondolatokat tudott közölni, Illés István színészvezetését is minősíti.

Szerepe lehetősége szerint még Orth Mihályt (Pepel) is ide kellene sorolnunk. Azonban úgy tűnik, ő nem tudta pontosan, milyen mondandót kell szolgálnia. Talán befolyásolta ruhája és az időn-ként fogai közé szorított pipa, figurától, előadástól való idegensége. Öltözete, a magas szárú bőrcsizma, a feszes kord-nadrág, a dzseki túlzott didaktikussággal utalt napjainkra.

Martin Márta (Vaszilisza) majd mindegyik színre lépése egy fölöslegesen erőszakos, helyenként férfifaló nagyaszszonyt juttat eszünkbe. Játékán végig érezni első jelenetei egyikének hatását. Kettesben maradnak Pepellel, és mert azt mindenáron meg akarja tartani - ahogy mondani szokták -: „magára húzza". Fölösleges is volt e naturalista megoldás, és a Pepelt alakító Orth Mihály fiatal kora, „hamvassága" miatt kissé hihetetlen is, de semmiképp sem ideval ó. A másik problematikus alakítás Zillich Beatrixé (Kvasnya, a lepény-árusnő). Nála tulajdonképpen szerep-osztási tévedésről is beszélhetünk. Nem az a baj, hogy kora szerint fiatal e nő megformálásához, de eszközei sincsenek még igazán hozzá. Az általam látott elő-adásban erősen pirosított ajkai, jól lát-hatóan púderezett arca is rontotta játéka hatását.

Hangsúlyoznunk kell azonban, ezek a problémák az előadás gondolati értékéből nem, megvalósítása mikéntjéből pedig alig-alig vontak le valamit. Eltörpülnek a tény mellett, hogy látva láthattuk: nem volt igaza Gorkijnak, ami-kor műve értéktelenségéről beszélt. Ér-tő, határozott kézbe kerülve, tiszta és igaz gondolatok szolgálatába állítva ma is fontos, sokat közlő mű lehet.

Makszim Gorkij: Éjjeli menedékhely (győri Kisfaludy Színház

Fordította: Cséry Lili és Déry Tibor. *Rendező:* Illés István, *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Rendezőasszisztens:* Simon Eszter.

Szereplők: Patassy Tibor, Martin Márta, Almássy Albert Éva, Janisch Eva f. h., Simon Géza, Orth Mihály, Györgyfalvai Péter, Karancz Katalin, Bor Adrienne, Baranyai lbolya, Zillich Beatrix, Horváth Ibolya, Sipka László, Áts Gyula, Paláncz Ferenc, Uri István, Fekete Tibor, Szikra József, Rékai Nándor, Simon Kázmér, Szűcs István.

NOVÁK MÁRIA

A mi Keanünk.. .

A szegedi Nemzeti Színház plakátján három olyan név sorakozik egymás mellett, melyek egyenként is érdeklődést kelthetnek: Alexandre Dumas- Jean Paul Sartre: *London királya, avagy Kean, a színész.* Dumas romantikus ponyvaíró, Sartre az egzisztencializmus atyja, Kean pedig Anglia legnagyobb színésze volt. Vajon mi vonzotta Dumas-t Keanhez, Sartre-ot Dumas-hoz s a mai nézőt az előadáshoz?

A lexikon szerint - mert mi más őrizhetné a legendákon kívül a XIX. század elejének színpadi alakját - Edmund Kean, az alacsony, rossz külsejű, botrányairól hírhedt művész forradalmasította az angol színjátszást. A teátrális, fennkölt romantikus stílussal szemben egy dinamikus, de realisztikusabb játékmódot vitt sikerre. Legnagyobb alakításai a féktelen szenvedélyektől fűtött Shakespeare-hősökhöz fűződnek. A színészt övező legendák viszont arról szólnak, hogy a színház koronázatlan királya az előadások után városszéli kocsmákban vedelte a rumot; hogy arisztokrata hölgyek ajándékozták meg kegyeikkel és aranyaikkal; s hogy üstökösragyogású rövid életének kínzó konfliktusa volt törvénytelen származásának tudata, az ünnepelt és megvetett színészlét ellentmondása.

A legendához alig kell valamit hozzátenni: Kean élete, a zseni titka ingerlő téma a mindenkori közönség számára. Dumas-nak sem igen lehettek kétségei efelől, bizonyára szívesen hajlott barátjának, Frederick Lemaitre-nek, Párizs akkori színészcsillagának kérésére, hogy számára egy bravúros jutalomjátékot írjon. Így született újjá 1839-ben Kean egy párizsi színpadon, hogy ismét lenyűgözze közönségét.

Dumas nagyvonalú, monolit szobrot faragott belőle, a romantika grállovagját; nagy szenvedélyekkel, megingathatatlan becsülettel, lebírhatatlan testi erővel, hűséggel és lojalitással. A melodráma egyéb kellékei is kikerültek Dumas gyakorlott kelléktárából: kitűnő dramaturgiai építkezés, fordulatokkal teli, lebilincselő meseszövés, színes mellékfigurák, sziporkázóan szellemes, elegáns tirádák és szópárbajok. Íme, az örökzöld kasszadarab receptje!

Több mint száz évvel később, az új bemutató alkalmával maga Sartre is így nyilatkozhatott indítékáról: „A darab mindig aktuális: negyedszázadonként lehetővé teszi egy nagy színésznek, hogy mérlegre tegye önmagát. Lemaitre, Quitry, Mosjoukin szólhattak egymás után művészetükről, magánéletükről, nehézségeikről, szerencsétlenségükről, mégpedig mesterségük szabályai szerint diszkréten, szemérmesen; vagyis belebújva egy másik alak bőrébe. Ma már Kean kicsapongásaival, zsenijével és malőrjeivel történelmi személyiséggé válhatott: mitikus rangra emelkedett; a színészek védőszentje lett."

S 1953-ban Pierre Brasseur, majd később - hogy csak a legnagyobbakat említsem - Vittorio Gassmann, Laurence Olivier vallhatott önmagáról a színészzseni szerepében. Utóbb a Broadwayt sem kerülhette el: 1961-ben mutatták be a színmű musicalváltozatát. Jelenleg Párizsban játsszák és New Yorkban, ahol Ben Kingsley, a Ghandi-film Oscar-díjas címszereplője arat vele sikert.

Kean legújabbkori fergeteges pályafutását Sartre-nak köszönheti, aki Dumas darabjának értékeit megtartotta, de a főhős arcélét korunkhoz „torzította". Enyhítette szenvedélyeit, lefaragott pátoszából, megterhelte iróniával, gunyorossággal, az egyszerre kívül-belül látás nyomasztó kettős játékával, a pirandellói látszat és valóság, illúzió és realitás sajátos dialektikájával. Sartre a komédiás és a szerep közötti kettősséget egyetemessé tágítva teszi fel a kérdést: vajon nem uralkodik-e törvényként ez a szerepjátszás mindennapjainkon, megbénítva a közlés és megértés, a kommunikáció lehetőségét, nem deformálja-e felismerhetetlenné ezek valódi szándékát, tartalmát?

Sartre a darab cselekményét tömöríti, elhagyva jó néhány epizódját. Kicseréli a Shakespeare-betétet: a *Romeo és Júlia* erkélyjelenete helyett Othello -Desdemona nagyjelenetét iktatja be. Megkurtítja és leegyszerűsíti Dumas túlságosan zengő körmondatait (ezt híven adja vissza Szántó Judit kitűnő műfordítása), és sok helyütt átírja Kean tirádáit. A történet pilléreit változatlanul hagyja: Kean London kedvence, a walesi herceg barátja, az előkelő budoárok titkos kegyeltje és zsarolója, éppen a dán nagykövet feleségét, Elenát óhajtja meghódítani, mivel az a Drury Lane páholyából minden este az elragadtatás tüzes pillantásait küldi feléje. Kean titkos és ravaszul nyílt lépéseit minduntalan zavarja egy igen vagyonos, árva polgárkisasszony, Anna, aki páholya mélyéből szintén beleszeretett a csodálatos színészbe, s hozzá menekül a gyámja által ráerőszakolt érdekházasság elől. Kean Elenát üldözi szerelmével, Anna Keant, amott egy féltékeny s párbajra mindig kész grófi férj, emitt egy minden aljasságra képes, vagyonra sóvárgó lord keresztezi az egymást kergető szerelmesek útját. E körtáncba kapcsolódik bele a herceg, aki talán ugyancsak Elenára áhítozik. Keannek tehát meg kell mérkőznie a férjjel, a hercegi jó baráttal, az álnok lorddal - és a hitelezők seregével. Mert nagyvonalú életvitelét nem szavatolja nemesi vagyon, csak színházi bér és elvétve lehulló ajándék. Keservesen felépített kártyavárát végül maga dönti le: *az Othello* előadása közben - meglátva vetélytársait -- nem tud uralkodni magán, kiesik szerepéből, és jól „beolvas" mindkettőnek. Nagy botrány, az előadás megszakad, a súgó bejelenti, hogy Kean megőrült. Felségsértés vádja és adósok börtöne fenyegeti Keant.

Az haute-volée ezenközben - élén a walesi herceggel - kaján kárörömmel és álszent felháborodással lesi, hová vezet Kean útja: Elena hálószobájába vagy Anna karjaiba, vizsgálati fogságba vagy az uzsorások áldozatait befogadó cellába ?

A polgári melodráma törvényei szerint természetesen mindenki a megfelelő helyre kerül - a herceg jóvoltából. A nagyúri pártfogó kifizeti Kean cechjeit, a várható börtönbüntetést a királynál száműzetésre változtatja, Elena és Kean rövid liaisonjának áruló jeleit és körülményeit elsimítja. Kean boldogan vitorlázhat türelmes szerelmével, Annával és hűséges szolgájával, Salamonnal az Újvilágba, Elena pedig- megóva társadalmi és erkölcsi méltóságát - visszaevezhet a nyugalmas házasság révébe. Rang nem csorbult, becsületen folt nem esett - egyedül a gonosz lord bűnhődik kapzsiságáért.

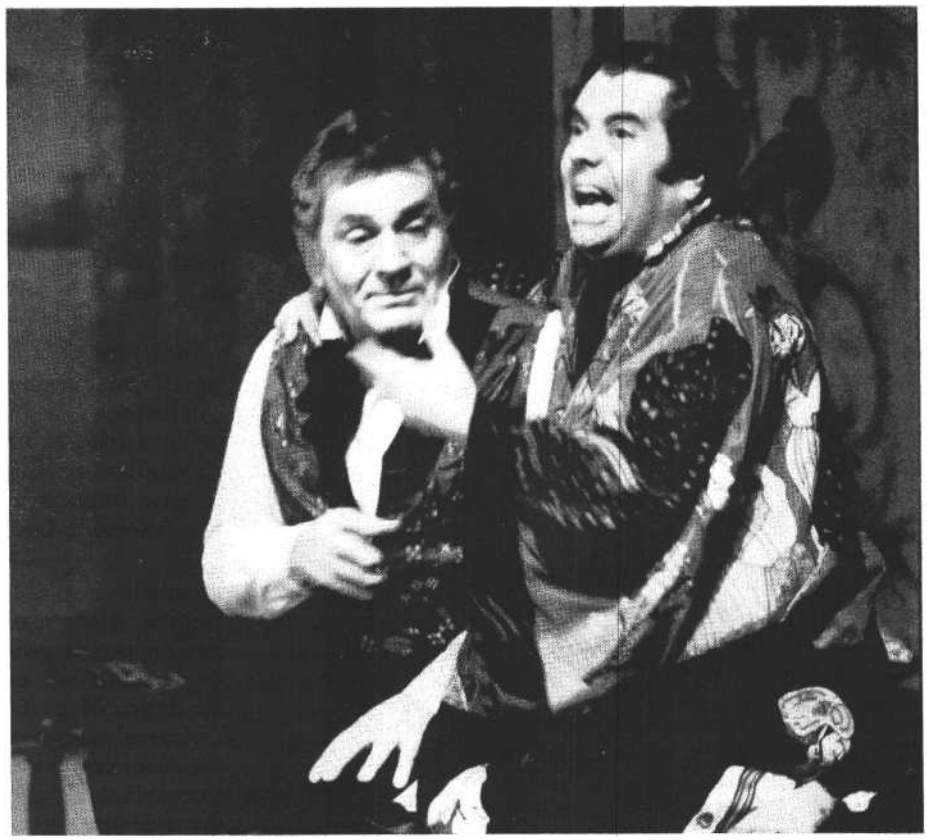
A romantikus játék - különösen Sartre keze nyomán - oly mértékben fonja körül, emeli ki vagy éppen nyomja el a fő-hős, „a színész" alakját, amennyi mondanivalója, közlendője van a főszerep alakítójának önmagáról és a világról.

A szegedi színházban a címszereplő, Király Levente és a rendező, Sándor János csupán egy kellemes színházi estével kívánta megajándékozni a közönséget.

Ehhez gyúrta át a darabot Vinkó József dramaturg, felerősítve annak boházati elemeit.

Megnyugtató, „békebeli" teátrum élményét kínálta a szcenikus, Varga Mátyás díszlettervező is. A színpad közepén domborodó kagyló formájú súgólyuk, az elöl végighúzódó díszes szuffitasor, a festett kortina és az andalító zene a múlt színházához fűződő illúziókat ébresztgette a nézőkben.

A polgári színház nem túl fényűző, de praktikusan változtatható díszletei és bútorai közé a megszokott estélyibe és frakkba öltöztette Ék Erzsébet jelmeztervező a szereplőket. Keannek a hercegével rokon eleganciája parvenűségét, keleties slafrokja és snassz matrózöltözéke pedig különösségét volt hivatott hangsúlyozni. A díszlet és a jelmezek végül is egy szerényebb kispolgári képzelethez méretezett exkluzív világot tükröztek.



Dumas-Sartre: London királya (szegedi Nemzeti Színház). Mentes József és Király Levente (Hernádi Oszkár felv.)

Kean szerepében Király levente is saját színészi és emberi kvalitásait bontotta ki: megnyerő selymaságát, kópéságát, kitűnő humorérzékét, sohasem bán-tó iróniáját, kedves öntetszelgését, egész lényének derűs egyszerűségét, harmóniáját és hatalmas játékkedvét. Kétség-kívül adós maradt Kean figurájának mélységeivel és távlataival, amelyekkel Dumas és még inkább Sartre véste markánsra annak arculatát. Dumas Diderot *Színész paradoxonának* egyik alaptételét ültette belső konfliktusként főhősébe. Diderot szerint a színész nem azonosul teljes mértékben szerepével, csupán el-játssza azt, s mivel minden jellemet cl ját-szik, elveszíti saját egyéniségét. Igy Dumas Keanje az örökös színlelés ráfagyott álarcát tépdesi magáról, hogy végre saját érzelmeit élhesse. A záróképben pedig azért borul olyan megadással a herceg lába elé, mert elfogadja azt a helyzetet, anti ellen küzdött: az uralkodói: kedvelt kiszolgálójának pozícióját.

Sartre továbbviszi a paradoxont, és nem is zárja le egyértelműen a konfliktust A darab elején exponálja a kérdést: ,,Létezik-e Kean egyáltaláni?" Kean egy fantom-én megragadásáért veti bele ma-gát a barátságba, a szerelembe és a boszszú végrehajtásába. Az Othello-betét^b^en jut el odáig, hogy leválasztja a színészi gesztusról a valódi tettet, aminek viszont tragikus következménye saját művészetébe vetett hitének elvesztése: „Játszani csak úgy lehet, ha az ember valaki más-nak hiszi magát." A darab végére Kean megszabadul pózaitól, sznobizmosától, képzelgéseitől, de ez a feleszmélés még gyötrőbb jövőt sejtet.

Király Levente letörli a mitikus alak sötét színeit. ( ) inkább játszadozik a nagy szerelemmel, a nagy csalódással, a bosszúvággyal és a kényszerű megalázkodással, a meghasonlás őrületével és a feltámadás hideg kiábrándultságával. Az első felvonásban kitűnően megjátssza az agyafúrt udvarlót, a másodikban az ideges színészt, de igazán elemében akkor érezhette magát, amikor egy önálló vígjátéki betétet kanyaríthatott maga köré. így lett a harmadik felvonásban Kean és Elena utolsó találkozásából és kölcsönös kimagyarázkodásából az Othello-betét helyett az egész előadás kulminációs pontja. Király Levente és Elena szerepében Borbáth Ottília itt adták elő a maguk „színház a színházban" nagyjelenetét, amikor az emelkedett hangnemet pillanatonként váltogatták a hétköznapi egyszerűvel, prezentálva azt, hogyan játsszák cl ők egy romantikus tragédia szerelmespárját és egy realista színmű házaspárját. Az Othello-betét némileg értelmét vesztette a párnadobálásokkal, a Shakespeare-szöveg elfelejtésének túlzott kiaknázásával, s amolyan dali társulat által előadott kínos bohózattá kerekedett. Ezek után teljes mértékben hitelét vesztette a fő-szereplő kitörésének komolysága.

A nagyjelenet felcserélése egyébként javított a darab egyetlen dramaturgiai hibáján. Ugyanis nem egyszer szemére vetették *már a* darab mindkét konstruktőrének, hogy az *Othello-* (illetve a *Romeo és Júlia-)* jelenettel és utána Kean hatásos leszámolásával voltaképpen befejeződik az előadás. Ha a szegedi színházban lemondtak volna a betér - kétségkívül fonák szituációjának - felerősítéséről, He-na és Kean ragyogó bújócskáját viszont kellőképpen kiemelték volna: talán teljes mértékben helyrebillent volna a mű szerkezeti egyensúlya.

Elena és Kean fentebb említett jelenetében tudta a grófnészerepében Borbáth Ottília is megcsillogtatni színeit. Addig inkább asszonyi okosságát, praktikáját élvezhettük, kevésbé a szerep szerinti - olaszos temperamentumot, odaadását kockázatvállalását.

Elena kaméleonsága mellett egysíkúbbnak tűnhet a szerelmes leány, Anna szerepe. Dobos Kati azonban természetes bájjal bújt a naiva figurájába. Felvonultatta a leányok valamennyi jeles attributumát: a szűzi tisztaságot a szunnyadó romlottsággal együtt, a jövendő feleség gyengédségét a gyanútlan magabiztosságot és a tudatos kiszámítottságot.

Az arisztokrata társaság tagjai: Szirmai Péter a walesi herceg, Szabó Ildikó, Gosswill grófné, Galkó Bence Koefeld gróf és Szabó, István Lord Melwill szerepében az operettek sztereotip figuráira emlékeztettek. Szirmai Péter kevéssé tudta érzékeltetni a walesi herceg nimbuszát, a kékvérűség évszázadok alatt kifinomodott belső eleganciáját, uralkodói felsőbbrendűségét.

Koefeld gróf erőteljes maszkjában

Galkó Bence - mást nem tehetvén - korrekt módon teljesítette a reá rótt penzumot. Fiatalságát ugyanis lehetetlen volt eltüntetni ősz barkóval és hatalmas gallérral.

Mentes József Kean mindenesének, Salamonnak hálás szerepében kivívott magának egy külön kis jutalomjátékot. Ő a tökéletes tükör: gazdájának minden moccanatát, hangsúlyát úgy adja vissza, ahogy az éppen elvárja tőle; ugyanakkor képes mindig felvillantani a hű szolga scapini kritikáját. A teljes azonosulás és a kívülállás kontrollja olvad össze alakításában. Szerepének Janus-arcát olyan természetesen viseli, hogy Kean „megőrülésekor" inkább az ő megrendülése vált hitelessé. Nem élt vissza a számára betoldott külön bohózati szituációval sem. Amikor Kean helyett Othello parókájában Anna-Desdemonával próbál - olcsóbb megoldásként - páváskodhatna a nagy művész utánzásával, de mivel megmarad saját figurájának habitusában, kellő mosolyt fakaszt a nézőben.

Ha a korábban feltett kérdésre - hogy tudniillik mi vonzotta a szegedi közönséget az előadáshoz - egyértelmű választ kellene adnunk, azt mondhatjuk, hogy az érdekes történeten túlmenően a szűkebb pátriájában régóta jól ismert, el-fogadott és befogadott színész, Király Levente tőle megszokott színvonalas teljesítménye. Igaz, hogy a diderot-i paradoxon és a sartre-i mítosz kibontásának hiányában inkább játékos kedvét, ügyes alakváltásait élvezhettük, és a közönség szeretetét, megértését áhító örök színészi szomjúsággal szembesülhettünk. Azonban ez is vallomás, még ha nem rendít is meg, ha nem nyitja is föl a művészet mélységeibe és magasságaiba vezető kapukat.

Másrészt méltányolható a Szegeden ismét gyökeret eresztő rendezőnek, Sándor Jánosnak az a törekvése is, hogy egy igényes bestsellerrel hódítsa vissza a színházba az el-elmaradozó nézőket. Vitázni csupán arról lehet, hogy e műfaj oly gazdag repertoárjából miért éppen azt a darabot választotta ki, amelyik egy páratlan, nagyívű bravúrszerepre épül. De ha elfogadjuk pusztán színház- és közönségszervező célkitűzését, akkor el kell ismernünk, hogy biztos ízléssel, részletekre is kiterjedő precizitással, nagy szakmai tudással vitte végig elképzeléseit. Így született meg Szegeden a mi Keanünk.

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

A belső elmozdulás

David Storey *Otthon* című darabja, amelyet Dunaújvárosban vittek színre, nem „igazi" abszurd dráma, vagyis megtalálható benne a szereplők lélektani motivációja, társadalmi „státusuk" megjelölése, a miliő konkrét jelzése, bár mindez másod- vagy harmadsorban érdekes, sok fogódzót a színésznek nem ad (a nézőnek inkább), a cselekmény valójában - ahogyan ezt Szántó Judit a SZÍNHÁZ 1984/2. számában találóan megállapította - valamiféle becketti - pinteri senkiföldjén játszódik. Nem kívánok itt még egyszer az előadás méltatására visszatérni, csupán Bálint András ragyogóan megformált Jackjéhez fűznék néhány észrevételt.

S mindjárt pontosítanom is kell magamat: Bálint András játékában nem annyira egy ragyogóan megformált figuráról van szó, sokkal inkább, banális kifejezéssel, egy életérzés megragadásáról. Tudom, e kijelentésem merő képtelenségnek tűnik: a színész sosem dolgozhat dedukcióval, sosem haladhat az általánosból az egyedi felé, abból legfeljebb színfalhasogatás sül ki. Bármilyen életérzés, ami a szó jelentéséből következően a szubjektív élmények és tapasztalatok emocionális szintézise, csak a szubjektum, a „rész", a hiteles alkotóelemek felől építhető fel, különben semmitmondásba vesznénk. Így igaz. Ezzel bizonyára Bálint András is tisztában van, hisz másként nem futna végig a hideg a hátunkon - a humorától, ahogy ezt az elmegyógyintézetbe (ideggyógyászati „otthonba" ?) zárt negyven év körüli angol urat megszólal-tatja.

De e megszólaltatáshoz valóban a figura megragadása nyújtaná a kiinduló-pontot? Vagyis valóban a szerep lélek-tani analíziséből kell kiindulnia a színésznek ? A kérdés ezúttal azért is helyénvaló, mert a Storey-dramaturgia bár-mennyire is operál a hétköznapok reáliáival, lényegileg mégis az abszurd vonalához kötődik, s ez különösen az általa igényelt színészet tekintetében érvényes. Susan Sontag írja, hogy a modern művészet egyik fő ambíciója, hogy túljusson a pszichológián, minthogy a pszichológia sokkal inkább napi gyakorlatunk problémáiban segít, ám nem ad választ a lét alapvető, nagy kérdéseire. Hogy ez a gondolat mennyire állja meg a helyét, arról kár lenne e helyütt vitatkozni. Tény, hogy az abszurd színház valóban egyfajta kísérlet a pszichológiai nézőpont meghaladására, s ezért aki vala-miféle megreformált Sztanyiszlavszkij-módszerrel próbálja megközelíteni e darabokat, azaz a drámai figura felől, az többnyire csődöt mond. Ráadásul Storey „csapdát" is állít saját színészeinek, amikor gondosan összegyűjti írói senkiföldjének reáliáit: bárki könnyen vélhetné, hogy e pontokon találkozik a mű a valósággal. Holott nem; ha egyszer abszurd, akkor nem vonatkoztatható másképp a valóságra, mint az absztrakció szintjén.

Mi az, amit Bálint András oly lebilincselően tud ebben a „műfajban", mint kevesen? Mi az, ami olyan magabiztossá teszi, hogy nem kell bíbelődnie a figura lélektani kidolgozásával? Nem egyéb, mint hogy jó ösztönnel - vagy akár tudatosan rátalál azokra a valóságos konkrétumokra, melyekből a mű absztrakt logikája kibontható. A Storey-féle elmegyógyintézet is a „kizökkent idő" világának egyik látlelete. A színész nem fordulhat máshova, mint saját élettapasztalatához, s ha csak töredékeket-morzsákat tud felhozni saját élményeiből, melyek a storeyi világképpel egybecsengenek, akkor megtalálhatja az „abszurd" színészet kulcsát: saját személyes valóságának azt a belső elmozdítását, valamiféle „eltolását", ami a képtelenséget mint drámai rendszerező elvet hitelesíti.

A hős pszichológiája itt darabjaira tört (mellékes körülmény, hogy az író ezt egyébként „megindokolja", azzal, hogy elmegyógyintézetbe helyezi a cselekményt), ám nem a kórtani diagnózis a lényeges, hanem a drámai. És a dráma a meglelt konkrétumokból táplálkozik. A személyes tapasztalatból, az önmegfigyelésből. E mozaikok kinagyításából. Innen nézve már ismerős az abszurditás világa. S viszonylag könnyen - de ha nem is könnyen, mindenképp hitelesen

fölépíthető a figura is: karakteres fejtartás, groteszkül méltóságteljes gesztikuláció, hidegvérrel leplezett szenvedélyes hanglejtés - és még ecsetelhetném Bálint Jackjének vonásait, járását, megtorpanását, üveges nézését, szeme kis villanásait, ujjai vibrálását stb. stb. A lényeg

azonban, véleményem szerint, nem ebben keresendő, hanem abban, hogy a színész felfedezi azt a lelki technikát, amit jobb híján belső elmozdulásnak neveztem, s így összehasonlíthatatlanul izgalmasabb lesz, mintha kimerítő patológiai leírást adna a figuráról.

Jack: Bálint András (Kőmíves Sándorral) (Iklády László felv,)

„Szvoboda vagyok"

Szép Ernőt is úgy szokás manapság újra felfedezni, mint az abszurd egyik előfutárát, s ebben van is több-kevesebb igazság; a Pesti Színházban, ahol az író két. korai keltezésű egyfelvonásosa került színre, mégsem ezt tették, s így ha a két egyfelvonásos közül a *Május* címűre, benne Reviczky Gábor alakítására most visszatérek (a bemutatóról a SZÍNHÁZ 1984/2, számában már jelent meg méltatás), akkor ezzel nem az „abszurd" színészet fentebb említett paradoxonjait kívánom tovább boncolgatni. S mégis mélyebb értelmű rokonságot vélek felfedezni a két alakítás, Bálinté és Reviczkyé között. A rokonság nem külső jegyekben, nem az eszközökben, nem az ízlésvilágban vagy ehhez hasonlókban látható, hanem úgy tűnik -- legalábbis a nézőtérről -, hogy a szerep, a feladat tétje lehetett hasonló. Reviczky színészi trouvaille-ja nem valamiféle látványos bravúr, nem mutatós öntetszelgés, a titok, amibe beavat impozáns szakmai tudás mellett szakmán túli: a személyiség „kulisszái" mögé enged bepillantást.

Első hallásra még maga a szereposztás is képtelennek tűnik, Szép Ernő öngyilkosjelöltje, aki a Városligetben fel akarja kötni magát egy fára, ezzel megzavarva egy fiatal pár szerelmi jelenetét, miközben a szerelmesek is megzavarják az ő jelenetét, mindenképp idősebb a fiatalabb korosztályhoz tartozó színésznél, Szövegszerűen el is hangzik: elmúlt ötvenegy éves. Reviczkynek eszébe se jut, hogy átmaszkírozza magát, hogy illuzionista trükkel pótolja a disszonanciát, amiről egyébként. épp az ő alakítása ékesen bebizonyítja, hogy nem is fontos. Hogy mivel bizonyítja be? Nevezetesen, hogy felfedezi : Szép Ernő lehet abszurd, lehet realista, lehet rajta bármilyen címke, és kimutathatók művében bármilyen hatások, elsősorban mindig legendát ír. Ezúttal: az örökös pesti ön-gyilkos legendáját, aki már tíz esztendeje azzal foglalkozik, hogy végezzen magával, de állandóan közbejön valami. Hol kihúzzák a Dunából, hol levágják a kötélről, hol meg egy Tóth Manci szerű városligeti leány rábeszéli, hogy inkább térjen vissza az életbe. Reviczky ezt a legendát hallja meg az öngyilkos szerepéből.

Ha nem hallaná meg, akkor nyilván a karaktert olvasná ki belőle. Egy élet-unt pesti polgár figuráját, aki próbált ezt is, azt is, belefásult, tengődik, már-már sajnálja, hogy nem viszik el a front-ra, mert túl idős (!) hozzá, végül fel akarja kötni magát. Ila a színész ezen kezdene töprengeni, úgy hosszan bajlódhatna a maszkirozással, hogy elhitesse magáról: ő ez az alak. S tegyük fel, ránézésre el is hihetné, akkor is hajban lenne a figura lélektani motiválásával. Tudniillik Szép Ernő ebben ugyan-csak nagyvonalú, azaz szinte semmit sem árul el hőséről, jószerivel a dráma mellékszereplőinél is kevesebbet. Ot a legenda érdekli. Erre utal a szokatlanul hoszszan exponált játék: a legkülönbözőbb ligeti figurák, a gyufaárus fiútól a cipősuvickolón és a handlén át a perecesig, mind elmondják, mennyire kilátástalan az élet. Az igazi Szép Ernő-i kulcs a szerephez azonban nem e dramaturgiai fölvezetésben rejlik, hanem egy kis ártatlan szójátékban. A leány, aki visszacsalja az öngyilkost az életbe, hosszan faggatja a férfit, milyen névre hallgat, aki hosszas kéretés után kiböki: „Szvoboda vagyok." Mire a leány: „Mi az? Mondja, mi az: Szvoboda?" Az öngyilkos: „Egy szó. Egy név." Szép Ernő nem „fejti meg", de úgy fogalmaz, *hogy* közben eljátszik a szó jelentésével: „szvoboda" annyi mint szabadság.

Ez persze nem rejtett politikai program. Szvobodának valóban a szabadság hiányzik, ezért akar öngyilkos lenni, de ez esetben ez elsősorban légszomjat jelent. Nem leli a helyét a világban. Nem azért, mert épp világháború van, rossz gazdasági helyzet, ilyen vagy olyan politikai éra. Pontosabban, azt hiszi, hogy nem azért. Szép Ernő jó érzékkel szövi bele a valóságot a legendába, de azért

Az **öngyilkos: Reviczky Gábor (Eszenyi** Enikővel) (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felv.)**

Babus: Koszta Gabriella (Tér István felv.)

megmarad legendaírónak. S így jó: ez az ő poézise. Legendát sző, s abból a pesti bulvár profán mitológiája kerekedik ki. Legalábbis Reviczky gesztusaiban. Ennek a Szép Ernő-bemutatónak író és színész különös egymásra találása kölcsönöz jelentőséget. Reviczky erő-sen és igen karakteresen gesztikulál. És minden mozdulatában ott a fájdalom: mintha a puszta lét szomorúságát akarná kifejezni. Akárha maga Szép Ernő álmodta volna a színpadra. Ugyanazzal a gesztussal tud az élet szeretetéről vallani és az elmúlás után sóvárogni. A halálvágyban is a maga életét éli. A figurának - mind a Szép Ernő-i, mind a Reviczky-féle figurának - ez az igazi motivációja. Több pszichologizálás nem is kell hozzá. A Városliget is csak keret, akár a René Clair-filmekben a pittoreszk Montmartre. A tragikum, amit Reviczky a színpadra hoz, maradéktalanul hiteles : a gesztusaiba van beleírva. S ez a legszemélyesebben önmaga.

Káráló boldogság

Egy kis epizód a pécsi Cigánykerékből, Szakcsi-Lakatos Béla és Csemer Géza új musicaljéből, amely egy cigányok lak-ta bérház lebontása ürügyén a cigány-kérdés legégetőbb pontjait érinti, zenés-táncos habitusban. Nem kívánok itt most se a mű, se az előadás elemzésében elmélyedni, a produkciónak kétségkívül megvannak a maga erényei és hibái, ám úgy tűnik, a színház nem is akart mélyebbre hatolni a kínálkozó operettes megközelítésnél: itt minden csak imitáció, minden csak kvázi-valóság, akár professzionalista módon az, akár ügyetlenül. A színészek úgy tesznek, mintha cigányok lennének, miközben nem azok, tehát produkálják magukat, s lehet, hogy ezalatt abban a hitben ringatják magukat, hogy a társadalom lelkiismeretét ébresztgetik a felvetett súlyos kérdésekkel, ezzel szemben a közönség arra figyel, hogyan sikerül produkálniuk magukat, s elandalodik az itt-ott nyilván kissé vadócnak tűnő („naturalista") cigányromantikán. Aki meghökkentően igazi: Koszta Gabriella. Néhány perce van, pontosabban kétszer néhány perce. Két alkalommal betol tolókocsiban egy járásképtelen öregaszszonyt, s már el is hagyja a színpadot.

Bizonyos összefüggésben azt mondhatnám, épp az ellenkező színészi utat választja, mint fentebb kiemelt két kollégája, de az ellenkező úton többé-kevésbé ugyanoda jut: ez a Babus, akit játszik, ez a sarki kocsmák világából alighanem sokaknak ismerős figura attól lesz speciális és érdekes, hogy a színész valami személyeset tud vele elmondani. Am Koszta jó érzékkel tapint rá, hogy eb-ben az epizódban nincs más reális színészi lehetőség, csakis a karakterizálás. A figura aprólékos végiggondolása és kidolgozása nélkül legfeljebb ő is produkálhatná magát, s mivel se zenés, se táncos betétszáma nincs, csupán pár, dramaturgiai funkcióját tekintve tizedrangú mondata, szépen elsüllyedhetne az ál-ta-János cigányimitálásban. De neki eszébe se jut a látszatok hajszolása. Koszta alakítása mélyén is paradoxon rejlik: attól lesz színészileg-emberileg igazi, hogy nem akar a szerep szerint igazi lenni. Azaz eleve lemond róla, hogy megjátszsza az „igazi" cigányasszonyt, amikor nem az. Ehelyett inkább a megjelenítendő figura valóságos motívumaira, a sorsára kíváncsi.

És a maga módján megfejti ezt a sorsot. Egy elnyűtt imakönyvet cipel magával, egy szatyrot, benne mindenféle kacattal, egy üveg pálinkát, amibe időn-ként belekortyol vagy inkább belekortyolna, mert a fejét egyfolytában rázza, keze remeg, az üveg sehogy se akar a szájához találni, a lé mellécsurog, ezt is megszokta már, megáll a tolókocsival a bérház kapujánál, feltartóztathatatlanul ömlik belőle a szó, a kárálás, a mai világ, a mai fiatalok, a mai erkölcsök mániákus csepülése, közben otthonosan a szemeteskukákra ül, mint aki itt szokott guberálni. Egy szánalmas élet. *A néző*-téren végigfut a nevetés, de a mulatságba üröm vegyül. Talán néhány perc szociológia - az operettben? Nem egészen erről van szó. Koszta „igazisága nem szociológiai, hanem művészi. A jól kitalált, gondosan megformált karakter a sok „naturális" kellék ellenére se a nyers valóságot hozza a színpadra. Csupán a szituációt teremti meg. A színésznek szüksége van erre a figurára, hogy találkozhasson, szembesülhessen vele. 0, Koszta Gabriella, személyesen.

Ez a belső konfrontáció a kis epizód lelke. A színész behoz a színpadra egy ismerős, szánalmas közhelyfigurát, akit az alkohol nyomorba döntött. Es megmutatja benne a szenvedést. Ami mindvégig komikum. A szája szélén lecsurgó pálinka, a bibliai átokként szórt állító mondatok, miközben remegő fejével egyfolytában nemet ráz - mindez lehetne olcsó vicc is. Ha nem sütne e kétes korú, lepusztult kocsmatöltelékből a boldogság. Az, hogy a szenvedélyes kárálás igaz örömet jelent neki. Ettől az örömtől lesz torokszorító a magánya az elesettsége. Ennek megmutatása a legnemesebb színészi humor, ami az igazi humánum könnycseppjével itatja át ezt az alvilági létet. Nem részvét, mert Koszta játékától távol áll mindennemű szentimentalizmus; inkább a színész cselekvő szeretete az ábrázolt figura iránt, ami pedig - túl az imitáción - csak úgy lehetséges, ha néhány színpadi perc erejéig is teljes önmagát adja.

LENGYEL GYÖRGY

Két Tragédia-előadás

Az ember tragédiája egy rendező életében

„*Nagy* költők arca minden kor ködében másképp tükröződik, s a remekművek folyton változnak az idővel. Ha nem tudnak változni, nem is remekművek, mert a változás az életerő és életrevalóság próbája. Amit »belemagyarázásnak« szoktunk nevezni leintő gesztussal: talán semmi egyéb, mint a költőnek vagy a remekműnek egy későbbi korban való elhelyezkedése, ami sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül." - írja Hevesi Sándor *AZ igaZi Shakespeare-ben.*

Az ember tragédiája a klasszikus magyar drámairodalom minden korszakban leginkább megújulásra kész remek-műve, amely minden rendező- és színész-generáció és minden stílus számára kimeríthetetlen, örökké változó inspirációt tud adni. A *Tragédia* száz éve magyar és külföldi színpadokon rendezések és színészi alakítások számtalan izgalmas variációját ihlette meg.

Sajnos azonban hagyományaink elemző feltárása, sőt még a közelmúlt tárgyilagos áttekintése is komoly akadályokba ütközik. Ha az interpretációk értékelését kutatjuk elmúlt korok színi-kritikáiban, a *Tragédia* esetében is igen ellentmondásos kép alakul ki számunk-ra. Amikor régi előadások bírálatait olvasom, gyakran az az érzésem, hogy a hajdanvolt s azóta nevezetesnek mondott előadásokat is főként az emlékezet legendái, az alkotók azóta létrejött hír-neve s a jó szájhagyomány tette felejt-hetetlenné. Jól ismert Paulay múlhatatlan érdemű és értékű rendezésének fogadtatása is. Bár a kortárs kritikusok a bemutatás tényét üdvözölték, méltó elemzést, elismerést az előadás alig kapott.

Hadd idézzek Mihály Józsefnek az Egyetértésben megjelent bírálatából: „Ami olvasva megrázta a kritikust, az a színpadon előadva nem volt képes drámai érdeket kelteni. Színpadilag nyert Madách műve, de mint költemény vesz-tett." Igen kevés a mű színpadi jelenlé-tét, Paulay revelációját megértő és a lá-tott élményt írásban visszaadni tudó bírálat.

A múltbéli példák jórészt folytathatók. Az alapvetően költeménycentrikus kritikák özönében ritka a rendezések és alakítások érdemi analízise. Kivételt képeznek az adott rendezővel, illetve az általa képviselt stíluseszménnyel vagy törekvésekkel rokonszenvező bírálók. Ilyen kivételes példák Kárpáti Aurél írásai Hevesi Sándor két különböző fel-fogású Tragédia-rendezéséről. (Kárpáti rokonszenve Hevesi iránt a nemzeti színházi igazgatásának második felében megszakadt. A gazdasági nehézségek és egyéb súlyos problémák miatt műsor-politikai kompromisszumokra kényszerült igazgatót gyakran a rendezővel együtt támadta, s csak leváltása után magyar színházbeli rendezéseiről írott lelkes írásaiban, valamint az új rezsimet ostorozó támadásaiban, majd nekrológ-jában alakul át meg nem értő szkepszise nosztalgikus apoteózissá.)

Úgy gondolom, azért is nehéz hiteles rekonstrukciókat készíteni a távoli és a közelmúlt színibírálatai alapján *az egy*-kori előadásokról, mert az adott írások zöme mindenkor az adott kritikus mű-értelmezése és a kritika tárgyát képező előadás rendezőjének felfogása közötti ellentétről szólt. Természetesen ez a mindenkori kritika egyik feladata, ezt még a legérzékenyebb rendező és színész sem vitathatja, de véleményem szerint színikritikáinkból és színháztörténe-tünkből is rendkívül hiányoznak az elő-adásokat elemző és leíró jellegű tanul-mányok.

A Tragédia színháztörténete különösen érdekes és kidolgozásra méltó téma. (Folytatni és kiegészíteni dr. Németh Antal művét, amely 1933-ig kísérte nyo-mon a mű sorsát magyar és külhoni színpadokon.) Ez a feladat megtisztelő és kötelező adóssága színháztörténetünk-nek. S talán ebben az új tanulmányban, amely a *teljes* kritikai visszhangra, az egyes előadások dokumentumaira, fő-ként rendezőpéldányaira, elemzéseire épülne, mint egy perújrafelvételen elég-tételt vagy legalábbis tárgyilagosabb meg-ítélést lehetne adni több, a maga korában vagy művészeti periódusában nem jól értett rendezésnek, felfogásnak. A megközelítést, a megértést csak a több-féle színházi stílust, rendezői törekvést elfogadó szemlélet vezetheti. S talán ép-pen ez, a *Tragédia* színháztörténetét sok-oldalúan kidolgozó tanulmány segít majd összefüggéseiben jobban megérteni a Mű és a rendező, a Mű és a megelevenítő színészek, tervezők alkotó kapcsolatát. A gyakran csak általánosságok, önismét-lések, személyeskedések örvényeiben fuldokló színházi vitáinkból is segítene - az alkotó problémák jobb partjai felé navigálni a Tragédia-előadások nagyon várt elemző története.

E megírásra váró mű számára szeretne adalékot szolgáltatni két előadásnak a felelevenítése az itt következőkben. Két egymástól nagyon eltérő társadalmi és művészeti periódusban született produk-cióról lévén szó, beszámolóm megköze-lítési módja is alapvetően különböző. Az első esetben krónika, a második esetben elemzéskísérlet és alkotói problémák fel-vetése a szándék.

A két időpont: 1954 tele és kora ta-*vasza,* valamint az 1980/81-es színházi évad. A történet emlékező szereplője az első időpontban tizenhét, a második alkalommal negyvennégy éves volt.

1953 őszén a Madách Imre nevét viselő patinás hírű Barcsay utcai gimnázium színjátszó csoportja még addigi vakmerő-ségén is túltett: vállalkozott a magyar színpadokról akkor már hetedik éve hiányzó *AZ ember tragédiája* színrevitelé-re.

Az előzmények sem voltak éppen szerények. Balogh Géza barátommal, aki most a Bábszínház rendezője és mű-fordító, előbb a Berzsenyi Gimnázium égisze alatt a teljes *Revizort,* majd a *Bánk bán* négy felvonását mutattuk be, ezt követte Eötvös József *Éljen az egyenlőség* című vígjátéka. A Madách Gimnáziumba átkerülvén még lelkesebb szín-játszó gárdát sikerült verbuválnunk, amellyel a mai Thália Színházban már a teljes *Bánk bánt* adtuk elő több ízben. A diákközönség, pedagógusok, sőt a sajtó is elismerően fogadta próbálkozásunkat.

Ilyen körülmények között nőtt *égig* a társaság ambíciója. De amilyen termé-szetesnek tűnt az elhatározás : bemutatni az iskola névadójának fő művét, éppoly naivnak és megvalósíthatatlannak tar-tották tervünket feletteseink és közvetlen környezetünk. Iskolánk akkori igaz-gatója, dr. Fényi András azonban az ügy mellé állt, ismert és általunk nem ismert ellenzékkel dacolva ament mondott a tervre, s ami ennél még fontosabb, az ötlet megszületésekor még beláthatatlan méretű és hullámokat kavaró vál-

lalkozás későbbi minden politikai és technikai kanyaránál ott állt és jól irányított. (Mellette dr. Bada Gyula, a magyar költészet feledhetetlen elemző mestere volt a tanári kar leglelkesebbje.)

A Tragédia akkor már évek óta a színházi élet „várakozó listáján" szerepelt *A csodálatos Mandarin* és más művek mellett, de bemutatásának esélye nem látszott közeli realitásnak. Ez is magya*rázza* tehát azt a felénk áradó figyelmet és segítőkészséget, ugyanakkor gyanakvó ellenérzést, amiben egyformán részünk lett az elkövetkező fél év során.

Természetesen mindannyiunkat vonzott a küzdelemre a kultúrpolitikai misszió és a névadó iránti tisztelet. De mindennél jobban izgatta kamasz-mű-vész fantáziánkat maga a mű. Mi, akik jó néhányan színháztól, irodalomtól fertőzöttek voltunk, akkor már hatodik éve a drámairodalom nagy műveiből adtunk elő részleteket különféle előadásokon, rendezőpéldányokat, díszletterveket, szereposztásterveket készítettünk, készültünk a pályára. Példaképünk a tragikus sorsú, 1941-ben öngyilkossá lett ifj. Horváth István volt. Ez a zseniális diákrendező a sárospataki kollégiumban *a Tragédiát* angolul, Szegeden egyetemistákkal a *Hamletet* adta elő óriási siker-rel. Életéről, műveiről posztumusz kötetében olvashattunk. De a negyvenes évek vége felé potom áron vásárolhattuk meg az antikváriumokban Hevesi, Bárdos Arthur, Németh Antal és mások színházi köteteit is. A *Tragédiára* készülve, a Széchényi Könyvtár színház-történeti osztályán (amely azután éveken keresztül adott szellemi táplálékot és „menedéket" többünknek) Paulay, Hevesi, Németh Antal rendezőpéldányaival ismerkedtünk. Együtt elemeztük tanárainkkal a művet, elolvastuk a nevezetes irodalomtörténeti munkákat, vitákat. A tervezés időszakában kezdtük el „eklektikus" jellegű látogatásainkat a *Tragédia* akkor élő egykori rendezőinél. A velük való megismerkedés, a beszélgetések sorozata, később pedig gyakorlati segítségük érthetően nagyon sokat jelentett mindannyiunknak.

A Színháztörténeti Múzeum Petőfi Sándor utcai, ha jól emlékszem VI. emeleti szükségotthonában egy kora téli délutánon kerestük fel Hont Ferencet, aki az akkori magyar színházi élet fordulataiban már színházi kifejező lehetőségek nélkül élt. Soha nem felejtem el kigyúló lelkesedését, izgalmát, mindenre kíváncsi frisseségét, amivel az álmos délutánból felvillanyozó élményt varázsolt. Végeláthatatlanul mesélt szegedi rendezéséről, sőt helyettesével, dr. Czenner Mihállyal együtt dokumentumokat mutattak, és még az akkor szinte csak titokban emlegethető Németh Antal *Tragédia*-lemezfelvételének meghallgatását is lehetővé tették. Sokat tanultunk Hont Ferenctől azokon a próbákon is, amelyeken részt vett. Ezt követően kinyomoztuk Németh Antal munkahelyét. A Népművészeti Intézet alkalmi bábrendezője volt. Egy téli délutánon belopakodtunk a Corvin téri alagsor próbatermébe Ispánki János akkori bábelőadó segítségével, s végignéztük, amint Németh beállította az akkor még fiatal Kemény Henrik egy pompás bábjelenetét. A hatalmas színpadi menazsériát kedvtelve mozgató, virtuóz, formalistának is mondott, gesammtkunstot az expresszionizmussal keverő egykori nemzeti színházi igazgató e próbája mindmáig a rendezői életösztön, a makacs kitartás és tehetség tragikus és groteszk példája marad számomra. Az akkor már tizedik esztendeje színpad nélkül élő, *Az ember tragédiájába* egy életen át szerelmes rendező jóleső érdeklődéssel fogadott minket, és ezután több „titkos" találkozón beszélgetett velünk. Németh többek között megismertetett bennünket az 1939-es kamara-Tragédia változatának elképzeléseivel, dramaturgiájával. Minden korabeli kritika Németh egyik legérdekesebb rendezésének tartotta ezt a miseszerű interpretációt a mai Bábszínház helyiségében. (Egyéb-ként ez az elismerés különösen jól érthető azért is, mivel a legjelentősebb színikritikusoktól távol állt Németh Antal rendezői stílusa, gyakran misztikus koncepciói, Gordon Craig elveit érvényesíteni akaró rendezői gyakorlata. S érthetően üdvözölték a kivételt: a mise celebrálásának keretei között is jól érvényesülő szövegcentrikus megközelítést. Itt vetem fel, hogy nagyon is idő-szerű lenne mind Hont Ferenc, mind Németh Antal rendezői és elméleti élet-művének mielőbbi áttekintése, elemzése. Különösen indokolja a sürgősséget a még megkérdezhető tanúk, az élet-művek ismerőinek vallomáslehetősége. Ugyancsak komoly adósságnak érzem a magyar színikritika XX. századi történetének alapos értékelését, a források faggatását, s ezen belül is például Hevesi Sándor, Kárpáti Aurél, Pünkösti Andor színikritikusi működésének gyűjteményes kiadását és számbavételét.)

Visszatérve előadásunkra, Németh Antal kamara-Tragédia verziója puritánságával és nem pedig mise jellegű fel-fogásával hatott ránk. A mi szövegváltozatunk a fennmaradt diákrendező-példány tanúsága szerint jóval teljesebb volt *az 1939-es* nemzeti színházi vált - zatnál.

Az előadás látványát, díszletét és világítását a kiváló színpadi szcenikus, Nagy Ákos irányításával teremtettük meg. Fehér színű, lépcsőzetes emelvény-rendszerben, kisebb bútor- és díszlet-jelzésekkel, diaképvetítéssel folyt az elő-adás. A zenét jórészt Händel, Beethoven, Liszt műveiből állítottuk össze.

Említettem már, hogy sokfelől áradt a segítség. Both Béla, aki akkor a Déry-né Színház főrendezője, s a műsorról le-vétel előtti utolsó nemzeti színházi elő-adás rendezője volt, különösen a szövegértelmezésben és a szövegmondásban adott sok segítséget. A Nemzeti Színházból Rátai Dénes rendező és Somody Kálmán színművész segített a tömegmozgatás beállításában. Az Operaház és a Nemzeti Színház különböző mű-helyei, tárai önzetlenül segítettek. (Akik nem támogattak, sőt gáncsoltak minket, azokról itt most ne essék szó.)

1954. április 3-án a Zeneakadémia Kistermében került sor a bemutatóra, amelyet még hat előadás követhetett. Az akkori magyar kulturális életben nagy érdeklődést keltett vállalkozásunk. Egy-egy este felejthetetlen találkozások-ra adott alkalmat Kodály Zoltánnal, Szabolcsi Bencével, Remenyik Zsigmonddal, írókkal, irodalomtörténészekkel, színészekkel. Nem ilyen értelemben, de nagyon is emlékezetes maradt számomra az a telefonbeszélgetés, amelyhez a kémiaóráról hívattak az irodába. A Színházi Főosztály akkori vezetője kívánta véleményét elmondani az érettségiző diáknak, jelezve, hogy próbálkozásunk sokat segített a *Tragédia* nemzeti színházi műsorra tűzésében. Noha, mondotta, a falanszter-szín értelmezésének bonyolult kérdését mi sem tudtuk megoldani. Érthető, hogy nagyon megtisztelőnek és nagyon furcsának éreztem ezt a beszélgetést. De az tény, hogy a mű 195 5-ben színre került végre a Nemzeti Színházban. Mint említettem, a diákrendezés rendezőpéldánya szövegértelmezéseket, mozgásjelöléseket tartalmaz. A játékstílus, az előadás egésze azonban jól rekonstruálható dr. Czenner Mihály akkor keletkezett lelkes, de szigorú tanulmányából. Úgy gondolom, romanti-

kus hangvételű, szép szövegmondásra épülő puritán előadás lehetett, a Nemzeti és az Opera kölcsönjelmezeiben és - parókáiban. Jómagam, aki az előadást Pós Sándorral (ma a Magyar Rádió rendezője) együtt rendeztem, még Lucifer szerepét is játszottam Tímár József különös, merész homlokívű parókájában.

A sajtóvisszhang nagyszerű volt, a siker felejthetetlen, s mi, az 1954-es diák Tragédia-előadás létrehozói megélhettük életünk talán legszebb kalandját, amely sokunkat örökre összeköt a Tragédiával.

Mielőtt a Madách Színház 1981-es előadásáról szólnék, érintenem kell az előadást „szülő kor" néhány momentumát, amely nélkül az előadás problémái légüres térbe kerülnének.

Az előadásunkat megelőző utolsó felújítása 1963-ban volt a Nemzeti Színházban Major Tamás rendezésében. Ez a produkció kilenc évig szerepelt a műsoron, s ezt követően Budapesten kilenc évig nem került színre a mű. Marton Endre a *Faust* utánra tervezte a *Tragédia* felújítását, de erre a Nemzetiben létre-jött vezetőségváltozás miatt már nem került sor. Elgondolkoztató, hogy a szegedi Dóm téri véleményem szerint egészen más jellegű vállalkozásnak számító - felújításokat kivéve csak egyetlen vidéki színház tűzte műsorára ebben a periódusban Madách művét. Színjátszásunkban időközben alapvető, sokszor ellen-tétes mozgási folyamatok mentek végbe, egyrészt új irányzatok, új rendezőegyéniségek, stílustörekvések gazdagították színházi életünk összképét, főként klaszszikus művek újraértelmezésével, másrészt a változatlan művészeti vezetésű színházak folytatták a maguk törekvéseit - s eközben a *Tragédia a* talonba került, mivel kívül volt mindkét irányzat érdeklődési körén. Pedig éppen eb-ben a periódusban több új Madách- és Tragédia-tanulmány született. Sajnos ezek sem ingerelték alkotásra a színházakat. (I ladd említsem meg, hogy vitára érdemes téma lenne a magyar irodalomban született különböző drámaelemzések színházakra tett hatásának elemzése. Úgy vélem ugyanis, hogy nálunk - más általam ismert irodalmi és színházi kultúráktól eltérően - e téren ritka az alkotó együttműködés, együttgondolkodás, a nézetek áramlása irodalom és színház között.)

A T'agédia színre nem vitelének okát Budapesten és vidéken az adott korszakban abban látom, hogy sem az új, sem a régi törekvések képviselőt nem találták ebben a periódusban a kulcsot a *Tragédia* színi megközelítéséhez. A hetvenes években már nem az eszmei problémák, a mií mondandójának tisztázása okozta a görcsöt, hanem a játékstílus megteremtésének gondja. (Bár nem beszéltem e témáról a Nemzeti Színházat akkor irányító két rendezővel, feltételezem: a szín-ház stílusmegújításával és saját művészi törekvéseik kifejezésének lehetőségeit a társulatteremtéssel együtt megteremteni akaró vállalkozás nem volt alkalmas időpont a *Tragédia* színreviteli problémáinak megoldására.)

Ma is ebben látom a mű legnagyobb színreviteli problémáját. A *Tragédia* általam ismert valamennyi előadásának rendezői értelmezése és kivitelezése mindig is jelentősen eltért egymástól dramaturgiában, szereposztási koncepcióban, szcenikai megoldásokban. A kritikák is nagyrészt azzal foglalkoztak, hogy a rendezői felfogás, beállítás, szerepértelmezés miben hoz újat, s miben tér el a hagyományról vagy a megelőző felújítástól. Nem vitatom természetesen, hogy *a Tragédia,* mint minden sokféleképpen értelmezhető mű, vonzza a kritikák eszmei vitáját, és ezt jó hagyománynak is tartom. Azonban úgy érzem, az elmúlt harminc évben a Tragédia-előadások rendezőinek figyelmét annyira lekötötte a mű mindenkori újraértelmezésének szándéka, a szcenikai megközelítés újdonságára való igyekezet, hogy - az elkészült előadások eredménye szerint a stílus-teremtés háttérbe szorult, a hangváltás csak részben, főként törekvésekben jött létre, s színibírálataink jó részében is kisebb jelentőséget kapott ez a kérdés. Még ha oly egymástól eltérő stílusú és karakterű jelentős színészek is kaptak lehetőséget a *Tragédia* főszerepének meg-formálására, mint az elmúlt harminc év-ben történt - kevés kivételtől eltekintve alapvetően az a nemes, de ihletett, emelkedett, romantikus hangvétel öröklődött tovább, amelyet a felejthetetlen Básti Lajos, Lukács Margit, Ungvári László, Balázs Samu vagy őket megelőzően Lehotay Arpád, Abonyi Géza, Uray Tivadar, Tasnády Ilona hagytak örökül. Meg kell mondanom, számomra egy nagy színházi korszak legszebb emlékei közé tartozik Oláh Gusztáv 95 5-Ös meiningenista elemekkel zsúfolt festői díszletei között az akkori szereposztás remeklése, de ez nem jelentheti azt, hogy ne vegyük észre: más-más felfogásban, évtizedeken át lényegében ez a stílus folytatódott, ha nem is mindig az elődük kiemelkedő színvonalán.

A hatvanas években a Nemzetiben, a Dóm téren és vidéki színházainkban igen sok érdekes, jelentős egymástól eltérő előadás született, de lett légyen az éppen látványcentrikus, izgalmas, modern, a *Tragédiát* még jórészt nem játszó színészekkel, vagy értelmezésben, látványban merészen új utat kereső - a kritikák egy része által főként didaktikusnak nevezett új előadás, más-más különböző gondolati összefüggések, hangsúlyok érvényre juttatására törekedve az előadások alaptónusa, hangneme emlékeim és részben a kor kritikáinak tanúsága szerint is, követte a nagy elődökét.

S ma, ismétlem, a *Tragédia* színrevitelében a játékstílus és az értelmezés, a megújított színpadi megoldások és a szerepformálások között feszülő ellentmondást tartom a legmegoldatlanabb és legizgalmasabb előadási problémának. A két véglet újra és újra jelentkezik, a túlzottan intellektuális megközelítés, a didaktikus játékmód a művet költészetétől megfosztja, a tradíciókon épülő, általános szenvedélyesség és hevülés a gondolati megújhodás, a mű eszméjének, újragondolásának útjában áll.

Természetesen még számtalan probléma merül fel, a játékstílus kapcsán, például a szereposztás és az értelmezés, a szerepjátszás, Adám életkora, a karaktervagy típusjátszás problémái csak ízelítők az engem foglalkoztató gondok közül.

A Madách Színház előadása tudomásom szerint az első budapesti Nemzeti Színházon kívüli előadás a Városi Színház 1926-os előadása óta. Létrejöttét az a hiány tette lehetővé, hogy a *Tragédia* kilenc éven át nem került színre a Nemzetiben. Ezért a korábban már több ízben felvetett előadásterv támogatást kapott, és 1980 tavaszán hozzákezdtünk az előadás előkészítéséhez. Ősszel indultak meg a próbák, és januárban volt a bemutató. t982 őszén került sor a második szereposztás bemutatkozására, s 1984. május 6-án volt a 126. előadás. A rendezendő művek kiválasztása, a vonzások és választások lehetséges megvalósulása számomra a rendezői alkotó magatartás meghatározó kiindulópontja. Eddig, huszonkét éves pályám során a megrendezett drámáknak hozzávetőleg fele ke-

rült ki olyan művek közül, amelyek foglalkoztatnak, amelyeknek mondandója, stílusa érdekel. A *Tragédia,* túl a fiatal-kori elkötelezettség érzelmi motivációján, elsősorban mint gondolati dráma foglalkoztat. A „két korszak határán" született mű megütközése a harmadik korszakkal, a mával, a dráma korunkban is feszítő kérdéseinek újrakérdezése volt gondolati kiindulópontom. A *Tragédia* számomra kínlódva kérdező mű, a kétség és remény dialektikáján épülő álom, önkínzó ének a magyar történelemről, az emberiségről, emberi sorsról, politikáról, szerelemről, ember és Isten, egyén és tömeg kapcsolatáról. Sokarcú műnek érzem, ezért ábrázolásában is az ellentmondás kifejezését érzem a legfontosabbnak. Játékstílusát csak a legmerészebb stílusváltásokkal teremthetjük meg, irónia és groteszk, s a megújuló hit szenvedélyének gondolati és hang-vételi keverésével.

A színpadratétel megkezdésekor két kifejezési variáció vonzott egyformán. Az első: a *Tragédia,* mint az 18 5 o-6o-as évek magyar valóságából megszülető vízió és álomképek sorozata, a második: *a Tragédia* mint szertartás, egyfajta modern misztériumjáték, amelyben a mű eszmei gerincét az Úr-Lucifer-Ádám egység hordozza.

Az első elképzelés képileg is kötődött volna a kor magyar valóságához mint kiindulóponthoz, s ebből nőtt volna ki az álom szabadságával, szürrealizmusával, a madáchi képzelet és dialektika sajátosan idéző választásaival a cselekmény. Ez a felfogás gondolatilag elsősorban Vörösmarty, Arany költészetéhez, a kor nagy drámai költeményeihez, így a lengyel romantikus drámákhoz és elsősorban a *Peer Gynthöz* kapcsolta a dráma világát. *A Peer* Gynttel való rímelés különösen jó fogódzó volt számomra, mivel Ibsen drámája pályám egyik meghatározó műve, s a *Tragédiával* felfedezett több ríme-lése újabb személyes kapcsolatot terem-tett a mű gondolatvilága és közöttem. Ádám és Peer alakjában egyaránt a költő kérdező, vergődő énje testesül meg, s az énje zárt egyéniségének elvesztésétől rettegő Peer és Ádám, vagy a befejezés megkérdőjelezetten harmonikus le-zárása két fontos összetartozó gondolat.

A korabeli lengyel romantikus drámák kínlódva kérdező expresszivitásának hasonlósága különösen Andrzej Wajda *Menyegző* című filmremekének élménye óta inspirál. Madách kora s az idősíkok váltásának kifejezése pedig ma is megoldást váróan foglalkoztat.

A másik út, a szertartásvilág, a misztériumjáték motívumai jelentős hagyománnyal rendelkeznek a *Tragédia-játszás* történetében, hiszen Hevesi 1923-as, majd Hont, s ezt követően Bánffy - Oláh Gusztáv, Nádasdy Dóm téri rendezései is e felfogásban közelítettek a műhöz.

1981-es rendezésemben e két gondolati és formai vonzáskör egyesítésére, illetve kifejezésére tettem kísérletet. S kétségtelenül, mint egy bírálat megjegyezte „a többféle réteg sok helyütt nyomta és sok tekintetben semlegesítette is egymást" (Nagy Péter).

Ebben a különböző törekvésektől túlterhelt felfogásban érzem az előadás első változatának alapvető ellentmondását. A másik probléma a játékstílus korábban érintett nehézségei, a gondolati megújításra törekvő elképzelés hangvételének, gesztusainak megtalálása, s ez teremtette a leggyötrőbb alkotói konfliktusokat. Az eredmény, az 1981. januári bemutatón, úgy érzem, keverékét adta jó és bizonytalan törekvéseinknek s a játékstílus már jelzett gondjainak. De hadd említsek meg néhány motívumot, amelyben elsősorban tudtam elképzelésemet kifejezni. Az Úr és Lucifer emberarcú, megszemélyesített drámai konfliktusának beállítása. A megszemélyesített Úr ábrázolását, a korai keresztény katakombák istenábrázolásainak mintájára képzeltem el. Apolló-szerű ifjúnak mutatva őt, aki „még családi kapcsolatot tart szinte Adámmal, Káinnal, Noéval" (Hahn István).

Itt említem meg, ha ma rendezném a művet, az Úr megszemélyesítője már minden képben szerepelne, néhol csak jelenlevőként, néha most is vitt szerepeit megtartva. A rapszodikus jelenlét némi zavart idéz elő felfogásunk megértésében.

Lucifer alakját fogalmazták talán legtöbbször újra száz év felfogásai. Mi benne a fényt hozót, s ugyanakkor az értelem végletességének képviselőjét láttuk. Az Adám és Lucifer egységben - mintegy Káin és Ábel összetartozását. Alapvetően az ész, értelem s nem az ördögi princípiumok hordozóját.

A játék menetének kialakításában a mű egészként láttatása volt a cél, az összefüggések, rímelések kiemelése. Az egyes képek hitelességét hangsúlyozó mikrodrámákba tagolás merőben idegen volt elképzelésünktől. A tömeg ábrázolásában igen nagy segítséget adott Petrovics Emilnek a művet végig kísérő zenéje, mely a távol-keleti színjátékok hangeffektusait idézi. Ennek segítségével tudtuk megközelíteni elképzelésünket a tömegről, amely a kórusban beszéltetés vagy a túlzott naturalisztikus ábrázolás helyett a tömbszerűséget hangsúlyozta.

1982 őszén alkalmam nyílt egy másik szereposztás beállítására, s ezzel együtt az előadás újragondolására, adaptációjára. (Keserűen fűzöm hozzá, hogy egyetlen kritika foglalkozott csak érdemben ezzel az előadással, amely immár jó egy éve van műsoron.)

Az új betanulás új szcenírozásban került színre, s az új verzió, úgy gondolom, egyértelműbben fejezi ki a mű expreszszív álomszerűségét, víziójellegét. A misztériumjáték-karakterből csak az Úr megszemélyesítése s az angyalok beállítása maradt meg. Paradicsomi jelenlétüket Madách instrukciója igazolja: Az Ég ajtaja nyitva. Az előadás egészének karaktere vívódóbb, dinamikusabb küzdelemmé vált.

*

Ha egyszer egy színrevitel meg tudná találni a késői Liszt s majd Bartók gyötrődő hangjaihoz hasonló, keserűbb, lázasabb és szaggatottabban feszülő hangvételt - akkor jutnánk közelebb Madách éjszakai költészetének kifejezéséhez.

E gondolatok írása közben a fiatalság mindennek nekifeszülő vakmerőségét felváltó kísérletező kérdezés gondjaiból igyekeztem néhányat megemlíteni. S miközben múlt és jelen összefonódott, egy-re nagyobb kedvet éreztem egy majdani újabb nekirugaszkodásra, a *Tragédia* újbóli megrendezésére.

Dr. KONCZ GÁBOR

Színház - hátrányos helyzetben

**Statisztikai-gazdasági elemzés 1978-1982*
II. rész**

Kinek, mennyibe kerül a színház?

A kérdést egy kicsit bővebben, ám pontosabban kell megfogalmazni. *Milyen a színházművészet relatív gazdasági helyzete a kulturális szférán, a lakosság kulturális kiadásain, a művészeteken és az előadóművészeteken belül? Mi jellemzi a bevételek és kiadások összegének, szerkezetének és a fajlagos mutatóknak az alakulását?* Ebben az írásban terjedelmi korlátok miatt nem vállalkozom a színházművészetnek a kulturális szférán, a lakossági kiadásokon és a művészeteken belüli relatív helyzetének elemzésére. Azért, mert a körültekintő analízis meglehetősen hosszadalmas módszertani fejtegetéseket, adatértelmezéseket igényelne. A kulturális szféra gazdasági helyzetének megítélésében éppen elég nagy a zűrzavar; a tisztánlátást szerintem csak a valósággal való konkrét számvetés segíti elő -- ez pedig minden-kor megköveteli a metodológia és technika világos meghatározását. Mint majd látni fogjuk, ezzel a „szűkítéssel" is éppen elég információt kapunk a színházi gazdálkodásról való eszmecseréhez! Most tehát először azt vizsgálom meg, hogyan alakult a korábbiakban meghatározott színházak körének gazdasági helyzete az előadóművészetek intézmény-rendszerén belül - az állami támogatás és az összes kiadás esetében. (Itt és a továbbiakban az adott évi folyó áras, a be-ruházásokon és felújításokon kívüli folyó ráfordításokat és ezek szerkezetét elemzem.)

Az I. táblázat 5. oszlopából láthatjuk, hogy 1978--1982 között legnagyobb mértékben, mintegy 50,5 százalékkal a cirkuszok állami támogatása növekedett, ezt követte a szabadtéri játékoké, a Budapest Táncegyüttesé, majd a színházaké. Mindezek következtében azonban az egyes előadóművészeti intézménytípusok egymáshoz viszonyított relatív helyzete nemigen változott; az Állami Operaház, az Országos Filharmónia és az Állami Népi Együttes pozíciója valamelyest romlott, a színházaké, szabadtéri játékoké, cirkuszoké valamelyest javult. Ezek az adatok tulajdonképpen *a finanszírozási szerkezet stabilitását mutatják.* (Lásd: i. táblázat 2. és 4. oszlop.) A *2. táblázat* adatait követve *az egy látogatóra jutó állami támogatás 1978-ban a* következő sorrend szerint alakult: Állami Népi Együttes, Budapest Táncegyüttes, Álla-mi Operaház, szabadtéri játékok, szín-házak, Országos Filharmónia, cirkuszok, *1982-ben:* Allami Operaház, Állami Népi Együttes, szabadtéri játékok, Buda-pest Táncegyüttes, színházak, Országos Filharmónia és cirkuszok. Látható, hogy az állam számára tartósan a legdrágább egy-egy opera-, illetve táncelőadás látogatója. Legnagyobb mértékben viszont sorrendben a szabadtéri játékok, az Állami Operaház és a cirkuszok egy látogatójára jutó állami támogatás növekedett. Az egy előadásra jutó állami támogatás (2. táblázat 4. és 5. oszlop) és összes ki-adás (i. táblázat 6. és oszlop) viszonylag magas az Allami Operaház, Allami Népi Együttes és a szabadtéri játékok esetében. A növekedés mértéke viszont ettől eltérő: leggyorsabban az opera és a színházi előadások költségei nőttek.

Ha a színházak bevételeit és forrásaik alakulását (3. táblázat i-5. oszlop) az 1978-1982 közötti időszakban tapasztalható növekedések alapján vizsgáljuk, akkor - mint a 4. táblázat is mutatja - láthatjuk, hogy az ország összes színháza esetében az összes bevétel gyorsabban nőtt, mint az állami támogatás, legnagyobb mértékben a jegybevételek növekedtek, mintegy 63,2 százalékkal.

A saját bevételek (az összes bevétel mínusz az állami támogatás) összes bevételt meghaladó növekedését is a jegybevétel növekedése magyarázza. Mindez azt jelenti, hogy *a bevételi források szerkezete úgy alakult át, hogy mind jelentősebb lett a saját bevételek súlya, a színházaknak egyre inkább ki kellett terme/ni működésük, fedezetét. Az* 5. táblázat adatai szerint 1978-ban az összes bevételből 70,3 százalék volt az állami támogatás aránya, 1981-ben csak 6o,2 százalék és 1982-ben 68,6 százalék.

A fentiek összetevőit a színházak fenntartói szerint vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az állami támogatás az összes bevételnél csak a vidéki színházak esetében nőtt gyorsabban. Legnagyobb mérték-ben itt is a jegybevétel emelkedett; az összes bevételnek az állami támogatásnál alacsonyabb növekedését az okozta, hogy az úgynevezett különféle bevételek (saját bevétel mínusz jegybevétel; tehát a különböző kölcsönzési, térítési díjak mellett a jóváhagyott maradvány) csak kis mértékben növekedtek, jóval alacsonyabb ütemben, mint a budapesti színházak esetében. Budapesten a köz-ponti színházak jegybevétele nőtt a leggyorsabban, s ezeknek a színházaknak a maradványt tartalmazó különféle bevételei is jelentősen emelkedtek. Az 5. táblázatból az is kitűnik, hogy a saját bevétel fokozása iránti erőfeszítésekre valamennyi színháznak szüksége volt, hiszen a bevételekből az állami támogatás aránya az időszak egészében csökkent, legnagyobb mértékben 1981-ben. Legjobb helyzetben a budapesti központi színházak voltak, 1981-ig ezeknél legmagasabb a bevételek támogatásfedezeti aránya. Míg a központi színházaknál ez a mutató 75,7 százalék volt, a tanácsi színházaknál több mint 20 százalékponttal alacsonyabb, csupán 54,1 százalék. 1982-re növekedett a támogatás, de a budapesti színházak jelentős hátránya továbbra is fennmaradt.

Az adatok évenkénti és szín házankénti vizsgálatával további részletes, az egyes színházak relatív pozícióját jelző elemzésekre nyílik lehetőség. Kiderül, hogy *nem csupán fenntartók szerint, hanem ezen belül színházanként is nagy különbségek vannak a bevételek támogatásfedezeti aránya esetében.* Míg például 1982-ben a budapesti központi színházak bevételeiből 72,7 százalékot fedezett az állami támogatás, s az időszak egészében az érdekeltségi elemet tartalmazó különféle bevételek jelentősen nőttek, addig a budapesti tanácsi színházak bevételeiből csupán 58 százalékot fedezett az állami támogatás, s ezen belül például a Vígszínháznál 44 százalék, a Madách Színháznál 5 5 százalék volt ez a mutató, s a különféle be-vételek 1982-re jelentősen csökkentek.

Az állami támogatás terület és működtető szerinti eloszlása úgy változott, hogy a budapesti tanácsi színházak arányának nagyobb, a központiak arányának kisebb csökkenése miatt az összes állami támogatásból Budapestre 1982-ben 51,7 százalék jutott, szemben az 1978-as 56,4 százalékkal. Ezzel párhuzamosan a vidéki színházak relatív helyzete mintegy 4,7 százalékponttal javult. (Lásd a 6. táblázatot.)

A kiadások (3. táblázat 6. oszlop) a színházak összességében gyorsabban nőttek, mint a bevételek; ez azt is jelenti,

* A tanulmány első része a színházi gazdálkodás külföldi gondjainak és a hazai színházi kínálat-kereslet statisztikai tendenciáinak áttekintését tartalmazta. Az elemzés szerkezetére, körére és az adatok értelmezésére vonatkozó ottani módszertani megjegyzések az alábbi fejtegetések esetén is érvényesek.

hogy lassabban nőttek az érdekeltségi elemet tartalmazó különféle bevételek, te-hát *csökkent a maradványképzés lehetősége.* A kiadások valamennyi fenntartó eseté-ben gyorsabban nőttek, mint az állami támogatás, és lassabban növekedtek, mint a jegybevétel. A kiadások támogatásfedezeti aránya mutató az összes színház esetében az 1978-as 75 százalékos szintről 1982-re 71 százalékra csökkent, ezen belül legrosszabb helyzetben a budapesti tanácsi színházak vannak, amelyek esetében e mutató a legalacsonyabb 68 százalékos szintről a legnagyobb mértékben, 62 százalékra csökkent.

Az évenkénti és színházankénti elemzés tehát azt mutatja, hogy jelentősen különbözik az egyes színházak állami támogatása. (Ez - mint láttuk - a bevételek és kiadások támogatásfedezeti arányával is mérhető.) Jogosan vetődik fel a kérdés: vajon van-e összefüggés a „produkció" mutatói és az állami támogatás összege között ? *A* most vizsgált időszak-ra nem, viszont korábbi időpontokra végeztem előjel-korrelációs elemzést, s ez azt mutatta, hogy az előadások száma, a foglalkoztatottak száma és az állami támogatás között pozitív irányú bár, de gyenge összefüggés van. Ezt az előzőekkel összevetve, két dologra lehet következtetni : a) *A* támogatás nagyságát és növekedését a színház objektív adottságai és ezzel összefüggően a dologi ki-adások növekedése határozza meg. b) A támogatás függ a színház vezetőinek az újraelosztási érdekrendszerben korábban megszerzett pozíciójától.

A kiadások szerkezetének vizsgálatához - publikált statisztikai összeállításokban - részletes adatok nem állnak rendelkezésre, viszont az összes kiadás és a béralap (01/1, 2, 3 rovat) összevetéséből az tűnik ki, hogy a béralapon kívüli kiadások (a színházak működtetői és terület szerint differenciáltan) gyorsabban nőttek, mint a béralap. Legnagyobb változás a vidéki színházaknál volt. A rendelkezésre álló statisztika nem tette lehetővé az ország egészére a dologi kiadások tiszta kiszámítását (a béralapon kívüli kiadásokban ugyanis benne vannak az egyéb személyi jellegű kifizetések), egyes színházakra vonatkozó források elemzésével azonban megállapítottam, hogy *legnagyobb mértékben a dologi kiadások emelkedtek.*

A fajlagos mutatókat vizsgálva (a 7. táblázatból) láthatjuk, hogy *leginkább az egy látogatóra jutó jegybevétel emelkedett,* ezt követi az egy előadásra jutó jegybevétel, majd az egy látogatóra és az egy előadásra jutó összkiadás. Mivel az egy előadásra és egy látogatóra jutó jegybevétel is gyorsabban növekedett, mint az állami támogatás, világos, hogy *a növekvő költségeket a színházak egyre inkább a nézőkre hárították.*

Ha a támogató, az állam szempontjából nézzük ezeket a tendenciákat, akkor az a kérdés, hogy adott állami pénzzel (vissza nem térítendő hitellel) melyik színház mennyi előadást és mennyi néző-nek tud tartani. Az egy előadásra jutó állami támogatás és az egy látogatóra jutó állami támogatás mutatói a jó vagy rossz gazdálkodás megítélésére önmagukban alkalmatlanok, hiszen többek között tartalmazzák a méretből származó hatást, továbbá a műszaki-technikai el-látottság, a kihasználtság stb. hatását. Viszont *tájékoztató jelleggel alkalmasak arra, hogy a támogató mérlegelje, melyik szín-házat és meddig érdemes támogatni.* A színházankénti adatokat vizsgálva azt tapasztaltam, hogy a színház méretétől és profiljától függ az, hogy mennyibe kerül az államnak egy-egy előadás. Feltűnik, hogy egyik-másik budapesti tanácsi színház egy-egy előadása (pl. Vígszínház) átlagosan olcsóbb volt, mint a központi vagy vidéki színházak produkciója. Mivel minden színháznál gyorsabban nőttek a kiadások, mint az állami támogatás, ennek következtében a kiadások támogatásfedezeti aránya csökkent, s színházanként jelentősek az eltérések. A csökkenés mértéke (a kiadások és az állami támogatás változásának együttes hatását mutatva) azokat a színházakat érintette érzékenyebben, ahol korábban relatíve magas volt a fedezeti arány - illetve azokat, amelyeket viszonylagos jó gazdasági munkájuk és közönségpolitikájuk alapján lehetett terhelni.

Magyarországon semmilyen szempontból sincs két egyforma színház. Nemcsak a méretek térnek el, hanem a művészetpolitikai feladatok és művészeti programok is. Egyszerű statisztikai módszerekkel szinte reménytelen vállalkozás azt kutatni, hogy az össze nem mérhető feladatokat melyik színház milyen erőfeszítéssel látja el. Az, hogy nem teljesen reménytelen, paradox módon éppen az egyébként áldatlan hazai tervezési mechanizmusnak köszönhető. Ebben a szisztémában ugyanis az állami támogatás és a béralap a tervezés egyik kiindulása. Igy feltehető a kérdés, hogy egy-egy színház mit tud kezdeni a rendelkezésre bocsátott, vissza nem térítendő hitellel?

Ha azt nézzük, hogy egy forint állami támogatásra mennyi nem támogatási jellegű bevétel jut az egyes színházaknál, akkor az állam szempontjából az a jó, ha e mutató minél magasabb. Ha a hatékonyságot szűkebben, pusztán pénzügyi szempontból értelmezzük, akkor ez „támogatáshatékonysági mutatóként" fogható fel. Ha e mutatót a támogatásfedezeti aránnyal együtt és időbeli változásukban vizsgáljuk, akkor feltűnik, hogy *a színházak között jelentősek az eltérések. Tehát egyik-másik színház ugyanazzal a „hitellel" anyagi szempontból is többet tud kezdeni. A* lényeges kutatási feladat e tekintetben az lenne, hogy kiderítsük: van-e valamiféle pénzügyi szempontból optimális támogatásfedezeti arány? En-nek megállapítására a mostani elemzés háttéradatai nyilvánvalóan nem elegendőek. (Ha azt nézzük, hogy mibe kerül egy látogató, akkor e tekintetben is jelentős színházankénti eltéréseket tapasztalhatunk.)

Gyakran felvetődő javaslat, hogy a költségek növekedését a színházak a bemutatók számának csökkentésével és a műsoron lévő darabok „kijátszásával" ellensúlyozzák. Ennek érdekében vizsgálni szokták az egyes darabok megtérülését. Szerintem ezt számítani csak a könynyű műfajú előadóművészetek esetében érdemes.

Nézzük a kérdést először az egyes darabok megtérülését számítók logikája oldaláról. A darabokkal kapcsolatos összes kiadást két részre bontják: a) állandó költség, azaz a darab „kiállítási költsége", az egyszeri fix költség; b) változó költség, tehát a fogyó kellékek, a napi tiszteletdíjak stb. Az állandó költségek-nél - úgy is fogalmaznak, hogy a bemutatóig felmerült fix költségeknél - nyilván arra kell ügyelni, hogy beleférjenek az éves pénzügyi keretbe. A megtérülés így igazán a változó kiadásoknál érdekes; itt az lehet a szempont, hogy a napi kiadások a napi bevétel alatt maradjanak. Végül is a teljes megtérülés - mint arra már többen rámutattak - figyelmen kívül marad. Hiszen az érdekeltség a naptári év többletbevételéhez kötődik. Az elvileg kalkulálható tényleges megtérülés viszont az évadhoz, de még inkább más-fél vagy több évadhoz kötődik. Továbbá: ha nem bukik meg azonnal a darab, akkor nyilvánvaló, hogy a színházi túl-kereslet mellett egy egyébként rossz da-rab is hamarabb hozza be az árát a nagy befogadóképességű színházban, mint egy jó darab egy kisebb színházban. Ha már

egy-egy darabra megtérülést számolnak, vajon számolják-e az oszthatatlan költségek (világítás, fűtés, posta stb.) egy darabra cső eszmei hányadát és milyen kulccsal? Számolják-e a bemutatóig felmerült alapbérköltségek vetített hányadát. Nyilvánvalóan nem. Igy a megtérülési szint százaléka ugyan tájékoztató jel-legű -de közgazdasági szempontból nem mond semmit. V*éleményem .szerint:- nem egy-egy bemutató számít* (bár nem árt, ha minél kevesebb a bukás, ám a bukás hozzátartozik a „játékhoz"), hanem a színház hosszabb időszak alatti műsor-és közönségpolitikája.

Nem azt kell tehát számolni, hogy egyes darabok hogyan térülnek meg, és színészt-nézőt egyaránt idegesítve „kijátsszák-e" vagy sem, hanem azt, hogy a lehetséges belső szervezettség és az ésszerű takarékosság együttes „alkalmazásával" megvalósul-e a művészetpolitikai. koncepció (ha az jó és nem kell korrigálni), és találkozik-e a közönség, a kritikusok, a politika és a művészek szempontjaival.

Szükséges itt egy rövid összefoglalást adni! Eddig ugyanis a színházak gazdálkodásáról csak a következőket tudtuk meg: - A nézők száma valamelyest emelkedett, nagy területi és társadalmi különbségekkel. Az egy előadásra jutó nézők száma csökkent, ezzel is kiváltva a fajlagos költségek növekedését.
- Különböző okokra visszavezethetően jelentősek a színházak közötti különbségek az állami támogatás nagyságában, a növekedés mértékében, a bevételek és kiadások támogatásfedezeti arányában. - A kiadások támogatásfedezeti aránya csökkent, az egy látogatóra jutó jegybevétel nőtt, tehát a (dologi kiadások növekedésével is magyarázható) ráfordításnövekedést a jegyek árának emelése fedezte.

A fentiekben bemutatott növekedési ütemek és arányok eltéréseiből az következik, hogy a színházak *a fizetőképes kereslet* megszerzésére törekedtek. Ennek területi (tájolási) következményeit láttuk, szociológiai következményeit valószínűsítettük -- s nyilván a műsorszerkezeti összefüggései is nyomon követhetők.

A tendenciák azt is mutatják, hogy *volt fizetőképes kereslet* (és egy kicsit még növekedett is), tehát mennyiségi látogatói válságról nem beszélhettünk. I la a színházi szakma a viták és beszélgetések tanúsága szerint - mégis panaszkodik és válságot emleget, akkor *a gazdasági problémák nem csupán a finanszírozás mértékével és szerkezetével vannak összefüggésben, hanem jelentős részben a színházi mechanizmus ellentmondásait tükrözik. A „válság" tehát egyrészt a színházban, másrészt a színház szabályozási környezetében, tehát „függönyök mögött" lehet! Az* elemzés nehéz szakaszához jutottunk *száraz,* ám viszonylag biztonságos eszközökkel *nem mérhető* összefüggéseket kell feltárni...

Függönyök mögött

A „színházi mechanizmus" vizsgálata *során* azt *szeretnénk megtudni, hogy* milyen döntések alapján, honnan származik, milyen csatornákon áramlik és milyen játékszabályok szerint költődik cl a színházi pénz? Ehhez az irányítás egyes elemeinek, eszközeinek (ágazati és intézményi tervezés; gazdasági-jogi szabályozás; intézményrendszer) és politikai körülményeinek együttes elemzésére lenne szükség. Egy ilyen rendszerszemléletű megközelítésnek *itt* most csupán a „vázlatát" tudom bemutatni.

A színházak irányításának minden országban három, szorosan összefonódó és egymást feltételező dimenziója *van:* az ideológiai-politikai; a művészeti-szakmai, valamint a gazdasági, jogi irányítás és szabályozás. *A kifejezetten profitra dolgozó szórakoztató színházak kivételétel alap-vető elvi követelmény, hogy a gazdasági és jogi szabályozást az ideológiai, politikai, valamint a szakmai és művészeti szempontok szolgálatában, azoknak megfelelően kell kialakítani.* A gyakorlatban a színház természetéből, társadalmi-gazdasági helyzetéből fakadóan az irányítás e három dimenziója érdekellentéteket hordoz, szem-pontjaik egymást keresztezők lehetnek, s permanens alku tárgyát képezik. Nyikos István *Pérnzügyi szabályozási, szervezési problémák az előadóművészetek területén* című kéziratában (Népművelési Intézet, 1978) így fogalmazott: „A gazdasági szakember számára a kasszasiker, a mű-vész számára a művészi siker, a mecénás számára a nyerhető tudati haszon a mérce, s nem szükséges bizonygatni, hogy ez a három a legritkább esetben esik egybe.'" Az irányítási dimenziók hierarchiájából és érdekellentétéből következik, hogy a műsor struktúráját egyrészt a minden-kori erősebb szempont, másrészt a finanszírozó határozza meg. Ezért van az, hogy gazdasági recessziók idején a fizetőképes kereslet átlagigénye jobban érvényesül, s mivel a recesszió a dologi kiadások növekedésén keresztül egyébként is az olcsóbb kiállítású darabok felé szorítja a színházat, reális a színvonalcsökkenés, a „kommercializálódás" veszélye. Szocialista országokban a színházak gazdasági szabályozásának kialakítása és működésük megítélése csak az említett alapvető elvi követelményből kiindulva történhet. Ennek megsértése végső soron a színház sajátosságainak figyelmen kívül hagyásához, a művészi szempontok érvényre jutásának csökkenéséhez, a színház gazdasági ellehetetlenüléséhez és politikai feszültségekhez vezethet.

A társadalmi-gazdasági újratermelés magyarországi gyakorlatában a kulturális szféra „kettős hátrányt" szenved. Egyrészt az „infrastruktúra" része s erről a napi tapasztalatokból és az utóbbi évek színvonalas elemzéseiből tudjuk, hogy viszonylag elmaradott, az egész újratermelésben „szűk keresztmetszetet" okozva. Másrészt jelentős részben a költség-vetési gazdálkodáshoz tartozik - erről mindenütt a világon tudják, hogy gazdasági fellendülések idején is a „szegényebb rokon". (I. kettős hátrány természetrajzáról meggyőző elemzést közölt Marschall Miklós a *Kultúra és Közösség* című folyóirat 19834. számában.) *Mindezek*[ből] *az is következik, hogy az irányítás egyik elemének, a gazdasági-jogiszabályozásnak a korszerűsítése is vontatottabban követi a környezet által megkövetelt változásokal, mint az anyagi termelés és az ezekhez vetlenebbül kapcsolódó szolgáltatások esetében.* Mi sem bizonyítja *ezt* jobban, mint a szabályozók - végül is szükségszerűen bekövetkező változtatásának indoklása! *Az Útmutató a költségvetési szervek gazdálkodásához* című, 1981-es kiadvány előszavában (amely az 1979-es pénzügyi törvény alapján kidolgozott, a 23/1979. VI. 28./ MT számú rendelet és az állami költségvetési szervek gazdálkodásáról szóló 19;1980. / lX. 27.: PM számú rendelet egységes szerkezetű *szövegéhez* készült) olvashatjuk: „A költségvetési szervek gazdálkodási rendjének lényeges, átfogó módosítására mind ez ideig viszonylag hosszabb időszakonként került sor. Az 1948. évi költségvetési reformot követően e körben végrehajtott változtatások két évtizeden keresztül nem jutottak túl a centralizált irányítás követelményeinek megfelelő kereteken. Az 1968. évben megjelent 107'1968. évi (PK 4) PM sz. utasítás lényeges előrelépést jelentett az intézményi önállóság kibontakoztatása irányában, de szellemében, hatásában nem volt mérhető az akkori gazdasági reformához. E szabályozás több mint egy évtizedig nagyobb változtatások nélkül funkcionált..." Tudom,

hogy a színházak gazdasági szabályozásának korszerűsítését két friss utasítás is szolgálja: a 133/1983. (M. K. 23) MM-PM sz. és a 28/1983. ABMH XII. 17. (M. K. 57.). Ám azt is tudom, hogy a gazdasági-jogi szabályozók kritikai elemzését nem lehet elég korán elkezdeni, hiszen a kulturális szférát - és ezen belül a színházakat - érő társadalmi ki-hívások igen gyorsan változnak. Persze ez a kritikai elemzés a felelős együtt gondolkodás talaján nem a szabályozókat kitalálók, hanem a szabályozók kritikája -- a hosszabb távú kulturális értékek és közösségi érdekek mentén. Hogy e rendeletek mennyit könnyítenek a színházak „függöny mögötti" munkáján, azt ma még nem tudom megítélni. A vizsgált időszak tendenciáinak megértéséhez azonban mindenképpen hozzátartozik a gazdálkodás korábban kialakult alapvető ellentmondásainak áttekintése.

A költségvetés tervezésének egyik lehetősége, hogy a tervezés kiindulásának a következőt tekintjük: a „mecénás" és a színház közötti (alku alapján létrejött) művészetpolitikai megállapodás alapján meghatározzuk, hogy az adott (illetve feltételezhető) körülmények között a megállapodásban foglaltak realizálása várhatóan mibe kerül. Ennek függvényében, tapasztalati optimális arányban (és vizsgálatok alapján) a mecénás rendelkezésre bocsátja a támogatást (amely vissza nem fizetendő hitelként funkcionál). A másik lehetőséget hazai gyakorlatunk példázza. A művelődéspolitikai irányelvek és a feladatmutatók (előadások száma, fizető nézők száma, általában a tervszint) mellett a tervezés kiindulását a költségvetési keretszámok jelentik: a béralap, a támogatás nagysága és egyéb megkötések, amelyek az általános (éppen aktuális) pénzügyi szabályozás lineáris végigvezetéséből adódnak (mint például annak idején a 02/8 stb. megkötése). Ez utóbbi tervezési kiindulásból tulajdonképpen csak kényszergazdálkodás valósítható meg; *a tervezésben a feladattervhez és ennek várható költségeihez, a viszonylagos eredményességhez igazodó gondolkodás helyett bázisszemlélet és növekménszellem érvénye-sül.* Sokszor leírták már: a hazai szín-házi tervezés egyik ellentmondása, hogy a műsorterv évadra készül, a költségvetési terv naptári évre. Ez önmagában még nem megoldhatatlan gond: a művészeti és gazdasági terv összhangja a vezetők együttműködésével megvalósítható. Ám ezzel együtt vagy ennek hiányában objektív következményekkel jár. Például *a naptári második félév műsorlehetőségeit alapvetően a pénzügyi keret határozza meg, és korántsem a műsorterv kiadási szükségletei.* Nyikos tanulmánya szerint: „Általában a költségvetés készítésének időszakában a költségvetési év második félévi, vagyis a következő színházi évad első félévi művészeti programja a legtöbb színházban még nem ismert, így a tervek már csak ezek miatt sem kapcsolódhat-nak »hézagmentesen« a feladatokhoz... A tervezésben marad tehát az előző évi tanulság, vagyis a bázisszemléletű tervezés. Ezt a gyakorlatot erősíti a költségvetési támogatás csökkentésétől való félelem is, hiszen botor volna az a gazdasági vezető, aki érdekei ellen cselekedne, és esetleg kevesebbel is beérné, mint a megelőző évben." Folytatni fogom a lényegretörő idézetet, csupán egy megjegyzést kell beszúrnom: a színházi kiadások tervezésében elvileg sem várható el a máshol esetleg elvileg elvárható pontosság. Ez a művészeti tervből fakadó természetes bizonytalansági tényezők miatt van így. „A bázisszemléletű tervezés... a színházaknál nem azt jelenti, amit az általános tervezési gyakorlatban, tudniillik, hogy a tervezésnél a kiindulási alap az előző év tényszáma - hanem az esetek nagyobb részében az előző év előirányzata. *A tervszám alapja tehát az előző évi tervszám, függetlenül attól, hogy a tényleges teljesítések hogyan alakultak.* Ezek után természetesen nem meglepő, hogy a színházi költségvetések évek óta olyan nyilvánvaló aránytalanságokkal készülnek, amelyek gyakran az egész tervkészítés realitását kérdőjelezik meg." Az elérhető bevételek *reális tervezése* nem volt érdeke a színháznak, hiszen ennek túlteljesítéséhez, kötődött anyagi érdeke. Következett ebből a kiadási szükségletek alá-tervezése is, hiszen így lehetőség nyílik a kiadások növelésére a bevételek függvényében. A kényszertervezés a béralap esetében volt szembetűnő: nem azt tervezték, hogy a feladat ellátásához milyen bérmennyiségre lenne szükség, hanem a felügyeleti szerv által meghatározott bér-alap elosztásának és felhasználásának tervezéséről volt szó. A már idézett tanulmány sommás megállapításai szerint: „A színház... csak akkor érdekelt a kiadási előirányzatának felemelésében - legyen az bármennyire is indokolt -- ha ezt számára költségvetési támogatással ellensúlyozzák. Ellenkező esetben csak a bevételi előirányzat növelésével ellensúlyoz-hatná a kiadási többletelőirányzatot - a költségvetési támogatás összege ugyanis a tervkészítésnél adott - ez pedig maradványérdekeltsége ellen szólna. Ebből aztán az következik, hogy a költségvetési tételeket a színházak alultervezik, mert így - a költségvetés egyensúlya mellett - kisebb bevételi előirányzat tervezhető, ami azután egyrészt fedezetet nyújt a kiadási többletre, másrészt jutalmazási alapot teremt, harmadrészt a jövőben nem von maga után feladatnövekedést (a bevételi oldalon). A terv viszont így év-ről évre távolabb esik a valóságtól."

Az említett új szabályozás mindenképpen javítja a tervezés realitását ám az elmúlt évek feszültségeinek megértéséhez nem érdektelen az alapfolyamatokra utalni. Az „ellenőrzések" gyakorlata szerint - a fenti struktúrának megfelelő-en - a viszonyítás és értékelés alapja a feladatmutató és a módosított, illetve eredeti tervszám volt. A revizorok csodálnivaló szorgalommal számolták ki az eltérés százalékait és elemezték okait - miközben mindenki tudta a fent vázolt önáltatást. Azt is, hogy ilyen játékszabályok mellett azok a jó vezetők, akik - az emelések ellenére is - túlteljesítik a tervet.

A terv feszítése számos negatív következménnyel járt. Csak kettőt említek, az egyik valószínűleg ritkább, a másik *gyakoribb* volt. Ahhoz, hogy a terv túlteljesíthetővé váljon, hogy a fizetőképes közönség megtartható legyen, és a művelődéspolitikai változó követelményeknek is eleget lehessen tenni, a művészeti szempontokat esetleg meghaladó mértékben kellett bemutatókra vállalkozni. A gazdasági kényszerből felvállalt, tehát művészetileg és szervezésileg nem kellően érett bemutatók viszont növekvő költségekkel jártak, kockázatosak, és így fokozták az anyagi és erkölcsi inflálódást, növelték a feszültséget. Egy másik feltételezett hatásmechanizmus: a művészeti dolgozók járatlanok e kötöttségekkel (és személyi kapcsolatokon keresztül is érvényesülő, biztonsági szelepekkel) el-látott „gazdálkodás" rejtelmeiben. Azt érezték, hogy többet kell vállalni, nagyobb a bizonytalanság, viszont a vezetés kevesebb anyagi biztatást ígérhet személynek és működési feltételnek egyaránt. Kialakulhatott egy bizalmi válság, amely a hangulat romlásán, a kapkodáson keresztül növelte a kockázatot, a tévedések lehetőségét.

A kritikai, művészeti vitákat is át- meg átszövő gazdasági, szervezési gondok kihámozására, a függöny mögé való bepillantásra jó lehetőséget nyújt a tanulmány

első részében már idézett *Vélemények, viták színházművészetükről* című kötet. A vitákban felmerülő problémák ugyanis olyan összefüggésekre utalnak, amelyeket a statisztikai elemzés a legnagyobb erőfeszítéssel sem tudna bemutatni. Alább egy-egy kiválasztott idézettel szemléltetve, a felmerült gondok típusára kívánok utalni - függetlenül attól, hogy az idézett szerző egész írásával egyetértek-e vagy sem.

\ színház a társadalmi, politikai nyilvánosság fóruma: az irodalmi alkotók, az előadóművészetek és a társadalom különböző rétegei, életkori csoportjai közötti nyilvános és személyes jellegű, közösségi kommunikáció eszköze. A színház a politikai nyilvánosság fóruma azért is, mert mindig lehet klasszikus darabokat vagy ezek egy-egy részletét aktuális politikai áthallással rendezni vagy előadni, lehet az előadással politizálni, s a közönség - mint pillanatnyi közösség *reagá*lása egyben politikai reagálás is. *Így lehel a színháznak politikai feszültseget oldó szerepe is. Ezért a* színház *és a színművészt gondja mindig a társadalmi nyilvánosság gondja is.* Szerintem erre utalt 1973-ban cikkében Szigethy Gábor, amikor azt írta:

a félig üres nézőtér a színház ellen agitál. És egyet mindenképpen bizonyít: a színház művészeinek társadalmi érzékenységével mindenképpen baj van. Nem arról vagy nem úgy beszélnek, ami-ről kellene. Amire a társadalom kíváncsi." (l. M. 24. p.) Mivel „...a nézőket nem lehet leváltani. A problémáikat sem". Szigethy szerint „A mai magyar színházművészet továbblépésének kulcsa tehát az: vezető művészeink vállalják-e a társadalomról beszélés kockázatokat, buktatókat és bukásokat is jelentő mű-vészi útját és művészi feladatát". (I. ni. 2_5 -26. p.) A lényeges kérdés ennek kapcsán az, hogy a színház mint kommunikációs csatorna s mint irányított intézmény mennyire lehet és legyen „átpolitizált".

A kötetben szereplő tanulmányok egy részéből az is kielemezhető, hogy a színházművészet szakmabeliek által érzett „válságának" lényeges összetevője az irányítási feszültségek csoportja; vagyis az irányítás nem tudja megoldani, hogy a művészeti érdekharcok értékharcokká ranszformálódjanak. Én úgy érzem, erre utalt Ablonczy László is, amikor *Főképpen a tanulságokról* című tanulmányában (Tiszatáj, 1983 3. [00 **112.** p.) azt írta, hogy „Egy, a Magyarország felfedezése igényességébe elmélyülő színházi szociográfiának kell majd alaposan elemezni, ami a hatvanas évek végére az erjesztő és emésztő változásokat elindította. Hogy művészi és hatalmi harcok, belső elgyöngülések okán miért kezdett fáradni a Madách Színház, miféle apály következett... a Tháliában..." (101. p.) „A színház azonos ambíciók szövetsége, szellemi és munkagyülekezete, közösségigényt tételez. Optimális pillanatban. Most nem éljük az óhajtott állapotot. A Nemzeti öt esztendőn belül második transzfúzióját éli. Utóbb az adminisztratív döntés a tisztuló és erősödő Várszínház művészegyüttesét rántotta vissza az újrakezdéshez... Az egykori Déryné Színház tovább folytatja országjáró fel-adatát; csak a szolgálatra emlékeztető nagy színésznő neve veszett el a hivatal körhintájában. ... A Játékszín rövid időn belül a harmadik, Szeged egy évtizeden belül ötödik vezetését kapta 1982 őszén; Kecskeméten Ruszt József, Beke Sándor, Szőke István után újabb változás következett; Győrött az új színház négy éven belül a negyedik művészeti és adminisztratív direkcióját éli; másutt áll az áldatlan harc igazgató és művészeti vezető között, és megint másutt ... Eközben mit gondoljon a színházról a közönség? Ennyire mégse szabadna lebecsül-ni." (I. m. 111. p.) Az itt tárgyaltakkal kapcsolatban fontosnak érzeni Mihályi Gábor 1975-ös megállapítását idézni; mint a színházi gondokkal kapcsolatos szociológiai, politológiai elemzések egy lehetséges kiindulását: „Érdemes és szükséges lenne végre beszélni az irányító apparátus dilemmájáról is... Nem hiszem, hogy bárki, bármely poszton kétségbe vonná, hogy a szocialista ember tudatformálását segítő, művészileg jelentős, gondolatgazdag, izgalmas műveket kell színpadra vinni. Ezeknek a műveknek a nagy többsége azonban gyakran éppen azért, mert újat akar ... problematikus. S ilyenkor a konkrét döntések esetében működni kezd a hivatal gátlási mechanizmusa. Íróasztal mellett általában nem kifizetődő kockázatot vállalni." (1. m. 122. p.)

A viták tanulmányozása alapján mint kívülálló - úgy vélem, hogy nem a művészi, hanem a társadalmi-gazdasági érvényesülési törekvések egy megjelenési formája a színészek és rendezők közötti küzdelem, a jogosítványokkal kapcsolatos (napjainkban is tapasztalható) vita. Ez a megjelenési forma (az én olvasatomban) a „terv *vagy* piac" koncepciójának küzdelméhez, a „terv és piac" termékeny kombinációjának hiányához hasonlít. A terv és piac követelménynek a művészeti munkában való igénylését jelezte Koltai Tamás az 1973-as tanulmányában: „A Royal Shakespeare Company színészei *úgy* improvizálnak az adott este hangulatához, a közönség reagálásához igazodva, hogy mindig a tökéletesen kidolgozott figurán és szituáción belül marad-nak... Aki olyan szerencsés volt, hogy több estén láthatta az előadást, megcsodálhatta ezt a fegyelmezettség és lazaság együttes állapotát föltételező improvizációs művészetet. Mellesleg pedig meggyőződhetett minden olyan vita értelmetlenségéről, amely a rendezői diktatúráról és a színészi alárendeltségről... folyik. A rendező... az előadás gondolati építményének konstruktőre... A színész önálló mondanivalóját ezen a konstrukción *belül* fejti ki a saját eszközeivel és összhangban a rendezővel..." (I. M. 35. p.)

A feszültségek egy következő csoport-ja a színészfoglalkoztatással kapcsolatos. Ismét Koltai Tamást idézem: „Az a színész, aki televíziós felvételről rohanvást érkezik este a színházba, és arra kéri társait, hogy hajtsák meg az előadást, mert tízre érre jön a filmgyári kocsi, az nem biztos, hogy héttől tízig jelen is van a színpadon, bár közben eljátszani látszik egy főszerepet." (I. m. 28. p.) Mihályi Gábor a második gazdaság színészi változatának alapvető ellentmondására mutatott rá: „Nem az a haj, hogy a színészek keveset keresnek, hanem az, hogy összecsapott haknizással több pénzt lehet keresni, mint elmélyült művészi munkával. A művészi munka ma sem kifizetődő." (I. m. 122. p.) Általánosabban világít rá a problémára Ungvári Tamás, Koltai 1973-as cikkére utalva: „S ha *már* Koltai a színészek gyakori szívinfarktusának, öngyilkosságának okait keresi, az okok között ne csak azokat sorolja fel, melyekért a művész felelős. Latinovits lábtrombózisának, Kálmán György infarktusának, Gábor Miklós gyomorvérzésének, Pécsi Sándor váratlan halálának, Domján Edit öngyilkosságának esztendeiben illőbb a színészfoglalkoztatottság rendszerének mélyére nézni. A felsoroltak egyike sem volt pénzhajhászással vádolható... A művészeti intézmények szerkezetének korántsem illeszkedő fogaskerekei morzsolták fel őket..." (I. m. 54. p.)

Nos, ezek a szimptómák számomra a „racionális üzemmenet" zavarait, netán hiányát mutatják, amiből az következ-

het, hogy „...mert a gazdasági mutatókkal nem lehet alkudozni, megalkudnak a művészi munkában. Az kevésbé feltű-nő. És mindenképpen veszélytelenebb." (Szigethy, I. m. 20-21. p.) Nem véletlen, hogy a közművelődés más területeihez hasonlóan a színházak esetében is felvetődött - már 1973-ban - *a gazdasági kísérletek* szükségessége: ,,…vajon nem volna-e lehetséges talán csak két színházunkban olyan anyagi körülményeket teremteni, amelyek felmentenék a színészeket, rendezőket a túlzott pénzhajhászástól, ahol maradna kellő idő egy művészi produkció kiérlelésére." (Mihályi Gábor, I. m. 61. p.)

Mindezekből én azt a következtetést vonom le, hogy a múlt tapasztalatainak figyelembe vételével, *az új szabályozók pozitív hatásának bemutatásával és ugyanakkor kritikai elemzésével fontos átgondolni a színházzal kapcsolatos támogatási, ár- és érdekeltségi politika összetevőit és tendenciáit.* Hiszen, úgy tűnik, hogy több feszültség apró szabályozási változtatásokkal is feloldható. A tervezés, a bérezés, az adminisztráció, a mereven „megpántlikázott forintok" példájának kínálkozó sokaságából csak a tájolás szabályozási gondjaira utalok. Emlékeztetek arra, hogy az összes előadásból 1976-ban 38,5 százalék, 1 978-ban 33,5 százalék és 1982-ben 30,7 százalék volt tájelőadás. Kétségtelen, hogy az új művelődési központok épülésével megnőtt a fogadóképes tájolási lehetőségek száma. Az is kétségtelen viszont, hogy a művelődési házak többsége alkalmatlan színházi előadások korszerű fogadására. Ilyen helyekre (az előírt előadásszám teljesítése érdekében tájoló színháznak) komoly műszaki apparátust is szállítani kell, a járulékos költségek is súlyos anyagi megterhelést rónak a fogadóhelyre. Az eltérő munkarend miatt külön kell szállítani a műszaki és a művészeti személyzetet; az autóbuszbérlés gazdaságtalan, személyautó igénybevételére vagy nincs kilométerkerete a színháznak, vagy minimális. Megoldatlan a tájolás személyi ösztönzése is. (Az előadásonkénti 30 Ft tájpótlék csak tűnődésre ösztönöz...) Így az esetek jelentős részében nemcsak a társulatnak, a társulat tagjai-nak sem éri meg „tájra" menni.

Nem is beszélve arról, hogy fárasztó és nagyobb az egyéni rezsiköltsége, mint a székhelyi munkának. Egy színház művészei érdekében is gondolkodó gazdasági vezetése nem a tájolást szorgalmazza, hanem - ha teheti - a realitásokat ismerve hagyja, hogy színészei szabad kapacitásukkal külön keresetért menje-nek - akár vidékre is tájolni. Tehát: a tájolási készség csökkenésének műszaki, gazdasági, érdekeltségi okai vannak - ám ezek egy része apró szabályozási korrekciókkal felszámolható lenne.

Ismerek olyan közgazdászokat, akik a mai színházművészeten a „tartalmat" kérik számon, azt mondván, hogy az állam által évente folyó ráfordításokra „adott" félmilliárd forintból (vagy az előadóművészetek összességének szánt 750 millióból) színvonalasabb produkciókra is futhatná. Nos, én az ilyen véleményekkel azért nem értek egyet, mert sem a színházi gazdálkodás tényleges gazdasági gondjait, sem *a művészi munka műszaki meghatározottságát* nem veszik figyelembe. *Ez a meghatározottság rövid távú társadalmi kihatásaiban kevésbé látványos, ám a művészet fejlődése szempontjából igen-csak súlyos probléma. A* nem megfelelő próbatér és színpadgépezet, az olcsó díszletek, a kiszolgáló apparátus gyenge minősége önmagában is korlátozza a lehetőségek elérését, a képességek tehetséggé, mint „életünkkel együtt növekvő céllá" (Németh László) formálását. Egy fiatal kartáncos írásából idézek: „A közelmúlt számos szociálpszichológiai, kommunikációelméleti vagy konkrétan proxémikai tanulmánya elemzi, hogy milyen hatással van a pszichikumra a térigény erőszakos elfojtása és a túlzsúfoltság... Az ilyen feltételeknek a nyomása egy idő után a művészi munkában is letagadhatatlanná válik. Annál is inkább, mert ott nincs elég tér, ahol fizikailag is nélkülözhetetlen lenne... A balett-termek nem nyújtanak elegendő helyet bizonyos tánctechnikai elemek gyakorlására... csoportonként kell próbálni olyan jeleneteket, amelyek a színpadon egyszerre zajlanak." Korunk színházművészetében a színpadtechnika egyre nagyobb szerephez jut - mint a zenében az akusztika. A hiányosságok konkrét művészeti következményekben is tetten érhetők. Gondoljunk az előadás közbeni nyílt színen zajló gyors díszletváltások-ra, az elhomályosult színpadon osonó, zörgő műszakiak ki-be rámolására - az apró hiányokból összerakódó dezilluzionálásra.

Az elavult technika kulisszák mögötti káros következményei: az anyagi és műszaki okokból „megfaragott" díszlet, az elmaradó vagy módosuló bemutató, a nívós külföldi darabok kivitelezhetetlensége… Persze mindezt az érdekeltek tudnák leginkább összefoglalni. Mint ahogyan -- a tánc példájánál maradva - Markó Iván meg is tette. *(„Magányosan és mániákusan",* Új Tükör, 1983. dec. 15.) A kiadások támogatásfedezeti arányának csökkenő tendenciája és a vázolt gazdasági ellehetetlenülés nem olyan felszólító erejű, mint egy „belülről" feltörő sóhajtás: „...nekem egyebek között az a dolgom, hogy folyamatosan építsem a társulatot, hogy megoldjam az utánpótlást. Ez idő szerint viszont nem rendelkezem megfelelő eszközökkel, nincsenek olyan lehetőségeim, hogy a következő néhány évnél messzebbre láthassunk... A szorító gond az, hogy akkor se tudok újakat szerződtetni, ha találok jelentkezőt. Ugyanis nincs szabad státusunk. Ha nem tudok fiatalítani, méghozzá szisztematikusan, akkor a Győri Balett gyakorlatilag egyszer csak megszűnik. És bár ezért nem én leszek a felelős, mégis úgy érzem, nem szabad hagynom, hogy ez bekövetkezhessen. Mert én se szupertáncost, se koreográfuszsenit nem szülhetek. ...De kiválogathatnám azokat a fiatalokat, akik beleillenek a mi profilunkba, és felnevelhetném őket a Győri Balettnek. Csak éppen nincs rá lehetőségem..."

Hogyan váljon a színházi kultúra a tömegek életmódjának szerves részévé, ha a kínálat biztosításának néhány státusproblémáját se tudjuk megoldani?

A színház - szegény. Pontosabban a szociálpolitikában ma közkeletűbb kifejezéssel: több oldalúan hátrányos helyzetben van. Azért is, mert a nagyobb közösségnek szánt hosszabb távú üzenetét a rövid távon fizetőképes kereslet pénzéhez mérten kell kiárusítania. Félreértés ne essék, én nem valamiféle közönségellenességnek adok hangot - hanem a több oldalú elemzés szükségességére mutatok rá!

...mindent kétszer mond...

Az immár hosszabb múltra visszatekintő külföldi színházgazdaságtani vizsgálatok - és a szerényebb hazai elemzések - bebizonyították, hogy a színházművészet „válságának" igen jelentős tényezője a finanszírozási válság. Az alkotás és terjesztés gondjainak egy része a relatív pénzhiánnyal függ össze. Az is kiderült azonban, hogy a gazdasági problémák nem csupán a finanszírozás mértékével, a források szerkezetével magyarázhatók, hanem a színházi mechanizmus ellentmondásaiból fakadnak. A színházak gazdasági gondjainak okai, „a szegénység

a csillogó homlokzat mögött" összetevői csak a színházi mechanizmus átfogó elemzése alapján tárhatók fel.

Kétségtelen, hogy a *gazdasági* élet nehézségei időről időre inspirációt ad-nak a színházak önfinanszírozó gazdálkodásával, a közösségi támogatás csökkentésével kapcsolatos nézetek megerősödéséhez. *Az elemzések során azonban világszerte az derül ki, hogy nem a támogatások csökkentésében és az önfinanszírozás forszírozásában van a megoldás, hanem a támogatási rendszer szisztémájának kidolgozásában illetve a működtetés és működés mechanizmusának átfogó reformjában.*

Az előadóművészetek fajlagos költségei világszerte emelkednek. A jegyek árait művelődéspolitikai és elosztáspolitikai szempontok miatt egy bizonyos szint fölé nem szabad emelni viszont a bérköltségek, a dologi kiadások a szín-házon kívüli gazdasági folyamatok hatására növekszenek. Az infláció a szín-házakat keményen érinti.

A jegyek árának emelésénél figyelembe kell venni az árkörnyezetet. Ha éppen akkor emelkednek az árak, amikor a színházba járás járulékos költségei is emelkednek, és minden más téren is a lakosságot sújtja az infláció, kis mértékű áremelés is igen gyorsan negatívan befolyásolhatja a színházba járási szokásokat, különösen a színházi kultúrával éppen csak ismerkedő rétegek és a fiatalok esetében.

A komoly műfajú színház társadalmi és művészeti célrendszere eleve involválja, hogy a költségeket nem lehet a mindenkori fizetőképes keresletre hárítani.

A statisztikai adatok elemzése azt mutatja, hogy a színházlátogatók számának csekély mértékű növekedése mögött a vidéki városokban de még inkább a községekben élő nézők számának és arányának csökkenése figyelhető meg, mégpedig úgy, hogy a lehetőségek csökkenésé-nél (előadások) nagyobb mérvű a látogatók számának elvesztése. Félő, hogy a színházi gondok nyomán éppen azokat az új közönségrétegeket veszítjük el, amelyekről az 1970-es évek közepén óvatosan bár, de lelkesen számoltak he a vizsgálatok.

A színházak összes kiadása gyorsabban emelkedett, mint az állami támogatás; a fajlagos költségek gyors növekedését a jegybevételnek a kiadásokat és az álla-mi támogatásokat meghaladó mértékű növekedése fedezte. A vizsgált időszakban a hazai színházak még nem jutottak el az egyensúlytalanságnak abba az állapotába, amikor a jegybevétel már nem növelhető. Miközben a bevételek és ki-adások támogatásfedezeti aránya lényegesen csökkent, még volt lehetőség a jegybevételek növelésére. A részletesen bemutatott látogatási tendenciák azonban arra utalnak, hogy *hazánkban a közeljövőben várható, hogy megszűnik a jegybevétel növelési lehetősége.* Részben azért, mert a kereslet természetes ingadozása miatt a kihasználtság nem fokozható, részben azért, mert a színházjegyek árának emelése olyan árkörnyezetben hat, amely a nézők egy részének elriasztásával és végső soron a bevételek csökkenésével is járhat.

A bevételek és kiadások támogatásfe dezeti arányának színházankénti eltérései miatt a nézőkért és így a saját bevételért folyó versenyben az egyes színházak igen lényeges különbségekkel indulnak. A támogatás jelenlegi logikája szerint a támogató az intézményt finanszírozza, mégpedig bázisszemlélet és nem a várható művelődéspolitikai és gazdasági „hozam" függvényében. Igy a gyengén működőt jobban támogatja, az adottságai és korábbi munkája alapján éppen jól dolgozón igyekszik spórolni. Igy a jól dolgozók versenyképessége is csök-ken a nézőért, vásárlóért folytatott iramban.

A művész mint munkaerő feszített időben, egyre keményebb pénzügyi feltételekkel, többnyire gyenge műszaki feltételek között mégis a katarzist szolgálja. lllyés Gyula írta egy helyütt: „A színpadon pontosan azoknak az élettörvények-nek kell hatniok, mint az életben. Azzal a különbséggel mégis, hogy ezen a né-hány négyzetméternyi deszkán valami-féle olyan törvényszerűségnek, igazság-nak is meg kell jelennie, amely ugyan el-addig is megvolt, de csak eloszolva a város és az ország levegőjében, de itt az-által, hogy sűrítve jelenik meg, szinte gyújt és éget, nem kis részben azért, mert kicsiny helyen s először lobban elénk." Becsüljük magunkat azzal, hogy e helyettünk is sűrítést támogatjuk. Úgy is, hogy közösen gondolkodunk a válság-jelenségek feltárási és megoldási módja-in. Azokkal is, akik esetleg úgy érzik, hogy „egy perccel a baj előtt még nin-csen semmi baj".

Az előadóművészetek néhány **jellemző gazdasági adata 1978-ban és 1982-ben** **1.** *táblázat*

Oszlopszám		2	3	4	5	6		8
Megnevezés		Állami támogatás ezer forintban			Egy előadásra jutó összes kiadás ezer forintban			
Év	1978		1982		82/78	1978	1982	82778
Színházak	337 [8]3[0]	61,5	456 935	61,9	135,2	4[1] 999	5495[2]	I 30,8
Szabadtéri játékok	31 053	5,7	447[1]5	6	[1]44	216 156	410792	190
Állami Operaház	90 395	16,5	114 559	15,5	126,7			
Országos Filharmónia	35 3[0]3	[6] 4	44 739	6,1	126,7	24 882	31420	126,3
ORI Áll. Népi Egy.	12 084	2,2	13 786	1, 9	[11]4,[1]	9047	10157	112,3
Bp. Táncegyüttes	5 339	[0],9	7 311	1,0	136,9	[1] 3 [1] 432	164052	[12]4,[8]
Cirkuszok*	37 200	6,8	56 000	7,6	150,5	59 460	63479	1o6,8
Összesen	549 [20]4	r0e	738 045	100	134,4	95 625	65490	68,5

* Jelentése: a Játékszín adataival együtt.

Az előadóművészetek néhány jellemző gazdasági adata 1978-ban és 1982-ben

2. táblázat

Oszlopszám	1			4	5	6
Megnevezés	Egy látogatóra jutó állami támogatás			Egy előadásra jutó állami támogatás		
Év	1978	198	82/78 %	1978	1982	82/78 °
Színházak	69	89	129	31 365	39 131	124,8
Szabadtéri játékok	92	153	166,3	94 674	116 749	123,3
Allami Operaház	114	169	148,2	177 943	334 968	188,2
Országos Filharmónia	29	36	124,1	13 657	16 632	121,8
ORI	-		-			
Áll. Népi Együttes	163	157	96,3	127 200	119 878	94,2
Bp. Táncegyüttes	144	105	72,9	53 390	6o 421	113,2
Cirkuszok	26	36	138,5	28 550	23 333	81,7

A színházak összefoglaló gazdasági adatai 1978-1982, ezer forintban

3. táblázat

Oszlopszám	1	2	3	4	5	6	7
Megnevezés	Összes bevétel	Ebből		Saját bevét.	Ebből különf.	Összes kiadás	Ebből béralap
Év		áll. tám.	jegybev.		bev.		(o1/1, 2, 3)
1978	480 476	337 830	88 697	**142** 646	54 058	452 374	216 341
1979	515 145	355 039	102 611	16o 1o6	58 757	481 529	234 728
1980	590 952	408 701	118 756	**182 251**	64 046	547 947	248 045
1981	678 200	407 981	130 050	**270 219**	140 559	578 508	262 002
1982	666 295	456 935	144 793	209 360	64 567	641 671	286 031
82/78 %	138,7	135,2	163,2	146,8	119,4	141,8	132,2

A színházi bevételek növekedése százalékban 1978-1982 között

4. táblaza

Oszlopszám	I	2	3	4	5
Megnevezés	ossz. bev.	áll. támog.	jegybev.	saját bev.	különf. bev.
Bp. központi sz.	140,6	131,8	177,6	170,9	161,4
Bp. tanácsi sz.	128,4	120,0	155,7	142,3	115,5
Bp. összes sz.	132,0	124,1	159,4	148,0	127,7
Vidéki sz.	148,4	149,7	171,5	144,2	104,9
Összes színház	138,7	135,2	163,2	146,8	119,4

Az állami támogatás aránya az összes bevételből, 1978-1982 (%-ban)

5. táblázat

Oszlopszám	1	2	3	4	5
Év	Bp. közp.	Bp. tanácsi	Bp. össz.	Vidéki	Összesen
1978	77,5	62,1	66,8	75,5	70,3
1979	78,0	58,6	64,5	74,7	68,9
1980	79,8	59,8	66,7	73,1	69,2
1981	75,7	54,1	6o,6	59,7	6o,2
1982	72,7	58,0	62,8	76,2	68,6

6. táblázat

A színházak állami támogatásának terület és működtető szerinti megoszlása 1978-ban és 1982-ben százalékban

Színházak	Budapest		Budapest	Vidék	Mind
Év	központi	tanácsi	összesen		összesen
1978	19,6	36,8	56,4	43,6	100
1982	19,0	32,6	51,7	48,3	100

A színházak működésének fajlagos mutatói 1978-1982

7. táblázat

Oszlopszám	1	2	3	4	5	6	7
Megnevezés	egy előadásra jutó			egy látogatóra jutó			
	állami tám.	jegybevétel	összkiadás	állami támog.	jegybevét.	összkiadás	kiadások tám. fedezeti aránya %
1978	31 365	8 158	41 999	69	18	91	75
1979	33 018	9 543	45 167	71		97	74
1980	37 966	11 032	51 383	86	25	115	75
1981	35 961	11 357	5° 992	82	26	116	71
1982	39 131	12 302	54 952	89	28	126	71
82/78 %	124,8	150,8	130,8	129	155,6	138,5	

FOLDES ANNA

Aggodalommal teljes szenvedély

Hubay Miklós: A dráma sorsa

Esztendőkkel ezelőtt Hubay Miklós Tüz*et viszek* című drámakötetének recenzenseként azt írtam: ha miniszter lennék, színházat adnék Hubay Miklósnak, ha színigazgató, őt hívnám meg az évente tízhónapos mai magyar drámaciklus ihletőjének és szervezőjének. Ha kezdő drámaíró - Hubay Miklós dramaturgot választanám művem bábájának, ha kortárs szerző lennék - őt kérném kritikusomnak.

E jámbor óhajtások valójában közelebb voltak a realitáshoz, mint álmaim többsége. Nemcsak - sőt, nem is elsősorban - azért, mert Hubaynak azóta megadatott, hogy 1982-ben a Nemzeti Színház irodalmi vezetőjeként nyilatkozzék. Hiszen az akkor felszikráztatott nagy tervek jobbára azóta is csak elképzelések, ígéretek maradtak, ha egyáltalán számon tartja őket valaki. Viszont a Szép-irodalmi Kiadó kiadásában közreadott *A dráma sorsa* című kötet fényesen bizonyítja, hogy I lubay Miklós négy évtizede tervezi, szerkeszti a maga magyar dráma-ciklusát; színházon kívül is - katedrán és a mikrofon előtt - szenvedélyes és értő dramaturgja klasszikus drámáink-nak, együtt érző, lelkes bírálója a kortárs daraboknak. Együttérzését a. legmagasabb rendű önzés diktálja. Mint ahogy Móricz Zsigmond Lengyel Menyhért sikerét szívből köszöntő, idézett soraival vallotta, Hubay is mestersége védelmében szól, a közös drámaírói. sors igézetében örül a pályatársak sikerének.

Hubay Miklóst számtalanszor nevezték - neveztük - a magyar irodalom egyetlen főfoglalkozású drámaírójának. Ez a megállapítás helytálló (az író maga is vallja), ha a drámaírói tevékenységet a többi szépírói alkotástól, a vers- vagy regényírástól határoljuk el általa. Am ha Hubay Miklós életrendjét, munkával töltött óráit, éveit vagy akár *A dráma sorsa* című gyűjteményt követjük, ki-derül, hogy pályakezdése óta folyamatosan gyakorolja az elsővel vetekedő jelentőségű „mellékfoglalkozását". Hu-bay Miklós ugyanis a magyar dráma legaktívabb, megszállott és hivatott ügy-védje.

Hivatalból kirendelt védőnek is választották: évekig képviselte pályatársai ügyét, érdekeit, mint az Írószövetség drámai szakosztályának vezetője. Együgyű ember, minta legtöbb megszállott: minden premier és minden feladat, egyetemi tanóra és külföldi írótalálkozó alkalom számára, hogy a magyar dráma sorsáért szót emelhessen. Saját dráma-írói életművéről, amelynek színházi sorsa ugyancsak keservesen, méltatlanul alakult - ezúttal tiszteletet parancsoló önmérséklettel, de érezhető (jogos) keserűséggel tesz említést. „Aggodalommal teljes szenvedélyének" tárgya negyven éve nem változik. A meszesgödörre ítélt nemzedék tagjaként műfaját, a drámát is félti a meszesgödörtől. Hogy reprezentatív nemzeti drámáink megkésett, a szerző halálát követő bemutatásának hagyománya (Katona József és Madách végzete) tovább kísért. Hogy nem a Csokonai-dráma kéziratát megsemmisítő Móricz Zsigmond volt az utolsó drámai tehetség, akinek a színház iránti olthatatlan szerelme beteljesületlen maradt, és még a körülmények szerencsés alakulása folytán megszületett, kimagasló magyar drámák alkotóinak sem adatik meg, hogy drámai *életművet* hozzanak létre.

Hubay tanulmánykötetében a múltért és a jelenért egyszerre csatázik. A múltért mestersége hagyományainak, presztízsének védelmében. A jelenért - tekintetét a jövőre függesztve, abban a meggyőződésben, hogy az elhalasztott bemutatók valószínű következménye --az elhalasztott drámairodalom. Az irodalomtörténeti, szakmai polémia ily módon elválaszthatatlan tudatában és kritikusi gyakorlatában is az aktuális, műsorpolitikai kérdésektől.

Hajdan Katona József még azt kutatta, „Mi az oka, hogy Magyarországban a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?" Hubay Miklós a magyar drámai hagyományok. és a nemzedéke tapasztalatából leszűrt, teoretikus válaszok ismeretében hol kimondva, hol kimondatlanul vitába bocsátkozik a szállóigévé lett kérdéssel, a joggal elégedetlen elődökkel és a hozzájuk panaszszóval csatlakozó utódokkal. Tanulmányaiban, eszszéiben, kritikáiban és felszólalásaiban más-más oldalról, de változatlan indulattal vallja (és bizonyítja), hogy Magyarországon igenis lábra kapott a játék-színi költőmesterség! Hogy drámai hagyományok dolgában semmivel sem vagyunk alábbvalók más nemzeteknél. A. régmúlt századok ránk maradt és feltárt drámai emlékei, passiójátékok, Bornemisza Péter és mások művei meg a tragikus töredékek csak jéghegyek csúcsai lehettek a tengeren. Ami pedig az irodalom történetében nyilvántartott drámaírói teljesítményeket, a valódi csúcsokat és a félbetört életműveket illeti, Hubay mindenkor a magyar drámairodalom megszületett és elmulasztott lehetőségét is vizsgálja, nemcsak az eredményt.

Ebből meríti az ihletet és a bátorságot ahhoz, hogy vitába szálljon irodalomtörténeti evidenciákkal is. Azzal, hogy a drámairodalom Magyarországon mindig a szürke a háttérben meghúzódó húg szerepét töltötte be a ragyogó költészet mellett, s hogy a dráma eleve „nem reprezentatív" műfajunk. Tanulmányaiban más-más helyen és különböző időpontokban -- vitába száll Révai József Ady-tanulmányában kifejtett, ismert tételeivel, Lukács Györgynek a magyar drámairodalom kibontakozását gátló tényezők társadalomtörténeti analízisével, a Nyugat fél évszázada nagy port kavart drámavitájával. Érveinek bizonyító erejénél meggyőzőbb az az indulat, amellyel a drámai műfajok egyenjogúságáért kiáll. És mivel a magyar dráma történetének hiátusait, elmaradottságát nem-csak tapasztalja, de érzelmileg is átéli, fejtegetéseiben arra a lukácsi következtetésre jut, hogy a drámairodalomnak természetesebb állapota a nemlét, mint a lét: a virágkorok nem egy szükség-szerű folyamat láncszemei, inkább a kultúra történetének szerencsés és paradox kivételei.

A magyar dráma apálykorszakait, a félbetört drámai életműveket Hubay nem a magyar társadalmi körülmények alakulásával, a nagy és aktuális konfliktusok felszínre törését gátló társadalmi. körülményekkel, nem a dráma és közönsége közötti, világnézeti alapra épülő közösség hiányával, hanem a színház, a színházi világ sajátosságaival magyarázza. A problémák gyökerét a magyar színház differenciálatlanságában látja, hogy nem indult meg időben a művészi, a szórakoztató, a politikai és az avantgarde színházi intézmények elkülönülése, és nem születtek meg a kreativitás szenvedélyével megáldott, új utakat kereső rendezők; nem jutottak hatalomra a közgondolkodásért és a magyar drámáért felelősséget érző igazgatók. Hol bűnsegédi bűnrészességgel, hol elsőrendű felelősséggel vádolja Hubay Miklós a magyar dráma sorsáért csak látszólag aggódó, valójában közönyös kritikát is.

Ha tüzetesen sorra vesszük Hubay érveit, vádjait, problémáit - mindegyik-ben van valami igazság. Egyenként szinte cáfolhatatlanok az érvek. Talán csak a „papírszínházról" hallgató kritikusok cáfolhatnák megjelent írásaik bibliográfiájával is az ellenük felhozott vádakat... Senki sem vitatja (magam legkevésbé) a drámaírók és rendezők alkotó kapcsolatának fontosságát, az ősbemutatón átvergődött, arra érdemes magyar drámák felújításának fontosságát, amit Hubay hangsúlyoz. Am színháztörténeti példák sorozata bizonyítja, hogy egyetlen direktornak sem sikerült voluntarista módon, utasításra vagy pusztán óhajtással, akciókkal és pályázatokkal, érdemtelen darabok bemutatásával, ciklusok erőltetésével közelebb hozni a drámai virágkort, amelynek feltételei hiányoztak.

Salamon Ferenc és Gyulai Pál még a Nemzeti Színház „aranykorában" is szemére vetették Paulay Edének, hogy a művészi kvalitás híján levő, a közönség körében visszautasításra találó új magyar darabok rossz hatással vannak a ját-szó színészek közérzetére és művészi lelkiismeretére is. Ady Endre nevek említése nélkül, borzongással tudósított arról a magyar drámaciklusról, amelynek szerzői, megfelelő költői magaslat helyett „sámedliről" tekintettek szét a világban. De találhatnánk közelebb is példát arra, hogy visszájára fordult, a szín-házat, a szándékot és a szerzőt is kompromittálta egy-egy kierőszakolt premier. Más esetekben viszont tudjuk: nem a direktoron múlt, hogy Örkény *Voronyezse* megszületése után nem kapott szín-padot a Művész Színházban, hogy Csurka *Ki lesz a bálanyája* vagy Weöres Sándor *Kétfejű fenevadja* évtizedes késéssel került a közönség elé. Különösen a jelenlegi műsorpolitikai vákuumban, a kommercializálódás veszélyének fokozódásakor nem mellőzhető a közönség felelőssége.

Ami a színházaink mai magyar szerzőgárdájának névsorát, a kortárs repertoár körvonalait illeti, itt természetesen a Hubay-kötet minden olvasójának lehet vitatni-, kiegészítenivalója. A kortársak egyes teljesítményeit mérlegelő alkalmi írásoknál messzebbre mutat Hubaynak az az általánosabb érvényű meglátása, amely szerint a mai magyar dráma legsúlyosabb gondja, hogy elmarad drámai korunk emberének tudatától. Hogy a színpadon kibontott problémák felvetése nagyobbrészt a mindennapi ember tudatszintje alatt történik. Ezért azonban már semmiképpen nem a rendezők s nem a színigazgatók hibáztathatók. *A dráma sorsa* című súlyos, terjedelmes (728 oldalas) tanulmánykötet gazdagságát, a szerző illetékességét és felkészültségét, az összegyűjtött érvkészlet erejét tekintve, akár teljes értékű, módszeres kifejtése is lehetne Hubay esztétikai tételeinek, irodalompolitikai gondolatai-nak, sőt dramaturgiájának is. Monográfia - a magyar dráma egyenrangúságának bizonyítására. Drámatörténetünk ihletett vitairata érvényes drámatörténet. Erre a korszakos feladatra, amelynek megoldásához talán éppen az ő szenvedélyére és felkészültségére lett volna szükség, Hubay Miklós, sajnos, nem vállalkozott.

Be kell érnünk tehát azzal, ami megszületett: Hubay Miklós a magyar drámáért folytatott négy évtizedes küzdelmének krónikájával és dokumentumaival. Tudomásul kell vennünk, hogy az alkalom által életrehívott egyes írások önmagukért állnak helyt; eltérő arányaikat, érvelési módszereiket és hangvételüket mindenkor a feladat, a küzdelem közege határozta meg. Ezért váltakozik a kötetben a pedagógiai etosz és a polemikus szenvedély, a részletező dramaturgiai elemzés (például a Magyar Rádió Miért szép? sorozatában) és a szellemi életünk titkaiba be nem avatottak, kül-földiek irántunk való érdeklődését ébreszteni hivatott, elegáns esszé.

A kötetnek ez a heterogén jellege kétségtelenül korlátozza a tanulmányokból kirajzolódó, felismerhető, koherens nézetrendszer és állásfoglalás társadalmi hatékonyságát is, és megnehezíti a Hubay kialakította értékhierarchia el-fogadását vagy bírálatát. Hiszen ha olvasás közben vitathatónak tűnik például a tegnapi magyar drámairodalom fel-sorolt és elemzett értékeinek belső aránya, a szerző bízvást visszautasíthatja minden ezzel kapcsolatos aggályunkat. Hiszen egyáltalán nem biztos, hogy Lengyel Menyhért azért előzi meg a kötetben Bródy Sándort, mert Hubay kevesebbre tartja *A dada* szerzőjét. Az is lehet, hogy egyszerűen az előbbi dráma-kötetéhez kértek bevezetőt, s története-sen - a barátság jogán - a *Táifun* íróját siratta, búcsúztatta az utódok és az utó-kor nevében esszéértékű emlékbeszédé-ben Hubay Miklós. Móricz Zsigmond hatezer oldalnyi drámai életművének szószólójaként Hubay már korábban szembekerült Nagy Péter értékítéletével. Ez esetben azonban nem az epikai és drámai alkotások rangjának összevetése, hanem az író szándéka és a kor elvárásai között kialakult tragikus szakadék rajza kapcsolódik a kötet főgondolatához.

Köztudott - és nem képezheti esztétikai vita tárgyát -, hogy Hubay Miklóst kortársai közül Sarkadi Imréhez fűzték a legszorosabb baráti szálak. Milyen jogon kérhetnénk számon, hogy Örkény István drámai életművéről Sarkadiénál anynyival kevesebb szó esik a kötetben? Hiányérzetünk legfeljebb annyiban indokolható, amennyiben magára a Sarkadi-életmű értékelésére szorítkozik. Hubay ugyanis Sarkadi oeuvre-jének talán legjobb ismerőjeként szól az *Oszlopos Simeon* eszmevilágáról, és arról, hogy Sarkadi itt, egy később Osborne nevével fém-jelzett világirodalmi jelenség prelúdiumát szólaltatta meg, de sajnálatos módon nem vállalkozik a *Szeptembertől a Simeonig* vezető út feltérképezésére, és szinte csak érintőleg szól *Az elveszett paradicsom* és az *Oszlopos Simeon* jellem-ábrázolási módszerének, konfliktuskezelésének különbségéről. De meglehet, még ez az észrevételünk is jogos vissza-utasításra találna, hiszen Hubay Sarkadi-tanulmányai sem lépnek fel monografisztikus igénnyel.

Ha csak a magyar dráma érdekében folytatott folyamatos küzdelem dokumentuma lenne Hubay kötete, akkor is helye lenne minden színházszerető szakmabeli könyvespolcán. Még akkor is, ha sejthető: kevés színházi ember veszi magának a fáradságot, hogy a kezdetektől a nyolcvanas évekig nyomon kövesse ezt a következetes, önző-önzetlen kortes-hadjáratot. De aki csak egyes csatákra, vitákra kíváncsi, az is lépten-nyomon kincsekre talál: felfedezi Hubay Miklós az adott összefüggéseken túlemelkedő, folytatni érdemes gondolatait. Ilyen például Lengyel Menyhértnek a közönség földhözragadt igényeit kifogásoló, idézett panasza (hogy a nézőtér minden, a naturalizmuson túlemelkedő megoldást visszautasít), s e század eleji konzervatív elvárások korunkig ható következménye. Hasonlóképpen izgalmasnak érzem - hogy egy egészen más természetű példára utaljak - a regénydramatizálások divatjának a mítoszi alap híján csak így megteremthető distanciával magyarázott, újszerű megközelítését, amire Hubay vállalkozik. Kritikusok izgalmas vitaanyagot, kezdő drámaírók dramaturgiai leckét, ambiciózus dramaturgok ötleteket kaphatnak Hubay Miklóstól. Várhatunk-e ennél többet egy drámai életmű „melléktermékétől" ?

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter P. Müller:

La nouvelle version du « Grand Bain »

A Zalaegerszeg on a repris la piece *Le Grand Bain* d'Iván Mándy, dans la mise en scène d'Imre Halasi. Précédé d'un travail préparatoire fouillé, enrichi de morceaux de texte et de musique nouveaux, le spectacle abonde en détails finement nuancés, pourtant, les divers éléments ne sont pas capables de s'unir en une expérience complète et homogene.

Péter György:

Un éclestisme impénétrable

La reprise du drame musical de Miklós Hubay, István Vas et György Ránky, *Les Trois nuits d'un amour* à Szolnok est marquée d'un éclectisme, fondé sur l'intention double du metteur en scène András Éry-Kovács: d'une part, il aspire à une distanciation historique consciente, de l'autre, il veut tout d'abord résoudre un problème strictement professionnel: comment pourrait-on moderniser la mise en scène d'une pièce musicale.

Katalin Forray:

Preneurs d'otages dans l'antiquité

Les Preneurs d'otages, cette pièce de Miklós Hubay. fondée sur la tragédie *Oreste* d'Euripide, a éré reprise à Zalaegerszeg. Le metteur en scène Béla Merő et son jeune ensemble plein d'enthousiasme ont réussi à incarner les idées de l'auteur concernant la confiance ébranlée de la jeunesse et la révolte frôlant le terrorisme.

István Nánay:

Le rite de la Tragédie

La Tragédie de l'Homme, selon la lecture d'Imre Csiszár à Miskolc, appartient parmi les interprétations qui comprennent le chef-d'oeuvre de Madách comme une oeuvre moderne et actuelle et la font comprendre comme telle. Le texte a perdu quelque peu de sa profondeur philosophique, mais ceci se solde par le gain en popularité du spectacle.

Dezső Kovács:

« Don Carlos » pris comme un drame de générations

Au Théâtre de Comédie le metteur en scène Miklós Szinetár a eu recours a des coupures conséquentes pour réduire le *Don Carlos* de Schiller à ses points culminants. Ainsi le public se trouve confronté aux résultats finaux de l'action, simplification qui produit un effet de concentration et de massivité et par la le message actuel de l'ouvre gagne en valeur générale et en richesse philosophique.

Tamás Bécsy:

Les résultats et les possibilités de « Richard III »

A travers l'oeuvre shakespearienne au Théâtre József Attila le metteur en scène István Iglódi a surtout voulu mettre en relief la manipulation grâce à laquelle Gloster atteint son but. L'intention se lit clairement, cependant la réalisation n'est pas assez équilibrée, surtout à cause de l'inégalité dans le style des interprètes.

Tamás Koltai:

Un manuscrit n'est jamais brûlé

Au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár on joue *Le Maître et Margarita* de Mikhaïl Boulgakov, dans l'adaptation de László Babarczy et dans la mise en scène de Tamás Ascher. Le spectacle est une illustration précise, fidèle et complète du roman, il n'y ajoute rien et aspire à conserver celui-ci aussi intégralement que possible. Nous avons donc affaire à une série de tableaux expressifs qui évoquent tous les motifs de l'original et ressuscitent les personnages connus par des interprétations marquantes.

Judit Csáki:

Tout le monde veille

La dernière reprise du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare a eu lieu à Győr. Pour commencer, le metteur en scène György Emőd a personnellement retraduit le texte – geste téméraire dont notre critique analyse la légitimité et les vertus. Elle estime que la lecture du metteur en scene est elle aussi très soignée mais doit constater avec regret l'absence d'acteurs capables de réaliser cette conception.

János Somlyai:

Une misère non datée

A Győr, on a repris aussi *Les Bas-fonds* de Gorki, dans une mise en scene d'István Illés. Pour notre critique, ce spectacle illustre sa conviction qu'une réalisation forte et sensible est bien capable de relever du texte de Gorki des idées qui gardent leur actualité.

Mária Novák:

Kean ou Le Roi de Londres

A Szeged on joue, sous le titre du *Roi de Londres*, *Kean* d'Alexandre Dumas père, dans l'adaptation célèbre de Jean-Paul Sartre. La mise en scène d'un goût sur de János Sándor se veut en premier lieu un divertissement agréable et met l'accent sur les éléments de farce de la pièce.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Notre collaborateur consacre ce chapître nouveau de son journal à trois interprétations, offertes respectivement par András Bálint, Gábor Reviczky et Gabriella Koszta. Tout en appréciant la maîtrise du métier, il esquisse aussi les moyens à l'aide desquels les acteurs révèlent les secrets intimes de leur personnage.

György Lengyel:

Deux représentations de la Tragédie

Quand le texte de la *Tragédie de l'Homme* était longuement inaccessible pour les théâtres hongrois, l'auteur de cet article, éleve du Lycée Madách, a eu la chance de mettre en scène ce chef-d'oeuvre dans son école. Il évoque maintenant cette aventure de première importance pour sa future carrière, et résume finalement ses intentions lors de sa mise en scène professionnelle en 1981, au Théâtre Madách.

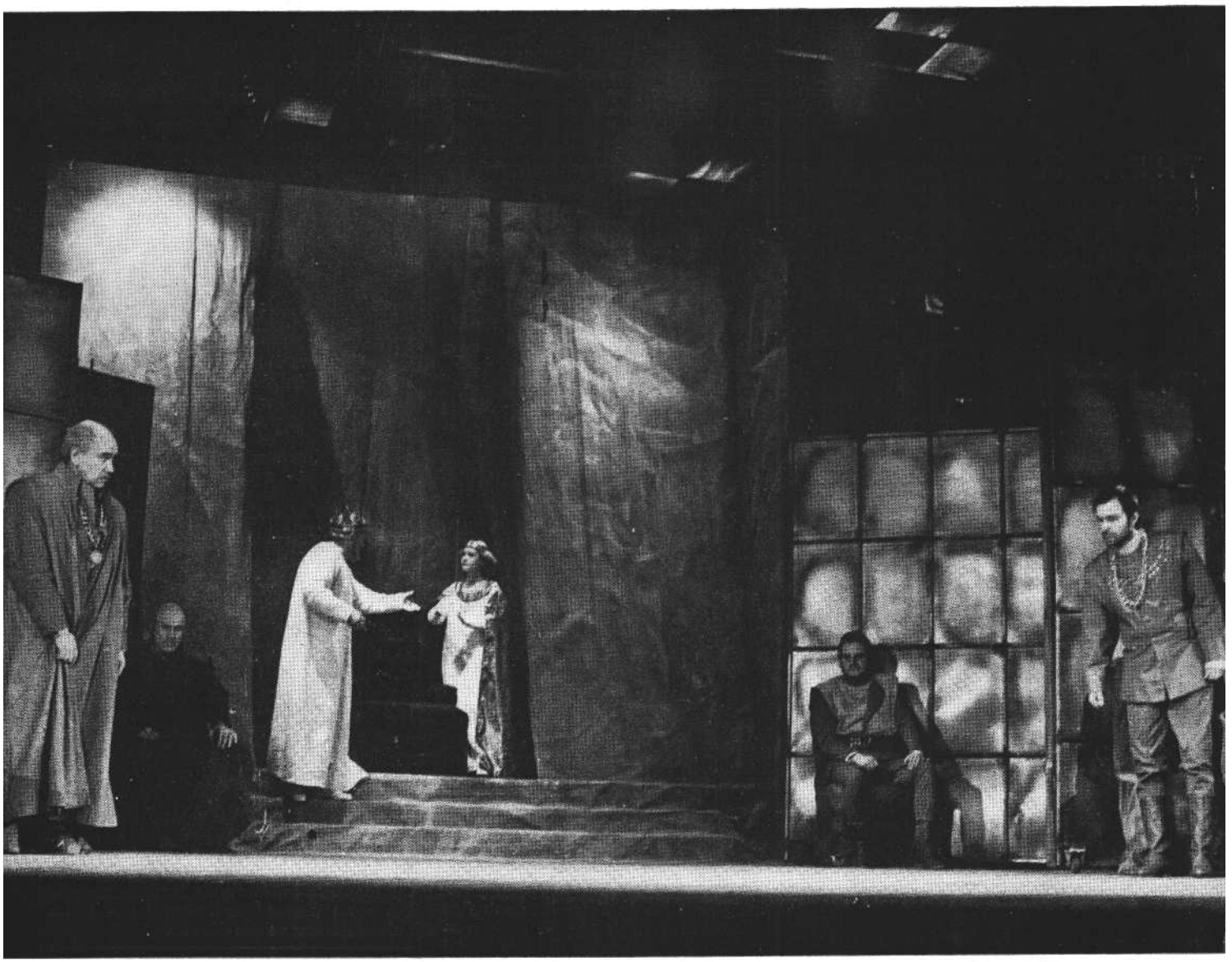
Dr. Gábor Koncz:

Le théatre en position désavantageuse

L'auteur, un économiste de renom, esquisse dans son étude les rapports économiques et sociologiques de la demande et de l'offre, ainsi que de la création, la propagation et la réception.

Anna Földes:

Une passion pleine d'angoisse

La récension traite d'un recueil d'études de Miklós Hubay, intitulé *Le Destin du drame*. Anna Földes constate que les études en question reflètent fidèlement et d'une manière passionnante les luttes de l'auteur pour la littérature dramatique hongroise – luttes qui embrassent quatre décennies.

Ára: 25,– Ft