SZÍNHÁZ

Bécsy Tamás: Szociológiai státusok az álomban • György Péter: A szép Shakespeare • Pályi András: Intuíció és dicsőség • Szántó Judit: Zuhog a rossz • Nánay István: Commedia dell'arte • Koltai Tamás: A cselekvés módozatai • Kolozsvári Papp László: Édes otthon (dráma)

1984
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT XVII.
ÉVFOLYAM 12. SZÁM 1984.
DECEMBER

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 hirlapüzleteiben
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

84.2307 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:

A TNP-Odéon Homburg hercege-előadásának zárókép

A hátsó borítón:

Bakó József díszlete HubayMiklós Freud-drámájához (Nemzeti Színház) (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Szociológiai státusok az álomban (1 }
SCHULCZ KATALIN
Alternatív manzárd (6)
KISS **ESZTER**
Dirib-darab **{8)**
RÓNA KATALIN
Megértő mosoly (10)
GYÖRGY PÉTER
A szép Shakespeare (12)
PÁLYI ANDRÁS
Intuíció és dicsőség (15)
SZÁNTÓ JUDIT
Zuhog a rossz (18)
CSÁKI JUDIT
Jóccakát, anya! (22)

vendégjátékok

PÓR ANNA
Ádám ismét németül (24)
NÁNAY ISTVÁN
Commedia dell'arte (27}

a moszkvai Művész Színház Budapesten
NÁDRA VALÉRIA
Csehov és Moliére (31)
KOVÁCS DEZSŐ
Drámai portré korhű keretben (34)

fórum

NYIKOS **ISTVÁN**
Többletbevétel, a színházak gazdasági mentőöve (36)
SIVÓ EMIL
Színházművészetünk mai gondjairól (38)
PÁL ENDRE
Finanszírozási lehetőségek (39)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
A cselekvés módozatai {42)

drámamelléklet

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ: Édes Otthon

BÉCSY TAMÁS

Szociológiai státusok az álomban

Hubay-dráma a Nemzeti Színházban

Freud Zsigmond 1938 nyarán, az Anschluss után Bécsből Londonba emigrál, s a vonaton álmot lát. Ebben meg-jelenik a Császár (Ferenc József), a Metresz (Schratt Katalin), a Királyfi (Rudolf trónörökös), a Múzsa (aki időnként Schratt Katalin komornája, máskor például Vecsera Mária), a Fiatal katona (Schratt Katalinnak és Kiss Ernő aradi vértanú fiának a fia), valamint Freud négy lánytestvére mint az álom főbb alakjai. Freud álma saját álomtanának mechanizmusai és lélektanának főbb dinamizmusai alapján működik. A mű eseménymenete és helyzetei ennek következtében nem követik pontosan az ok-sági összefüggéseket; az időnek és a tér-nek sincs szabatos meghatározottsága. Nemcsak 1938 és 1914 csúszik össze, hanem a vasúti kupé, a Metresz szalonja és a bordélyház, és ezek együtt a mayerlingi kastéllyal, Rudolf és Vecsera Mária utolsó találkozásának színhelyével. A mű alakjai viszont nem követik az álombélieknek azt a jellegzetességét, hogy az egyik alak több is, más is, mint önmaga, és igen gyakran újra és újra másvalaki. Az alakoknak ez az átváltozása - általában szólva - a drámákban egyszerű és nem túl szerencsés megoldás, noha a színpadon, a színész átváltozáképessége és lehetősége révén sokkal jobb mű-vészi eszköz is lehet. Itt, ebben az álomban minden alak lényegében azonos azzal az önmagával, amellyel Freud álma-ként Hubay Miklós művében él. A Metresz nem változik át például a Császár anyjává, bár bizonyos pontokon a Császár anyja az elbeszélésekben igen hangsúlyosan jelenik meg; Ferenc József sem veszi magára az apa alakját a Metresz fiával szemben stb. Csak a Múzsa vált alakot és személyt; illetve a különböző időszakok hatalmi erőszakosságát megtestesítő férfiak és a „szexuális határokon" átlépő nők kórusa; ez utóbbiak is az erőszak fenyegető rémalakjaivá változnak át.

Freud álma voltaképpen szorongásos álom, amit az objektív helyzet jogossá és hitelessé tesz. Még nem álomkép, ahogyan és amikor Bécsből a nácik elől menekülve elindul, s amikor az állomáson szembetalálkozik a zenét kedvelő ifjú gyilkossal. és a régi világ képviselőjének sznob besúgójával, a Kalauzzal, illetve a vonatot szökevények-disszidensek után átkutató katonákkal. Ekkor nem tudhatja, sikerül-e neki és az Útitársnak (Anna lányának) átjutni a határon. Mert ha. nem, ők is éppúgy a biztos halál elé. néznek, mint Bécsben maradt négy lánytestvére, akiknek sorsa miatt éles lelkiismeret-furdalása van. Az álom szorongásos jellegének kialakulásához ugyanis hozzájárul, hogy őket a „járkálj csak, halálraítélt" helyzetében hagyta. Az álom szorongásos minéműségét ezen egyéni okok mellett a. háború kitörésének fenyegető bizonyossága is eredményezi. Sőt, szerepe van ebben annak is, hogy Freud tudományos lelkiismeretből kutatja: elkerülhető lett volna-e az ő tanainak segítségével Ferenc József esetleges analízise révén -- az az első világháború, amelynek szerves következménye a második. Azt, hogy az álomban. a Császár lesz a főszereplő, nemcsak az indokolja, hogy az első világháborút ő indította el, hanem az is, hogy sokak -- például a Kalauz -- szemében az ő neve a boldog békeidőket is szimbolizálja.

Az álomfejtő álma épp azt deríti ki, és mutatja föl mint mű, hogy az elegáns szalonokban, a régi zenélőórák, a békés kávézgatással eltöltött délutánok, a császárkeringő hangulatának felszíne alatt a trónon ülőben és várományosaiban az apagyilkosság, az apák és fiak ősi, gyilkos ellenségessége és a szadizmus pszichikai dinamizmusai élnek.

Ez a drámaiság szempontjából később elemzendő problémakör gyönyörű díszletben és bútorok között jelenik meg. Bakó József színpadképe impozáns és lenyűgözően szép; még akkor is, amikor a vörös szín .- a vasúti szemafornak mint tiltó és a bordélyháznak mint a határokat átlépő helynek a szimbolikus színe - édeskés rózsaszínre vált át. A nyitó képben - a pályaudvar jeleként - a hatalmas teret hasáhoszlopok szegélyezik, amelyek élesen csillognak és visszaverik a fényeket. Az álom elindulásakor ezek közé ereszkedik Schratt Katalin szalonja igen szép fehér bútorokkal, régi zenélőórákkal, stilizált pálmalevéllel, impozáns függönyökkel. A színpadi látvány mintha a legelegánsabb nagyoperett világát idézné.

Jelentése talán az, hogy az első világháború előtti években. a lélekmély gyilkos és szadista dinamizmusai impozánsan szép környezetben, meghitten csen-des, nyugalmat és boldogságot sugárzó környezetben működtek. Azonban az itt látható szépség és elegancia nem annyira a kor valósága felszínének a jellegzetessége, hanem a színházi műalkotásban lezajló események látványáé; az alakok tétbeli elhelyezésének, mozgatásának és tablóinak, sőt a világítási effektusoknak - még az úgynevezett „sokkoló hatásúaknak" is - a legfőbb jellegzetessége, minősége. Így ennek következtében, megítélésünk szerint, a környezet impozánsan szép fenségessége csak *gondolatilag* hordozza azt a jelentést, amit az imént neki - feltételesen - tulajdonítottunk. A néző közvetlen érzéke-

Hubay Miklós: Freud - az álomfejtő álma (Nemzeti Színház). Darvas Iván (az Utas) és Kohut Magda (az Útitárs)

lésében a látható felszín és a mély végtelen különbözőségét, a kettő közti szakadékot a színpadi látvány szépsége elsimítja, és a szorongásos álom jellegzetességét sem formázza.

Freud álmában természetesen megjelenik ő maga is. Mivel meggyőződésünk szerint *a dráma* az alakok közötti viszonyok változásával azonos, lényeges kérdés, milyen konkrét tartalmú és jellegű viszonyai vannak itt Freudnak. Az álombéli Freudot a Metresz hívja meg saját lakására, hogy ott analizálja a Császárt, akit kínzó álmok gyötörnek. Ez a meghívás annak a szociológiai magyarázata, hogy Freud egyáltalán miként kerülhetett kapcsolatba Ferenc Józseffel. A dráma világszerűségében mindezt elhinnénk szociológiai indoklás nélkül is, a mű erővonalainak alakulásából. Persze ez a jelenet - az első rész második fele - alkalmat ad az írónak arra, hogy igen szellemes párbeszédeket írjon meg a Metresz és most az ő komornáját játszó Múzsa között; valamint - ha szabad ezt mondani - írói grimaszra is. Freudot megérkezésekor *a déjá vu* érzése fogja el; természetesen nem a „valódi" Freudot, hanem a Hubay Miklós darabjaiban élő Freudot, aki e mű előző változataiban járt már Schratt Katalin szalonjában.

Az analízisre a Császár először nem akar vállalkozni; s több szociológiai megokolásra van szükség, hogy végül miért veti alá magát a procedúrának. Az első ilyen ok: az analízis hasonlít a gyónásra, az analizáló orvos azokra a papokra, akikben nem lehet megbízni, mert besúgók. Freud az álom előtti gyötrő helyzetének megfelelően a háború kitörésének okait keresi az analízis során. Ezek az okok a Császár elbeszéléseiben jelennek meg.

Ebből következően a mű eseményei három absztrakciós szinten léteznek. Az elsőn léteznek az utazás, pontosabban az elindulás és a Londonba való megérkezés eseménymozzanatai. A második réteg az álom, amelyet a mű további két rétegre bont: az elsőn - lényegében, a mű világszerűségét tekintve a másodikon - az analízis előkészületei és annak gyakorlati aspektusai léteznek; az álom második, de a mű harmadik rétegében pedig azok az események, amelyeket a Császár az analízis során elbeszél. A mű lényege ezen a harmadik rétegen jelenik meg. Így a lényeget hordozó események - az analízis létformájának szükségszerűségéből - *elbeszélésekben* formálódnak műbeli létté. Megjelenési formájuk általában monológ, amelyeket párbeszédek tör-nek meg. Az analízis során a Császár tudattalanjából előtörő események elbeszélésének epikus jellege a mikrohelyzetek ismérveként is megmarad, még a szóhasználatban is.

Freud és a Császár a mű második absztrakciós szintjén találkoznak tehát, s az itteni alaphelyzetből szükségszerű, hogy közöttük nem alakulhat ki személyes és most változó viszony, csak státusaik között statikus viszony. Először azért, mert a Császár az álomban is úgy viselkedik, mint a mű előző változataiban, amelyekben találkozásuk „reálisabb" helyzetben és körülmények között - értve: nem álomban - valósult meg. A Császár nemcsak beszél többes szám első személyben, de így is viselkedik; viselkedése és másokhoz való viszonya a császár szociológiai státusából következik, és nem személyiségéből, egyéniségéből. Kijelenti például, hogy a doktor úrnak nincs mit mondanunk. Igy legfeljebb a császár és az orvos státusán belül a pszichiáter és páciense szociológiai viszonya lehetséges. Azonban ezt a viszonyt az előbb említetten kívül újabb szociológiai megokolásnak kell hitelesíteni. A császárstátushoz tartozó értékrendben az orvos a lakájokkal kerül egy sorba, s mivel a lakájok annyira alatta vannak a Császárnak, a bensőben lévő diszkrét dolgok „kipakolása" lehetővé válik: a lakájok előtt nem kell szégyenkezni. Freud nem is tesz mást, mint beszédre és az abban elhangzottakról való asszociációkra készteti páciensét, aki a feltörő *emlékeket elbeszéli.*

Az egyik elbeszélés, hogy maga a Császár kényszerítette lemondásra császári elődjét, szellemeket játszva, éjjelente „szellemjárást" produkálva. Ez az elbeszélés hordoz személyes ismérveket - ez épp a lemondásra való kényszerítés formája -, de közte és elődje, Ferdinánd közt, aki meg sem jelenik, szükségszerűen nem jöhet létre személyes viszony. Am ezzel a lemondásra való kényszerítéssel szimbolikusan - a Császár apagyilkosságot követett el, ami egész életére szólóan beléépítette a saját, lehetséges utódaitól és így a fiától való rettegő félelmet. S ez az oka, hogy tőlük meg akar szabadulni.

Ugyancsak elbeszélésben halljuk, hogy Ferenc Ferdinánd meggyilkolásához is lehetett valami köze; akár csak annyiban, hogy elsiklott a szarajevói úttal összefüggésben Ferenc Ferdinánd személyes védelmének bizonytalan és teljesen elégtelen volta fölött; vagy akár csak annyiban, hogy az előbb említett benső dinamizmusa miatt kívánta a halálát. Abban a jelenetben, amelyben a Szárnysegéd (Horthy Miklós) jelentené a Szarajevóban történteket, a szociológiai státus és a drámaiság egy pillanatra szerencsésen találkozik. A Császár a szokásos módon, szociológiai státusának megfelelően viselkedik a mű harmadik absztrakciós rétegében is, vagyis nem hagyja megszólalni a Szárnysegédet addig, amíg ő nem kérdezi. Am ezalatt formálódik az utódjának halálát vágyó személyes lélekmélyi erő, amely aztán egyszerre a tudatosság szintjére tör, s jelentés nélkül is *tudja,* mi történt.

A Császár szadizmusa ugyancsak elbeszélésből derül ki; a legpregnánsabban a Királyfi (Rudolf) neveltetésének elbeszéléséből. A Császár beszéli el, hogy a nevelő az ő határozott parancsára a fiút minden reggel pisztolylövéssel ébresztette kiskorában, ami a fiúban - s ezt már a Királyfi beszéli el - állandó rettegést, szorongást és gyűlöletet épített föl. Ezért is gyűlöli apját és kívánja halálát. Ebben a jelenetben az apa és fiú között kialakul némi személyes viszony, de ez sem a dráma világszerűségén belül most változó viszony. Ez a viszony ugyanis pusztán annyi, hogy a neveltetést ők ketten váltakozva beszélik el. Már nem puszta elbeszélésben jelenik meg Rudolf és Vecsera Mária halála. Vecsera Mária a Múzsa megjelenítése-ben elénk lép, s dialógusokat kap. Ők - Rudolffal - haláluk elbeszélését illusztrálják. A mű világszerűségében nincs pontosan meghatározott módja, vagyis nem mutat rá semmiféle tény, hogy mennyiben és miként van konkrét szerepe a Császárnak az ő halálukban. Ez csak sugalmazódik, például azáltal, hogy rendőrök lesik, felhangzik-e a szobából a második pisztolylövés. Ezzel a meg-oldással a Császárban lévő gyilkos dinamizmus sugalmazódik, de ez is - ismét - nem most változó viszonyokon belül.

Freudnak nemcsak a Császárhoz, de még azokhoz az eseményekhez sem lehet most változó személyes viszonya, amelyeket a Császár elbeszél, vagy amelyeket dialogizáltan jelenítenek meg. A Császár elbeszélésében megjelenő szörnyűségek csak *hatnak* rá, s benső világában válta-nak ki érzelmeket; a másokhoz való külső viszonyok változása egyszerűen meg sem jelenhet. Az ő viszonya a tragikus és szörnyű dolgoknak a tudósi megértése, amelyek - éppen mert szór-

nyűek és tragikusak - gyötrődést, kínlódást, szenvedést váltanak ki belőle, s nem viszonyváltozásokat. Freud a saját álmában sem lép be a Császár elbeszélésének aktív szereplői közé. Igy csak az események továbbmondására biztatja, s időnként kommentál

Az a személyes viszony, amely változhatna, nemcsak Freud és a Császár között, de a Metresz és a Császár, illetőleg a Metresz és Freud között sem jöhet létre. A Metresz Freudhoz és a Császár-hoz egyaránt mint két különböző szociológiai státusban lévőhöz viszonyul, saját egyéniségéből kiáramló viszony-tartalmak helyett, A Császárral azon -- szociológiailag bizonyosan hiteles -- mozzanat miatt sem alakulhat ki személyes viszonya, miszerint a Császár vele szemben is csak a lehető legintimebb pillanatokban hagyja el a státushoz tartozó viselkedést, Freudhoz pedig csak annyi a személyes viszonytartalma, amennyi azáltal jelenhet meg, hogy meghívja, analizálja a Császárt.

A műben mindazonáltal igen sok nagyszerű gondolat, megfigyelés, mozzanat található. Voltaképpen ilyen az alapötlet önmagában: Freud és Ferenc József találkozása, illetve a császár analízise, amelyből kiderül: apagyilkosság, apagyilkosságtól való félelem és nagyfokú szadizmus jellemzi a lelke mélyén azt a Császárt, akinek a nevéhez a boldog békeidők tapadnak. Igy nem véletlenül történik igen finom írói eszközökkel utalás a szadizmus kapcsán az aradi kivégzésekre és a hóhérkirállyal kapcsolatban Ferenc Józsefre Arany János A *wálesi bárdok* című versével.

De nyugodtan állíthatni, hogy - noha személyes viszonyok változásától függetlenül --• íróilag igen jól formálódnak meg és jellemződnek az alakok. Azoknak a szövegeknek az alapján, amelyeket elmondanak, amelyeket „kibeszélnek", igen jól megírt alakok bontakoznak ki. De ismét hangsúlyozzuk -- az alakok nem személyiségükből kibomló viszonyaik változása által jellemződnek, ha-nem ezektől függetlenül elhangzó szövegeik által.

Igen kitűnő az is, hogy Hubay Miklós megláttatja, a Császár lelkialkata --Szondi Lipót szavával „a galamblelkű hóhér"-típus - az egész Monarchiában elterjedt; a Kalauz és a zenét kedvelő ifjú gyilkos hordozza ezt a jelentést. Ugyanilyen kitűnő észrevétel egy másik, látszólag két távoli dolognak, a tudattalannak és a slágernek az összekapcsolá-

Lukács Margit (a Metresz) és Kállai Ferenc (a Császár) **a Freud-drámában**

sa. Amikor a Császár a szárnysegédi jelentés nélkül is tudja, de mégsem tudja, vagy tudja, de mégsem mondja ki, hogy a trónörököst Szarajevóban megölték, mindenki az „Oszkár tudja-a, de nem mondja-a" operaslágert énekli. Hasonlóan remek megoldás, hogy Freud álmában vicceket mesélnek, illetve kezdenek el; továbbá, hogy a bordélyházi jelenetben felvillannak Freud lányában, az apa tételeinek megfelelően az apa iránti szexuális vonzalomnak a jelei. Az alapprobléma azonban minden esetben ugyanaz: nem most változó viszonyok tartalmai ként jelennek meg ezek a kitűnő dolgok.

Az, hogy a viselkedések, magatartások nem egyéniségből, hanem a szociológiai státus követelményeiből fakadnak, igen sok esetben nem válik egyértelművé Sík Ferenc rendezése és a színészi alakítások révén. Majdnem minden színész úgy játssza el - csak a mellékalakokat megjelenítők nem -- ezeket a viselkedéseket és magatartásokat, mintha egy-egy egyéniség megnyilvánulásai lennének. Ez a lehetőség természetesen. a valóságból. táplálkozik és a színház művészetének lehetőségeiből, ahogyan később visszatérünk rá,

Kállai Ferenc a Császár magatartásának, viselkedésének és karakterének meg--formálásában több tényezőt épített egybe. Nem azt a képet formálta ki, amilyen Ferenc József a valóságban volt vagy lehetett, hanem azt, amely a történelem mozgásirányainak a szemszögéből rajzolódott ki. És ennek az arculatnak az ismérveit mutatta föl a Császár előttünk megjelenő minéműségében, Ifjúkorának szimbolikus apagyilkosságát, a „szellemjátszást" Kállai Ferenc alakításában az agg császár mint élete nagy tréfáját, heccét meséli és így is éli át, büszkén önmaga ügyességére. De ugyanígy élvezi az anyakomplexus velejárójaként -, hogy többes szám első személyben viselkedhet. Ez a jelentés elsősorban abban a jelenetben alakult ki, amelyben a Szárnysegédet nem engedi megszólal-ni, s amellyel kapcsolatban elmeséli, azért bocsátott el egy előző szárnysegédet bőbeszédűségéért, mivel egy sétakocsizás alkalmával *egy* szoborra, az ő kérdése nélkül jegyezte meg, hogy szép. A viselkedésnek ehhez a kamaszos jellegéhez építi hozzá a látszólagos kedélyességet, aztán az öregkor szenilitását, továbbá a kegyetlen szadizmust és félelmét a fiában élő apagyilkossági hajlamtól. Amikor ez utóbbiról van szó, Kállai Ferenc gyilkosan hideggé, konokká változtatja a Császár magatartását. Ezeket a tulajdonságokat úgy építette egybe, hogy Ferenc Józsefnek a történelem által megrajzolt arculata végül a groteszk minőséget sugározta. Ez a mi-nőség itt nem divatból jelent meg: a groteszk minőséget a félelem telien hátborzongatónak, a többes szám első személyt szenilisen-gyermekien élvezőnek, a császárkeringő hangulatán elandalgónak, a békésen kávézgatónak és az apagyilkosnak és hóhérnak, a háború mészárszékét előidéző kegyes, jámbor arcot mutatónak a szervessé ötvözése hozta létre.

Ilyennyíre összetett arculatot egy színész kitűnően. tud létrehozni a magatartásnak, karakterösszetevőknek azokkal a nem verbális jeleivel, amelyek csak neki. -- és nem a drámaírónak - állnak

Kubik Anna (a Múzsa) és Farády István (a Királyfi) Hubay Miklós drámájában (Ikládv László felvételei)

rendelkezésre. Az ilyen összetett karakter megformálásához a színpadon elvben elégségesek az alak igen tág értelmű színpadi helyzetei. A helyzeteket nemcsak a dialógusok tartalmai és konnotációi teremtik meg, miként az írott művekben, hanem azok a puszta tények is, hogy ki, mikor, hol, kikkel van együtt jelen; ami persze már helyzettartalmakat is jelent. A színész az ilyen értelmű tág helyzetben akkor is kitűnően formálhat meg egy alakot, ha a helyzetben lévőkkel való viszonyai egyfelől szociológiaiak, másfelől statikusak. Az alakmegformálás kitűnő lehet pusztán az adott alak általános magatartását és az elmondott szövegek metakommunikációját megteremtő nem verbális jelek - s azok rendszere - által is. Itt ilyenek például azok, amelyek a szenilitást nyilvánítják ki, avagy amelyek az utódai halálával kapcsolatos látszólagos közömbösségnek jegessé, fagylalóvá formált változatait hordozzák; s továbbá azok, amelyek által a „nagyságos asszony" kávéjának illata teszi kedélyessé, megelégedetté a magatartást. De csak Kállai Ferenc megformálásában minősül olyanná a magatartás, mint amely az alak egyéniségét-egyediségét jeleníti meg. A Császár benső dinamizmusaitól nem függ itt semmi; a lélekmély bármely erővonala csak demonstrálódik. Az írott drámákban az összetett benső világ, a sokszínű szellemi arculat megmutatásához az alakok viszonyváltozásai szükségesek.

Az írott műben a Metresznek is statikus viszonyai vannak, amelyeknek minden aspektusát az alak szociológiai státusának tartalma, vagyis metresz mi-volta alakítja ki. Az álmodó Freud ezen az alapon asszociálhat szalonjáról a bordélyházra, a „szexuális határokat átlépő" helyre; hiszen csak itt, nála és csak ezen az egyetlen területen lépi át a Császár az ő szociológiai státusának határait. A Metresz az írott szöveg alapján is tudja, hogy ő metresz, de azt is, hogy nem akárkié. És Lukács Margit ebből a statikus alaphelyzetből fakadó viselkedés-nek és magatartásnak a kettősségét ámulatra méltó művészettel vegyíti az alak egyéniségének színeivel. A metreszséghez mint szociológiai státushoz hozzá-tartozik az „erkölcsi könnyedség" mint a viselkedés jellemzője, de ha valaki az erkölcsileg szigorú császári többes szám első személy metresze, a szigorúbb erkölcsiség vagy legalább annak látszata éppúgy velejárója a magatartásnak, mint a ledérség legcsekélyebb jelének az elkerülése. Nos, Lukács Margit ezt a két szélsőséget egyesíti tökéletes mélységekig megformált középhelyen, de az erkölcsi könnyedség aspektusából kiindulva. A szigorúbb erkölcsiséget átváltoztatta tökéletes modorrá, noha járása, mozdulatai, hanghordozása, a szerelemre-szexus-ra utaló mondatainak cinkos-könnyed felhangjai a „magasrendű erkölcsi könnyedséget" nyilvánítják ki; fényévnyi távolságban valamiféle alpáriságtól. Ebből a maradéktalanul remek alakításból egyértelművé vált, hogy Lukács Margit nemcsak klasszikus drámai hősnőket képes a legmagasabb művészi szinten megformálni, hanem császári metreszeket is.

És ezt a pompás alakítást Lukács Margitnak is anélkül kell létrehoznia, hogy a Metresznek változó viszonyai lennének. Sem a Császárban, sem Freudban nincs olyan erővonal, amely az ő helyzetét kockára tenné vagy élére állítaná az ide vagy oda billenés lehetőségével. Ez csak egyetlen mozzanatban, noha ebben is halványan formálódik ki: az ő fia is gyűlöli a Császárt, és meg akarja ölni, hiszen ebben a fiúban is ott élnek az apagyilkos ösztönök. És Lukács Margit ezekben a pillanatokban szinte szavak nélkül is tökéletesen érzékelteti a fiáért aggódó anyát.

Freudnak személyes viszonya egyedül az Útitárshoz van, aki a lánya; noha ezt a viszonyt is átszövi az apa-lány szociológiai státusának viszonya. Lányát Kohut Magda alakítja, minden pillanatában kitűnően. Alakításának különösen az a részlete lenyűgöző, amikor a bordélyházi jelenetben megjeleníti --apja tanainak megfelelően - az apjához való szexuális vonzódást. Ezt Kohut Magda páratlan finomsággal és színészi eleganciával jeleníti meg. A komplexus természetét, jellegét mutatja föl az alakítás, a szeretet vezérelte szexust, amely még a komplexusban is leplezi magát a gyermeki szeretettel és halvány zavart-

sággal, hiszen mégiscsak az apjáról van szó.

A személyes viszonyok és azok változásának hiánya nyilván a Freudot megformáló Darvas Iván számára jelent nagy nehézséget. Hiszen a század egyik legnagyobb tudósi zsenijét szinte csak viszonyok nélküli önmagából kell megalkotnia. Hangsúlyoznunk kell, hogy a társadalmi tudatban is zseninek elismert embert hitelesen megformálni mind drámaíróilag, mind színészileg a lehető legnagyobb feladat. Egy tudósnak *vagy* művésznek zseni mivolta sohasem a másokhoz való viszonyában jelenik meg, nem is ott igazolódik, hanem műveiben. A zseniálisságot bizonyító mű pedig sohasem kerülhet részként a zseniről szóló műbe. Utaltunk az előzőekben arra, hogy a mű alakjai abszolúte hitelesek, igen jól megírtak. Az író aspektusából nézve a mű maradéktalanul nagy érdeme, hogy nincs egyetlen olyan mondata sem, amely méltatlan vagy pláne olcsó lenne Freud zsenijéhez. A színészi alakításra vonatkozóan ugyanez mondható el Darvas Iván alakításáról. Minden pillanatában elhisszük, hogy alakja zseni, s nem olyan valaki, akinek picit is sikerültebb munkájára manapság könnyedén rámondjuk: zseniális. És ezt neki is viszonyváltozások nélkül kell megteremtenie. Ami alakjával összefüggésben változik, az a puszta körülmény: Bécsből, a halálveszélyből Londonba jut. Az ily körülményváltozás a való életben a lehető legnagyobb jelentőségű; ám a művilágban nem helyettesítheti Freud-nak a mű más alakjaihoz való változó viszonyait. Nem lehetséges a Császárral való viszonyváltozás sem; legfeljebb egy tudósi aspektusban: megtalálja-e a Császárban az általa felfedezett pszichikai dinamizmusokat vagy nem. De, ha megtalálja, ha nem, ez számára már nem tudósi tét, nem változtat tudományos életén. Ebből az alaphelyzetbál azonban elvben ki lehetne növeszteni határozottan drámai viszonyt. Azt, ami a tudós vagy akár az író számára a legszorongatóbb helyzet: ő aztán tudja, hogy a valóságban mi az adott helyzet mélye és igaz mivolta, és ennek alapjaiban kellene változnia az ő tételei, felfedezései vagy kimondásai alapján és következtében, ám ez a szükségszerűnek minősülő változás elmarad. Ez az egyik legősibb és *azóta* is gyakran megjelenő drámai alap-szituáció: olyan viszonyrendszernek a megmutatása, amelynek okvetlenül változnia kellene, de nem változik. Ez a lehetőség itt csak egy-egy pillanatra csillan fel; noha kibontható lehetne, hiszen a szorongásos álmoknak amelyekben tenni-menni kellene valamit és valahová, de képtelenek vagyunk a mozgásra - alapvetően ez a jellemzője. Darvas *Iván* alakításában nyoma sem volt korábbi modorosságai egyikének sem; sem például az „öblögetésnek", sem a „sziszegésnek". A. manírok helyett minden részletében hihetően formálta meg századunk egyik legnagyobb tudását. Pedig kicsinyesen, de hihetően aggályoskodott az utazással kapcsolatban, sőt szinte nyüszítően félt a besúgó kalauztól és a zenét kedvelő ifjú gyilkostól. Es mindezenközben képes volt megmutatni. azt a szellemi fölényt, amelyet az adott életjelenségnek nagy-nagy távlatokat át-fogó appercipiálása ad és biztosít. A Kalauzban megtestesülő magatartás múlt-beli és jövőbeli távlatait hiába látta, mégis iszonyúan félt tőle; de szellemi fölénnyel félt. A. mű világszerűségében később a Császár kerül a középpontba, s ő --- különösképp a Császár elbeszélései során - a helyzet perifériájára kerül, hiszen ekkor csak kommentál. Ezt a színészileg egyáltalán nem könnyű helyzetet azzal oldotta meg, hogy ekkor azt a kínt és gyötrelmet sugározta maga-tartása, amely egyfelől abból alakult ki, hogy szörnyűségeket lát, azokat meg is érti, a következményeket is látja, de - másfelől - nem tud rajta változtatni. A műnek és az alakításnak ez a szegmentuma az, amelyből az imént említett drámai szituáció megformálódhatna. Mert így, ahogyan ez most megjelenik, az aggódás, gyötrelem, szenvedés pusztán lelki-állapot megmutatása, s nem a viszony-változások tartalma.

Szükséges volt a négy főalak színészi megformálásának a problémájáról mint az egyéniségmegformálás nehézségeiről is szólni, hogy látható legyen: a témának a szerves következménye, hogy az alakok közötti viszonyok a szociológiai státusokból fakadó viselkedésekből és magatartásokból és nem autonóm egyéniségükből alakulnak ki; valamint az is, hogy e viszonyokban nem is lehetséges változás. Vagyis ezt a tényt a téma. kényszerítette az íróra. Az alakok elnevezése sem Freud, Ferenc József, Schratt .Katalin stb., hanem az Utas, a Császár, a Metresz stb. Ez persze még nem magyarázza, csak jelzi, hogy itt szociológiai. státusok kerülnek viszonyba. Magyarázza és szükségszerűvé teszi viszont az a kiindulópont, hogy egyvalakinek az álmában másvalakinek az analízise folyik, s hogy ez a másvalaki éppen Ferenc József. Hiszen a tudattalannak egy analízisben felbukkanó tartalmai egy X. Y. kisember esetében például a Kalauzában - hiába lennének talán ugyanazok, ezeknek a dinamizmusoknak csak Ferenc Józsefnek vagy a hozzá hasonló státusban lévőnek az esetében vannak és lehetnek szélesebb értelemben véve társadalmi-történelmi következményei. Márpedig a tudattalan dinamizmusokról úgy lehet jelentős drámát írni, ha megmutatják a társadalmi-történelmi következményeket is; miként ennek hiánya tett nem egy nyugat-európai és amerikai drámát jelentéktelenné. Az egyéni tudattalanban dolgozó erők történelmi-társadalmi következményét a csak dialógusban megformálódó drámai világszerűségben akkor lehet felmutatni, *ha az* adott egyén a társadalmi hierarchia magas polcán lévő státusban van. Ezzel viszont a státushoz tartozó viselkedések és magatartások a témából következően szervesen jelennek meg c műben, a témához elengedhetetlenül tartoznak hozzá. Ugyanakkor, mivel itt Freudnak mint orvosnak és Ferenc Józsefnek mint császárnak a státusa a társadalmi hierarchiában igen nagy távolságban van, a szövegben nem valósítható meg, hogy az ezekből fakadó viselkedések és magatartások személyes viszonyokká változzanak. Ha valamilyen írói erőszakból azzá válnának, a személyes viszonyoknak egyetlen tartalma lehetne: a háború vagy nem háború kérdése. Am ekkor úgy tűnne, mintha az ő viszonyukon múlna az első világháború kitörése vagy ennek elmaradása. Ezzel persze hitelét vesztené a mű. 1-la viszont az analízis folyamata nem változtathat a történelmi tényeken, vagyis nem hordozhatja a háború vagy béke tétjét, akkor maga az analízis válik szükségszerűen epikus folyamattá, amely *csak bemutatja, de tét nélkül a* Császár tudattalan dinamizmusait. Ezáltal természetesen csak a két szociológiai státus képes viszonyba kerülni. Ezt a mű még hangsúlyozza is azzal, hogy a második absztrakciós szinten - Freud álmában - is a státushoz tartozó viselkedéseket és magatartásokat produkálják az alakok, úgy, mintha nem is álomban léteznének; ebben a tekintetben ott sem „vetkeznek le" személyességükig.

Ahhoz, hogy a színészi alakítások során a nem verbális jelekből kirajzolódó

arculatok mégis egyéniségekként mutatják az alakokat a színjátékműben, a következő is hozzájárul. A Ferenc Józsefről és a Freudról való kép a nézők tudatának társadalmi és nem egyéni aspektusában létezik. Am ott nyilván nem az ő privát személyiségük-egyéniségük arculata formálódott ki, és nem azt hordozzák, ha-nem a szociológiai státusokból (az alap-vető felfedezéseket tett tudós és a háború mészárszékét elindító békebeli császár), valamint a történelem tanulságából kialakult arculatot; vagyis a néző nem személyiségképet szembesít az írott mű világával. Elfogadja a státusképet egyéniségképnek. Az már a színházművészet sajátossága továbbá, hogy a színész *élő, eleven jelenléte* miatt a nem verbális jelrendszerrel megformált státusmagatartás és -viselkedés mint egyéniségekből, személyiségekből fakadó magatartás értékelődik. Természetesen manapság en-nek az értékelésnek a valóságos életben is megvan az alapja; a társadalmi életben is gyakran minősítünk státusmagatartást személyiségből fakadónak vagy abból kibomlónak.

A valóságban a szociológiai státusokhoz tartozó magatartásokból következően is előállhatnak változások a státusok között is. A státusok azonban csak akkor képesek így hatni egymásra, ha a társadalmi hierarchiának lényegében azonos szintjén vannak; illetve ha a magasabban lévőnek az alacsonyabbra tett hatásáról van szó. Ha viszont ilyen távolságban vannak, mint itt, nem is képesek egymásra hatni olyannyira, hogy az akár-melyik státushoz tartozó viselkedést és magatartást a másik megváltoztassa; nem is szólva a státushoz tartozó döntések megváltoztatásáról.

Mindezekből talán látható, hogy hu-bay Miklós művében és a Nemzeti Szín-ház előadásában egyaránt jelentkeznek azok az előnyök és nehézségek, amelyeket korszakunk egyik jellegzetessége ró a drámaíró és a színház művészetére.

Hubay Miklós: Freud, avagi az álomfejtő álma (Nemzeti Színház)

Rendező: Sík Ferenc. *Díszlettervező:* Bakó József. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *Zene:* Orbán György. *játékmester:* Bodnár Sándor. *A rendező munkatársa:* Háy Andrea.

Szereplők: Darvas Iván, Kohut Magda, Horkai János, Kállai Ferenc, Lukács Margit, Farády István, Kubik Anna, Izsóf Vilmos, Rubold Ödön, Kassai Károly, Botár Endre, Fáy Gyöngyi, Rajna Mária, Károlyi Irén, Márkus Erzsébet.

SCHULCZ KATALIN

Alternatív manzárd

Kertész Ákos komédiája a Várszínházban

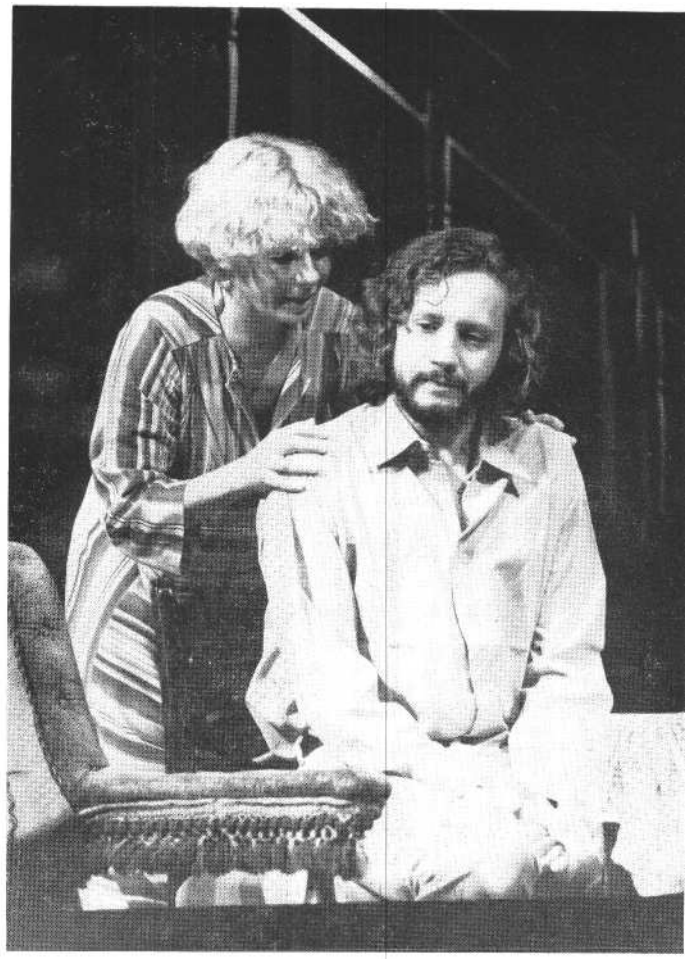
A színpadon kétszintes családi ház váza áll. A vázrendszerbe illesztett ajtó- és ablaktokok körül hiányoznak a falak, így a helyiségekbe akadálytalanul hatol-hat be a néző pillantása: az elkövetkező bonyodalmak színteréül ezek szolgálnak majd.

A berendezés arról árulkodik, hogy a ház lakói nem újonnan vásárolták bútoraikat, pontosabban: az örökölt stílustalan stílbútorok eklektikus zsúfoltságát egyes jellegtelen praktikus darabokkal egészítették ki. A konyha korszerűen felszerelt, látni való, hogy a ház asszonyának egész napos életterepe.

Az első jelenetben őt látjuk, amint a körülbelül vele egykorú szomszéd-asszonnyal trafikál. Kisvártatva félszeg tartású fiatalember jelenik meg, Erzsikének, a háziasszonynak szánt virágcsokorral. Bátortalanul nyújtja át a krizantémot, és még zavartabban okul Erzsike dévaj kacagásából, hogy ilyen virág temetőbe való, nem asszonykézbe. Rövidesen kiderül, hogy a sután viselkedő fiú szintén a ház lakója, úgyszólván családtag-minőségben, jóllehet nem rokon. Burián Károly, főművezető és családfő unszolására költözött be a kihasználatlan manzárdba, mivel közös munkahelyükön fény derült nehéz sorsára, volt alkoholizmusára, és Burián, aki szociális segítségnyújtásban nem ismer tréfát, nyomban pártfogásába vette a jobb sorsra érdemes munkatársat. Választ sem várva utalta be családi házába, s lett szószólója a gyógyulás és a társadalmi beilleszkedés útján bizonytalanul elinduló Göncöl Pali szakmai tehetségének is. Pártoló szenvedélyét csak fokozta, hogy lévén újdonsült védence sötét hajú, úgy döntött, hogy cigány, és mint ilyen, hátrányos helyzetű, akin még sokkal dicsőbb feladat segíteni. Mivel a ház lakói csordultig vannak jóakarattal, fordulat várható, hogy az idill egyáltalán elmesélésre legyen érdemes. Ez be is következik, korántsem meglepő formában: Erzsike és Göncöl Pali összeszűrik a levet, de nem rutinos módon, kijátszva a jóhiszemű főművezetőt, hiszen akkor szokványos bohózatra számíthatnánk, hanem lelkiismereti gondot kerítve a történtek miatt. Az új családtag kötelességének érzi, hogy haladéktalanul eltűnjön gyanútlan jótevője és főnöke szeme elől, Erzsike pedig - aki rajongásig imádja férjét - magára vállalja, hogy meggyónja a sajnálatos eseményt. Így is történik. Már a karikatúraszerűen eltúlzott gyónási kedv, de még inkább a vallomás módja és a mohón várt ítélet azt jelzi: „valami más" következik, mint amit a hagyományos háromszög-komédiáktól megszokhattunk. Nos, Burián Károly meghökkenése nem tart sokáig: progresszív ember, nem engedheti meg magának, hogy a világtörténelem átlagos megcsaltjai módjára veszítse el a fejét, belesétálva veszélyes ideológiai csapdába, mely szerint a házastársak tulajdonuknak tekintik egymást, és minden igazolatlan óra tudomásukra jutásával reakciós indulatok kerítik őket hatalmukba, ahelyett, *hogy* nyugtáznák párjuk szabadságfokának magasra szökkenését.

A családfő döntése a már megjelenített közegben óhatatlanul groteszk, és azzá válik mindaz, amit az elhatározás eredményez : Burián egyre inkább belelovalja magát a kényszerű helyzet teremtette gyakorlat frissen alkotott elméletébe: megvilágosodása büszkeséggel és megnyugvással tölti el. Az új eszmék iránt kevéssé fogékony, megzavarodott asszonyka és bűntársa alól ki is húzza a talajt, amikor új házirendet javasol: az avult tulajdonosi szemlélet reakciós rutinját elkerülendő ezentúl külön szobában töltsék az éjszakát, hogy Erzsike akadálytalanul érvényesíthesse az őt megillető szabadságát, *azaz* választhasson, Burián ágya vagy a manzárd felé indul-e el. Az első, öntudatos új elrendezésben töltött éjszaka leírása a regény-ben rendkívül érzékletes és szellemes : egy-szerre mulatságos és lehangoló. Ahogy a magányos, puhatolózó vízért osonások bohózatosan rendre elkerülik egymást, hogy aztán a korszerű és korszerűségre kárhoztatott magányosok álmatlanul forgolódva kínnal várják a megváltó reggelt. Nos, ha valaminek esélye lett volna, hogy Kertész Ákos regényéből színpad-ra kerülve egyenértékű hatást érjen el, éppen ez az éjszakai elkerülősdi számít-hatott volna rá. Érdekes módon ez nem valósul meg, a komikus elemek is elsikkadnak - igaz, a csődület több ötlet-lehetőséget kínálna, mint fordítottja, az elkerülés -, a tragikus hangok is hiányoznak, végeredményben középfajú motoszkálás folyik, szinte elhagyható epizódként tálalva a darab szempontjából

Kertész Ákos: Családi ház manzárddal (Várszínház). Avar István (Burián Károly) és Esztergályos Cecília (Erzsike)



Esztergályos Cecília (Erzsike) és Ivánka **Csaba** (Göncöl Pál) (Iklády László felvételei)

hangsúlyos jelenetet. Az ez esetben erélytelennek bizonyuló rendezőnek sikerült viszont Erzsike és Göncöl Pali késes fogócskájából fergeteges mulatságot kerekíteni: repkednek a gesztus-poénok, a fal üresen hagyott helye is bevonódik a játékba: a szabályok semmi-be vételével keresztülnyúlnak rajta, erősítve ezzel a gyakran elsikkadó abszurd lehetőségét. Néhány valóban jól meg-oldott szó- és mozgásreplika tartja lendületben az előadás első részét, de a szünet előtti záró jelenet bizonytalanul ér véget, mérsékelt hőfokon, így nem képes ébren tartani a jól megoldott pillanatok emlékét.

A karácsony napján induló második részben megismerkedünk a családfő egy újabb munkatársával, Maglódi Anna-mária szakszervezeti könyvtárossal, akit a halmozottan hátrányos helyzetű manzárdlakó ágyában fedez fel az egyik Burián gyerek. Erzsike ösztönös vehemenciával indul, hogy megtépje szabadsága tárgyának hölgyismerősét, ám a megfelelő szellemben gondolkodó főművezetőnek sikerül a tettlegességet megakadályoznia. Az ünnepre érkező egyéb családtagok csengetéséig még arra jut idő, hogy az emancipált kolleginát rabul ejtsék Burián Károly haladó nézetei a családról és a magántulajdonról, valamint hogy az ünnepi készülődésben elmaradt családfő sürgősen jegyeseknek nyilvánítsa - a rokonok számára - munkatársait, ám sem a halvacsora nem készül el, sem a karácsonyfa. A vendégek érkezésével egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy az addig sejtett erővonalak elhalványulnak, a figurák sémákká laposodnak, a játék súlytalanná kommercializálódik, anélkül, hogy sodrásával akár kárpótolna.

Elsőként Burián első házasságából való fia jön állapotos bakfisfeleségével, majd Erzsike vasszigoráról hírhedett, kissé eltúlzottan bornírt apja, Kefe Béla. A megtépázott ünnepet sikerül a merev öregúrnak tovább fagyosítani, amennyiben kifogást emel az idegenek téblábolása ellen, valamint Göncöl Palira utalva faji előítéletének ad kifejezést. Ez elég ahhoz, hogy a nekikeseredett védenc feladja másfél esztendős absztinenciáját, és gátlásaitól megszabadulva faképnél hagyja a díszes társaságot. Ekkor már kizárólag papírfigurák mászkálnak és beszélnek a színpadon: ez a mesterségesen gyorsított cselekményletudás meg sem kísérli elfogadtatni magát, bele-zsúfolódik minden átmentésre érdemes-nek vélt epizód, összerántva, nem sűrítve, így nem a nézőnek szánt komikum érvényesül, hanem az előadás igyekezete vá lik komikussá. Miközben Göncöl Pali magával vonszolja a felvilágosult szakszervezeti könyvtárosnőt, a kis meny percenként iramodik ki szája elé tartott kézzel (bár a regényben sem igazán szerencsés a Baba-epizódon belüli epizód mint házasságpárhuzam, a színpadon viszont a figura egyetlen jellemvonása, hogy hányékony). Mivel ifjú férje nem látszik beérni ennyi erénnyel, Baba egyik távozásakor az időközben hozzá csatlakozott szomszédasszony csókjával vigasztalódik, természetesen szigorúan titokban, hiszen apja ideológiáját nem vallja magáénak. Kidolgozatlan ez a jelenet, amit Baba visszatértekor lagymatag, közömbös bemutatkozás követ. Ezalatt Kefe Béla megmenti egyszülött leányát attól a fertőtől, amelybe korosabb, el-vált, kommunista, nem diplomás férje züllesztette, s unokáival együtt elvezényli. A színpad viharos ürülését ellensúlyozandó, Göncöl Pali üget végig a szemünk előtt, láthatóan alkoholos befolyásoltságban, meg sem áll a manzárdig, ahol önképzőkörbe illő öngyilkosságot kísérel meg (csak addig szorgalmazza a dolgot, amíg rájön, hogy a kés éles, és mint ilyen fájdalmat is okozhat), majd hamarosan letesz elhatározásárát. Nem tétlenkedik azonban a magára maradt - szintén kapatos - főművezető sem:

hasonló célból kutat benzin után, bár kevésbé partikuláris a terve, mert nemcsak saját életének kíván véget vetni, hanem mint minden tulajdonok jelképét, a házat is megsemmisítené. Kivéve a házőrző Trabantot, melynek joga estétől már Isti fiát illeti meg. Az ő ténykedését ugyancsak kudarc kíséri, tudomást sem vesz a változatlanul segítőkész szomszédasszonyról, aki hajlandó lenne hozzásegíteni az őt ért csapások mihamarabbi felejtéséhez. Eldőlt zsákként hever a földön, amikor hazaszökő hitvese belébotlik. Boldog visszatérését a felocsúdó Burián elveit csúfoló hatalmas pofonja pecsételi meg. A megzavart Erzsike nyomban otthon érezheti magát: vége az eszmei továbbképzésnek, fel van mentve a korszerű házasság alól. Ahogy azonban ő visszanyeri elvesztett biztonságérzetét, annyira tanácstalanodik el a néző. Olyannyira, hogy a taps is csak ráérősen bátorodik fel, amikor már a meghajlásokból egészen egyértelmű, hogy az előadásnak vége.

Az egyértelmű, de nem egyértelmű kicsengésű befejezés engesztelőbben hat a regénybelinél, mintegy azonosulási lehetőséghez juttatva a kényelmetlen helyzetbe sodort közönséget. A pofon őszintesége nem hagy kétséget maga felől, így máris levonható a kétes tanulság: ne várjon a férj azzal a pofonnal a második felvonás végéig... Ez a jóhiszemű könnyelműséggel megengedett értelmezés abból a tényből adódik, hogy a narrátori iróniától természetszerűen megfosztott színpadi változat cserben-hagyja íróját. Agyontárgyalt kérdés az adaptációk vérvesztesége, ezúttal azonban aligha kerülhető meg, mivel súlyosabb deficitről, értelemzavaró módosulásról van szó. Minthogy a színházban nem a „krónikás" fanyar szenvtelensége fogja össze a történetet, hanem a szereplők „naiv" megjelenítésében illusztrálódik a cselekmény, a látószög tolódik el, egyszerűen egy másik mese születik. Nem biztos, hogy igazán sokat segíthetett volna Szurdi Miklós leleményesebb rendezése ezen, legfeljebb a színész-vezetés valamiféle egységességével érhetett volna el jobb eredményt. A jeles művészek csokorba szedése ugyan eleve sikert szavatol, mégis hiányérzetet kelt az összjáték. Avar István főművezetője túlontúl belefeledkezik a szerep egyik dimenziójába, nem képes a nem abszurd abszurddá válásának „keserves komédiáját" érzékeltetni. Jól bevált mesterségösztönére hagyatkozva inkább a figurára felszíni poénjaira koncentrál, ezt viszont kétségtelen eredménnyel teszi. Esztergályos Cecília mint hűségében meglepetésszerűen megingott szépséges feleség ostobácska, tűzrőlpattant, irgalmas, apatikus, értetlen és vérmes, mindez villámgyors váltásokkal, már-már túl is lépve a kínált szerep kereteit. Göncöl Pali már a regényben sem igen hordoz igazán egyéni vonásokat, a színpadon pedig egyenesen teljes passzivitásra van kárhoztatva. Ott settenkedik állandóan a háttérben, eszközül szolgál főnöke köz- és magánéleti ügybuzgóságának, de személyisége nincs, csak helyzete, még azt is jobbára a többiek számára terem-ti. Ivánka Csaba kényelmetlenül is mozog ebben a szűkre és színtelenre szabott szerepben. A kacér szomszédasszony Farkas Zsuzsa, neki sincs sokkal több lehetősége, de legalább nem kell folyamatosan színen lennie: időnként felbukkanó háztáji szépasszony. A szakszervezeti könyvtáros már hálásabb szerep, s Tóth Éva kedvvel lubickol a „haladó szellemű hajadon" lelkes emancipáltságában. Raksányi Gellértnek (Kefe Endre) is úgynevezett hagyományos vígjátéki jelenése van, ezt viszont nem a kisebb ellenállás irányában aknázza ki, hanem éppen ő az, aki felvillant valamit az egész játéktól elvárható többrétegűségből. És teszi ezt különösen akkor, amikor még szöveg sincs a segítségére. Tahi József Istije bármelyik más darabba betolható, mentségére szóljon, hogy önmagában a szerepe is.

Csikós Attila ház-díszlete alkalmas lett volna a mű teljesebb kibontakozására is, megfelel a feladatának, betölti az egész játékteret, áttekinthető benne az izgatott szereplők egymástól és egymás-hoz futkosása. Vágó Nelly jelmezei kellően hétköznapiak, olyanok, amilyeneket ebben a házban ezek az emberek hordhatnak.

Kertész Ákos: Családi ház manzárddal (Várszínház)

Rendező: Szurdi Miklós. *Dramaturg:* Deme Gábor. *Zeneszerző:* Döme Zsolt. *Díszlet:* Csikos Attila. *Jelmez:* Vágó Nelly. *A rendező munkatársa:* Báthory Zsuzsanna.

Szereplők; Avar István, Esztergályos Cecília, Ivánka Csaba, Pálok Gabi, Garai Viki, Farkas Zsuzsa, Tóth Éva, Tahi József, Segesvári Gabriella f. h., Raksányi Gellért.

KISS ESZTER

Dirib-darab

Sárospataky István komédiája a Várszínházban

Az évad új magyardráma-kínálatából a Várszínházban láthatjuk Sárospataky István *Teakúra* című komédiáját. Ezúttal azonban - úgy tűnik - nem egészen befejezett, nem eléggé átgondolt alkotás került ki az író kezéből, pedig több korábbi művével bizonyította már képességét a fegyelmezett, sallangmentes, sűrítő dramaturgiára, a drámailag is hite-les valóságlátásra.

Nyilatkozata szerint e drámával hármas célja volt Sárospataky Istvánnak. Először is úgynevezett (Peter Szondi terminológiájával) „szűk tér" típusú, vagyis - ahogy ebből a drámaformából következik - modellértékű drámát akart írni arról, hogy „még ha szereti is egymást két ember, ha az őket összekötő kapcsolat rájuk kényszerített, akkor személyiségükben és tetteikben is deformálódnak". Az író második célja az volt, hogy a történelmi drámák után mai tárgyú, tehát sokkal közvetlenebbül a mához és máról szóló művel lépjen a közönség elé. S a harmadik - amely természetesen összefügg az előbbiekkel és következik a létmodellalkotó dramaturgiából - az, hogy alakjai jelképekként funkcionálja-nak. Csakhogy, mivel már az első cél megvalósításában sem volt következetes Sárospataky, ezért az egész darab tele van dramaturgiai ellentmondásokkal, s olyan hatást kelt, mintha az első, hevenyészett vázlat került volna színre. Mert végül is az előadásból nem derül ki, hogy a dráma valójában miről szól: a lakáskérdésről, a társadalmi gyökerű devianciáról (úgymint idegbetegség, elmebaj, alkoholizmus, bűnözés stb.), vagy az össze-zártság strindbergi léthelyzetéről, a földi pokol metafizikájáról. Vagy minderről, vagy egyikről sem? Mindez belemagyarázható - és még talán más dolgok is -, de nem *érezhető* a darabból; és mivel Sárospataky Istvánnak is meggyőződése, hogy a dráma is irodalom, nyilván tudja, hogy ez az „érzés" -- bármily szubjektív természetű dolog is - a legfontosabb, ami nélkül nem létezik mű-alkotás. A közönséget nem az érdekli, hogy a jelentés „benne van" a műben, hanem az, hogy ez érzékelhetővé-érez-

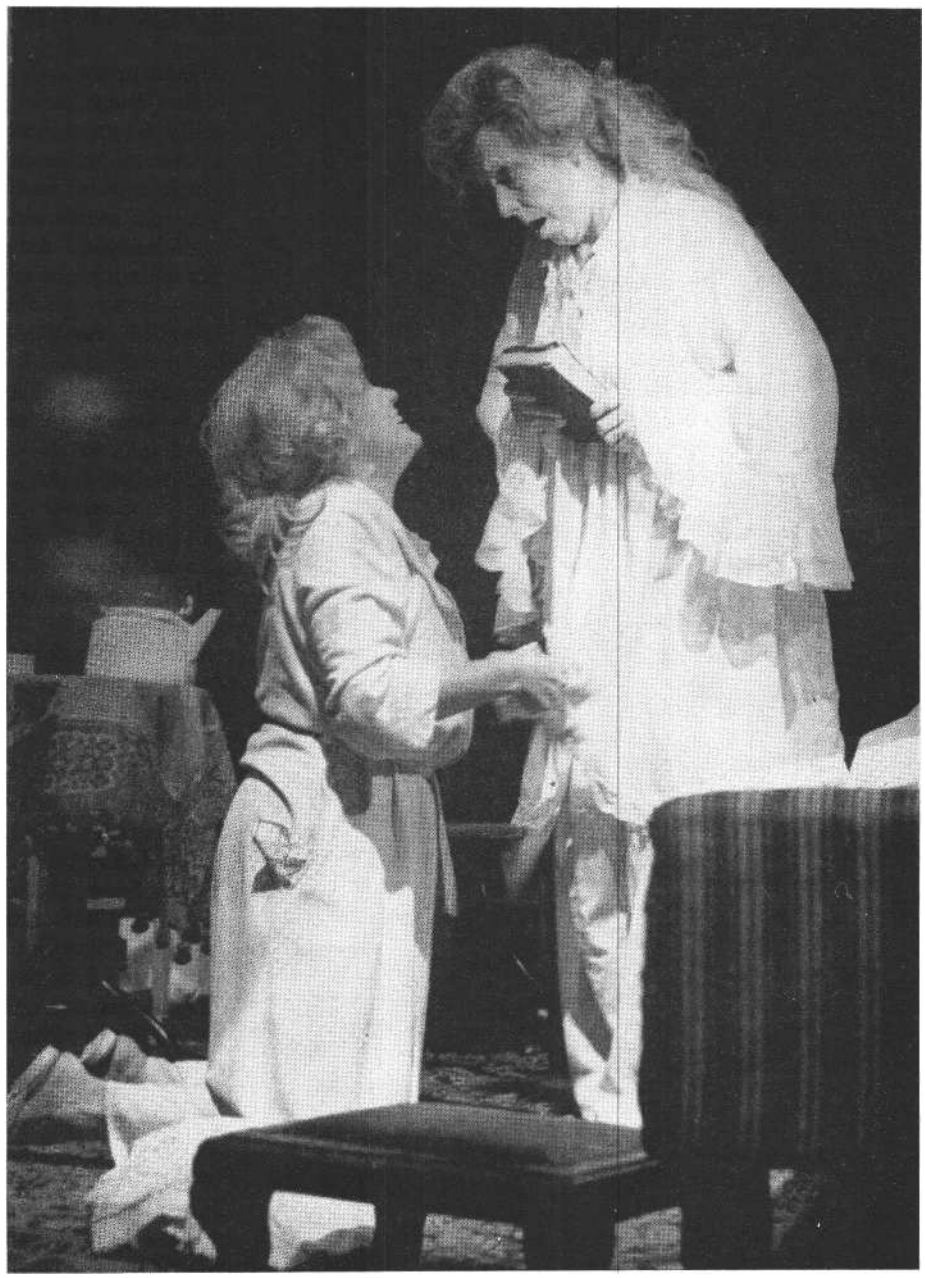
hetővé válik-e vagy sem, vagyis hogy van-e hatása.

Ezt a hatást a *Teakúra* nemcsak formai-dramaturgiai hibái miatt nélkülözi, hanem azért is, mert nem érezzük mögötte azt az írói alapállást, hiteles világ-képet, melyre a dráma minden eleme fel-fűzhető, Csak hiányérzetem jobb megértetése végett említek világirodalmi példákat: a Teakúrával kapcsolatban többen emlegették Strindberg nevét mint a „szűk tér" drámájának klasszikusát, mondván, hogy ő „ezt jobban csinál-ta". De vajon miért csinálhatta olyan jól? Hiszen annyit vitatkoztak-vitatkoznak világképével - de az nem kétséges, hogy jó drámákat irt. Azonban ha már vitázni lehet vele, az azt jelenti, hogy világképe - bármily téves is legyen esetleg - jelen van és megnyilvánul minden darabjában, illetve minden darabjában *csak ez* nyilvánul meg. Így a forma, a dramaturgia kérdése már másodrendűvé válik, önmagát adja, azaz a határozott világkép egy meghatározott formai-költői világot diktál.

Sárospataky új drámájánál valószínűleg éppen ez a sorrend fordult meg. Hiányzik az elsődleges, összetartó világ-kép, viszont van - külön-külön téma, helyzet, vannak figurák, gondolatok, motívumok, de mind kívülről bevittnek tetszik, s nem építenek fel egységes, funkcionáló művilágot. S ezért van rend-kívül nehéz dolguk a színészeknek
űrt kellene kitölteniük, elhitetni, ami hihetetlen. S ezért történhet meg, hogy Szemes Mari és Lukács Margit játéka -- minden igyekezetük ellenére - sokszor kínosan mesterkéltté válik.

A másik világirodalmi példa Mrožek *Emigránsokja,* amely remekmű a „szűk tér" típusű drámák között, s amelyben abszolút konkretizálatlan a hely és az idő, mégis sokkal „maibb", mint a *Tea-kúra,* mert maga a szűk térbe *zárt* lét-helyzet tárja fel az aktuális jelentéstartalmakat.

Sárospataky azért hibázta el a drámaformát, mert épp annak lényegét nem tudta tartalmilag elhitetni: hogy a két egymást gyötrő asszony kapcsolata „rájuk kényszerített". S nem azért, mert a drámában felsorakoztatott okok megcáfolhatók, ahogy ezt néhány kritikus meg is tette. A dráma szempontjából telje-sen mindegy, hogy Berta, a volt ház-vezetőnő, Bella debilis fiának gyámja jogilag kitehető-e a lakásból vagy sem, ha Dodót, a fiút elmegyógyintézetbe utalják. Valójában nem ez a lényeg, ha-



Sárospataky István: Teakúra (Várszínház). Szemes Mari (Bella) és Lukács Margit (Berta) (Iklády László felv.)

nem az, hogy ezek az okok kettős értelemben is külső okok. Egyrészt konstruált, a drámába kívülről bevitt okok, másrészt - és ez a fontosabb - nem a jellemekből következő, hanem a jellemekhez képest külsődleges okok. Vagyis nem a figurák teremtik a helyzetet - ami a jó dráma igazi jellemzője -, hanem egy mesterségesen kialakított helyzetbe belehelyezett figurákat látunk.

A Teakúra akkor lenne érvényes mondanivalójú, modellértékű dráma, ha az összezártság, a szűkösség s ennélfogva egymás gyötrésének szükséglete a jellemek tartalmaiból fakadna. Vagy talán Dodó, a debilis szörnyeteg lenne az, aki a két asszony jellemének szörnyszülötte, s mint ilyen, e két jellem belső szükségszerűségeit szimbolizálja? Ha ez volt az írói szándék - hiszen a drámát behálózó motívumhalmaz erre utal -, e téren megint csak a külsődlegesség csapdájában vergődik a mű. Itt látszólag Dodóért van minden, ő határoz meg minden lépést, érte és tőle remeg, őt táplálja-hizlalja, érte és miatta küzd egymás-

sal ideggyenge anyja és hatalmaskodó gyámja. Maga Dodó csak egyszer jelenik meg a színpadon, de akkor aztán hatékonyan - véget vetve az egész áldatlan históriának (megfojtja Bertát). Ez a motívumhalmaz azonban nem válik élővé, nem válik a jellemek meghatározottságává. Mert Dodó nem épül be e széles utalásrendszer ellenére sem a dráma szövetébe, mivel ez a jelképrendszer mesterkélt és külsődleges, elválik a jellemektől, s nem épít fel drámai dialógust sem. Dodóról és Dodó kapcsán sokat beszélnek a szereplők, kommentálják helyzeteiket, nem pedig létrehozzák azokat. Tulajdonképpen felesleges az egész Dodó-motívum: mivel nem jött létre drámai dialógus, nincsenek drámai akciók, a Dodó-szimbolika függetlenedik az alakoktól, nem funkcionál, csupán hátborzongató hangulati elem marad.

A motiválatlan alaphelyzet kérdésessé teszi, hogy beszélhetünk-e egyáltalán jellemekről. Mivel Bella ideggyengeségének és lumpen életvitelének, Berta hatalmi szenvedélyének, szépelgő, nosztalgikus sznobériájának nincs se lélek-tani, se társadalmi háttere, ezért nem nőhetnek típussá sem; mániáik, életmódjuk egyedi deviancia marad.

És ezt, sajnos, az előadás sem tudja kiküszöbölni; a féktelen, de a jellem szintjén motiválatlan szenvedélyek pusztán hisztériának hatnak. A rendező, Sík Ferenc tehetett volna többet azért, hogy ez ne így történjék. De úgy tűnik, túlságosan is bízott a puszta szöveg erejében, hatni hagyta a szöveget, a drámát, jobban mondva azt hitte, hogy az ön-magában is hatni fog. A rendező nem értelmez, nem hangsúlyoz, nem lehel a konstrukció mögé meggyőző világképet; illetve azt nem érezzük, miért, mivel győzte meg őt magát a dráma.

Hogy ez az írás inkább dráma-, mint színikritika, annak oka, hogy az előadás a maga színházi eszközeivel nem hoz létre önálló jelentéssíkot, és nemhogy életre keltené a félkésznek tűnő drámát, inkább annak hibáit, fals hangjait teszi még feltűnőbbé. Mivel a *Teakúra* még nem irodalom és már nem színmű, ezért a színészi játék önmagában nem teremthet belőle hiteles világot. A színésznők - szinte a rendezőtől is magukra hagyatva - hősiesen küzdenek, nem a szerepek-kel, hanem a szerepekért. Görög tragédiába illő szenvedélyek csapnak össze a színpadon, csakhogy ezek a szenvedélyek üresek.

Szemes Mari vehemens gesztusai, Lukács Margit vészjósló, titokzatos csöndjei, révülései épp arra hívnak fel, hogy a mögöttük megbúvó okokat, motívumokat keressük. De ezeket nem tudják megmutatni. A sorrend felcserélődik, fordított folyamat zajlik. A szenvedély meggyőző lehet, ha drámai szituáció, tragikus vétség vagy jellem hozza létre, de maga a puszta szenvedély nem hozhat létre drámai szituációt vagy jellemet.

Az előadásban nem a szemlélet, a helyzetek, a jellemek komikusak, hanem a hiteltelen gesztusok, reagálások, a puszta attrakció, hogy két nő egymás haját cibálja. A színészi játék nem tudja elhitetni az erőviszonyok eleve indokolatlan változásait sem (feltűnő ez például abban a jelenetben, amikor Bella hirtelen meghunyászkodva Berta előtt, oda-adja neki a pénzét, pedig egy pillanattal korábban még ő félemlítette meg Bertát). Azt sem érezzük, hogy itt valódi erők csapnának össze. A realista játék-stílus, a naturalisztikus játékelemek sem képesek reálissá varázsolni ezt a világot.

Csányi Árpád díszlete is majdnem naturalista módon tölti be az abszolút konkretizált játékteret, s ugyanolyan eklektikus összevisszaság uralja a színpadképet, amilyen a darabbéli lelkekben uralkodik. Éppen az a baj, hogy az aprólékosan kidolgozott, naturalista díszletnek még a jelképes elemei is konkretizálnak, nem pedig tipizálnak, mert nincs mögöttük a jellemek hitele és hát-tere, s ugyanez a helyzet Schäffer Judit jelmezeivel is. Nincs belső motivációja, ábrázolt társadalmi vagy lélektani gyökere Bella rendetlenségének és lomposságának, Berta pedánsságának, levendula-illatot sejtető csipketerítőinek és habos selyem hálóingének, irigyelten dús és nett frizurájának. Egyszerűen el kell fogadnunk, hogy ők ilyenek, és ezért környezetük is ilyen. A jelkép konkretizál, de úgy, hogy nincs mögötte konkrétum. Csak a lecsúszottság érződik mindenütt, de, hogy a hajdani professzor lánya miért alszik rézágyon, s hogy miért alakultak ki - ahogy Berta mondja - „lumpenallűrjei", arról fogalmunk sincs. *A Tea far two* andalító dallama sem kárpótol mindezért.

Sárospataky István : Teakúra (Várszínház) Rendezte: Sík Ferenc. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zene:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Játékmester:* Tatár Eszter.

Szereplők: Szemes Mari, Lukács Margit, Virágh László.

RÓNA KATALIN

Megértő mosoly

A Tündérlaki lányok a József Attila Színházban

Az elmúlt évadban sokan aggályoskodóan figyelték az új utat járni igyekvő József Attila Színházat: vajon a más-fajta igényekkel föllépő, másfajta műsortervvel dolgozó színházi vezetés, színjátszási forma nem idegeníti-e el a közönséget kedvelt színházától ? Mahagonnykkal, III. Richárdokkal meg lehet-e tölteni a József Attila Színházat? Eltávozott kedvelt színészei nélkül megél-e majd Angyalföld teátruma? A József Attila Színház idei első bemutatójával sokszínű, sokárnyalatú, bár némileg két-élű választ ad az ellendrukkereknek, a kétkedőknek.

A Tündér/aki lányok bemutatója né-hány tételt ugyanis már az első körben bizonyít. i. A József Attila Színház nem akar mindenáron profilt cserélni, nem zárkózik el a könnyű szórakoztatástól (nem tette eddig sem); **2.** Lehet szórakoztató darabokat találni a század magyar irodalmában is. Nem kell föltétlenül az untig ismerteket erőltetni, netán a lényegesen sekélyesebb, legtöbbször külföldi bulvárdarabok közül válogatni;; 3. Lehet a vidámító színjátszást színvonalasan, ízléses humorral is művelni; 4. A színház új, fiatal női gárdája ki tud állítani egy olyan produkciót, amelyben hat, közel egyenrangú női szerep van.

S persze, ha nem is *A Tündér/aki* lányoknak és a hozzá hasonló könnyedebb színműveknek kell képeznie egy színházi repertoár gerincét-az előző évad tanúsága s az új évadra tervezett műsor szerint a József Attila Színház vezetése nem is akar lemondani arról, hogy igényesebb művekkel lássa el közönségét -, mégis az efféle jó színvonalú elő-adás elfogadható és biztosan a nézők-nek is tetsző színfoltja lehet egy színi évadnak.

Hét évtizede annak, hogy Heltai Jenő, a nagyváros, a polgárság elegáns, tréfás lírikusa, bohó költője, fanyar-megértő megidézője színpadra álmodta *A Tündérlaki lányok* történetét. Özvegy Bergné, négy lánya és a többiek: a manikűrös-nő, a derék tornatanár, a bohém újság-író, no meg a bankárból lett báró hol andalító, hol szívszorító, s valljuk be,

mára mosolyogtató históriáját. A sztorit, amelyben a szép Boriska a Tündérlaki nevet a színház és a gazdag bankár-báró adta neki -- föláldozza fiatalságát, önmagát, becsületét a családért, a lányok tisztességéért. A szépségéért ünnepelt színésznőcske a báró szeretője, és a költőért epekedik. Míg a többiek élősködnek rajta, mindenét, még a szerelmét is odaadja a család látszólagos romlatlanságáért.

Heltai színjátéka szabályosan szerkesztett színmű. Sem naiv bája, sem halvány. inkább csak látszólagos társadalombírálata nem emeli kora legfontosabb színpadi alkotásai közé. Ha ugyanis lehetett volna valamiféle megfogható társadalomkritikai éle a darab első részének, úgy azt a boldog vég rózsaszínné tett indulata, kiegyező hangulata amúgy is semlegesíti. Mindazonáltal ha egy szín-ház ma műsorára tűzi Heltai *játékát,* jól teszi, ha nem akar belőle semmi lényegi kritikai szándékot kicsiholni. Nem kíván benne semmiféle - egyébként sem létező - politikai hangsúlyt, netán napjainkra értelmezhetőséget fölfedezni. Amit viszont annál fontosabb meglelni és megmutatni benne, az Heltai figura-teremtő ereje. Alakjai jellegzetesek, egyéniek és megkülönböztethetőek, tisztán és hitelesen megformálhatóak. S annyira a kort, a társadalmi meghatározottságot adják, hogy a fölkínált szereplehetőségekért érdemes eljátszani a darabot.

Valló Péter, aki immár hagyományos vendégrendezője a József Attila Színháznak, pontosan mérte föl lehetőségeit. *A Tündér/aki lányokat* A *Tündér/aki lá*nyokként játszatja el. Nincs sem elvenni-, sem hozzátennivalója. Nem kíván karikírozni, sosem volt felhangokat, áthallásokat keresni. „Csak" nagyon precíz és hiteles képét kívánja adni a színjáték idejének, mondanivalójának. Rendezése ugyanakkor nem nélkülözi azt a leheletnyi iróniát sem, amely nélkül ma már valószínűleg nem lehetne Heltait eljárszani, Teszi ezt fölényes mesterségbeli tudással, jó ritmusban, egységes stílusban, jeles színészvezetésével, hangsúlyt adva a jellemek sajátságainak, az egyénítéseknek. Szlávik István színpadán egymás mellett élnek az enteriőrök - látványos, elegáns keretet adva a játéknak. Miként dekoratívak és korhűek a vendégtervező Szakács Györgyi kosztümjei.

A Tündérlaki lányok legidősebbikét, a család s önmaga „áldozatát" Fehér Anna játssza elegánsan, higgadt-hidegen és szilárdan. A színésznő egyszerre tud fölényes-kőkeményen elszánt és vágyakozón, boldogan tiszta lenni. Van hangja a szerénységre és a becsületre, a szerelemre és a megadásra. Színészi játékának legnagyobb érdeme, hogy miközben nem titkolja önzetlenségének, szégyenének kis tragédiáját, egy pillanatig sem csábul el az érzelgősség felé. Mindvégig őrzi és sejteti azt a csipetnyi iróniát, azt a halvány gúnymosolyt, amellyel Boriska önmagát, környezetét, a tisztességes tisztességtelenséget, az erkölcs nélküli morált szemléli. S ettől válik alakítása igazzá, máig szólón hitelessé.

Heltai Jenő: A Tündérlaki lányok (József Attila Színház). Fehér Anna (Boriska) és Józsa Imre (Pázmán Sándor) (MTI fotó -- Földi Imre felv.)

Naiv gyermeki báj, ujjongó rácsodálkozás, valódi szépség és az őszinte önfeláldozás készségének elszántsága élteti lvancsics Ilona Sárikáját. A legkisebb, a még szívvel élő Tündérlaki lány hitét játssza el a színésznő, megannyi kedvességgel, ártatlansággal, tiszta humorú gesztussal.

Málnai Zsuzsa szerelemtől elvakult Mancija pontos ábrázolata a leendő nyárspolgárfeleségnek. Világosan lát-tatja a lány színeváltozásait: a férjhez menés vágyát, a hozomány megszerzésének riadt vállalását, a megnyugvást, amint a boríték már a kezében van s a boldog beletörődést, hogy esküvő *után* lehetőleg nem érintkezik „más erkölcsű" nővérével.

Borbás Gabi Olgája a szigorú erkölcs leple alatt kimért, hideg és önző. Özvegy Bergnét, a lányok anyját, a dámát és a színházi mamát Szabó Eva játssza derűvel, álságos odaadással, szertelen tétovasággal és tanácstalan hüppögéssel. Aggódni tud valamennyi lányáért és persze saját magáért, a Boriska megteremtette jólétért és a tisztességes ren dért.

Martin Márta bővérű humorral, kedvvel, némi szeretetbe oltott irigységgel teremt hiteles figurát Malvin néni, a jobb napokat látott, alázatos és szolgálatkész manikűrösnő szerepében.

Kaló Flórián kimértségében, férfiúi hiúságában, sértettségében és újat érző kalandvágyában teszi egésszé, már-már rokonszenvessé a bankárból lett báró szerepét. Józsa Imre játssza a bohém újságírót, az alanyi költőt: Pázmán Sándort. Figurája tud kedves lenni és bohó, ám jelentéktelenebb, mint Heltai Pázmánja. Talán van szíve is, de lénye, figurája, széles gesztusai kisszerűek és lényegtelenek. Nem tudja elhitetni, hogy nemcsak az ünnepelt színésznő, de még az üdén szép, tiszta, fiatal Sárika is szerelmes belé.

Újréti László remekel „úgy is, mint tornatanár, úgy is, mint magánember". Nemcsak élettel telíti a hangoskodó, számító Petrencey alakját (akinek ez a valódi neve, mert ízig-vérig előkelő magyar ember ...), hanem egy osztály tipikus alakját mutatja meg. Karakteralakítása az ostoba korlátoltság, a beképzeltség, a nagyképűség és a legmélyebb tisztességtelénség képe.

A Tündér/aki lányok Valló Péter jóvoltából nem erőltetett vidámkodással és nem szívbe markoló tragédiával kelt élet-re a József Attila Színház színpadán, hanem úgy, ahogy azt Heltai képzelhette: megértő, megbocsátó mosollyal.

Heltai Jenő: A Tündérlaki Tündérlaki (József Attila Színház)

Rendező: Valló Péter *m. v. Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Zenei összeállítás:* Seregély István. *A rendező munkatársa:* Lehoczky Orsolya.

Szereplők: Szabó Éva, Fehér Anna, Borbás Gabi, Málnai Zsuzsa, Ivancsies Ilona, Martin Márta, Fördös Magda, Kaló Flórián, Józsa Imre, Újréti László, Köves Ernő,

GYÖRGY PÉTER

A szép Shakespeare

A II. Richárd a Vígszínházban

Úgy tetszik, a Vígszínházat ismét utol-érte saját végzetének, a szépségnek, a csillogó, minden mástól függetlenedő, né-ma kallisztikának a végzete. S úgy tűnik, ismét egy olyan Shakespeare-előadással van dolgunk, ahol a rendezői munka hiányai és pozitívumai a lehetséges mértékben sem semlegesítik egymást, hiszen mindattól, ami jó ebben az elő-adásban, egy cseppet sem felejthetjük mindazt, ami megoldatlan maradt, azt, ami értelmezésre vár minden üres szépség ellenére.

A II. Richárd Shakespeare drámaciklusának az elején áll, s eddig nem igazán volt népszerű nálunk, ezért csak örülhetünk annak, hogy kontinensi életét élve a mű végre újra eljutott hozzánk. Hogy mindebben a divatnak, a rendezői vetélkedés nemes hagyományának mily szerepe van, az végül is lényegtelen. Ha ugyanis Marton László vígszínház-beli rendezésének kiváltóokait keressük, akkor túl kell jutnunk a Mnouchkine-művel való esetleges vetélkedés tényén, s az előadás létrejöttének okára az egyetlen válasz maga a színházi este lehet.

Amint itt és most sem az a kérdés, hogy *a II. Richárd* általában érthetőbb lett-e -- ennek megválaszolására ezek a keretek s e megoldási mód egyaránt szűk lenne -, hanem az, hogy ez által az előadás által mit tudtunk meg a műről, milyen eddig nem sejtett összefüggései kerültek vakító fénybe, vagy épp milyen untnak vélhető evidenciái tűnnek el a homályban, szereplőinek világa mint rajzolódik ki a Vígszínház színpadán.

Marton László nyitó képének, a szépség mellbevágó erejének szánt hatásos és gáláns belépőjének kérdése egyben az egész előadás alaphangulatáé is. A fel-ütés már óhatatlanul és visszavonhatatlanul kijelöli a modust, az előadás saját stílusát, melytől később, ha akar, sem szabadulhat a rendezés; más kérdés, hogy jelen esetben nem is igen akart. A Fehér Miklós által tervezett lenyűgöző, hatalmas térszerkezet álfunkcionális, álpuritán, gondosan kimért arányú „katedrális", színpadméretű hármasoltár, melynek egymás feletti, egymás melletti kazettáiban tűnnek fel a szereplők, mintha akaratlanul is Babits Psychoanalysis Christianaját idézné. A szoborszerű szereplők dermedt vigyázzban, terpeszben, előreszegett állal, felvetett tekintettel, fenyegetően sejlenek fel. A fény csak lassan ömlik el a panoptikumon, s csak a dübörgő zene csillapultával sejtjük, hogy az egész udvar előttünk áll. Előttük egyedül és kihívó pökhendiséggel foglal-ja el a trónt Richárd, brokátokban és selymekben, hatalmas köpenyben, szecessziós, Gulácsy rajzait idéző árnyalak-ként, újkori idegességgel minden mozdulatában s gesztusában. E nervózus jelenség mögött pedig tömbként mered a királyi artisztikumot tagadó, archaikus szereplők sora. A kép, az első látvány megkapó és megjegyezhető. S követnénk is az előadás tempóját, sodródnánk az árral, ha lenne hova. Am az állókép nehezen mozdul el, s már az első mondatok után érzékelhető lesz, hogy csak akadozva működik e csodálatos látványosság, mely nem oldódik fel képek sorozatává, nem válik a folyamat kiindulópontjává. Richárd udvarának tagjaihoz szól, Bolingbroke-hoz, Mowbrayhoz és Gaunthoz, akik azonban *mögötte* állanak, amint az egész udvar. A szín-padi kommunikáció tehát eleve lehetet-len, abszurdul kimódolt. Csak mi, a közönség látjuk, hogy mint is reagálhatják le az udvar tagjai a meginduló, cseppet sem derűs párbeszédet. És Richárd is hiába fordítja minduntalan oldalra a fejét, a nézőnek háttal mégsem beszélhet, s így a térelrendezés exkluzivitása a gyakorlatban a színész magányát, színpadi elhagyatottságát eredményezi. A látvány esztétikuma ellenére tehát a helyzet indokolatlanul zavaros. Az udvar tagjai az egyre bonyolultabb s elkötelezettségeiket súlyosan érintő helyzet ellenére is néma közönnyel merednek maguk elé, érezhetően köti őket a kép ereje, a tudat, hogy ők pusztán egy nagyobb tabló részei. Nem is néznek ki helyzetükből, s teljesen kívül maradnak a lassan kialakuló szituáción. Így aztán hiába játszódik le Richárd, Bolingbroke, Mowbray és Gaunt négyese az udvar előtt, mégis sivatagi magányban történik mindez. Egyedül a Gauntot játszó Gáti József régi, romlatlanul megőrzött nemzeti színházbeli sztanyiszlavszkijizmusa nem engedi meg, hogy ne nézzen ki a szobor-szerepből, s ez teszi lehetővé, hogy váltson, s azonossá legyen szerepével.

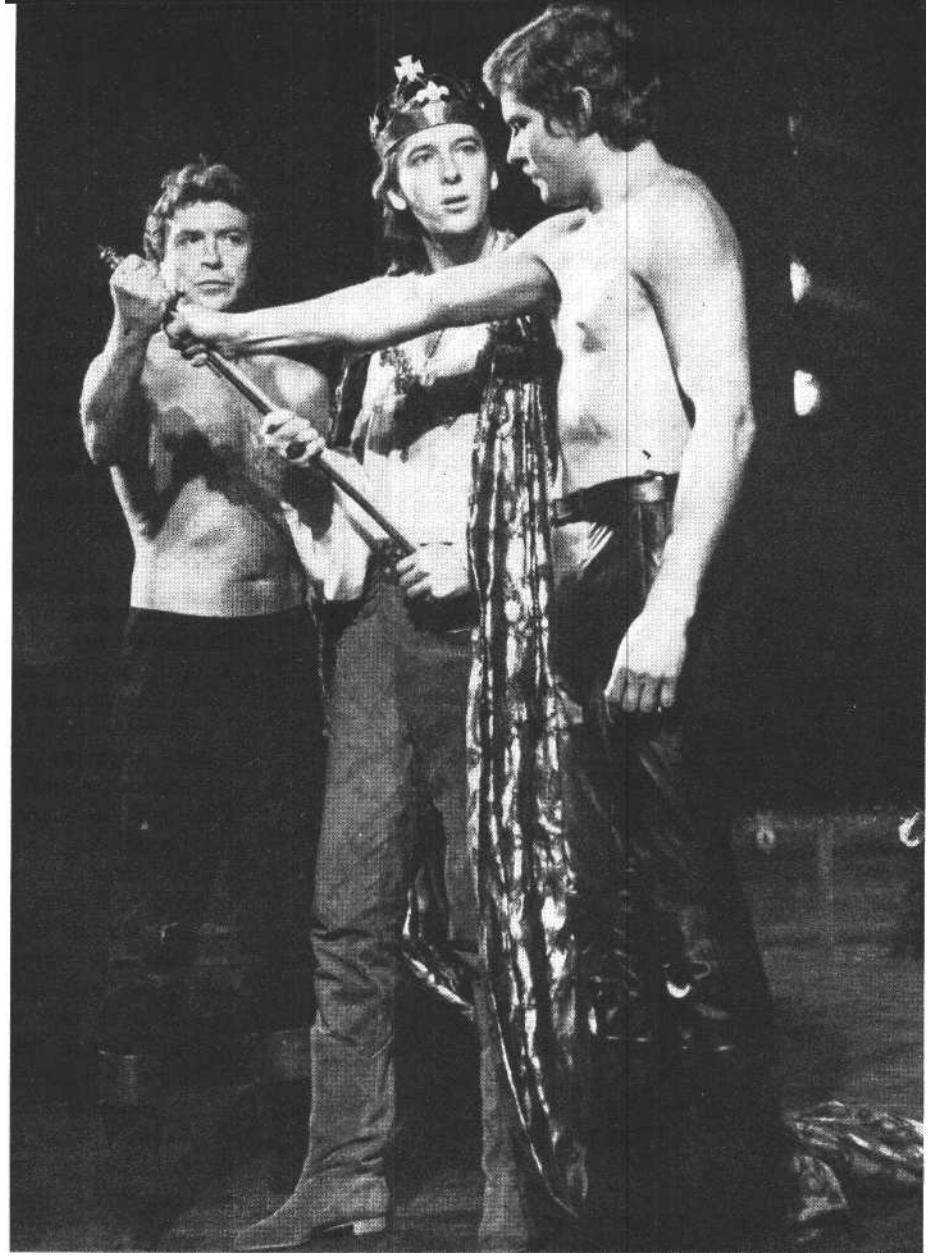
Hadd jegyezzük már itt meg, hogy amilyen becsülendő és hálás ötlet volt Gáti Józsefet felkérni erre a szerepre, olyan kétértelmű lett az eredmény. A mára kissé szokatlanul pszichologizáló, a realisztikumot minden gesztusában hangsúlyozó játékmód idegenségével ütött el a vígszínházi lezserség fegyelmezett profizmusának hűvösebb, gesz-

Shakespeare: II. Richárd (Vígszínház). Gáti József (John of Gaunt) és Gálffi László (Richárd)

tusmentes világától. Az eltérő tradíciókból táplálkozó játékmódok nem serken-tették egymást, ellenkezőleg, további zavaró interferenciákat okoztak. *Gáti* sajnos és ezt szomorúan kellett látni - e közegben saját akarata, képessége és tehetsége ellenére is szinte komikussá lett, hiszen az ő modorában itt, e színpadon minden túlzás volt, ami egyébként játszható, élvezhető lenne.

A nemes felek tehát inkább kevesebb, mintsem több szenvedéllyel vitatkoznak az „üres" térben, az első jelenet megoldás nélkül záródik, a díszlet, a látvány minden ígéretessége ellenére sem vizsgázhat jelesen. A második szín, Gaunt és Gloster hercegné kettőséből mindössze egy fontos, megemlítendő elem maradt. A kiontott vért tartalmazó, valaha Glosteré volt inget ugyanis megint előrángatják a jobb oldali ládából, amit az első jelenetben még hihettünk tévedésnek, az itt már kissé boszszantó. S ez megint olyan elem, amit meg kell említeni, hiszen az emlékezet e rongya, melyet újra és újra a darab konfliktusának élő szimbólumaként a néző szeme elé tárnak, ebben a stílusban semmiképp sem indokolható.

Az esztétikai szépség igénye uralja a harmadik színt is. Az előadást ekkor már egyértelműen a szereplők szép szín-padi elrendezésének primátusa, az elegáns és ravasz mozdulatok iránti vágy befolyásolja. Egy soha nem volt udvar etikettjének szertartásosságával és kimódoltságával elrendezettek az alakok, csakhogy a vizuális gyönyörök okozta megfontolás lehetetleníti és lényegtelennek tünteti fel a darabban uralkodó reális személyközi viszonyokat. A végig nem gondolt, szépség iránti *vágy* percei ezek, az elemzés helyett megterem-tett öncélú esztétikáé, s már ekkor érzékelhetően statikussá válik az az előadás-mód, amelyben aztán végigjátsszák az elő-adást, s melyből, mint minden történelmi tablóból, ebből is száműzetett a szenvedély, a személyesség és a gyötrelem. A hármasoltár kettéválik. Középen megnyílva hidak feszülnek, s erre lépnek fel ama szertartásosság kimódolt mozdulataival a vívni vágyó felek, míg a király, a felkent és vér szerinti uralkodó középről ereszkedik alá. Mindaz, amit ekkor látunk, ugyanez a rituális körmönfontság ismétlődik újra és újra, függetlenül a szituációk lüktetésétől, áramlásától, robbanásától. A szépség törvényeit mindenekelőtt figyelembe vevő séma e jelenetben már csapdába zárja



Lukács Sándor (Bolingbroke). Gálffi László **(Richárd) és Sörös Sándor (Mowbray) (Iklády László felvételei)**

hőseit, s a karakterek teljes mértékig kialakultak. Ha Richárd férfiatlan, akkor Bolingbroke maga az élő férfiasság. Na Richárd intellektuel, akkor Bolingbroke introvertált technokrata, egyikük improvizál, másikuk tervez, egyikük művész, másikuk nem. Mellesleg egyikük vér szerinti uralkodó, míg a másikuk - ha a vér szava ugyan valamiként neki is muzsikál -- trónbitorló, esküszegű. A két kedves rokon *egyébként - a* sémák monotóniáján kívül - elképesztően bonyolult helyzetbe kerül egymással, ám itt minderről - pozícióvágyuknak megfelelően - vígszínházi eleganciával szinte tudomást sem vesznek. Richárd immáron függetlenül attól, hogy pokoli életútjának épp mely stációjáról is van szó, függetlenül attól, hogy egy-egy jelenetnek mi a súlya, egyre inkább csak a kétségbeesett századvégi gyermeket alakítja, a biszexuális intuitív zsarnokot, akinek uralma olyan kiismerhetetlenül rossz, amint átláthatóan rossz lesz Bolingbroke-é. Marton maximálisan kihasználja Gálffi László fizikai adottságait, egész habitusát, s ezekre építi fel előadásának alappilléreit: a vibráló idegesség gátlástalan áradására, a zaklatott belsőre utaló toporzékoló türelmetlenségre, tehetetlenségre, röviden szólván a rossz útra tért tehetség ismert toposzára. A vígszínházi ellentét ugyanis lényegileg ez: a színen egy mindenre tehetséges, uralkodni képtelen vér szerinti uralkodó s egy tehetségtelen, de uralkodásra termett trónbitorló harca lát-ható. Egyik így, másik úgy lesz rossz király, s hogy mindez miért dráma, s hogy miért vált dráma kérdésévé az uralmi rendszer váltása, ennek a problémának a lényege már nem merült fel a kallisztika igazgatta és irányította színpadon. A két rivális egymáshoz és az udvar-hoz való viszonyának, a legitimitás el-térő formáinak, a bűnnek és bűntelenség-nek, a királyság intézménye támadhatóságának és támadhatatlanságának, az ud-

var újjáalakulásának, viselkedési zavarának kérdése szinte teljes egészében eltűnik, s mindössze az a manifesztált, ám kevéssé drámai tanulság marad számunk-ra, hogy e szép előadáson is a hatalom eredendő csúnyaságát, mindenfajta hatalmak iszonyú mivoltát láthattuk. Richárd ugyan száműzi a perlekedőket, ám arra a legcsekélyebb utalás sincsen, hogy gonosz kedvén kívül miért jár így el, s miért is nem engedi, hogy azok levet-vén drága bőrvértjeiket, megszabadulván nemes anyagból készült kellékeiktől, le-gyilkolják egymást.

Richárd ezután udvarának tagjaival gonoszkodik tovább - hogy valójában kik ezek a romlott homoszexuálisok, az sem derülhet ki -, s míg ő is disznóságokat fecseg, addig e hű szolgák egy-szerre kezdenek ki királlyal, királynővel. Így aztán Gaunt haldoklási, átkozódási jelenete is a felületen marad, s mind-össze a megrokkant vénember s a gonosz királyfi ősrégi toposzát láthatjuk, holott valójában Gaunt itt szemébe mond-ja Richárdnak gyilkosságát s tetteit („Fia mint öli az ő fiait"). Mindez rend-kívül fontos kérdés, mert egyúttal arra is utal, hogy semmi sem elképzelhetetlenebb ezen az előadáson, mint az, hogy

a Richárd miként és miért ölette meg Glostert.

A visszatérő Bolingbroke helyzetének bonyolultsága, drámaisága, kétértelműsége többek között azon is alapszik, hogy miként láttatja a rendezés Yorkkal való viszonyát. York hezitálása ugyanis egy-ben az udvaré, a világé. Mindebből az előadás bizonyosan legtévesebb megoldása született, s így jöhetett létre a gyáva és szenilis York mítosza, a tipikus kis-polgáré, aki mint egy századvégi vígjá-tékból itt felejtett vidéki adótisztviselő tologatja pocakját, hintázgat, holott szava élet és halál, holott *szava* épp fia halálát jelentené. Am a kabarészerűen le-alacsonyított hangsúlyok mellett a vizua-litás szintjén továbbra is tart az előadás fegyelmezett kimértsége, pontos fenn-költsége, még ha ez alól lassan minden összefüggés ki is mosódik: s a pán-célos lovagok büszke mellvértjei mögött már csak kehes segédszínészek állanak. Itt kell utalnunk a lázadó seregek bevonulásának különös megoldására is.

Még egy éve sincsen annak, hogy a bochumi színház Kleist-előadásán ugyane színpadon masíroztak vértjeikkel és paj-zsaikkal elfedetten, dárdáikat az égnek feszítve ama színház színészei, s egybe-hangoltságuk mellbeverő volt, e koreog-ráffa nálunk hihetetlennek tűnő szerve-zettségről tett tanúbizonyságot. Így az-tán nem is sajnálkozhatunk, ha Marton elirigyelte ezeket a figurákat, s ismét fel-tűnnek, kicsit kevesebben, kicsit más szögben tartott dárdákkal, hazai válto-zatként, ahogyan szokás.

A látványszínházra való törekvés talán hosszú ideje nem volt olyan heves és jogos, mint most, s azt hiszem, nem az a baj, hogy Marton egyes látványelemeket átvesz más előadásokból, végtére is a zenében is szokásos eljárás az idézés. A probléma az, hogy e látványátvételek a lehetséges tanulságok legkönnyebbikét jelentik, a legfelületesebbikét. A jelenlegi magyar látványszegény, gyakran nem pusztán idézőjelben piszkos és csúnya színházunkban több rendezőnket elérte a vágy - s köztük a vígszínháziakat is -, hogy alkotásaik az eddigieknél nemesebbek és költőibbek legyenek. És valóban az anyagok és a kivitelezés egyre nemesebb, annyi pompával, jelmezzel, valódi bőrrel, koppanó fémmel, csillogó és villogó rudakkal, mint e színházban, egyebütt ritkán találkozhatunk.

Ám mégis e látvány csak mint külső páncél rakódott rá az előadásra, a valós összefüggések hiányát elleplezendő, saj-nos nem azokat hangsúlyozandó. A dráma gondos analízisének hiányát fedi el minduntalan a gyönyörűnek és mellbe-vágónak szánt kép. (Sajnos ez sem új a Vígszínházban, hiszen ugyanígy történt tavaly *A kétfejű fenevad* előadásán is.) Hiszen ha az első rész udvari jeleneteit, a darab drámai folyamatát semlegesíti, motiválatlanná és érthetetlenné metamor-feálja a kazettás díszlet által sugallt dekoratív üresség világképe, akkor mind-ez fokozottabban érvényes a konfliktus kibomlásakor, Richárd lemondásakor.

Az állóképekből összeállított szerke-zetbe talán ezért sem férhetett bele a III. felvonás negyedik színe, hiszen az a tény, hogy Bolingbroke elfogja Richárdot, lehengerlő realizmussal bővítené ki az ekkorra már végképp balettszer*űvé* koreografált, önmagából bármiféle drámaiságot, pszichológiai motivációt kilúgozott előadás. Richárd így tehát egy - az első képre rímelő - kazettákba zárt, s így reagálás képtelenné merevült udvar előtt mond le, s a halálos játék a koronával és a hatalommal leginkább nárcisztikus évődéssé degradálódik. Ez egyben talán Marton színpad-és világképkialakításának kulcskérdése is. Számára a statikus, merev, szertartásos, ünnepi renddel szembeni, zabo-lázhatatlan individualitás felmutatása volt a lényeg. Az egyik oldalon az ér-zelemmentes porosz, katonai higgadtságú, Henrikké váló Bolingbroke s az egész udvar, a másikon pedig Richárd s pár kerge képviselője, kiket alapos, már-már germán pedantériával intéz el az új hatalom. Ez a séma önmagában véve elfogadható, de legfőbb problémája az, hogy egész egyszerűen ellép a Shakespeare-mű igazi bonyolult világa felett, s érintetlenül hagyja a drámai váltások személyiséget alakító sorát. Mindez modernnek tűnik, hiszen nyil-ván valóan a Gálffi színészi attitűdjén, alakján át közvetített tartalmak voltak azok, melyeket Marton jó érzékkel aktu-álisnak vélhetett. A már-már érthetetlenül ejtett szavak sajátos zengése, a mindig durcás száj, az előrebukó alsó ajkak, a törékeny alkat, a gótikus ívelésű fizikum gyengédséget követelő karcsúsága s a mindezen átütő, tipikusan huszadik századi, megfejthetetlen idegesség, az indokolatlan hisztéria képessége, Gálffi sajátos mozgása - melyre ráépül a színész színpadi előélete is - mindez valóban jelenség, élő, lélegző, valódi hatásle-hetőség. Mindennek aurája van, de ez nem vonhatja be önmagát, csak más-valamit, egy itt meg nem teremtett problémát ragyoghatna be. Lehet, hogy érdemes mindezt a korszak tükrének tekinteni, és lehet az is, hogy érdemes e színészt utóbb teljesen belemerevíteni a neuraszténiás modern fiatal típusába, s így újra és újra megidézni *az Equust, az Amadeust.* Am az, hogy ez Gálffi létez*ő* színészi képességeit, hatásos és nép-szerű egyéniségét mennyiben gazdagít-ja vagy mennyiben silányítja el - az már meghaladja e kritika kereteit.

Ez a gondolat- és érzékelhetően lát-ványteremtő világ sajnos kevés a II. *Richárdhoz,* Gálffi bravúrszerepe elsikkad és lényegtelenül, mert a nagy teljesítmény mögül hiányzik a szervezett világkép rendje. Hiába, a sémái közé dermedt színész csak akkor lehetne élő lény e relációban, ha nem pusztán az ő alkatát kiszolgáló álvilág, színpadi masinéria, hanem egy szereplehetőséget, életet is felkínáló határozott koncepció állana a háta megett.

Igy záródik tehát a csapda, s ez lesz a színészi alakítások akadályává is. Sen-ki és semmi nem változik át, a shakespeare-i nagy képesség, a nagy metamorfózis távolmarad e színpadtól. Minden-ki ugyanúgy viselkedik királyként és

száműzött hercegként vagy épp aldozatként. S a jellem szintjén megnyilvánuló statika, melyet egyébként csak a látvány statikája indokolhat, azt hozza magával, hogy minden szépsége ellenére Marton e munkája alatt végső soron unatkoznunk kellett.

Nehéz mindezek után a színészek munkájáról írni. Gálffiról és Gáti Józsefről már szó volt. Lukács Sándor Bolingbroke-ként teljesen felületes, s önnön manírjaiból építkezik. Az ismert orgánum, a fizikai megjelenés harmóniája, a jól koordinált mozgás együttese már kevés, hiszen a mindvégig való ugyanolyan higgadtság távoltartja a színpadról az alakítás hevületének lehetőségét. Lukácsnak mindent rezzenéstelen arccal kell eljátszania, ám a Buster Keaton-i irónia nélkül. Miklósy György pontosan végrehajtja az utasításokat, s nem ő tehet arról, hogy Yorkja inkább nevetséges, mintsem megrázó vagy épp felkavaró lehetne. Szatmári István Northumberlandként a lehető legrosszabb vígszínházi toposzokat használja fel: elegáns, társasági, szép beszédű, úrias, ám épp ezért már-már irreális, megfoghatatlanul súlytalan. f liába igyekszik Tábori Nóra életet lehelni Gloster herceg-nőbe, nem rajta múlik, hogy nagyszerű képességeit, revelatív karakteralakító tulajdonságait nem bontakoztathatja Ici. Banki Zsuzsa sem képes megoldani a majdnem lehetetlent, méltóságteljesnek kell lennie, holott mínden rendezői instrukciója épp ennek ellenkezőjére vonatkozhatott. Szomorú néznünk Venczel Vera vagy épp Sörös Sándor vergődését, kiáltó igyekezetét a realitásrét.

Jánoskúti Márta jelmezei egy jelmezkiállítás gazdagságát idézik fel, ám e míves munka sem feledtetheti viselőinek milyenségét. Szigeti István zenéje hangos, kellően didaktikus, zaklatott.

Shakespeare: II. Richárd (Vígszínház) Fordította: Somlyó György. *Rendező:* Marton László. *A rendező asszisztense:* Bátki Ildikó. *Mozgás:* Novák Ferenc - Pintér Tamás. *Zeneszerző:* Szigeti István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Gálffi László, Lukács Sándor, Gáti József, Miklósy György, Tábori Nóra, Szatmári István, Bánki Zsuzsa, Venczel Vera, Szerémi Zoltán, Huszár László, Méhes László, Rudolf Péter, Sipos András, Sörös Sándor, Füzessy Ottó, Várhelyi Dénes f. h., Joó László, Pándy Lajos, Horváth László, Németh László, Halmágyi Sándor, Kiss Gábor, Kőszegi Akos f. h., Várnagy Zoltán f. h., Hetés György, Bajka Nál, Bata János, Kocsis György f. h., Kiss László f. h., Kulcsár Lajos f. h.

PÁLYI ANDRÁS

Intuíció és dicsőség

A Homburg hercege Szolnokon

Kleist remekét, a *Homburg hercegét,* úgy látszik, utolérte a nagy klasszikus drámák „végzete": diadalútját járja Európa színpadain, s nálunk is egyre kedveltebb repertoárdarab lesz. Holott Louis Aragon például ragyogó Kleist-esszéjében még alig félmondattal említi a darabot („befejez egy hazafias darabot, *a Homburgi herceget,* amelyet Radziwill herceg adat elő palotájában; a Nemzeti Színház visszautasította, s nyomtatásban sem jelenik meg"), bár igaz, nem sokkal ragon Kleist-portréja (1950) után születik meg Jean Vilar híres párizsi *Homburg-rendezése* (1952), Gérard Philipe-pel a címszerepben. Innen datálva a dráma európai színpadi szériáját, még jó két évtized kell, hogy hozzánk el-jusson: 1973-ban Kaposvárott mutatják be, majd 1980-ban a Vígszínházban,ez év *őszén* pedig Szolnokon. E sorozat világszínházi inspirátora azonban már Peter Stein megrendítően szép Homburg-előadása, amely a hetvenes évek egyik legendás színházi eseménye volt.

A paradox eset, hogy az utókor remekműként ünnepli a maga korában értetlenül fogadott, sikertelen-előadatlan művet, nem csupán Kleisttel fordult elő, de kétségkívül igen jellemző a tragikus sorsú drámaíróra, akinek - a „nemes humánum", a „klasszicizmus", a „magas erkölcsiség" Goethéje és Schillere mellett a sors nem nyitott teret, annak ellenére vagy talán éppen azért, mert „semmi szép mértéket nem tűrő műveiből áramlik az erő, a drámai ősmegrázkódtatás, a mitikus borzongás, az antik tragédia szent rettenete"
ahogy Thomas Mann írja róla. Az írói sors paradoxona mögött az emberi egzisztencia és a történelem nagy paradoxona fedezhető fel, amelyet Kleist megdöbbentő élességgel látott, s amely a klasszicizmus és a romantika felől Nézve csak „beteges" lidércnyomásnak tűnhetett: a világi (katonai) hatalom és a mű-vészi intuíció kibékíthetetlensége.

A Homburg hercegében Friedrich herceg az intuíció embere, a választófejedelem a hatalomé. A herceg anélkül, hogy parancsot kapna, rohamra indul lovasságával a svéd hadak ellen, s a választófejedelem ennek az „anarchista" intuíciónak köszönhetően megnyeri a csatát. A hercegnek a győzelemért dicsőség jár, a parancsszegésért halál. A választófejedelem Kleistnél nem az önkény embere, hanem a katonai fegyelem és a becsület védelmezője: az anarchiát nem jutalmazhatja, büntetnie kell. Innen a dráma igazi konfliktusa: a herceg, aki megálmodta a győzelmet (nota bene, maga a választófejedelem „álmodtatta meg" vele!) nem dicsőségre vágyik, hanem - az író *A marionettszínházról* című esszéjéből kölcsönözve annak egyik kulcsfogalmát *gráciára, a* fejedelem viszont nem tud mit kezdeni a grá-

Kleist: Homburg hercege **(szolnoki Szigligeti Színház)** Tóth Tamás (Herceg) és **Fazekas Zsuzsanna (Hercegnő)**

cia fogalmával. A hatalom a tudatos cselekvés gyümölcse: uralomhoz vezet és dicsőséghez. De ha „halványul a szerves világban a reflexió", *azaz a* tudatosság, úgy „sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne". *Azaz* Friedrich herceg korántsem anarchista, csak épp számára a rend nem azonos a katonai fegyelemmel, sokkal inkább a „szerves világ" intuitíve felfogott rendjét jelenti. Kleistnél két tiszta ember áll egymással szemben: a fejedelem úgy érzi, nem bíz-hatja a haza sorsát őrült álmodozók esetleges sikereire, a herceg úgy érzi, nem tagadhatja meg azt, amit szíve sugall. Ezért lényeges a különbség dicsőség és grácia között: az előbbi a hatalomé (a fejedelemé), az utóbbi az intuícióé (a hercegé). Holott köznapi igazság-érzetünk könnyen lépre csalhat, hisz szeretnénk, ha a herceget, e német „Szent johannát", aki sugallatai után haladva megmenti a hazát, a dicsőség babérkoszorújával díszítenék. Az író tehát szimbolikusan kiemeli a babér-koszorú szerepét; a dráma elején való-ságosan, de játékból a választófejedelem unokahúga, Natalie hercegnő Friedrich homlokára helyezi a koszorút, amit ő álomnak hisz; a finálében álomszerűen, de komolyan Natalie ismét megkoszorúzza a herceget, amit ő valóságnak hisz. Tudniillik maga Homburg hercege is összetéveszti a dicsőséget és a gráciát, s ettől szenved. Talán maga az író is öszszetévesztette - az életben, s ezért választotta végül az öngyilkosságot. De amikor *a Homburg hercegét* írta, nem tévesztett.

Sajnos, Paál István, aki most Szolnokon megrendezte a drámát, beleesett abba a csapdába, amit az imént a köz-napi igazságérzet csábításának neveztünk. Elfogult és szenvedélyes előadást készített, nem titkolva, hogy szíve-lelke a hercegé. Így lesz Friedrich Arthur von Homburgból egyfajta jean d'Arc, aki épp azáltal válik a haza szentjévé, hogy nem foglalkozik a politika napi szempontjainak mérlegelésével, csupán elhivatottságának isteni hangjaira figyel. A baj csak az, hogy a *Homburg hercege* történelem- és emberképe nem akar hozzáidomulni e felfogáshoz: az életben oly szenvedélyes és indulatos Kleisttől mi sem állt távolabb, mint a színpadi apoteózis. A katonatiszti családból származó író eleinte maga is hivatásos katona volt, s amikor uralkodójától írásban kéri, hogy engedje vissza a polgári élet-be, valójában így fogalmaz: „A katonai fegyelem legnagyszerűbb eredményeit, melyek minden szakértő csodálatát kiváltották, én már csak mély megvetéssel nézhettem; a tisztekben csupa vívómestert láttam, a katonákban megannyi rabszolgát, és mikor az ezred gyakorlatozott, mintha a megtestesült zsarnokság tűnt volna fel előttem..." Meg-rendítő vallomás, ám a dráma választófejedelmében, mint fentebb láttuk, mégsem a „megtestesült zsarnokságot" akarta ábrázolni. Megtehette volna. S ha nem tette, elsősorban nem azért, mintha megenyhült volna indulata, ha-nem, mert a „jó" fejedelemmel való drámai összecsapás teremti meg a lehetőséget a herceg igazának mélyebb, hite-les és tragikus megjelenítésére. Annak drámai megfogalmazására, hogy „vissza-tér a grácia ott, ahol a tudat mintegy megjárja a végtelent". Szolnokon a *Homburg hercege* politikai vitadráma lesz, szó sincs a végtelen megjárásáról és a grácia visszatéréséről. Vagyis a herceg nem a „szerves világ" rendjét képviseli a katonai fegyelemmel szemben, csupán a megérzés igazságát a tudatos mérlege-lésselméricskéléssel szemben. Ez pedig jóval vérszegényebb konfliktus a kleisti-nél. Ráadásul, ha jól belegondolunk, a darab egyensúlya így a fejedelem érvelésének javára billen el (tudniillik a hercegnek tényleg a véletlenszerű győzelemért járna dicsőség), bár Paál nem sok időt hagy az ilyesféle töprengésre: a „szentté avatott" herceggel egy zsarnokira satírozott fejedelem áll szemben.

„Kleist Homburgjáról Hebbel már fiatalkori dolgozatában megírja, hogy ott a halál árnyéka, a halál okozta megborzadás ugyanazokat az érzéseket váltja ki, mint mindenütt máshol a halál" - jegyzi meg Lukács *A modern dráma fejlődésének* történetében, annak illusztrálására, hogy „a halál csak szimbólum a tragédiában". S bár ez így igaz, mégis jellemző-nek érezhetjük, hogy jószerivel *a Homburg hercege az* egyetlen olyan dráma a világirodalomban, ahol ilyen kézzelfoghatóan szimbólum a halál. Mint ahogy a babérkoszorú is szimbólum. Amiben nem az az érdekes, hogy Kleist - többek közt - akár a szimbolizmus előfutárának is felfogható, hanem a dráma sajátos metafizikája. A babérkoszorú a hatalom és a dicsőség metafizikája, a halál az intuícióé és a gráciáé. A fejedelemnek, miközben kötelességét teljesíti, eszébe se jut, hogy lét és nemlét kérdéseire reflektáljon; a hercegnek, amikor lét és nemlét határmezsgyéjén mozog, s innen, az „álomból" hozza konkrét tapasztalatait, eszébe se jut, hogy (katonai) kötelességével bíbelődjék. A XVII. századi fehrbellini csatatér fölött, noha a darab legtöbb jelenete éjszaka vagy pirkadatkor játszódik, tágas az ég, ott lakik benne az ember örök nyugtalansága, halálfélelme, vigasza és vigasztalansága. Ez a dimenzió végképp hiányzik a szolnoki előadásból, s így lélektanilag nem is egészen értjük a herceg (Tóth Tamás) váltásait. Aki oly elszánt bátorsággal vezeti rohamra lovasait, miért retten meg a megásott sírgödörtől? S ha már megrettent, mitől teszi túl magát a félelmen, s vállalja emelt fővel a halált? A Kleist-hősök lélektana ugyan-is nevetségesen érthetetlenné (groteszkké) válik, ha kiszakítjuk összefüggésükből. Az író meglepően aprólékos realizmussal, pszichológiai precizitással dolgoz ki egy-egy állapotot, ám az egész szerep íve mindig a szenvedélyek „mély-lélektani" vonulatából bontakozik ki, ami egyszerre „sorsanalízis" és metafizika. De a legkevésbé olyasmi, ami köznapi igazságérzetünket egy az egy-ben kiszolgálná.

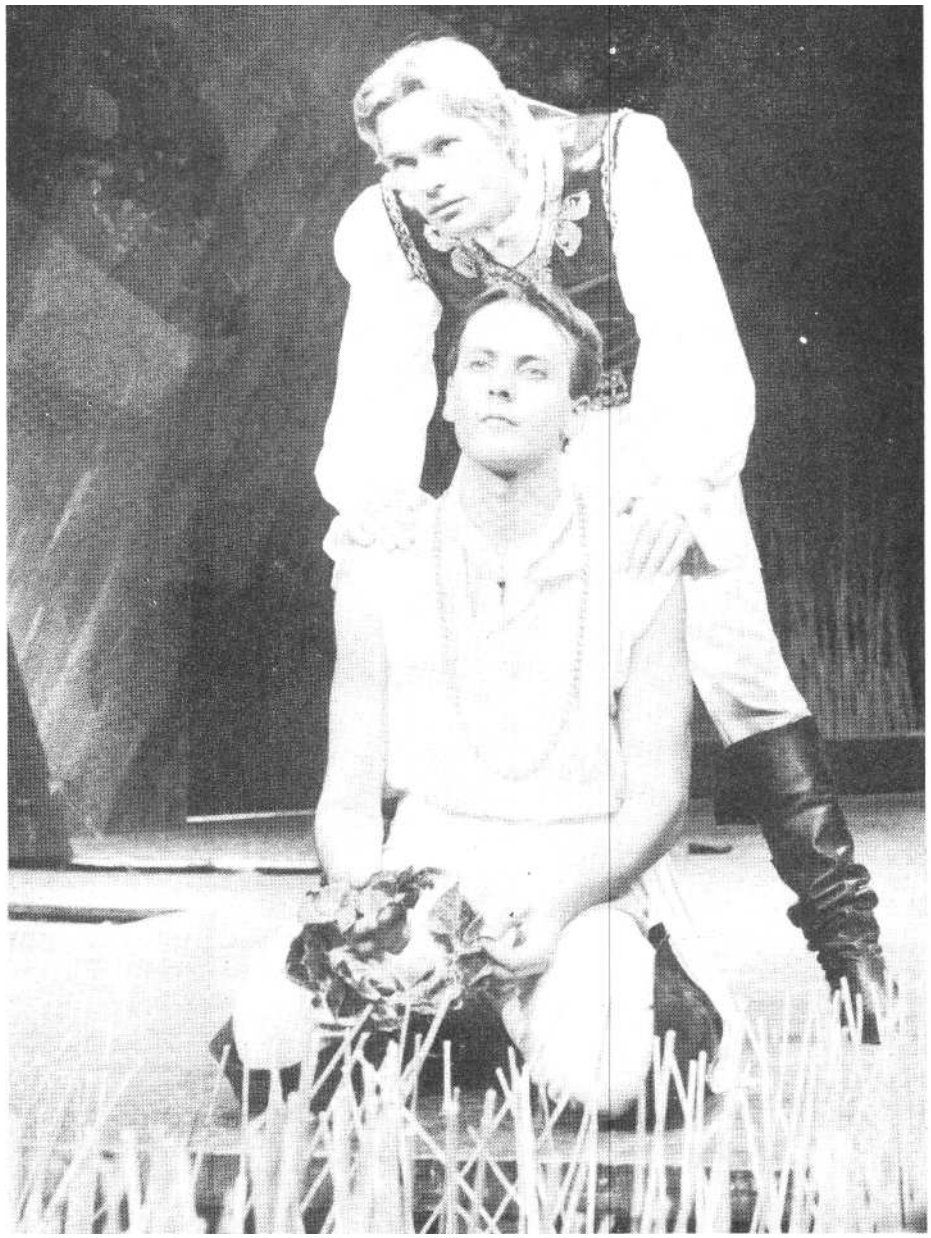
Az igazi Kleist-játék előbb meghökkent furcsaságával, „életidegenségével", majd felmutatja a viselkedésforma evidenciáját. *A marionettszínházról* írt eszmefuttatás máig a színészi gesztus hite-lességének egyik legelmésebb és legtisztább elemzése. „A súlypont mozgás-vonala ... - írja Kleist - *a táncos lelkének az útja,* mely útra sehogy másként nem találhat rá a masiniszta, csak úgy, ha beleéli magát a marionett súlypontjába, más szóval: *ha táncol."* Ehelyett Szolnokon különös, mozaikszerű színé-szettel találkozunk. Az egyes színészi gesztusok önmagukban (többnyire) igazak, ám az alakítások epizódokra, sőt epizódtöredékekre hullanak, amelyek között nincs lélektani „átjárás", akárha az egyes alakok több színpadi figurából lennének összegyúrva. S minél bonyolultabb egy-egy Kleist-hős, annál szembe-szökőbb e jelenség (Fazekas Zsuzsanna Natalie-ja teljesen szétaprózódik, Leviczki Klára választófejedelemnéje *egy*-szerűen kettétörik, Tóth Tamás Homburg hercege túl egysíkú és színtelen lesz), s ez arra mutat, hogy nem annyira a színészi kvalitással van a baj, mint inkább a színészvezetéssel. Egyrészt egy kosztümös történelmi dráma képeit látjuk, illetve ennek hol gondos, hol el-nagyok imitációját; másrészt a színészi játék hangvétele és a kapcsolatteremtés módja hangsúlyozottan mai, ahistorikus,

anakronisztikus. A kettőnek azonban - főleg az első felvonásban - úgyszólván semmi köze sincs egymáshoz, vagyis a darab nincs „lefordítva" a játék „nyel-vére", és így a játék nem világítja meg a darabot. Paál szándéka szerint a súly-pont mindenképp a mai aspektusban van, „táncolni" viszont senki se táncol, nem is teheti, mert a mozgásvonalat csak a darabból lehetne kiolvasni, s az hosszú ideig - a teljes első részen át inkább csak dekoráció.

Arra, amit Paál el akar mondani a művel, a *Homburg* második fele sokkal alkalmasabbnak bizonyul: itt már drámai erőtér is születik. Igaz, nem a herceg és a választófejedelem (Nagy Gábor), hanem a választófejedelem és Kottwitz (Pusztav Péter) között, aki a brandenburgi tisztikar doyenjeként a többiek nevében is a herceg védelmére kél. Innen nézve úgy tűnik, Paál elképzelése szerint a dráma eredeti tagolása szerinti első két felvonás, azaz az első rész voltaképp nem egyéb, mint expozíció (a herceg „rebellis" tettének elbeszélése), míg az igazi játszmát a második részben összevont, hátralevő három felvonás szolgáltatja: Natalie-tól Kottwitzig és Hohenzollernig, a herceg barátjáig (Kőmives Sándor) mindenki nekilát, hogy megmentse az ifjút. Nagy Gábor brandenburgi választófejedelme azonban makacs zsarnok, nem hajlik se szép szó-ra, se könyörgésre, se követelésre. Ami-kor mégis tennie kell valamit, hogy le-csitítsa a kedélyeket, vérbeli bürokrata-ként úgy „kegyelmez meg" a herceg-nek, hogy az nem választhatja a kegyelmet: igazságtalannak kellene minősítenie a fejedelem formailag teljesen indokolt ítéletét. Majd hirtelen fordulattal mégiscsak ténylegesen kegyelmet ad neki, ám a fejedelem e döntése ugyan-úgy motiválatlan az előadásban, mint a herceg vagy Natalie váratlan váltásai. Ezúttal azonban úgy tetszik, Paálnak „titkos" szándéka volt e motiválatlansággal: többé-kevésbé bizonytalanságban kíván hagyni a végső jelenetet illetően, amelyben a kivégzésére váró herceg szeméről leveszik a kötést, s Natalie ünnepélyesen homlokára helyezi a babérkoszorút, álom-e vagy valóság.

A dialógusok verbális szinten - valóságos kegyelemről szólnak, ám a színészi hangsúlyok álomra utalnak. Egyszer-re kilépünk hát a dráma tér-idő koordinátái közül: ez a végső igazságszolgáltatás Homburg hercegének, a dicsőség e szép pillanata pusztán teátrális effektus, mint valami poétikus-ihletett tolmácsolásban előadott kényszerű happy end. A herceg hiszi is, nem is, ami vele történik: Tóth Tamás révülten távolba néz, ahonnan vakító fény süt felé. A fejedelem mögötte áll, előregörnyed, vizslató tekintetével megpróbálja kikutatni, mi az, amit az ifjú lát. De hiába, ő nem vesz észre semmit. Igy aztán mi mást tehetne, frázisszerűen elismétli: „Pusztuljon, aki Brandenburgra tör!" E pointírozás is a maga módján a happy end „kényszerűségét" kívánja ellen-súlyozni. Holott Kleistnél szó sincs happy endről: ott, az eredeti műben épp az a tragikus, hogy a herceg a „szerves világ" visszatérő gráciája helyett a hatalom dicsőségét kapja meg. Itt, a szolnoki interpretációban az szeretne tragikusan hatni, hogy a herceg nem kapja meg valóságosan az őt megillető dicsőséget ami az intuitív csatanyerésért megilletné. De ez tragikumnak kevés. S annál kevesebb, minél bizonytalanabb: az, hogy voltaképpen hova lép-tünk ki a dráma koordinátái közül, Szolnokon végül is tisztázatlan marad. Csak sejthetjük, hogy egyfajta metafizikai tér-időbe. Ez az értelmezési lehetőség benne rejlik ugyan a műben, ám a metafizikai dimenzió eltekintve e tétova utalástól - az előadásban ugyan-csak elsikkadt.

Antal Csaba játéktere annak a hazai színjátszásunkban nem túl régi keletű, de egyre kötelezőbbnek tűnő konvenció-nak tesz eleget, hogy a sok helyszínes darabot egy színre hozza össze. Vagyis kénytelen-kelletlen kombinál. A nádas-imitáció, ami fehrbellini francia stílusú kertből születhetett, többszörös áttétel-lel, jól hat és szerencsésen variálható a játék során. E „természeti" elemet két-oldalt magas fal övezi, mely a színpad mélye felé egyre szűkíti a teret, azt sugallván, hogy Brandenburg börtön. A falak didaktikus alkalmazását tovább egyszerűsíti a tövükben többfelé nyíló csapóajtószerűség, ahol alkalmasint úgy másznak ki s be a porosz hősök, akár az



Nagy Gábor (Választófejedelem) és Tóth **Tamás (Herceg) a Homburg hercege szolnoki előadásában (Szoboszlay Gábor felvételei)**

állatkerti vadak szörnyű ketrecükben. Néha rázzák is a nyílást elzáró ajtókat (rácsokat?), többnyire ez az egyes jelenetek közötti „zenei" intermezzo. Valamiféle „kegyetlen" színházi effektus kíván ez lenni, de nem egyéb, mint a néző idegeinek felesleges borzolása. És még-is: a színpadkép, mely az előadás hangvételéhez hasonlóan didaktikus, egy-egy jelenetben megejtően szép és atmoszferikus. Mint ahogy a színészi játék - minden lélektani és gesztikus mozaikszerűsége ellenére - a szolnoki társulat jó erőnlétéről tanúskodik. Úgy illenék, e sok kérdőjel után ne feledkezzünk meg annak felemlítéséről sem, hogy Nagy Gábor milyen magától értetődően juttatja szóhoz a fejedelem természetes dicsőségszomját, hogy Leviczki Klára anyáskodó aggodalmában igazi emberség van, hogy Fazekas Zsuzsanna lángoló szerelmesként feledteti: nem egészen alkatára szabott szereppel birkózik, hogy Tóth Tamás hercegének tiszta és átható tekintete meggyőz róla: nincs és nem is lehet lelkiismeret-furdalása, hogy Pusztay Péter ragyogó vita-partner a választófejedelemmel vívott mérkőzésben, hogy Kőmíves Sándor Hohenzollernja a barátság meghitt szavait leli meg, hogy Tóth József Stranz kapitányában a rendíthetetlen katonai fegyelem és a szív kimondhatatlan hangjai egyszerre vannak jelen. Összeszedett, koncentrált, jó ritmusú csapatmunka folyik a színpadon; úgy látszik, a színészeknek is szívügyük, hogy megfogalmazzák az intuíció apoteózisát.

De a kleisti nagy paradoxon ezúttal kifog rajtuk. Az intuíciónak nem dicsőségre van szüksége, hanem felszabadulásra. A szolnoki előadás végső soron csak beszél arról, amiről tanúságot kel-lene tennie. Nem születik meg az a *Homburg* hercege-előadás, amely itt és most a maga teljességében megszólaltatná a drámát. Csak sajnálhatjuk. Mert amit látunk - a súlyos és alapvető fogyatékosságok ellenére - azt tanúsítja, hogy a szolnokiak képesek lettek volna e megszólaltatásra.

Heinrich von Kleist : Homburg hercege (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Tandori Dezső. *Rendezte:* Paál István. *Dramaturg:* Balassa Péter. *Díszlet- és jelmeztervező:* Antal Csaba. *Segédrendező:* Zombori Katalin.

Szereplők: Nagy Gábor, Leviczki Klára, Fazekas Zsuzsa, Tóth Tamás, Kőmíves Sándor, Pusztay Péter, Somody Kálmán, Tóth József, Sashalmi *József,* Philippovich Tamás, Árva László.

SZÁNTÓ JUDIT

Zuhog a rossz

John Webster A fehér ördöge Zalaegerszegen

Ismét nyílnak az esernyők Ruszt József színpadán, mint már kecskeméti *Pe*riclesrendezésében is, legutóbb pedig John Whiting színművében, az *Ördögök*-ben. Felszakadtak a hatalom egének csatornái - metafizikus, elemi tisztaságban zúdul alá a bűn.

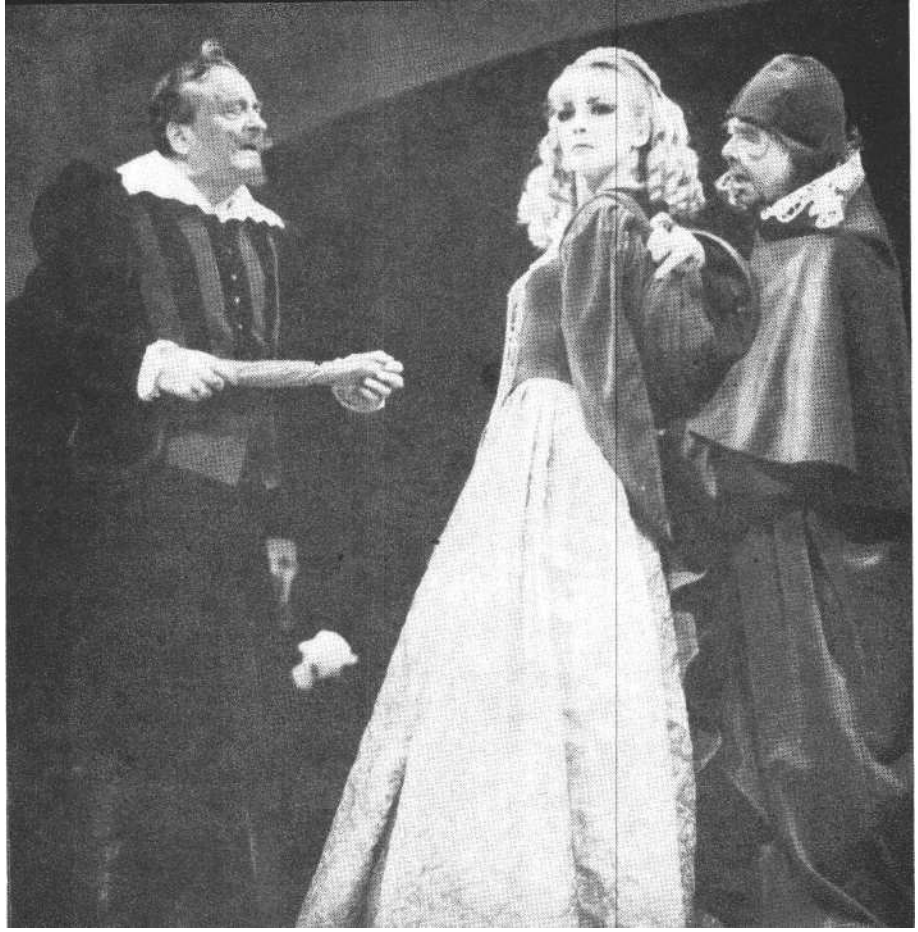
A Jakab-kori tragédia lassan polgárjogot nyer színpadainkon. A kaposvári *A/változások* után az elmúlt évadban két színházunk is felfedezte John Fordot; most Websteren a sor. Bizonyára van mindebben egy adag kíváncsiság is: íme egy egész drámaírói iskola, amely nálunk jószerivel ismeretlen - mit nyújt-hatnak nekünk ők, s mit nyújthat nekik az eszközeiben újjászülető magyar rendezés? De ugyanakkor az efféle feltűnő jelentkezések mindig többre is utalnak. Franz Xaver Kroetz hirtelen kultusza például nemcsak egy Európa-szerte divatos szerző szokás szerint némileg elkésett hazai felfedezésére utalt, hanem azt is kifejezte, hogy miközben a fogyasztás kultusza hirtelen kivirágoztatott egy sokak által nálunk már talajtalan-nak hitt kispolgári fogyasztói magatartást, ugyanakkor az új korszaknak meg-felelő *Rozsdatemetők* egyelőre hiányoz-nak. A német-osztrák szecesszió és expresszionizmus iránti érdeklődés egy értékválságot fejez ki: a közéleti tevékenységtől való elfordulásra és a privatizálás elharapózására reagál, a Jakab-kor felfedezése pedig úgyszólván világjelenség: a századvég felé haladva egyre nyomasztóbb XX. századi közérzetet tükrözi, amely a csak látszólag irracionális négyszáz éves borzalmakban a XX. századi ember útját kísérő hekatombák-ra ismer.

Webster klasszikus rémdrámái egyfelől valóban csak egy a kora ízlését jól is-merő és szakértelemmel kiszolgáló szín-padi szerző termékei; másfelől azonban egyszersmind megnemesített, a tipikus régióiba emelt krónikái az egykorú jelen iszonyatainak. *Az amalfi herceg-nő* tömegmészárlását nagyon is kézzelfogható indítékok vezérlik: a bíboros és hercegi fivére özvegyen maradt húguk tekintélyes vagyonát akarják megka parintani, s e tervüket keresztezi az özvegy váratlan második házassága, rá-adásul egy közrendű személlyel: íme a vérfürdő gazdasági-társadalmi bázisa. *A fehér* ördögnek is megtörtént kortársi botrány szolgál alapul, Stendhal *Római* történeteiben olvashatunk utána, s a forrásösszehasonlítás legalább oly gyümölcsöző, mint Shakespeare esetében. A szép Vittoria Accoramboni valóban gyanús körülmények között vesztette el férjét, és gyanús gyorsasággal ment ismét férjhez egy Orsini herceghez (aki mellesleg már rég megözvegyült); az is stimmel, *hogy* első férje unokaöccse volt egy épp ekkortájt pápává választott bíborosnak. De ezután már véresen ugyan, de sokkal banálisabban peregnek az események: Orsini herceg természetes halált hal, és az özvegyet egy addig ismeretlen szereplő, a sógor gyilkoltatja meg, kizárólag az örökség miatt; a XVI. századvégi fait divers aztán a sógor kivégzésével, vagyis az igazság diadalával ér véget. Vagyis Webster a lényeg művészi dimenzióját adta hozzá a tényekhez. Egyfelől egyértelművé tette az új házaspár bűnösségét, másfelől szervezetté a velük való leszámolást, s a szörnyű bosszú gépezetének csúcsára két nagy hatalmú szereplőt állított: a pápát mint a megölt első férj rokonát és Firenze hercegét mint a Websternél ugyancsak meggyilkolt első feleség fivérét. És végül, de nem utolsósorban az eredeti történetben épp csak megemlített Flamineóból, a hősnő fivéréből kulcsszereplőt csinált, akárcsak *Az amalfi hercegnőben* Bosolából: Webster két Jágójával van dolgunk, akik alacsony sorsukból kitörni akarván megnyergelik a kozmikus értékválságot, és józanul, mindent megfontolva úgy döntenek, hogy gazemberek lesznek.

A fehér ördögben ugyanakkor meglehetősen sok a cselekménybeli és lélek-tani következetlenség vagy épp abszurditás; gyors kézzel, napi igények kielégítésére született a mű, s a kor közönsége elsősorban a rémségek minél töményebb halmozását igényelte. Mindenek-előtt a kifejlettől várták el a hullahegyek magasodását; így aztán a végére Webster már nemigen bíbelődik azzal, hogy megindokolja, miért kell Flamineónak ártatlan és ártalmatlan öccsét is le-vágnia, méghozzá anyjuk szeme láttára, *vagy* miért nem tölti meg két pisztolyát, holott ha önmagát nem is, de húgát és annak komornáját mindenképp meg akar-ja ölni. Lazán indokolt a gyors egymás-

utánban négy emberéletet kioltó Lodovico motiváltsága is, és tulajdonképpen nem derül fény arra sem, hogy a pápá-nak és Firenze hercegének milyen lényegi oka van a bosszúra. Ok maguk ugyan-is bő szövegeikben csak magasrendű erkölcsi motívumokra hivatkoznak, mi-közben persze Webster nyilvánvalóvá teszi, hogy tényleges családi sérelmeik ellenére sem rendelkeznek semmilyen erkölcsi alappal De a legrejtelmesebb magának a címszereplőnek, Vittoria Corombonának alakja. 1-la replikáit sorra vesszük, mindvégig nem derül ki, érez-e ő is valamiféle, tetteit ha fel nem is mentő, de azokat mégis mentő szerelmet Brachiano herceg iránt, *vagy* csak a pipogya és rosszabbul pozicionált férj mellől akar magasabbra jutni, mint Brachiano szeretője, majd felesége, s legfeljebb ahogy utolsó mondata utal rá az érzéki kielégületlenség is hajtja.

Ilyen következetlenségek persze Shakespeare-nél is fellelhetők, ha nem is ily pongyola nemtörődömséggel szét-hintve, *s ez az* egyik oka annak, amiért a Shakespeare-előadások egészen a mi korunkig elsősorban egy-egy jelentős színészhez, nem pedig egy színházhoz, egy társulathoz kapcsolódtak. Az Erzsébet- és a Jakab-kor alkotásai ugyanis a naturalizmus és a pszichológiai realizmus eszközeivel csak részlegesen aknáz-hatók ki. Bármennyit méricskélünk-elemezgetünk korábbi, irodalomcentrikus drámaelméletek szellemében, hogy - többnyire torzítások, elhallgatások árán - a művek egészéből kiragadott koherens jellemképletekhez jussunk, az ilyen értelmezések csak köröket írnak le az adott drámák határain belül vagy kívül. Még Hamlet jelleménél is fontosabb az a helyzet, amelyben Hamlet cselekedni kénytelen; s a Shakespeare-nél sokkal lazábban motiváló Websternél még ke-vésbé számít például az, hogy Brachiano és Vittoria valójában mit éreztek egymás iránt. A lényeg az, amit Brachiano rögtön Vittoria gyilkosságra bujtó álma hallatán kimond: ő megengedheti. magának, hogy kedvese álmát gyakorlatra váltsa, mert „Törvény nem ér el, rágalom nem ér fel". Ugyanígy fölösleges azon elmélkedni, mennyire volt valóban lovagi módra kényes a családi becsületre Monticelso bíboros, az új pápa és Firenze nagy hatalmú hercege; a hatalmi piramis csúcsán állva el kell hogy tiporják, és könnyűszerrel el is tiporhatják a konkurrenciát, azokat, akik önmagukat túlbecsülve tőlük független



Webster: A fehér ördög (zalaegerszegi Hevesi Sándor **Színház). Katona** András (Francisco de Medici). Maronka Csilla (Vittoria) és Máriáss József (Monticelso bíboros)

hatalmat akarnak proklamálni. Websternél így a hatalom eleve szinonimája a más definícióra rá sem szoruló rossznak, mégpedig nem azért, mert véletlenül el-vetemült emberek kezébe került, hanem - pontosan Brachiano idézett szavai ér-telmében - azért, mert korlátlan, mert bármit büntetlenül megengedhet magának. Kegyetlenül ironikus, hogy mi-kor - már meggyilkolásuk eldöntése, illetve, részben., foganatosítása után - valóban bizonyíték kerül Brachiano és Vittoria bűnösségére, épp a megtorlások foganatosítója, a véres kezű Lodovico sóhajt fel. megkönnyebbülten, ami-ért. merényei legalább utólag igazolást nyernek, ám kenetteljes megbízója, Fi-renze hercege leinti: „Ugyan! Igazság! Mit nekünk. igazság! ... Ha győzelmet veszünk: / Babérág koszorúzza szégye-nünk." És ez indokolja a vérfürdők iszonyatos méreteit is (adott esetben a tizennégy szólószereplő közül kilenc hal erőszakos halált, egy pedig beleőrül az eseményekbe): a korlátlan hatalom el-szabadult elemi erőként (ha úgy tetszik: égiháborúként) korlátlanul tombol, messze túl akár a saját szempontjából vett célszerűség határain. Visszájáról bizonyítja ezt az a - Shakespeare-nél még differenciáltan jelentkező - sajátosság, hogy a --- persze igencsak kisebbség-ben lévő - „jó" emberek co ipso, státusuknál fogva hatalom nélküliek:

a házitűzhely mellé zárt anya és feleség, a boldogulni tisztességesen akaró, tehát az együgyűségig naiv kis katona, *vagy* a még gyermek ifjú herceg, Webster Fortinbrasa, aki azonban a végén már profi módra szervez meg egy utolsó nagy vérfürdőt, úgy, ahogy Flamineo megjósolta: „Ennek az úrfinak is kinő még a karma annak idején" (vagyis mihelyt hatalomhoz jut). A jó hatalom, a jó uralkodó Shakespeare-t még lelke-sítő illúziója, néhány rövid év alatt meg-dőlt, már csak a tehetetlen Cornelia idézi. fel ködképét: „Minden fejedelem - egy óramű: Úgy járjon hát, hogy ő nekünk a Mérték, / És minden. idő hozzá szabja léptét I" Webster drámái olyan világrendet rajzolnak elénk., amelyben a rossz már nem szorul semmiféle indoklásra (így lélektanira sem): a rossz természetes létezési formája egy olyan be-rendezkedésnek, melynek a bűn és az erő-szak mintegy a pórusaiból áramlik.

John Webster mintha Ruszt József számára írta volna drámáját, aki vezető rendezőink közül a legkevésbé hajlamos a pszichológiai pepecselésekre, cselek-ményfordulatok módszeres logikai előké-szítésére, s aki ugyanakkor ugyancsak hasonlíthatatlan következetességgel, már-már monomániával választ magának darabot; ha: egy kutatói kvízjáték részt-vevői fel akarnák osztani a világ dráma-irodalmát aZ egyes rendezőket vonzó,

illetve taszító szövegekre, a rusztológusoké lenne a legkönnyebb lecke. Nem pusztán kedvelt motívumok és eszközök térnek vissza előadásaiban; ő az, aki csak a képletek minél általánosabb, minél archetipálisabb voltán keresztül tud visszautalni, mindig csak igen közvetetten, a konkrétra, az aktuálisra, s az archetípusok keresése sokkal inkább meghatározza művészetét, mint a formai eszközök: a rituális vagy az úgynevezett kegyetlen színház eszközei. Ruszt az Universitas-beli kezdetektől Kecskeméten át Zalaegerszegig (a pesti intermezzo kevéssé meghatározó) következetesen építi a maga theatrum mundiját, s a könnyebb, hálásabb ráismertetésektől, a direktebb áttételektől tartózkodva csak az emberi lét és az emberi együttélés végső kérdéseit méltatja figyelemre.

E vonulaton belül (a címek rímelése csak kedvező véletlen) *A fehér ördög a* legszorosabban az ördögökkel s valamivel lazábban a *Don* Carlosszal *és A szuzai* menyegzővel kapcsolódik. E produkciók az abszolút hatalom szükségszerű roszszaságát fejezik ki, metafizikus-ritualizált nyelven; a lényegre törő, archetipikus ábrázolást nyújtanak olyan általánosított jelenségekről, melyeket a XX. század közönsége megannyi konkrét élmény alapján fordíthat le magának.

Külön tanulmányt érdemel - és előbb-utóbb bizonyára meg is kapja - az a mód, ahogyan Ruszt a maga szándékosan leszűkített tematikáját állandóság és továbblépés egészen sajátos dialektikájával tolmácsolja. Egy igazi Ruszt-rendezést (voltak már kevésbé autentikusak is) már az első percekben csalhatatlanul azonosítani lehet, megint csak inkább, mint bármely más rendezőnkét, és ezen az állandóságon belül mind-egyik hoz új elemeket, nemcsak formai, de tartalmi téren is. Az esernyőmotívum mintha némileg önironikus, idéző-jeles céhmesteri kézjegy is lenne, de is-merős ezúttal a színpadkép is, Csányi Árpádnak szép és mélyértelmű konstrukciója: ahogy a *Don Carlos* fémszerkezete rácsokat vetített a padlóra, úgy vetül itt a hálómotívum a tengeri csillagszerű felfüggesztett háttérdíszletre. Az elő-színpadon takaró és két díszes párna: célszerű szerelmi fészek, s fölötte a háló; kifejezvén, hogy a cselekmény elő-terében álló szerelmi bonyodalom csupán alárendelt eleme a mindent meg-határozó hatalmi intrikának. Ehhez járul a forgószínpad szellemes használata: forgása a rajta mozgó szereplők mégoly lendületes és látszólag öntörvényű helyváltoztatásainak is valami nem spontán, mesterkélt, kívülről manipulált jelleget kölcsönöz. S jellegzetes Ruszt-motívum a statisztéria uniformizált aktivizálása is, amely mintegy társadalmi teret von a protagonisták köré; az esernyős ördögök helyére itt esernyős udvari emberek lépnek, akik mindent látnak, mindent hallanak és mindent elfogadnak.

Ugyanakkor *A fehér ördög* egy meghatározott irányban továbblép minden eddigi Ruszt-rendezésnél. Előadásaiban eddig is jelen voltak az elidegenítés mozzanatai - már csak a szakrális-rituális vonásoknál fogva is -, de nem annyira váltogatva, mint eggyé forrasztva az átélés mozzanatával: azáltal, ahogy hőseit túlemelte önmagukon, és helyzetüket, sorsukat archetipikussá formálta, egyszerre voltak önmaguk és önnön metaforájuk. Ezúttal azonban az előadás egyetlen szólamon szól: az elidegenítésén. A következetesen és invenciózusan alkalmazott maszkok ennek csak külső kifejezői; a rendező most határozottan elmetsz minden olyan szálat, amely a színpadot érzelmileg összeköthetné a nézőtérrel. Minden idézőjelbe kerül, semminek sincs primer, önmagáért szóló jelentése, minden csak az egyetlen témát: az abszolút hatalom ab-szolút elembertelenedését jelenti. A hatalmasok cselszövéseit megalomániássá duzzasztott wagneri motívumok persziflálják, a szerelmi jeleneteket viszont édes-bús-giccses tangó szállítja minden valós érték alá. Soha még Rusztnál ily fagyos előadást! Webster Vittoriája legalább veszélyhelyzetekben valóban férfiasan bátor és korabeli nőhöz képest meghökkentően okos; a törvényszéki jelenetben például impozáns logikával és szofisztikával hengerli le vádlóit. Ez azonban most vajmi kevéssé imponál-hat a nézőnek, hiszen Maronka Csilla Vittoriája a statisztától statisztáig röppenő, édeskésen kacérkodó Carmen konvencionális operamozdulataival „főzi meg" a bírákat; érvelésre már nincs is szüksége. Ez persze inkább csak atelier-sziporka, akárcsak Máriáss József pápájának mefisztói, regisztert váltó kacagása, amellyel bosszútervét megpecsételi. Cornelia, a tragikus sorsú anya őrülési jelenetében Webster alighanem valóban lopott az általa igencsak tisztelt, bár csak egyik jeles kortársaként említett Shakespeare mestertől, de legalább valamelyest leplezni igyekezett ihlete forrá sát, amikor Cornelia virágmonológját fia nyitott ravatala mellé helyezte; Ruszt viszont a ravatalt mellőzve Barta Máriát nyílt Ophelia-paródiával sétáltatja körbe a színpadon, ugyancsak azzal a célzattal, hogy a néző még a kevés rokonszenves szereplő egyikével se csábulhasson azonosulásra. Cornelia esetében oldja meg egyébként a legnehezebb feladatot, mert a többi legalábbis ártalmatlan szereplőt már könnyebb devalválni: Isabellából, a megcsalt, majd ártatlanul meggyilkolt hercegnéből nem nehéz a megunt és ebbe belenyugodni nem tudó, terjengősen kárpáló-lamentáló feleség prototípusát előállítani, a naivul becsületes Marcellót csak centikkel kel-lett arrébb tolni, hogy egyszerűen bamba viktimológiai alany legyen, az ifjú Giovanni herceg jövőjéről pedig Webster-nek sem voltak illúziói. A gyilkosok és intrikusok másfelől elvesztik az egyet-lent, ami megemelhetné őket: démoni nagyszabásúságukat. A leggátlástalanabb hóhér, Lodovico gróf már az expozíciós képben melodramatikus gazemberként rohangál körbe a színpadon, fogát vicsorgatva; az újdonsült pápa pedig, hófehér palástját levetve, hófehér jéger-alsóban szövi intrikáit. Ruszt imponáló következetességgel száműz színi világából mindent, ami akár együttérzésre, akár valamiféle respektusra csábíthatna. A hatalom nem azért tud pusztítani, mert nagyszabású, mert koncepciózus. hanem kizárólag azért, mert semmi nem korlátozza; áldozatai pedig vagy bűnrészesek, vagy ostobák.

És most érkezünk el a kritikus pont-hoz. *A fehér ördög* ugyanis bámulatos megszervezettsége ellenére sem tartozik a valóban jelentős Ruszt-rendezések közé (de csakis Ruszt munkásságán belül, az ő legjobb mércéjével mérve értékelhető alacsonyabbra). Ha azonban az okokat keressük, nem tagadom: elfog némi bizonytalanság. Vajon hol keresendő a félsiker oka: a rendezői elgondolásban-e vagy inkább csak a színészi megvalósításban, és ha az elsőben, akkor ajánlható-e jó szívvel Webster drámájához másfajta megközelítési mód?

Egyfelől ugyanis Ruszt koncepciója mintha túlságosan tisztelné Webstert, aki elvégre mégiscsak rémdrámát írt, noha a zalaegerszegi plakát és műsorfüzet ezt a műfaji definíciót inkább csak ironikusan használja. Webster ugyanis csak valóban káprázatos drámaköltői nyelvezetében mérkőzhet Shakespare-rel (amit viszont ez a fajta interpretáció

nemigen tud érvényesíteni, sőt többnyi-re inkább ballasztként vonszolja maga után); ezen túl viszont hiányzik belőle például a humor, és Ruszt humoros megoldásai túl árulkodóan önkényesek, rémdrámájának intellektuális-filozófiai munníciója pedig kevés ahhoz, hogy egy előadás csak erre alapozódjék. No persze, a gyilkosságok Ruszt színpadán is rendre megtörténnek, csakhogy - Webster szándékával nyilvánvaló ellentét-ben - itt kizárólag gazemberek és tök-filkók öldösik egymást. És most nem-csak az „ártatlanokra" utalok, hanem éppenséggel a bűnös szerelmespárra is. Aron László kitűnő gesztikus és mimikai hajlékonysággal hajtja végre a rendező azon utasításait, melyek Brachiano szerelmét első perctől az utolsóig affektált, szenvelgő, üres póznak, egy unatkozó kényúr hisztérikus, csinált szeszélyének tüntetik fel. Csak hát Webster Brachianója valóban a közhelyesen „reneszánsz bűvérűségnek" nevezett egzaltált, végzetes szenvedéllyel imádja a maga fehér ördögét. Az amalfi hercegnő, mielőtt megfojtják, utolsó szavával arról intézkedik, hogy beteg gyermeke meg-kapja a nátha elleni szirupját. Persze, ő pozitív hősnő; ám a haldokló Brachianót Webster ugyanígy tünteti ki: elhárítja szerelmének csókját, nehogy ajkáról belehelje a mérget. Nagy féltékenységi jelenetében pedig Webster nem véletlenül lopott ismét kollégájától, ezúttal a Caesarra féltékeny Antonius kitöréseit véve kölcsön. Brachianót Websternél nem az leplezi le, hogy szerelme hazug, hanem az, hogy őszinte szerelméért a hatalom birtokában minden gaztettre képes. Vajon ha ezt a szerelmet s ezzel együtt nemcsak minden őszinte érzelmet, de a Webstert elsőrendűen jellemző vadságot, féktelenséget is - kiküszöböli a rendező, marad-e, ami kárpótoljon, ami önmagában megálló drámai világot alkosson? Úgy tűnik: az a jéghideg, monolitikusan taszító és kisszerűvé csupaszított világ, amelyet Ruszt a színpadra költött, nemcsak eltér a Websterétől (ez még önmagában igazán nem lenne baj), de intellektuális tartalma, mondandójának izgalma vagy újszerűsége sem elég erős ahhoz, hogy a kiiktatott websteri valőrökért kárpótoljon.

Van-e azonban lehetőség arra, hogy a szenvedélyeknek az az ábrázolása, melyet a Jakab-kori rémdráma nyújt, a mai korban ne hasson nevetségesnek, vagyis ne provokálja pontosan azt a per-

Maronka Csilla (Vittoria) és Nemcsák Károly (Flamineo) a Webster-drámában (Keleti Éva felvételei)

szíflázst, melyet Ruszt most megkísérelt? Lehet-e a XX. század végén hinni Brachiano szerelmében, Cornelia anyai fájdalmában, Marcello bumfordi becsületességében, Isabella bűntelen szenvedésében vagy Monticelso és a firenzei herceg gonoszságának nagyszabású voltában? Magam láttam példát hasonlóra, mégsem idézem teljes meggyőződéssel. A sokak szerint legizgalmasabb brit szín-ház, „Anglia Kaposvárja", a nagy hírű glasgow-i Citizens Theatre *amalfi* hercegnő-előadása úgy formalizálta és stilizálta a dráma világát, hogy mintegy kipárolva a nevetségességet és a melodrámai jelleget, elemi tisztaságban szűrte le a monumentalitást és a borzadályt. Csakhogy e tragédiának (akárcsak egyébként a *Kár, hogy* kurvának) volt olyan magva, mellyel a mai néző is viszonylag kevés fenntartással képes azonosulni: a hercegnő klasszikusan tiszta tragikus hősnő, aki őszintén és bátran szeret, szerelme kedvéért nem követ el semmi vétséget, és haláláig vállalja következményeit; férjül választott intézője pedig legalábbis nem méltatlan hozzá. Brachianónak viszont legföljebb szerelme őszinteségéhez nem férhet kétség, Vittoriáról pedig még ez sem mondható el. Philip Prowse, az előadás rendezője, 1984-ben egyébként *A fehér ördögöt* is színre vitte, ezt azonban nem láttam; a kritikák arra utalnak, hogy koncepciójának lényege a felnagyítás, a teátrálisan túlhevített szenvedélyesség volt

„barokk horrorfilm", ahogy egyik bírálója írta. Egészen más megoldás te-hát - - de hogy hatékonyabb- s hatásosabb-e Ruszt megközelítésénél, látatlanban el nem dönthető.

Marad viszont egy további fogas kérdés: vajon nem vált volna-e Ruszt koncepciója ha nem is tartalmasabbá, de legalább művészi tökélyével lenyűgözőbbé, ha 1. térszínpadon dolgozhat, amely ehhez a színpadképhez s ehhez az előadáshoz jobban illett volna, 2. ha erősebb színészgárdával rendelkeznék, illetve ha 3. hosszabb próbaidővel teheti színészei vérévé ezt a magyar színészek számára különösen nehéz játék-stílust, hiszen őket kiképzésük és (aki-nek van) szakmai múltjuk egyaránt a hagyományos, átélésen (vagy annak mímelésén) alapuló, azonosulásra csábító, pszichológiai alapozottságú játékmódra képesíti? Ugyanis az elidegenítő játéknak is van „lelke", ha nem is olyan, mint az azonosuló-átélőé; legtöbb színészével Ruszt azonban - láthatóan kemény és céltudatos munka után - csak odáig tudott eljutni, hogy az elidegenítő játék gesztikus-magatartásbelikülsőségeit többé vagy kevésbé elsajátítsák. Le-mondott ezúttal az előadást hordozó neves és „rusztul" már szakavatottan beszélő vendégművészek meghívásáról is; így a kimagaslóan legjobb alakítást Monticelso bíborosként az új színészi fény-korát élő Máriáss József nyújtja, aki, úgy látszik, minden stílusban otthonos lett. Az ő alakítása ugyanis - méghozzá épp a legtaszítóbb szerepben -- úgy idegenít el, hogy közben, abszolút stíluson belül, emberi hitele és tartása is van; kár, hogy a hatásfokot némiképp lerontja a hierarchián belüli kiegészítő párját, a firenzei herceget játszó katona András szürke, érdektelen, arc nélküli játéka. Az utóbbi években ugyan-csak ismét kivirágzó tehetségű Barta Mária mint Cornelia ezúttal karaktere-sen, de perdöntő eredmény nélkül birkózik hálátlan feladatával, hogy groteszkké idegenítsen egy szereplőt, akinek esetében a rendező túl nyilvánvalóan állt oda író és néző közé. A többiek közül

korántsem teljes értékű alakítást, de legalább sodró tehetséget mutat Nemcsák Károly; Flamineója ugyan inkább emlékeztet egy kedves magyar vásári lótolvajra, mint a gátlástalanul törtető kegyencre, akiből ugyanakkor valami szinte byroni világfájdalom árad („életunt gaz"-ként említi Lodovico), de különleges, selymes-artisztikus mozgása mellett játékának fel-felvillanó kétértelműsége azt mutatja, hogy ezzel a fiatal színésszel Rusztnak érdemes nagyon sokat dolgoz-ni. A többször is előnyösen feltűnt Rácz Tibor (Lodovico) most passzívan merevül bele a melodráma gazember-kliséjébe, az ugyancsak tehetségesnek látszó Maronka Csilla (Vittoria) pedig a hidegség meggyőző felszíne mögött nem tud mélyebb áramlatokat érzékeltetni. Áron László (Brachiano) bravúr-mutatványáról már szóltam; a szerep vitatható rendezői felfogásán túl azonban itt is kevés a mögöttes fedezet. Siménfalvy Lajos Camillo szerepében túlságosan emlékeztet *a Mandragora* Nicia mesterére; vagyis a rendező felfogását átbillenti a tiszta vígjátékba. A többiek se egyéni hozzájárulással, se különösebb hibával nem árnyalják a rendezői szándékot.

A kaposvári *Átváltozásokban,* a Katona József Színház Ford-bemutatójában s most *A fehér* ördögben egyaránt akadtak figyelemre méltó és vitatható mozzanatok. Egészében úgy látszik: a Jakab-kori szerzőknek *van* jövőjük, legalábbis ebben a mi XX. századunkban, amelyet egy neves angol rendező úgy minő-sített, hogy időrendben első drámája John Webster *A fehér ördögje.*

John Webster: A fehér ördög (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Rendező: Ruszt József. *Díszlettervező:* Csányi Árpád m. v. *Jelmeztervező* Schäffer Judit m. v. *Dramaturg:* Zsótér Sándor. *A rendező munkatársa:* Kovács József, Frenkó Zsolt.

Szereplők: Máriáss József, Katona András, Áron László, Rácz Tibor, Siménfalvy Lajos, Nemcsák Károly, Nádházy Péter, Pálfi Zoltán, Timár Zoltán, K. Nagy László, Pap Éva, Maronka Csilla, Barta Mária, Deák Éva, Farkas Ignác, Bagó László, Tamási József, Frenkó Zsolt, Holl Nándor, Lang Rudolf, Végh Gusztáv, Somogyi Tamás.

CSÁKI JUDIT

Jóccakát, anya!

Marsha Norman drámája a Pesti Színházban

Marsha Norman darabjának - amelyet Ungvári Tamás fordításában játszik a Pesti Színház - kiindulópontja egy meglehetősen abszurd élethelyzet: a halálhelyzet. Azaz, a bejelentett öngyilkossági szándék. Színházi értelemben ennek az abszurditásnak persze semmi köze nincs az abszurdhoz, még a groteszkhez sem, sőt. Nagyon is hagyományos szerkesztésben, hagyományos dramaturgiával dolgozza föl az író egy - az ilyen művek-ben szintén hagyományos - rendkívüli este történetét.

Két generáció van jelen a színpadon -- bár nemzedéki különbségük bizonyos szempontból látszólagos. Anya és leánya - mindketten felnőttek már, hiszen a lánynak is felnőtt korú fia van - viszonyában az élet és életösztön, illetve a feladott életösztön birkózik egy-mással. Eleve erőtlen harc ez, különös-képpen akkor, ha - mint itt - egyik oldalon sincsenek érvek. Ebben az erőtlenségben azért még rejtőzhetne drámai erő, ha az érvek helyén legalább motiváció volna. Itt azonban a lány mind-végig tudatosan, határozottan, elméletileg és gyakorlatilag kidolgozottan, le-hengerlő verbalizmussal képviseli önnön kiábrándultságának körülbástyázott --és persze hamis - igazságait; az anya viszont csak puszta létével, már-már gyermeteg reakcióival, értetlenségével, indulataival és érzelmeivel „érvel" az élet-ösztön mellett. Harcról, igazi vitáról nincs szó: az anyának egyszerűen élet-igazsága van, míg a lányának elszánt, hihetetlen nemakarása. Hogy az ő nemakarásában iszonyú erők és energiák égnek semmivé - abból már lehetne tragédia, ha erről szólna darab.

Horvai István rendezésében nem tudott kikerekedni a dráma, pedig színészvezetésben megtette a magáét. Vigyázott arra, hogy következetesen és tisztán elkülönüljenek a frontvonalak, s arra is, hogy minden konfliktust sejtető erő a felszínre kerüljön. Az a néhány pillanat, amikor az életért és az élet ellen folytatott harc egymás elleni háborúskodássá válik, majdnem hiába kapott különleges színpadi hangsúlyt, hiszen önmagában motiválatlan maradt, és más cselekedetek motivációjává sem alakult. A néző-téren ülő közönség nem egészen érti, miért akar meghalni a lány, illetve nem tud azonosulni az eltökélt öngyilkossági szándékkal, bár Jessie elég sokszor elmondja, és szünet nélküli készülődése is szándéka komolyságát jelzi. Az indoklás: betegség, amely múlóban van, s egyébként sem halálos; elrontott házasság; félresikerült gyerek; feloldhatatlan magány és kapcsolattalanság - de az anyjával való vitában végül mindegyikről tagadja, hogy az lenne az igazi oka önként vállalt halálának. Egyéb utalások szerint - elég nyakatekert módon - a halál állapota válik ‚vonzóvá": a csend, a béke, a nyugalom.

Egyenlőtlen a két szerep kidolgozottsága. Méghozzá nem az öngyilkosságra készülő lány javára az, hanem az anyáéra. Az ő látszólag gyenge és kétségbeesett ellenállásán keresztül valóban kirajzolódik egy teljes élet s egy teljes életfelfogás; míg a lány múltjáról és jelleméről összeállni képtelen részleteket tudunk meg. Mindez persze döntően meghatározza a két színész lehetőségeit is. Hiába van a lányt játszó Kútvölgyi Erzsébetnek mindvégig dramaturgiai irányító szerepe, a pontosabb, teljesebb, hitelesebb figura az anyát játszó Tábori Nórának jut - és csak részben azért, mert övé a színpadi s az emberi igazság.

Leginkább a részletekre lehet figyelni - annál is inkább, mert az egészről a mintegy negyedórányi expozíció után már mindent tudunk. Az alapkonfliktus nem él annyira, hogy a végkifejlethez vezető út igazi meglepetéseket tartogat-hatna: a lényeg tehát unalmassá válik - maradnak a mellékes mozzanatok. Csak a dráma lényegéhez képest - mert egyébként persze csöppet sem az a színészi játék.

Tábori Nóra mindvégig kiváló az anya szerepében. Pedig szerepe nagyon nehéz; a legkülönbözőbb helyzetgyakorlat-jellegű mutatványokra van szüksége, méghozzá úgy, hogy minden részlet egy jellemhez, ugyanahhoz a személyiséghez kötődjön, egységes alakítássá álljon össze. Ez az anya életerős, pedig nem erős, hanem nagyon is ki-szolgáltatott az élet hézköznapi apróságaiban. Gyerekes reakciókkal, olykor vígjátéki közbevetésekkel, elszólásokkal borzad el, iszonyodik mindentől, ami nem élet, nem folytatás. Nem „okos"

asszony: föl sem fogja, hogyan következhet lánya bajaiból a végzetes döntés; nem is érdekli igazán, mert átélni, átérezni amúgy is képtelen. Nem indulatos monológja győz meg arról, hogy mennyire ragaszkodik az élethez - sőt, ez a szöveg kissé idegen is tőle, kicsit ,,sok" -, hanem földhözragadt, ösztönös őszintesége, amellyel egyrészt beismeri, hogy minden fontosabb döntése rossz volt, másrészt nem érti, hogyan érintheti mindez az életet magát. Számára természetes, személyiségének lényege, hogy az életet adottnak tekinti, és az összes zűrzavar, konfliktus és tragédia is kevés ahhoz, hogy ezt megkérdőjelezze. Akár a halálról, akár a manikűrről vagy a csokoládéról beszél - gondolataiban nincs hierarchikus sorrend, tetteiben nincs rangsort mutató megjátszás. Minden életjelenség, -minőség és -tevékenység egyformán fontos. Ez sem tudatosul -- pusztán meg-éli. Míg Kútvölgyi Erzsébet alakításában hangsúlyosak a váltások, Tábori Nóránál teljesen simák, észrevehetetlenek, hiszen a. figura, akit ő játszik, nem vált. Tábori Nóra a megtestesült élet-igenlést viszi színpadra: a maga módján ő is feldolgozta élete összes csapását, de ő életösztönné gyúrta ezeket össze.

Pedig Tábori Nóra látszólag passzív játékra kényszerül: körülötte történnek a dolgok, a ház fokozatosan egy halott üzenőfüzetévé alakul, még az élő keze nyomán. Gondoskodásnak tűnik a serénykedés - Tábori Nóra. tehát természetes-. ként nyugtázza, szinte nem is reagál rá. Üldögél, téblából, ösztönösen belekapcsolódik a mindennapi cselekvésekbe: percnyi kihagyás nélkül állít szembe egy létformát a teóriával, elméletekkel. Erői. fogytán csak a kétségbe-esése nő, de feje, viselkedése már hajlik a régi rutinra: a lánya iránti engedelmességre. Ebben is erősebb nála, mert ez is életjelenség. Nem fogja fel, kikerüli a megérthetetlent, az élet részleteivel, leendő örömeivel, bánataival foglalkozik -- még élő lánya agresszív rábeszélése nyomán. Vele együtt képzeli el, mit és hogyan fog csinálni nélküle. Mert percnyi kétsége sincs afelől, hogy csinálni fogja. Tábori Nóra játékáért volt érdemes bemutatni ezt a darabot,

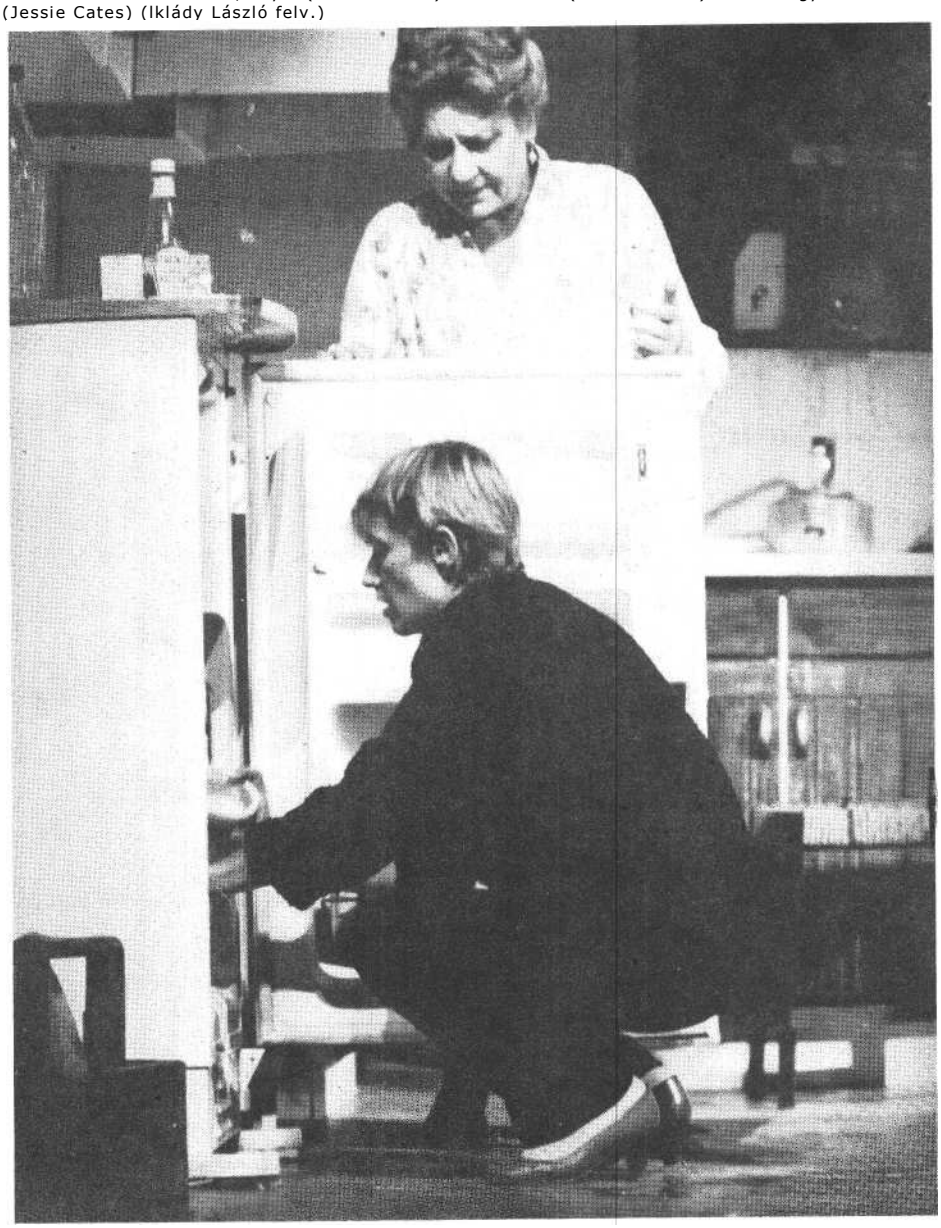
Kútvölgyi Erzsébetnek - mint már utaltam rá - a szerepe szinte eljátszhatatlan. Színházi igazság, törvény ellenében is nehéz létezni a színpadon, mert a játék leleplező, ám emberi igazság ellen - képtelenség. Tudnunk kellene, mit miért tesz, de amivel indokol, csak szöveg, és elégtelen. Ettől aztán mester-kélt az elhatározás súlyához egyébként illő keménység, merevség; tompák a mondatok. Kútvölgyinek mindehhez végig kell mozognia az előadást; szüntelenül tennie kell valami olyasmit, ami szövegét illusztrálja. Hangsúlyosan készülődik tehát a halálra - módja sincs jellemének összetettebb bemutatására. Mindössze egy helyzetet játszik el. Hogy kettőjük kapcsolata, a lány szerető gondoskodása anyjáról belső konfliktusokkal terhes azt is inkább Tábori Nóra játssza el. Kútvölgyi 'Erzsébet -- túlságosan fekete, életről lemondó jelmezben -- egy le-zárt, hamis, tételt próbál átélni, fájdalmasan halványan. Ugyan nem kérdő-jeleződik meg a színésznő - máshonnan megismert tehetsége, pusztán nem gazdagodik újabb bizonyítékkal.

Marsha Norman: Jóccakát, anya! (*Pesti Színház)*

Fordította. Ungvári Tamás. Rendező: Horvai István, *Díszlet:* Éberwein Róbert. *Jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szerelők: Kútvölgyi Erzsébet, Tábori Nóra,

Marsba Norman: Jóccakát, anya! (Pesti Színház). Tábori Nóra (Thelma Cates) és Kútvölgyi Erzsébet (Jessie Cates) (Iklády László felv.)



PÓR ANNA

Ádám ismét németül

Új Madách-fordítása Klagenfurti Városi Színház előadásában

A klasszikus remekművek örökifjak, fordításaik viszont korhoz kötöttek, sorra, rendre elavulnak. Ez késztette Sebestyén Györgyöt Madách Imre művének új német nyelvű fordítására. Az újabb átültetés céljául tűzte, hogy mai élő német nyelven megszólaló Tragédia-fordítással végképp megharcoljon a német nyelv-területen mindmáig élő korábbi előítélettel, *a* „Faust-epigonizmus" vádjával. Ezért elsősorban nem olvasásra szánt drámai költeménynek, hanem élőszóban elhangzó színpadi műnek fogta fel a drámát. Ebben, *Az ember* tragédiájának *a* Fausttól független, önálló, eredeti alkotásként való elismertetéséért vívott harcában újabb fontos lépést tett azon az úton, amelyen jeles elődje, Mohácsi Jenő fél évszázaddal korábban elindult. Mohácsi 1933-ban megjelent fordításakor azt vallotta, hogy elődjei közül Dóczi Lajos verses fordítása „hangzásban, szépség-ben felülmúlhatatlan", de Goethe nyelvi fordulatait használva szinte önként vonzotta *a „Faust-utánzat"* vádját. Mohácsi szerint Madách fanyar, szögletes, sarkos, nem lehet stílusa egyenlőtlenségeit simává kerekítve klasszikus Goethe-jelmezbe öltöztetni. Ezért már ő is arra törekedett, hogy élő német nyelvre épülő, nem-csak olvasható, de jól is mondható „faulttalanított" átültetést teremtsen, mi-közben meg is fogalmazta azt a mindmáig érvényesnek tűnő tételt, hogy szerinte minden nemzedéknek újra kellene a maga számára fordítania a klasszikusokat. Mohácsi fordítását vitte színre 1934-ben a bécsi Burgtheaterban Hermann Röbbeling híres rendezése. Am fél évszázad múltán a Mohácsi-féle fordításra is sors-szerűen beigazolódott szerzőjének a kor-hoz kötöttséget illető megállapítása. 198z-ben a Goethe-megemlékezések alkalmából az osztrák rádió sorozatot készített a Goethe-hatásra született művekből, és erre az alkalomra készült az el-avult fordítások helyébe Sebestyén György élő német nyelvre való új *Tra*gédia-fordítása.

Ez hangzott el 198 3-ban a Klagenfurti Városi Színházban a mű centenáriumára rendezett tisztelgő előadáson. Ezt hallottuk Budapesten a klagenfurtiak vígszínházi vendégjátéka alkalmával 84 májusában. A vígszínházi vendégjáték alkalmából a Magyar PEN Clubban az új fordításról rendezett vitában maga Sebestyén György beszélt a fordítás nehézségeiről. Lehet, hogy a korábbi német változatok, mondta, formailag hívebben követték Madách szövegét, de éppen pátoszuk nehezítette meg befogadásukat. Márpedig a mai német nyelvű színpadon vagy zengenek a sorok, de elsikkad a gondolat, vagy arra törekszik a fordító, hogy a madáchi gondolatokat közvetítse a német közönségnek. Madách ugyanis szerinte ma ismeretlen a német nyelvterületen. Olyan fordítást kellett tehát készíteni, amely megtalálja az utat azokhoz a befogadókhoz, akik minden előítélet és előzetes ismeret nélkül ülnek be a nézőtérre.

Érdemes néhány jellegzetes, éppen Mohácsi által kiemelt példán nyomon követnünk a nemzedékenként való újraköltés, korszerűsítés sajátos módszereit. A „fausttalanítás", a beszélt német nyelvhez való közelítés folyamatát világosan szemlélteti a négy évtizednyi távolságra egymást követő három fordítás egy-egy azonos részének összevetése.

14. szín. Az utolsó előtti képből (Jeges táj)

Dóczi (1891):

Was suchen wir im grenzenlosen Schnee, wo
Hohláugig uns der Tod entgegengrinst?
Wo nur ein Seehund Lebenszeichen gibt,
Der, aufgescheucht, hinab sich stürzt zur Flut?
Wo selbst die Planz im Lebenskampf ermüdet,
Vom Moos nur schwach ein Zwergstrauch sich erhebt
Und unterm Nebel rötlich kalter Mond Als Totenlampe in die Gräber leuchtet?

Mohácsi (1933):

Was wandern wir im unenedlichen Schnee,
Wo Tod mit hohlen Augen stiert,
Nur hie und da ein Seehund bellt, Ins Wasser stürzt, von uns erschreckt, Wo schon die Pflanze kampfesmüd, Der Strauch verzwergt im Moose schwankt,
Der rote Mond durch Nebel kühl
Als Totenlampe blickt ins Grab.

Sebestyén (1983):

Was wandern wir endlos durch Eis und Schnee,
der Tod betrachtet uns mit hohlen Augen.
Wenn ein Seehund das Knirschen unserer Schritte
bőrt, taucht er unter. Danach: kein Geräusch.
Sogar die Pflanzen wollen nicht mehr leben:
verkümmertes Gewächs im grauen Moos.
Der rote Mond hinter den Nebelfetzen:
über der Totengrube schwaches Licht.

Hogy csakugyan nem lehet könnyű napjainkban Madách művének a német nyelvterületen való áttörése, azt tanúsítja többek között egy nagy művészi, technikai felkészültséggel és apparátussal létrehozott, merészen modernizáló kísérlet meglehetős bukása 1967-ben. A Burgtheaterben Ulrich Erfurt rendezése eleve nem bízott a darab mai hatásában; munkatársa, a fordítást elkészítő Rudolf Henz, nagyjából abból indult ki, hogy ehhez hasonló költemények sikerét a német nyelvterületen két mozzanat biztosíthatja: a nyelvi részletek, gondolatok, hangulatok költőisége, vagy a cselekmény magával ragadó, sodró nagyvonalúsága. Ezeket a nyelvi értékeket szerinte *Az ember tragédiája* nem nyújthatja a német közönségnek, mert vagy menthetetlenül Faust-utánzatnak hat, vagy pedig a fordítás olyan költőóriást igényel, amilyen ma aligha akad. Nagyvonalú, magával ragadó viszont a *Tragédia* cselekménye, felépítése, eszmeisége, drámai szerkezete, és Henz ezt próbálta érvényre juttatni azáltal, hogy csupán az égi, paradicsomi jeleneteket fordította emelkedettebb ötödfeles jambusokban, a többi képet szándékoltan nyers, kopár prózában írta át. Ezt a lemeztelenített, „fausttalanított" szöveget a rendező Ulrich Erfurt modern színpadtechnikával, szín-padi hatásokkal és erősen dzsesszes kísérőzenével igyekezett felfokozni.

A Hamburgban és amerikai színházakban képzett rendező nem ismerte a bécsi hagyományokat, és rendezése olyan kihívásként hatott, amelyet a konzervatívabb bécsi ízlés elutasított. Heinz Kindermann egyébként egy 1983-ban történt beszélgetés alkalmával „késői expresszionistának" jellemezte Henz fordítását, és megítélése szerint a rendezés szerencsés színpadi megoldásai ellenére sem ér-te el az 1967-es színrevitel az 1934-es elő-

adás és fordítás kiegyensúlyozottságát, ezért is a *Tragédia* megújulását remélő várakozással tekintett Sebestyén György akkor készülő munkája elé.

A Klagenfurti Városi Színház ilyen előzmények után vállalkozott a nagy tiszteletet érdemlő feladatra, hogy a maga ugyancsak szerényebb körülményei között létrehozza az új fordítást meg-szólaltató kiegyensúlyozottabb előadást, amellyel másfél évtizednyi hallgatás után ismét megszólalhatott Madách műve német nyelven.

Fordító és -- szintén magyar származású - rendező, Ferkai Tamás a magyar és osztrák hagyományok ismeretében mélységes tisztelettel és a mű mához szóló modernségébe vetett hittel közeledtek a *Tragédiához,* ugyanakkor arra törekedtek, hogy a modern fordítás szellemével egybehangzó korszerű színházi eszközökkel hozzák közel a művet az avatatlan német nyelvű közönséghez.

A színészek szépen kidolgozott dikciójában érthetően, könnyen követhető-en hangzottak el a madáchi gondolatok. E gondos szövegmondásnak köszönhető-en állapította meg Boldizsár Iván a fordítás méltatásánál a PEN Club vitáján, hogy az előadás hallgatása közben gondolatban összevetette a jól ismert és szál-lóigévé vált madáchi fordulatokat, és a sebestyéni megoldások mély beleérzés-ről tanúskodtak, igen találóak voltak. A színház körülményeiből eredően kis létszámmal kamaradarabnak rendezett előadásban a rendező a szükségből erényt kovácsolt, színpada sallang nélkül mindvégig a dráma fő vonulataira koncentrál. A három órára rövidített, két részre osztott előadásban lényegre korlátozott, jó arányérzékkel szerkesztett díszletek között egyszerű, de mindenkor stílusos jelmezekben pereg az előadás. A célszerűen, mértékkel alkalmazott szcenikai eszközök korszerűek, az egyes képek közötti változások gördülékenyen, szellemesen megoldottak.

(Kepler egy helyben maradva előttünk változik köpenyét ledobva Dantonná, a csillagvizsgáló torony emelvénye lesz a guillotine. A kezdésnél a mennyben az üres színpadon lépcsős emelvény tetején szürke fényű „űrben" alulról megvilágított kámzsás fémszoborként áll a négy főangyal. A falanszter-színben a színpad mélyén elhelyezett ipari tévéből beszélő fej diktálja a fenyítéseket osztogató aggastyán szövegét.)

Az együttesből a Lucifert alakító Peter Ertelt színészi egyénisége, szép dikciója,

Az ember tragédiája a klagenfurti színház előadásában

eleganciája révén vonja magára a figyelmet. Adata) alakítója a magas, vállas alkatú Walter Holub legjobban mint Danton és az utolsó jelenet tragikus emelkedésében tudta érvényre juttatni dinamizmusát, temperamentumát. Elfride Schüsseleder Évája is leginkább a Prága-Párizs -Prága színben talált magára. A rendezésnek is ezen a drámai csúcsponton és az ezt követő londoni színben sikerült legjobban megtalálnia a drámai sodrást, a közönséget megragadó feszültséget. Más színek olykor halványabban, a keretjáték jelenetei (így a mindenkor nehezen megoldható paradicsomi kép is) a közönségtől inkább távol álló, szép dikcióval elhangzó illusztratív moralitásként hatottak.

Mindezzel együtt legnagyobb tisztelettel kell szólnunk erről a nemes vállalkozásról, amely a világosan áttekinthető, ará nyaiban kiegyensúlyozott előadással másfél évtizednyi csend és egy vihart kavaró előkelő bécsi előzmény után az új fordítást megszólaltatva tisztelgett Madách remekművének centenáriumán. Nemes ismeretterjesztő missziót teljesített ezzel a hagyományokat tiszteletben tartó előadással, amely ugyanakkor az értelmezés némely vonatkozásában a legújabb felfogásokra is utalva alapjában generációs drámaként, a pályakezdő fiatalság mindenkori drámájának mutatta be a *Tragédiát. (A* paradicsomi képben - kissé Hundertwasser stílusát idéző - naiv festménynek ható paradicsomi kertben gyermekek módjára kergetőző emberpárral indul a színmű, a férfivá érett tragikus Adámig a befejező színben.) Sebestyén György szépen mondható és első hallásra felfogható, a mai beszélt német nyelven megszólaló fordítása valóban sikerrel

szolgálta Madách gondolatait a mai német nézővel megismertető célkitűzést. Ez a tudatosan vállalt célszerűség pótolta olykor az emelkedettebb költőiséget is. Bizonyos mértékig erre utalt Keresztury Dezső is, amikor a PEN Clubban rendezett vitában elismeréssel szólt a fordító azon törekvéséről, hogy a filozófiai gondolatokat kifejtő drámai költeményt színdarabként közelítette meg, ugyanakkor figyelmeztetett néhány példával a jambusok időnkénti sántítására is. Az észrevételeket a fordító magáévá is tette, a további csiszolások számára, mert hiszen nyilvánvaló, hogy ha kiváló Roméroszfordítónk, Devecseri Gábor azt vallotta, hogy klasszikus remekműfordításait sohasem - a kinyomtatás után sem - tartja befejezettnek, akkor remélni lehet, hogy a jelen Madách-fordítás szépen csengő, találó fordulatai mellé majd idővel felzárkóznak a most még költőiségben mögöttük elmaradó verssorok is, és a munka nyomtatásban való megjelenése újabb lépés lesz a mű szélesebb körű nemzetközi megismertetéséhez.

Amikor a Tragédiának *a* világ színpadain való további térhódításához fűzünk reményeket, egyben titkon azon kesergünk, hogy más írógéniuszainkhoz hasonlóan a nyelvi korlátok gátjai, szorításai Madách Imrét sem juttatták még ez idáig az őt megillető világirodalmi rang-ra, és csak bizonyos évforduló-alkalmak-kor kerül nemzetközi reflektorfénybe a *Tragédia,* és élénkül meg iránta a határokon kívüli érdeklődés. Mégis, a centenáriumot követően talán van most ok némi bizalomra is. Száz évvel ezelőtt Paulay hősies kezdeményezése könyvdrámából színpadi művé avatta *a Tragédiát,* megnyitva számára a világirodalom felé vezető útját, és ő maga még megérhette az 1892-es hamburgi és a bécsi előadások európai sikerét, napjainkban száz év múltán már a világ huszonkilenc nyelvén olvasható a mű, és a legnagyobb külföldi színpadokon is előadják. Érdekes jelenség viszont, hogy az utóbbi évtizedekben javarészt Kelet-Európában történt a mű színpadi térhódítása, és a kritikák tanúsága szerint ide is fűződnek az újszerű, sikeres megközelítésként üdvözölt rendezések is. Talán éppen ott, ahol a külhoni rendezőket nem köti a szöveghűség, és a Paulay Ede óta tar-tó színpadi tradíció. (Említendő többek között Kaarel Ird híressé vált tartui rendezése.)

Ebben a nemzetközi körképben a német nyelvterület és mindenekelőtt Ausztria a közös történelmi múltból adódóan természetszerűleg sajátos helyet foglal el. I la nyilvánvalóan el kell fogadnunk a tárgy legjobb ismerőjének, Sebestyén Györgynek a megállapítását, hogy Madách műve ma ismeretlen az osztrák közönség körében, és ha a szó valódi értelmében nincs is hagyománya a *Tragédia* színpadi előadásának, Európa többi országától eltérően a múlt század vége óta itt mégis van bizonyos múltja *Az ember tragédiájának.* Ritkán felbukkanó előadásai alkalmával hol siker, hol bukás váltakozása jellemezte színpadi pályafutását, sőt bizonyos politikai, társadalmi körülmények között hangsúlyos politikai aktualitást is nyertek az egyes előadások. Úgy tudjuk, Hitler uralomra jutásának évében Röbbeling rendezése erős antifasiszta színezetű visszhangot váltott ki, szenvedélyeket kavart. Hevesi megállapításával élve minden mű életrevalóságának próbája, hogy mennyire tud változni, haladni az idővel. Ugyanakkor nyilvánvalóan minden újabb színrevitel sikerének titka, hogy mennyire tud találkozni a játékstílus az adott kor és közönség igényével. Ilyen vonatkozásban a fentivel ellentétben a bécsi közönség igényével nem találkozó, talán kissé szélsőségesen korszerűsítő előadásként tartja majd számon az 1967-es musicalszínezetű rendezést az osztrák színháztörténet. Ám az is nyilvánvaló, hogy a klasszikus remekmű „megsértésével" heves tiltakozást kiváltó előadás mint negatív előzmény óhatatlanul hatott egyfelől az új fordítás, másfelől pedig a klagenfurti elő-adás megteremtésénél is. Ezúttal tehát korszerű, ám a hagyományt tiszteletben tartó alapvető ismeretet terjesztő előadás volt a cél.

Ennek játékstílusát megteremteni nem is kis feladat; több évtizedes hazai gyakorlat tanúsítja, hogy bár a történelmi-képeskönyv-felfogás régen a múlté, a játékstílus és a szövegmondás nehezen tud szabadulni a romantikus hagyományoktól. Am kétségtelen, hogy nálunk is alapjában véve többféle Tragédia-elő-adásra van igény. Azok, akik hazánkban betéve ismerik a *Tragédiát,* és számos változatát látták színpadon, izgalommal várják az újszerű olvasatokat, gyönyörűséggel üdvözlik Ruszt József- Gábor Miklós közös alkotását, a mai világképet hordozó, fájdalmasan kiábrándult, vonzó, ballonkabátos Lucifert, aki mai hétköznapiságával egyetemben tökéletes költőiséggel élteti a verssorokat. Ugyanakkor maga Gábor Miklós a mindenkor önkritikus világossággal fogalmazó színművész -- maga is azt vallja egy interjúban, hogy a pesti „vájt fülű" közönség-nél aratott viharos sikere nem azonos a zalaegerszegi iskolai fiatalságra gyakorolt hatással, azokéval, akik most találkoznak először Madách művével. Ennél a közönségrétegnél talán még hazánkban is egy klasszikusabb, hagyományosabb előadással kell majd először megalapozni az ismeretterjesztő munkát. Annál valószínűbb, hogy ez a jelentős Ruszt-Gáborféle előadás, amely számunkra az „élet-érzés 84", „kortársunk Madách" és „Lucifer noster" jelzőkkel illethető, a klagenfurti osztrák közönségnél esetleg idegenkedésre, értetlenségre találna.

A határainkon kívüli érdeklődés egyik biztató mozzanatának mondható az is, hogy az utolsó évtizedekben a külhoni irodalmi színházi világ jeles tudósai részéről a „Faust-epigonizmust" beható elemzéssel visszautasító tisztultabb *Tragédia*-értékelések láttak napvilágot. A francia Jean Rousselot költő-professzor a magyar irodalom nagy tisztelője és a *Tragédia* francia nyelvű fordításának elkészítője (1966) fordítása előszavában a mű világirodalmi helyét keresve a meghatározásánál az „egyetemes" jelzőt használja. Olyan egyetemes műnek tartja, amely összefoglalja kora nagy filozófiai és tudományos újdonságait , az ember, a föld és a kozmosz jövőjét olyan erővel láttat-ja, mint Shakespeare, Goethe, Milton, Blake és Hugo. *Az ember tragédiájának* költőjét prófétának látja, felelőssége és komplexitása egyenrangú a *Faustéval,* modernsége pedig Kafka, Sartre és a modern irodalom más nagyjainak társaságába emeli Madách Imrét. A hazájában akkortájt bekövetkezett változásokban egy olyan egyetemes megmozdulás töredékeit látta meg, amely nem csupán a társadalomnak, hanem magának az embernek a struktúráit is érinti majd.

Madách művének világirodalmi helyéről szólva Heinz Kindermann (1963) is megjegyzi, hogy a Fausttal való rokon vonásai miatt értékelték le a művet, holott Goethe itáliai élményei hatására a humanizmus és a reneszánsz elképzeléseiből, eszményeiből indult ki, melyeket csupán az ókori világgal szembesített, Madách viszont egészen más alapra helyezve vezeti végig hősét az emberiség történetén, és a magyar történelem akkori mélypontján tollat ragadó költő túllép önnön kételyein, pesszimizmusán, és a haladás, az emberi küzdés értelme mellett foglal állást. Kindermann ugyanakkor

azt is megfogalmazza, mi a számára „speciálisan magyar" ebben a műben. (A jeles színházi tudós szubjektív megjegyzése talán azt is jelzi, hogy nyugati szomszédainknál természetszerűleg olykor a közös múlt, a „monarchia" szemüvegén át is szemléli esetleg a drámát.) Meglátása szerint a „speciálisan magyar" alighanem az a túlzás vagy felfokozás, amellyel a magyarok gyakran önmagukról beszélnek, szerinte Madách az emberiség minden fejlődési fokát ilyen eltúlzással ábrázolja, és a professzor ugyanakkor reményét fejezi ki, hogy Sebestyén György akkor éppen készülő fordítása Henz „eksztatikus nyelvezeténél" sokkal frissebb lesz, és várhatóan megújítja Madách művét,

A Magyar PEN Clubban az új fordításról rendezett vitában Boldizsár Iván felvázolta Sebestyén György írói pályáját, aki úgy lett németül író, mi több az osztrák irodalom egyik vezető szervező egyénsége, hogy közben sohasem tagadta Meg szülőanyját, a magyar irodalmat. Évek óta hazánk irodalmát ismertető, irodalomközvetítő missziót tölt be; tanúsítják ezt kitűnő műfordításai, amelyek között ott találjuk Krúdy Gyula, Illyés Gyula, Hubay Miklós és Mészöly Miklós írásait, valamint egy gazdag anyagú mai magyar novellaantológiát. Sebestyén György írói munkáit, verseket, regényeket, útirajzokat, esszéket gyűjteményben készül magyarul megjelentetni a Gondolat Kiadó. Az író mint az osztrák PEN Club alelnöke, kultúrdiplomataként is az osztrák és magyar irodalom kölcsönös megismertetésén munkálkodik. Kismartonban jelenik meg főszerkesztésében a Pannonia, alcíme szerint „az európai együttműködés folyóirata.", amely a Duna-völgyi népek irodalmát, kultúráját kívánja egymáshoz közelíteni, az érintett ország legjelesebb íróinak és szerkesztőinek közreműködésével. Az új (legjobb tudomásunk szerint ez idáig tizenharmadik) német nyelvű Tragédia-fordítás mindenképpen fontos lépés ahhoz, hogy Madách remekművének utat nyisson az európai kultúrában. Reméljük, hogy amikor a fordítás könyv alakban is megjelenik, a klagenfurti előadást újabb értékes vállalkozások fogják követni.

NÁNAY ISTVÁN

Commedia dell'arte

A brnói Divadlo na Provázku előadása

1967-ben a brnói színművészeti főiskola három végzős rendezője és egy dramaturgja színházat alapított. Összetalálkoztak egy kivételes képességű pantomimussal, és együttesen egy olyan kis társulatot hoztak létre, amely hoszszú évek alatt közös munkával egy sajátos stílusú, költői mozgásszínházi formát alakított ki. A Divadlo na Provázku - magyarul: Színház a pórázon - a cseh kisszínházak legjobbjaihoz például a Cinoherni klubhoz, az Y Studióhoz, a Divadlo na Zábradlihoz (Színház a korlátnál) - hasonlóan kísérleti színház, amely azonban nem csupán a színházi formákat igyekszik megújítani, nemcsak új kifejezőeszközöket keres, árnyaltabb színházi metaforikus nyelvet akar kidolgozni, hanem mindenekelőtt az a célja, hogy a mai valóság összefüggéseire az adott lehetőségeken belül a maga állandóan formálódó művészi eszközeinek a segítségével keressen magyarázatot.

A hatvanas években alakult cseh kisszínházak kimondva vagy kimondatlanul a cseh· nemzeti színjátszás két világháború közötti időszakának avantgarde törekvéseit folytatták, ami az elődök gyakorlatához hasonlóan egyrészt a meg-lévő akadémikus színjátszás tagadásában, másrészt a társadalmilag-politikailag progresszív tartalom és az azt kifejező új forma dialektikus egységében nyilvánult meg. Természetesen a kis-színházi mozgalom nemcsak a maga korának színházi gyakorlatát kívánja megújítani, hanem a cseh avantgarde eredményeit is. Ugyanakkor nem a minden áron való, a l'art pour l'art újat akarás jellemzi a legjobb kisszín-házakat, hanem a megszüntetve meg-tartás attitűdje, azaz az új keresése az elődök által teremtett értékek megóvásával párosul, s ezáltal a hagyomány és a modernség színházanként más-más formában megnyilvánuló, sőt előadásonként is eltérő módon megjelenő szintézise jön létre.

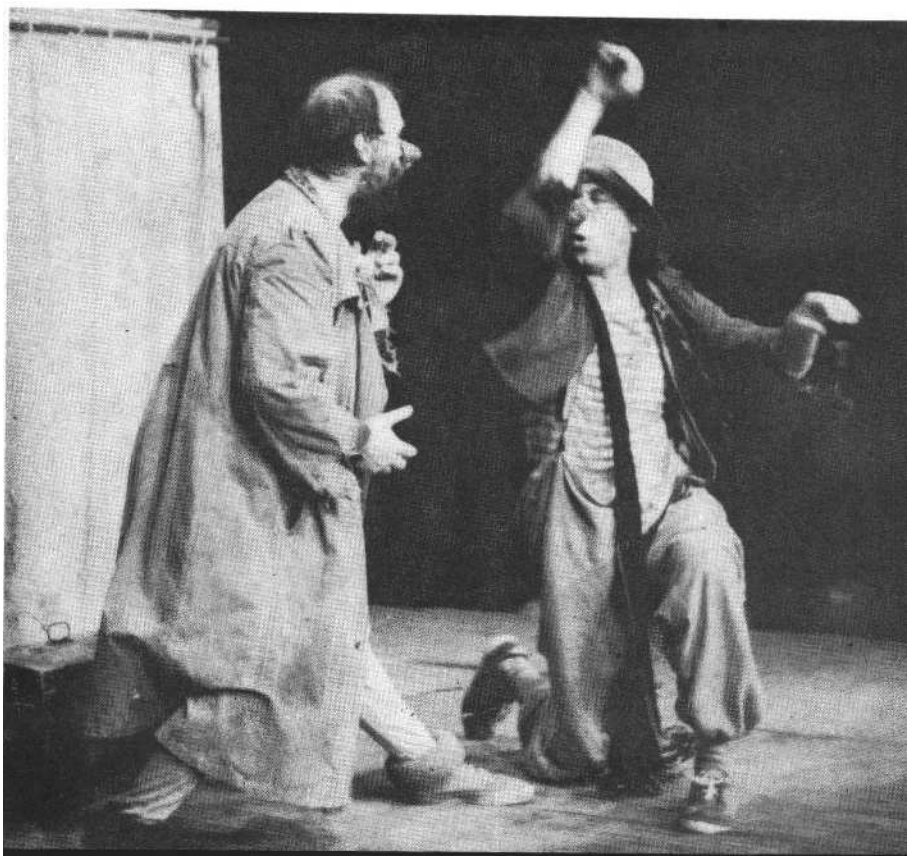
A Színház a pórázon első hét éve a kísérletezés, a tanulás, az improvizációs technika elsajátításának időszaka volt. Az 1974 tavaszán bemutatott *Commedia dell'artéban* sikerült először megteremtenie a társulatnak a tartalom és forma, az újítás és hagyomány sajátosan erre a színházra jellemző összhangját. Ez az előadás tíz éve van műsoron, s nemcsak Csehszlovákiában, de szinte egész Európában ismertté vált. Tíz országban mutatták be a produkciót (Franciaországban, Ausztriában, Olaszországban és Lengyelországban több alkalommal is). Ezzel az előadással a tíz színészből és két színésznőből álló társulat amely jelenleg a brnói Állami Színház kötelékébe tartozik - olyan színházi formát keresett és talált, amely a tradicionális népszínházi keretek között mai gondolatok kifejezésére alkalmas. Ez az improvizációkra épülő előadás alapvetően meghatározta a színház stílusát, amelyre leginkább az egymást átható költőiség és groteszkség jellemző. Műsoruk rendkívül sokoldalú: a gyerekeknek szóló „krumpli színház" (krumpliból készült bábokat is felhasználó előadás) és Alekszandr Mitta *Ragyogj, ragyogj, csillagom* szovjet filmből ismert tragikusan poétikus története, Vladimir Paral A kívánatos nő című írásának feldolgozása és az *Alice Csodaországban,* Brecht *Kispolgári* nászának a tandrámából abszurd komédiát varázsló produkciója és az egy személyre épülő, az élet mindennapjainak egyszerre komikus és elszomorító helyzeteiben a varázslatos tehetségű Alena Ambrova chaplini tisztaságú és igazságú kisemberének csetlés-botlását bemutató *Pas de deux* (ezt a két előadást a budapesti műegyetemi mozgásszínházi fesztivál közönsége is láthatta 1981-ben), a *Pezza versus Csorda* című bohóctréfa-sorozat és egy cseh népi bősről szóló *Ballada egy banditáért* című népi musical, a reneszánszát élő Beatles-zene és a némafilm mozgásvilágának összeötvözéséből született busteriumjáték, a *Blöff* és az egyik legutóbbi bemutató, a *Commedia dell'arte* folytatásának is tekinthető *Prnntalone újra* Ausztráliában című elő-adás egyként szerepel a repertoárjukon.

A Csehszlovák Kultúra Napjai című magyarországi rendezvénysorozat egyik kiemelkedő eseménye volt a Színház a pórázon együttes vendégszereplése, amelyet ugyan feltűnően és érthetetlenül kis hírverés előzött meg, mégis a *Commedia* dell'arte-előadást a közönség - akárcsak: otthonában, itt is a zömmel fiatal értelmiségi közönség - nagy ovációval fogadta.

Az előadás tulajdonképpen kollektív alkotás, de íróként és rendezőként a

Jiri **Pecha és Bolislav Polívka a Commedia dell'artében**

Boleslav Polívka és Jiri **Pecha a Divadlo na Provázku előadásában**



színház egyik alapító tagja, Peter Scherhaufer, dramaturgként egy másik alapító tag, Petr Oslzly jegyzi a produkciót. A két főszereplő közül Jiri Pecha az együttes számos darabjának rendezője, míg Boleslav Polívka a világ egyik legismertebb, legkitűnőbb pantomimusa, szintén az alapítók egyike.

A társulat nem a tizenhetedik században virágkorát élt színházi műfaj rekonstrukciójára törekedett, hanem a commedia dell'arte műfajában találta meg azt a közérthető népi színházi formát, amelyet mai tartalommal lehetett gazdagítani. Az előadás hagyományos, a közönség által három oldalról körül-ülhető commedia dell'arte-színpadon játszódik, az üres, csupasz tér hátterében áll a házat jelző kétszintes díszlet-elem, amelynek földszinti bejáratát zsák-vászon függöny zárja le. Ebben a térben a nézőknek csak a színészek improvizációkon alapuló teljesítményére kell és lehet figyelniük. A *Commedia dell'arte* tehát a szegény színház egy fajtája. Különböző ismert commedia dell'arte-kanavászok motívumaiból állították össze ennek a mai rögtönzéses játéknak a szöveg- és cselekményvázlatát, s természetesen a történet szereplői is a commedia dell'arte-darabok állandó figurái: Pantalone és lánya, Izabella, Leandro, a szerelmes ifjú és ellenfele, a korlátolt Capitano, valamint Brighella és mindenekelőtt Arlecchino, a szolgák.

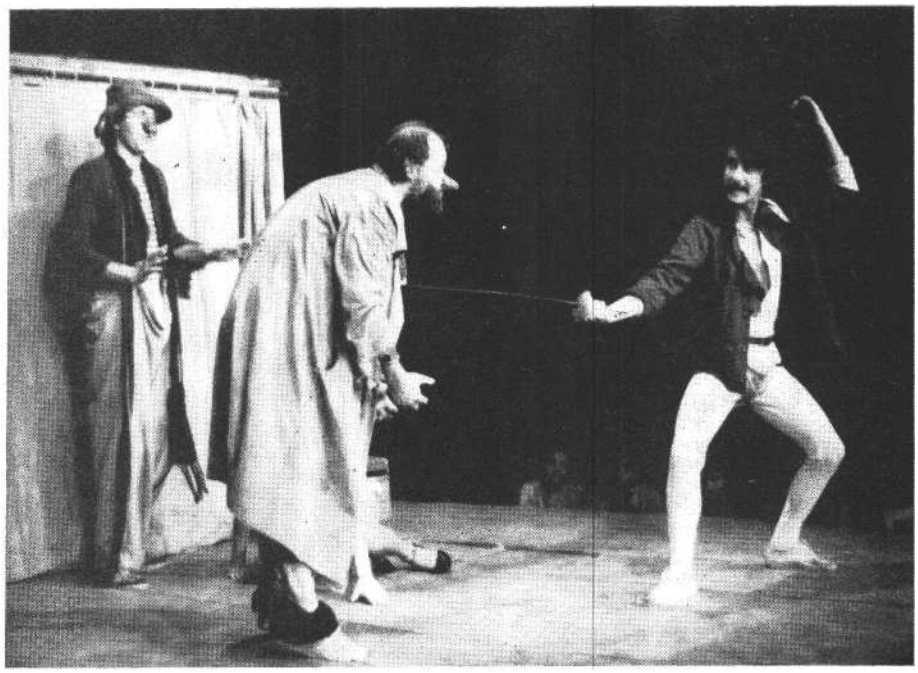
A darab története banális szerelmi história: a fiatal szerelmesek boldogságának útjába áll a lány korlátolt apja, Pantalone, aki - mivel elutazik - házának és lányának őrzését a Capitanótól elpártolt és hozzá szegődött szolgára, Arlecchinóra bízza. De míg Pantalone távol van, a fiatalok mégis találkoznak, sőt mire az öreg hazatér, előkerül a Capitano is, szorul a hurok a furfangos szolga körül, aki azonban győztesen kerül ki a bonyodalmakból. A commedia dell'artében természetesen a történet csupán váz, amit élettel a jeleneteket össze-kötő rögtönzéses közjátékok, a lazzik töltenek meg. A Színház a pórázon előadása tulajdonképpen lazzik össze-függő sora.

Az előadás kezdetekor a színpad mellett elhelyezett dobfelszereléshez ül az egyik színész - aki később Arlecchino szolgatársát, Brighellát is játssza -, s berobbannak a színre a játékosok. Vad kergetőzés, verekedés kezdődik. Egy szereplő égő fáklyával rohangál, a közönség első sorában ülők haját majd leper-

zseli. Kardok és tőrök kerülnek elő, sorra elhullnak a szereplők, akiket az életben maradottak lerúgnak a pódiumról az oldalt ülő nézők lábaihoz. Fogy-nak a vészerszámok is, s végül a két állva maradt férfi közül az egyik karddal, a másik az égő fáklyával folytatja a harcot a nőért, ki mindeközben a ház felső szintjéről nézi az eseményeket. A sokkírozó és hallatlanul gyors ritmusú vívásjelenet lenyűgöző: könnyed és elegáns, ugyanakkor tétre menően indulatos, férfias küzdelem, ami azonban végül is komikumba torkollik. Capitano nadrágja meggyullad, a pórul járt férfit egy lavór vízbe ültetik, a víz szertefröccsen - a nézők re. Arlecchino egy vízfecskendőt hoz be a tűz eloltására, de mivel a Capitano nadrágja már nem ég, hát a nézőket áztatja el. Ez Arlecchino alakítójának, Boleslav Polívkának az első nagy mutatványa.

Ezután Capitano, mint egy kutyát, úgy rendeli magához Arlecchinót, aki nemcsak engedelmeskedik, de hízeleg is a gazdájának, hogy aztán egy óvatlan pillanatban a színpad közepén lévő sülylyesztő fedelét felnyitva eltüntesse a buta, csak az erejében bízó, mellizmait és bicepszét mozgató Capitanót. Arlecchino szabad lett. S ekkor kezdődik a tulajdonképpeni előadás, Pantalone és Arlecchino páros lazzija.

Megjelenik Pantalone Jiri Pecha - egy nagy és egy kis utazótáskával. Hosszú kabát lóg rajta, a nyitott kabát alatt sötétrózsaszínű kezeslábast hord. Gyér őszes haj és szakáll keretezi a színész arcát, amely olyan, mintha gumiból lenne, úgy tudja gyűrni, torzítani, formálni. Szájában - mintha oda lenne ragasztva állandóan szivar van. Arlecchino-Polívka hosszú ujjú csíkos trikóban, derékméreténél sokkalta bővebb nadrágban, rezzenéstelen arccal, kitáguló, csodálkozó szemekkel ténfereg a ház előtt. Pantalone kezdetben bizalmatlanul méregeti a hórihorgas figurát, majd szóba akar elegyedni vele, de az csak folyton azt kérdezgeti: Do you speak English? (Az előadás angol-cseh kevert nyelven folyik.) Pantalone magához hív-ja a dobnál ülő Brighellát, aki cseh, angol és magyar nyelven tolmácsol a két fél és a közönség között. Egy félreértése-ken alapuló nagy játék alakul ki hármójuk között. A jelenet alapsémája ős-régi, de attól, hogy a magyar, a cseh, az angol, a francia, a német s a ki tudja, hányféle nyelven elmondott szavak és mondatok nem akarnak összefüggő,

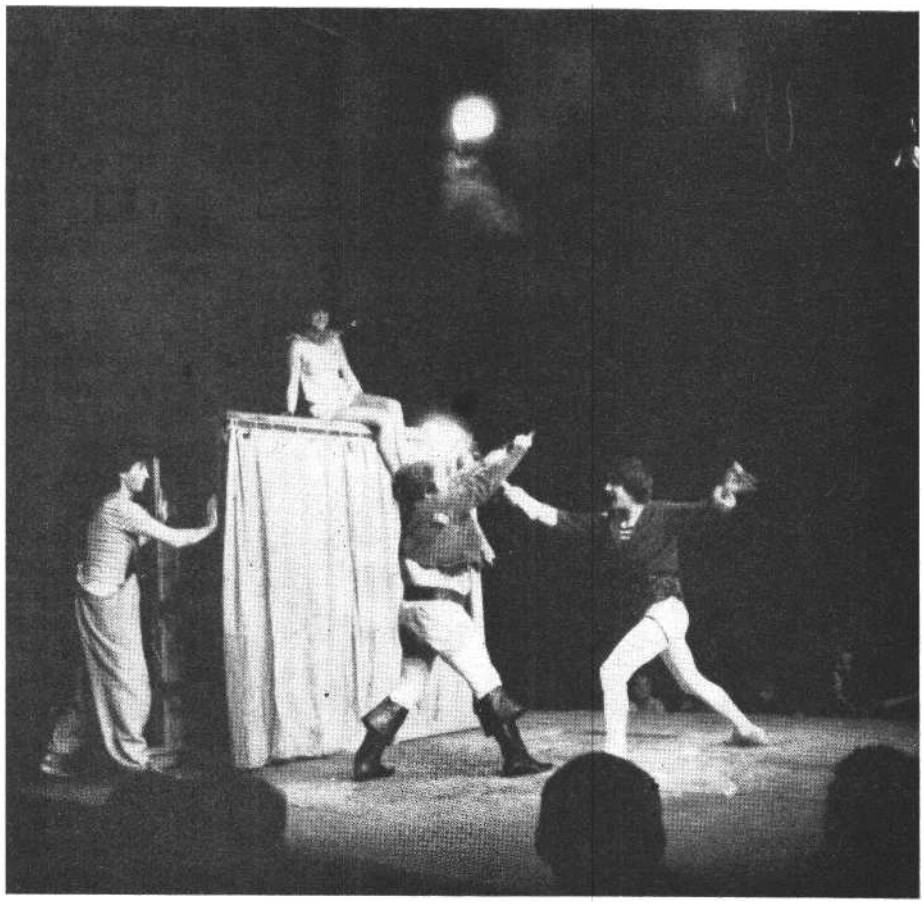


Commedia dell'arte (Divadlo na Provázku)

mindenki számára egyértelmű közlésekké összeállni, a tréfa sokkal több lesz önmagánál, korunk kommunikációs zavairól szól anélkül azonban, hogy a szereplők egyetlen pillanatra is kilépnének a jelenet komédiai alapközegéből.

Miután Pantalone és Arlecchino nagy nehezen megegyeznek egymással, az öreg közli, hogy Ausztráliába akar menni. A szolga nem érti, mit keres ott a gazdája. Kezdi magyarázni a nehéz felfogású Pantalonénak, hogy Ausztrália a a Földnek Csehszlovákiával ellentétes pontján található, de társa nem ért egy szót sem ebből, mivel ő csak a geocentrikus szemléletet ismeri, a Földet síknak képzeli. Arlecchino belekezd a heliocentrikus rendszer ismertetésébe.

Jelenet a Divadlo na Provázku **előadásából (Magyarosy Zoltán felvételei)**



Pantalone feje a Föld, Arlecchinóé a Nap. Polívka eljátssza a napsugarak fényt és meleget adó hatását, a napfolttevékenységeket, társával együtt leképezi a Föld forgását a Nap körül, megeleveníti a Naprendszer bolygóit, s már a Hold Föld körüli pályájának a magyarázatánál tart, amikor nem jut eszébe a Hold neve. Előadja hát a klasszikus névkeresési lazzit, de ezúttal nem a szó emlékezetében élő kezdőbetűjéből próbálja ki-találni magát a szót. Arlecchino mindent tud a Holdról, s Polívka mindent eljátszik: azt, ahogy a szerelmesek báva-tagon bámulnak az éjszaka vándorára, azt, ahogy a részegek üvöltenek a Holdra, azt, ahogy az alvajárók követik a titokzatos vonzást, azt, ahogy a kutyák vonítanak az égitestre, de sem ő, sem Pantalone nem jön rá a névre. Utolsó ötletként Arlecchino az űrhajósok Hold-ra szállását próbálja előadni.

Már messze járunk a kiindulóponttól, Pantalone utazási szándékától. Polívka *egy* rágógumit majszoló, kitekeredett mozgású, a győzelem internacionális jelzéseit mutogató amerikai űrhajós karikatúráján, illetve a súlytalansági ál-lapot, a Holdra lépés és zászlóbontás bravúros mozgásbeli megjelenítésén keresztül a nagyhatalmi mentalitás torz-képét rajzolja meg. S amikor Arlecchino eljátssza, hogyan lépked az űrhajós a Hold kicsi gravitációs terét legyőzve a Hold talaján, Pantalonénál beugrik a keresett szó, s Pecha a világ legtermészetesebb civil hangján közli : Hold. Visszatérhetnek hát a Naprendszer magyarázatához, hogy aztán visszacsatolja-nak a kiinduláshoz: Ausztrália és Csehszlovákia egymástól való távolságához. Arlecchino ujjával újra és újra a levegőbe rajzolja a Földet jelképező kört, kijelöli rajta a kör felső pontján Cseh-szlovákiát, az ezzel átellenes alsó ponton Ausztráliát. Pantalone lassan kezdi érteni a dolgot: fenn van Csehszlovákia, lenn Ausztrália. Aztán elfordul a Föld, és fenn lesz Ausztrália és lenn Csehszlovákia. Minden világos, csak egy nem. Miért kell Pantalonénak hosszú utazást tennie Ausztráliába? - kérdi Arlecchino, és újabb magyarázat következik. Polívka felemeli a Pantalonét jelképező jobb kezét a Föld Csehszlovákiát jelentő pontjáról, az Ausztráliát jelképező bal kezét a Föld képzeletbeli felszíne mentén elfordítja, s amikor a bal keze odaér a körívnek eddig Cseh-szlovákiát jelentő felső pontjához, jobb kezét ráhelyezi a baljára: Pantalone ne tegyen egy lépést sem, várja meg, amíg a Föld úgy fordul, hogy Ausztrália kerüljön Csehszlovákia helyére.

A hosszú jelenet pontosan felépített, ugyanakkor állandóan új és új ötletekkel teli, egyszerre zárt és nyitott. Minden szó vagy gesztus újabb kitérők lehetőségét rejti magában, miközben a teljes jelenet szigorúan meg van komponálva. A néző úgy érzi, hogy szabad improvizáció tanúja, s minden ötlet éppen abban a pillanatban születik, ám a fölényes biztonsággal előadott lazzi részleteiben is kidolgozott produkció.

Miután Pantalone mégis elindul Ausztráliába, Arlecchino hozzálát az őrködéshez. Polívka sziporkázik. Leandro megjelenésekor ki tudja hányadszor és hányadik variációban játssza el a bemutatkozás, a kommunikáció képtelenségét kifejező Do you speak English ?-játékát, s gyér kezdeményezést tesz a fiatalember feltartóztatására. Klasszikus fenékberúgásos bohóctréfák sorozata után ősi játékot mutat be a függönnyel - mintha óriási keze volna, a függöny mögött hol itt, hol ott, hol a függöny egyik szárnyánál, hol a másiknál bukkan fel a kezében tartott alma, amelyet később egy párbaj során karddal látványosan kettészelnek, sőt az egyik felét az eleső Capitano szájába mint obulust gyömöszöli Arlecchino. (Az alma már a bevezetőben is szerepel, amikor a játékosok almákkal zsonglőrködnek, s a mutatványt követően a felesleges gyümölcsöket a nézők közé dobják, ezzel is jelezve a játék- és nézőtér azonosságát.) Am a fiatalember vágya erősebb, mint a szolga buzgalma, s Arlecchino némi pénz ellenében elfordítja fejét, amikor Leandro Izabellához rohan.

Arlecchino magányos várakozása kitűnő alkalom arra, hogy Polívka az egyéni lazzijait is bemutassa. A hosszadalmas, többszöri nekirugaszkodás utáni, körülményesen végbevitt lefekvés, játékai hosszú sáljával, vagy a felállás akrobatikus ügyességű mutatványa egyként a színész kivételes művészi képességeit bizonyította. A legkülönfélébb bravúros mozgású epizódok közben Polívka keverte az angol és a francia kifejezéseket, s egy külön etűdben jelenítette meg a két nyelv közötti kapcsolás, az oda-vissza fordítás bonyolult folyamatát. Mivel a bal lába csak franciául, a jobb pedig angolul ért, bemutatja, mit kell tennie a bal lábától kiinduló s francia nyelven megfogalmazott inger észlelésétől a jobb lábának az angolul megszólaló reakciójáig s viszsza: a bal láb cselekvéséig. Ez az etűd nemcsak szellemes és neurofiziológiailag is pontos leképzése volt a jelenségnek, hanem a sok gag között egy pillanatra elgondolkodtató, mélyebb értelmű epizód is. Számos ilyen részlet szakította meg a tréfák sorát, de a poén és a gondolat mindig egységben maradt.

Az előadás utolsó része ismét egy szédületes, groteszken mulatságos párbaj, amelyben Arlecchino és Capitano mérkőzik meg egymással, s amelyből természetesen a naivan értetlen ember külseje mögé rejtőzködő ravasz és okos Arlecchino kerül ki győztesen. De míg az előadás első jelenetében, a bajvívás-kor az elesetteket lerugdosták a dobogóról, most Arlecchino csak ráfúj le-győzött ellenfeleire, s azok szép lassan legurulnak a porondról.

Egy tökéletesen összehangolt társulat rendkívül magas színvonalú előadásából emelkedett ki a két főszereplő, Jiri Pecha és Boleslav Polívka játéka. Eltérő alkatuk, színészi eszközeik harmonikusan egészítik ki egymást. Polívka a mozdulatok zsonglőrje, Pecha inkább a kis gesztusok mestere. Jelenetük nem csupán egy óriási tréfasorozat, kettősük-nek filozófiai súlya, jelentése van.

A darab szinte követhetetlenül gyorsan, hirtelen fejeződik be. Akárcsak az elején, most is berohannak a szereplők, ki-ki felmutatja a rá leginkább jellemző gesztusát, mozdulatát. De míg a bevezetőben ezek a gesztusok csak a bemutatkozás részét képeztek, a befejezéskor jelentéssel telítődtek. Például az égő fáklyával vívott küzdelem után a tűznyelő - darabot is indító - könnyed produkciója ezúttal értelmező funkciójú lett: a láng egy pillanat alatt lobbant fel és enyészett el, akárcsak ez a játék, amelyben az életet ismerő Arlecchino okossága legyőzte a többiek más-más módon megnyilvánuló ostobaságát. Ez a játék azonban nem csupán szórakoztatott; a felszabadult nevetés közben vagy azt követően a nézők érzékenyen rezonáltak az önfeledt komédiázás mélyén megszólaló gondolatokra, az arlecchinói magatartás, túlélési képesség és győzni tudás erőt adó tanulságaira.

A moszkvai Művész Színház Budapesten

NÁDRA VALÉRIA

Csehov és Moliére

Sirály

Már szinte megszoktuk, hogy minden hozzánk látogató szovjet színház hoz magával legalább egy Csehov-előadást. Ennek a ténynek van egy feltétlenül hasznos, meg egy másik, a vendégek szempontjából némiképp előnytelen oldala. Csehov műveit a magyar színházak is gyakran játsszák, olyannyira, hogy Anton Pavlovicsot már-már éppúgy hazai szerzőnek érezzük, mint-- hagyományosan - Shakespeare-t. A magyar közönség ennek következtében „felkészült" Csehovból, s így bármely idegen nyelven játszó társulat bizton számíthat a „partitúra" ismeretére, sőt értésére. Csakhogy éppen ebből fakad a hátrány is; ilyetén módon a Csehov-interpretációkkal szemben támasztott igény nálunk aránytalanul magas, Aránytalanul, mert míg egy kevésbé ismert vagy ismeretlen szerző darabja a vendég-. játékon tematikus-tartalmi újdonságaival is hatni tudna, s a megvalósítás sikerét -- viszonyítási alap híján - könnyebben elfogadtatná a látott előadás, addig egy Csehov-produkció értelmezési nüanszai is ellenőrizhetők, apróbb egyenetlenségek és hibák is éles bírálatot hív-hatnak ki.

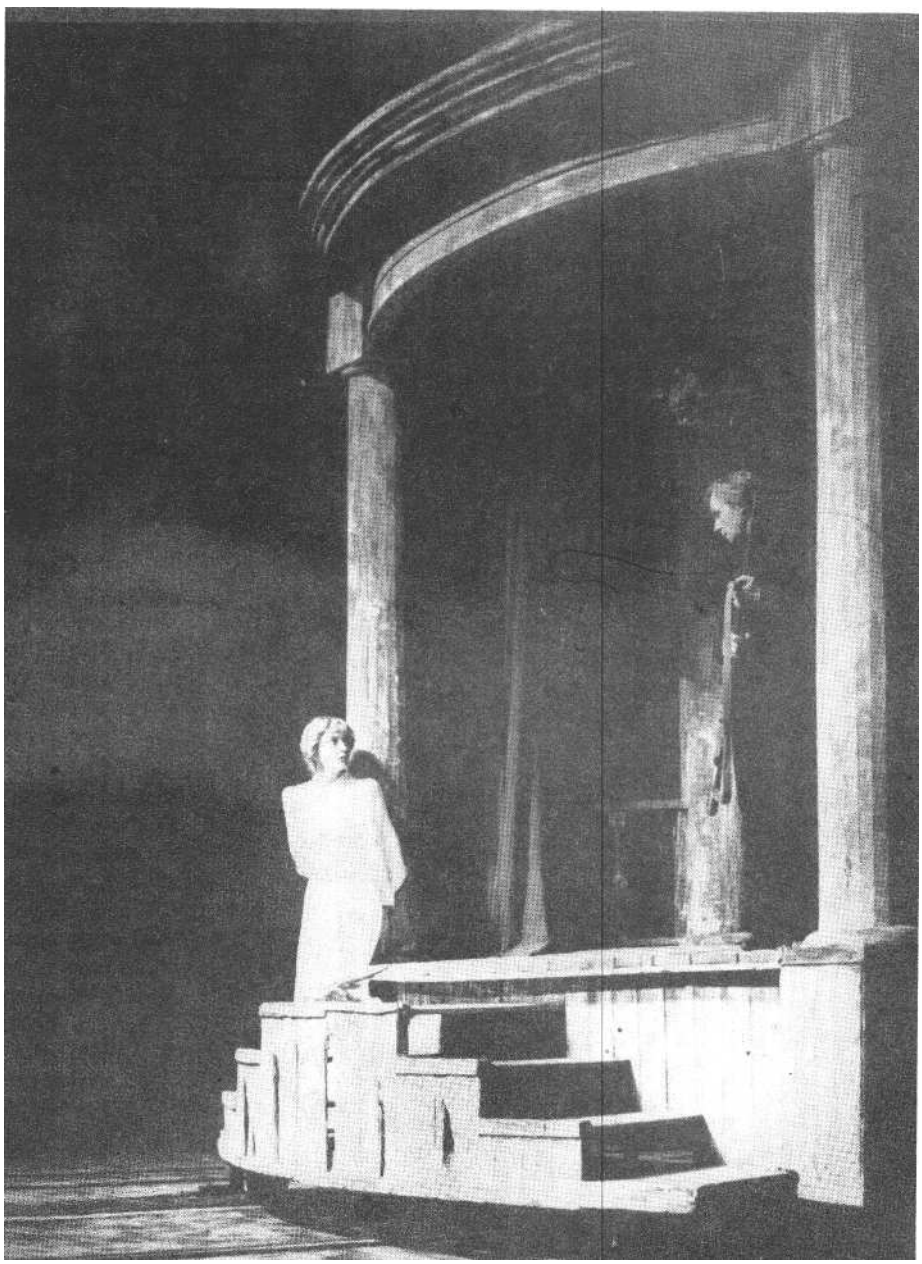
A hét év után ismét hazánkba látogató moszkvai Művész Színház Csehov .Sirályával vállalta ezt a kockázatot. Nem túlzás kockázatról beszélni, hiszen ennek a nagy hagyományú színháznak mindenki másnál több köze van Csehovhoz, s a csehovi életművön belül is az első sikerre vitt drámához, *a Sirály*-hoz. Tudjuk, hogy az 1896-os, Alekszandr színházbeli ősbemutatón a da-rab zajosan megbukott, s ez a súlyosan beteg írót annyira megviselte, hogy újabb előadáshoz hozzá sem akart járul-ni; úgy érezte, nem volna képes még egyszer végigélni hasonló tortúrát. Nyemirovics-Dancsenko hosszas és szeretetteljes erőszakkal elegyített kapacitálására állt csak kötélnek Csehov, míg-nem az 1898-as művész színházi be-mutató váratlanul mindent elsöprő sikert aratott. Színháztörténeti értékű elő-adás volt ez; Olga Knyipper, az író felesége játszotta Nyinát, és a rendező Sztanyiszlavszkij Trigorint. Ettől a bemutatótól kezdve volt Csehov mondhatnánk háziszerzője a Művész Színháznak, s ennek emlékét őrzi az is, hogy a színház emblémája mind a mai napig egy sirály Csehov *Sirálya.*

Ennek a darabnak a színrevitele azonban még ebben a színházban sem jelenthet könnyű feladatot, egyszerű felújítást, vagy a csaknem százesztendőnyi hagyomány konzerválását, illetőleg „Ieporolását A Sirály előlegzi ugyan a későbbi nagy Csehov-darabokat, a I *nya bácsit, a* Cseresznyéskertet, de még nem éri cl azok önmagába zárt tökéletességét. Neni szimbolista dráma, de érződik rajta az Ibsen-hatás, közelebbről *A vadkacsa* hatása, s valljuk meg, ez - legalábbis napjainkban nem tesz jót időszerűségének. A későbbi drámák egységesebbek, letisztultabbak.

A Művész Színház Oleg Jefremov rendezte előadásának első és legszembeötlőbb érdekessége, mondhatnánk, meg-határozó eleme Leventál színpadképe.

kertben ácsolt deszkaszínpad főszereplővé lépett elő, s mint majd látni fogjuk, irónia és tragédia eredeti egyensúlya ezzel alapvetően eltolódott a tragédia javára. Tegyük hozzá: a tragédia romantikus felfogásának javára. Néze-

Csehov: Sirály (moszkvai Művész Színház). Vertyínszkaja (Nyina) és Mjagkov (Trepljov) (Iklády László felv.)



tem szerint ugyanis minden mai Csehov-rendezés legfontosabb, az összes többi mozzanatot meghatározó kérdése, hogy mennyire vesszük komolyan vagy hagyjuk netán figyelmen kívül az író műfaji megjelölését, tudniillik azt, hogy a *Király* - komédia.

A színpadi tér leghangsúlyosabb helyén áll a klasszicizáló stílusban megépített színpadi színpad, amely nem egy-szerűen jelen van, hanem játszik, előre-hátra gördül, vagy pontosabb kifejezéssel: nyomul, egyeseket fölemelve, másokat eltiprással fenyegetve. Az előadás legnyomatékosabb jelképévé így, túl-téve a királyon is, ez a színpad válik. Ezen az emelvényen kezdődik Nyina balsikerű pályája, de Trepljové is. Jefremov ide ülteti Dornt és Polinát, amikor titkolt szerelmükről beszélget-nek, majd léptek közeledtére szétrebbennek. Ezen a színpadon dől el Trigorin és Arkagyina kapcsolatának sorsa is, tudniillik az, hogy mégsem szakítanak. Nyina és Trigorin szerelme is itt ébredezik, s a darab - ellentétben a Csehov által leírtakkal - itt ér véget, mégpedig tudatos rendezői koncepció döntésének megfelelően: Jefremov megismételteti a Trepljov drámájából való monológot, hogy ami a színpadon kezdődött el, a színpadon érjen véget. A sorsok minden jelentős fordulatának köze van te-hát valamilyen módon ehhez az emel-vényhez. Nyina itt jelenik meg először, talpig fehérben, amikor még mindannak előtte van, ami vele történik; a szintén Leventál tervezte kosztüm menyasszonyi képzeteket sugall, mint ahogy a legutolsó jelenet talpig fekete öltözékéről az özvegyi sorsot asszociálhatjuk. Vagy-is Nyina pályája két véglet között rajzolódik ki, s így romantikus értelmezést nyer. A színpadi színpadra rendezett jelenetek mintha a játék földközeliségének csökkentését szolgálnák; a szó fizikai értelmében is „megemelik" a da-rab költőiségét. Csakhogy Csehovnak nincs szüksége - és főképp *a Királyban* nincs! -- a szituációk ilyen külsődleges és patetikus átpoétizálására. A hatás éppen ellenkező : mintha valaki cukorral hintené meg a mézet.

A romantikus tragédiafelfogás végletességére vall Trigorin, Nyina, illetőleg Trepljov alakjának értelmezése is. Eldöntetlen marad az előadásban, hogy Trigorin vajon tehetséges-e, vagy pusztán csak sikeres író. Bogatirjev alakítása egy fontos árnyalattal szegényesebb, mint a Csehov megformálta figura: Trigorin rejtett gerinctelenségét, züllöttségét a színész játéka nem érzékelteti, csak szóban, más szereplők szavaiból értesülünk róla. Puhánysága, gyengesége, könnyen befolyásolhatósága nem nyeri el igazi karakterét, de a szerep alakítója mindennek az ellenkezőjéről sem kíván bennünket meggyőzni - Trigorin figurája valahogy tétova és eldöntetlen marad. Ennek viszont az a következménye az előadásban, hogy érdektelen-né, kevésbé súlyossá válik így Nyina döntése is. A lány személyisége egysíkúbb lesz: ez a Nyina csak áldozat; a Vertyinszkaja megformálta alakkal kapcsolatban fel sem vethető az önmagáért viselt felelősség kérdése. Holott Csehov-nál ez a lány egészen pontosan tudja, kit választ, nem titok előtte, hogy szerel-mese anyjának barátját választja. Jefremov rendezői koncepciója szerint Nyina ártatlan liliomszál, bűntelen, patyolatfehér király. Csakhogy ahhoz, hogy világos legyen a néző előtt: a sikeresnek, izgalmas életűnek vélt ismert írót választja a vidék titkos, ismeretlen és nyomorgó zsenije helyett, másfajta Trigorin, de másfajta Trepljov is szükségeltetnék.

Trepljov alakjának megítélésében is döntő motívum lehetne, hogy valódi tehetségnek tartjuk-e vagy sem. Csehov erre két lehetőséget kínál a rendezőnek: a félig előadott darab szövegét, illetőleg Trepljov utolsó felvonásbeli önvallomását művészi megrekedéséről. Mind-két mozzanat beállítható úgy is, mint Trepljov zsenijének igazolása, de úgy is, mint egy önjelölt dilettáns próbálkozása. Jefremov ezúttal is romantikusan egy-síkú alkattá formáltatja a figurát Mjagkovval. Ez a Trepljov áldozat, és csakis áldozat. Az anyja önzéséé, a körülményeké, tehetségének rendhagyó jellegéé, de áldozata Nyina és Trigorin szerel-mének is. Hangsúlyossá teszi ezt a fel-fogást Mjagkov megjelenésének hamleti volta. Nemcsak maszkja és öltözéke, de anyjához való viszonyának beállítása, e viszony stilizált gesztusokkal történő jelzése is. Trepljov hallgatása itt egy Hamlet jelentésekkel teli, súlyos némasága akarna lenni. Csehov Trepljovja nem ilyen egyértelmű és fenséges; a vidéki élet, a nélkülözés, a jelentéktelenség szintén rajta hagyta már bélyegét ezen a fiatalemberen.

Az előadás záróképe végképp nem *hagy* kétséget afelől, hogy Jefremov egyértelműen és határozottan úgy döntött: *a Király* nézője tragédiát látott.

Miután eldördült a halálos lövés, és Dorn elmondta utolsó mondatát, a szín elsötétül, s amikor újra látunk valamit, már nem Szorin vidéki kúriájának egyik szalonjában vagyunk, amit Trepljov dolgozószobájává alakítottak át, hanem a kertben, a minden fölé magasodó szín-padi színpadon, ahol az éjfeketébe öltöztetett Nyina megismétli monológját a sátáni erőkkel örök harcát vívó és majdan győzedelmeskedő Világszellemről.

Fehér és fekete váltakozik az egész előadásban. A főalakok magukkal hordozzák végzetüket. A színpadi mozgások lassúak és ünnepélyesek. Jefremov elképzelése minden részletben érvényesül, egy jelentékeny rendezői egyéniség következetességével állítja elibénk a maga sajátos Csehovját. Az előadás színészi teljesítményei közül ennek ellenére (vagy talán éppen ezért?) két olyan alakítás maradt igazán emlékezetes, amely valamiképpen ellenállt a koncepciónak vagy nem került annak fősodrába. Arkagyina szerepében Lavrova nagy pillanatokat teremt abból a jelenetből, amely-ben női mivoltának, színészi eszközei-nek teljes latbavetésével előbb vissza-hódítja az elpártolni készülő Trigorint, majd győzelme tudatában egy szempillantás alatt ismét megváltozik, utánoz-hatatlan fölénnyel jelzi, hogy az elért eredményt nemcsak női, de színésznői bravúrnak is tekinti. Megrendítő és sok-színű Lavrova alakítása akkor is, ami-kor fia fejét átkötözi; néhány másod-percbe képes belesűríteni mindazt az érzelmet, amelyet Kosztya születésétől fogva érzett: gyűlöletet, szánalmat, nemtörődömséget, viharzó szeretetet és szenvedélyes önzést. Csehov orvosfigurái közül talán Dorn a leghalványabb, a legvázlatosabb - annál inkább értékelendő Szmoktunovszkij tettenérhetetlen csodája, hogy ebből az alig körvonalazott szerepből jóformán gesztusok nélkül is súlyos színpadi jelenlétet tudott teremteni.

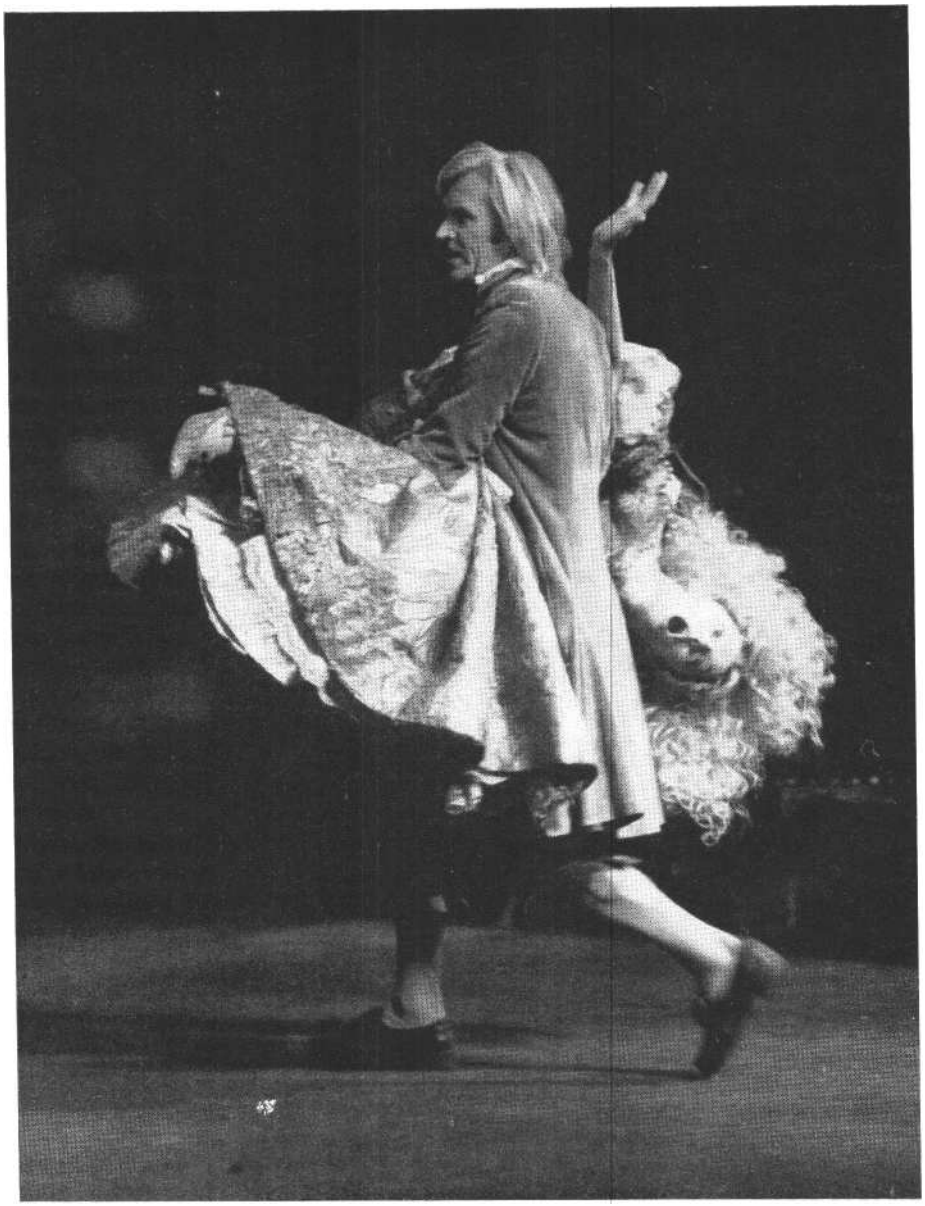
A moszkvai Művész Színház *Király*-előadása a Sztanyiszlavszkij önéletírásában olvasottakat juttatta eszünkbe: „ ...ha a *»miért«* megöregedett is Csehov egyes műveiben ... a *»hogyan«* még mindig nem érte el színházainkban teljes kibontakozását. Nem, Csehov fejezete még nincs lezárva. Még nem olvasták el őt úgy, ahogy olvasni kellene."

Tartuffe

A vendégjáték másik klasszikusát, Molière-t viszont valahogy úgy tudta elolvasni a színre vivő Anatolij Efrosz,

mintha a *Tartuffe* előadásának nem volnának előzményei, sem megcsontosodottak, sem a mindenáron akart újszerűség kedvéért újszerűek. Rácsodálkozott a darabra, s ez a friss szemű, elfogulatlan, vérbelien színházi olvasat egy robbanékony tempójú, mesterien harsány, minden pillanatában izgalmas előadást eredményezett. Efrosz *Tartuffe-je* egy olyan Orgon felsüléséről szól, aki felkapaszkodott az uborkafára, és ott most rosszul érzi magát. Mintha Elmirát Dandin György vette volna feleségül. S mert mindenkinek olyan Tartuffe jut, amilyet megérdemel, ennek a vastag nyakú, dinamikus, erőteljes, de kétségkívül alacsony származású Orgonnak (aki finomkodó, nálánál sokkal, de sokkal fiatalabb szépasszonyt vett feleségül), egy szexmániás Tartuffe jut.

A moszkvai Művész Színház előadásában szó sincs arról a köztiszteletnek örvendő, tekintélyes, megállapodott Orgonról, akivel más produkciókban találkozni szoktunk. A Kaljagin alakította Orgon elhanyagolt, lompos figura, aki szemlátomást nem örvend túl nagy tiszteletnek családja körében. Úgy viselkednek vele, ahogy egy gazdag, de az előkelőek közé csak betolakodott bunkóval szokás; enyhe megvetéssel kezelik, összeröhögnek a háta mögött. Még a cselédség is sokat megenged magának vele szemben; Dorine itt nem egyszerűen éles nyelvű és józanul gondolkodó lány, de kimondottan szemtelen is, lévén nagyon pontosan tisztában azzal, menynyire kell tartania gazdája haragjától, meddig terjed a támogatás, amit Orgon családja többi tagjától kaphat. Elmira, akit a *Sirályban* fakónak és fellengzősen modorosnak látott Vertyinszkaja alakít nagy humorral, erős karikírozóképességgel, nem csupán fiatalabb férjénél, de olyannyira dekoratív jelenség, hogy az ő oldalán Orgon még esetlenebbnek és lomposabbnak hat. Marianne, Orgon lánya, nyafogó, duzzogó, éretlen csitri, aki híjával van minden bájnak. Szerelmes férfi nemigen álmodik ilyen meny-asszonyról. Ez még érthetőbbé teszi, hogy Tartuffe miért Elmirát célozza meg vágyakozásával, miért csak Dorine-t csipkedi, fogdossa, ha teheti Marianne, mint nő, álmában sem jutna eszébe, ha Orgon nem akarná őket összeházasítani. Marianne csak egy olyas-fajta, enyhén ütődött, nyakigláb, túl-koros kamasz vágyainak lehet tárgya, mint a Szimonov által káprázatos mozgáskultúrával megformált, fergeteges



Ljubsin (Tartuffe) és Vertyinszkaja (Elmira) a Művész Színház előadásában (Soltész Éva felv.)

humorú Valér. De nem lehet büszke Orgon a fiára, Damis-ra sem; ez a fiú nem egyéb gyáva szájhősnél, aki - nem véletlenül - sosem távozhat a színpadról normális ember módjára - vagy menekülnie kell, vagy megragadja valaki, és kiteszi az ajtón, de az is megesik, hogy kirúgják. A más előadásokban okosnak, felvilágosult elméjűnek, bölcsnek beállított Cléante ebben az előadásban csak egy másfajta elvakultság megszállottja, mint Orgon vagy a feszületrágó, vakbuzgó Pernelle-né. Erre a Cléante-ra éppen a mindennapi életben, a konfliktushelyzetekben nem lehet számítani; doktrinér okossága, felvilágosult eszméi ellenére, amikor baj van, éppúgy pánikba esik és kapkod, mint a többiek. Efrosz zseniális elgondolása, hogy ebben a felállásban senki sem lehet „okos". Cléante meg sem hallja, amit mondanak neki, ő mindent előre tud és jobban tud - érthető hát, ha Orgon sem kíváncsi arra, amit tőle hallhatna. Orgon és Cléante közös jelenetei más Tartuffe-előadásokban rendszerint vontatottak és unalmasak - itt a legmulatságosabb perceket jelentik. A Trigorinként oly szürke és tétova Bogatirjov ebben a szerepben valósággal megtáltosodik, kivirul; erős színekkel, bővérű humorral, nagyfokú színészi tudatossággal építi fel Cléante alakját. Efrosz nagy ötletei közül való, hogy a két monológot egymásra úsztatja; Kaljagin és Bogatirjov egyszerre és fokozódó hangerővel hadar egymás-nak, mindkettő megkísérli túlbeszélni a másikat, mintha azzal, ha ez sikerülne, igazát is bebizonyíthatná.

Ha ilyen a családja, Orgonnak magától értetődően szüksége van valakire, akiben kiélheti saját elfojtott, félbesikeredett elképzeléseit. Ha őt, Orgont le-nézik otthon, Tartuffe-nek legyen osztatlan tekintélye a család előtt! Ha ő lompos, Tartuffe legyen elegáns. Ha számára nem marad egyéb, mint a napi taposómalom, legyen a házban valaki, aki szinte meghitt kapcsolatban van a fennkölt eszmékkel, a vallással, isten-

nel. Orgonnak Tartuffe a játéka, a szórakozása. Tartuffe érdekesebb, mint a család bármelyik tagja - ezért is van a$_z$tán, hogy ebben az előadásban tökéletesen világos, miért nem akar Orgon, még a bizonyítékok ellenére sem hinni Tartuffe bűnösségében. Mérhetetlenül sokáig, kínosan sokáig kuksol az asztal alatt, hiszen a legszebb reményei hulla-nak á porba, ha a kellemetlen tényeknek megadja magát. Egész I rendszert épített már arra, hogy Tartuffe a házban van, és nemsokára a családnak is tagja l e s z - most pedig mindez összeomlik.

Telitalálat Ljubsin Tartuffe-je is. Amikor először megpillantjuk, láttuk már a kövér, kopasz, lompos Orgont - hozzá képest ez a Tartuffe sima nyelvű, piperkőc világfinak tűnik, aki a maga módján jobban illik Elmirához. A csapdába került, a leleplezett Tartuffe átváltozása, megdermedése nem kevésbé színészi bravúr. Ami egy pillanattal korábban még elegáns karcsúságnak tűnt fel, most viszolyogtató aszkétizmus színét ölti. A szerény és megértő jó barát arca mögül félelmetesen bukkan elő a minden emberit elutasító fanatikus.

Efrosz Tartuffe-előadása a csúcspont, az álszent leleplezése után sem veszít feszültségéből. A bajban már összetartani kész családtagok rettegése, félelme egyszerre karikatúra és átérezhető realitás. Saját házukban is menekülnek, el-tűnnek, csoportosan vonulgatnak, egy-szerre rezzennek össze minden kopogástól, egymásra licitálnak a félelemben. Végül a sok-sok tehetetlenség összeadódik: egyetlen, remegő falanxként, egy-máshoz bújva fogadják, ami rájuk méretik. Az egyébként meglepően invenciótlanul beállított Lojális Úr érkezése után Orgon gazdát cserél: mostantól a hatalom küldöttjével alázatos; gesztusai éreztetik, hogy a Tartuffe nyomán támadt űrt a lelkében máris pótolta. Efrosz még az utolsó színpadi pillanatokra is tartogat meglepetést. Tartuffe-öt megkötözik ugyan, de miközben az általános figyelem a Lojális Úr szavait s az Orgon család megkönnyebbülését övezi, ő észrevétlenül kikúszik a színről, s aztán egy gúnyos mosollyal, köteleitől megszabadulva visszatér és megmutatja magát - lám, a haja szála sem görbült meg, nem olyan egyszerű elbánni vele.

A díszlettervező Jefimov mindehhez tágas, kifejező játékteret teremtett. Orgonék házát csupa olyan bútorral rendezte be, amelynek a későbbiek folyamán egy egy jelenetben játszó funkciója van. Komolova jelmezei nemcsak önmagukért szépek, de az őket viselő személyiség jegyeit is hordozzák, mint Elmira ruhaköltménye és Orgon kényelmesre kitaposott öltözéke.

Az előadásnak gyenge pontja, a már említett jellegtelen Lojális Úr figurán kívül szinte nincs is; legfeljebb Sztyepanova Pernelle-néjét említhetjük, mint egy régi iskola mesteri szintű, de ritmusban, szatirizáló hajlamban a többiekétől elütő teljesítményét. Kaljagin Orgonja viszont önmagában is akkora esemény, hogy külön elemzést érdemelne. Ahogy betrappol, becsámpázik a színpadra, ahogy megtörli kopasz, izzadó feje búbját a paróka alatt, majd spontánnak tetsző mozdulattal el is hajítja ezt az egyéniségéhez oly kevéssé illő darabot - máris egy sor fontos információval szolgált Orgonjáról. Szalonokban szokatlan mozdulatok és gesztusok sorozatát produkálja, ezekkel is érzékeltetve helyzetét a családban. Emlékezetes például, ahogy munkához és leleményhez szokott öreg parasztok módjára fél láb-bal kanyarintja maga alá a széket, miközben az ájult Tartuffe-öt rángatja tanácstalanul. Kaljagin azonban többet is tud ennél: érzékeltetni képes, hogy ő nem-csak Orgon, amikor Orgonnak látjuk, hanem az Orgont alakító színész is.

Egymást követő két estén két merő-ben különböző klasszikus felfogás tanúi lehettünk a moszkvai Művész Színház vendégjátékán. Úgy tűnik, egy színházban két színház működik (vagy annál is több), s a művészi utak, elképzelések sokszínűsége, zavartalan egymás mellett élése, az uniformizáltság kiküszöbölése tekinthető -- a konkrét produkciókon túl -- e vendégjáték leginkább megszív-lelendő, itthon is hasznosítható tanulságának.

KOVÁCS DEZSŐ

Drámai portré korhű keretben

Satrov: Így győzünk

A forradalmár arcképét megrajzolni, méghozzá drámában, vélhetőleg a legnehezebb írói feladatok közé tartozik. Érezhette ezt Mihail Satrov, az Igy *győzünk* című publicisztikai dráma szerzője is. Az író *kezét,* fantáziáját megkötik a valóság tényei, az ábrázolandó alak ikonográfiájának ismert volta: Lenin alakja nemcsak tanulmányok nyomán, olvasmányélményekben és eszméiben, alkotásaiban él a nézőben, de néhány jól ismert korabeli mozgóképen is, meg Eizenstein *Októberében* is életre kelt már annak idején. Az államférfi és filozófus külső alakját persze még mindig könnyebb megjeleníteni, mint meg-találni a kivételes formátumú egyéniség mozgatórugóit, magatartásának, emberi karakterének alapvonásait, s azokat a mozzanatokat, melyek mintegy utólag értelmezhetővé teszik a kreatív, alkotó ember személyiségének és alkotásainak összefüggéseit. Mihail Satrov, aki nem először nyúlt történelmi dokumentum-anyaghoz, s Lenin figurájának megformálásával sem először került szembe, alighanem a legautentikusabb írói megoldást választotta, mikor arra a következtetésre jutott, hogy „Lenin alakja nem más, mint Lenin eszméje". *Azaz* a mű, a létrehozott politikai, filozófiai és tudományos teljesítmény felől közelített a személyiséghez.

Az Így győzünk című drámája, mely az elmúlt évek moszkvai színházi életé-nek sikerdarabjává lett, dokumentumokból építkező színmű: Lenin beszédeiből, leveleiből, írásaiból; korabeli, hiteles szövegekből szövi drámai szövetét, mely így, természetesen önmagában, szövegszerűségében hat a darabban; nagyobb súlyt kap tehát a politikai elvek, eszmék megfogalmazása, mint az írói képzelet ábrázoló ereje. A színlap két fontos információt is közöl Satrov művéről: a cselekmény idejét s a darab műfaját. A dráma egyetlen napon, 1923. október 18-án játszódik, Lenin Kreml-beli dolgozószobájában. Utoljára tér vissza ide a már erősen roncsolt szervezetű állam-férfi, hogy íróasztalának fiókjából magához vegye korábban lediktált politikai

végrendeletét, mely - többek között az utódlás kérdésével is foglalkozik, s tartalmazza azt a ritka értékes politikai dokumentumot, melyet ma már jól ismerünk, Sztálin és Trockij jellemzését. A puritán egyszerűséggel berendezett irodába fáradtan, megtörten érkezik Lenin, a betegség gyötrelmeinél is nagyobb súllyal a vállán, azzal a politikai felelősséggel, hogy tettei, utolsó intézkedései hosszú távon kihatnak a szovjet-állam életére. Megáll dolgozószobája ablaka előtt, kifelé néz, s felidéződnek benne a küzdelmes, nagy munka jellegzetes epizódjai, fontos eseményei.

Satrov ezt a szituációt használja keretül, az utolsó munkanap felvillanó emlékeit eleveníti meg, mikrorealista eszközökkel; jellegzetes találkozásokat, vitákat, beszélgetéseket idéz meg, miközben elhangzanak a színpadon Lenin vezetői stílusát és eszméit reprezentáló dokumentumok. Az író publicisztikai drámaként határozta meg művét, s ez annyiban igaz, hogy a drámai cselekmény, maga a dráma az elhangzó szövegekből bontakozik ki; azonban az Így *győzünk* számos olyan mozzanatot, politikai gondolatot is megfogalmaz, melyek-nek erőteljes, mai, mondhatni napi aktualitása van. Részint mert a lenini politika hosszú távú eszmei útmutatást adott, részint, mert a század sok tekintetben ugyanazokat a konfliktusokat erősítette föl, ami a húszas éveket is jellemezte. Nagy súllyal szól például a béke kérdéséről, a békés egymás mellett élés szükségességéről, de Lenin megnyilatkozásai között olyan nagy hatású és roppantul aktuális gondok is feltűnnek, mint a nemzetiségi kérdés, a kommunista vezetői morál, stílus és maga-tartás problémái, a párt és a munkás-osztály, a párt és a szakszervezet viszonya.

A szovjet-orosz drámairodalom középső generációjához tartozó író nem véletlenül nyúlt a hiteles dokumentum-anyaghoz, Lenin drámai alakját megformálva. Tette ezt azért, mert az egykorú tényekből s a forradalmár életművéből magából *pontosabb* kép rajzolható meg, mint a visszaemlékezésekből, történelmi munkákból s az írói képzelet teremtő erejéből. Satrov pedig arra törekedett, hogy a lehető legelfogulatlanabb nézőpontból fogalmazza újra Lenin színpadi figuráját, szakítva a korábbi ábrázolások pátoszával s emlékező-tisztelgő jellegével. Az ö színpadán Lenin nem lánglelkű forradalmár, monumentális talapzatra emelve, de alkotó politikus, ember, aki elvtársaitól abban különbözik, hogy kivételesen kreatív, alkotó egyéniség, s az átlagosnál sokszorosan többet dolgozik. Satrov ragaszkodása a makacs és szigorú tényekhez ugyan-akkor politikai intenciót is magában foglal: szakítani akar a személyi kultusz idejének szektás-dogmatikus, sok tekintetben torzított történelemképével, az egyoldalú, pragmatista célok érdeké-ben kisajátított történeleminterpretációval Annak a politikai irányvonalnak a szellemében, mely a XX. kongresszus óta jellemezte a párt működését.

Az Így győzünket színpadra állító rendező, Oleg Jefremov mindenekelőtt arra vállalkozott, hogy a publicisztikai dráma műfajából eredő sajátosságokat a drámai-színpadi formálásmód követelményeihez igazítsa: megérzékítse a színen elhangzó dokumentummontázsokat, szituációkat teremtsen, melyben a személyiség meg tud nyilatkozni, a magatartás drámája ki tud bontakozni, az egyéniség sugárzása átélhetővé és szuggesztívvé válhat. jefremov termékeny feszültséget teremtett az akció és a dikció, a látvány és a cselekvések között azzal, hogy a Lenint. alakító színész hallatlan visszafogottságával, póztalan egyszerűségével, szikár realista játékával mozgalmas forradalmi tablókat, élőképeket állított szembe. Alekszandr Kaljagin Leninje fáradt, meggyötört férfi, gondok barázdálják homlokát, súlyos terhek görnyesztik alakját, lassan jár, jellegzetes gesztusain is átsüt a szervezetével folytatott szüntelen küzdelem: tudja, érzi, hogy már nem sok ideje van hátra, időt akar nyerni orvosaitól - önmagának, hogy utolsó intézkedéseit felelőssége tudatában meg tudja tenni, s időt akar nyerni a fiatal szovjetállam-nak, hogy a sokat szenvedett ország lélegzetvételnyi pihenőhöz jusson, erőre kapjon. Kaljagin szuggesztív figurát formál: a romló egészsége által korlátok közé szorított ember szüntelenül ki akar törni e korlátok közül, s bár naponta alig néhány percnyi munkát engedélyeztek számára, a maradék időt is maximálisan ki akarja használni. NI unka-társaival, egész környezetével szentben hallatlanul figyelmes, s ez az odaadó figyelem, a problémák mély átélése, minden apró mozzanat mérlegelése jellemző emberi-vezetői habitusára. Ami-kor a nemzetiségi népbiztosság egyik munkatársa mentegetni próbálja az egyébként általa is nagyra értékelt és tisztelt Ordzsonikidzét, aki valamely vita hevében tettlegességre ragadtatta magát, Kaljagin-Lenin a leghatározottabban, tekintélyének és tapasztalatának teljes súlyával mond megsemmisítő bírálatot: a munkatárs szemébe vágja, hogy az egyik legnagyobb veszély, ha a kommunista mozgalmat maguk a kommunisták kompromittálják. Higgadtan érvel, emberileg is próbálja meggyőzni vitapartnerét beszélgetéseiben vagy a kongresszuson elmondott felszólalásában, de a, legszigorúbb szenvedéllyel fogalmazza meg álláspontját, ha úgy látja, hogy valaki eltérni látszik a párt irányvonalától.

\ színpad centrumába állított dolgozószoba s a forradalmár alakja köré Jefremov látványos, mozgalmas élőképeket vonultat föl. Első pillanatra kissé meghökkentően direktnek és illusztratívnak tűnik e rendezői ötlet, de végeredményben hű a korhoz; a húszas évek szovjet-orosz avantgarde képzőművészetének, plakátjainak monumentalitását idézi, a korai szovjet filmgyártás első nagy korszakából ismert konstruktivista figuralitásra emlékeztet, s a proletkult színjátszás hagyományaira utal vissza. Dramaturgiai funkciója, hogy élővé-elevenné és láthatóvá tegye, miként kelnek életre azok a nagyon higgadtan és józanul megfogalmazott politikai elvek a társadalmi gyakorlatban, melyeket a szovjet állam vezetője olyan mértéktartó határozottsággal kép-viselt.

Az előadás igazi szenzációja Kaljagin alakítása. Az előző este még Orgonként száguldozó és lubickoló nagy színész mintha csak más bőrbe bújt volna, s egészen új ember jelent meg a színen. Az *Etűdök gépzongorára* Platonovjaként ritka érzékeny, szenvedélyes, hatalmas belső elmozdulásokat leheletfinom rezdülésekkel érzékeltető művészként ismerte meg a világ. *Az* Efrosz rendezte *Tartuffe-ben a* legkülönösebb, szüntelenül izgő-mozgó a tevékenység lázában élő Orgonként vált az előadás galvanizálójává. S most, Lenin alakjában a nagy egyéniséget leszállította monumentális talapzatáról, megtisztította minden rárakódott konvenciótól; gondolkodó, egyszerű, vívódó embernek mutatta meg: kortársai lehettünk ezen az estén.

NYIKOS ISTVÁN

Többletbevétel, a színházak gazdasági mentőöve

Egy gyakorló színházi gazdasági vezető számára jóleső érzés dr. Koncz Gábor Színház hátrányos helyzetben című írását olvasni, hiszen gondjainkat kötötte csokorba, és az azt összegző munkát végezte cl, nagy ügyszeretettel és szakmai hozzáértéssel, amit a napi gondokba süppedő színházi vezetők közül mindeddig senki nem tudott megtenni. Jószerével ez az első olyan publikált anyag, amely megpróbál teljes képet nyújtani a színházgazdálkodás körébe tartozó gondokról, eredményekről, tendenciákról, s csak remélhetjük, hogy sokakat késztet tűnődésre azok közül, akik közvetlenül vagy közvetve Thália szekerét tolják.

Magam is mint gyakorló színházi gazdasági vezető s mint közgazda kívánok a témához hozzászólni, nem kifejezetten azzal a céllal, hogy az említett tanulmánnyal vitatkozzam - amelynek néhány megállapítása az azóta megjelent jogszabályok következtében már elvesztette aktualitását -, hiszen főbb megállapításaival egyetértek. Hozzászólásomat vegye a tisztelt olvasó kiegészítés-nek, a nagy tapasztalattal rendelkező színházi kollégáim pedig felkérésnek, hogy ők is tegyék meg észrevételeiket. Az elmúlt évben életbe léptetett „Szín-házak és színházjellegű intézmények gazdálkodási és anyagi ösztönzési rendszeréről" szóló 133/83. (MK. 23.) MMPM számú együttes utasítás kitárta a gazdálkodás kapuit, s nagyfokú szabadságot engedélyezett a költségvetésben rendelkezésre álló anyagi eszközök fel-használását illetően. Ez az utasítás lehetővé teszi a gazdálkodási tartalékok mozgósítását s egyben a rendelkezésre álló pénzeszközök ésszerű felhasználását. A lehetőség ugyan nem kényszerűség, sajátos módon azonban a színházi vezetők ezzel a lehetőséggel egyben kény-szerpályára is kerültek. A gazdálkodási szabadságot ugyanis stagnáló vagy alig növekvő költségvetési támogatás mellett kapták, feladatcsökkentés nélkül, akkor, amikor az infláció növekedési üteme jóval meghaladja a költségvetési támogatás növekedési ütemét, és akkor, amikor a kisvállalkozások indukálta többletmunka -többletjövedelem igény a társulatot belülről is feszíti, s tegyük hozzá, teljesen jogosan. Egyértelmű ugyanis, hogy még azonos feladattervek mellett is évről évre keményebben kell dolgozniuk a társulatoknak, hogy az előző évek jövedelmi színvonalát tar-tani tudják, ha pedig a többletbevételeket a színház nem a többlet-erőfeszítések honorálására, hanem a költségvetési rések betömésére kénytelen fordítani, akkor érthető, hogy bizalmi válság alakul ki a társulat és a színházvezetés között, amely több munkát kér, s relatíve (jó, ha nem abszolúte) kevesebb juttatást ad. (Természetesen a színházaink között is akadnak kivételek, de azt nyugodtan kijelenthetem, hogy nem ezek vannak többségben.)

A színházak már az elmúlt években is növekvő mértékben kényszerültek többletmunkára, az egyéb bevételi források felkutatására, illetve a még meglevő belső tartalékok kiaknázására. Erről számszerűen is meggyőző képet fest az idézett tanulmány, amely szerint i 978-ban a színházak összes bevételéből az állami támogatás aránya 70,3 száza-lék volt, míg 1982-ben 68,6 százalék. Ugyanez az adat a budapesti színházak-nál 66,8 százalék, illetve 62,8 százalék, a budapesti tanácsi színházaknál pedig 62,1 százalék, illetve 58,0 százalék. Tehát elég szorosra van már húzva a nadrágszíj, különösebben vérmes reményekre ezért a gazdálkodási szabadság sem jogosítja fel a színházakat, hiszen az anyagi eszközök nem nőttek, csak a felhasználás ésszerűségének lehetősége biztosított. A gazdálkodási rendelkezés jótékony hatása így már csak rövidebb távon érvényesülhet, a kifulladás pótlólagos anyagi eszközök nélkül elkerülhetetlen.

Milyen kiút kínálkozik ebből a zsákutcából? Különösebb matematikai bűvészmutatvány nélkül is egyértelműen látható, ha a költségvetési támogatás nem nő az inflációnak, a belső jövedelmek növekedési ütemének és a többletfeladatoknak megfelelő mértékben, és a költségvetési megtakarítás lehetősége illúzió, akkor a hiányzó összeg csak többletbevételek elérésével biztosítható. Ennek forrása a többletmunka (többletelőadás) vagy a helyáremelés lehet, mert a befogadóképesség adott, azaz az egy előadás bevétele „nézőbővítéssel" nem növelhető. Igen ám, csakhogy mind-két lehetőség speciális korlátokba ütközik. Vegyük az első lehetőséget - a többletelőadást. Színházaink ma kivétel nélkül repertoárszínházak, azaz minimálisan fél tucat vagy inkább lényegesen több előadást tartanak egyidejűleg mű-soron. A repertoár biztosítja az arányos foglalkoztatást, megfelel a kultúrpolitikai és hellyel-közzel a nézőközönség elvárásának. A repertoáron belül van-nak olyan előadások, amelyek egyértelműen ráfizetésesek, szerény közönséget vonzanak, izzasztják a szervezést és a propagandát, de az előadás színen tartása kultúrpolitikai érdek. Vannak olyan előadások, amelyek közönségvonzóak, azonban szociálpolitikai megfontolásból a bevételek még a napi kiadásokat sem fedezik (ilyen a legtöbb gyermekelőadás). Mindkét említett előadástípus „kijátszása" csak a deficitet növelné. Végezetül olyan előadások is vannak, amelyek napi bevételei meghaladják a ki-adásokat, így elméletileg ezek „kijátszása" többletbevételhez juttatná a szín-házat. Azért a feltételes mód, mert számos akadály áll ennek az útjában is, melyek közül a leggyakoribbak: devizális jogdíj, egyeztetési nehézségek, repertoárfeszültségek, belső foglalkoztatási aránytalanságok, és nem elhanyagol-hatók a szubjektív okok sem. Az egy-értelmű tisztánlátást akadályozza a jelenlegi támogatási szisztéma is. Intézményi támogatás mellett ugyanis - a kultúrpolitikai fékek ellenére - a kényszerűség a színházat az átlagnéző kiszolgálása, az előadások szegényítése felé szorítja, mivel a támogatási összeg nem egy darabot céloz, hanem a teljes repertoárt, így ezen belül nyilvánvalóan az olcsóbb, eladhatóbb előadások létrehozása a cél. Ha úgy tetszik, verseny a közönség kegyeiért, a teltházakért, s ebben a versenyben a színházak nem egyenlő eséllyel startolnak. Legkönnyebb helyzetben azok a színházak van-nak, amelyek az átlagnéző igényeinek megfelelően alakíthatják ki repertoárjukat, legnehezebb helyzetben a gyermekszínházak, vegyes profilú vidéki szín-házak, irodalmi színpadok. Egyértelmű ugyanis, hogy a Broadwayról átplántált bulvárdarabokkal könnyebb anyagi sikert elérni, mint mai magyar drámákkal vagy klasszikusokkal.

Legyenek egyenlőek a startfeltételek, alkalmazkodjon ehhez a támogatási rendszer is. A támogatáson belül válasszák külön az üzemeléshez szükséges pénzeszközöket (a béralapon belül az adminisztrációt és az üzemfenntartási

béreket, a dologi kiadásokon belül az ingatlan- és ingófenntartást, energiát, postát, helyiségbéreket, közműdíjakat, karbantartást, felújítást stb.), azaz az ipari gyakorlat szerinti általános költségeket és a közvetlen színpadi termeléssel összefüggő költségeket (díszlet, bú-tor, jelmez, kellék, szcenikai világítás, propaganda, kölcsönzési díj, jogdíj, fellépti díjak, a művészek bére, a színpadi műszakiak bére, tervezés, rendezés, megírás, fordítás, művészeti ügykezelés, a nézőtéri dolgozók bére stb.). Így kiszűrhetők lennének azok a hatások, amelyek az objektív adottságokból erednek, és amelyek az egyes színházakban az üzemelés során eltérő költségvonzatokat eredményeznek, s amelyeket minden színházvezetés kényszerűen készen kap, s nem is áll módjában lényegesen befolyásolni (a színházterem befogadóképessége, műszaki-szcenikai színvonala, technikai felszereltsége, ellátottsága, a kiszolgáló terek, raktárak száma, elhelyezkedése stb.). Az üzemeléshez szükséges támogatási összeg megállapítása egyedileg színházra szabottan kell hogy történjen. A színpadi munkával összefüggő támogatásokat viszont normatívák alkalmazásával is el lehetne bírálni, hiszen a mecénás részéről kiköthető az, hogy száz-százötven fős nézőtérrel rendelkező színházaink ne hozzanak létre több százezer forintos kiállítású darabokat, mert ez értelmetlen pénzpocsékolás, ne csináltathassanak félmilliós díszleteket, ne szerepeltethessenek harminc-negyven fős szereplőgárdát, ne alkalmazhassanak felesleges sétáló embereket. És természetesen nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy egy adott színháznak milyen profilja van, mert kabarét nyilván könnyebb értékesíteni, mint drámát vagy verses öszeállítást, s amennyiben műsorösszeállítási korlátok vannak, egyes színházaknál számolni kell ezek hatásával is.

Mi a helyzet a másik lehetőséggel, a helyáremeléssel? Évek *óta* terítéken szereplő kérdése ez a színházi gazdálkodásnak. A jelenleg érvényben levő szabályok szerint a színház igazgatója a fel-ügyeleti szerv által jóváhagyott átlag-helyárat - indokolt esetben- húsz *száza*lékkal felemelheti. (Indokolt eset az, ha különösen magasak a kérdéses darab kiállítási költségei.) Az utóbbi években az anyag- és szolgáltatási árak emelkedése miatt jórészt már csak „indokolt esetek" léteznek, s a legtöbb színház-ban a normál helyár csak a pénztár feletti táblán szemlélhető, a jegyre felülbélyegzés kerül. Húsz százaléknál nagyobb mértékű helyáremelésre is van lehetőség, ehhez azonban árhatósági engedély szükséges, ennek ellenére erre is egyre gyakrabban kerül sor, hiszen látszólag még mindig ez a legegyszerűbb módja a bevételi többlet elérésének. Csakhogy a helyáremelés kétélű fegyver, csínján kell vele bánni. Vannak jól sikerült előadások, amelyek gond nélkül elbírják a magasabb helyárat, de egy általános ár-emelés katasztrofális következmények-kel járhat. (Koncz Gábor tanulmányában érzékletesen mutatja be, hogy a színházi előadás a nézőnek nemcsak a jegy árába kerül, hiszen színházba men-ni nem ugyanazt jelenti, mint moziba vagy kiállításra. Az az árkörnyezet pedig, amelyben a színházjegy árát is értékelnünk kell, az utóbbi években kevésbé toleráns lett.)

Tapasztalataim szerint nem kevés kockázat egyes előadásoknál már a felemelt helyár (húsz százalékos) sem, esetleges nagyobb mérvű helyáremelés komoly rizikót és nagy színházi tapasztalatot feltételez. helyárkérdésben a rugalmasság és az előadásonkénti differenciálási lehetőség elengedhetetlen, ezért a színházjegy árának megállapítását a jövőben feltétlenül a színházak hatáskörébe kellene utalni. Meggyőződésem, hogy ez nem eredményezné azt, hogy minden színigazgató nyakra-főre emelné a színháza helyárait, hiszen a jegyet el is kell tudni adni. A színházjegy ugyanis speciális áru, csak a jegyen feltüntetett nap X órájáig ér Y forintot (pontosabban, annyit kell érte fizetni), de X óra után egy perccel már csak egy értéktelen papírdarab (bocsánat, szigorú számadású bizonylat, amellyel el kell számolni, és öt évig az elszámolásokkal együtt megőrizendő). A helyár-megállapítási jog olyan módon lenne célszerű, ha nem rögzítené egy-szer s mindenkorra az adott darab hely-árait, hanem a kereslet függvényében megengedne bizonyos rugalmasságot. A bemutató előtt ugyanis még a legtapasztaltabb színházi szakember sem tud-ja megmondani (legfeljebb érzi), hogy a kérdéses darab siker lesz-e vagy sem. A kereskedelemben elfogadott gyakorlat, hogy a slágercikk jóval drágább, mint a tucatáru, és az is, hogy a meg-rekedt készleteken jókora árkedvezménnyel adnak túl. Miért ne hasznosít-hatnák ezt a gyakorlatot a színházak is? Ami sláger, az mindaddig kerülhessen többe, amíg sláger, a kevésbé menő je gyeket pedig egy bizonyos szervezési idő eltelte után mindenki kaphassa meg félvagy akár negyedáron. Londonban működik egy speciális jegyiroda, ahol kizárólag az aznapi színházjegyek kaphatók, az eredetihez képest lényegesen olcsóbb áron. Egy ilyen jegypénztárral mi is tovább csökkenthetnénk a meg-maradt jegyek számát (mert ilyen is van bőven), és ha ezeket a jegyeket egy helyen árusítanánk, akkor kevés fáradsággal, olcsón színházjegyhez juthatná-nak a kispénzű színházrajongók is, akik bizonyára örömmel élnének ezzel a lehetőséggel.

- *Többletbevétel!* Kulcsszó, bűvös szó ez, amely ma a színházainkban minden bajra, gondra gyógyír. Fedezet a kényszerű többletkiadásokra, a társulat anyagi boldogulásának záloga. A [1]4/ 1984. (MK 34.) MM. számú rendelet - összhangban a már korábban említett gazdálkodási rendelettel - érvénytelenítette a színházi terület munkaügyi jog-szabályainak *nagy* részét, és a szabályozást a színházi Munkaügyi Szabályzatokra (Kollektív Szerződés) bízta. Ez megnöveli a színházi vezetők felelősségét, hiszen nekik kell kidolgozniuk és

saját munkájuk minősítéseként garantálniuk az alkalmaztatások minőségét, a teljesítménykövetelményeket, az ösztönzőket. A gazdálkodási szabadság, amíg csak beszéltünk róla, szebbnek tűnt, mint amióta valósággá vált. Nyilvánvaló, hogy minden színházvezető szeretné a saját társulatának - és saját

magának a legjobb feltételeket megteremteni, csakhogy ezen a gazdasági szempontból ingoványos területen, ami az előadóművészet, semmi garancia nincs arra, hogy az elképzelt sikerelőadásból anyagilag is sikeres előadás lesz. Márpedig anyagi siker nélkül előbb-utóbb a társulat lelkesedése is alább-hagy, és egyhamar kiderül, hogy ... „bezzeg a másik színház ilyen munkáért nem ennyit fizet ...", hiszen a valóság most mindenki számára mást és mást jelent. A szakma a belterjessége és sajátossága következtében erősen hajlamos a nivellálásra. A szerződő művész számára közömbös, hogy „szegény" *vagy* „gazdag" színházhoz szerződik, számára az a lényeg, hogy mekkora alapbért (ebben továbbra sem lehetnek nagy különbségek a színházak között, illetve csak létszámcsökkentés esetén lehetne, de drasztikus létszámleépítés szociális okokból nem várható) és teljesítmény-bért, illetve fellépti díjat tudnak biztosí-

tani. A szakmában kötelező szerénytelenség mindig a legmagasabb szintet tekinti tárgyalási alapnak, és mindig lesznek olyanok, akik számára ez nem lesz elérhetetlen. A gazdálkodási korlátok feloldásával a többletbevételek akár kilencven százalékos mértékig mozgóbérek növelésére fordíthatók, itt pedig már lényeges különbségek lehetnek az egyes színházak között. Az kerül jobb helyzetbe, akinek jobbak a többletbevétel-kitermelési lehetőségei. Megindul tehát a szelekció, kialakul egy jövedelmezőség szerinti rangsor, s a kevésbé jövedelmező műfajú színházak tagjai „hátrányos helyzetűekké" válnak. (Mert mit kezdjen például a gyermekszínház az új lehetőségeivel? Előadásszámát szaporítva a deficitet növeli, helyárat pedig kultúrpolitikai megfontolásból nem emelhet.) Néhány színház a jövőben számolhat a társulat minőségi leépülésével, és azzal is, hogy anyagiak hiányában lényegesen nehezebben tud vagy nem tud élvonalbeli vendégművészeket foglalkoztatni, mert a gázsikat - nem lévén előírt mérce -- az előnyös helyzet-ben levők fogják diktálni.

Az új gazdálkodás jelentős erjedést indított el a színházi életben, s várhatóan színesebbé teszi az eddig szürke díszletek mögötti világot. Az új lehetőségeket feltehetően nem mindenki tudja a maga javára kamatoztatni, és vannak, akik objektíve kerülnek hátrányos helyzetbe. Az előbbiekről nincs mit mondanom, az utóbbiak hátrányát viszont a finanszírozási rendszer felülvizsgálatával és átalakításával kell csökkenteni, s ezáltal kell azonos startfeltételeket teremteni.

A következő számaink tartalmából

Földes Anna:
A huszonötödik

Szántó Judit:
Megfordult szelek

György Péter:
Fejezetek a zsarnokságról

Nánay lstván:
Cseresznyéskert

SIVÓ EMIL

Színházművészetünk mai gondjairól

198o márciusában feltettem a Színháztechnikai Fórum című szakmai lapban a kérdést, hogy új gazdasági rendszer-ben dolgoznak-e a színházak. Akkor elég határozottan azt feleltem, hogy nem, csak másképp kell gondolkodnunk és gazdálkodnunk.

Tempora mutantur: ma, 1984-ben ugyanerre a kérdésre azt kell felelnem, hogy igen. Új rendszer van kialakulóban, minden színházi ember keresi az új rendszer megvalósításának a lehetőségeit. Szükséges is ez a lázas kutatás, mert nagyon nehéz az átállás. Ennek az átállásnak a módját minden színháznak magának és a leginkább testére szabott módon kell megvalósítania, mert minden színházra egyformán érvényes recept nincs. Ugyanakkor, amikor a szín-házak többsége már bevezetett egy új rendszert, elképzelhető, hogy akad szín-ház, ahol egyáltalában nem lehet bevezetni új rendszert.

De akár így, akár úgy döntenek is a színházban, egyben bizonyos vagyok: ez az átállás a színvonal bizonyos mértékű csökkenése, a színházpolitika károsodása nélkül nem valósítható meg.

*

Miről is van szó tulajdonképpen? Miért állítom ezt ilyen határozottan?

Jelen körülmények között a színházak több anyagi támogatást az államtól nem várhatnak. A színházi dolgozók bérét azonban mindenképpen növelnünk kell. Miből lehet ezt megtenni akkor, amikor a darabok kiállítási költségei (díszlet, jelmez, fellépti díjak stb.) jelentősen megnövekedtek az utóbbi időben? Hiszen az állam által nyújtott mégoly jelentős támogatás és a jelenlegi bevételek erre összességében sem elegendőek. Az egyedüli megoldás : a szín-házaknak maguknak kell több pénzt szerezniök, hogy legyen miből fedezni a többletkiadásokat, és a bérek, pontosabban a színházon belüli jövedelmek növelése is megoldható legyen.

Milyen úton-módon valósítható ez meg? Erre több lehetőség is kínálkozik.

Először: módja van a színháznak több előadást tartani, bár ez egyúttal jelentős többletkiadásokkal is járhat. Miért írom, hogy járhat? Mert nem mindegy, hogy két-három személyes mű-vet vagy húszharminc személyt foglalkoztató darabot játszik az a bizonyos színház többletként.

Másodszor: módja van vidéki vendégszereplést lekötni, ha van olyan darabja, melyet egyeztetve tud játszani egy másikkal, mert minden színháznak elsőrendű feladata, hogy székhelyén tartson előadásokat. Tehát mindenképpen Pesten és vidéken egyidőben kell játszania, hiszen csakis akkor jelentkezik a várt többletbevétel. De itt számításba kell vennünk egy bizonyos viszonylag új tényezőt: bírja-e a vidéki vagy pesti művelődési ház egy ilyen vendégjáték nagyon is megnövekedett költségeit? Ma ugyanis egy vendégszereplés nagyon sokba kerül, hiszen számításba kell venni a nagymértékben emelkedett szállítási és közlekedési költségeket, plusz az előadás árát, mely ma már önmagában is kitesz harminc-negyvenezer forintot. Es akkor még nem említettem a színház aznapi és másnapi próbaproblémáját, hisz a vidékre utazás napján sem lehet rendesen próbálni, és a késő éjjel hazaérkező színész, ha próbál másnap, kimerülten próbál, és ez tönkreteszi az egész munkát.

Nem túlzottan népszerű a színház dolgozói szemében a vidéki vendégjáték, mert felborítja a színház életének szükséges, megszokott ritmusát, nem beszélve arról, hogy a színészek zöme egy-két napra elesik a vendégszereplésért kapott összegnél lényegesen nagyobb mellékjövedelmétől.

Megoldható továbbá a többletbevétel a helyárak emelésével is. Ez tulajdonképpen járható út, élnek is ezzel már most is a színházak, de egy kicsit jobban meggondolva ezt a kérdést, nem egyértelműen pozitív lépés ez. Miért? Mert van a közönségnek egy bizonyos rétege, amelyik nem tudja megfizetni a 60-80-100-150, sőt most már 250 forintos helyárakat. Igy egy színházra éhes, de kispénzű közönségréteget eleve kizárunk a színházlátogatók köréből, és ez - nézetem szerint - kultúrpolitikailag nem kívánatos jelenség. De hogy ezt a színházaknak meg kell tenniök, bizonyítja az a tény is, hogy ma már alig

van úgynevezett alaphelyáras előadás felnőttek számára a pesti színházakban. Minden előadást, különböző mérték-ben ugyan, de felemelt helyárakkal játszunk. Azt szoktuk mondani, és ez lényegében igaz is, hogy attól még egyet-len darab sem bukott meg, hogy magas volt a helyár, de én sokat tartózkodtam a jegypénztárban, és tapasztaltam az előbbi állításom igazát. Ha nem is nagyon gyakori eset, de tudom, hogy van a közönségnek egy nem elhanyagolható rétege (melyik elhanyagolható egyáltalán?), melynek elérhetetlen az emelt helyárnak még a legalacsonyabb árú jegye is.

Bevételnövelő forrás lehet még a fentieken kívül a színházterem bérbe adása különféle külső műsorokra, ünnepségekre, de ebből nem minden színház tud elegendő pénzt összeszedni. (Nem megfelelő az épülete protokolláris szempontból, s így nincs a bérbe vétel iránt elegendő kereslet.)

Egy másik forrás az előadások előtti, esetleg a szünetekben is történő reklám--függöny használata, vagy az újabban divatos reklámvetítés. Negyvenhat éves színházi gyakorlatom bátorít fel arra, hogy a nagyon szubjektív, talán maradi felfogásomat leírjam: a magam részéről a jövedelem növelésének ezzel a módjával nem értek egyet. Nem vagyok képes megemészteni azt, hogy egy szín-házi est, melynek minden alkalommal ünnepnek kellene lennie, például a Fabulon minden bizonnyal remek készítményeinek reklámozásával kezdődjék. Tudom, ez jelentős bevételi forrás lehet egy színháznál, bizonyos, hogy ezért a törekvésért dicséretet is kapnak valahonnan, én azonban mégsem tudok ezzel egyetérteni.

Mi következik mindezekből? Az, hogy a színházak akarva-akaratlanul rákényszerülnek műsoruk felhígítására, Ennek bizonyos jelei már most is mutatkoznak, hisz a további működésükhöz minél több pénzt kell szerezniök, ez pedig a közönség nem jó értelmű kiszolgálásához vezet. Holott - nézetem szerint - a színházaknak a közönséget nevelniük kellene. A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy a nevelést a közönség nem nagyon igényli a színházban. A néző - ezt sok-sok jelzés adja tudtunkra naponta nevetni, szórakozni akar a színházban, és társadalmi hova-tartozásra való tekintet nélkül nyíltan kimondja, hogy elég tragédiát tár elé a mindennapi élet, elég gondja van a napi munkában, és ha már estére felöltözik és eljön egy színházba, akkor felejteni és mulatni akar. Mit tehet ilyen helyzet-ben a színház? Szalutál, és vidám darabokkal, műsorokkal kiszolgálja a közönség zömének ezt az igényét. Tehát a művészi mércét mindenképpen leszállítja, és a magvas, komoly mondanivalót tartalmazó darabokat a könnyed szórakoztatással váltja fel.

Ilyenkor aztán elhangzik, hogy a nehezebb, tartalmasabb színdarabokat játszó színházakat, ha egyáltalán lesz-nek ilyenek a jövőben, megsegítik, anyagi támogatást nyújtanak nekik. De ez lényegében nem oldja meg a problémát, mert a darabok kiállítási költségeihez hozzá tudnak ugyan járulni, de a naponta szükséges ötszáz, esetleg ezer nézőt nem tudja biztosítani senki. Ekkor jelennek meg tömegesen a színházak nézőterén az iskolás gyerekek és a katonák. Az előzőek azért, mert egyszerre és könnyen mozgósíthatók, s az előadás esetleg kapcsolódik a tananyagukhoz - és ez a jobbik eset; a honvédség szintén könnyen mozgósítható, és a katonának mindegy, hogy hol tölti el az idejét, csak ne a laktanyában. Akkor már inkább a színházak büféiben vagy a kör-nyék eszpresszóiban - az előadás helyett. Ilyenkor aztán foghíjasok a nézőterek, és ezt senki sem akadályozhatja meg.

Tehát az ilyen támogatás nem éri el a célját, a nézőtér üres, és annak a színháznak, ahol nincs elegendő néző, előbb-utóbb el kell gondolkodnia. Az ilyen színház nem sokat ér, csak teher mindenkinek, még a saját vezetőinek is. Mit van mit tennie, beáll a sorba, elkezdi a közönség szórakoztatását, ha képes rá. Nem mintha ez bűn lenne! De ez sem olyan könnyű, mint amilyennek hiszik egyesek. Nagy ugyanis a konkurrencia, és megindul a harc a viszonylag szűk közönségrétegért, és ekkor már nem a színvonal a döntő, hanem a színházvezetői és közönségszervezői ügyeskedés. Itt már csak az anyagiak uralkodnak, és ez nagyon, de nagyon nem kívánatos művészi eltolódáshoz vezet.

Hétköznapjainknak ebben a szakaszában, amikor a mindennapi élet egyre drágább lesz, amikor minden fillérnek többször is meg kell fontolni a helyét, akkor ez a helyzet a színházak frontján - véleményem szerint - művészi szempontból kedvezőtlen irányba halad.

PÁL ENDRE

Finanszírozási lehetőségek

Hozzászólás dr. Koncz Gábor elemzéséhez

I.

A színházak helyzetéről írt tanulmány művészeti-kulturális életünk egyik lényeges és fontos fejezetéről rajzol nem éppen szokványos képet. Olyan írás, amely a tevékenységet a gazdaság és a naturális valóság talajáról szemléli. Ezért is számíthat egyetértésre, vagy a leírtakkal vitatkozni szándékozók jelentkezésére a szerző. Nekem éppen kettőzik a lelkem: egyetértve is vitatkozom, avagy vitatkozva értek egyet.

Az igazság nem mindig a valóság. Pontosabban - és a színházakra aktualizálva: attól, hogy adatszerűen, a statisztika „glancolt" tükrében, százaléklábakkal *vagy* viszonyszámokkal támogatva meg-értjük a magyar színházak helyzetét, maga a helyzet még nem változik meg, nem lesz kedvezőbb. A lehetőség ezernyi hatásával determinál, néha gúzsba köt. *A lehetőség,* nem pedig a hozzá nem értő bikfafejűek vagy a valótlan és nem létező összefüggésekkel dezinformált szemléletűek értetlensége.

Hazzászólásom ezért a lehetőségek körvonalazásához szolgáltat néhány adalékot. A változó és állandó újraformálódó lehetőségekhez, melyeknek *az az* egyik sajátossága, hogy pontosan kifejezni vagy megjelölni nem lehet őket. A nem mindig lelkesítő, az egyet-értésre sem serkentő lehetőségek szorító bilincseit széttörni lehet, hogy küldetés.

II.

Mit szépítsem - nem tetszik a cím. Ennyire divat lett a „hátrányos helyzet" minősítő jelzője? Van persze ennél jobb kifejezés is, mégpedig a „többszörösen hátrányos helyzet". Úgy tűnik, a színházakról írt értékelésekben már ez sem várat magára sokáig.

Nem szándékozom megbántani a szerzőt - mert nagyon érdekes és értékes tanulmányt készített -, de a hátrányos helyzet, netán a válsághelyzet jelzése szerintem túlzás. Kissé a megmutatás látványosságára törekvés is benne van. Hiszen valójában - hosszú időszak után

- ismét épült és épül színház hazánkban. A rekonstrukciók is elkezdődtek, közöttük félmilliárd forintos nagyságrendű is akad, amihez a pénzügyi fedezetet a fenntartó tanács nagyon is keservesen teremti elő. A működési költségek forrásainál pedig a saját bevétel harminc-negyven százalék körül mozog. A hiányzó pénzt az állami költségvetés adja. Mitől hátrányos ma a színházak helyzete? A működés dráguló feltételeitől vagy az elszámoltatás zaklatásaitól?

A „statisztikai-gazdasági elemzés" mint kiinduló alap sem szívem szerinti. A kifejezésben a „statisztikai"-t buktató-nak tartom, vagy pontosabban, elégte-lennek. Önmagában a statisztikára a maga helyén szükség van, jól értelmezve pedig nélkülözhetetlen. Valamely műfaj vagy terület helyzetének minősítésénél azonban kiegészítésekre szorul, mint ahogy azt a szerző is megtette, különösen a tanulmány második részében. Helyesen. Ettől lett érdekes és dús mondanivalójú az írás. Valami azonban számomra mégis hiányzik a cikkből. A helyzetfeltárás néhány kemény kérdést is indokolna, sőt annak megválaszolását is. A továbblépés lehetőségei-ről is tájékozatlanok maradunk. Helyzetelemzés - folytatás nélkül?

Lehet, hogy könnyelműen, de ebből a műfajból valamit vállalok.

III.

Az országban 1983-ban harminchét színház volt, ebből Budapesten tizennyolc. Milyennek ítélhetjük a színházakkal való ellátottságot? A színházak száma sok, elég vagy kevés ? Nagy alapossággal körbejárva a kérdést el kellene mondani, hogy vannak egyéb játékhelyek és pódiumok, szabadtéri színpadok, városok, községek látogatása stb. Az ítéletalkotás-hoz ezt a körülményt - úgy vélem - nem kell idehozni. Röviden: kevés szín-házunk van, és elsősorban a Budapesten kívüli területeken kevés a színház. Ott, ahol több mint nyolcmillió ember él.

Lehetne-e több színház ma Magyarországon? Erre a kérdésre már nem könnyű válaszolni. Mert mire van szükség egy új színházhoz?

Színházépületre (új építésnél 4-500 millió forint; átalakításnál i 50-250 millió forint) ;

2. Önálló társulatra (színészek, műszakiak, esetleg táncosok, zenészek, vezetők; színészlakások és olyan helyi miliő - megfelelő közéleti lehetőséggel -, amely köti és megtartja a társulatot);

3. A fenntartási költségek finanszírozójára (a kiadás évente 30-50 millió forint, amiből a működési bevétel 3-5 millió forintot ha kitesz).

Ahol ezek a feltételek rendelkezésre állnak, ott a színház felépül, a társulat megalakul, a fenntartás költségeit előteremtik (Győr, Zalaegerszeg, Nyíregyháza). Gondolom, így lesz ez a jövő-ben is.

A következtetés vagy a kérdésre ad-ható válasz ezek után az, hogy jelenleg Magyarországon a harminchét színház-nál többre egyszerűen nincs lehetőség - nincs realizálható lehetőség. Annyit azért még hozzátennék, hogy ez a következtetés nem végső. Egyáltalán nem valószínűtlen az, hogy a nyolcvanas év-tizedben is épül és alakul majd új színház Magyarországon.

IV.

Színházainkat hol találjuk? Budapesten és még néhány városban. Ezt a kérdést azért tettem fel, mert valamilyen ürüggyel el szeretném mondani, hogy véleményem szerint vidéki színház nincs. Színház ott van - ahol van. Színház - eltérő feltételek között, mert a fel-tételek még Budapesten is nagyon különbözőek lehetnek.

Ezt a gondolatot másképpen is meg kell fogalmaznom, mégpedig úgy, hogy a VIDÉK-nek nincs színháza. Mert ahol színház van, ott megszűnik a vidékiesség. Vagyis nem lehet szembeállítani Budapest és a vidék színházi ellátottságát. Ez a szembeállítás területi szemléletkényszerből fakad, de nem mond semmit. Ebben a műfajban a van és a nincs élesen elkülönül (vallom én); élesen, de nem reménytelenül. Mert a színház meg-meglátogatja a vidéken élő embereket is. A rádió és a tévé műsorszórása pedig olyan lehetőség, ami a mai színházi ellátottságunknak a néhány évtizeddel korábbi állapottal való összevetését értelmetlenné teszi.

V.

A színház közönsége értelemszerűen ott alakul ki, ahol a színház működik. Színház és közönség ezért egymással kapcsolódó, egymást feltételező, együtt létező adottság.

Az is értelemszerű, hogy *a színházi közönség a* színházat látogató nézők egy része - szűkebb vagy tágabb köre lehet. Ismérve a színházlátogatás rendszeressége és gyakorisága, érdeklődésirányultsága, kulturális szintje, magatartásmódja és életvitele. Többnyire és többségében értékes kulturális közösségi és emberi tulajdonságok jellemzik e közönség tagjának minősíthető egyéneket. Ezért - mert az ember minőségéről van szó - a társadalomnak érdeke, létérdeke, hogy minél több kulturált ember legyen, amit a színház a maga sajátos eszközeivel is elősegít. A közönséghez tartozni itt jelzés vagy minősítés, tartalma miatt azonban lényegesen több is annál. Annak a lehetőségét is magába foglalja, hogy az egyén rendszeres és magas kultúra-értékű hatásrendszerben élhet, s az oda-tartozás előnyös következményei miatt az emberi kultúra szellemi áramlatait fel-foghatja, azokkal azonosulni képes.

Milyen a színházlátogatók megoszlása? Véleményem szerint három néző-típus különíthető el: az alkalmi vagy véletlenszerű néző; az érdeklődő és a törzsközönség. Ez utóbbiak száma feltehetően nem nagy - a tanulmány úgy tudja, hogy harminc-negyvenezren lehetnek. Tagjai pedig a középréteg mobilitásirányultságú része.

Hogyan állunk a közönségformálás lehetőségeivel? A leírtaknál semmivel sem jobban. A színház régi közönségét leváltotta vagy leváltja az idő. Kiöregedtek. Az új közönség pedig lassan formálódik. Az utóbbi évtizedekben nagyobb volt társadalmunk belső mozgása, szakma- és érdeklődésváltása, időleterhelésének a növekedése, a jobb megélhetésre orientálódása, életmódváltása, mint ami a színházi közönség formálódásának, erősödésének jót tett volna. A régi szokások és értékek kihaltak vagy megszűntek - az újakat nehezen szüli korunk.

Valóságunkat így is jellemezhetjük. Az igazság azonban ahhoz áll közelebb, hogy az elmúlt években a közönségformálódás feltételei - megállapodott életmód, konszolidáció, magas és növekvő életszínvonal, a kulturálódás igénye, elismerése és értéke - jórészt hiányoztak. A színházakban megfordulók ezért zömmel az alkalmi látogatók és az érdeklődők köréből kerültek ki.

A közönség létrehozásáról azonban sem a színház, sem a társadalom nem mondhat le. Alapvetően a közönség műveltségkvalitásának a társadalmi igénylése az elsőrendű szükségleti tényező, nem pedig X. Y. egyéni ambícióinak társadalmi honorálása. Ezért nincs értelme - vagy tartalmatlan - a költségvetési támogatás olyan indíttatású megkérdője-

lezése, ami a színházlátogatás támogatásának a társadalmi igazságosságát firtatja.

VI.

A színház fenntartásának a finanszírozásához szándékoztam eljutni. Ahhoz, hogy erről a kérdésről valamit is mondjak, szerintem szükség volt az eddigi eszmefuttatásra. Hozzászólásom eddigi részének mondanivalóját ezért illik összefoglalni. Vagyis szerintem:

az ország színházellátottsága ma közel azonos a lehetséges ellátottsági szinttel;

- ahol a színház működésére lehetőség van, ott létre is jött vagy létrejön a színház;

- a színház közönsége társadalmunk értékes csoportja. Kialakítása és erősítése ezért társadalmi érdek.

A színház létrehozása és működtetése költséges tevékenység. Ezt a tényt a színházak és a Magyar Allami Opera-ház 1982. évi fő gazdasági adatai jól szemléltetik. 1982-ben

- az összes kiadás: 795 millió forint - a jegybevétel: 164 millió forint -- az állami támogatás: 5 5 8 millió forint
az egyéb bevétel: 73 millió forint
volt.

Egy látogató átlagosan z8 forintot fizetett, egy jegy állami támogatása pedig átlagosan 94 forintot tett ki. Az önfenntartás kényszerét illuzionálva az átlagos helyár 28 forintról körülbelül 120 forintra emelkedne változatlan nézőszám mellett (hatmillió eladott jegy évenként). Ebben az üzleti vállalkozásban azonban szép folyamatosan elfogyna a néző, tönkremenne a színház, elsorvadna a műfaj. Mivel a színházak működési költségei évről évre növekednek, állaguk pedig folyamatosan romlik - meg kell néznünk a fenntartásához igénybe vehető források terhelési lehetőségeit.

VII.

A színházak működése jelentősen drágul. 1975 és 1982 idevonatkozó adatai alapján (az Operaház nélkül)
millió forintban

Év	Összkiadás	Növekedési index	jegybevétel	Növekedési index
1975	320	--	80	-
1982	654	2,04	146	1,83

A jegybevétel növekedési üteme elmarad a költségek növekedési ütemétől, miközben a színházak pénzügyileg rosszul ellátottnak érzik magukat. A folyamatot tizenöt évre előre vetítve az ezredfordulón azt várhatjuk, hogy

a színházak összkiadása: 1,3 1,4 milliárd forint/év

- a színházak jegybevétele: 290--300 millió forint/év lesz.

A befogadóképesség és az előadások számának a közel azonos nagysága miatt a jegyforgalom a maitól számottevően nem térhet el. Ennek a körülménynek a figyelembevételével is mérlegeljünk néhány forráslehetőséget:

A) A színház költségterheit a színházlátogatók viselik. Ez azt jelentené, hogy a jelenlegi jegyár átlagosan a tízszeresére növekedne.

B) A színházak költségterheinek az emelkedését az állami költségvetés finanszírozná. Ez azt jelentené, hogy a jelenlegi költségvetési támogatás nominálösszege minimum a kettő és félszeresére növekedne.

E két szélső finanszírozási forma alkalmazása önmagában lehetetlen. Mindenképpen keresni kell tehát egy elfogadható és valamilyen módon realizálható finanszírozási forrásmegoszlást. Jelezném, hogy nemcsak a színházra. A többi művészeti tevékenységre is elsősorban az irodalomra, a zenére és természetesen a színházra.

Úgy vélem, hogy itt az az alapvető feladat, hogy a kulturális élet egyes ősműfajait megőrizzük, fejlesszük miközben egyúttal a gazdaságban dúló viharoktól meg is védjük azokat. A másodlagos feladat, hogy a járható utat megkeressük és a teherelosztás formáját és optimális variációját megtaláljuk.

A reménybeli megoldáshoz mellékelem a pénzforráselméletemet. A mű-fajok költségeit a teljes népesség (ami-kor a költségvetés fizet), az igénybe vevő (amikor az egyén fizet), vagy vala-milyen arányban mindkettő viseli, mint például napjainkban. A járható út ez az utóbbi, vagy a vegyes megoldás, csak én az igénybe vevők táborának a kiszélesítését javasolom. Ugyanis a műfajok közvetlen élvezői közé sorolom a rádióhallgatót és a tévénézőt is, a mintegy hárommillió előfizetőt.

Amennyiben a színházba jegyet váltók jegyenként egy forinttal többet fizetnek - úgy évente körülbelül hatmillió forint bevételi többlet keletkezik változatlan jegyforgalom mellett. A jegyek költségvetésből való támogatásának ilyen összeggel való emelése is azonos eredvezet.

Amennyiben a tévé-előfizetők havon-ta (amikor egy hónapban több színházi előadást is látnak a képernyőn) egy forinttal többet adnának a műfaj támogatására, az évenként 36 millió forint forrástöbbletet jelentene.

Egy vélem, hogy a műfaj-finanszírozás továbbfejlesztésének ez a megoldás lehetne a C) lehetősége, amire mint költségviselés-térítésre reálisan gondolhatunk, azzal a megjegyzéssel, hogy a finanszírozás rendszerének a pénzügyi mechanizmusát igencsak körültekintően kellene kidolgozni, illetve hogy ennek a forrástípusnak a növelése nem aratna osztatlan lelkesedést.

A továbblépés másik kulcskérdést a tanulmányban leírtakból is következik - a színházak önállóságának a megteremtése lehet. A gond itt mindig az, hogy a kötöttségek mellett marad-e mozgástér. Mert kötöttség és anyagi gondok mindig lesznek. Jó, ha ezt elő-re tudjuk.

Ám cselekvési és döntési szabadság-nak is lennie kell; az aprólékos kötöttségeknek meg kell szűnnie; a vezetőket, művészeket és a műszakiakat érdekeltté kell tenni a tennivalóikban. Eredmények - és gazdasági eredményekre is gondolok itt - hiányában elvész a mű-faj.

Jó lenne ezért a színház új mechanizmusát létrehozni!

világszínház

KOLTAI TAMÁS

A cselekvés módozatai

Három francia előadás

A drámairodalom durván két csoportra osztható. Az elsőben cselekvő hősök szerepelnek, a másodikban olyanok, akik el akarják kerülni a cselekvést, mint Oidipusz vagy Friedrich Dürrenmatt tyúkokat tenyésztő Romulusa.

Hubay Miklós mutatott rá szelleme-sen, hogy van egy harmadik csoport is. Ezekben a drámákban a hőst metafizikai *vagy* valóságos erők gátolják a cselekvésben. *A vis maior* által cselekvésképtelenségre kárhoztatott drámai hős jelképe lehet a kút, amelyben Ugo Betti *Kecskeszigetének* kizsigerelt férfi szereplőjét tartják fogva a szerelemre éhes nők. Vagy Beckett homokbuckába temetett Winnie-je. Maga az archetípus jóval régebbi. „Nem azzal kezdődött-e a drámairodalom, hogy az Erőszak és az Ön-kény egy tragédia legelején a sziklához láncolja Prométheuszt, és az egész tragédiában mozdulatlanságra kárhoztatja? Pontosabban: a mozdulatlanságban is lehetséges nagyszerű, hősi akcióra?" - teszi föl a kérdést Hubay.

A modern drámai hős cselekvését legtöbbször belső gátlások akadályozzák. A kételkedést a tett érvényességében Hamlet hagyta örökül az újabbkori dramaturgiára.

De e példák nélkül sem szorul magyarázatra, hogy a cselekvéshez való viszony, összes miértjével és következményével, a drámai ábrázolás, a szín-ház egyik kulcskérdése.

Ariane Mnouchkine *IV. Henrikében* váratlan többletjelentést kap a kabuki színház gesztusrendszere. A francia rendezőnő Shakespeare-ciklusának harmadik darabjaként bemutatott előadás - a királydráma első része - hosszú ideig mechanikus ismétlésnek hat azok számára, akik látták *a II. Richárdot* és a *Vízkeresztet.* Mintha összegeződne a ja-pán kabuki színház és az indiai kathakali táncjáték formanyelve: a IV. *Henrik* udvari jelenetei közvetlenül folytatják *a II. Richárd* barbár kabuki modorát, a Falstaff-szcénák lágy kathakalija pedig megfelel a *Vízkereszt* Böffen Tóbiás-betéteinek. Első látásra garantáltan lenyűgöző a formai tökély - a napra-készen, sőt napi politikára készen lefordított előadások után egy távol-keletire és távol-középkorira visszastilizált, egzotikus Shakespeare -, de *a repeta* határozottan csökkenti az ámulatot. Mi több: megerősíti a gyanút, hogy Mnouchkine japánizált Shakespeare-je egyszeri *trouvaille,* zseniális formatrükk, páratlanul kivitelezett technika.

Szamurájakrobatika, ami nem belülről mélyíti el a drámát, csupán csillogó díszruhába öltözteti.

Aztán eljutunk ahhoz a jelenethez, amelyben Falstaff és Henrik herceg eljátssza, hogyan feddi meg utóbbit - a trónörököst - apja, a király. Előbb Falstaff lép be IV. Henrik szerepébe, majd a herceg is. Ekkor meglepő dolog történik. A király szerepében föllépő Falstaffnak ebben az előadásban külön-leges lehetőségei vannak, mert nemcsak a hétköznapi mozgást vagy a hanghordozást utánozhatja (ami legtöbbször amúgy sem IV. Henriket, hanem az őt játszó színészt jellemzi). Mnouchkine-nál a királyi udvar be- és kivonulásai vad, szakrális rohanások: egy „szamuráj-csoport" dübörgő dobbal kísért, szökellésekkel és dobbantásokkal cifrázott szer-tartásai, amelyek ellentmondást nem tűrően adják tudtunkra az uralkodó hieratikus hatalmát. Nyilvánvaló, hogy a királyt utánzó Falstaff ezt a rituális rohamot is utánozza: dobszót kér az előadást kísérő két zenész egyikétől, és a maga gumilabdaszerűen groteszk módján - a szerepet játszó színész, Philippe Hottier fantasztikus technikai bravúrja - marionettbábuként körbeszökdécseli a szín-padot, majd a főrangúaktól ellesett, *rugózó* „vívóállásban" hozzáfog a herceget intő atyai szózathoz.

Ez még csak mulatságos. Amikor azonban Henrik veszi át apja szerepét, hiába látszik az egész továbbra is tréfának, a királyként föllépő trónörökös, aki kipróbálja a számára *majdan* kötelező szertartást, előrevetít valamit a Falstaffnak nem sok jót ígérő jövőből. A pohos lovag természetesen semmit sem vesz észre. „No, hát itt ülök" - mond-ja jellegzetes, rekedtes torokhangján Georges Bigot, a IV. Henriket utánzó Henrik herceg, miután körberohant a színpadon, és most várakozó pózban Falstaff felé fordul, aki a herceg szerepét játszva önmagát kezdi ajnározni. Az igazi herceg, az apjától elfajzott trón-örökös, a korhely, tréfacsináló Falstaff-cimbora azonban egyre inkább beleéli magát a királyi helyzetbe, már nem játszik, szavai egyre komorabban és őszintébben csengenek, különösen ami-kor a kövér borissza elkergetését ecse-teli. Falstaff megkövülten hallgatja, hordónyi termetét, amennyire csak lehet, ültében a földbe süllyeszti, majd nagyon halkan, nagyon szívhezszólóan kérlelni

Shakespeare: IV. Henrik (Théétre du Soleil). Az előtérben: Julien Maurel (Henry Percy)

kezdi a „királyt", ne kergesse el a „vastag jacket". A válasz ridegen hangzik: „Pedig megteszem, meg én!" Most már mindegy, ki mondja, a király vagy a jövendő király a szerepek hirtelen eggyé olvadnak, nincs kétféle király, csak királyszerep van, ahogy Jan Kott Írja, s ahogy a királyszerepet játszó személy szertartásos pózba merevült mozdulata szemléletessé is teszi.

A stilizáció, a gyakran elhanyagolt gesztus, a rítus formálissága itt rend-kívül beszédesnek bizonyul. Ez *a flash forward* előrevetítés - összekapcsolja Henrik hercegben a magánembert és a királyt: megmutatja, hogy amit trón-örökösi aranyifjúként nem tenne meg, azt trónra lépve meg kell tennie. Mnouchkine Shakespeare-színházának kabuki jelrendszere egyértelmű választ ad a drámatörténészek és esztéták régi dilemmájára. Eszerint nem a herceg jellemében, inkább helyzetében van törés. Szó sincs morális vétségről, arról, hogy királyként hűtlenül elfeledkezik Falstaffról és közös csínytevéseik szabad szelleméről Ez kötelező felejtés: új pozíciójának velejárója. A törvényen kívüliség életformáját fölváltotta a törvények legfőbb őrének felelőssége. Henrik a trónon nem Henrik többé, hanem király.

Mnouchkine *IV.* Henrikében metaforából szemléletes valósággá válik a kifejezés, hogy „kilóg a sorból". A herceg ambivalens helyzetét, kívülállását, trónörökösszerepéhez való kelletlen viszonyát a részletező pszichologizálásnál erőteljesebben fejezi ki *a koreográfia.* Az udvari berohanások egyikében ő is részt vesz - részegen. A szilaj dobbantásokkal, ugrásokkal kísért viharos futás ceremóniájában groteszk látvány az egyensúlyából kibillenő, a zárt csoport egyikének-másikának nekítántorodó, lökdöső Henrik, akit a többiek, megőrizendő a szertartás komolyságát, időnként orvul megpróbálnak kipenderíteni a sorból. A böfögő-öklendező herceg, miközben négykézláb átmászik a királyi szék lábai között, a legkevésbé sem uralkodói jelenség. Nem nehéz megjósol-ni, hogy a dráma második részének végén, a saját udvari ceremóniáját már hibátlan koreográfiával fogja végrehajtani.

A kabukizálás jobban illik a dráma mozgalmas csatajeleneteihez, mint a finom lélektani részletekhez vagy az ironikus konverzációkhoz, amelyek közül Mnouchkine ki is hagy néhányat (például a harmadik felvonás első jelenetét: Mortimer és Percy frivol búcsúzkodá

Csatajelenet Mnouchkine IV. Henrik-rendezéséből

sát hölgyeiktől). Mindamellett a herceg és a király nagy *léte á léte* egymásra találása a maga visszafogott szemérmességével fölöttébb megható. Két, érzelmeit magába záró, keleti ember apa és fia - térdepel egymástól kis távolságra egy szőnyegen, áttörve a köztük levő hierarchikus szokásrend falát, de nem merészkedve e fal teljes lerombolásáig.

A csaknem ötórás előadás vizuális szépsége *a mozgáskarakterekben* bontakozik ki. A szereplők ez utóbbiban, s nem pszichológiai karakterükben különböznek egymástól, aminek legfőbb bizonyítéka, hogy sokan két szerepet játsza-nak. Egy hagyományos előadásban nehéz volna elképzelni, hogy a címszerep alakítója azonos lehet Falstaff gézengúz szolgájával, Poinsszal. Nincs tévedés: mindkettőjüket John Arnold játssza. A királynak öregmaszkja van, mint a Mnouchkine-ciklus előző darabjában, de ha nem volna is, mozgásstilizációja megkülönböztetné a Falstaff-cimbora sokkal lágyabb kathakali koreográfiájától.

Falstaffot ugyanaz a színész játssza, aki a V*zkereszt* Böffen Tóbiását. A struccszerű figura látszólag nem sokat változott: hosszú nyak, hordóhas, pipaszár lábak. Ami más: a mozgáskarakter. Hottier Böffen Tóbiását pocakjának tömege hozta lendületbe, elaprózott marionettlépéseivel hihetetlen futásokat produkált, fürge kötéltáncosként egyensúlyozott képzeletbeli meredélyek szélén, vagy kapaszkodott föl a színpad valóságos lejtőjén. Mint falstaff, sokkal komótosabb. járása is a struccéhoz idomult: lábait puhán magasra emelgetve, pipis-kedve lépeget, amikor pedig leül, maga alá húzza, s szoknyaszerű lebernyegét rájuk terítve, egészen eltünteti őket. Olykor a hátára fekszik, mint valami bogár, behajlított lábszáraival az égre kalimpál, majd egyszerre úgy marad -- elalszik. Hasonlóképpen tettet halottat a csatatéren. Ez már az utolsó menedéke, miután riadt ide-oda bóklászásaival sehogyan sem tudott kimenekülni a harcból. Valósággal összetöpped, belepasszírozza magát a földbe, még a hasából is kifújja a levegőt, hogy annál észre-vehetetlenebb maradjon.

A Shakespeare-csatajelenetek, amelyek általában megoldatlanok a modern előadásokban, nem okozhatnak gondot az amúgy is akrobatikus mozgásstilizációkra építő Mnouchkine-nak. A harc hangulati crescendo-decrescendóját az egész ciklusban megszokottá vált nehéz háttérfüggönyök monumentális zuhanásai festik alá. Az egymás mögé felfüggesztett aranycsillogású kárpitokon egyre nagyobb -- majd a csata csillapodásával újra egyre kisebb a stilizált vérfolt. Nehéz hullásukat ütőhangszerek dübörgése kíséri. A véresen lobogó függönyök hullámzásából egymás után préselődnek ki a harcosok, hogy azon nyomban bősz, eksztatikus ordítással rohanjanak ellenfelükre. Szájuk széléről, csepegő vérként, vörös szalagok lógnak. Párviadalaik mentesek a naturális hatástól, a puha alapszőnyegen maguk is puhán, könnyedén ugranak, mozgásuk esztétikumában megvalósul a keleti színjátszás ruganyossága, pontossága és harmóniája. Henry Percy, vagyis Hővér (julien Maurel) hatalmas hátraszaltóval hal meg.

S végül a befejezés: az ellenfél, a

A parancskiadás jelenete Karge és Langhoff Homburg hercege-rendezéséből (TNP-Odéon)

győzelemittas vezéreivel diadalmasan berohanó IV. Henrik ziháló szavaiban még a megnyert csata dühe forr. De kíséretének megszokott hierarchikus alakzata, a terpeszállások lassú hullámzása, az időnként darabosan félrefordított fej vagy a megránduló végtagok mozgásába fojtott belső erő már a hatalommámorról, a helyreállított és egyelőre öröknek látszó rend rendíthetetlenségéről tanúskodik.

Aztán újra kirohannak. Köztük a beilleszkedett Henrik herceg. Utoljára még néhány másodpercig felénk fordítja a tekintetét.

*

Egy másik herceg egy másik háborúban.

Az Odéon Színház *Homburg hercege*-előadásán Manfred Karge és Matthias Langhoff rendezésében - egészen másképp fest a csata. Itt nyoma sincs stilizációnak. Artisztikus gimnasztika helyett a vérmocskos valóság tölti be a színpadot. Esztéticizmus helyett naturalizmust kapunk. Átpoétizált ábrázolás helyett költőietlenített szemléletet.

És a kettő filozófiailag még sincs messze egymástól.

A Homburg hercege az ambivalens cselekvés drámája. A címszereplő parancs ellenére lovasrohamot indít, s ezzel megnyeri a fehrbellini csatát a brandenburgi választófejedelemnek. Hőstettéért kitüntetik, a parancs megtagadásáért viszont halál vár rá. Ez az első modern militarista állam, a fehrbellini győzelem nyomán létrejött Poroszország tökélete-sen működő csapdája. A konfliktus föloldása a maga módján ugyanilyen tökéletes. Homburg hercegét előbb halálra ítélik, mert a parancs elé helyezte az Eszme szolgálatát, majd életre ítélik, mert az Állam érdeke így kívánja.

A cselekvés értelmezhetőségének ambivalenciája, amit a dráma *ábrázol,* megismétlődött a dráma *sorsában.* Heinrich von Kleist patrióta lelkesedéssel írt műve, amelyet a király sógornőjének dedikált, veszélyesnek minősült az államra és a porosz szellem tradícióira nézve. Az önmaga ellen fordult szándék, ami nem-csak *a Homburg hercegét,* hanem Kleist más darabjait - például a *Hermann csatáját* - is végigkísérte, lehetőséget adott a benne foglalt eszmék mindenkori ki-sajátítására. A Rousseau és Kant humanitárius eszméin nevelkedett szerző, aki a több évszázados családi hagyományt folytatva gárdaalhadnagyként hét évet szentelt a porosz király szolgálatának, csakhamar meghasonlott, és harminc-négy éves korában menyasszonyával együtt öngyilkosságot követett el.

Drámájának utóéletében sem menekült meg a cenzúrától és a kiszolgáltatottságtól a különféle ideológiáknak, köztük a fasiszta nacionalizmusnak. Holott a *Homburg hercegében* éppen az a figyelem-re méltó, hogy leveti magáról a konkrét ideologikus értelmezést. Annál sokkal általánosabb, morális síkon fogalmaz. A politikai morál szintjén, ha úgy tetszik.

Peter Stein több mint egy évtizeddel ezelőtti kongeniális rendezése egy álomvízió költői keretébe foglalta a valóság és látomás határán élő címszereplő illuzórikus lebegését. Stein alvajáró homburgi hercege Bruno Ganz - nem élte át saját drámájának keserű paradoxiáját. Végig egyetlen realitás létezett csak számára: a maga belső realitása. Egész lényét szerelmének és babérkoszorúzott dicsőségének megálmodott visszfénye ragyogta át. Minden egyeben kívül maradt.

Karge és Langhoff előadása - a címe: *Frédéric, Homburg hercege* - leszámolás a porosz illúzióval. Az álom itt nem más, mint a „hősi" múlt, amit napjaink embere kegyetlen józansággal szemlél. A barokk palota, melynek romjai között a dráma lejátszódik, könnyen fölismerhető-en egy *színház.* Kétoldalt, a portálok-nál még megvannak a nézőtérre vezető csapóajtók, kerek ablakaikkal. A díszlet-tervező Karl Kneidl színpadképének utol-só megmaradt architektonikus eleme a két, emeletes proszcéniumpáholy. Egy-mással szemben magasodnak, gipszstukkóikat viszonylag épen megőrizve. A négyszögletes játékteret minden oldalról embermagas vaslemezek kerítése zár-ja le, hátul középen vasajtó, a padlón vastagon fölhordott, ledöngöletlen föld. Ez volna a „francia stílusú kert", ahol a szerző instrukciója szerint az első jelenet lejátszódik?

A színházi és a történelmi múlt itt együtt vétetik kíméletlen revízió alá.

Ha Mnouchkine-nál a mozgáskarakter, Karge és Langhoff rendezésében a *képek* evokatív ereje bizonyul a drámai hatás legfontosabb tényezőjének. Az elemzés csakis az előadás „filmjének" gyarló, impresszionista leírásával kezdődhet. Vajon érzékeltethető-e mással annak a pillanatnak a szimbolikája, amelyben a homburgi herceg - szerelmet és dicsőséget álmodó holdkórosként - az emeleti proszcénium mellvédjén lépeget? A választófejedelem házaspár és Natalie a hátsó vasajtón lép be, a jelenséget kommendáló Hohenzollern kíséretében. Nyomukban fehér fénynyalábok ömlenek a színpadra. Hohenzollern lehúz egy zsinórpadlásra függesztett, hatalmas bádogburába foglalt villanylámpát - Gothár Péter színházi rendezései-ben szoktunk látni hasonlót -, bevilágít vele Homburg arcába, majd kilendíti, és hagyja, hogy nagy ívben keresztül-kasul lengjen a színpadon.

Ez a képi intonáció nagyjából bevezeti az előadás vizuális karakterét. A lámpák és a sötétbe hasító ellenfények játékából alakul ki a látvány fekete-fehér kontrasztja. A mozgások energiáját mindvégig lefékezi, hogy a szereplőknek vastag talajrétegen kell taposniuk; minden lépés megfeszített erőt kíván, a csapóajtókat bakancsukkal kirúgó katonák rohangálása nyomán jókora agyagdarabok röpködnek a levegőben. (És az aj-tószárnyak minden lengésére kísérteties pontossággal hallatszik át, egyre halkulva, a pattogó katonainduló vagy a későbbi jelenetekben valami tinglitangli keringő.)

Egy háborúra készülő militarista állam drilljébe tekintünk be a hadparancsok kiadásának jelenetében. Ettől kezdve véglegesen le kell mondanunk arról, hogy egy porosz katonai eleganciába öltözött vezérkar esztétikus diszciplínáját fogjuk látni. Főhadiszálláson vagyunk, fülrepesztő csengőszó-ébresztőre, tábori vaságyakról pattannak föl a durva zsávolyt viselő tisztek. A nők a választófejedelemné és Natalie hercegnő, aki maga is egy dragonyosezred parancsnoka kissé idétlenül téblábolnak a „körletben". (Natalie például hóna alatt esernyővel és lepkehálóval.) A fölsorakozott vezérkar tagjai kis palatábláikra róják a parancsot. Hangosan kopognak, csikorognak az irónok, miközben Homburg el-elmélázik, és Natalie-ra bámul. A nevezetes jelenet, amelyben a herceg azonosítja Natalie elveszett kesztyűjét az éjszakai delíriumából fölébredve kezében talált kesztyűvel, s emiatt lemarad a hadparancs rögzítéséről, erős iróniával színeződik.

Az irónia Karge és Langhoff számára nem holmi gegparádét jelent. A szemléletük ironikus. Gérard Desarthe, Homburg alakítója nemcsak a tudatunkban élő katonának mond ellent - mindenképpen ellent kell mondania, különben szembekerülne Kleist álomkóros, költői-en romantikus figurájával ; ez a kissé feminin, kesehajú, „bohócfrizurás" Homburg pusztán fizikai alkatával a német hőskultusz merő tagadása. jogos tehát a választófejedelem haragja, amiért ez a hercegi tábornokkarikatúra fegyelmezetlenségével elpuskázhatta volna a csatát, kockára téve ezzel a svédek elleni háború kimenetelét (amely porosz részről kivételesen egyike volt a történelem igazságos háborúinak)?

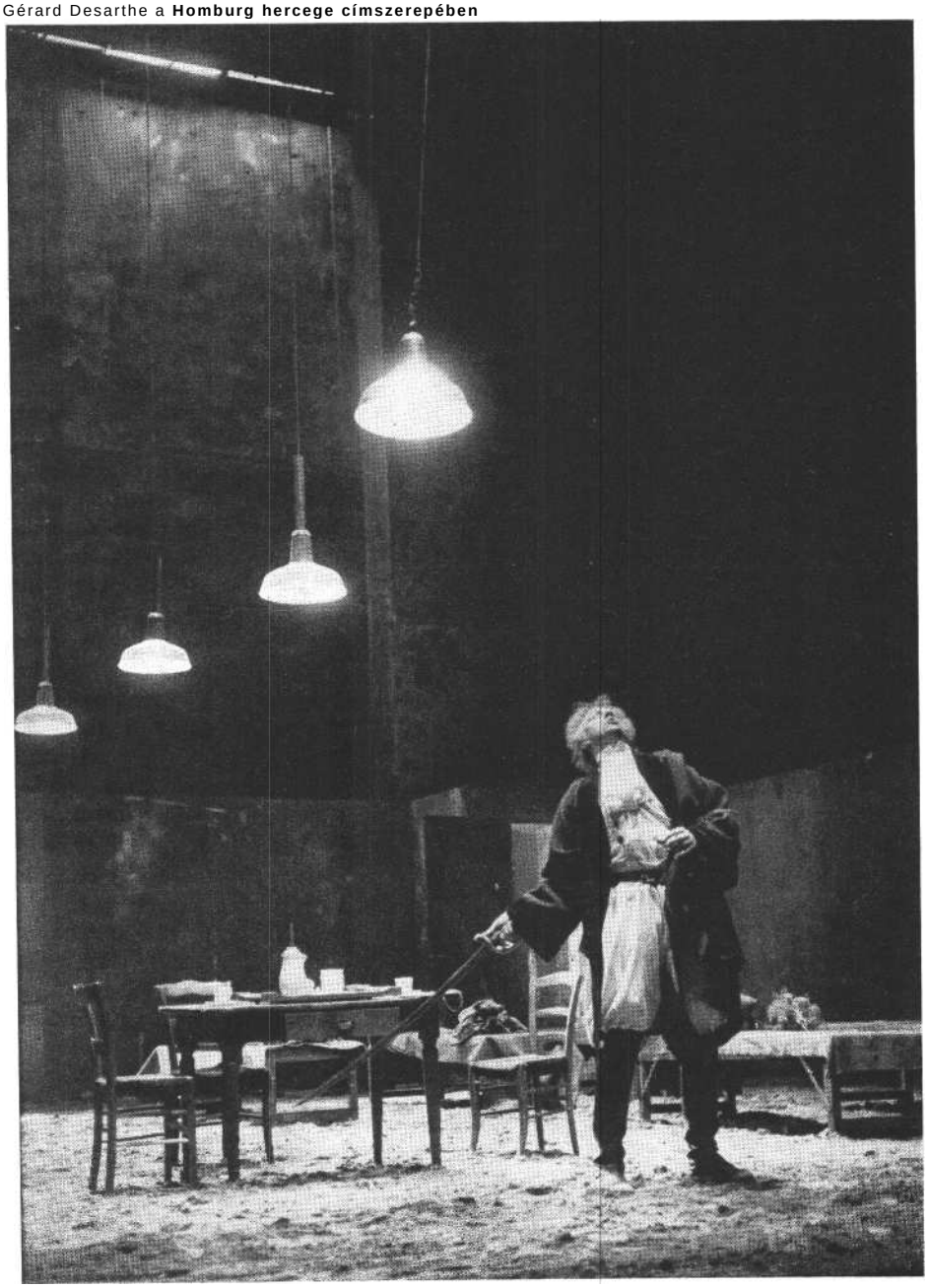
Nem hinném, hogy erről van szó. Ebben az előadásban maga a történelmi demisztifikáció ironikus. És helyenként hátborzongatóan tragikomikus.

A csatakép úgy kezdődik, mint egy tavaszi piknik. Összehajtható, zöld kerti székeken ülnek a tisztek, ki távcsővel a messzeségbe mered, ki földre terített zsebkendőcskén imádkozik, ki a szükségét végzi, ki a páholymellvéden át-vetve lábát, békésen kávézgat. (A kávét egy felszolgálónő szervírozza álmos lassúsággal, mint egy lassított felvételen.) A háttér kék horizontján barokk szín-házi felhőcskék gömbölyödnek. Ami-kor föllángol a harc, megélénkül a kép, harsány zenekakofónia szól, a vezér-kar idegesen reagál. Egyedül homburg marad nyugodtan ülve az asztalnál, nekünk háttal. Süteményeket rakosgat. Nem figyel.? Vagy a csatát rakja ki? Mindenesetre hirtelen fölugrik, és rövid, ellentmondást nem tűrő szóváltás után rohamot vezényel.

A győzelem utáni jelenet, amelyben a választófejedelem halálának téves hírét hozzák, Kleistnél egy falusi házban játszódik. Itt egy ideiglenesen felcserszobává alakított iskolaterem a. színhely. (A sarokban ábécéstábla, amelyet később a választófejedelemné bánatában letöröl, és krétával többször ráírja halottnak hitt férje keresztnevét. Amely egyébként megegyezik Homburgéval.) Az iskolapadokban véres sebesültek. Von Mörner lovaskapitányt, aki a halálhírt hozza „Két szememmel örök gyászom-ra láttam" , elbeszélése közben is operálják. A szemét. A szemtanú ugyanis

megvakult. Fél arca helyén fölszaggatott, nyers húscafatok. Nyakából ömlik a vér, egy tálat kötöttek alá, hogy belecsurogjon. De mesél. A választófejedelemné hallgatja, virágcsokorral a kezében, ahogy idekerült. Az orvos időnként befogja von Mörner száját, a maroknyi

Gérard Desarthe a **Homburg hercege címszerepében**



vért a nadrágjába törli. A megoperált szemgolyó egyszer csak hangos koppanással a tálba esik, az orvos kidobja, a tál leoldódik, kiömlik a vér, von Mörner föláll, a választófejedelemné hozzálép, hogy megölelje, von Mörner megtántorodik és rázuhan.

Lehetetlen feszélyezett nevetés nélkül nézni a háborús mészárszék eme pokoli *grand guignolját.* Homburg hercege lóháton érkezik a véres sárban haldokló sebesültekhez, jó ideig léptet közöttük, később leszáll a nyeregből, hogy üdvözölje a továbbra is esernyővel, lepkehálóval közlekedő, haját idétlen lófarokban hordó, kalapos Natalie-t. Egymásra találásuk idilljéhez a decensen köhögő paripa hasa alatt nem mindennapi környezettel szolgálnak a padokból időnként holtan leforduló sebesültek (köztük Mörner kapitány), akiket egy viaszosvászon-köténves „mészáros" cipel ki a színről, cigarettával a szája sarkában. Itt mindenesetre sajátosan hangzik Homburg vallomása, amint Natalie „édes illatáért eped".

A berlini kép helyett: csatatér halottakkal. A fő helyen nem a választófejedelem életét megmentő Froben pompás ravatala - mint az instrukcióban olvasható -, hanem ama hófehér paripa dermedt holtteteme, amelyet Froben kért el urától, hogy magára vonja az ellenség tüzét. Az orrát náthásan szívó választófejedelem szavait jól hallhatóan fordítják a jelenlevő Horn gróf svéd nagykövetnek. (Kleistnél csak a nevét említik, azt sem itt.) A zsákmányolt svéd zászlók bemutatásával egyidőben folyamatosan kivonszolják a merevre fagyott hullákat - a gyűrűkért levágják a tökéletesen kasírozott bábuk ujjait -, majd hátul, a vasajtó mögött szekérre rakják őket s elégetik.

A szünet után következő jelenetek - az eredeti harmadik és negyedik felvonás - egyetlen képpé összevontan, szimultán színpadon játszódnak. Ez az önkény és törvény porosz értelmezéséről szóló rész minősíti a drámában Homburg tettét, a győzelmes parancsmegtagadást; itt dönt úgy a választófejedelem, hogy megkegyelmez a hercegnek, ha ő maga jogtalannak tartja az ellene felhozott vádat; és itt ismeri föl hősünk a csapdát, amely az ő alattvalói lelkében is a hitté vált engedelmesség horgába fogta a szabad akaratot. A cselekmény egy időre leáll, „belső terekre" - a börtön-ben ülő Homburg és a dolgozószobájában tartózkodó választófejedelem töprengéseire - korlátozódik. Kettőjük között Natalie a fullajtár.

Karge és Langhoff, kicsit talán frivolan, nagy, kerek villanyórát enged a színpad fölé, hadd érzékeljük mi is a megálló időt, a feszültség lassan múló perceinek „unalmát". Még csak az elő-adás második órájában vagyunk, de a következő óra lomhábban telik majd; a rendezők előzékenyen elejét veszik, hogy lopva a karóránkra kelljen pillantanunk: a pontos idő a fejünk fölött látható.

A színpad most egyszerre három helyszínt ábrázol néhány bútordarab segítségével. Natalie mosdóvizet önt ki lavórból, spanyolfal mögött öltözködik a bal oldali proszcéniumpáholyban, előtte a választófejedelemné karosszékben fonalat motringol. Jobboldalt a válasz-tófejedelem dolgozószobája - polcok, dossziék, bádogburás izzók a zsinórpadlásról -; ő maga iratokat olvas, lábai-nál jól megtermett kutya. Középen, a képzeletbeli börtönben, Homburg a kapcáját igazítja, majd cigarettázva-járkálva monologizál fölmentésének esélyei-ről.

A kegyelemért könyörgő Homburg nem „tollas kalapban és köpenyben" érkezik börtönéből a fejedelemnéhez, hanem női ruhában, kifestve; nyilván nem engedték el olyan nagyvonalúan, mint a dráma szerint - szöknie kellett. Feminin gyöngesége így annál nyilván-valóbb, amit tetéz, hogy belegabalyodik a motringba. Natalie homokvárat épít a háttérben. Nem sokáig, mert csakhamar átmegy a jobb oldalra, hogy hasra vágódva a választófejedelem előtt, Homburg fölmentéséért esedezzen. Kettőjük hosszú párbeszéde alatt mindvégig egy ordonánc locsolja és gereblyézi a földet. Ez a következőképpen történik. Vizet önt a sapkájába, föllocsol egy területet, majd lassú, szisztematikus mozdulatokkal hozzálát a gereblyézéshez. Ahogy végez *egy* résszel, néhány méter-rel arrébb kezdi elölről. Gondosan dolgozik, a Natalie széke alatti darabot sem hagyja ki - a nőnek beszéd közben föl kell emelnie a lábát -, időnként lehajol, megvizsgál és kidob egy gilisztát, néha lespricceli a kutyát vagy a választófejedelmet, de egyikük sem vet ügyet rá. Ez az ordonánc Büchner Woyzeckére emlékeztet, a nevük is azonos, Franznak hívják, egyébként börtönszolga, így szerepel az előadás színlapján.

Natalie, aki akkor érkezik Homburg börtönébe a fejedelem levelével, amikor Franz éppen a herceg haját vágja, szeretné mielőbb megkapni a beleegyező választ a kegyelmi kérvény aláírására. Nyilván sejti, hogy ha Homburg tüzetesebben belemélyed a fejedelem levelébe, gyöngeségén úrrá lesz a porosz jólneveltség, és a halált választja. Ezért csak távolról mutatja a levelet, a hercegnek amúgy is el van foglalva a keze, mert már a csizmáját pucolja. Hosszabb ideig tart, amíg le-letéve a csizmát meg a kefét, újraolvasva és ízlelgetve egy-egy mondatot, megérti, miről van szó. Föláll, csizmája sarkával a frissen gereblyézett talajra írja a választ. Teleírja az egész előszínpadot. Amikor elkészül, Franz papírra másolja - óvatosan lépked, ne-hogy eltapossa a betűket, egy-egy nehezen olvasható szó fölött hosszan töpreng -, Homburg gyertyával lepecsételi, elküldi. A következő pillanatban egyedük marad, székén ülve, nekünk háttal mondja el hatsoros monológját arról, hogy törvényesnek tartja a rá váró ítéletet - Natalie már nincs ott, hogy az áldozatot vállaló honleány megkönnyebbült csókját lehelje az arcára -, felénk fordul, hanyatt vágja magát a széken, vízszintes tartásba merevedik, mintha már a ravatalon feküdne, feje-lába a levegőben, majd amikor nem bírja tovább, lezuhan a függöny.

Innen kezdve fölgyorsulnak az események. Már nincs szükség a fejünk fölött függő órára. A hosszú, fehér hálóinges választófejedelem reggeli foglalatosságai után - katonás rendbe rak-ja ágyán a szőrmés állatbőrt - felöltözik, krumplit hámoz, kis vaskályhán megmelegíti. Mire elrendezgeti az iratokat, és különösebb indulat nélkül sorra el-utasítja a tisztek közbenjárását Homburg érdekében, már hozzák is a herceget. Szánalmasan leromlott állapotban van, alig áll a lábán, bűnét beismerő, hazafias hitvallását mint betanult vallomást mond-ja el, kataton monotonsággal, bele-bele-sülve, ilyenkor súgnak neki. A tisztek lehajtott fejjel állnak, a két nő résnyire nyitva hagyva a „színházi" csapóajtót, hallgatózik. A választófejedelem ölelés-re tárja a karját a monológját végre eldadogó Homburg felé, mire az bele-ájul. Ugyanebben a pillanatban Natalie is eszméletlenül hanyatlik hátra nagynénjére, csak kapaszkodó kezét látjuk a csapóajtó nyílásában - erre aztán mind-kettőjüket beljebb segítik. Az ájult Homburgot a választófejedelem, az eszmélet-len Natalie-t a választófejedelemné tart-ja. A herceget végül kiviszik - szó sincs

a szöveg szerinti patetikus kivonulásról --, majd az általános letargia mélypontján a fejedelem váratlanul kihirdeti a kegyelmet, és elégeti a halálos ítéletet. Az éppen magához tért Natalie újra eszméletét veszti. Hárman támogatják ki.

Az utolsó kép zuhogó esőben játszódik, a cseppek hangosan kopognak a félárbocra eresztett, hatalmas izzólámpa bádogburáján. Tábortűz ég, a hátsó ajtó hézagain fénynyalábok törnek be. A tűz körül pokrócba burkolt katonák melegszenek puskáik gúlába rakva -, esznek, nevetgélnek, kést hajigálnak. Homburg hátrakötözött kézzel térdel, fejére papírzsákot húztak, zsinórra] kötötték össze a nyakán. A katonák, hogy múlassák az időt, krumplit vetnek eléje, hangosan röhögnek rajta. Esernvőket tartva megérkezik a választófejedelem és kísérete, az agyongyötört herceg félholtan várja a kivégzést, helyette koszorút kap, mire elájul. A díszlövésekre föl-riad, ,,Nem álom ez?", ordítja tébolyodottan, fejéhez kap, szemében őrület lobban, felugrik, leteperik a sárba, ráugranak, megéljenzik és lefogják, mert félő, hogy nekitámad valakinek. Fokozatosan minden elhalkul és sötétbe borul Homburg hercege körül a zuhogó esőben. Kétségbeesett arcát látjuk utoljára a feje fölötti lámpa fényében. Az alattvalók Brandenburgot éltetik.

Könnyű volna kimondani, hogy Karge és Langhoff, a „Brecht-unokák" a Brecht-tanítvány Besson tanítványai elidegenítések sorozataként állították színpadra a *Homburg hercegét. Az* igazság persze ez, de azzal a megjegyzéssel, hogy elidegenítésen nem valami hideg demonstrációt, intellektuális magyarázkodást kell értenünk - ahogy nálunk, merőben tudománytalanul, néha megkísérlik értelmezni e brechti terminust -, hanem következetes kritikus álláspontot, amely a maga drámaolvasatát ritka szuggesztivitással képviseli. Az előadás színészi intenzitása, meglehet, a francia színészeknek is köszönhető. „Németül" valószínűleg *derb* len-ne a játék. Agnes Dewitte Natalie-jában minden sápadt slamposssága ellenére valami debil báj van, s a választófejedelmet játszó Philippe Clévenot latinsága is enyhít a porosz merevségen, jótékonyan éreztetve, hogy az állam szellemét nem a személyiség, hanem a mechanizmus hordozza.

Végül is erről van szó: a barokk romok sarában a pángermán szellem fullad nevetségbe. Hogy a porosz Brandenburg a valóságban korántsem volt ilyen tragikomikusan röhögtető rémálom? Évszázadok múltán engedtessék meg két német rendezőnek, hogy borzongva-nevetve búcsúzzanak, nem az emberiség, csupán a nagynémetség múltjától. Egy szokatlanul pontos előadással, amelyből valódi tragédiaként hal-latszik ki a hazafias, idealista hős cselekvésének paradoxiája.

Csehov *Ivanovja a* XX. századi. köldöknéző értelmiségi előképe. Cselekvésképtelenségének megvannak a belső motivációi, amelyek nem függetleníthetők a vidékiességbe fulladt élet kilátástalan magányától. Ez a metafizikai eltemetettség, a kapcsolatteremtésre képtelen cm-

Jelenet a TNP Homburg hercege-előadásából (az előtérben Gérard Desarthe a címszerepben)

ber abszurd szituációja sok rendezőt megihletett már, de talán egyiküket sem annyira, mint a becketti-pinteri iskolán nevelkedett Claude Régyt, aki a Comédie Française-ben állította színpadra *az Ivanovot.*

A nézőtéri kupola csillárját fehér porvédő huzattal csomagolták be. Csehov-díszletekben gyakran látni ilyesmit, *az Ivanov* második felvonásában egyenesen szerzői utasítás írja elő. Most alig-ha van köze az előadáshoz - valószínűbb, hogy a csillár meglazult darabjai veszélyessé váltak -, annál kevésbé, mert a színpadkép nem ezt a „stílust" folytatja. Roberto Plate, a díszlettervező hatalmas teret játszat, amelyet az első felvonásban néhány fehér kerti bútorral, a másodikban szerteszórt székekkel és kandeláberekkel, a harmadikban nehéz nyersfa asztallal s a háttérben sodrony-ággyal rendez be, a negyedikben pedig üresen hagy. Körös-körül a csupasz színpad, a fenékfal ajtaján időnként bevág az éles fény.

Régy kedvelni látszik a fények dekorativitását. Az átkomponált első és második felvonás között, vörös lángnyelvet vetve, egyszerre lobbannak föl a kandeláberek gyertyaerdői - nyilván gázt engedtek közéjük -, ami nyíltszíni tapsra ingerli a közönséget. A második rész elején, az eredeti harmadik felvonásban a rendező szó szerint megvalósítja Csehov utasítását („Sabelszkij és Lebegyev az íróasztal két oldalán ül, Borkin a színpad közepén lovagló ülésben ül egy széken"), a hatás mégis szokatlan. A fél-homályos színpadon csak a rivalda elejéig tolt, hosszú, gyalult asztal kap fehér megvilágítást - rajta pisztolyok, vodkás- és uborkásüvegek, körülötte szét-szórt papírlapok -, s ugyanígy a jóval hátrébb, Thonet-széken ülő Borkin. A jelenet antinaturalista absztrakciója, jelképessége nyilvánvaló. A kellő ideig kitartott kezdőpillanat csaknem abszurd hatását fokozza az a rendező kezére játszó tény, hogy az első mondat, a merevrészeg Lebegyev szájából, így hangzik: „Franciaország politikája világos és határozott." Párizsban derül rajta a néző.

Az előadás az elvont szimbolizmus jegyében fogant. Az emberi kapcsolatok hiányát a szereplők közötti kapcsolatok hiánya jelzi. Senki sem ér hozzá, és senki sem beszél a másikhoz, minden-ki kifelé, a nézőtér felé fordul. A monoton, harsány mondatok között hosszú szünetek teszik próbára a néző türelmét. Lebegyevék vendégei negyedóráig ül-nek mozdulatlanul a színpad teljes alapterületét szétszórtan elfoglaló székeken, anélkül, hogy megszólalnának. A rendezői modorosság elönti a játékot, meg-öli a személyiséget, és a szájunkba rágja a mondanivalót. A takarékos Zinaida Szavisna, aki egyébként egy húszas évekbeli szépasszonyra emlékeztet, jókora fémlapot legyezgetve oltja el a gyertyákat; amíg végigjárja az összes kandelábert, semmi más nem történik a színpadon. Rezzenéstelen, merev, bamba arcok merednek a semmibe. „Mint-ha mind karót nyeltek volna" - használja valaki Csehov szövegét illusztrációként. Egyszer-egyszer váratlanul föl-vihog egy fiatal lány. Ketten átszalad-nak a színen. Néha beront a kártyás Koszih, kezében tartott lapjait mutatja, fölhevülten magyaráz, senki sem figyel oda. A vánszorgó időben át kell élnünk a szereplők szenvedését: „Olyan unalmas itt, hogy legszívesebben a falba verném a fejem."

A koncepcionális műgond letagadhatatlan. A két, felvonásközi áttűnés (átdíszletezés) munkavilágításában hangolásszerű dallamot játszó hegedű-cselló maga a vájtfülű artisztikum. Az első három felvonás fehérben tartott jelmeztára, amely a negyedikben feketére vált, úgyhogy csak Szása menyasszonyi ruhája fehérlik ki, ha színpadi közhely is - látható például Jefremov Sirályában -, esztétizáló szimbolikájával művelten elegáns. Csak az a bökkenő, hogy Régy a kedvükért fontosabb dologról mond le. A csehovi szövegalattiról. A közlés első szintjét értelmezi, nem a mélyáramát. A belénk sulykolandó gondolat oltárán föláldozza az életszerűséget.

Nem a naturalista atmoszféradrámát sajnálom. De ha a rendezői agresszivitás megszünteti a csehovi cselekmény szituáltságát, dráma helyett kijegyzetelt mondanivaló marad, amit a néző tanulságos útravalóként hazavihet magával. Ebben a modorban a három és negyed órás tiszta játékidő elviselhetetlenül hosszú. Claude Régynek sikerült bebizonyítania, hogy Csehov nemcsak a századelő részletező játékstílusában, hanem modernista olvasatban is lehet unalmas.

A francia rendező *Ivanovjából* aligha arra kell következtetnünk, hogy Csehovot nem szabad beckettizálni. Az abszurdisták meg sem lennének Csehov nélkül. *A Három nővér* egyes részeit mintha Ionesco írta volna. Csak a teoretikus megközelítést nem viselik el a Csehov-művek. Az ellen tiltakoznak, ha kiszívják belőlük az életnedveket, és „filozófiává" aszalják őket.

Az Ivanovot játszó Roland Bertin az előadás végén, a fásult, részvétlen magányukban szétszórtan ácsorgó szereplők között a rivalda elejére jön, hogy elmondja búcsúszavait. Senki nem mozdul. Akkor sem, amikor megfordul, és gyors léptekkel hátul kimegy. Néhány másodperc múlva elcsattan a lövés. Amíg hirtelen el nem sötétül a színpad, mindenki moccanatlanul áll, hogy illusztrálja a kollektív cselekvésképtelenség rendezői tételét.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalmi Tanszékének egyetemi tanára

CSÁKI JUDIT ,
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje

KISS ESZTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas

KOLTAI TAMÁS
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KOVÁCS DEZSŐ
újságíró, a Kritika munkatársa

NÁDRA VALÉRIA
újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

NÁNAY ISTVÁN
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

NYIKOS ISTVÁN
a Budapesti Művészeti Hetek és Szabadtéri Színpadok ügyvezető igazgatója

PÁL ENDRE
az Országos Tervhivatal főosztályvezetője

PÁLYI ANDRÁS
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÓR ANNA
irodalomtörténész

RÓNA KATALIN
újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa

SCHULCZ KATALIN
tanár

SIVÖ EMIL
nyugdíjas gazdasági igazgató

SZÁNTÓ JUDIT
dramaturg, a Színházi Intézet osztályvezetője

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Tamás Bécsy:

Les états sociologiques du rêve

Le Théâtre National a créé la pièce *Freud ou le reve de l'oniromancien* de Miklós Hubay. En analysant en détail les trois niveaux d'abstraction que comporte le texte, notre critique reproche à l'auteur l'absence de véritables contacts entre les protagonistes — défaut auquel la mise en scène de Ferenc Sik ne pouvait non plus rémédier.

Katalin Schulcz:

Mansarde alternative

La nouvelle comédie d'Ákos Kertész – *Maison particulière avec mansarde*, créée au Théâtre du Château – se fonde sur une combinaison insolite du ménage à trois. Il s'agit d'un texte riche en possibilités comiques ou même burlesques que pourtant la mise en scène de Miklós Szurdi ne réussit pas à exploiter.

Eszter Kiss:

Une pièce tombée en pièces

A propos de la comédie *Un régime de the* d'István Sárospataky notre collaboratrice préfere l'analyse dramaturgique à une critique régulière, puisque, selon elle, ce n'est pas un spectacle théâtral proprement dit auquel on peut assister au Théatre du Château. L'oeuvre abonde en situations non motivées et en personnages sans authenticité et la mise en scène peu refléchie de Ferenc Sik ne fait que renforcer ces traits.

Katalin Róna:

Un sourire plein de compréhension

En mettant sur son affiche *Les Filles Tündérlaki*, cette aimable comédie écrite en 1914 par Jenő Heltai, le Théâtre József Attila a démontré que notre patrimoine du XX---- siècle reste assez riche en textes qui continuent à garantir un divertissement agréable. Dans la mise en scène légère et tant soit peu ironique de Péter Valló les acteurs ont offert des interprétations fort plaisantes.

Péter György:

Shakespeare le beau

Le Théâtre de Comédie joue *Richard II*, cette tragédie assez rarement présentée en Hongrie, dans la mise en scène de László Marton. Notre critique exprime ses réserves à propos de la lecture de réalisateur; il estime qu'au lieu d'une analyse approfondie le spectacle est dominé par l'ambition de l'esthétisme.

András Pályi:

Intuition et gloire

Az théâtre de Szolnok on peut assister à la troisieme réalisation en Hongrie du chef-d'oeuvre de Kleist, *Le Prince de Homburg*. Notre collaborateur estime que malgré l'authenticité atmosphérique de certains détails, la mise en scène d'István Paál ne découvre pas les couches profondes de la philosophie et la vision kleistiennes.

Judit Szántó:

Le mal pleut en averse

A propos de la création en Hongrie de la tragédie *Le Diable blanc* de John Webster au Théâtre Hevesi Sándor de Zalaegerszeg, notre collaboratrice énumere les raisons de la soudaine popularité des contemporains de Shakespeare sur nos scènes, pour analyser ensuite la fonction et la place de cette oeuvre dans la carrière du metteur en scène József Ruszt.

Judit Csáki:

Bonne nuit, mère!

Dans sa pièce *Bonne nuit, mère !*, l'Américaine Marsha Norman traite du conflit entre l'acceptation et le refus de la vie, mais sans aucun sens dramatique essentiel. Malgré les efforts honorables des deux actrices, le spectacle – mis en scène par István Horvai – ne pouvait pas dissimuler la platitude des lieux communs accumulés dans le texte.

Anna Pór:

Ádám de nouveau en allemand

Le Théâtre Municipal de Klagenfurt a présenté aussi devant le public hongrois le chef-d'oeuvre par excellence de la dramaturgie hongroise, *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách qu'il a monté à l'honneur du centenaire de son auteur. Deux spécialistes d'origine hongroise ont porté leur concours à cette entreprise: Tamás Ferkai s'est chargé de la mise en scène et György Sebestyén a préparé une nouvelle adaptation allemande que notre collaboratrice analyse ici dans un contexte philologique.

István Nánay:

Commedia dell'arte

Le Divadlo na Provazku de Brno, l'un des petits théâtres formés en Tchécoslovaquie au cours des années soixante, vient de se produire à Budapest. Le spectacle refléchi et hautement professionnel, fondé sur la tradition de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, a remporté un succès fulminant et bien mérité.

Valéria Nádra:

Tchékhov et Molière

Après sept ans d'intervalle, Budapest a de nouveau reçu la visite du Théâtre d'Art de Moscou. La leçon de cette visite est d'un intérêt commun: la varieté et la coexistence harmonieuse de différentes conceptions et méthodes artistiques peut bien tourner au bénéfice de l'art du théâtre.

Dezső Kovács:

Un portrait dramatique dans un cadre de l'époque

Lors de sa tournée en Hongrie, le Théâtre d'Art a présenté également la pièce *C'est ainsi que nous avons vaincu* de Mikáil Chatrov, un des succès récents les plus importants du théatre à Moscou. L'attraction majeure de ce montage de documents était l'interprétation suggestive du personnage de Lénine par l'acteur Kalyagine.

István Nyikos:

L'excédent de recettes en tant que ceinture de sauvetage économique de théâtres

Dans son article moins polémique que complémentaire l'auteur expose ses vues à propos de la discussion lancée ily a quelques mois par le Dr. Gábor Koncz, sur la situation économique de nos théâtres *(Théâtre dans une position désavantageuse)*.

Emil Sivó:

Sur les problèmes actuels de notre théâtre

Le nouveau système économique des théâtres qui doivent gérer leurs affaires avec moins d'argent conduit, selon l'auteur, à un certain abaissement du niveau artistique. Afin de prévenir ce phénomène, il passe en revue les differents moyens propres à augmenter la recette.

Endre Pál:

Possibilites de financement

Dans cette contribution à notre debat, l'auteur esquisse les possibilités sans cesse changeantes du systeme économique des théâtres.

Tamás Koltai:

Les modalités de l'action

Notre collaborateur rend compte de trois spectacles vus en France et axés, tous les trois, sur les rapports entre le protagoniste et l'action. La troisième part du cycle shakespearien d'Ariane Mnouchkine, *Henri IV*, a recours au systeme de signalisation du Kabuki pour définir la place du prince de Galles dans l'hiérarchie du pouvoir. La représentation de la pièce de Kleist, *Le Prince de Homburg*, mène, de son côté, une campagne réussie pour démystifier le passé historique prusse, tandis que l'*Ivanov* de Tchékhov, mis en scène par Claude Régy à la Comédie-Française, évoque la solitude métaphysique du protagoniste tchékhovien, incapable d'agir.

Ára: 25,– Ft