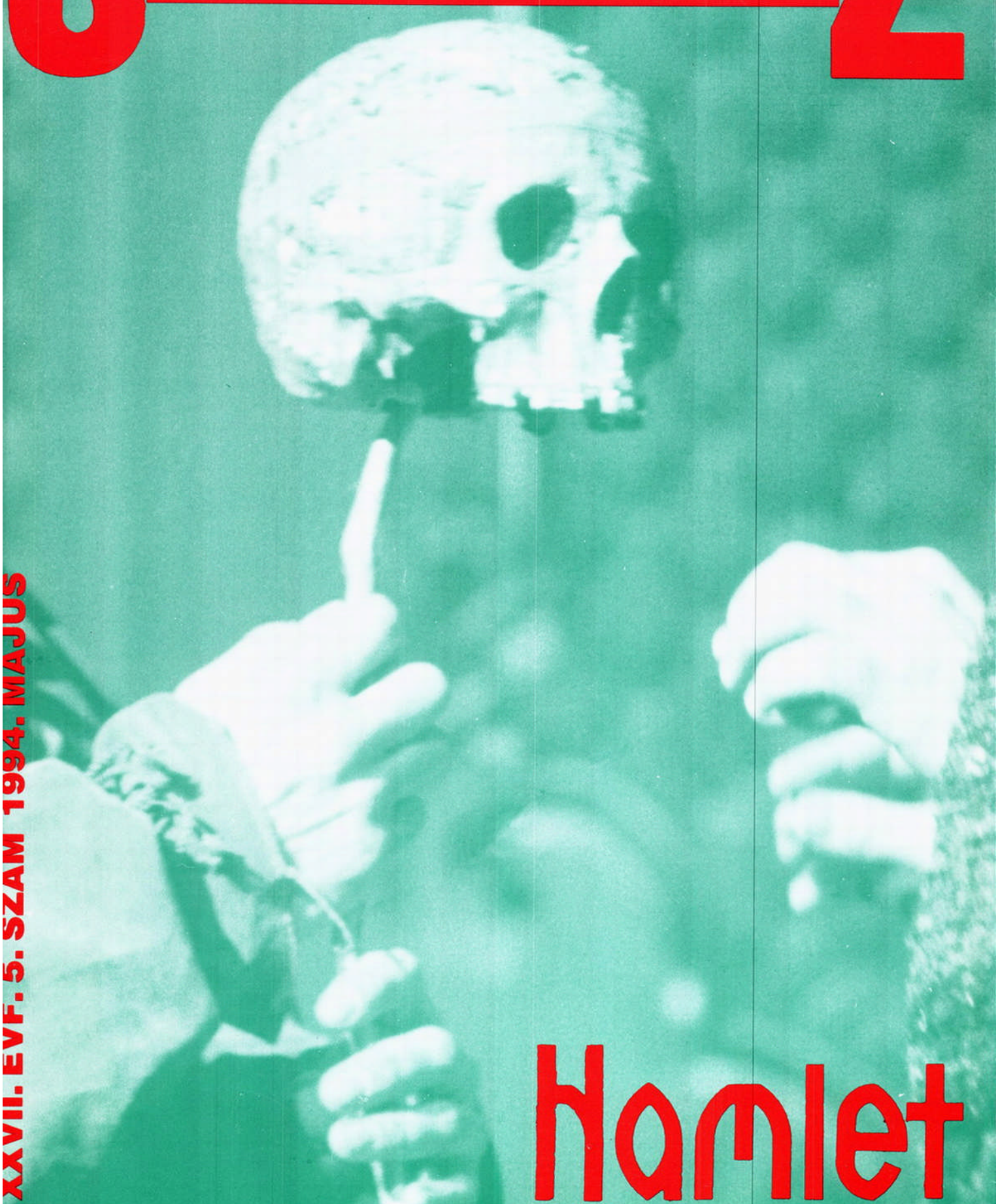
SZÍNHÁZ



XXVII. ÉVF. 5. SZÁM 1994. MÁJUS

Hamlet

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Marx József: MIÉRT JÁRNAK AZ EMBEREK SZÍNHÁZBA? 1

SZENT GENET
Medve A. Zoltán: A TÜKRÖZÉS RÍTUSAI 3
(Jean Genet *színháza)*
Sándor L. István: BIZARR POÉZIS 7
(A *paravánok)*
Tasnádi István: HASADT LELKEK 10
(Cselédek)
Nánay István: UJJGYAKORLAT 12
(Férfiak)
Tegyi Enikő: BORDÉLYKULISSZÁK 14
(A Balkon)

Magyar Judit Katalin: A NEMZETI TRAGÉDIÁJA 17
(Madách Imre: Az ember *tragédiája)*
Kállai Katalin: DÁNOK AZ ÁGYBAN 20
Tarján Tamás: CYRANO DE HAMLET 22
(Shakespeare: *Hamlet)*
Szántó Judit: ERZSÉBET ÉS TRUPPJA 24
(Friedrich Schiller: Stuart Mária)
Budai Katalin: A PRÉRI MAGYARJAI 26
(Békés Pál: New-Buda)
Zappe László: TRÁGÁR PÁTOSZ 28
(Steven *Berkoff: Görög)*
Szűcs Katalin: NÉGYSZÖGŰ HÁROMSZÖG 30
(Pozsgai Zsolt: *Törődj a kerttel!)*

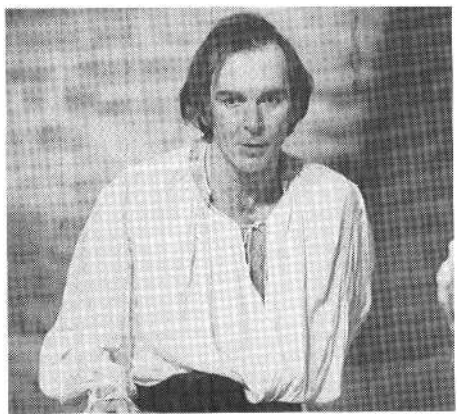
SZABADPOLC
Fodor Géza: BEVEZETŐ 32
Roland Barthes: A SZÍNHÁZI JELMEZ BETEGSÉGEI 33

KOLDUSOPERÁK
Balabán Péter: EGY PLUSZ NÉGY 38
Forgách András: KI BESZÉL? 45

Balla Zsófia: TERCETT-BALLADA 48

DRÁMAMELLÉKLET:
Békés Pál: NEW-BUDA

Genet-összeállítás (3. oldal)



Hamlet Miskolcon és Budapesten (20. oldal)

Koldusoperák (38. oldal)

XXVII. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1994. MÁJUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki *Judit*
Csomor Mártonné (szerkesztőségi *titkár)*
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármelyhírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (94 22987)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A hátsó borítón:
Horányi László, Ternyák Zoltán és Bertók Lajos a Férfiak című Genet-darabban (Máthé András felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

MIÉRT JÁRNAK AZ EMBEREK SZÍNHÁZBA?

„Ez egy elég titokzatos dolog"

A kérdés korántsem elméleti. Most láttak például napvilágot a tavalyi mozistatisztikák. Számokkal támasztották alá a hihetetlen tényt: 1993-ban az összes magyar játékfilmet éppenhogy kétszázezren látták (és volt olyan film is, amelynek nézői a Vígszínház egyetlen előadásának a nézőterét sem töltötték volna meg). Fel kell tételezni, hogy a cinéphile-ek is színházba járnak. Ráadásul nem egyfajta „kitüntetett" színházba, hanem általában színházba, hiszen a nagyon is beszédes kivételektől eltekintve, minden színház, az állami, az önkormányzati, az „alapítványi", a kommersz és a „művész" egyaránt megtalálni látszik közönségét. Vajon miért? A kérdés már csak azért is izgató, mivel Spiró György, aki színházigazgató és általános elme, a Mozgó Világban megjelent szavai szerint (Cenzúra nincs, zsarolás van, 1994. 1. szám) szintén konstatálja a tényt, ám magyarázatot nem talál rá (illetve - mint színházigazgató - csak felületesen töpreng el azon, vajon ők olyan jók-e, hogy a közönség heves vágyat érez a velük való minden esti találkozásra, avagy tőlük független „őrület", „divat" haszonélvezői csupán). „Ez egy elég titokzatos dolog, nem is tudjuk megmagyarázni" - mondja.

Nono. Bár az is igaz, hogy a „nagy fellendülést" aligha lehet egyetlen okra visszavezetni. És különösen arra nem, hogy a hirtelen támadt népszerűség természetszerűleg „kijár" ma Magyarországon a színháznak, hiszen az előadások színvonala estéről estére a csillagokat ostromolja. Ha sok értelme nincs is egy kulturális kontextusból kiszálazni az „előremutató" és a „visszahúzó" fonalakat, annyi bizonyosan megállapítható: a színház ma (sem) a kultúra lokomotívja, azaz „sikere" csak részben - avagy trotzdem - saját munkájának eredménye. Erről többet nem is szeretnék szólni; axiómaként mindössze a színházi rendezők hiányát említem: több a produkció, mint a rendező. Az, hogy e hiány eredményeképpen kiderült, Eszenyi Enikőben rendezői zsenialitás lobog, aligha gyógyír azokra az előadásokra, amelyekben a rendezői munka mindössze a rendező pályaudvari forgalmista feladatára szorítkozott, vagyis arra, hogy a díszletben járó-kelő, önmagukat minden oldalról megmutató, olykor a szövegtudás és a hangformálás hatalmas nehézségeivel küszködő színészek össze ne ütközzenek.

A kommersz diszkrét bája

Ez a rendezői „minimalizmus" természetesen - mondják - gránitkemény talapzaton nyugszik: a kommersz színházon, amely a darab és az „önmagát rendező" sztár maradéktalan érvényesítésében érdekelt. Kétségtelen: a magyar színpadokon most *is* jelen van az angolszász kommersz és a francia bulvárszínház minden jobb-rosszabb szerzője. Hangsúlyoznám a „most is" szavacskákat, mivel tény, hogy ez az erezet a színházak műsorpolitikájából sohasem hiányzott. Hogy most „ kultúrmocsoknak." hívják egyesek? Nem új dolog. Ez a minősítés elengedhetetlen ahhoz, hogy az angolszász kommersz és a francia bulvárszínház a teátrumba tolongó értelmiség számára a védendő kategóriába kerüljön. Ami fölöttébb derék dolog. Nem véletlenül. Ha ugyanis valaki veszi a fáradságot, és ezeket a darabokat értékrendjük felől végigelemzi, hamar rájön: az a kommersz, amit a nemzetnevelés eszméjébe belegabalyodott ideológusok amerikai kultúrmocsoknak neveznek, általában szilárd demokratikus értékeket terjeszt. Például toleranciára nevel. „Sorskérdések" nem foglalkoztatják ezeket a darabokat, de hogy a homoszexualitásról ma Magyarországon egyáltalán beszélni lehet (és például a magyar *II. Edward* rendezői koncepcióját természetes gesztussal rá lehet építeni a homoszexuális kapcscdatrendszerre), abban bizony a kommersznek - lásd például az őrült *nők* ketrecét - erős „szoktató" szerepe volt.

A dilemma azonban tényleg őrjítő. Egyfelől ott van Balázsovits Lajos, a színházigazgató, akit nem magvas gondolataiért szerettünk eddig. Ő az, aki a Mozgó Világban - amikor Rádai Eszter az 1990-1994-es koalíciós korszak kulturális eredményeit firtatja - gyanútlanul azt mondja, hogy ezt az időszakot a színház jól „megúszta": nem kellett politizálnia. Ezért ez az éra: „Áldás a bulvárszínházra!" Másfelől azonban a dörzsölt Spiró György - mások nevében is - leszögezi: „Most azért küzdünk, hogy az állam továbbra is mecénása maradjon a színháznak, és ezzel együtt fog járni - ezzel tisztában vagyunk -, hogy az állam ennek fejében megpróbál majd minket bizonyos művészeti engedményekre is rábírni." Hogyan? Az állam mint mecénás a kommerszben vagy a "szószékszínpadban" érdekelt? Hogy keményebben fogalmazzak: a „zsibbasztásban" vagy az „agitációban", amelynek egyes színházi szakemberek „alafekszenek", mások meg negyvenéves reflexekkel az újfent nyomuló hatalommal szemben őrzik a „művészeti autonómia" maradványait? A közönségnek természetesen édes mindegy, hogy milyen értelmiségi ravaszkodás révén jut a maga estéli szórakozásához; tapasztalom, hogy a közönségnek nincs komplexusa. A színházi rendszerváltást ő úgy érti: szabad nevetni. Értve ezen, hogy *mindenen* lehet nevetni. 1989-nek és 1990-nek a legnagyobb tanulsága az volt, hogy mindenen lehet nevetni. Nincs ab ovo tekintély, és nincs eleve tragédia. Az elnök „Árpi bácsi". a néhai miniszterelnök egy „történelmi pillanatban", a taxis blokád alatt pizsamában ült a televízió kamerája elé, miközben a tárgyaló miniszter emberi szükségeire hivatkozott, és a belügyminiszter majd kiesett a parlament ablakából, úgy üdvözölte az áremelést éltető MDF-es aktivistákat. Az utca, a parlament, például a „patakvéres" Torgyán fellépései és az ellene szervezett „pancserpuccs" színház. tömegszínház, amelyben nemcsak nézőknek, hanem szereplőknek is érezhettük magunkat. A kommersz bája aranyozta be ezeket a napokat, heteket, tudniillik azé a kommerszé, amelynek dramaturgiája a „bebonyolódik-kibonyolódik" igazságát sugallja.

A titokzatos színház

Aztán minden komolyra fordult. Az a képviselő, aki kezdetben csak úgy, „magának" furcsa dolgozatot irogatott, elemezve, miként nyomulhat a kormányzat olyan területekre is, amelyekre egy valódi demokráciában be nem tehetné a lábát, nos - ahogy pestiesen mondják - *nem semmi,* hogy ő lett mára a demokrácia belügyére. Aztán jött a másik „dolgozatíró", akinek Döglött *aknák* című darabjában egykor Major Tamás és Kállai Ferenc falrengető komédiázást vitt végbe az (átépítés előtti) Katona József Színház színpadán, és rajta sem lehet nevetni. S amióta a tévét és a radiót kezükbe kaparintották az alagsori III. Ricnárdok, azóta az egykor „mosolyoffenzívát" kezdeményező „történész", Katona Tamás sem tud kacagni, és hálát ad az égnek, amiért nem neki kell nyomogatni a rádióban az elbocsátások guillotine-gombját. Aztán azok a „sajnálatos októberi események"! Az urak elfeledkeztek arról, hogy az egész rendszerváltás egy Gorbacsov nevű szovjet pártfőtitkár „glasztnoszty" nevű mozgalmával kezdődött. Hogy fellebbentek a fátylak olyan titkokról, amelyeknek titkossága - mint kiderült - nem a nemzet, az ország érdeké-ben állt (lásd a híres tojástáncot a magyar állam-adósság „nettó" és „bruttó" állománya körül), hanem csak azokat védte, akikről feltételezhető volt, hogy „sárosak" a titokkal ködösített ügyek-ben. A „közönség" memóriája jobb: a legjobb kommersz darabokra emlékeztet, hogy az ügyészség legfőbb fejének jelentése a kisgazda főnök lejáratására szőtt feltételezett összeesküvésről olyannyira titkos, hogy a parlamenti képviselők sem tudhatják meg teljes egészében, mit is í-t a nagy hatalmú úr (akinek hamleti dilemmája nem csekély: vajon mi lenne számára jobb, ha a jövőben az igazságügyér vagy a parlament lesz kenyéradó gazdája).

A színház ebben a helyzetben - szerintem - felértékelődött. A titok „kint az életben" megszülte az igényt: a magyarázatot vagy felejtést „idebenn". Szó sincs olcsó pótcselekvésről, a szí-

nész titka a vallás titka: helyettem teszi ott a színpadon azt, amit én nem. Vagy ha én is azt teszem, a megerősítését tőle várom.

Aki szereti a japán haikut, az talál tömör sorokat a helyzet érzékeltetésére. Matsuo Basho a messzi 17. században jól tudta: „Havas reggelen / ó, bármit megbámulnak, / még egy lovat is." De pontosan ábrázolt bennünket, nézőket a mi Berzsenyi Dánielünkkel egyívású Kobayashi Issa is: „Még ifjú vízben / megfürdik most helyettünk / - nézd! - egy varjú; nézd." (Tandori Dezső fordításai) *Megbámulni, ó,* igen: a színház örök varázsa, hogy merő látvány (amire rá lehet játszani, de értékes lehet hiányát észrevétetni). Valamint *a helyettünk,* amikor nem az akarat fejti ki kétes hatását, hanem a vágy, a titokban dédelgetett vágyakozás, ami ott, a színpadon tárgyiasul. Ellentétben a filmmel, amely csak fokozza az álomszerűséget, az irrealitást, amiből kinn és benn egyaránt szorongató az ébredés.

A moziban tudom, hogy a kamera előtt egyszer ott volt a színész, akit megbámulnom *most* kell. A színházban ezt nem kell tudnom, mert érzékelem: mindketten „egy légtérben" vagyunk.

„Nem vagyok egyedül"

A közönség azonban - tapasztalatom szerint - nem esztétizál. Ajkán nem Matsuo Basho haikujával lép be a dalszínházba, hogy bámuljon bármit, akár még egy lovat is. De a néző a Művész Színház erőfeszítéseit sem Kobayashi Issa haikujával fizeti ki, hanem tapssal, erőteljes tapssal. Az előadás megbukhat, a kedvenc színész azonban nem. Hadd merítsen erőt a holnapi bukáshoz is abból a tapsból, ami *nekiján.*

Egyes színészek máris azt gondolják (és honoráriumra kívánják „lefordítani"), hogy értük telik meg estéről estére a színház. Természetesen. Csak vajon miért nem telik meg a Nemzeti Színház nézőtere, holott ott sem kevésbé érdemdús pályatársak vonszolják Thália szekerét? Igen, egy pillanatra meg kell állni a Nemzeti Színház pangásánál. Vajon a nagy színházi boom azért kerülte el, mert dali társulattá züllött le? Ugyan. A Nemzeti Színház esete azonban hasonlít a magyar film „magárahagyatottságára". Ez utóbbi pozícióját legutóbb a tévés Horvát János elemezte rendkívül találóan a Magyar Narancsban (1994. 6. szám) megjelent publicisztikájában. Fehéren-feketén világossá tette: a televízióban folyó alelnöki terrortobzódások évadján a filmszakma - leszámítva néhány nagy öreg „mordulását" (Jancsó Miklós és Szabó István nevét tudom idézni) - hallgat, majd parolázik a tévé jelenlegi uraival. A hirtelen „ideológussá" vált Kézdy-Kovács Zsolt a filmszemle környéki sok szereplése közben kifecsegi a Magyar Mozgókép Alapítvány és Nahlik Gábor összeborulásának „titkát": a magyar filmnek - hál' istennek! - nem kell (szabad?) többé politizálnia. Mintha azon örvendezne a távfutó, hogy elvesztette lábait, és végre nem kell futnia.

A Nemzeti Színház kiiktatta műsorából azt az effektust, amely annak idején - boldog emlékezetű *Csiksomlyói passió!*- segített megtölteni a nézőteret. Ahogyan Sinkovits Imre, Keleti Márton „tizedese" az évek során elvesztette humorát, úgy tartóztatta meg magát a vidámságtól a színház, holott látni való volt: a néző nevetni akar. Még a kormány politikája mellett őszintén elkötelezett néző is önfeledten kíván elmerülni abban *a közegben,* amely a színház előcsarnokában kezdődik, a nézőtéren „kocsonyásodik", de még a ruhatár előtti toporgásban és a büfében való barátságos lökdösődésben is valóságos pszichofizikai erőtérként működik.

De mondhatom egyszerűbben is. Az elmúlt négy esztendő keserves tapasztalata, hogy ideológiák és érdekek mentén sok ál- (és valóságos) közösség szeletelődött fel. Ugyanakkor „beért" negyven év vetése: az ember képtelen közösség nélkül élni. Képtelen nézeteit visszacsatolás nélkül működtetni. Kell a közösség. A vallási is jó, csak ne volna olyan komor. (NB. a Hit Gyülekezetének átütő sikere vidámságában rejlik. Szabad nevetni.) A politikai közösség is jó, csak ne lenne kirekesztő. A legjobb azonban a színház. Ma a színház oldja fel a legkevesebb befektetéssel azt a kollíziót, amelyet Jung a kollektív és az egyéni psziché tartalma között pillantott meg. „Csak a felvilágosodás korában látta be az emberiség, hogy istenek a valóságban nincsenek, ezek csak projekciók - írja Jung. - Ezzel végük is volt. A megfelelő lelki funkcióknak azonban korántsem volt vége, ez mosta tudattalanba süllyedt, és ennek révén olyan libidótöbblettel mérgezte meg magát az ember, amit azelőtt az istenképek kultuszában élt ki." Sapienti sat. Amikor Jung a Bevezetés a *tudattalan pszichológiájába* című könyvét írta, már két éve folyt az első világháború. Ekkor kockáztatta meg: „A tudattalan destruktív erőinek lázadását éljük", és 1944-ben ehhez csak ennyit tett hozzá: „Ezt 1916-ban írtam. Fölösleges megjegyezni, hogy mindez ma is igaz." De az is igaz - képes beszéddel -, hogy a színházban a színész, mint Kobayashi Issa varjúja, helyettünk fürdik. A színházban a tudattalan tartalmak a színpadi médiumok segítségével mintegy „kezet nyújtanak" egymásnak. „Nem vagyunk egyedül!" - ütjük össze tenyerünket hálásan, és csak az öntelt színész mondja azt: „Kötök és oldozok", míg az alázatosabbja - saját pszichéjét is latba vetve (gyógyítva) - csak annyit suttog: „Én voltam a hangszer, ti játszottatok rajtam."

Marx József

MEDVE A. ZOLTÁN

A TÜKRÖZÉS RÍTUSAI

JEAN GENET SZÍNHÁZA

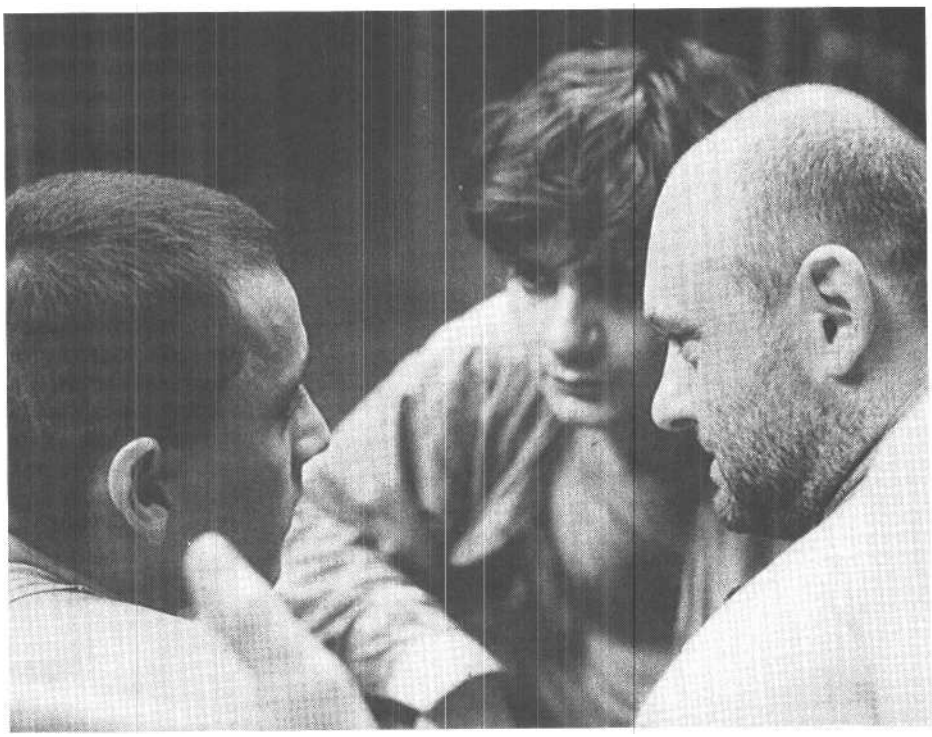
KIRÁLYNŐ Szelídséggel, jósággal semmire sem megyünk?
KÜLDÖTT *(mosolyog)* Ugye tréfál?
Genet: *Négerek*

Genet írásairól nem fejlenek le újabb és újabb rétegek - *olvasata* egyszeri. Drámái a legszorosabb értelemben vett hic et nuncra építenek, *A tolvaj naplója* pedig nem más, mint az oksági viszonyokat és az érvelés jogosultságát egyaránt semmisnek tekintő élménybeszámoló, és néhány gondolat arról, hogy milyen a társadalomból kitaszítottak és a különállást tudatosan vállalók léte. „Bár azt nem hittem, hogy csodás eredetű vagyok, születésem körülményeinek bizonytalansága megengedte, hogy értelmezzem őket. Hozzászámítottam még nyomorúságom rendkívüliségét. Mint akit kivetett a családja, eleve természetesnek tűnt számomra, hogy súlyosbítsam ezt pederasztiával, azt pedig a tolvajlással, a tolvajlást a bűnözéssel vagy a bűnözés iránti elnézéssel. Így határozottan elutasítottam azt a világot, amely elutasított engem."

A bűnözők társadalmának homoszexuális tagjaként többszörösen is lehatárolt, zárt közösségekbe kerül, aminek következtében - s ezt A *tolvaj naplója* is megerősíti - Genet világa eleve elveti a másság hitelességének, az adottból való kimozdulásnak a lehetőségét. Mindent elutasít vagy elemi hiányként tüntet fel, ami nem egyezik meg az ő, egy idő után érezhetően mesterkéltté váló közegével. Az „én" világom és a „ti" világotok nem fér meg egymással; az én világomban az esztétika az etika, a ti világotok homlokegyenest más, ahhoz, ha kedvem tartja, *gesztusként,* néha leereszkedem. Tetteim és alkotásaim maga a szépség, a finomság, a leg-gyengédebb és legrafináltabb metaforák egymást sűrűn átszövő hálója; én magam pedig, az alkotó - most mindegy, hogy a ti világotokban erre milyen előjellel tekintetek-, a biztos etika vagyok-mondhatná egy képzeletbeli monológban. Nyilvánosság elé tárt vallomása is kizárólag) a saját, mindent felül-ről szemlélő személyiségét állítja a középpontba: „Tehetségem szerelem az iránt, amiből a börtönök és a büntetőgyarmatok világa tevődik össze. Szó sincs arról, mintha át akarnám őket alakítani, közelíteni akarnám a ti életetekhez, vagy elnézést és részvétet tanúsítanék irántuk: a tolvajokban, árulókban, gyilkosokban, gazemberekben, csalókban olyan mély szépséget látok - üresen tátongó szépséget -, amelyet tőletek megtagadok." Genet mindent az esztétika szemszögéből vizsgál; *erkölcsét* kizárólag a szép igazolja. Határozott világképet, biztos tudást sugallnak drámái és A tolvaj *naplója,* s igazát mindvégig tántoríthataatlanul védi, bár önélet-rajzából is nyilvánvalóvá válik, hogy szinte az összes, számára legfontosabbként megjelölt kategória - mint például az erkölcs, a szentség, a bűn és a szép - tartalma bevallottan homályos marad. Ezt a kettősséget azzal igyekszik leplezni, hogy előtérbe helyezi és gyakorlattá teszi egyrészt a technikát - „a költészet az ürülék felhasználásának és megetetésének a művészete" – , másrészt a formát- „megtalálni az összhangot az ízléstelenségben: ez az elegancia csúcsa" -; elegendő talán A paravánok jelmezeinek és díszleteinek szín- és formakavalkádját fel-idézni. Mindezek ellenére a műalkotás létrehozásában - akárcsak a világ megteremtésében – Genet kizárólag erkölcsi felelősséget lát. Alkotni, teremteni, vallja, csak szeretetből lehet. Az alkotó, akárcsak Jézus az emberekét, magára veszi az általa életre keltett alakok bűneit - a rosszat is vállalnia kell annak reményében, hogy a *többiek,* szabad akaratukból, majd talán a jót választják. Az írónak ezek szerint nem Is alkotónak, hanem lejegyzőnek kellene lennie, szerepe megegyeznék az evangélistákéval, a lejegyzettek pedig minden esetben a bizonyosságról szólnának. Minden írás elsődleges célja az volna, hogy a valós színhelyeken és időben a hús-vér szereplőkkel történtek ne menjenek feledésbe, hogy ezek a szövegek az idők végezetéig mindenki előtt erkölcsi példaként álljanak. Genetnek és írásainak erőteljessége, a szent szövegek; többségéhez hasonlóan, elsősorban ebből a látásmódból fakad - szereplői nyíltan vállalják, sőt *magukra vállalják a* rosszat, hogy ezáltal minket, az ő világuktól idegeneket megszabadítsa-nak attól; a bűnök összes terhét viszont megalkotójuk kénytelen hordozni - íme, a mindannyiunkért többszörösen szenvedő Jean Genet, a szent és mártír.

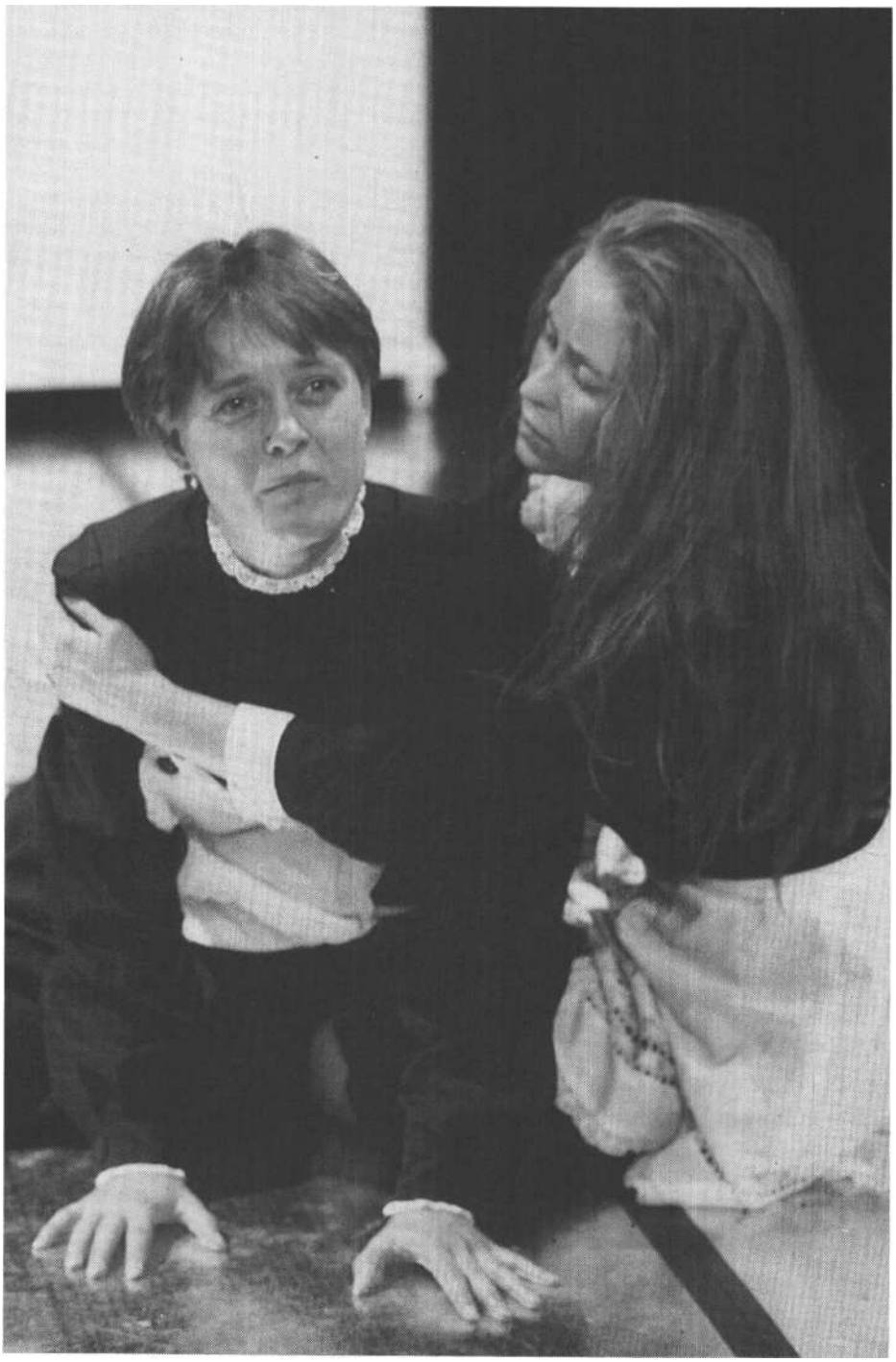
Földényi F. László szerint Genet nem kritikus, hanem hívő; nem tagad, hanem állít. Valóban: hívő és állít, ám a megjelenítettek egyszempontúsága. - természetéből adódóan - enyhül; a burkolt főszerepet a minden esetleges teljesség lehetőségével kecsegtetőt is megsemmisítő hiány, a „ti" és az „én" között húzódó szakadék kapja. Egyik oldalon a kívülállók tehetetlensége, kirekesztettsége és kisebbségi érzése cserél *időről* időre helyet, míg a másik oldal Genet *állan*dó birodalma. A két part, a drámák hatásáttekintve, afreudi ősén és felettes én vagy talán még inkább a jungi archetípus és az e világba vetettség kettősével szemléltethető. (Northrop Frye *A kriti*ka anatómiájában az irodalmi alkotások „nyelv-tanának" egyik legfontosabb jellegzetességét szintén az archetípusban - a szimbólumok archetípusában véli felfedezni.) Az egyik póluson tehát egy nagy formátumú, az egyetlen lehetséges világmagyarázatot is birtokló alkotó és művei tükrözik vissza a másik pólus egyik napról a másikra élő emberének vágyképeit. A Cselédek két szobalányában a vágybeteljesítés ösztöne például olyan erősen működik, hogy végül az egész „színjáték a színjátékban" a visszájára fordul; Claire a gyűlölt és félt Madame helyett saját magát pusztítja el. A *Balkonban* szin-

Bertók Lajos, Ternyák Zoltán és Horányi László a Férfiak debreceni esőadásában (Máthé András felvétele)



tén az elfojtott követeli perverziójának és örömelvének fizikai és pszichikai kielégítését, s ez mindaddig hajtóerő marad, amíg a vágyálmok ténylegesen meg nem valósulnak. Mihelyt a püspöki méltóságra vágyó megkapja a püspöki címet, a tábornoki rangra áhítozó pedig a tábornoki rendfokozatot, abban a pillanatban minden addigi értelmét veszti: „Amíg egy bordélyszobában voltunk, a saját fantáziánkhoz tartoztunk, de mihelyt a fantáziánk napvilágra került, nevet, nyilvánosságot kapott, máris ott álltunk összefűzve más emberekkel, összefűzve magunkkal, és arra kényszerültünk, hogy a láthatóság törvényei szerint folytassuk a kalandot. (...) A tábornoki nadrágom! Micsoda boldogság volt belebújni! De most a tábornoki nadrágommal alszom, a tábornoki nadrágommal eszem, a tábornoki nadrágomban valcerozok - már ha valcerozok! -, a tábornoki nadrágomban élek."

Tóth Rita és Módri Györgyi a veszprémi Cselédekben (Ilovszky Béla felvétele)



A Cselédekben Solange és Claire a Madame megmérgezésének szertartását adják elő behelyettesítéses szerepcserével: itt és most Claire a Madame, Solange pedig Claire. *A Balkon* tükörcsarnokának színhelye Irma asszony „illúzióháza", egy olyan bordély, ahol a vendégek a szokásos szolgáltatások élvezetén túl vágyott szerepükkel is azonosulhatnak. A tábornokjelölt itt maga a Tábornok, a püspökjelölt maga a Püspök, a bírójelölt maga a Bíró lehet - igaz, kezdetben csak bizonyos időre. A Négerekben tükörképek egész sora keveredik tükörképekkel: ceremóniák sokasága szól arról, hogy a négerek hogyan látják saját magukat és a fehéreket, hogyan látják a fehérek szerint saját magukat, hogyan látják őket a fehérek... *A paravánok* időnként kissé homályosnak tetszik, és már díszleteiben, szín-padterében is az álom és a valóság, az élet és a halál összemosására s szertartásos visszatükrözésére épül. Eleinte minden valóságosnak tűnik, majd mindenről kiderül, hogy csak látszat, illúzió vagy álom. Genet nem híve az egyszerű, de még a periszkópszerű, kettős nyitott tükrözés-nek sem; a színjátékon belüli színjáték, az örvényszerkezet rövidre zárása talán egyik legjellemzőbb dramaturgiai fordulata.

Pauvert-hoz írt levelében arról számol be, hogy a színház ,,...a nyugati világban, amelyet egyre mélyebben érint meg a halál, és amely egyre inkább a halál felé fordul, csak egyféleképp finomodhat ki: ha a komédia komédiájának »tükrözése« lesz, a tükrözés tükrözése, melyet a szertartásos ábrázolás végtelenül finommá, szinte láthatatlanná tehet. Ha valaki úgy döntött, hogy végignézi önmaga gyönyörűséges halálát, akkor a temetési szimbólumokat szigorú gonddal kell kiválasztania és elrendeznie." És valóban ügyel arra, hogy drámáinak egységes világát megőrizze, szigorú gonddal válassza ki és rendezze el az ehhez illő formát - de hát az abszurd egyik meghatározó teoretikusa, Camus szerint is ,,...írni annyi, mint választani. Azzal, ahogyan a művész a valóságot kezeli, elutasításának hatásfokát bizonyítja. De hogy mit vesz át a valóságból az általa teremtett univerzumba, azt mutatja, mennyire fogadja el, legalábbis részben, a valóságot, amelyet kibont a létezés sötétjéből és az alkotás fényébe emel."

Genet, önmagához híven, nem kiemel, hanem szembeállít: a létezés sötétjét nála az alkotás fénye és pompája tükrözi vissza. A darabok megjelenítése, a szakadék bármely oldaláról figyelve, törést mutat az „élet" és az „alkotás" között. A „cogito" nem érzékeli az „esse"-t, a gondolkodás a létet, az értelem a valóságot, a tudat a dolgokat - lehetetlenné válik a kommunikáció. Beckettnél és Ionescónál - leginkább a

Godot-ra *várva* és *A kopasz énekesnő* esetében - ez a szakadék a kommunikáció lehetetlenségének ad abszurdum vitelével egyenlő. Genet drámáinak szövegeiben az abszurd szakadása hiánnyá változik: teljesként kezeli saját töredékes világát, és ezzel párhuzamosan a megjelenítés formájára fekteti a hangsúlyt. Első színművén, a Cselédeken kívül minden egyes drámájához útmutatóval - legtöbbször a *Hogyan kell játszani...* kezdetű szigorú előírások sorozatával - szolgál; A *paravánokhoz* a tizenhatból három kép kivételével Kommentárokat fűz, a bevezető *Néhány* megjegyzésben pedig a díszletről, a szereplőkről és magáról a játékról rendelkezik; a tizenegyedik képhez a színészek mozgását mintegy milliméternyi pontossággal meghatározó rajzokat készít. A *Négerek* rituáléjából még a darab írott formájában sem feledkezik meg a közönségről: „Ez a darab, melyet egy Fehér írt, Fehér közönségnek készült. Mégis, ha egy este Feketék előtt játszanák, ami nem valószínű, minden előadásra meg kell hívni egy Fehéret is, akár fér-fit, akár nőt. Az előadás irányítója ünnepélyesen fogadja, a szertartáshoz illő jelmezbe öltözteti..."

Az előadások teljes világa soha nem korlátozódik a színpadon megjelenítettre: a nézőtér és a nézők akarva-akaratlanul szintén a színjáték passzív részesei. (Több esetben nem engedte, színre vinni egy-egy darabját, mivel szerinte elképzelései nem érvényesültek volna maradéktalanul.) Amit a drámák fontosnak tartanak, az Genet szerint vagy hiányzik a nézők világából, vagy csak nem akarnak tudomást venni róla: „Térjetek haza otthonotokba, ahol minden, igen, minden sokkal valótlanabb, mint itt... Távozzatok!" - zárul Irma asszony közönséghez intézett szavaival *A Balkon.*

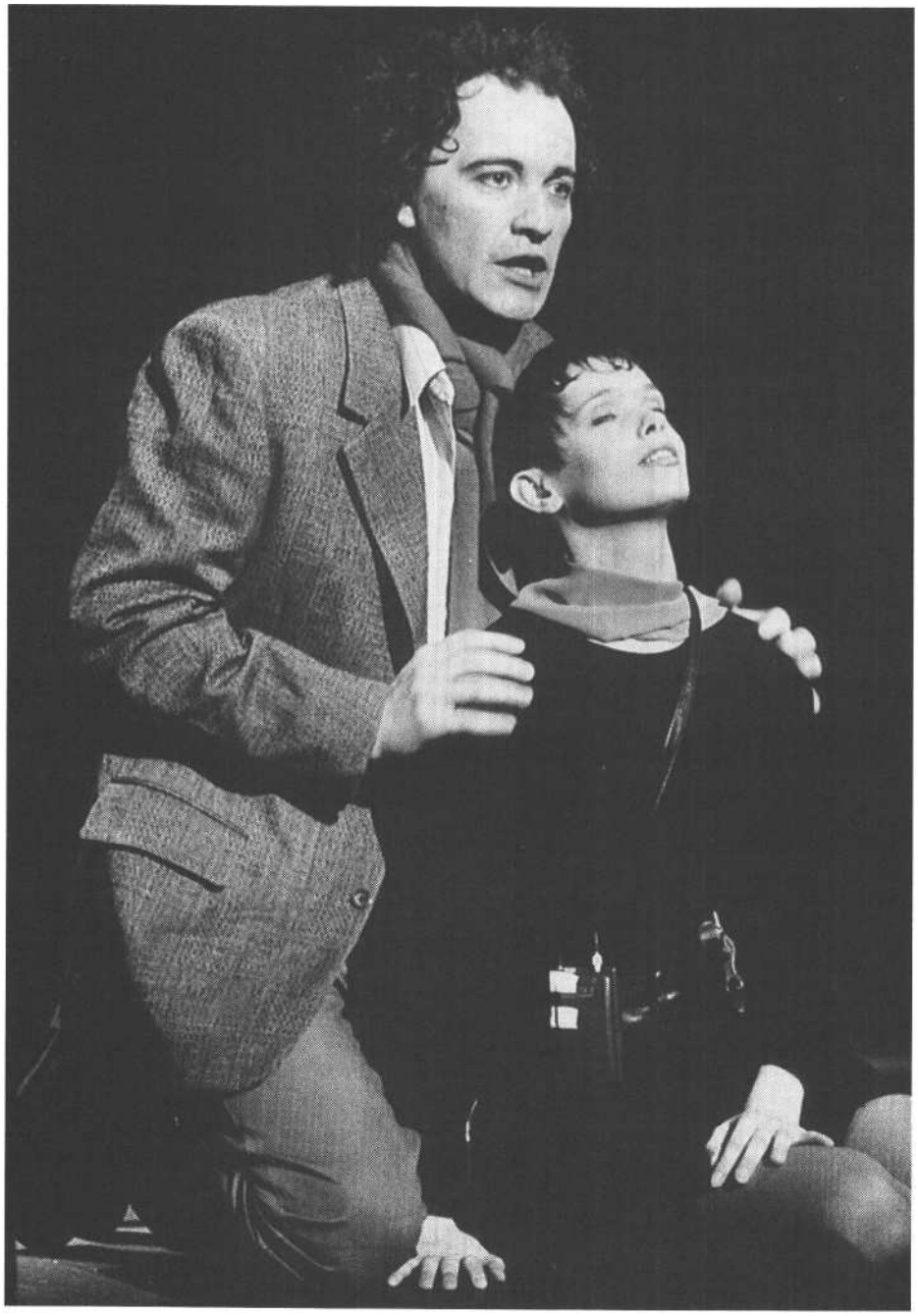
Az én valóságomat a ti valóságotokkal „Szent Genet"-nél a rítus - „jelek és külső cselekmények; Isten akarata szerinti vagy természetes érzésből eredő" (rítus), és/vagy az ezzel elképzelhetően közös tőről fakadó és nem feltétlenül ellentétes jelentésű „ingerel, irritál, izgat" (rito) - színpadi alkalmazása köti össze és olvasztja egygyé. A rítus és a dráma kapcsolata Th. M. Gaster szerint az ősi, távol-keleti közösségek egységes világképén nyugszik. Az élet, ezek szerint, nem folyamatos, hanem szakaszos; nem megszakítatlan haladást jelent a bölcsőtől a sír felé, hanem sokkal inkább az évszakok körforgásával rokonítható. Az élet olyan felsőbb hatalmak által szentesített szerződések sorozata, amelyek a folyamatosság fenntarthatóságának érdekében időszakosan megújításra szorulnak - nem kizárólag az isteni gondviselés rendelkezikfelettük; a közös *emberi* tevékenység is elengedhetetlen feltételük. Az evilági rítusok az égiek olyan földi másai, amelyek idővel utánzássá válnak; a rítusból a szó eredeti értelmében vett *dráma,* azaz

Kútvölgyi Erzsébet, Rajhona Ádám és Papp Zoltán A Balkonban (Arany János Színház)

szín-játék lesz. A szerződés felújítását megcélzó törekvések a felpezsdülés vagy tökéletesség (plerosis) és az *elgyengülés* vagy hiábavalóság (kenosis) rítusait foglalják magukba. Az előzőt a mértékletesség, a böjtök és az önsanyargatás; az utóbbit az eső várása, a termékenység és a nemi közösülés előtérbe helyezése jellemezhet-né a legtalálóbban.

Genet színháza az „én"-hez, a megjelenítetthez, a plerosishoz a termékenység, a megújulás, a „ti"-hez, a nézőkhöz, a kenosishoz a hiábavaló mértéktartás rítusait rendeli. Kettészakítja az egységesnek induló előadások szertartásait, felmutatja azokat az egyébként rejtett mozgatórugókat, amelyekkel saját jószántából valószínűleg senki sem szívesen szembesülne. *A paravánokösszes* mozzanata, több mint száz szereplőjének minden szava és mozdulata a rítusra épül; a Négerek egy fehér nő meggyilkolásának rituális keretek közti megismétlése. *A Balkon* vágy-létben, illúziókban élő szereplői szintén rítusokat adnak elő, hogy valódinak *tűnő* életük legalább addig elviselhető legyen, amíg újra „feltöltődhet-nek", amíg újra ellátogathatnak Irma asszony bordélyába. Legerőteljesebben és legmeggyőzőbben talán mégis a mindössze három szereplőt mozgató Cselédeképít a (színpadi) rituáléra, amely akár a „Bevezetés a ritológiába" alcímet is kaphatta volna. A darabot nyitó viszonylag hosszú szertartás még tudatosan ellenőrzött - erre utal az ébresztőóra beállítása: mire a ház úrnője hazatér, mindent rendben találjon. A Madame színreléptével veszi kezdetét az a „közjáték", amelyben kivételesen minden és mindenki saját magával azonos. Ebből fejlődik ki észrevétlenül a darab indító ceremóniáját folytató végső rítus; eleinte csak a tegezés fordul magázásba, majd fokozatosan kialakul az önpusztító szertartás. Ami a középső részben kudarcot vallott - *valóban* megmérgezni a Madame-ot --, az itt és most, de egy másik szinten, betelje-sül: Claire, a Madame szerepében, megissza a mérgezett teát.

A Cselédektől *A paravánok* felé haladva a drámák rituális jellegét egyre inkább csak a külsőségek őrzik. A szereplők elszemélytelenednek, megfoghatatlanságuk révén egyre inkább a középkori moralltások elvont szereplőihez kezdenek hasonlítani. Ezzel párhuzamosan Genet nyelvhasználata a végletekig kifinomulttá és polarizálttá válik. A Cselédektartalmilag is következetes rítusait A paravánokban már csak a tiszta forma - elsősorban az erősen stilizált nyelv - őrzi, amelyben a már-már megbotránkoztatóan trágár és a mintegy érthetetlenségig fokozott fennkölt találkozik: „Mi a nyelv mesterei va-



Haás Vander Péter és Kisfalvy Krisztina
A Balkonban (Koncz Zsuzsa felvételei)

gyunk. Megváltoztatni a dolgokat, az megváltoztatni a nyelvet." A két véglet egymásmellettiségének következtében - bár Genet szerint a rabnak a börtön ugyanazt a biztonságérzetet nyújtja, mint a királyi palota a király vendégének - nyelvezete barokkos-romantikus-mitologizáló színezetet kap; a drámák szövege jóformán semmit nem nevez meg, minden szavakkal jelölt értelme homályos, de legalábbis többértelmű marad. Antonin Artaud a *Kegyetlen Színház* kiáltványaiban megfogalmazott szemléletével cseng össze Genet nem titkolt vágya: „Az ember csak álmodni tud egy olyan művészetről, amely hatékony szimbólumok mindent átfogó hálója lenne, s általuk úgy tudna szólni a közönséghez, hogy semmit sem mond, hanem mindenre csupán csak utal".

A Byron Káinját idéző *The Knowledge of Good and Evil című* esszéjében Northrop Frye két alap-vető látásmódot különböztet meg; a mindent komolyan vevő romantikust, és a tettető, a rombolónak is nevezhető ironikust. Az előbbi a heroikus ideál, az utóbbi a gyötrődés, az undor és az abszurd látomása. Genet drámáinak *nyelvezete* a frye-i romantikust, tartalma viszont az ironikust, a „szenvtelenség a szenvtelenségről" tükrözi; rombol, hogy a megsemmisített helyén valami merőben másnak a képét mutathassa fel. *A kritika* anatómiájában Frye a szimbolikus képiség archetipikus jelentésének három fajtájáról, az apokaliptikusról, a démonikusról és az analogikusról beszél. Az apokalipszis templomát a démonikus világban a tömlöc vagy a börtön helyettesíti: „A büntetőtelep lerombolása olyasvalamit jelent számomra - írja Genet -, mintha megbüntetnék a büntetést"; az apokaliptikus egyenes útját a drámákban az e világi labirintus, az eltévelyedés képe helyettesíti. *A tolvaj* naplójában egyik meghatározó élményéről, a szintén többszörösen börtönviselt Stilitano megalázó helyzetéről számol be: „A Tükörpalotának nevezett vásártéri attrakció egy barakk, amelynek belseje részben tükröződő, részben átlátszó üvegfalakkal határolt labirintus. Miután fizetett az ember, belép, és az a kérdés, hogyan talál ki. Egy ideig kétségbeesetten saját tükörképének ütközik, vagy egy másik látogatóba botlik, aki az üvegfal túlsó oldalán van hasonló helyzetben. Az utcáról bámészkodók figyelik a láthatatlan út keresését..." Az analógián alapuló képiség a démonikust a morálissal váltja fel: „A kínpadok és a börtönök nem azért nyújtanak fenyegető látványt, mert erkölcsileg tilosak, hanem azért, mert lehetetlen őket a vágy tárgyává tenni" - véli Frye. Az alapvetően démonikus Genet mindezt nem így gondolja: „Korlátoz, kivág magából a világ, amellyel szembeszállok, de annál szebb, sziporkázóbb leszek, minél élesebbek a sarkok, amelyek felsebeznek és alakítanak, mi-nél kíméletlenebbek a bevágások." Így talán az sem meglepő, hogy önéletrajzának elején olyan regényes álmodozás áll, amelyhez bármikor visszanyúlhat, amelyből bármikor anyagot meríthet akár egy műalkotás kidolgozásához, *akár* az erkölcsi tökéletesség eléréséhez.

Bár Frye szerint a civilizáció legkedvezőbb iránya mégiscsak az volna, ha egyesítené a kívánatost és a morálist. Mintha erre reflektálna A *tol-vaj* naplójában Genet, aki kezdettől fogva számolt annak kockázatával, hogy nem a legroszszabb, hanem talán a legkiválóbb elmék botránkoznak meg életvitelén és írásain. Ennek ellené-re - vagy épp ezért - mindvégig tántoríthatatlanul hű maradt. A *Balkon* előszavában írottakhoz: a művésznek ,,...nem az a dolga, hogy gyakorlati megoldást találjon a rossz problémájára. Vállalnia kell a kárhozatot. Elveszti a lelkét (ha ugyan van lelke), de sebaj. A műve robbanóanyag lesz, olyan tett, amelynek hatására majd cselekedni fog a néző, úgy, ahogy akar, ahogy lehet. A mű-vészi alkotás csak egyféleképpen mutathatja fel a »jót«, az ének kegyelme által; csakis a mű ereje tudja dicsőíteni a felmutatott rosszat."

SÁNDOR L. ISTVÁN

BIZARR POÉZIS

JEAN GENET: A PARAVÁNOK

Zsótérnak előbb-utóbb találkoznia kellett Genet-vel. Rendezéseiben ugyanis a francia író életművének ihletése is felismerhető. Ebből adódhat munkásságuk nem egy közös vonása. Mindketten a mélybe tekintenek - társadalmi és művészi ér-telemben is; a kulturális hagyományok álcái mögül felderengő riasztó emberi működést érzékeltetik: a zsigeri folyamatok és a szellemi mozgások feszültségét, az ember alatti létmód és az istenit kísértő kaland kettősségét. Olyan világot ábrázolnak, amelyben egymásba folyik a bűn és a szépség, a kegyetlenség és az ártatlanság, amelyben nincs helye semmifajta morális evidenciának, de a teljes amoralitásnak, a mértékek teljes tagadásának sem.

Ezekkel a központi formáló elvvé emelt paradoxonokkal függ össze, hogy alkotásaikban a groteszk minőségek a meghatározók: hangütésükben morbiditás és költőiség, közönségesség és emelkedettség, durvaság és áhítat keveredik. Szakítanak a hagyományos színházzal, a formabontást azonban a formateremtés sajátosan egyéni módjával kapcsolják egybe. Munkájuk rombolás és építkezés egyszerre. Egymásba fonódik náluk a tudatos szerkesztésmód, illetve az ötletszerűség és esetlegesség. (Nem áll egyiküktől sem távol, hogy az előre eltervezett spontaneitás látszatát keltsék.) Egyszerre érzékelte-tik az artikulálatlanságot, az emberi működés sodró elemi erejét, illetve az erre való erőteljes reflektálást, az élet érzéki közegét tisztelő gondolatiságot (azt is mondhatnánk, filozofikus hajlamot).

Szövegváltozat

Zsótér az évad első miskolci bemutatójaként Genet-művet állított színpadra. A rendező most először nem érezte szükségesnek azt, hogy felforgassa, ízekre szedje az eredeti szöveget, így állítva elő kedvére való alapanyagot. (Ez az átformálás, minden egyes részlet önmagához való hasonítása Zsótér korábbi rendezéseinek alap-gesztusa, lényegi kiindulópontja volt.) A dramaturgiai beavatkozások többnyire a húzásokra szorítkoztak; a majd ötórás darabot közel a felére kurtították a miskolci változatban.

A paravánok lazán egymáshoz kapcsolódó jelenetei egy észak-afrikai gyarmat furcsa világát idézik meg. Központi szereplőjük Szaid, aki szegénysége miatt csak a szomszéd falu legcsúnyább nőjét kaphatta feleségül. A fiúnak nincs elég ereje ahhoz, hogy szeretni tudja csúf asszonyát, de pénze sincs elég ahhoz, hogy a bordélyban vigasztalódjon. A kényszerek sodorják tovább: lopni kezd, a börtönöket járja. Nem a pénzszerzés vágya mozgatja, inkább valami belső késztetés, hogy szüntelenül szembesüljön a bűnnel, megmerítkezzen a szennyes idő áramlásaiban. A felesége, Leila áhítatosan követi őt ebben az alámerülésben: tolvaj lesz ő is, jobbára csak a börtönökben találkozik férjével. Szaid anyját is kiközösíti ezért a falu, csak a halottakkal perlekedhet vénasszonyi jogaiért. A darab második részében a történet hátterében megjelenő figurák - arabok és európaiak, kurvák és katonák - köré külön eseménysor szerveződik: a bennszülöttek fellázadnak a telepesek ellen, kitör a harc az arabok és az európaiak között. A kurvák uralta bizarr béke fokozatosan átfordul a katonák uralta kaotikus világba, a pusztulás, a halálon túli lét groteszk képeibe. A bennszülöttek és a telepesek háborújának történetében Szaid egyre inkább láthatatlanná válik: először árulóként emlegetik, aztán a legendák groteszk hősévé stilizálódik. Nincs sehol, sem az életben, sem a halálban. Csak egy dal őrzi létét.

Az előadás jó érzékkel hagyta el A *paravánok* önismétlő, kissé túlírt részeit, de kiiktatott minden olyan részletet is, amely az algériai háború közvetlen ihletésére utal. Nem hangsúlyosak az európai telepesek és az afrikai bennszülöttek szembenállásának és küzdelmének korhoz kötött mozzanatai, ideológiai és politikai összetevői. Ugyanakkor e változatban is fontosak maradnak a faji és etnikai előítéletek, a társadalmi szerepek keltette feszültségek.

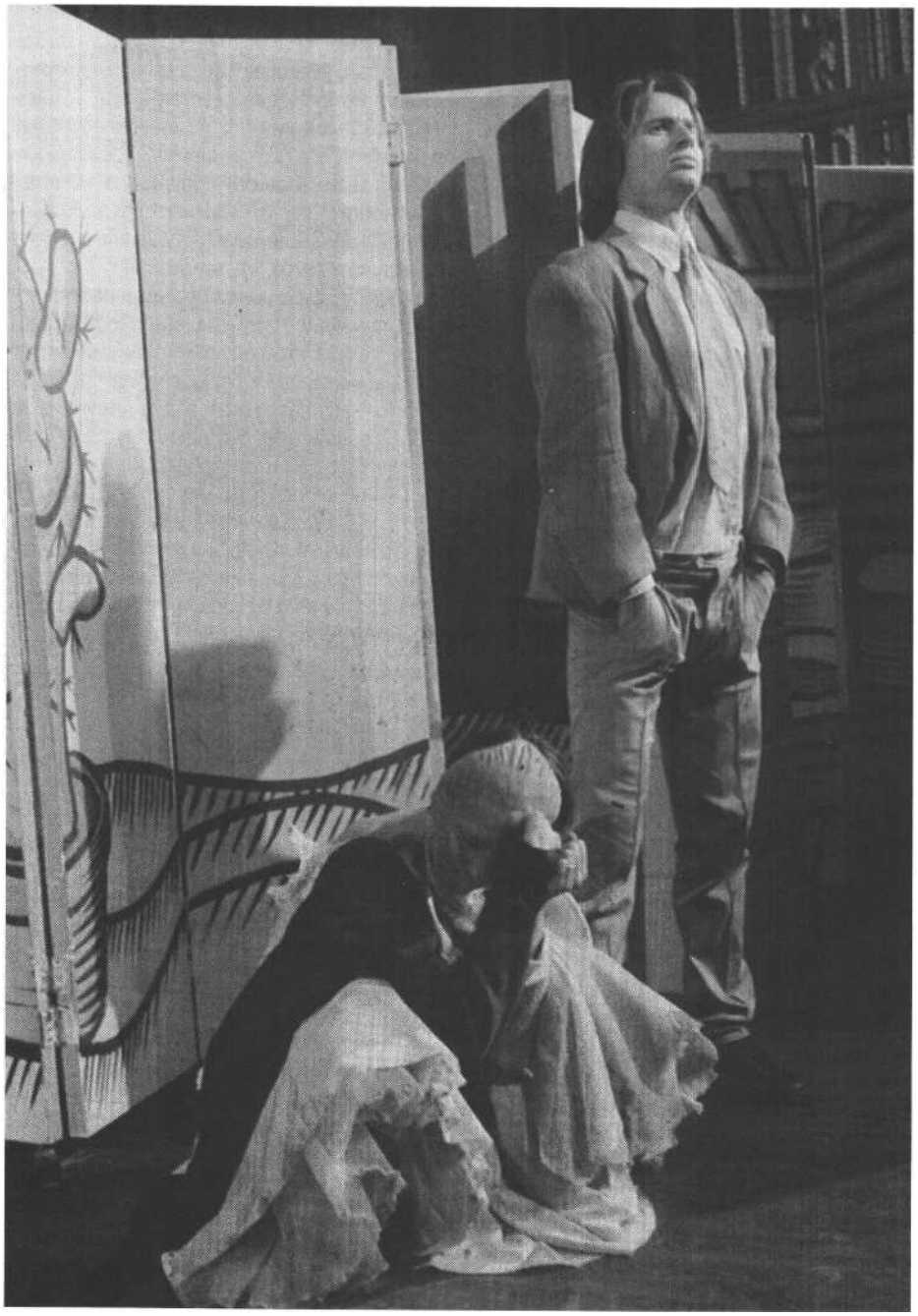
A húzások következtében mintha valami egyetemesebbről szólna az előadás, mint a darab. A miskolci szövegváltozatban az eredeti mű felépítésénél világosabb, áttekinthetőbb szerkezet született. (Mintha Zsótér épp fordított utat járt volna be, mint korábbi munkáiban: a konvencionális szerkesztésmódok felbontása helyett Genet túlságosan is laza szerkezetű, gyakran ötlet-szerűen bonyolódó művéből egyértelműbb, de némileg hagyományosabb szerkezetet épített.) Az első rész mozaikszerűen egymáshoz kapcsolódó képeinek nagy részét megtartotta az előadás, de a második rész túlburjánzó, szimultán történéseit, a sokféle eseményt egymás mellé montírozó jelenetsort megtisztította, leglényegesebb alkotórészeire egyszerűsítette. Egyértelműbbé váltak így a mozgásirányok: a gyarmati háború fordulataira és az élet újrakezdésére történő utalások kiiktatódtak a játékból, s a történéseket az egyetemessé váló pusztulás morbid képei uralták el. Összességében valamiféle tematikus szerkezet született, mely a nász és a halál keretébe foglalva a bűn születését, elhatalmasodását, egyetemes romlássá terjeszkedését jelenítette meg. Mindezt egy ellentétes irányú mozgás ellenpontozza: a tisztesség, az erkölcs, a törvény határainak áthágásával egyre több esendő együttérzés, egymásra figyelő emberség jelenik meg a szereplők között. Az egymás ellen fenekedő totális magányban egyre több jogosultsága lesz a szolidaritásnak, a sorsközösség tudatának. A társadalmi formák felbomlása, a káosz elhatalmasodása a lét dimenzióinak tágulását is jelenti: a lázadás, a harca szabadság egyetemesebb esélyét is kínálja.

Tér

A miskolci előadás - Zsótér korábbi gyakorlatával ellentétben - szinte egy az egyben átvette a szerző színleírását. Érthetőez, hiszen Genet épp olyan szimultán teret határoz meg darabja színteréül, amilyet korábbi rendezéseihez Zsótér is teremtett. A paravánok mozgatása, minta tér tagolásának, a helyszínváltások jelzésének módszere éppen azt a színházszerűséget hangsúlyozza, amely a Zsótér-előadások önironikus, groteszk keretéül szolgált eddig is. Érdekes látványt kínáló, áttekinthető, jól funkcionáló térben játszódik a miskolci előadás. Genet többszintes díszletelképzelésével ellentétben a rendező csak kétszintes játékteret használ. A festett díszlettáblák mozgatásával variálódó alsó szint mögött a háttérben időnként mozgatható emelvény jelenik meg, afféle felső szintet képezve. Finom egymásba játszatásokkal itt található a börtön, ezen a szinten ítélkezik az isteni megszállottság múltával hatalmas űrt érző kádi, és ide sereglenek a halottak is, hogy a túlvilági létre rácsodálkozva együttérzőn figyeljék a túlélők alanti bolyongását. Szépek az áttűnések: a mozgó paravánok mögül előbukkanó új szereplők jelzik az újabb szituációkat. Lehetőséget teremt a tér a több részletet bejátszó, szimultán jelenetépítkezésre is. Az előadás e pillanatai különösen hatásosak, kidolgozottak.

Színházi forma

Az előadása megtisztított szerkezethez méltón, letisztult eszközöket használ. Zsótér mostani rendezésében nyoma sincs a színházi kifejező-



Varjú Olga (Leila) és Kuna Károly (Szaid)

eszközök korábbi munkáiban megszokott, sokszor zavarba ejtő sokféleségének. Nincsenek áriák (csak egy zárókórus van), nincsenek emblematikus maszkok, nincsenek pimasz gesztusként színpadra került furcsa kellékek, tárgyak, nem hangzanak el vendégszövegek, ironikus kiszólások. A párhuzamos monológok benyomását keltő, kihangosított belső beszédet ebben az előadásban felváltja a valódi dialógus, a szereplők közt megszülető párbeszéd. Azt mondhatjuk, Zsótér eddigi legtisztább munkája született meg A paravánokkal.

A produkcióból azonban kitűnik az is, hogy Genet elsősorban verbális hatásokra, nyelvi leleményekre épülő művének színreállítására szövegcentrikus rendező vállalkozott. *A paravánok*nak hagyományos értelemben nincs cselekménye, nincsenek a történet folyamatában meghatározható szituációi, nem szerepeltet személyiségként jellemzett figurákat. A többnyire önálló értékű jelenetekben nem az a fontos, amit a szereplők tesznek (és ahogy ezzel identitásukat, értékrendjüket jellemzik), hanem az, amit mondanak. A darabban acselekvéseknél hangsúlyosabbak a cselekvésekre való reagálások. A társadalmi szerepkörökként vagy az amoralitás archetípusaiként meghatározott figurák a létükre való reflektálással fogalmazzák meg önmagukhoz, a másikhoz, illetve a világhoz fűződő viszonyukat - helyzetüket és választásaikat. (Ez a verbális szólamokat teremtő zeneiség is vonzhatta Zsótért Genet művében.)

A darabot rendkívül erőteljes, sajátosan egyéni nyelvhasználat jellemzi. A különféle nyelvi rétegek elegyítéséből bizarr poézissel átszőtt filozofikusság, morbid szóképekké stilizált közönségesség születik. („Legyenek a baszásról álmodó haza hatalmas dákója" - mondja a harci szellemet felszító Főhadnagy. „A szépségem csak szelence volt, melyben ott ragyogott az igazi ékszer: a kegyetlenség... És ha letoltam a gatyámat, szenvedélyük sugarai aranyszínűvé festették a seggemet" - mondja élete tanulságait összegezve az Őrmester.)

A közönség jelenlegi megszokásai, illetve a jelenkori színpadi konvenciók azonban némileg leértékelték a verbalitás szerepét a színházban. Ebből az következik, hogy Genet erőteljes színpadi beszédmódját hasonlóképp erőteljes, a szerző nyelvi értékeit alátámasztó (azzal rokon szemléletű) színházi fogalmazásmóddal érdemes megerősíteni. A paravánok miskolci előadásának jó néhány sajátosan megkomponált részlete jelzi az irányt, amelyet a rendező is követendőnek tartott, de amelyet mégsem tudott az egész előadás formáló elvévé tenni. Talán túlságosan is sok az olyan jelenet, amelyben a groteszk hatás pusztán a verbalitásból adódik. Jó néhány ellenpéldát is idézhetünk azonban. Ilyen mindjárt az indító kép, melyben Szaid (Kuna Károly) és az Anya (Horváth Zsuzsa) furcsa beszélgetését hasonlóképp bizarr koreográfia erősíti fel: az asszony meggörnyedt testtel tart a fején egy hatalmas bőröndöt, melynek a tetején egy magassarkú cipőt egyensúlyoz. A fiú maga is a bőrönd alá áll, majd testének hajlításával átveszi a terhet. A groteszkül stilizált játék a bőrönddel és a cipővel a jelenet további menetét is átszövi. Talán még erőteljesebb Kadidzsa (Orosz Anna) halálának megjelenítése. A középen tántorgó lányhoz újabb és újabb férfiak érkeznek: a pusztulás áldozati ajándékaként ajánlják fel bűneiket, vétkeiket, kegyetlenségüket és vérszomjas gátlástalanságukat. Az egyre gyorsuló ritmusú ölelkezések vad haláltánccá fokozódnak. Ez a stilizáció még erőteljesebbé teszi az Orosz Anna alakította figura végső kiégettséget és nekivadult zaklatottságot érzékeltető szövegmondását.

Genet kommentárjaiban az általa elképzelt előadás legfőbb hatáselemeként a kontrasztot határozza meg. Szerinte a stilizált színházi térben minduntalan valóságos tárgyaknak kell megjelenniük. Így a stilizációt a konkrét elemek,

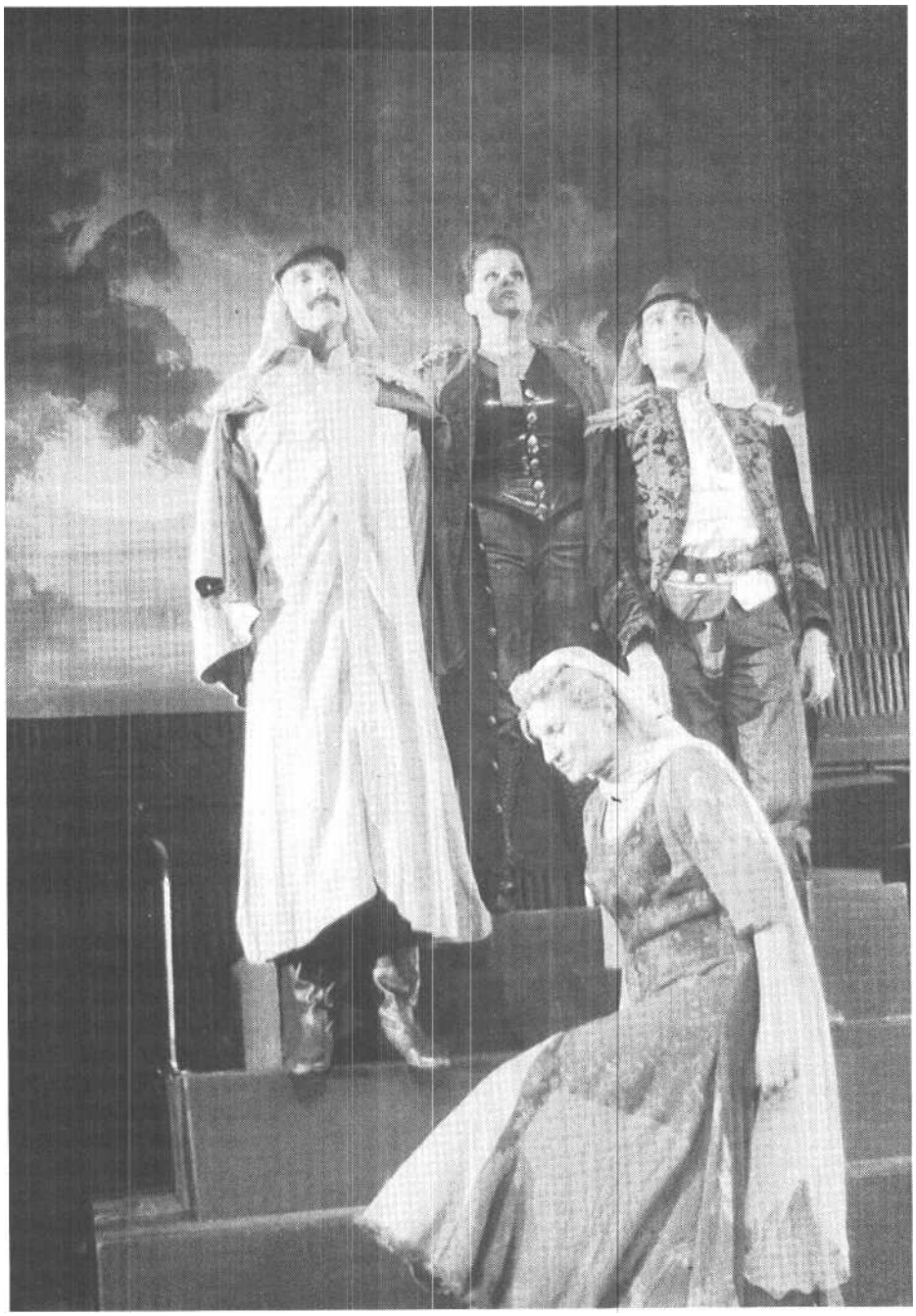
a valóságosságot az áttételes megoldások teszik idézőjelbe. Ezzel a kettősséggel Zsótér is él előadásában, de nem teremt használatukkal valódi kontrasztot. A prostituált kezébe adja a kötőtűt, de az a valóságos eszközzel pusztán stilizált fogpiszkálást végez. Kapát ad a munkások kezébe, de a szerszám megkoreografált, ritmusos mozgatása elfedi a tárgy színházi közegben idegenszerűnek ható jelenlétét. Az előadás a hasonló megoldások következtében egészében a stilizáltság irányába mozdult el. (Valóságosság és jelzésszerűség Genet megkívánta kettősségéből az utóbbi erősödött fel.) Ezzel a rendező épp korábbi előadásainak legfőbb hatáselemét gyengítette. Zsótér előző munkáinak stilizált színházi közegében ugyanis mindig lenyűgözően valóságos emberi indulatok jelentek meg; feszélyező szenvedélyek, szembesülésre késztető emberi küszködések. A mostani bemutató azonban ebben a rétegben kevesebb erőt mutat fel. Hiányérzetünk talán a színészi játékmódból adódik.

Színészek

A bemutatóhoz Zsótér rendelkezésére állt a teljes miskolci színészgárda. Nemcsak a szemléletéhez és munkamódszeréhez hozzáedződött színészekkel dolgozott, hanem hasonló előélettel nem rendelkező társulati tagok is részt vettek a munkában. Ebből adódik a színészi játékstílus eklektikussága.

A produkció közreműködőinek ugyanis nem volt módjuk rá, hogy különféle stúdiumokon kísérletezzék ki a darabhoz illő szokatlan játékmódot, azt a színházi nyelvet, amellyel megközelíthető, megszólaltatható Genet bizarr világa, megteremthető egy egyéni ízekkel átszőtt, még-is egységesnek ható játékmód. A rendelkezésre álló három hét alatt (a produkció a miskolci színházépület átalakítása alatt született) jobbára csak készen hozott színészi karaktereknek a játékba való illesztésére volt lehetőség. (A formai előtanulmányok hiányát jelzi a dikció is. A szereplők többsége érzi, hogy másképp kell megszólalnia, mint egy hagyományosabb színjátékban. Van, aki emeltebb hangon beszél, van, aki a deklamálás ironizálásával kísérletezik, és vannak néhányan, akiknek egészen sajátos, egyéni az artikulációjuk.)

A rendkívül népes szereplőgárdából néhány színész teljesítménye emelkedik ki. Figyelmet kelt mindenekelőtt Varjú Olga finom árnyalatokkal építkező, érzékeny Leila-alakítása. Rebbenő törékenység, megalázottságából erőt merítő szívósság, a bűnbe és a mocsokba alámerülő, bevallhatatlan szerelmes rajongás, az áhítatos pillanatok illúzióiért megszenvedő hűség jellemzi a figurát. Jó Orosz Anna kíméletlenséget és csalódottságot, gyengédséget és kegyetlenséget egyesítő Kadidzsa-alakítása. Érdekes Horváth Zsuzsa tört fájdalmat és alig észrevehető megvetést elegyítő Anya-figurája. Jó Benedek Gyula érdes humorú Őrmestere és Honti György pöffeteg Blankensee-je. Kuna Károly hajlott tartásával, izgága mozgásával jellemzi a főszereplőt, Szaidot, de most mintha kevesebb energiát és kevesebb belső hitet kölcsönözne alakjának, mint a korábbi Zsótér-előadásokban.



Jelenet A *paravánokból*
(Jármay György felvételei)

Erdekes, számos részletében vonzo előadás született Miskolcon. De a kivételes élmény, melyet író és rendező szerencsés találkozása ígért, elmaradt.

Jean *Genet:* A *paravánok (Miskolci Nemzeti* Színház - *Csarnok). Fordította:* Bognár Róbert. *Díszlet:* Ambrus Mária m. v. *Jelmez:* Papp János m. v. *Világítástervező:* Gibárti Tibor. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Rendezőasszisztens:* Vágó Kati. *Rendező:* Zsótér Sándor.

Szereplők: Kuna, Károly, Horváth Zsuzsa, Varjú Olga, Orosz Anna, Seres Ildikó, Ábrahám István, Molnár Anna, Szegedi Dezső, Benedek Gyula, Komáromy Éva, Dézsy Szabó Gábor, Locskay Andrea, Péva Ibolya, Honti György, Pászternák Viktor, Varga Csaba.

TASNÁDI ISTVÁN

HASADT LELKEK

JEAN GENET: CSELÉDEK

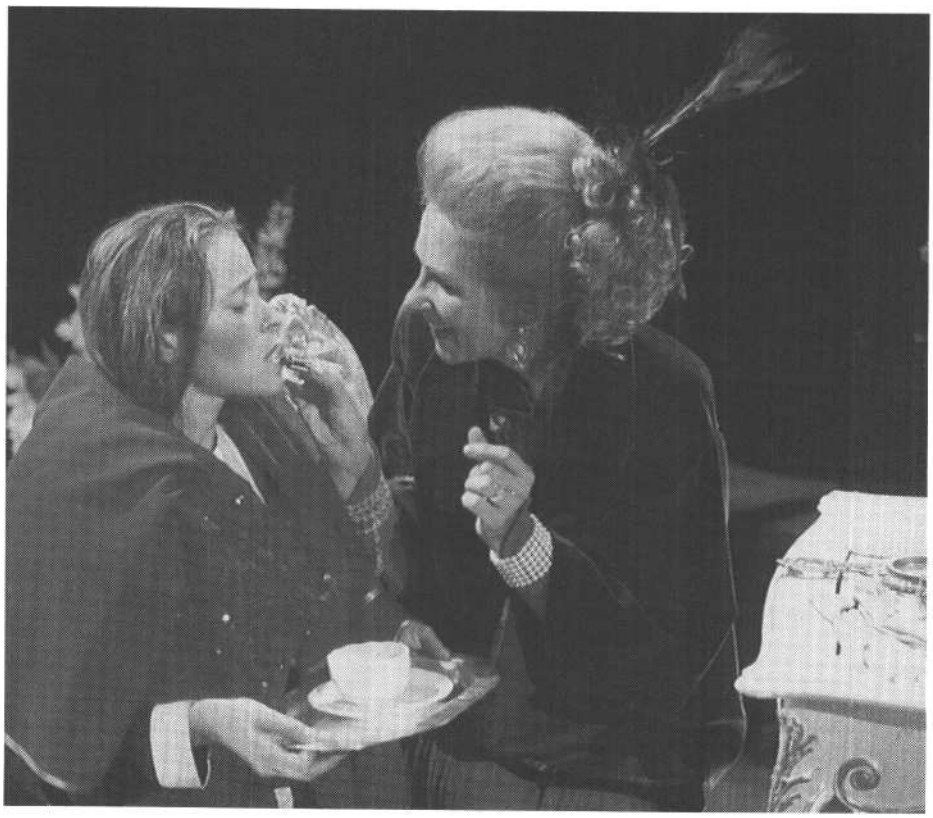
A bűn apologétája, a tolvaj és pederaszta vi-
lágcsavargó miért éppen a színházzal bánt volna megilletődött tisztelettel? Darabjaiban az egyes figurák gyakran keresnek maguknak konkrét szerepeket kapaszkodóul, így a színésznek olyan embert kell eljátszania, aki valaki mást próbál eljátszani. Genet a színpadon megvalósítja a színházi helyzet miniatűr mását, egy plusz szintet iktat be, s ezzel jelzi, hogy ebben az egész álcázósdiban leginkább a hazugság érdekli, a megtévesztés és az önbecsapás metodikája. A drámái bonyolult tükörrendszerébe pillantó néző nem az író mutatványokra képes arcát látja, hanem a tarkójánál félrenyírt haját vagy éppen dicstelen hátsó felét. Ez az orvtámadás mégsem a leleplezést szolgálja. Hogy mindenki másnak hazudja magát, mint ami, az Genet-nél ünnepélyes bejelentésnek számít, hiszen a hazugság - az árulás és lopás mögött - előkelő helyet foglal el házi értékskáláján.

A drámatörténeti hagyományba belekerülve persze a legelvetemültebb színházi felforgató is klasszicizálódik. Az életművét kísérő lábjegyzetek ma már csak a filológus érdeklődésére tarthatnak számot, és hiába igazolja akár egész életével anarchisztikus tételeit, hiába ír oldalas instrukciókat egy-egy jelenethez, a lényeget, a fennmaradt műalkotást mindenki szabadon értelmezheti. Genet legnagyobb vonzereje öntörvényű radikalizmusa, ez izgatja leginkább a szín-házi alkotókat, és egyben ez állítja őket a legveszedelmesebb csapdahelyzet elé. A Genet által felkínált utat ugyanis szinte lehetetlen maradandó sérülések nélkül bejárni, felszínes értelmezése viszont zavaros színpadi ömlengéseket eredményezhet. A *Cselédek* esetében különösen fennáll ez a veszély.

Mikor a lányok a „mosogató böffenéseiről" beszélnek, megalázottságukat és alantasságukat ecsetelik, akkor az író szándékai szerint nem panaszkodnak, hanem dicsőséges lírai áriákat zengenek önittasultan. A Monsieur elárulása nem szégyellnivaló piszokság, hanem a legfenségesebb tett, a személyiség legpompázatosabb megnyilvánulása (erről meghökkentő eszmefuttatást olvashatunk Genet negyvenéves késéssel végre lefordított önéletrajzi írásában, A *tolvaj* naplójában). A Madame kíméletlen szeszélyei, a cselédek torzult indulatai az író értelmezésében mind-mind csodálatra méltó életjelenségek. A színpadon persze nem azok. Prózai műben az eseményeket az író kommentárja tetszőleges megvilágításba helyezheti, míg drámában erre nincs mód. „Lélekben elfordultam tőle, még mielőtt befejeztem volna" - nyilatkozta Genet a Cselédekről, mintha már írás közben megérezte volna, hogy ezt a drámát mindenképpen félre fogják magyarázni, valamiféle szociális töltetet képzelnek belé, és saját maga ellentétévé, saját maga ellen fordítják. Nem a sötét erők rituális öngyilkosságban csúcsosodó szertartásának fogják ábrázolni, hanem merészen pszichologizáló, sőt politizáló műnek, s - kegyelemdöfés-ként - tanulságot biggyesztenek a végére. Talán ezt elkerülendő hagyta meg, hogy a női szerepeket férfiak játsszák (bár friss eszszékötetében Forgách András egy ennek ellent-mondó kijelentést idéz tőle).

A veszprémi Petőfi Színház előadásában három nő játszik, s már ebből is kitűnik, hogy a rendező, Paál István nem Genet sajátos világképének boncolgatására szánta rá magát. Őt inkább a történet hatalmi tematikája érdekli: a Madameban a tekintélyével roncsoló mesterséges fensőbbséget látja, a lányokat pedig a saját alárendeltségük tudatába fulladó, szenvedő lényekként értelmezi. Az árulás és a gyilkossági kísérlet nála egyértelműen lázadás, így a cselédek önmarcangolása lényegében két leendő forradalmár ódzkodása a szabadulást hozó mocskos cselekedettől. Claire (Módri Györgyi) és Solange (Tóth Rita) a fésülködőasztal tükrében nézik egymást, és beszélgetnek: egy zaklatott lélek ül a tükör előtt és monologizál. „Elegem van ebből az ijesztő tükörből, mely úgy veri vissza a képemet, mint valami rossz szagot." „Te vagy a rossz szagom" - mondja Claire másutt, de a két arc addigra már rég egymásra kopírozódott. Az önmagába zártság egy bizonyos fokán a lélek úgy próbál szabadulni a gyötrő magánytól, hogy megkettőződik: azaz meghasad. Ekkor már van kihez szólni, van kit meggyőzni, van kire megsértődni. Genet drámairói technikája is hasonló ebben a darabban: önmagát két egyenlő részre osztja, majd ezeket durván összedörzsöli, hogy dialógusokat pattintson ki belőlük. A darab tirádái így válnak áttételes önvallomásokká: mindkét lány titkos vágya a guyanai fegyenctelepre kísérni szeretőjét, akit ő árult el (Genet-nek voltak

Módri Györgyi és Kakuts Á g n e s (Madame)



ilyen ambíciói), mindketten undor tárgyai (Genet maga kereste ezt az állapotot, mikor koldusként járta be Spanyolországot és fél Európát), s mindketten fellázadnak a létjogosultságát az ő alacsonyabbrendűségükkel igazolni kívánó autoritás ellen.

Módri Györgyi játékából hiányzik az a zárkózottság és összeszedettség, amelyből kilépve hitelesen lehetne tálalni az alamuszi szervilitás mögött fortyogó gyűlölet és rajongás kevercsét. Vagy nem tud, vagy nem akar cselédlányt játszani; az ő felfogásában Claire inkább nyafka elvarázsolt királykisasszony, aki úgy zsarnokoskodik nővérén, ahogy rajtuk gonosz mostohájuk, a Madame. Ezzel kettejük kapcsolatában is létrehozza azt a helyzetet, amely eredetileg csak az úrnő és a szolgálók viszonyában mutatkozik meg. Ezzel a spontán tagoltsággal a rendező nem kezd semmit, csak a társadalmi konvenció által igazolt elnyomatás elemzésével törődik, pedig egy kapcsolat természetes súlyelosztásának bemutatása legalább annyi izgalmat ígérne. Tóth Rita riadt, konok, alázatosságában is ijesztő rabszolgának mutatja Solange alakját. Az életben hal-kan és halványan van jelen, hiszen az a feladata, hogy a tárgyak gondozójaként maga is tárggyá váljék. Fegyelmezett, céltudatos mozdulatai szinte varázsütésre esnek szét a purgáló rituális játékok során; mivel alaposan lefojtotta, hatalmasat dörren a saját homloka felé fordított fegyver. Két színe van, egy hamuszürke és egy bíborvörös, ezeket váltogatja a jellemrajz elkészítéséhez. Átmenetek nélkül dolgozik, s mivel a játékban nem jönnek létre igazi feszültségek, hisztériás kitörései hiába táplálkoznak valós energiákból, irritálóan művinek tűnnek. Kakuts Ágnes affektált, ártalmatlan Madame-ja önmagában érdekes alakítás, csak éppen ehhez az előadáshoz nincs semmi köze. Ha nem az a démonikus lény, akit isteníteni és gyűlölni lehet, nem érthetjük meg a lányok motivációit, s meggyilkolásának sem értelme, sem tétje nem lehet. Megjelenésével végképp irányát veszti és felhígul az előadás.

A *Cselédeket* 1947-ben mutatták be Louis Jouvet rendezésében a párizsi Athénée Színházban. Íróját egy évvel később csak Sartre és Cocteau közbenjárása menti meg az életfogytiglani börtönbüntetéstől. Genet acélos következetességgel teljesíti be a programot, amelyet honfitársai, Villon s még inkább De Sade márki meghirdettek. A XX. század két nagy közhelyre épül: az egyik, hogy „Isten halott", a másik, hogy az embernek van egy „tudatalatti" nevű mentális szemétlerakó telepe. Minek akkor selypegni, tipegni, okoskodni, tűrni és fohászkodni? Szállj le a saját poklodba, mert ott a te helyed - sulykolja belénk Genet életműve és életének paradigmája. Tételeit nem kell elfogadni, de megcáfolni sem könnyű. A Genet-mítosz kihívás, amelynek nem lehet vállvonogatva megfelelni. A hatalom és az elnyornottak viszonyáról sok mindent tudunk, legalábbis többet, mint önmagunk szélsőségeiről, arról, hogy mi mindenné lennénk, ha nem működnének a belénk épített civilizációs beidegződések, kontrollok és illúziók. Nyitottság, bátorság és némi mazochisztikus kérlelhetetlenség nélkül a *Cselédek* előadása csak egy szubkulturális bestseller terméketlen felmondása lehet.

Módri Györgyi (Claire) és Tóth Rita (Solange) (Ilovszky Béla felvételei)

Jean Genet: *Cselédek (veszprémi Latinovits* Zoltán *Játékszin). Fordította:* Nagy Péter. *Díszlet:* Stefanovits Péter m.v. *Jelmez:* Justin Júlia m.v. *A rendező munkatársa:* Sz. Pallai Ágnes. Rendezte: Paál István. Szereplők: Módri Györgyi, Tóth Rita, Kakuts Ágnes.

NÁNAY ISTVÁN

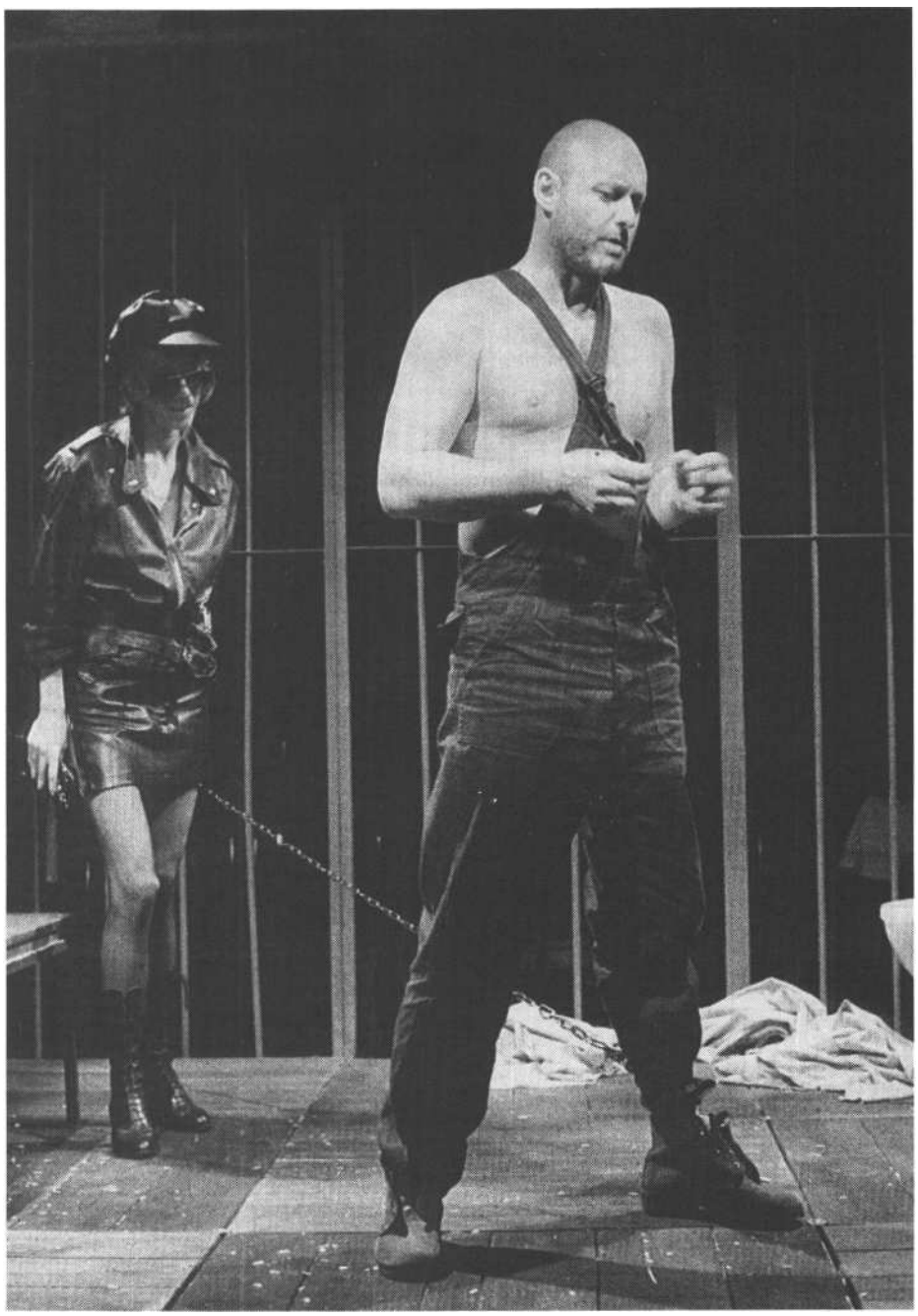
UJJGYAKORLAT

JEAN GENET: FÉRFIAK

Quartier de haute surveillance-nak nevezték a francia fegyházaknak azt a részlegét, ahová a legelvetemültebb bűnözőket zárták. Legalábbis akkoriban, amikor Genet még gyakori lakója volt a különféle börtönöknek. (Mitterrand ugyanis megszüntet-tette ezt a szigorított őrizetre szolgáló intézményt.) Tízszer ítélték el lopásért, s csak a francia értelmiség példátlanul egységes tiltakozásának köszönhetően úszta meg az életfogytiglani börtönbüntetést. Így hát valószínűleg nem csupán hallomásból ismerte azt a szigorított őrizetet, amely címe és helyszíne első drámájának.

Néhány prózai munkája után - amelyek irodalmi hírnevét megalapozták -, 1946-ban írta meg a kevésbé ismert s csak ritkán játszott Szigorított őrizetet, a színműírói rangot adó és Magyarországon is többször bemutatott Cselédek (1947) ikerdarabját. Mindkettő zárt világban játszódik, az egyik egy polgári otthon képletes börtönében, a másik valóságos fegyházban. A Cselédekben három nő, *a* Szigorított őrizetben (amelyet most *Férfiak* címmel játszanak Debrecenben) három férfi között alakul ki homoszexualitástól sem mentes, a szeretetet és gyűlöletet egyaránt magába foglaló kapcsolat. A zárka lakói közül a gyilkosságért elítélt Zöldszemű a Madame, a tolvaj Maurice és a nem tudni miért leültetett Lefranc pegig Solange és Claire megfelelője.

A három férfi közül a primitív, írástudatlan Zöldszemű a vezér, aki kivégzésére vár, mivel megfojtott egy lányt. Tette mindkét társának imponál, ők is kacérkodnak a gyilkolással mint rituális cselekedettel, de egyiküknek sincs ereje, se mersze a végzetes lépés megtételéhez. A Zöld-szemű helyett a tudatos és művelt Lefranc írja a gyilkos nőjének szóló leveleket, s a férfiak között épp e levelek okozzák a konfliktus kirobbanását. A Zöldszemű ugyanis féltékeny rövidesen szabaduló „íródeákjára", aki szép szavaival valósággal elkápráztatja a nőt. Lefranc ugyanakkor bizonyítani akar: mindkét társa s főleg saját maga előtt szeretné igazolni, hogy van olyan vagány, mint például a Zöldszemű; ha ezt be tudná bizonyítani, talán a láthatatlan, de mindenkiből feltétlen tiszteletet kiváltó néger bűnöző, a Hólabda is méltányolná őt. Végül is az őt állandóan cukkoló, felkinálkozó Maurice-t öli meg a zárkában. Önbecsülése azonban ettől mégsem nő meg, „csupán" azt sikerült elérnie, hogy a szabadulás éppen úgy elérhetetlenné vált számára, mint a Hólabdának és a Zöldszeműnek. Véglegessé vált bűnössége, de ez nem vezet a várt felmagasztosuláshoz, a bűnösből nem lesz szent, a tolvaj nem tudja megtestesíteni a „l'impossible nullité" eszményét, nem képes felmutatni „a vegytiszta gonosz negativitását" (ahogy ezt Robert Brustein mondja). Mert Lefranc akarja ugyan a Rosszat, de ahhoz túlságosan is tudatos, hogy mindenestől átadja magát neki. Szerepet játszik, megfelelni akar, de szerepét az a világ szabja meg, amely ellen lázadni szeretne.



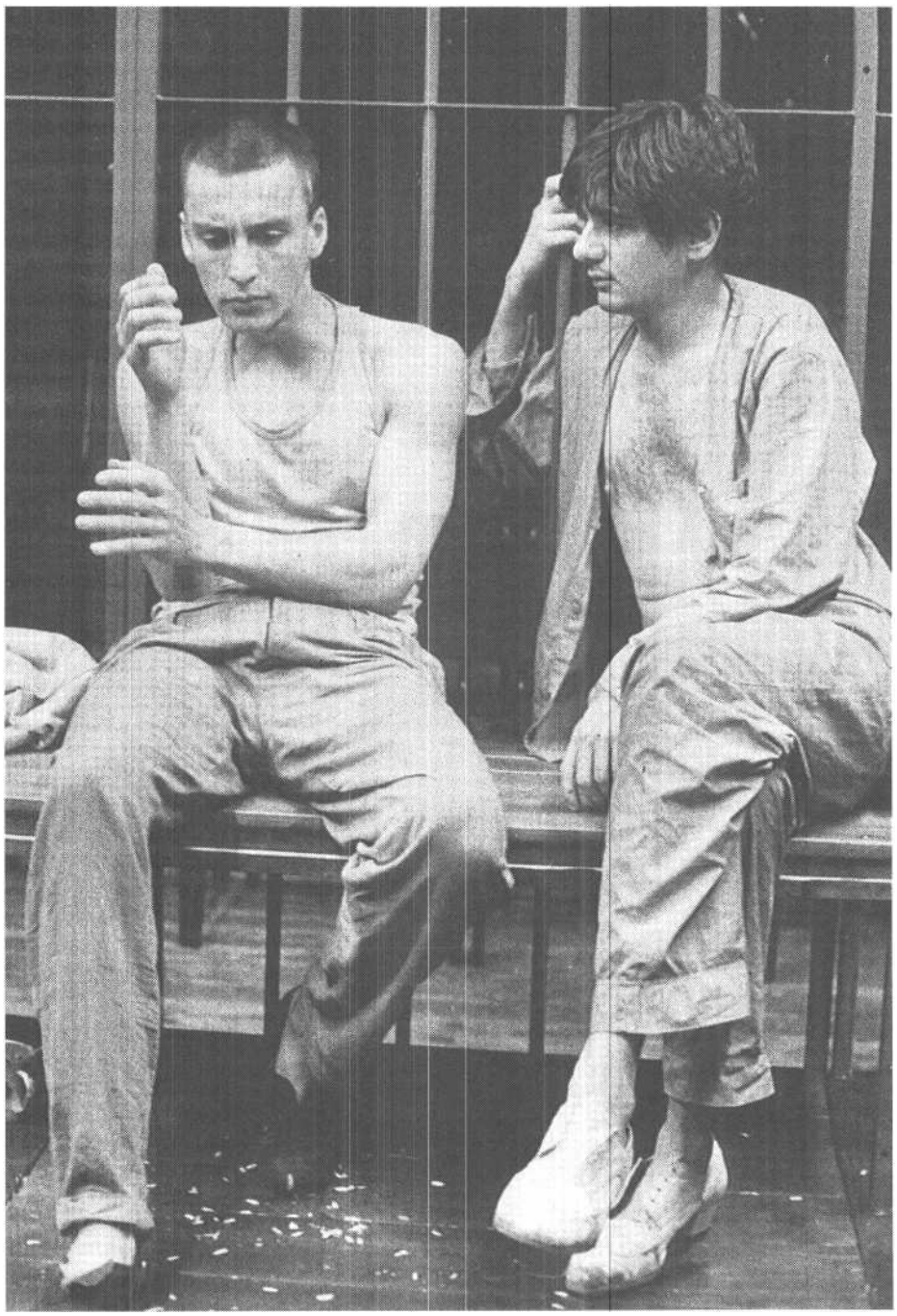
Ördögi csapda ez, s e csapdahelyzet lesz meghatározója Genet további drámáinak is. Akárcsak a szerepjátszás, a tükröztetés, az a módszer, ahogyan a szereplők társaik szemében, tetteiben, gondolataiban ismernek rá önmaguktól szabadulni nem tudó önmagukra. Valóság és illúzió, anarchia és rend, lét és nemlét ellentétpárjai szabják meg az első dráma világát is, s bár ez kétségtelenül csupán vázlatnak tekinthető a későbbi drámákhoz *(A Balkon, Négerek,* A paravánok*),* Genet már itt is megfogalmazza szemléletének paradoxonjait.

A szereplők közötti viszony alakulása krimiszerű feszültséget hordoz, ugyanakkor a dialógusokban tézisszerűen megfogalmazott filozófiai és morális tételek hangzanak el. A dráma tehát egyszerre életszerű és emelkedett, s ez megnehezíti a színpadra állítását. (Ebből a szempontból - de nemcsak ebből - vitathatatlan rokonság mutatható ki *a Férfiak és* Sartre *Zárt* tárgyalása, *Temetetlen holtakja,* sőt Camus *Caligulája* között is!)

Debrecenben Bálint István rendező ezt a kettősséget úgy igyekezett feloldani, hogy stúdióban, a nézők által körülült parányi térben játszatja a darabot. A tér közepén vaskalicka áll, amely a börtönnek csupán a jelzése. A terem bejáratát lezárják, éreztetve, hogy mi, nézők is osztozunk a szereplők sorsában, legfeljebb bennünket nem zár körül vasszerkezet. A „börtön" ajtaja nincs kulcsra zárva, a rabság - filozófiai értelemben - önként vállalt, vagy másképpen fogalmazva: nem a zár létén vagy nemlétén múlik rabságunk, illetve annak érzete. Ebben az intim térben, a nézőkhöz életveszélyes közelségben csak nagyon őszintén, naturalista mód természetesen, minden színészkedést kizárva lehet létezni.

Nagyon is tisztában volt ezzel Bálint István, hiszen ő Halász Péterrel, Breznyik Péterrel s társaikkal több mint két évtizeden át éppen ezt a szín-házi, színészi létezésmóclot tanulta és képvisel-te. Igen ám, de a magyarországi hivatásos színészek gyakorlatából hiányzik az a képesség és készség, amelynek révén az őszinteségnek nem csupán a látszata teremthető meg.

A három férfi remek karakter; Horányi László, Ternyák Zoltán és Bertók Lajos játssza őket. Az a lazaság, magától értetődő természetesség, amely a hányaveti mozgásban, a motyogásban, a dobott beszédben, a szöszmötölésben, a lezserség és a feszültség kettősségében nyilvánul meg, leginkább Ternyák Maurice-át jellemzi. Minden megmozdulása provokatív, megszólalásai pimaszak, de vidámsága mögött valami mély szomorúság bujkál. Bertók Lefranc-ja titkokat rejt. Zárkózott. Nehezen mozdul, aztán hirtelen kirobban. Féktelen indulatok és patologikus elernyedések, az értelmiségi elemzései és az ösztönlény dadogása, ragaszkodás és gyűlölet,



Bertók Lajos (Lefranc) és Ternyák Zoltán (Maurice) (Máthé András felvételei)

játékosság és görcsösség ellentétei között egyensúlyoz a színész, hol több, hol kevesebb hitelességgel. Nagyszerű, igaz pillanatok és általános színészi megoldások keverednek játékában. A leghagyományosabb szerepfelfogás Horányié, aki az írói meghatározásnál idősebb Zöldszemű. Ez a korkülönbség némileg átrajzolja a viszonyokat, hiszen nyilvánvalóan más a jelentése annak, ha a figurák közel egyidősek, s más, ha közülük épp a Zöldszemű jóval idősebb. Hogy a stúdióelőadások milyen fontosak lehetnek egy-egy színész számára, arra Horányi alakítása is jó példa. Neki ugyanis jóval több színészi beidegződéstől, klisétől kellett megszabadulnia ahhoz, hogy hiteles legyen szerepében s a térben, mint fiatal kollégáinak. Színészi megújuása egy folyamat biztató szakaszának tűnt; sokszor hátborzongatóan erős és természetes volt, máskor viszont úgy játszott, mintha nagyszínpadon lenne, azaz lelepleződött színészkedése.

Horányi robusztus, vívódó alakot formát, aki ugyan tekintély a többiek között, de ő is féli a titokzatos Hólabdát, ugyanakkor érzelmileg abszolút kiszolgáltatott. Ő a férfi a zárkában, ebből is fakad helyzetének paradoxona, hiszen egyfelől vele szemben az őt leigázó, bűnbe sodró, megbüntető világ képviseli a férfierőt, másfelől viszont a többiekkel szemben ő veszi át, ő testesíti meg e princípiumokat.

Az előadás záró pillanataiban azonban a néző értetlenül áll a rendező azon értelmezése előtt, miszerint e tisztán férfidarabban az őr az írói instrukciótól eltérően nő. Sejthető, hogy e döntés kontrasztot hivatott kifejezni a beszélgetések-ben és a levelekben oly gyakran szereplő Nő mint a vágyak, a féltékenységek, az összecsapások tárgya és alanya, illetve a valóság, az e világban létező nő között, de az elképzelés éppen a kívánt hatás ellen dolgozik; a női börtönőr mint törékeny, légies jelenség kifejezetten komikussá válik, ezáltal a szituáció minimális hitele is elvész. S ez nem Földes Katin múlott, akinek ez volt az egyik utolsó szerepe tragikus balesete előtt.

A debreceni előadás nem foglalt állást abban az értelmezési vitában, amely legpregnánsabban Martin Esslin és Robert Brustein között folyt arról, hogy Genet drámái az abszurd vagy a kegyetlen színház kategóriájába sorolhatók-e. Bálint Istvánt ugyanis nem érdekelték a stílusproblémák. Számára - úgy tűnik - a Szigorított *őrizet* elsősorban a kísérleti munka lehetőségét kínálta, olyan munkáét, amely mindenekelőtt a színészi létezésmód természetességének kimunkálását eredményezhette volna. Mivel ez a munka - értelemszerűen - felemás eredménnyel járt, az előadás azt sem tudta feledtetni, hogy Genet e drámája a többi opushoz képest csak irodalmi és színpadi zsenge. Ujjgyakorlat. De mint ilyen - mások figyelmét is méltán keltheti fel.

Jean *Genet: Férfiak* (Szigorított *őrizet)* (debreceni *Csokonai Színház)*
Fordította: Forgách András. *Díszlet-jelmez: É.* Kiss Piroska. *Zenei konzultáns:* Szemző Tibor. *Assziszten:s* Bánszky Rózsa. *Rendezte:* Bálint István. *Szereplők:* Horányi László, Ternyák Zoltán, Bertók Lajos, Földes Kati.

TEGYI ENIKŐ

BORDÉLYKULISSZÁK

JEAN GENET: A BALKON

Irodalmi indíttatású színikritikára fanyalodik az ember, amikor Ács János Genet-rendezéséről ír, melyet A *Balkon* címmel játszik *az* Arany János Színház. A színmű, amióta 1956-ban megszületett, méltatlanul hányatott sorsú és kivételesen botrányszagú darabjává vált a modern dráma kanonizált antológiájának és az európai színháztörténetnek. Elsőként Peter Zadek rendezte meg Londonban, de a szerzőt kidobta a színházból, mert az dühödten tiltakozott a megvalósítás hétköznapisága ellen. Jóval később Peter Brook állította színpadra, előadását a nem egyöntetűen elragadtatott méltatók „egyenetlennek és vontatottnak" találták. Ács János maga is megpróbálkozott már a művel 1973-ban, ám az előadás az akkorra a színházakkal már fölöttébb ellenséges Genet, valamint a kaposvári politikai hatalmasságok tiltása miatt lekerült a műsorról. Volt, aki a Brecht-iskolát követő realista darabként kategorizálta, volt és van, aki az artaud-i kegyetlen színházzal rokonítja, megint mások abszurd drámaként tartják számon. A színmű, ha egyáltalán eljut odáig, hogy többé-kevésbé jó előadásban kerüljön a közönség elé, általában nem bizonyul szalonképesnek. Nem véletlen, hogy 1987-ben a Royal Shakespeare Company egy egész évadot szentelt Genet „rehabilitációjának". Ám az sem véletlen, hogy a brit méltatók által „furcsa és nehéz külföldi"-nek nevezett író darabjainak szériájától a decens publikum felzaklatása helyett a konzervatívnak ítélt angol színpadi nyelv megújítását várták.

Pedig *A Balkon* gyújtóanyaga az, amit mond: a mindenkori Rend, Törvény és Morál, magyarán az emberi lét társadalmi szerveződése nem más, mint kifinomult uralmi játszmák ocsmány és perverz rituáléja. Végül is a Genet-t felkaroló Sartre is a társadalmi sallangoktól, formáktól lecsupaszított, magányos ember köré építette absztrakt filozófiai rendszerét. Az apátlan-anyátlan csavargó, homoszexuális tolvaj és többszörös fegyenc, ez a megkésett vágáns azonban - talán épp „egzotikus" mássága miatt kapták föl őt, ha mások nem is nagyon, legalább a párizsi entellektüelek - nem értelmiségi szenvtelenséggel, elvont okossággal közelítette meg a témát. Saját sorsából izzítja fel azt a brutálisan hatásos, rafináltan bonyolult dramaturgiát, amely színházát mozgatja. „Szent Genet, komédiás és vértanú", ahogyan Sartre nevezte őt, az irodalmias világ normáitól drasztikusan eltérő létszemlélettel és jellegzetesen egyéni esztétikával sajtol ki értelmet az általa megismert világból. Egy Balkon nevű kuplerájban - Püspökként, Bíróként, Tábornokként - aberrált uralmi és szexuális vágyaikat élhetik ki a kliensek; erről szól a mű. A Püspököt felajzzák a gyónást mímelő kurva bűnei és a lelkek feletti hatalom; a Tábornokot felizgatja a brutalitás, ha véres csizmában lovagolhat, s világuralmi tervekről szónokolhat; a Bíró hol a szadizmusban, hol a mazochizmusban - az emberi kiszolgáltatottságban kéjeleg. S mikor a Forradalom elsöpri a valódi hatalmasokat, a kupiban nagy gyakorlatra szert tett kliensek könnyedén töltik be a magas posztokat, a Madame-ből Királynő lesz, Püspöke, Bírója, Tábornoka körében, s a Forradalmár is belép az immáron össznemzeti orgiába - Rendőrfőnökként, a halál dermesztő ridegségéből koreografált legújabb profi szexmutatvány szereplőjeként.

A hatalmi szertartások és aberrált nemi rituálék egymásba játszatása egyszerre kifinomult és trágár szatíra, főleg a mindenkori „establishmentről". A bordélyok, a börtönök, az utca szaga, kihívó arcátlansága, dühödt mérge fűti fel a formát - a hiteles, megélt szociális indulat, mondhatnánk pontos, bár kissé sivár kifejezéssel. A társadalmi és nemi szerepek, az alakoskodás és kiszámított pózok tükröződései azonban félelmetes dramaturgiaalkotó erőről tanúskodnak. A barokkosan dagályos, fellengzős hatalmi tirádák és az útszéli trágárságok, a stilizáltan költőies ünnepélyesség és a gyomrot összerántó közönségesség egymásnak csapódásából Genet erőteljes nyelvművészete is feltárul. „Szent Genet" sorra veszi a lét alaptémáit. Van Hatalom. Van Pénz. Van Szex. Van Forradalom. A *Balkon*-ban Genet megalkotja az ember világának szardonikus foglalatát. Eszerint az emberi lény társadalmi működése és privát élete undorító, hamis szertartások sorozata. Maszk, jelmez, póz mindaz, ami megjelenik. Mögöttes nélküle pedig - a semmi. A hiány. A halál.

Ez vágódik a zsöllyében elhelyezkedő néző arcába, s okoz szinte fizikai fájdalmat - feltéve, hogy az előadás valóban kegyetlen stilisztikai pontossággal pergeti végig Genet rítusait a romlottság és hazugság változatairól - s persze ha a műből, mint az sokszor előfordul, nem lesz leegyszerűsített aktuálpolitikai parabola. Ács János valószínűleg azért őrzi titkos reményként immáron húsz éve A *Balkon* adekvát megvalósításának lehetőségét, mert még kudarcaiból is kiderült, hogy azon kevés rendezőnk egyike, aki tisztában van azzal, milyen az igazi színház.

Aranyos Nicolette (Ló-lány) és Bregyán Péter (Tábornok)

Kútvölgyi Erzsébet (Irma) és Györgyi Anna (Carmen)

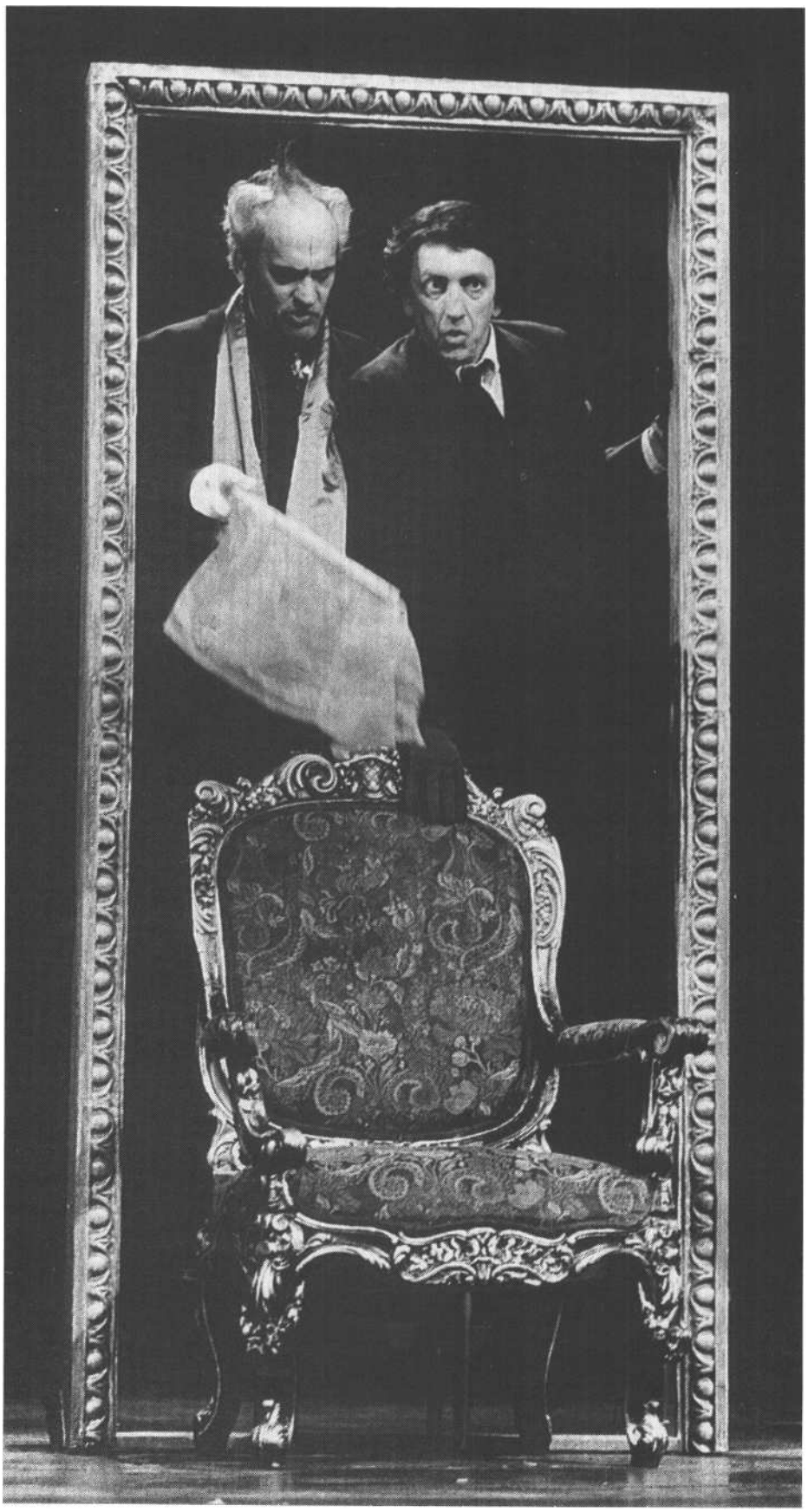
Ezért nehéz most leírni: az Arany János Színházban látható előadás vázlat csupán. A játék végigpergeti ugyan a cselekményt, megjeleníti a színpadon az alapmozgásokat, a stílusok egymásba játszásáig, a szereptükröződések színészi megvalósításáig és értelmezéséig azonban nem jut el, noha vannak jó megoldásai is.

Igen eredeti, ahogyan Márta István néhol megzenésíti Genet fellengzős tirádáit, megtámogatja a nyelvi bravúrokat, felerősíti a szatírát. Sokat megragad a színmű világából Menczel Róbert díszlete is. A forgószínpadon ringlispílszerűen, már-már cirkusziasan undorító szexkellékké silányítva kerülnek elénk közhivatalaink allegorikus emblémái (mucsai kivitelű oltár a Püspöknek, lyukas múló a Tábornoknak) a bordélybeli vágykiélés kulisszáiként. A díszlet vizuálisan megteremti az aberrált társadalmi és nemi rituálék egymást is minősítő drasztikus szatíráját. A későbbi jelenetek elomló vörös bársonyzuhataga szintén egymásba mossa a kupleráj kiszámítottan rafinált érzéki felajzottságát és az udvartartás barokkosan izgató pompáját.

Csakhogy az elénk forgó bordélykulisszákban zajló játékból nem derül ki sem a hatalmi szerepjátszás, sem az erotikus vágymegvalósítás otromba perverzitása, sem pedig e szerepjátékok „helyi értéke": az alakítások színészileg tartalmatlanok. Nem a brutalitás, nem a maró szatíra érvényesül, hanem a rutinos, szimpla szövegfelmondás vagy a magyar színpadokon szokásos üres karikatúra. (Megemlítendő: Ács Jánost tavalyi Lear-rendezése után ismét utolérte a balsors. A *Balkon* női főszereplőjének egy próbafolyarnaton belüli többszöri cseréje nem segíti a munkát.)

Mindjárt az első jelenetekben kliensekként reszketeg kézzel elrajzolt, rajzfilmszerű figurák szerepelnek, Genet gyilkos allegóriái helyett. Puskás Tivadar mint Püspök és Tarján Péter mint Bíró gyakorlatilag értelmezés nélkül felmondják a szövegüket, a rájuk adott jelmeznek köszönhetően szerepük üres emblémájaként vannak jelen a színpadon. Bregyán Péter, a Tábornok csinált marcona tekintettel mesefiguraként ül a lovon.

Irma asszony, a bordély tulajdonosa szerepében Kútvölgyi Erzsébet rutinosan hozza szokásos színpadi alkatát: szigorú, okos, kíméletlen. A Madame rafinált és fölényes szervezőkészsége, szardonikus józansága, melyből majd egy királynői formátum bomolhat ki, hiányzik az alakításbál. Györgyi Anna, alapalkata miatt, elomló nőiességből szokott építkezni. Carmen sóvárgásait inkább szívhez szóló őszinteséggel adja elő, a



Rajhona Ádám (A királynő küldötte) és Papp Zoltán (Rendőrfőnök) (Koncz Zsuzsa felvételei)

prostituált groteszk szakmai büszkeségét, jól kiszámított ambícióit viszont erőltetett, hamis hangsúlyokkal próbálja érzékeltetni - nem áll össze a figura. Rajhona Ádám A királynő küldötteként hozza a köntörfalazás mögötti józanságot: ebből friss, ironikus hangsúlyok születnek. Segíti őt Szakács Györgyi szellemes jelmeze is: a képtelenül széttartó aljú frakk. Papp Zoltán mint Rendőrfőnök, aki társadalmi szerepe szerint profi politikus és hatalmi nagymester - jellegtelen. Haás Vander Péter a saját szerelmesét mozgósító fegyverként „eladó" Forradalmár szerepében az érzelgős bonvivánt nem magától eltartott szerepként, hanem egész egyszerűen hiteltelenül játssza. S kidolgozatlan pálfordulásának mozzanata, amikor is Rendőrfőnökként elszegődik az össznépi bordélyba.

Van azonban egy pillanat, ami igazi Genet, és igazi színház. Felpattan a nézők közül az utca lázadó lánya, Chantal (Kisfalvy Krisztina), a fiúsra nyírt diáklány, a kockakövek durvaságát idéző bakancsban és lángvörös harisnyanadrágban (Szakács Györgyi öntörvényű forradalmárábrázolása). Szikrázó tekintettel, megveszekedett indulattal harsogja a Marseillaise-t, és vészjósló dühvel küld bennünket a barikádra - mozgósít és megrettent. Tiszta átszellemültségével, törékenységével egyszersmind mélységesen megindít, mert látjuk: ő lesz az, akit főléget az a forradalom, amelyet mások vívnak, magukért. A jelenet a tisztelt publikum felrázásának igazi, Ácshoz méltó mozzanata, mert tartalmilag pontos, érzelmileg bonyolult és elementárisan felkavaró. A fiatal színésznő alkata miatt a figurából kimaradt, hogy szabadságharcos szerepében egy volt szajha haragja és reménytelensége süvít elő belőle. Az Arany János Színház előadásának talán legnagyobb értéke, hogy hangsúlyos szerepben felsugározhatott benne egy fiatal színésznő, Kisfalvy Krisztina sokat ígérő tehetsége.

Jean Genet: A Balkon (Arany János Színház)
Fordította: Szeredás András. *Rendező:* Ács János.
Díszlet: Menczel Róbert m.v. *Jelmez:* Szakács Györgyi m.v. *Zene:* Márta István. *Dramaturg:* Vörös Róbert.
Asszisztens: Szabó Sipos Márta.
Szereplők: Kútvölgyi Erzsébet, Rajhona Ádám, Papp Zoltán m.v., Györgyi Anna, Czvetkó Sándor, Haás Vander Péter, Bregyán Péter, Tarján Péter, Puskás Tivadar, Sztarenki Pál, Szabó Márta, Móni Ottó, Kisfalvy Krisztina, Aranyos Nicolette, Lóránt Krisztina, Janovics Sándor, Bank Tamás, Földi Tamás, Szántó Gyöngyi, Rába Roland, Albert Péter, Kadala Petra, Mick Nó-ra, Sunderlik Mónika, Botos Éva, Sík Csaba, Hegedűs Miklós, Mundruczó Kornél, Zák György.

MAGYAR JUDIT KATALIN

A NEMZETI TRAGÉDIÁJA

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

Tizenegy évvel ezelőtt mutatta be utoljára a Nemzeti Színház Madách remekét, Vámos László rendezésében. Azóta ki tudja, hány igazgató fordult meg az ország - elvileg - első színházában, de a nagy kihívásnak nem gyűrkőzött neki senki. Az ódzkodás némiképp érthető, hiszen ha valaki átrágja ma-gát a *Tragédia* száztizenegy éves színpadi történetén, az elemzéseken, kritikákon, nyilatkozatokon és kinyilatkoztatásokon, alaposan elszontyolodik: a dokumentumok tanúsága szerint még senkinek nem sikerült *tökéletes,* a szemnek, a szívnek és az értelemnek egyaránt szóló, szín-házszerű és filozofikus előadást produkálnia. A teljes vagy részleges kudarcok riasztják el rendezőinket, hogy felvegyék a kesztyűt és bele-vágjanak a - lehetetlenbe? Az 1983-as centenáriumi év jó néhány Tragédia-interpretációra adott alkalmat, s akadt köztük két izgalmas, gondolatgazdag megvalósítási kísérlet: Csiszár Imréé Miskolcon és Ruszt Józsefé Zalaegerszegen. Azóta elapadtak volna a gondolatok, lelohadt volna a felfedezés vágya? Azén nemzedékemet még nem sokkolhatta a tartui színház elő-adása a maga pimaszul tiszteletlen felfogásával; nekem Gábor Miklós zalaegerszegi *szabadgondolkodó* Lucifere bizonyította be, hogy a tagadás szelleme nem gonosz cukrosbácsi. Figyelemre méltó volt még Ruszt másik rendezése a Független Színpadon, valamint Jeles András filmje; a többi általam látott előadás felejthetően szürke volt; nem üres udvariaskodás tehát, ha azt mondom, hogy kíváncsian vártam a katalán vendég elfogulatlannak, friss szemléletűnek ígérkező rendezését.

Az ülőhelye felé igyekvő nézőt előjáték gyanánt valamilyen (katalán?) népi játék és énekszó fogadja, majd az égen szivárvány jelenik meg; kétoldalról füstköd gomolyog, s a színpadra besétál három, tarka ruhába bújtatott Úristen, miközben a vetítővásznon a Szentháromságot jelképező háromszög látható. Az Úr háromfelé szakad: Regős Pál a bal páholyban, Fülöp Viktor a felfelé ívelő lépcsősor tetején, Bessenyei Ferenc pedig a jobb oldali erkélyen üli végig - a három-szög alakzatnak megfelelően - a négyórás elő-adást. A zsinórpadlásról csinos kis bolygók ereszkednek alá (ezek megjelenítését már az ősbemutató rendezője, Paulay Ede is gyermekdednek ítélte, és lemondott róluk), eközben szárnyas angyalkák kóválygnak megállás nélkül a színpadon, s pöszén dicsőítik a teremtést. Lucifer az erkélyen ülő Úrnak replikázik, míg meg nem kapja jussát, a két elátkozott almafát.

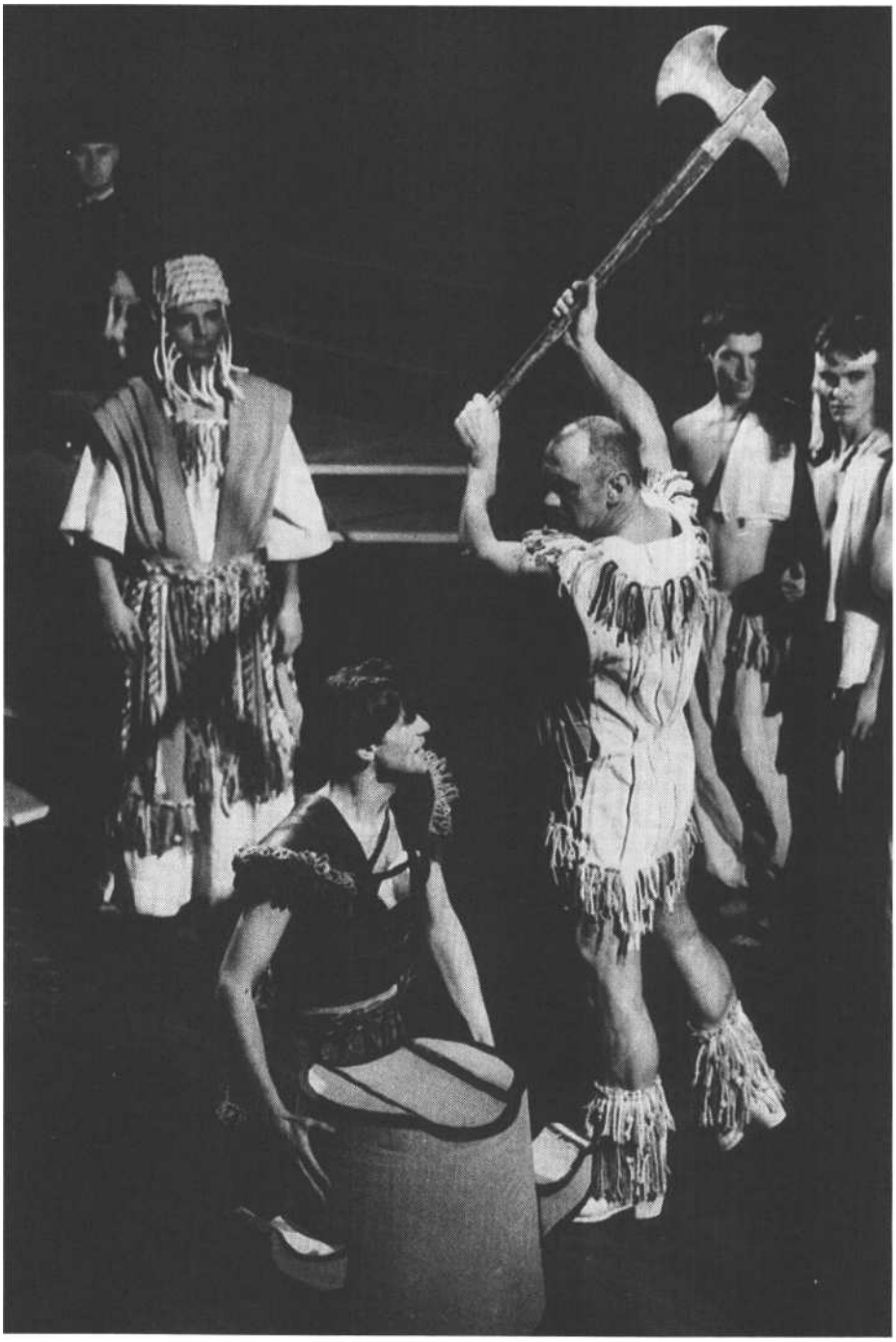
A második színben aranyszárnyas főangyalok gyurmázzák Ádámot és Évát, akik az iszappakolástól megszabadulni nem tudván nyelvleckét vesznek, s Éva szinte betűzve gyötri ki az ajkán első mondatát: „Ah, élni, élni: mily édes, mi szép!". Ősapánk és ősanyánk sártól csöpögő figurája Jean Effel kedves karikatúráit idézné fel, s volna bennük némi ironikus báj, ahogy felfedezik egymás (mű)kukiját s egyebét, ha nem viszolyognánk a testüket borító trutyitól: így azonban csak Őze Áron és partnernője megaláztatásának oka foglalkoztat. A nudista pár öltözékéhez Lucifer is alkalmazkodik, fekete köpönyegét szétlebbentvén piros-fekete kis ágyékkötőjében arról győz meg, hogy Koncz Gábor kitűnő fizikai kondícióban van. A kubista-konstruktivista polisztirol fácskáról leszakajtott nyári piros alma bűnös elfogyasztása után az Édenkerten kívül gondos kezek betolják a kész fakalyibát, amit a Paradicsomból kitaszítottak körbecsodálnak. A háttérre lombos fák képe vetül, hogy aztán az álomképek kezdetén lehulljon a lepel a különböző történeti színeket jelképező óriás figurák elől (amelyek kicsiny mását színről színre előre rakosgatja az erkélyen ülő Regős Pál).

A keretjáték meseszerűsége, folklorisztikus kellékei és naiv iróniája a népi mímusjáték stílusjegyeit hordozzák, amelyek éles ellentétben állnak az emelkedett versezettel. A kettő közti feszültség akár humorforrás is lehetne, de az ötlet - nem megbotránkoztató szokatlansága, ha-nem élettelen kivitelezése okán - csak megdöbbenést vált ki somolygás helyett. Idézőjelbe helyezés, pátosztalanítás lehetett a cél, a végeredmény azonban Lucifer és az Úr vitájának s az ember új eszmékért hevülő küzdelmének lefokozása lett. Így válik a félelmetes erejű Föld Szelleméből szánalmas szőrmók, az entellektüel láza-dó bukott angyalból kaján kisördög, s az egyre zsarnokibb és önhittebb Teremtőből fehér szakállú, passzívan nézdegélő bácsika.

Madách szerzői utasításai szerint Ádám a történelmi stációk alatt egyre érettebbé válik korban is: a Fáraó *fiatal,* Tankréd erődús *férfikorban* van, a londoni Ádám *élemedett,* az űrbéli öreg, a jégvilágbéli *egészen megtört aggastyán,* a keretjátékban végig fiatal. (A prágai színben pedig Kepler felesége céloz arra, hogy férje beteg.) Nem teljesen hajánál fogva előrángatott ötlet tehát, hogy Salvat három különböző korú színésszel képzelte el az előadást: Őze Áron és Tóth Sándor között azonban inkább alkati, mint életkori különbséget fedezhetünk fel. Sinkovits Imre színre varázsolása a falanszterjelenet közepén zavarba ejtő módon történik: a tizenkettedik színbe még Tóth érkezik meg, de már Sinkovits távozik onnan, hirtelen váltással. (A három Ádámhoz összesen öt, előadásonként viszont három Éva dukál: a történelmi színekben Varga Mária, a falansztertől Máthé Erzsi lép fel, a harmadik Évát váltva játssza három színésznő.) Az idősebb páros mozdulatait a háttérben árnyékként követik a fiatalabbak, az átmenetet segítendő; az utolsó szinben pedig az eszkimószínből érkező öregek odaállnak az ébredező bibliai páros mögé, majd kisétálnak a történetből. Őze Áront Kepler tanítványaként kimosdatva, felöltöztetve noszogatja a prágai színbe Lucifer, hogy aztán ki is akolbólítsa onnan, vissza a sárba.

A rendezői koncepció is rendre megbicsaklik a megvalósítás gyengeségein, s ezen gátló tényezők egyike az ütőképes társulat hiánya. (Természetesen nem Sinkovits Imre és Máthé Erzsi játékában találni kivetnivalót: az ő szavukat legalább érteni, s a szövegük sem Madách után szabadon költött improvizációkból áll.) Tóth Sándor nem bírja szuflával a történelmi vándorlást, mozgása merev, alapgesztusa a „ki a mell, be a

Őze Áron és Keskeny Edit, a fiatal Ádám és Éva



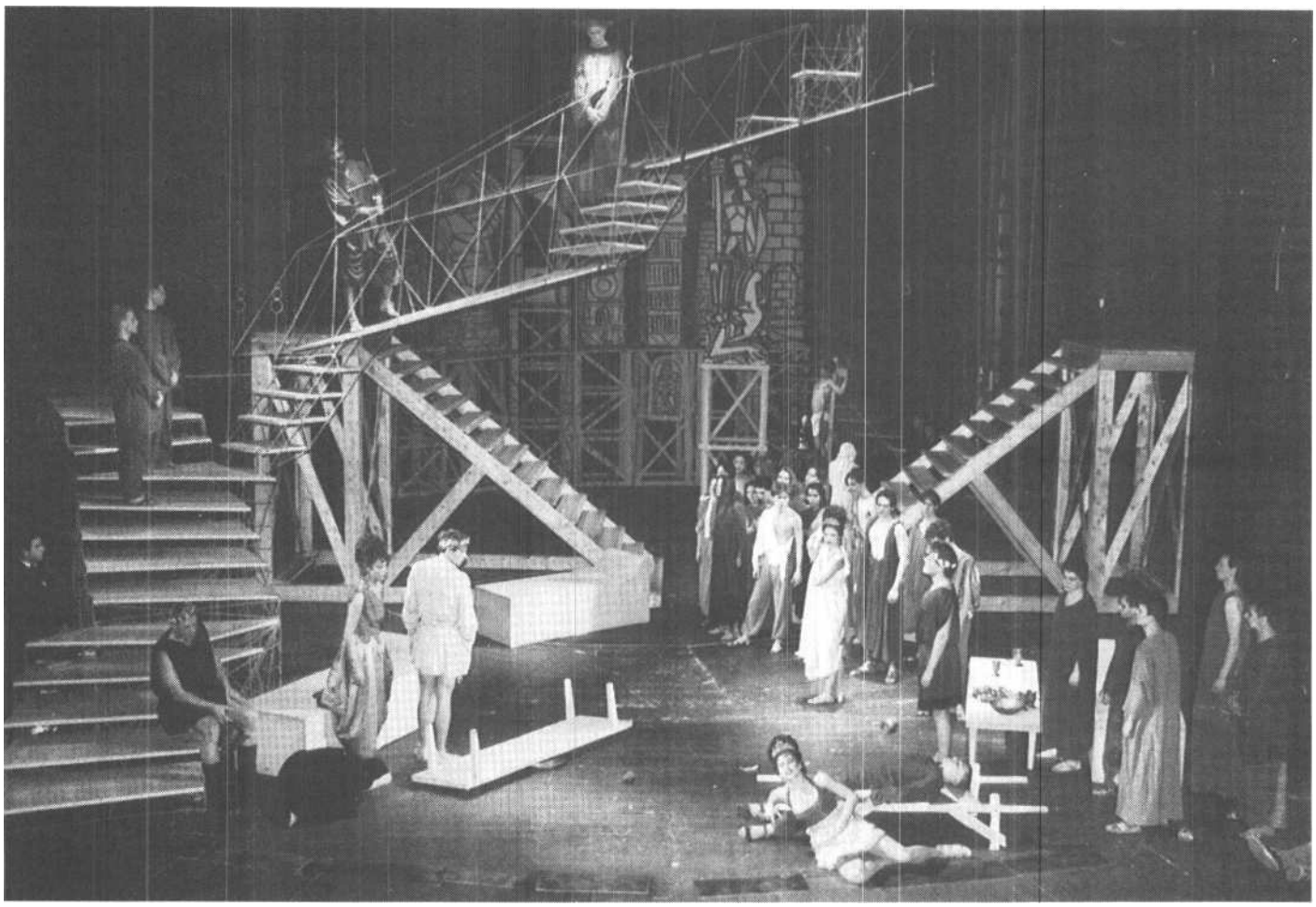
Tóth Sándor (Ádám) és Koncz Gábor (Lucifer)

has, fel a fej" tartás, és nem tudja újabb színekkel gazdagítani a sokféle jellemet. Varga Mária szintén zavartan keresgéli a mindig megújuló Évák között önmagát. Koncz Gábor visszatérő mozdulata a lépcsőre kuporodó, állványzatnak dőlő, pákosztos macskaképpel figyelő póz. Huncut mosolyú Luciferjének van humora, lendülete, csak azt nem tudni, hogy mit akar (bár ez a tanácstalanság inkább a rendező számlájára írható). A társulat többi tagja sajnálatosan, kétségbeejtően, botrányosan... (ez itt a becsületsértő kifejezés helye). A Nemzeti Színház egyik legnagyobb tragédiája az, hogy színészeinek zöme méltó feladatok és épkézláb rendezések hiányában berozsdásodott. A néhány kivétel közül, akik még nem gumimacisodtak, dallasosodtak, parabolásodtak el, megemlíthető a tiszta beszédű Tolnai Miklós, Szersén Gyula, Szélyes Imre.

Az előadás legnagyobb hiányossága azonban az, hogy az illusztratív történelmi színek nem vezetnek sehová. A rendező felmondatja a leckét, de sohasem tudjuk meg, hogy mivégre. A stilizált jelmezek és díszletek világában nagyvonalú káosz uralkodik: a felszabadított egyiptomi rabszolga ujjongva eldobhatná a követ, ehelyett kicipeli a színről; a görögök ruhái és viselkedése egy keleti despota udvarába illenének; a zsinórpadlásról mulatságosan belógatják Erósz istenséget, mint egy ejtőernyőst; a ledér Rómában folyó lagymatag orgiánál egy óvodában is erkölcstelenebb élet folyik; Bizáncban feldőlt a seregek sátra, a zárdának viszont jó nagy ablaka van, meg egy kicsi - Izóra és Helene kurjongathatnak egymásnak ugyanazon épületen belül. A prágai udvarban keringőznek, s Kepler sem borgőzösen álmodja meg a francia forradalmat. A szerző hiába hagyja meg többször is, hogy a szín *hirtel*en változik, ha a mindössze két lépcsősorból álló díszlet mozgatása, s a statisztéria átöltözése idegölő lassúsággal történik. Londonban látszik a kellékes, amint az ékszerek gyíkká változásánál fújja a kénkövet; a haláltánc legalább látványos; kár, hogy utána a népségkatonaság dob-szóra hófehérbe öltözve átmasírozik a diliház-ként ábrázolt falanszterbe. (Hogy honnan kerül dohány a Tudós cigarettájába, ha már az utolsó rózsa is kihalt a Földön? Nem tudom.) Az űrbe helikopteren szállnak fel s alá; az eszkimók fű-szoknyába öltöztek - ezt érteni vélem: ajégvilág a valamikori Egyenlítőn is eluralkodott.

Hibajegyzékem, a kínos pillanatok felsorolása folytatható lenne. De nem ez a célom. Én csupán arra volnék kíváncsi: „Megy-é előbbre majdan fajzatom"? Erre a kérdésre azonban nincs válasz Ricard Salvatjószándékú rendezésében. A katalán professzor jól ismeri és szereti Madách művét, van valaminő vizuális képe, látomása róla, de a képek egymásutánjában nem lelni az összetartozást, a játék tétjét, értelmét. (Tanácstalanságomon az interjúiban adott magyarázat sem segít, mely szerint a *Tragédia* a jó és a rossz, a sötétség és a világosság, az élet és a halál kettősségét ábrázolja a mitológiába ágyazottan: ez aztán végképp nem derül ki az előadásból.) A megoldáshoz az utolsó jelenet sem visz közelebb: a hiába dacoló, legyőzött Ádám és az anyává lett Éva egymással szemben térdelnek, közöttük áll az Úr (spirituális lényhez nem illő módon árnyékot vetve Évára), majd szentenciáit el-mondva kisétál a képből, a már korábban sértődötten távozó Lucifer nyomában. A térdelő férfi és nő nézik egymást, s a szín lassan elsötétül. Gyér, megkönnyebbült taps.

Madách Imre: Az ember tragédiája (Nemzeti Színház) Látvány: Isaac Diaz Pardo m. *v.,* Xose Vizoso m. *v.* Antoni Bueso m. *v. Szcenikus:* Kemény Árpád. Bábok: Agárdy Gábor. *Zene:* Xavier Benguerel m. *v.,* Joana



Jelenet Az ember tragédiájából

Crespi m. v.. Antoni Rossel m. v. *Zenei vezető:* Tallér Zsófia. Mozgás: FÜlöp Viktor m. v. *Pantomim:* Regős Pál m. v. *Rendezte:* Ricard Salvat m. v.
Szereplők: Bessenyei Ferenc, Fülöp Viktor m. v., Regős Pál m. v., Koncz Gábor m. v., Keskeny Edit m. v., Fullajtár Andrea a. n., Varga Viktória a. n., Varga Mária, Máthé Erzsi m: v., Őze Áron, Tóth Sándor, Sinkovits Imre, Agárdy Gábor. Balogh Károly, Barabás Gyöngyi, Benkó Attila, Bordás János a. n., Bori Tamás a. n., Botár Endre, Császár Angela, Csomor Csilla, Csurka László, Dezső Angéla, Elek Ferenc a. n., Fazekas Andrea, Ferenczy Csongor, Gál Péter a. n., Gombai Gábor, Horkai János, Ignácz Mihály a. n., Inotay Ákos a. n.. Izsóf Vilmos, ifj. Jászai László, Juhász Árbád a. n., Kertész Péter, Kovács Zoltán a. n., Kun Tioor, Lukácsi József, Mezei Lajos, Pathó István, Pápai Erzsi, Raksányi Gellért, Rubold Ödön, Samu Nagy Ádám a. n., Somogyvári Pál, Szatmári Attila a. n., Szersén Gyula. Szélyes Imre, Tahi József, Tolnai Mik-lós, Versényi László, Végh Péter. Közreműködnek a Nemzeti Színi Akadémia növendékei, táncosok és a Szent Kristóf Régi Zeneegyüttes.

Máthé Erzsi és Sinkovits Imre, az idős Ádám és Éva (Németh Juli felvételei)

KÁLLAI KATALIN

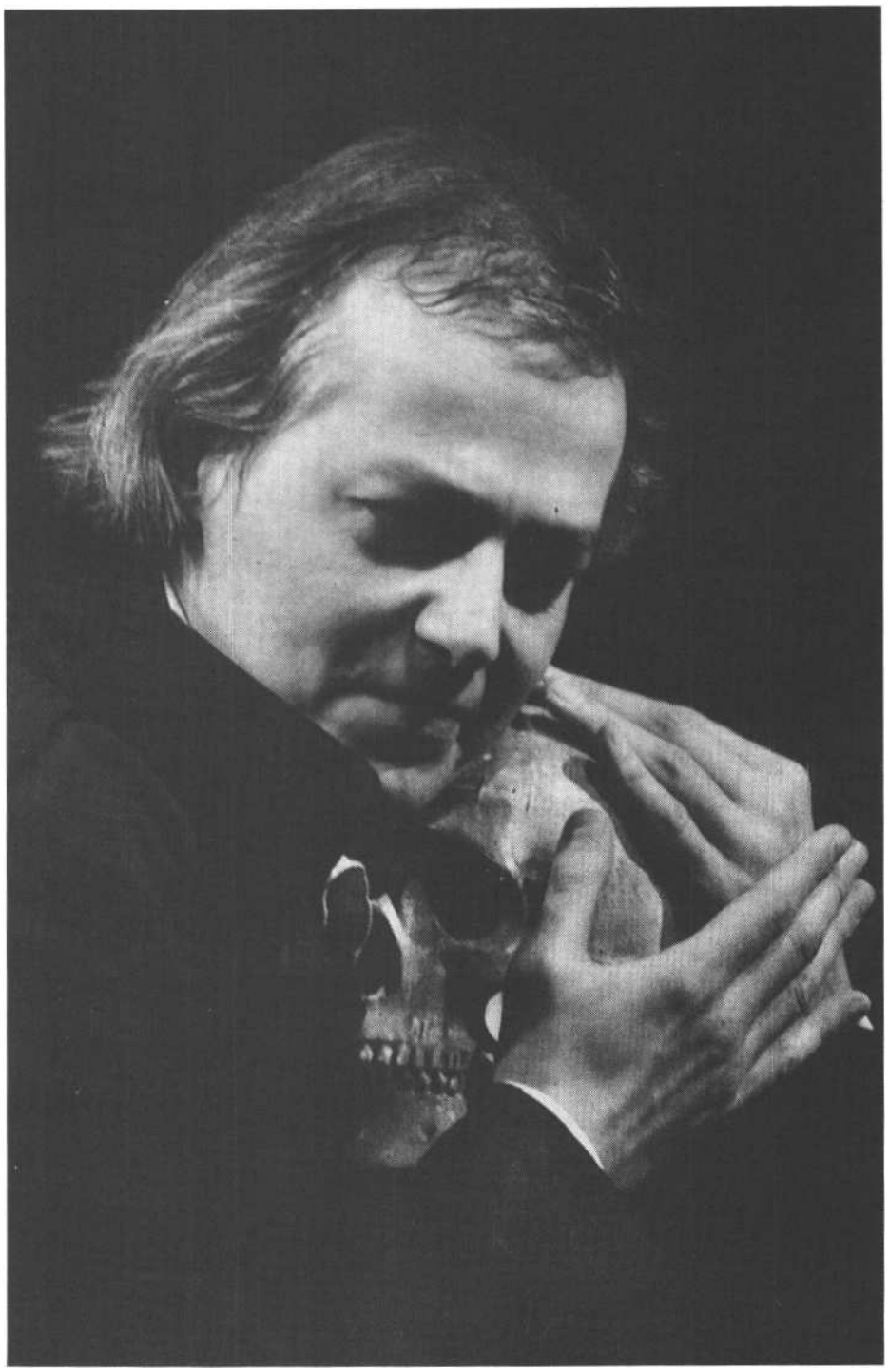
DÁNOK AZ ÁGYBAN

SHAKESPEARE: HAMLET

A királyt sértő színjáték félbeszakadván, a királyné, „férje öccse nője", magánszobájába rendeli fiát, az ifjú Hamletot. Szó szót követvén az ifjú királyfi megerőszakolja anyját. (De legalábbis párzómozdulatokat imitálva leteperi az ágyra.) A *Hamlet* legújabb, Zeffirelli-féle filmfeldolgozásában az amúgy szilárd erkölcsű - már-már erkölcscsősz - dán ifjút végletekig fokozódó cinizmus viszi rá erre, amely a királygyilkos Claudiusszal ágyát meg-osztó királyné hálószobájában tör rá ellenállhatatlan erővel. A dolog már Zeffirellinél sem állja meg igazán a helyét, nincs kellően motiválva, előkészítve, az amúgy lágy tónusokra hajlamos filmrendező némileg bátortalan „önkorrekciója". Súlyosabb a helyzet Sík Ferenc színpadán, ahol Szakácsi Sándor Hamletja döföli királyi anyját, arra ösztökélvén a nézőt, hogy a teljesen váratlan, a helyzethez semmiképp nem illő, színészileg abszolút átélhetetlen, tehát erőltetett és gusztustalan fordulat láttán - véletlenül sem prüdériából, hanem a színpadi esztétikumtól megfosztott, végső reménytelenségben - sürgősen elhagyja a nézőteret.

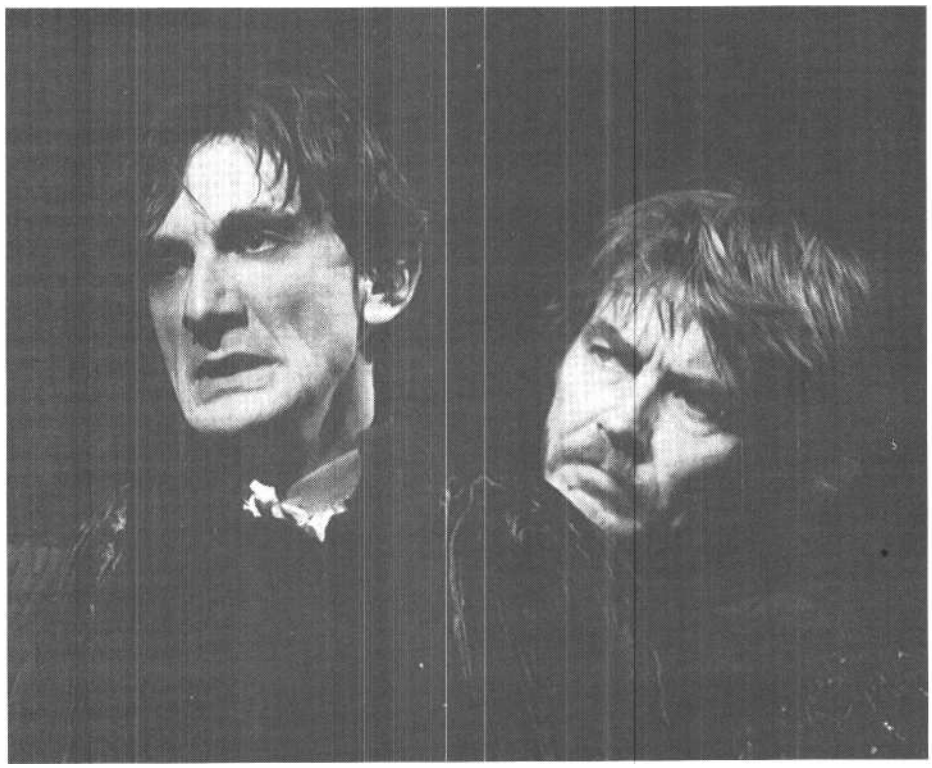
Sík Ferenc Hamletja egyébként nem kétség*beejtően* rossz. Az eredetiség vádjával aligha illethető rendező mintha többször fogna bele ugyanabba a mesébe, de igazából egyik hangnem sem tetszik meg neki. Modern vegyül a romantikával, túlkarakterizált a jellegtelennel, dilettantizmus az unt profizmussal. Hol ez, hol az kap főszerepet. A fekete műanyag leplek - a történet elején gyorsan fölgöngyölt gyászlobogók - a maguk taszító felületével még utalhatnának akár az anya-fiú féltékenység rejtetten pusztító' tudattalanjára, az alóluk fölbukkanó vörös drapériák s főként az arany színükkel hivalkodó hatalmi jelképek kis országhoz nem illő birodalmi gőgje viszont nemhogy a mélylélek felé terelné a történetet, de véres hatalmi harcok külsőségeire vonja a figyelmet. A friss királyi n á s z p ó r - a színpadi összeszokottságára jogosan büszke Drahota Andrea-Kozák András páros - évődése is külsőség inkább, nem utal a dolgok mélyebb összefüggéseire, átszexualizált ugyan, de csak a felszínen, így semmiképp sem vezethet az inkriminált esethez.

Egyébként Kozák Claudiusa és Drahota Gertrudja az a két figura - akár külön-külön, akár együtt figyeljük őket -, amely a leginkább értelmezhető az előadásban. A „carpe diem" jegyében, hatalmuk fénykörébe fogva élnek, egyik a frissen szerzett hatalom, másik a fiatalabb férj nyújtotta mámor ígézetében. A veszélyről flegmán tudomást sem véve próbálják jobb belátásra bírni a köreiket némileg zavaró, rakoncátlan



Hamlet: Szakácsi Sándor

Végh Péter (Laertes) és Kozák András (Claudius)



Hamletet. Összeillő pár: szépek, elegánsak, bátran fitogtatják a hatalmukat. Mai figurák egy tradicionális színpadi környezetben. Akár köréjük is építhetett volna Sík Ferenc egy, a nem túl mélyben kutakodó, de a felszínt Zeffirellinél is bátrabban borzoló shakespeare-i történetet.

Nem épített. De nem építette Szakácsi Sándorra sem, aki ennek eredményeképpen bátortalanul botorkál jelenetről jelenetre, mint egy kórosan lesoványodott, túlkoros, kopaszkás, bár lelkében gyaníthatóan örökifjú Hamlet, aki külsőleg inkább Gloster hercegére, azaz III. Richárdra emlékezteti az embert. Habitusra lehetne Hamlet is - ezt legnyilvánvalóbban az egérfogó-jelenet előkészítésében bizonyítja, amikor is nem csupán a dán királyfi színészi tehetségéről ad ékes tanúságot, hanem a magáéról is -, ám ehhez átgondoltabb koncepció szükségeltetett volna. Ennek híján maradnak többnyire a külsőségek - tinédzseres panelgesztusok lennének hivatva elrejteni a valóságos jellem hiányát.

De nemcsak Hamlet jellemét tünteti el az előadás, a jó Horatiót is elsikkasztja a maga teljes valójában, bár Keresztes Sándor, akire kiosztották a szerepet, időnként a színen van. Juhász Judit Opheliája sem túl intenzív, egyéb fogódzók híján belevész a konvenciókba és közhelyes lesz. A többiek mind megbújnak a tömegben. Kállai Ferenc „szólózik" még egy jót Polonius szerepében. Heroikus erőfeszítéssel végül is úrrá lesz a körülményeken, és frappánsan teremti meg a joviális udvaronc álarcába bújt királyi bérencet. Mellette Őze Áron ad még formátumot a szerepének, alig néhány mondattal hitetve el, hogy a darab végére előállt helyzetben, norvég létére, csak ő lehet Dánia megmentője.

Kár, hogy az egyik túl hamar hal meg, a másik meg túl későn jön be.

Az előadásban uszkve négy Hamlet lehetősége rejlik. (Az ágyjelenet ebben nincs benne, az marad Zeffirellinek.) Egy ötödiké a díszlet: grandiózus céltudatossággal sugall egy olyasfajta fenyegetően túldimenzionált, hideg kegyetlenséggel őrzött hatalmi önképet, amely a színpadi hangnemtől nagyjából független. A négyből - ötből - egy még létrejöhet egyszer.

Shakespeare: *Hamlet, a dán királyfi (Várszínház)* *Fordította:* Arany János. *Díszlet:* Szász Endre m. v. *Jelmez:* Tordai Hajnal m. v. *Szcenikus:* Bakó József. Mozgás: Geszler György m.v. Játékmester: Tatár Eszter. *Rendezte:* Sík Ferenc.

Szereplők: Kozák András, Szakácsi Sándor, Keresztes Sándor, Kállai Ferenc, Végh Péter, Lukácsi József, Varga Szabolcs a. n., Tahi József, ifj. Jászai László, Bori Tamás a. n., Simon András m. v., Mihály Pál, Kőmíves Sándor, Lázár Csaba a. n., Fülöp Zsigmond, Őze Áron, Raksányi Gellért, Botár Endre, Mezei Lajos, Balogh Károly, Drahota Andrea, Juhász Judit/Nagyváradi Erzsébet a. n.; továbbá a Nemzeti Színi Akadémia növendékei: Lázár Csaba, Elek Ferenc, Inotay Ákos, Gyuriska János, Fullajtár Andrea, Divinyi Réka, Székely Gabriella, Tallián Mariann.

Juhász Judit (Ophelia), Kozák András és Drahota Andrea (Gertrud) (Németh Juli felvételei)

TARJÁN TAMÁS

CYRANO DE HAMLET

SHAKESPEARE: HAMLET

Karinthy Frigyes valószínűleg egy újsághír nyomán írta Edmond Rostand-paródiáját, melynek címét - *Cyrano* de Faust - kénytelen vagyok kis módosítással el-orozni. A Miskolci Nemzeti Színház színpadán ugyanis Szervét Tibor Hamlet-alakítása olyannyira visszarímel sikeres Cyranójára, hogy az már helyenként zavaró ismétlésnek és a Shakespeare-alak elszalasztásának hat. Az történhetett, hogy a közelmúltbeli négy-öt főszerep fölélte Szervét energiáinak tekintélyes részét - jelenleg két társulatnál játszik, rendezésre is gondol -, s nem készülvén el teljesen Hamlettel, az előzményekből stafírozta ki a modern, tépelődő intellektualitás jelképes személyiségét.

Egyáltalán baj ez? Hiszen Hamlet is, Cyrano is egy versbe szedett diszharmonikus világ hőse, s bátran állíthatni: mindkettejüknek leghőbb vágya,hogy olyan erkölcsi bizonyítványt állítsanak ki önmagukról, amilyet az ő kivételesen kényes morális ízlésük sem utasítana vissza. A lélek maximalistái: büszke önképük arra készteti őket, hogy középpontjukból kimozdíthatatlanok legyenek, noha ez a vesztüket okozza, szerelmi boldogtalanságot és (előbb vagy utóbb) halált hoz rájuk. A heroikus programhoz van humoruk is, elsőként saját magukon képesek nevetni. Látszólag nem gond tehát, ha az eleinte rejtekező Cyranót most Claudius udvarának félrevonultjaként látjuk viszont; ha a remekül vívó Hamlet mozdulataiban a még remekebbül vívó Cyrano izma pattan; ha a dán filozopter majdnem ugyanúgy leheli ki a lelkét, mint afrancia poéta. Szervét Tibor mindkettejüket megajándékozta színészegyéniségének vonzó kétpólusosságával: a kamaszos koravénséggel. A shakespeare-i Hamlet-Cyrano is túl van már mindenen, amikor a bosszú missziójába kezd - holott még innen van mindenen. A látomás után, ám még a megvilágosodás előtt tetteti magát bolondnak. Előbb öli ki magából és lehetséges mátkájából a szerelmet, mint ahogy az beteljesedhetett volna. Előbb ölik meg őt, minthogy fejére illeszthetné a koronát.

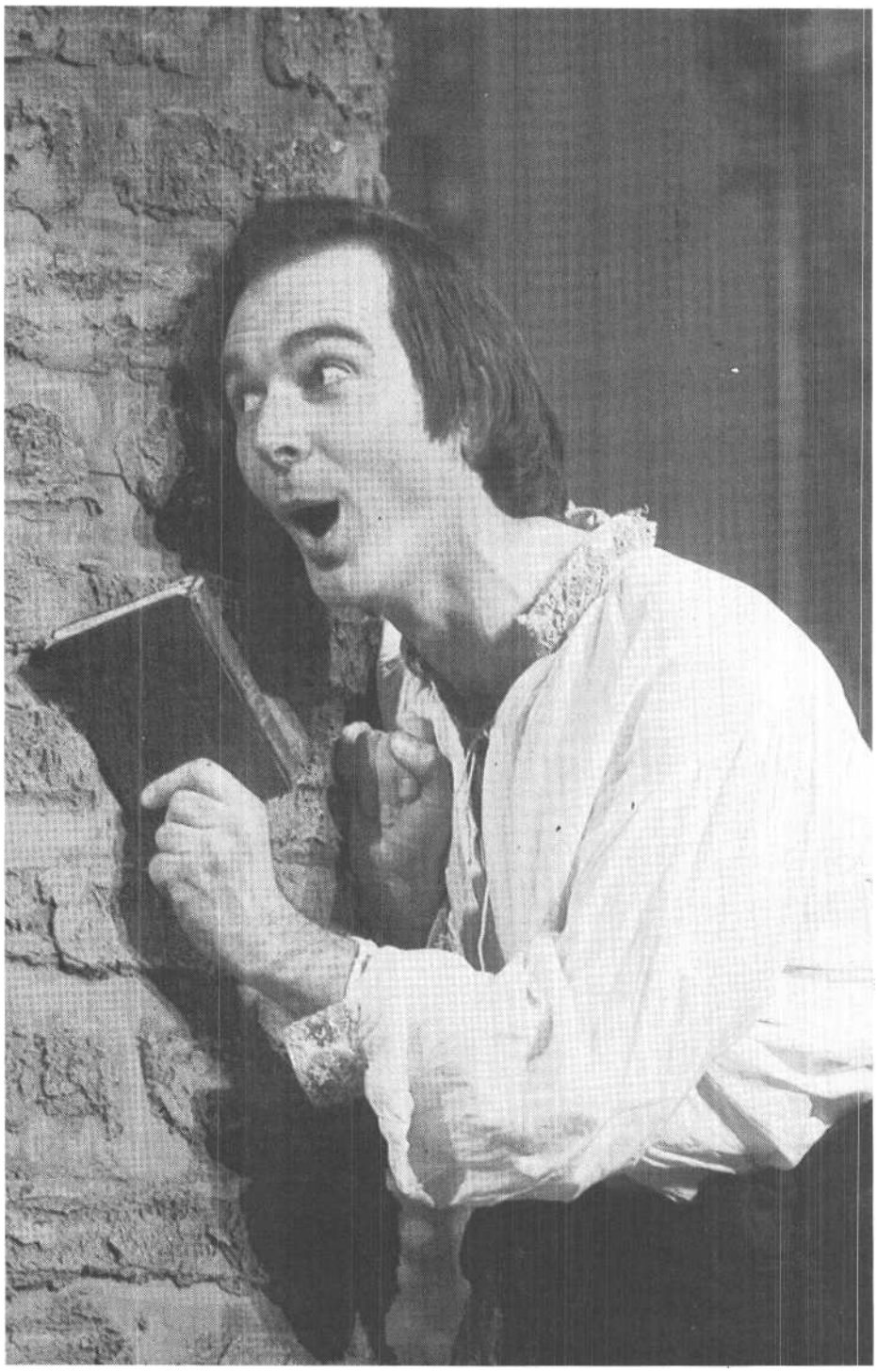
A szerelmi dráma párhuzamai, a mindkétfigura számára kényszerű szerepjátszás, a bölcselgő magány és a diákos cimborálás megnyilvánulásai ösztönösen is, s talán tudatosan is mozdíthatták Szervétet a két alak testvériesítése felé. A született kívülálló árvasága és eleganciája, az örök tréfamester zabolázatlansága, a moralista aszkézise nem is rossz örökség Cyranótól - Hamletnek. Életre kel a kissé maivá bolondított, mégis hagyományos jelmezt (Benedek Mari ruháit) hordó wittenbergai-helsingőri világpolgár. Jók a hangsúlyok, jó a dikció: a színész zavartalanul érkezik a magyar irodalom második leghí-

Orosz Anna (Ophelia) és Szervét Tibor (Hamlet)

resebb drámafordításából (az Ábrányi Emiléből a leghíresebb színpadi magyarításba (Arany János igéibe). Ajkán rángó félmosollyal, szavait szaporázva, ideges fölénnyel csapong és csatangol a bitorló királytól űzött trónörökös. Holtbizonyosan tudja, hogy igaza van; és egyre inkább tudja: akinek igaza van, hamarosan holt lesz.

Ez már nem a költő-vitéz Cyrano. Ez már nem a Rostand előlegezte Disneyland lélektana. Hamlet egy tömlöcország foglya és királyfi - lenne. Ha nem volna Cyrano.

A vendég Nagy Viktor rendezése éppenséggel nem romantikus közhelyvilágba képzelte a főszereplőt. De mert kiérleletlen, zavaros elképzeléssel jött, annak kedvezett, ami nem kedvez *a Hamlet*nek. Sikerült üres deklamációvá, tartalmatlan látványossággá tennie a tragédiát. A karakteres jelenetek unalmas epizódok közt árválkodnak.



Ami tény: Dánia börtön. Ferenczfy-Kovács Attila óriási, vöröstéglás várába még egy lőrésen sem kukkanthat be a Nap. Mértanias, kopottskarlát diktatúra regnál. Sajna a díszlet előre vezető hídját alá kellett támasztani egy otromba lábazattal. A közönség egy része találgathatja, mi történik a láb mögött. A másik résznek a boltíves, mély bástyakapu tartogat rébuszokat. A rendező is gyaníthat valamit, mert igyekszik kikerültetni az oszlopot, vagy futásra bírni a mögötte elhaladókat. Általánossá válik a kerülgetés. Az Operaházból átrándult Nagy Viktor operai vonulásokkal kápráztatja a szemet. Korzóznak a magasban, futkorásznak a csavarodó nagy lépcsőn, bejárják az öblöket. Hárman négyfelől érkeznek, és ötfelé távoznak. A járások szétszabdalják az összképet. William Shakespeare művének teltsége helyett Edmond Rostand művének nyüzsgése uralkodik.

Hagyjuk azonban végre az előadás akaratlan *cyranóizáltságát* (mely a sírásójelenetben még visszajár: Varga Gyula mintha a derék Rageneau cukrászmestert játszaná). A rendező nyersen metszett, puritánul nagyvonalú, tévképzetektől megtisztított Hamletet tervezett. Igényessége önmagáért beszélés lelkesít - ott, ahol ki is tudott teljesedni. A felhők alakjáról folytatott nevezetes dialógusban sem Szegedi Dezső tagbaszakadt Poloniusa nem mutatkozik szenilis vénembernek, sem Hamlet eszement betegnek. Eszük ágában sincs a fellegekkel törődni. Egymás arcába hajolva diplomáciai replikázást folytatnak. Politikus néz farkasszemet a politikussal.

Sajnos az elemzés egészében a határozott és taktikus főkamarás már nem vívja ki újszerű helyét. Ehhez - és az egész produkció egyensúlyához - a siralmasan elkent egérfogó-jelenet sokkal eredetibb szcenírozása, az intimebb terekkel (érthetően!) nem szolgáló színpad ügyesebb bejátszatása, az alakok nagyvonalúbb értelmezése szükségeltetne. Válasz arra, hogy Földi László Hamlet-kortárs Claudiusának fiatalos gonoszsága miből táplálkozik, és mire irányul még? Mit keres e markáns (csak az imádkozáskor hiteltelen) férfi mellett az a Gertrud, akit Horváth Zsuzsa már az első perctől baljós tanácstalansággal hoz színre? A színésznő alkatától és repertoárjától vadidegen szerep megformálása sokkal több rendezői segítséget kért volna. Gertrud egyszerűen nem tudja, hova nézzen, mit nézzen, kit nézzen. A fiával való nagy szembesüléskor is csak hangját emeli föl. A pillantását nem. A lelkét nem.

A Horváth Lajos Ottó (Laertes), Orosz Anna (Ophelia), Quintus Konrád (Horatio), Somló István (Rosencrantz), Benedek Gyula (Guildenstern) alkotta fiatal emberkört valamelyest sike-

Hamlet: Szervét Tibor

Földi László (Claudius), Horváth Zsuzsa (Gertrud) és Szervét Tibor (Ilovszky Béla felvételei)

rült közel vonni ajelenhez, melyben vagy kivetkőzik önmagából, vagy halálra jut az a korosztály, melynek Hamlet a reprezentánsa. Körtvélyessy Zsolt a férfiasságuk, erejük delelőjén kortalanságba gyilkolt nagyok halálos fölényével tekint alá a *maiakra.* Fiának egy derekabb generáció nevében adja ki a bosszúállás parancsát. Fortinbras pár mondatos jelenésére nem szokás vendégmű-vészt hívni (ha igen, annak különös nyomatéka van, mint például Bódy Gábor rendezésében az „amatőr" jelember, Kozma György fölléptetése-nek volt). Szerémy Zoltán mogorva ifjú norvégja messzemenően igazolja a választást. Ő nem Cyrano. *Ő Hamlet.* Ő úgy kezdi, ahogy Hamletnek kezdenie kellett volna, ám ahogyan a Hamletek sohasem kezdik. Nagy Viktor a befejezésben megint tanújelét adja annak a tehetségnek, amelyet oly meglepően képes altatni.

A miskolci Hamlet végül is belevész a térbe, a negyedkész koncepcióba és Szervét Tibor színészi tegnapjába. Az elmúlás fájdalmának nagy drámája ezúttal csak szép lassan elmúlik.

William Shakespeare: Hamlet, dán királyfi (Miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Arany János. *Díszlet:* Ferenczfy-Kovács Attila m. *v. Jelmez:* Benedek Mari m. *v. Dramaturg:* Forgách András m. *v. Rendező:* Nagy Viktor m. *v. Szereplők:* Körtvélyessy Zsolt m. *v.,* Földi László, Horváth Zsuzsa, Szervét Tibor, Szegedi Dezső, Horváth Lajos Ottó m. *v.,* Orosz Anna, Quintus Konrád, Somló István, Benedek Gyula, Kozma Attila, Varga Csaba, Bodor László, Honti György, Varga Gyula, Kecskeméti Róbert, Szerémy Zoltán m. *v.,* Ábrahám István, Molnár Anna, Bodor László, Bodó Déra Sándor, Nagy Iván, Demendi Ferenc, Bendzsák Erika, Mezei Gyula, Simon Imre.

SZÁNTÓ JUDIT

ERZSÉBET ÉS TRUPPJA

SCHILLER: STUART MÁRIA

Így, utólag be kell vallanom, hogy több kollégámmal ellentétben nem szerettem Telihay Péter miskolci Stuart Máriáját. Úgy érzem, én akkor is tudom, mit jelent a ház-kutatás, ha nem Péter Gábor, hanem Burleigh Vilmos legényei turkálnak a ládafiában, és akkor is felfogom, hogy a történelmi igazság Erzsébet, az emberi pedig Mária oldalán van, ha Erzsébetet úgy öltöztetik, ahogy képzeletemben él. Én azt szeretem, ha ezzel a Tudor-kosztümös Erzsébettel esnek meg a dolgok, és a rendező a magas állógallérból bontja ki a nekem szóló üzenetet.

A Madách Színház külsőségek dolgában ezt az Erzsébetet szállítja. És amilyen telhetetlen vagyok: ez se az igazi. Noha szakasztott olyan, amilyenre számítani lehetett.

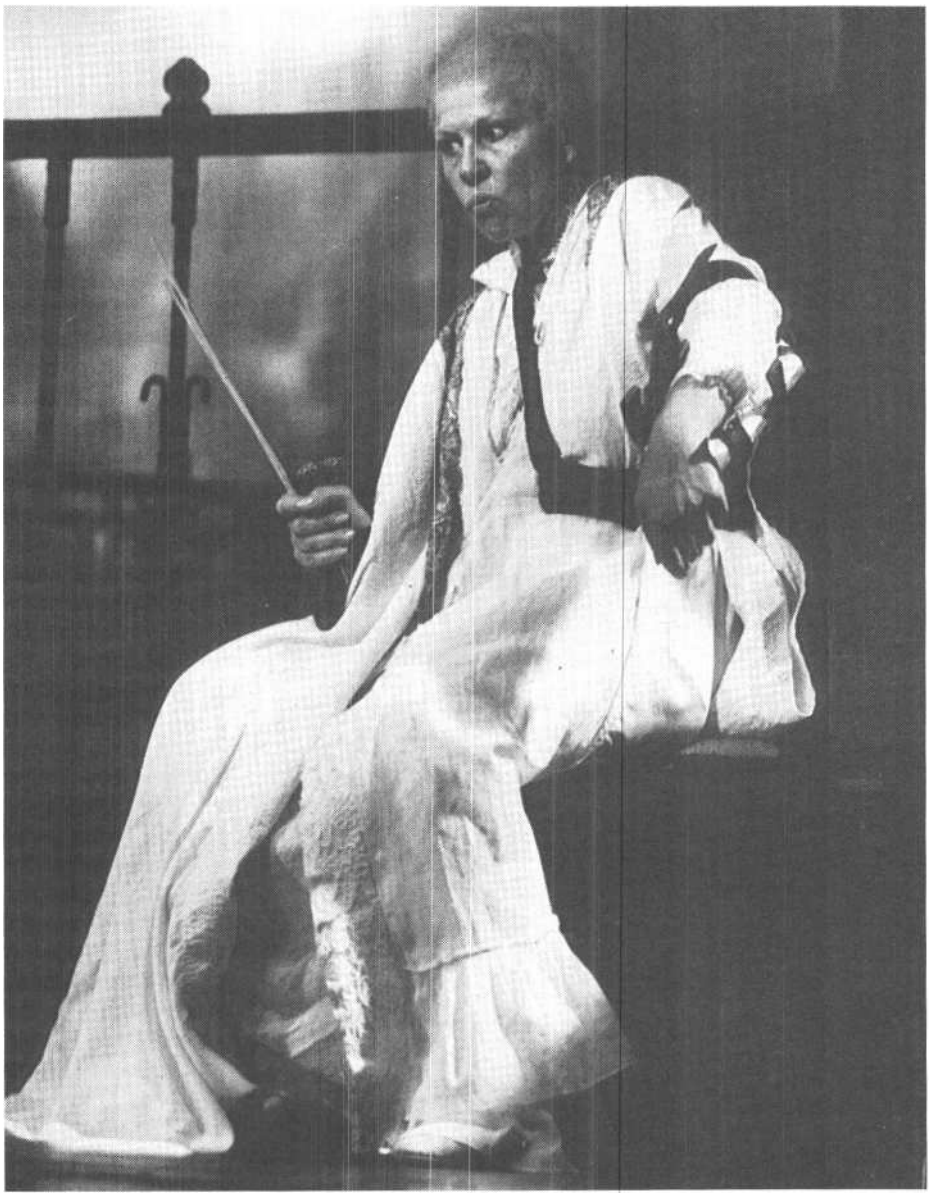
Igaz, a Stuart *Mária* olyan dráma, amellyel erőszaktétel nélkül nemigen lehet izgalmas rendezői színházat nemzeni: be kell érni egy hagyományos, nagyszabású, látványos színházi este lehetőségével, amilyenről mellesleg a színházi közönség jó kilenc tizede álmodik. Nyilvánvaló, hogy Schiller mindenekelőtt saját leleményébe: a két királynő fiktiv találkozásába szeretett bele; ez a dráma csúcsa, idáig emelkedik, innen zuhan. A modern érzékenység alighanem a történelmi valóságot tartaná jobb drámaírónak: a két asszony halálos párbajának éppen az adhatta az igazi feszültséget, hogy úgy ismerték egymást kívül-belül, úgy gondolkodtak a másik fejével, hogy soha nem látták egymást. (A párhuzam igazán csak a helyzetben van, de ilyen ismeretlen ismerősei, szerelmes ellenfelei voltak egymásnak például Hitler és Sztálin is.) Schiller azonban hatásra kihegyezett romantikus jellemdrámát írt, és számítása bevált: a nagy konfrontációval végeredményben az egyetemes drámairodalom egyik halhatatlan nagyjelenetét alkotta meg. Az is kétségtelen, hogy bár rokonszenve egyértelműen Máriáé, nem játszik cinkelt kártyával: az országa üdvét szem előtt tartó, reálpolitikus Erzsébet számára a dráma szerint is örök veszély-forrást jelentett volna ez a legyőzötten is hajthatatlan és a vakmerőségig könnyelmű ellenfél. Schiller Máriájának szövegében sűrűn elhintve sorjáznak az olyan kijelentések, amelyek a legtürelmesebb ellenfelet is a minél gyorsabb leszámolásra ösztönöznék, sőt kényszerítenék, ám drámailag persze - és Schiller ezt nagyon jól tudta - mégsem ez a döntő, hanem a szituáció: a szépséges fogolyé és a teljhatalmú rabtartóé, miáltal Mária alkalmas hordozójává válhat az író számára oly becses szabadságeszménynek. És ravaszul elrajzolt a két környezet is, amely átsugározva az úrnőt is minősíti: Erzsébet körül a jéghideg, ravasz Burleigh, a kétszínű karrierista Leicester, a gerinctelen Davison, s két igaz: Talbot és Paulet, akik azonban épp emiatt kénytelenek meg is tagadni úrnőjüket, Mária körül a gyengéd dajka, az elvhű udvarmester, a lobbanékony ifjú Mortimer, a rajongó udvarhölgyek. Egy szó, mint száz: a mű alapeszméjéhez hűséges rendezés aligha állíthat mást elő, mint a cseldrámából ki-fejlő monumentális jellemdrámát.

Mi kell ehhez? Pénz és ízlés a minél pompázatosabb kiállításhoz, két nagy színésznő a két főszerepre, legalább két jó színész Leicester és Burleigh szerepére, és a jelentősebb epizódszerepekre olyan színészek, akik az egy-két tulaj-

donságra redukált jellemábrázolást személyiségük présence-ával töltik ki. Ha ezenkívül a rendezőnek nemcsak erőteljes, konfliktusgazdag cselekményvezetésre és hatásos beállításokra futja, hanem új elemeket tud kibányászni a szereplők egymáshoz és a történelemhez való viszonyából, és a játék, az emberábrázolás korszerűsége révén izgalmas, komplex, átélhető figurákat is teremt, annál jobb. Az előadás akkor is megmarad egy bizonyos - hagyományos, inkább szórakoztatva, semmint elgondolkodtatva pallérozó - kategórián belül, de a maga műfajában elsőrangú lehet, s az operaszerűségből jelentősen elrugaszkodhat a drámaiság felé.

A Madách Színház előadása a kategória középszintjének alsó régióiban helyezkedik el. Pompa, ha szerényen is, de van Horesnyi Balázs díszletében, Rátkai Erzsébet jelmezeiben; ötlet, jó értelemben vett vicc már kevésbé; konvencionális operaszínpadi külsőségek szolgálnak a játék keretéül, ami persze a Madáchban már ars poeticának nevezhető. Kerényi Imre, úgy tetszik, kezdetben bizonyos megfontolásokból felvállalta ezt a stílust, mára pedig eggyé forrt vele. Szolidan, ízlésesen, minden erősebb hatást kerülve lebonyolítja a cselszövényt, elhelyezve benne a legszimplább lényegükre redukált figurákat; nem akar meglepni, legföljebb itt-ott diszkréten odabiggyesztve elhelyez valami apró rendezői névkártyafélét: az első képben a mosdót, amelyben először Paulet, majd Mária valamilyen okból kezet mos (utóbbi meg is törülközik, előbbi csak lengeti a kezét, hogy megszáradjon), majd a fehér kendőt, amellyel a hűséges dajka nyugtatóan masszírozza úrnőjét; az Erzsébet-képekben VIII. Henrik erősen megvilágított híres Holbein-portréját, hadd tudatosodjék, hogy az alma nem esik messze a fájától (bár félő, hogy a rendező túl sokat tételez fel a nézőtéri műveltségszintről), meg a ropogós harapnivalót, Erzsébet élveteg, ragadozói falánkságának jellemzésére (a végén, Isten s a rendező büntetéseként, a torkán akad a falat, alig győzi kiköhögni). A két királynő fotheringhayi nagyjelenetében van egy merészen összerántott operai égboltjáték: a plein air reményteli rózsaszínből haragossárgára, majd komor acélszürkére vált, végül visszarózsásodik (bár remény már csak a mártírglóriára van). E kép végén továbbá a hevesvérű Mortimer formálisan a földre teperi Máriát és ráveti magát; ez az előadás legmerészebb mozzanata, bár eléggé valószerűtlen, és az sem egészen érthető, miért a felsőtestét mezteleníti le a tervbe vett aktushoz az ifjú.

Ám még ettől a konvencionális, de korrekt rendezői munkától is fel-felragyoghatna a színházi este, ha a Madách társulata igazi sztárokból és közvetlenül alattuk érdekes egyéniségű és/vagy friss tehetségű „supporting players"-ből állna. Itt a legnagyobb baj: az évek hosszú során át, az



Erzsébet: Almási Éva (Németh Juli felvétele)

egymást bénító rendszerességgel követő, egy kaptafára készült előadásokban, az igénytelen szereposztási rutinba belemerevedve ezek a színészek elhasználódtak, és a kulturált szövegmondáson, a korrekt színpadi viselkedni tudáson kívül más már nem telik tőlük; gépiesen, fegyelmezett színházi hivatalnokseregként masíroznak át egyik darabból a másikba.

Így lesz az előadás az Erzsébetet játszó Almási Éva egyszemélyes show-ja, olyasformán, ahogy a múlt században a legendás sztárok, egy Duse vagy egy Sarah Bernhardi köré szerveződött egy névtelen untermannokból álló trupp. E monodráma Erzsébetje tagadhatatlanul látványos jelenség: figura- és műértelmezéstől függetlenül (vagy ahelyett) drabális, közönséges, durva, hisztérikus, kiszámíthatatlan, őrmesterien caplat és halaskofaszerűen röhögcsél, majd, a balsikerű merénylet után, tüntetőn fitogtatja bénán elálló karját. Nincs egyetlen olyan mozzanata sem, amit egy, Almási Éva rutinjával rendelkező színésznő ne a kisujjából rázna ki, de a formátumos személyiség kétségkívül egyedivé teszi a kiszámított effektusokból szőtt egyveleget; az ilyen alakítás láttán csettint elismerőn a néző, hogy „de jól megjátssza magát!", és úgy érzi, megkapta pénze ellenértékét. Úgy tetszik, Almási a rendező egyetértésével azt csinál ezen az estén, amit akar; azt már nem tudom, a többieknek kedvük, képességük vagy lehetőségük nem volt-e rá, hogy versenyre keljenek vele. Mindenesetre a Stuart *Mária* apropóján „tanári" mesterségbeli bemutatót láthattunk. (A jelző azért van

idézőjelben, mert a labdarúgónyelvből kölcsönöztem.)

A siker, minta Madách premierjein általában, viharos volt; nem maradtak el a másutt is szokássá vált rituális hujjogatások sem a törekvő növendéksereg részéről. Megjósolható azonban, hogy ez a siker, ha más hangfekvésben is, estéről estére meg fog ismétlődni. A törzsközönség imádja ezt a műfajt, a West End vagy a párizsi bulvár egyik jellegzetes műfajának e legitim, hézagpótló, bár némileg provinciális hazai változatát. A kritikus nem először fogalmazza meg véleményét: csinálják csak, hiszen ezt is csinálni kell. Csak hát csinálhatnák egy kicsit jobban is.

Friedrich Schiller: Stuart *Mária* (Madách *Színház) Fordította:* Pákolitz István. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. Zenei *szerkesztő:* Aldobolyi Nagy György. *Dramaturg:* Springer Márta. *Rendező:* Kerényi Imre.
Szereplők: Piros Ildikó, Almási Éva, Psota Irén, Puskás Tamás, Koltai János, Avar István, Lőte Attila, Kelemen István, Benkő Gyula, Tóth Tamás, Szűcs Gábor, Kautzky Armand, Laklóth Aladár, Kéry Gyula.

BUDAI KATALIN

A PRÉRI MAGYARJAI

BEKES PÁL: NEW-BUDA

Már megint egy olyan helyzet, mikor minden együtt lehetett volna ahhoz, hogy örvendezzünk. Tehetséges, már többször bizonyított, népszerű szerző, az egyik legjobb dramaturg, kiváló zeneszerző, a rendezőként is egyre ígéretesebbnek mutatkozó színész, tisztes együttes. (Oldjuk fel az amúgy többekre is illő megnevezéseket: Békés Pál, Radnóti Zsuzsa, Darvas Ferenc, Hegedűs D. Géza és az egri társulat java.)

A téma meg aztán egyenesen lenyűgöző, csoda, hogy még nem került másféle feldolgozók kezére, s hogy még nem ihlette meg az emigrációs téma nagy kedvelőit, mondjuk, többek közt, Dobai Pétert. A szabadságharc leverése után jó néhányan, akiket nem végeztek ki, nem kerültek fogságba, nem őrültek meg, nem kínlódtak európai kényszerlakhelyen, Amerikába vándoroltak, így Újházy László, Komárom védője, Madarász László, volt belügyminiszter, Majthényi József, volt somogyi főispán, Kerényi Frigyes, a költő, Petőfiék barátja. A New Yorkban maradt vagy szerteszóródott magyarok közül kiválva ők, maroknyían, megalapították Iowa államban („státusban") New-Buda települést, ami még a térképre is rákerült, s Újházy maga lett az új helység postamestere. Ez a néhány ember tovább szőtte az otthon megszakított álmot: szabadság, demokrácia, új Lánchíd, új Parlament... Kicsiben, laboratóriumi körülmények között, mintatelepen megvalósíthatónak tűnhetett, ami „egyenesben" reménytelenül összeomlott. A szép ábránd legvalószerűtlenebb része Újházynak azon terve volt, hogy majd ide, a szabadság e megvalósult idilljébe hozzák ki a magyar fiatalokat, akik, töltekezvén az amerikai alkotmányosság megtapasztalt áldásaival, egy kis *másik* Magyarország példájával, hazatérnek és megforgatják otthon a világot.

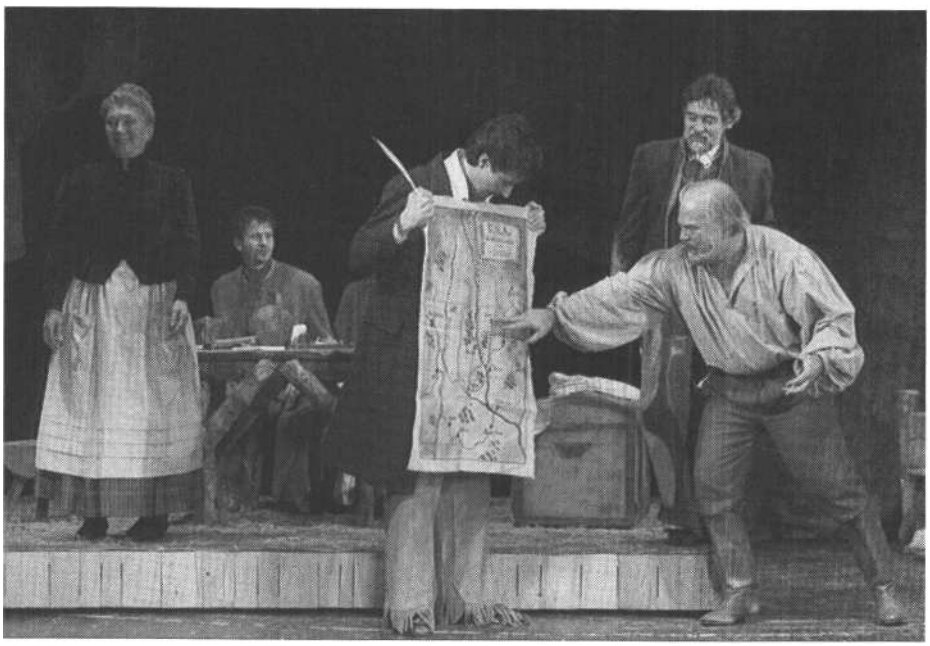
Míg az iowai fantaszták a prérit művelgetik, otthoni és New York-i híreket lesnek, lóról le nem szálló cowboyokkal és indiánokkal barátkoznak, addig Kossuth titkára, Pulszky Ferenc kíséretében (egy újabb, legendás figura, egészen Nizsinszkijig húzódó leágazással) New Yorkba érkezik pénzt, fegyvert, szolidaritást, ünneplést begyűjteni. Kossuth bizony már népszerűsége foglya, sztár; kiábrándultabb és elrontottabb, minta prérit törő Újházyék. De álmai neki is vannak: ő az új, a másik Magyarországot otthon akarja politikai szövetségesekkel és azok anyagi támogatásával ismét megteremteni. Egyre fáradtabban integet, egyre kimerültebb a beszédektől és válaszbeszédektől - ám a pénz, a Magyar Kölcsön csak nem gyarapszik. S az iowai magyarokhoz, egykor leghűségesebb társaihoz már nincs útja Kossuthnak.

De nem épül föl New-Buda sem. Ki elhagyja aranymosásért, ki meghal, ki feladja, ki Kubát felszabadítani megy, ha már úgyis benne van a szabadságharcban. Mindenesetre az ötvenes évekbeli Magyarország két nagyszabású álommal és jó néhány ábrándozó hőssel lesz szegényebb.

Fájdalmas, igaz, habár időleges érvényű, de a mindig újra és újra megalkotott nemzetkarakterológiába jól illeszkedő, fátumos magyar történet ez, s mint a szerző írja, Jókai a maga alakjaival bizony realistának számít, ha meggondoljuk, hogy léteztek ezek az elképesztő sorsú, hánytvetett férfiak is.

Mármost lesz-e ebből a leleményesen feltalált magyar történetből „színmű két részben"? Lesz, kíméletlenül. Olyan hatékonyan, olyan olajozott masinériával, hogy csak úgy suhan. Igaz, a gépi működést hamar ki lehet ismerni, ezáltal a darab hosszadalmasnak hat. Néhány hasonlóan építkező színmű vagy amerikai film ismeretében teljes biztonsággal meg lehet jósolni, mi következik. Végy egy embercsoportot, mutasd be egy-egy vonással, ki kicsoda, gyorsan teremts köztük valamilyen viszonyt. (Majthényi például hangosan felolvassa feleségéhez írt leveleit, aki nem is

Jelenet az előadásból



Kossuth Lajos: Sziki Károly

válaszol neki; ő tehát a levelekben jellemzi csoportjuk helyzetét, másrészt hírt ad érzelmi meghasonlásáról is; továbbá Újházy lánya nem fogadja egy amerikai fiú udvarlását, de Pomutz tisztét sem, mert Kerényi után ácsingózik stb.) Majd megjelenik a baljós véget előrevetítő „színes" elem: egy indián varázslónő rémségeket olvas ki a hamuból a magyarokjövendőjéről. Mindeközben párhuzamosan, illetve ellenpontozva látjuk - igaz, mintha léghajón lennének és nem tengerjárón - Kossuthot és Pulszkyt. Kossuth tengeribeteg, fáradt és unott: inhalál, integet, autogramot ad, míg Pulszky elzárja őt a new-budai hírektől és harcostársaktól, protokollt protokollra halmoz stb.

A csúcspont: Újházy és Kossuth találkozása St. Louisban. Senki nem győz meg senkit, Kossuth nem megy Új-Budára kísérletezni, Újházy nem látja be, hogy terve életképtelen. Két álom robog el egymás mellett.

Ami felépült, azt le is kell bontani. A drámaírói feladat: szétfoszlatni New-Budát. Meghal Újházyné, Kerényi elmegy aranyat mosni, a kisebbik Újházy lány megszökik szerelmével, a Madarász fiúval, aki az apja spórolt pénzét is magával viszi, a nagyobbik lány mégis hozzámegy a tehénpásztorhoz - Újházy egyedül próbál melegebb vidéken, jobb körülmények között új New-Budába fogni.

Eközben természetesen abszurd képek és dialógusok váltakoznak. Felesége koporsójával ügyetlenkedik Újházy - hiszen azt mint egyetlen értékét magával kell vinnie; Keokuk, az indián törzsfőnökfi a Harvardon végzett, kifogástalan úriember, Madarász rokonszenves cinikus, aki élete végéig egyedül akar elmélkedni és az indiánnal kártyázni. A nagy álomfoszlatásban kétszer is véget ér a darab, de erre nem ügyelnek.

Remek jelenetcsírák vannak pedig: Kossuth-Pulszky illúziótlan kettősei, az egyszerű Jani szolga megdöbbenése, amiért amerikai földön józsizni kényszerül urát, az indián és Madarász párbeszédei - mégis, az egész olyan gyakorlatias, üzemszerű magabiztossággal fut le, hogy aligha tudunk mint valami gyönyörű láz-álomra rácsodálkozni a magyar történelem e kuriozitásszámba menő fejezetére. Nem is biztos, hogy a mai színház alkalmas-e igazából az ilyen történeti dokumentumok hiteles felidézésére, nem avult-e el már ez a múltfaggató publicisztikai riportázsstílus. Mindenesetre forró, átlelkesített este nem lesz belőle, de még a példát, a szimbólumot kiaknázó tanmese sem, pedig erre nyilvánvalóan történnek kísérletek.

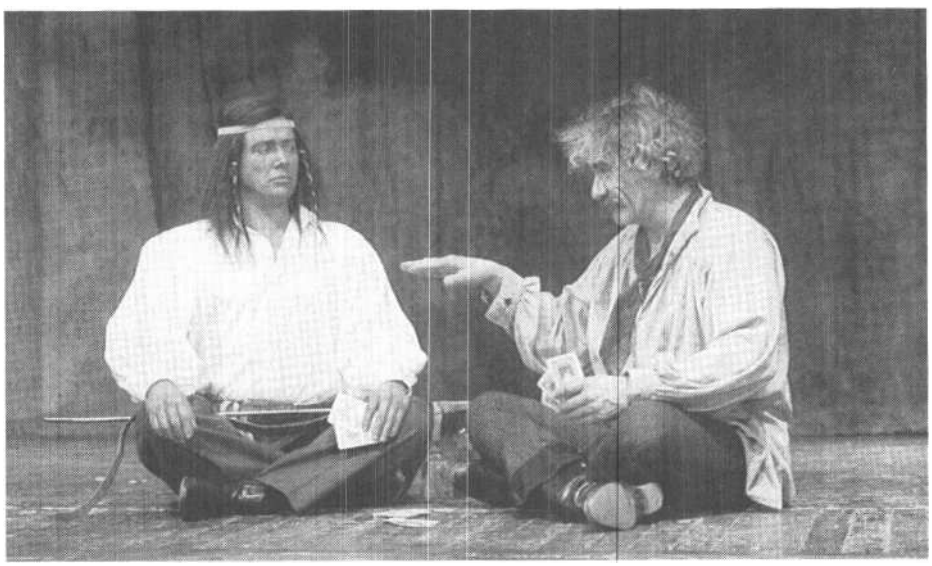
Nem kell bűnbakokat keresni: valami valahol elveszett, írónál, történetnél, színpadra alkalmazónál egyaránt. Hegedűs D. Géza rendezése nem ront és nem javít: precízen működtet, barna bőrben tartja a hátteret, megoldja a kettős időt, megfelelően ráirányítja a figyelmet olyan kedves művelődéstörténeti mozzanatokra, mint a „spékölő tű", amit Majthényi kér otthonról a feleségétől, mert hogy az Amerikában nincs. Nem a nagy rendezői trouvaille-t hiányolom, csak azt a közel-hozó bensőségességet, azt a pluszt, amitől hirtelen borzasztó fontos lesz, mit mond Kossuth, és mit képzel Újházy...

A színészek egytől egyig végtelenül tisztességesen hozzák a figurákat: Áts Gyula derűs és bizakodó Újházy, Csendes László kitűnően emtív és kiszolgáltatott Kossuth; de a többiek is, valamennyien jól oldják meg kisebb szerepeiket.

Nincs baj, minden rendben, nem volt stiláris merénylet, agresszív belénk mászás, sőt, ízlés, mértékletesség, gondolat és cikázó elmeél volt jelen, de siker és öröm sem volt; a színműírás iskolai kézikönyvének megfelelően haladt meg-bízhatóan minden.

Békés *Pál: New-Buda (egri Gárdonyi* Géza *Színház) Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa m. v. Zene: Darvas Ferenc m. v. *Díszlet:* Kastner Péter. *Jelmez:* Szabó Ágnes m. v. *Rendező:* Hegedűs D. Géza m. v.
Szereplők: Áts Gyula, Bókai Mária, Deák Éva, Csonka Anikó, Csendes László, Kancsár József, Fésüs Tamás, Tunyogi Péter, Kelemen Csaba, Sata Árpád, Sziki Károly, Blaskó Balázs, Altorjai Attila, Moravek Krisztina.

Altorjai Attila (Keokuk) és Csendes László (Madarász László) (Ilovszky Béla felvételei)



bergyűlölő Madarász, Sziki Károly egyszerre ak

ZAPPE LÁSZLÓ

TRÁGÁR PÁTOSZ

STEVEN BERKOFF: GÖRÖG

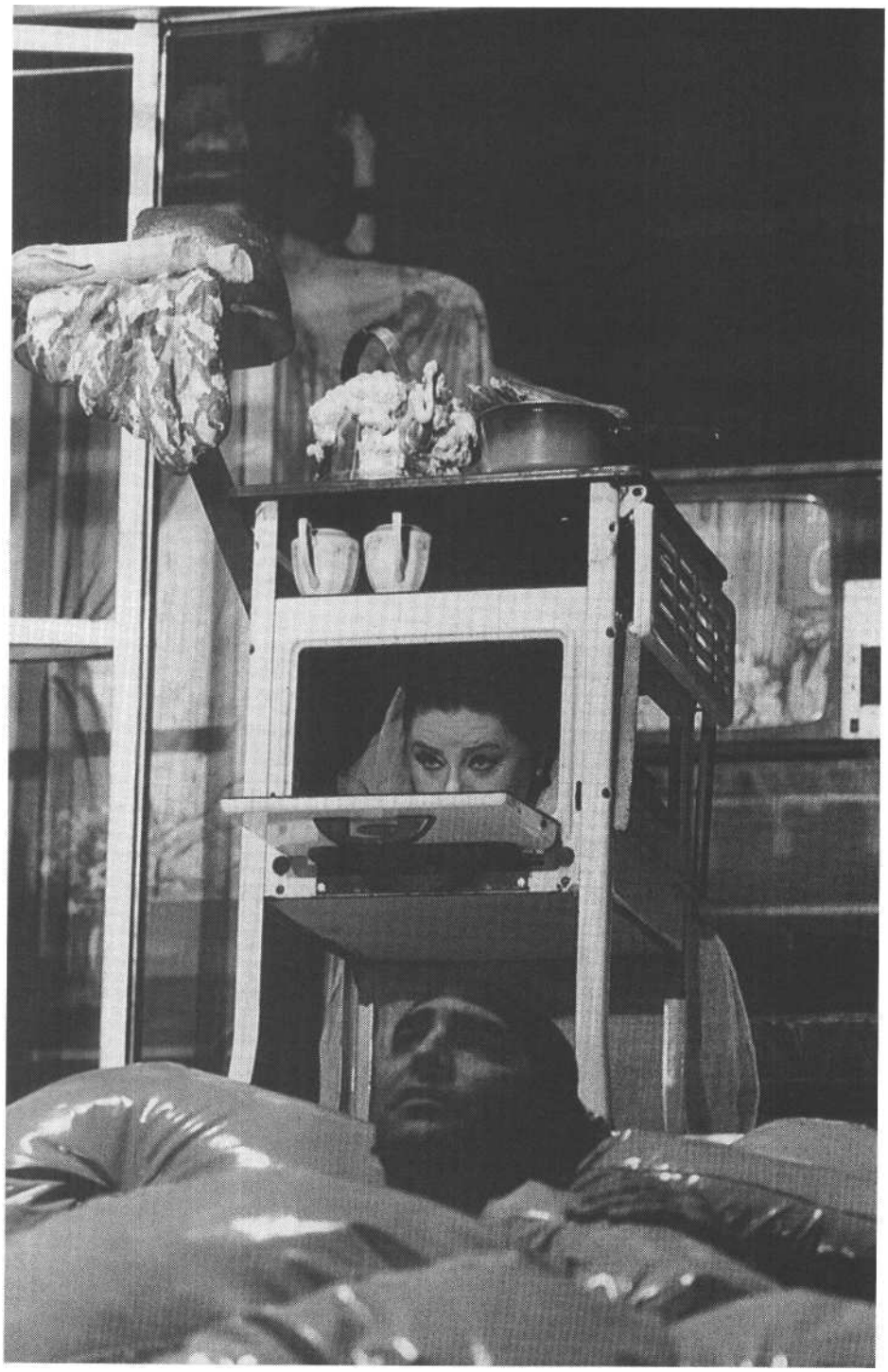
Kitünő előadás, de alig elviselhető. Nem a trágár, a szexualitást naturálisan részletező szöveg miatt. S még csak nemis a genitáliákra koncentráló világkép okán. Inkább attól, ahogyan ebbe a világba belecsöppen Oidipusz története. Csak azért, hogy történ-jen valami. A darab világában ugyanis különben nem történne semmi. Hősei élnék eltompult, értelmetlen hétköznapjaikat, amelyeket az elő-adás első percei precízen exponálnak. Szabványos család: szülők, két gyerek - a kamasz fiú lázas undorral számol be szokott tevékenységeikről. A trágár szöveg részint teljes szellemi le-épültségről, részint a gátlásokat, korlátokat szét-törni szándékozó lázadásról vall.

Ezt az ellenidillt, a mindenoldalú tétlen és tehetetlen undort szakítja szét a jóslat, majd annak beteljesedése. Steven Berkoff nem annyira Szophoklész drámáját, mint inkább a mítoszt szövi bele darabjába. A klasszikus művet kiegyenesíti. Nem a gnoti szeauton, az ismerd meg önmagad szándékától vezérelt nyomozást ábrázol, nem a vég, a kifejlet felől indul az okok keresésére, hanem az események sorrendjében elbeszéli Oidipusz történetének modern, XX. századi angliai parafrázisát. A romlás, a pusztulás nem a bűnök következménye, hanem állandó, változatlan állapot. Már a jóslat elhangzása előtt is rothad minden.

Laiosz egyébként itt egy kávézó tulajdonosa, felesége ugyanott felszolgáló. Oidipusz-Eddie szavakkal öli meg a férjet, majd beházasodván, felvirágoztatja a céget. A férfifalást amúgy is meglehetős unalommal művelő szfinx rejtélyét is megfejti, bár a harmadik lábra természetesen triviálisan obszcén magyarázatot ad.

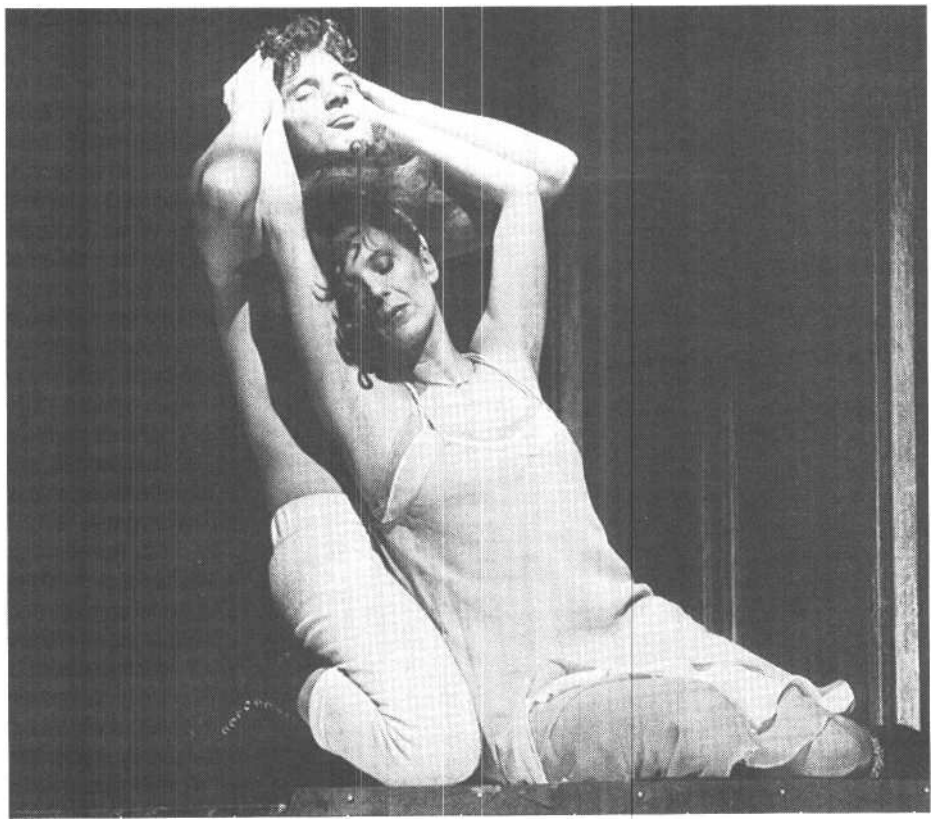
Az igazság teljesen véletlenül derül ki. Az asszony elmeséli, hogyan vesztette el gyermekét egy vízi baleset során, majd amikor a már sikeres, gazdag pár meghívja magához Eddie szüleit, kissé gyagya apja elkotyogja, hogyan találta őt a vízben horgászás közben. A döntő bizonyíték egy játék mackó. A mindennapi közöny és a mitikus pátosz között a kisemberi szentimentalizmus jeképe.

A mítosz darabbeli változata egyetlen ponton különbözik lényegesen az eredetitől. Eddie-t nem valódi, hanem mostohaszülei üldözik el otthonról a jóslat hatására. Amitől tulajdonképpen értelmetlenné válik a történet, hiszen ők tudhatják, sőt csak ők tudhatják, hogy az nem rájuk vonatkozik. Ha viszont igaz Eddie értelmezése, amely szerint zsugori mostohaapja a jóslatot csak ürügyül használta fel, hogy megszabaduljon kellemetlenné váló kamasz fiától, akkor a leleplezés értelmetlen a részéről.



Béres Ilona (Anya) és Kulka János (Apa)

Görög László (Eddie) és Takács Katalin (Doreen)



Naivitás lenne persze szigorú dramaturgiai logikát keresni a darabban. Hiszen az éppen a polgári (kispolgári-nyárspolgári) lét értelmetlenségéről szeretne szólni. Arról az értelmetlen és változatlan monoton létezésről, amely a mítoszból kölcsönzött történet nélkül ábrázolhatatlan. S ennyiben valójában mindegy, hogy milyen történetet, melyik mítoszt, drámát, regényt választja a szerző. Oidipusz tragédiája, önkéntelen, tudtán kívül elkövetett bűneinek sora, illetve önmagára mért büntetése valójában lényegtelen. Bármilyen közismert, patetikus történet megtenné ugyanezt a szolgálatot. Bármelyik szolgáltathatná azt a pátoszt, azt az emelkedettséget, amelyet szembesítve a jóléti elidegenedettséggel, létrehozható a darabra jellemző stiláris vibrálás, a cikázás a különféle stílusrétegek között. A trágár pátosz nemcsak nyelvileg jellemző a darabra, hanem a szerkezetét is meghatározza, ebből táplálkozik humora, emelkedettsége és érzelmessége is. Mindez azonban végül is csak túlzottan kifinomult, rafinált játék. Feladvány, talány, amelyet meg kell fejteni. Virtuozitást, mindenféle stílusban valójártasságot követel az előadóktól, és bármit befogadni kész, nyitott szellemet, korlátozatlan ízlésvilágot a nézőtől. Ki kell állnia nyelvi provokációt, késznek kell lennie tűz és víz egyesülésének befogadására, és kifinomult érzékkel kell bírnia a részletek megoldottsága, a rejtett utalások többértelműsége iránt.

Az első követelménynek Zsótér Sándor rendezésében pompásan megfelel az előadás. Ambrus Mária díszlete egy görög templom vagy palota vázába gördíti-úsztatja be mai világunk tarka, élénk színekben pompázó giccskörnyezetét. Dőry Virág ennek megfelelő ruhákba öltözteti a szereplőket, a szfinx például hatalmas zöldeskékes bundában rejtőzik. Görög László nemcsak győzi lélegzettel a hatalmas trágár monológokat (Gyukics Gábor kocsmamagyar szövegének óriási lendülete van), de a mögöttük megbújó tartalmakat, a kétségbeesett kamasz lázakat, a mitológiai emelkedettséget, illetve a mítoszt rosszul megemésztő kispolgár álpátoszát is pontosan érti és érzékelteti. Takács Katalin vibrál érzelmek és álságok között. A sztereotípiák láza sodorja magával, érzelmei egyszerre igazak és hamisak, azaz igazat hazudik folyamatosan. Kulka János a tompult ostobaságot ábrázolja bravúrosan. Millió színe és árnyalata van a színtelenség, a szürkeség számára, Gyermeki ravaszsággal, tettetett ártatlansággal leplezi le Eddie származását. Van benne valami kajánság, amikor úgy tesz, mintha nem is sejtené, hogy együgyűn részletező elbeszélése egy életet tehet tönkre. A vénember irigysége és támadhatatlansága szól belőle: ő bármit megtehet, vele már nem tehetnek semmit. Béres Ilona az előadás meglepetése. (Bár igazából nem is meglepő, ha valaki, kiszabadulván a Nemzeti mai sanyarú világából, bebizonyítja, hogy színész.) A blazírtság, az kedvűség méretett rá ezúttal; és minden változatában kifogástalan. Valamennyi szerepében ő a középkorú, mindenen túl lévő és mindennel szemben immúnissá vált asszony. Mindegy, hogy a család robotosaként fejét a gázsütőbe dugja, vagy Pincérnő II-ként hatalmas férfiszerszámra emlékezik. A szfinx szerepe az összefoglalás: mindegy, hogy ő eszik, vagy őt eszik.

Családi jelenet a Görögből (Koncz Zsuzsa felvételei)

egy-

Kiválóan működnek a felfújható műanyag bábuk is. Gyúrhatók, és olykor meglepő reakciókra képesek. Néha kinyújtják a lábukat. Kitüremkednek a masszából. Nagyjából erről szól a darab is. A jóslat, illetve a mítosszal való találkozás következtében egy ember kitüremkedik a masszából. Másként viselkedik, mint a többiek. Pontosabban mindössze annyi történik, hogy egyáltalán történik vele valami. Csakhogy a mítoszt az író dobta bele az egykedvű, a történetek nélküli, a semmilyen valóságba. Nem abból ered, attól valójában teljesen idegen. A műanyag bábukat pedig kivétel nélkül begyűrik a színpad előterében tátongó, az előadás folyamán amúgy különféle szerepeket betöltő lyukba. A néző számára pedig, akár jól tűrte az ocsmány beszédet, akár nem, akár élvezte a bravúros játékot, akár nem, marad a kérdés: történt-e egyáltalán valami?

Steven Berkoff: Görög *(Radnóti* Színház)
Fordította: Gyukics Gábor. *Díszlet:* Ambrus Mária. *Jelmez:* Dőry Virág. Zene: Kósa Vince. Rendezte: Zsótér Sándor.
Szereplők: Görög László, Kulka János, Takács Katalin, Béres Ilona m. v.

SZŰCS KATALIN

NÉGYSZÖGŰ HÁROMSZÖG

POZSGAI ZSOLT: TÖRŐDJ A KERTTEL!

Nem gondolom, hogy baj, ha valaki nem stúdiószínházaknak, nem kísérleti műhelyeknek ír játszanivalót. (Hogy Pozsgai Zsolt darabját Újpesten is, Kecskeméten is parányi helyiségekben játsszák, ne tévesszen meg senkit; ennek oka inkább a darab kevés szereplős, egy helyszínes kamarajellege.) Mivel a közönség nem homogén, a színházaknak sem egyféle nézői igénnyel kell számolniuk - szerencsére jobbára nem is egy játszóhelyen kell kielégíteni valamennyit. Nem baj, ha egy drámaíró nem megújítani, hanem használni tudja a már meglévő formát. Hogy járatlanért elhagyható legyen, a járt úttal is törődni kell - miként a kerttel -, különben elmosódhat, eltűnhet (más dolog, ha az adott cél eléréséhez bizonyul járhatlapnak), aminthogy a járatlan is kitaposottá lesz, ha beválik.

Réti Erika, Vlahovics Edit és Kovács Gyula a kecskeméti előadásban (Ilovszky Béla felvétele)

Mindez nem az alább következő elismerést hivatott kétessé tenni (a szerző esetleges nyílt avagy zárt levelét megelőzendő szükséges ezt leszögezni), miszerint Pozsgai Zsolt legújabb s mindjárt két színházban bemutatott darabja, a *Törődj a kerttel!* amolyan társalgási drámaként ismét jó dramaturgiai-színpadi érzékről, a dialógustechnika biztos kezeléséről tanúskodik. Inkább ezúton is megerősíteném vállalásában, amellyel - miként azt nyilatkozatokban többször megfogalmazta - a Molnár Ferenc-i drámahagyományokat folytatja, és Ibsent, Sarkadit, Fejest, Örkényt tekinti útmutatónak. E megerősítés azért is időszerűnek tetszik, mert megelégelve tán az úgynevezett intellektuális színházból való kirekesztettséget, Pozsgai ezúttal mintha a dráma végére meghatódott volna a maga teremtette látszólagos mélységektől, s odahagyva addig jól működő iróniáját, elmulasztott „beleszarni (már bocsánat) a naplementébe", azaz a végkifejlet lírai emelkedettségét valamiképpen oldani.

Az idézet egyébként a műből való. A főszereplő, az ötvenes éveit taposó színésznő, Ágnes jellemzi ekként a helyzetet, amelybe a történet reggelén került, megkapván az urológus férje fegyelmijéről szóló - jóindulattal a lakásra küldött - értesítést, benne az információval, hogy a férfi a női zuhanyozóba tévedve (merthogy a másikat éppen fertőtlenítették) megcsalta őt egy tizenkilenc éves ápolónővel. Hely, idő és cselekmény hármas egységében s a rajtaütés szándékával rohan feldúltan az asszony a mátrai nyaralóba, amelynek kapujában - mit ad isten - egy tizen-kilenc éves forma lánnyal akad össze.

Itt indul a cselekmény, s innentől kezdve adott a macska-egér játék (kis Hacsek- és Sajó-beütéssel), a remek bújócska lehetősége a két színésznő számára, krimibe illő feszültséggel, színészileg hatásosan kitölthető lélektani keretekkel, s egy kis talánnyal, vajon a fiatalabbik Ágnes valóban ott járt-e a nyaralóban, vagy mindaz, amit látunk, pusztán a fáradt idegek játéka, a képzelet kivetülése a színpadra. A megfejtenivaló legfeljebb ennyi, tovább bonyolítva a második fiatal Ágnes megjelenésével, aki számos motívum alapján azonosnak tetszik az elsővel, mások alapján meg mintha mégis különböző volna; többféle olvasat, rendezői értelmezés kibontására azonban nemigen látszik alkalmasnak a darab.

E hitemben csak megerősített az Éry-Kovács András rendezte kecskeméti előadás, annak ellenére, hogy itt szemlátomást éppen egy, a szöveg alatt vélt réteg feltárására, a megírtnál bonyolultabb élethelyzet megmutatására történt kísérlet. A szöveggel ellentétben ebben a felfogásban nem huszonhat év meghitt boldogtalanságának elvesztése, a hűvös, kiegyensúlyozott,

megszokáson nyugvó kapcsolat semmivé válása a változó korban lévő, sikeres, de vágyait beteljesítve mégsem látó színésznő kiborulásának, rémült kétségbeesésének oka. Réti Erika és Kovács Gyula megformálásában egy szeretetteljes, meleg emberi kapcsolat, szorosabb érzelmi összetartozás megroggyanásáról van szó. Olyasféléről, mint Edward Albee *Nem félünk a* farkastól című drámájában Martha és George összetartozása, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy Pozsgainál a gyermektelenség motívuma csupán egy a sok közül, nem a drámát szervező alapkonfliktus. Ágnesnek nincs olyan „tragikai vétsége", mint Marthának, aki részegen elárulja két ember legféltettebb titkát, a közös játékot, a nem létező gyereket megteremtőt. Ennek hiányában viszont a fent vázolt kapcsolatban motiválatlan marad a fiatal lánnyal távozó férj ridegen odavetett, szakítással felérő mondata: „Találd ki!" (Mármint hogy honnan tudta a házba állítólag véletlen folytán betévedt második fiatal Ágnes a férfi keresztnevét.) Indíték lehet ugyan a gyermek utáni vágy, amelyet immár csak a fiatal lány teljesíthet be - ez az, amivel Ágnes is számol, s amit hajlamos megérteni -, de mert nem erre a motívumra épül a dráma, nem elégséges oka kapcsolat ilyetén megtagadására. Még így is drámaibb lehetne persze a vég, ha Éry-Kovács András rendezése nem iktatja ki a lány szerepéből (vagy legalábbis nem redukálja minimumra) az érdekmotívumot. A nővérszállásról, illetve a kollégiumból való menekülés vágyának megfogalmazása (az előbbit hagyják el a kecskeméti előadásban) szánnivalóvá, kiszolgáltatottá, potenciális vesztessé tehetné a férjet is - amennyiben az valóban a gyermekáldás reményében választja a fiatal Ágnes személyében ezt a naplemente előtti utolsó (? - a férfiaknál ez sem ilyen egyértelmű) lehetőséget. (Bár ennek meg az dolgozna ellene némileg, hogy Kovács Gyula orvosa vonzó férfiú.) Az érdekmotívum megjelenésének mindkét fiatal Ágnes szövegében egyébként is fontos szerepe lenne a néző összezavarásában (mármint hogy ugyanarról a lányról van-e szó), s az őket megformáló Vlahovics Edit számára is több lehetőséget adott volna a figura árnyalására. De számos további szín is kiiktatódott az előadásban. Azzal például, hogy Réti Erika idősebb Ágnese megfosztatik a gesztustól, amellyel kendőjét odaadja az átázott, indulni készülő fiatal Ágnesnek, egy percnyi melegségtől, egyszersmind fölénytől és egy kis emberi, asszonyi nagyvonalúságtól lesz így megfosztva az alak, akiben ebben az értelmezésben mindvégig a sebzettség dominál, a nyüszítő fájdalom, s aki egyértelműen és egyedül vesztese ennek a négyszögletű (?) háromszögtörténetnek, s ezért szánalmas. Éry-Kovács András szemlátomást véresen komolyan vette a szöveget, amelynek humora, iróniája - nem abszurd

Moór Marianna, Újréti László és Balogh Erika az Újpest Színház előadásában (Szita László felvétele)

drámáról lévén szó, a kissé elemelt lezárás, a *Ványa* bácsi-reminiszcencia ellenére sem - ily módon nem működik igazán az előadásban.

Nem úgy az Újpest Színház Pethes György rendezte előadásában, amely nem próbált többet felfedezni a darabban, mint ami benne van, hanem a szöveg adta lehetőségeket használta ki. A néző belecsöppen egy élethelyzetbe, ahol nincs objektív igazság, csupán szubjektív, személyes igazságok vannak - még ha közhelyesek is, de hát ilyen az élet-, amelyek csak a szereplők egymásnak tartott (görbe)tükrében mutatkoznak meg. Nem is ezek valóságtartalma a fontos, hanem az, hogy jól játszhatók. Balogh Erika és Újréti László szekundálásával Moór Ma-rianna nem is hagy ki egyetlen ziccert sem. A jó-módúak büszkeségével s a lakáscserélők rutinjával mutatja meg a lánynak a házat, a birtokot, amelyen belül van, bravúrosan tartva ki a feszültséget gyanakvás és anyáskodó gondoskodás, fenyegető indulat és megbocsájtó önirónia, nagyvonalúság és ordenáréság, az őszinteség utáni vágy s a hízelgéstől ellágyuló hiúság közölt. Csillogó játéka már-már feledtetni képes azt a dramaturgiai gikszert, hogy az első fiatal Ágnes többszöri menekülési kísérlet után éppen akkor nem hagyja ott a kutyaszorítót, amikor pedig megtehetné, amikor az asszony, hirtelen belefáradva az egészbe, odahajítja neki a kulcsot. A szöveg szerinti magyarázat, miszerint félti Ágnest, nehogy az, egyedül maradva, kárt tegyen magában, nem tűnik meggyőzőnek; Balogh Erika pedig nem játssza el, amit eljátszhatna, hogy az asszony - színésznőnek meglehet középszerű, ám embernek rendkívül szuggesztív - egyénisége tartja fogva, újabb és újabb lélektani asszókhoz biztosítva ezzel a partnert. (Kecskeméten Vlahovics Edit fiatal Ágnese oly mértékben gyámoltalan és kiszolgáltatott gyereklány - ezt hangsúlyozandó Réti Erika Ágnese szinte letépi róla a blúzt -, hogy az már-már indokolja a bénult tehetetlenséget.)

Semmi sem feledteti azonban - egyik előadásban sem - azt a kérdést, miért nincs a lány-nál egy kulcs, ha abban állapodtak meg az orvossal, hogy a házban találkoznak. Feltéve persze, hogy a lány valóban ott volt, s amit láttunk, nem pusztán optikai csalódás, egy megfáradt, kétségbeesett ember agyszüleménye.

Pozsgai Zsolt: Törődj a kerttel! (kecskeméti Katona József Színház)
Jelmez: Sz. Varga Kata. *Díszlet-rendezés: Éry-Kovács* András.
Szereplők: Réti Erika, Kovács Gyula, Vlahovics Edit.

(Újpest Szinház)
Díszlet: Bakó József. *Jelmez:* Dőry Virág. *Rendezőaszszisztens:* Mányai *Zsuzsa. Rendező:* Pethes *György. Szereplők:* Moór Marianna, Balogh Erika, Újréti László.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Roland Barthes (1915-1980) francia irodalomkritikus, esszéista és szemiotikus, eredetileg irodalomtudományt tanulta pá-rizsi egyetemen. Tanári pályáját Biarritzban (1939) és Párizsban (1940) kezdte, majd tuberkulózisa következtében szükségessé vált hosszas szanatóriumi megszakítás (1941-46) után Bukarestben (1948/49) és Alexandriában (1950) folytatta. Franciaországba való viszszatérte után, 1952-től a Centre National de Recherche Scientifique munkatársa lett. 1960-ban az École Pratique des Hautes Études keretében megalakította a tömegkommunikációs központot. 1976-ban elnyerte a Collége de France irodalmi szemiológia tanszékét. Számos folyóirat, többek között a Combat, az Esprit, a Lettres Nouvelles, a Critique és a Communications munka-társa volt. Barthes a 20. század különböző szellemi irányzatait építette be gondolkodásába: az egzisztencializmust, a marxizmust, a pszichoanalízist, a strukturális antropológiát, Ferdinand de Saussures lingvisztikáját s nevét különösen a hatvanas évek közepétől mind divatosabbá váló strukturalizmussal szokás kapcsolatba hozni. Mindezeket az elméleteket azonban szuverén módon alkalmazta, főként hogy megértse bizonyos mindennapi jelenségek jelentőségét, és megmagyarázza egyes komplex rendszerek, egyebek között az irodalom funkcionálását. Érdeklődésének középpontjában kezdettől fogva s mindvégig a nyelvállt, a kulturális formák nyelve mint „jelek rendszere", amely visszatükrözi egy adott kor társadalmának attitűdjeit, tudatos és nem tudatos világképét.

Művei: *Le degré zéro de l'écriture* (Az írás nullfoka, 1953), Michelet par lui-méme (Michelet önmagáról, 1954), *Mythologies* (Mitológiák, 1957), Sur *Racine* (Racine-ról, 1963), Essais critique (Kritikai esszék, 1964), *Éléments de sémi*ologie (A szemiológia elemei, 1964) *Critique et vérité* (Kritika és igazság, 1966), Systéme de la mode (A divat rendszere, 1967), S/Z (1970), *L'empire* des signes (A jelek birodalma, 1970), Sade, *Fourier, Loyola* (1971), *Le plaisir du texte* (A szöveg öröme, 1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (Roland Barthes Roland Barthesról, 1975), *Fragments d'un discours amoureux* (Beszédtöredékek a szerelemről, 1977), La *chambre claire* (Világoskamra, 1980).

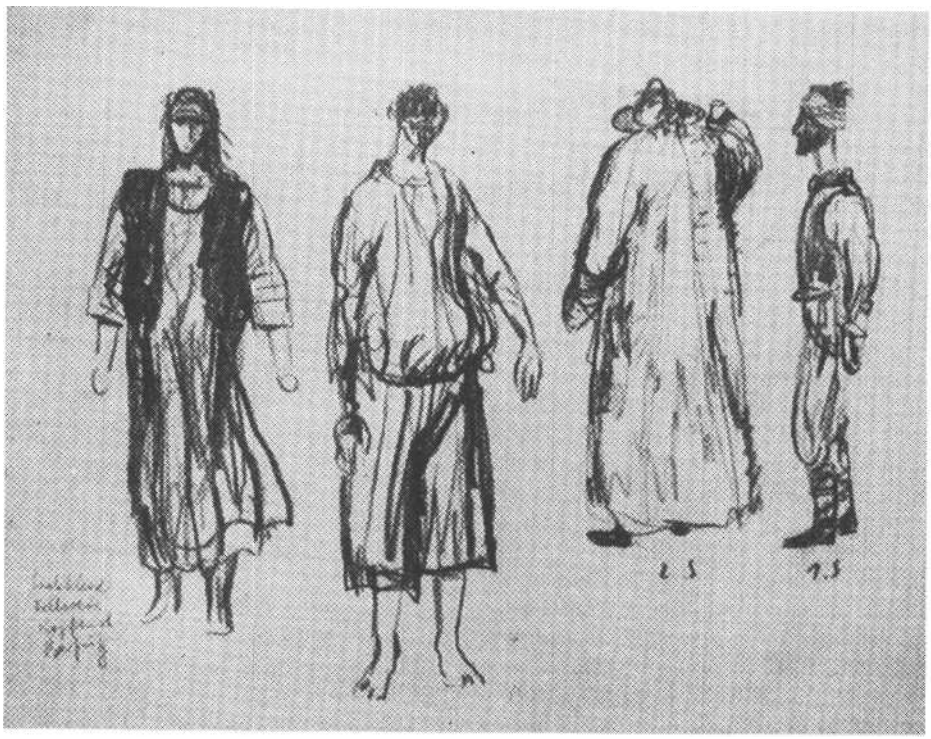
Magyarul: Válogatott *írások* (1977), *Mitológiák* (1983), *Világoskamra* (1985).

Barthes intenzíven érdeklődött a színház iránt. Már az egyetemen megalakította a Groupe Théátral Antique-ot, később egyik alapítója lett a Théátre populaire című folyóiratnak. Antinaturalista, szemiológiai művészetfelfogása, társadalomkritikai beállítottsága, a színjáték kritikai funkciója melletti állásfoglalása jegyében szinte természetes, hogy a brechti színházban találta meg a maga színházeszményét. A kötődést különösen intenzívvé tette a Berliner Ensemble 1954-es párizsi vendégjátéka a *Kurázsi mamá*val és *Az eltört* korsóval a Nemzetek Színháza fesztivál keretében, amelyen Brecht művének előadása (Jean Vilar 1951-es TNP-beli bemutatójának sikertelensége után) átütő hatást tett, és elnyerte a legjobb darab és a legjobb rendezés díját. A francia kritikusok és színháztudósok a színház forradalmát, a színházművészet történelmi dátumát ünnepelték a vendégjátékban, és azonnal hozzáláttak, hogy levonják belőle az elvi-elméleti tanulságokat, konzekvenciákat. Ennek az aktivitásnak értékes hozadékát alkotják azok a cikkek, amelyeket Barthes jelentetett meg elsősorban a Théátre populaire 1955-ös és 1956-os évfolyamában. Ezek sorába tartozik a brechti színház tapasztalatából és tanulságaiból kiinduló, de a konzekvenciákat általános színházesztétikai dimenziókig végigvivő esszé: A *színházi jelmez betegségei.*

Lehetséges, hogy a mai olvasó visszatetszőnek találja az írás bizonyos sajátosságait. Így például sarkított fogalmazásmódját, szembeállításait. Ezt azonban kulturálisan igazolja a - klasszikus descartes-i formulával élve - „clare et distincte", „világosan és határozottan", ám egyúttal elmésen, szellemesen is megfogalmazott gondolatokat kedvelő hagyományos francia gondolkodási és kifejezési stílus, történelmileg pedig az ötvenes évek Franciaországában uralkodó konkrét ideológiai kontextus és színházi szituáció, illetve bennük Barthes fellépésének polemikus indíttatása, célja, jellege. De mindezen túl az is akceptálandó, hogy a sarkított megfogalmazások, éles szembeállítások, mint például a jelmez plasztikai vagy emocionális, illetve intellektuális funkciójának, a rész pontosságának, illetve az egész igazságának, a valódiság elismerésének, illetve a hitnek, a formáknak vagy a színeknek, illetve az anyagoknak, az esztétaszínháznak, illetve az emberszínháznak, a szem megejtésének, illetve meggyőzésének, az igazmondásnak, illetve a jelölésnek, a nézni, illetve a látni fogalmának az éles oppozíciói nélkülözik ugyan a fokozatok és árnyalatok gondos mérlegelését, viszont éppen ebben rejlik nagy elméleti hasznuk, hogy tudniillik éles megvilágításba helyezik, s ezzel teljes súlyosságukban jelenítik meg a jelmez esztétikájának s általa a színház esztétikájának némely abszolút lényeges, alapvető igazságait.

Itt és most talán még inkább vísszatetszést kelthet az a tény, hogy Barthes koncepciójának alapja Brechtnek a dráma és a színjáték „társadalmi gesztusáról" vallott felfogása. Míg egyfelől a Barthes által képviselt francia értelmiségi kör színházi gondolkodásának magas színvonalát s személy szerint az ő éleslátását bizonyítja, hogy

Heinrich Kilger jelmeztervei a Kurázsi mamához (Berliner Ensemble, 1951)



a brechti színház problematikája ott nem a színészi átélés, illetve az elidegenítés hamis alternatívája körüli terméketlen vitában merült ki, mint nálunk, hanem valóban a lényeg: *a gesztikus ábrázolás* megértését és megragadását jelentette, addig másfelől kétségtelenül nem szerencsés, hogy Barthes a „társadalmi gesztus" fogalmát, amely Brecht egyik legsokértelműbb, legkevésbé körülhatárolt és konkretizált, leginkább rekonstruálásra szoruló kategóriája vagy még inkább: szindrómája, teljesen világosnak, sőt közismertnek, kifejtésre nem szorulónak feltételezi, és zavarba ejtő nonchalance-szal épít rá elméletet. Ráadásul olyan, bennünk különösen rossz emlékeket ébresztő, neuralgikus megfogalmazásokat használ, hogy „minden drámai alkotás redukálható és redukálandó is arra, amit Brecht a mű társadalmi *gesztusának* nevezett: az ábrázolt társadalmi konfliktusok külső, anyagi kifejezésére", s ezt a gesztust úgy minősíti, mint a „minden színjáték alapjául szolgáló történeti sémát". S habár a későbbi fejtegetések és példák tartalommal telítik és értelmessé teszik ezeket a vulgáris megfogalmazásokat, kezdetben van okunk összerándulni tőlük. Természetesen nincs itt hely elvégezni a brechti „társadalmi gesztus"-fogalomnak azt a rekonstrukcióját, amelyet oly szükségesnek vélek. Mindazonáltal annak érzékeltetésére, hogy ez a fogalom nem olyan primitív, mint Barthes elnagyolt hivatkozásából tűnik, s minta Brechttel kapcsolatos - tudatlansággal párosult - előítéletek sugallják, talán nem haszontalan felidézni néhány referenciapontot Brecht színházi írásaiból:

„Társadalmi gesztusnak számít egy bizonyos korszak emberei közt fennálló társadalmi viszonylatok mimikus vagy gesztikus kifejezése." *(Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid* leírása)

„Gesztuson nemcsak gesztikulálást kell érteni; nem aláhúzó vagy magyarázó kézmozdulatokról van szó, hanem összmagatartásokról. Gesztikus egy beszéd, ha a gesztuson alapul, a beszélő meghatározott magatartását jelzi, amelyeket az illető más emberekkel szemben felvesz. A mondás: »Vájd ki a szemedet, amely megbotránkoztat téged!«, gesztikusan szegényebb, mint az a mondat: »Ha szemed megbotránkoztat, vájd ki«. Az utóbbi elsősorban a szemre mutat, az első félmondat azonkívül a hangsúlyos gesztust tartalmazza, valaminek a feltételezését, és végül jön rajtaütésszerűen egy megszabadító tanács a második félmondatban." (A *gesztikus zenéről)*

„Nem minden gesztus társadalmi gesztus. Egy léggyel szembeni elhárító magatartás önmagában még nem társadalmi gesztus, egy kutyával szemben már az lehet, amennyiben például egy rosszul öltözött ember harcát fejezi ki, amit házőrző ebek ellen kell folytatnia. A kísérletek, hogy egy síkos felületen ne csússzék el az ember, csak akkor válnak társadalmi gesztussá, ha valaki az elcsúszás következtében »tekintélyét veszti«, vagyis értékében károsodik. A munkamegosztás kétségtelenül társadalmi gesztus, mivel a természet legyőzésére irányuló emberi tevékenység a társadalom ügye, az emberek egymás közti ügye. Másrészt, amíg egy fájdalomgesztus olyan absztrakt és általános marad, hogy nem lépi át a tisztán állati területét, addig nem társadalmi gesztus. De a művészettöbbnyire éppen arra irányul, hogy a gesztust megfoszsza társadalmi jelentésétől. A művész nem nyugszik, amíg »tekintete nem olyan, mint az üldözött kutyáé«. Akkor aztán az ember csupán »az ember«, levetkőzi gesztusának minden társadalmi jellegű sajátosságát, üressé válik, vagy-is nem az önálló ember ügyét vagy mértékét kép-viseli az emberek között. Az »űzött kutya tekintete« társadalmi gesztussá válhat, ha megmutatja, hogy jellegzetes emberi mesterkedések hogyan süllyesztik le az egyes embert az állati fokra, a társadalmi gesztus a társadalom számára lényeges gesztus, az a gesztus, amelyik kulcsot ad a társadalmi viszonyokhoz." (Uo.)

„Az alakok egymással kapcsolatos viselkedésének körét gesztikus körnek nevezzük. A testtartást, a hanghordozást, az arckifejezést egy társadalmi *gesztus* határozza meg: az alakok szidják egymást, bókolnak egymásnak, tanítják egymást - és így tovább. Az emberek egymással kapcsolatos viselkedéséhez tartoznak azok a magatartásmódok is, amelyek látszólag teljesen magánjellegűek: például a betegség okozta testi fájdalom vagy a vallásos érzés kifejezései. Ezek a gesztikus megnyilvánulások többnyire fölöttébb bonyolultak és ellentmondásosak, így hát egyetlen szóval nem adhatók vissza, és a színésznek vigyáznia kell, hogy a szükségképpen felerősített képmásnál itt semmit se veszítsen el, hanem erősítse fel ezt az egész komplexumot." *(Kis organon a színház számára)*

„...a cselekmény a gesztikus folyamatok összkompozíciója..." (Uo.)

Legalább ezeket a gondolatokat célszerű szem előtt tartani mint Roland Barthes esszéjének alapját és hátterét.

ROLAND BARTHES

A SZÍNHÁZI JELMEZ BETEGSÉGEI

Az alábbiakban nem a színházi jelmez történetét vagy esztétikáját szeretném felvázolni, inkább, ha úgy tetszik, a patológiáját vagy az erkölcstanát. Megfogalmazok néhány igen egyszerű szabályt, amelyek segítségével talán megítélhető lesz, hogy valamely jelmez jó-e vagy rossz, egészséges vagy beteg. Mindenekelőtt meg kell határoznom az alapot, amelyen a fent említett erkölcsiség vagy egészség
nyugszik. Milyen jogcímen minősítsük egy adott előadás jelmezeit? Felelhetnénk erre ugyanúgy, ahogy számos korszakban tették: a történeti igazság vagy a jó ízlés, a részletekbe menő pontosság avagy a vizuális gyönyör jogán. Én azonban ami erkölcsünket más szellem hatókörébe helyezném: magában a drámában keresem ajogcímet. Minden drámai alkotás redukálható és redukálandó is arra, amit Brecht a mű társadalmi *gesztusának* nevezett: az ábrázolt társadalmi konfliktusok külső, anyagi kifejezésére. Ezt a gesztust, ezt a minden színjáték alapjául szolgáló történeti sémát természetesen a rendezőnek kell felfedeznie és érvényre juttatnia; e célra rendelkezésére álla színházi technikák összessége: a színészi játék, a beállítás, a mozgás, a díszlet, a világítás - és nyilvánvalóan a jelmez is.

Jelmezerkölcstanunkat tehát arra a követelményre építjük, hogy mindenkor a színmű társadalmi gesztusát kell érvényre juttatnia, azaz a jelmeznek merőben funkcionális szerepet tulajdonítunk. ez a funkció pedig elsősorban nem plasztikai vagy emocionális, hanem intellektuális jellegű. A jelmez mindenkor csupán másodlagos kifejezése annak a kapcsolatnak, amely a mű ér-:elme és külső formája között az előadás minden oillanatában létrejön. Tehát rosszá teszi a jel-mezt minden olyan elem, amely e kapcsolat tisztaságát megzavarja s az előadás társadalmi gesztusát megcáfolja, elhomályosítja vagy meg-hamisítja - míg ugyanilyen értelemben jónak minősíthetjük mindazt, ami a formák, a színek, az anyagok és ezek összehangolása tekintetében elősegíti a szóban forgó gesztus érvényesülését.

Kezdjük hát, ahogy minden erkölcstanban szokás, mi is a negatív szabályokkal; vizsgáljuk

Gérard Philippe a Homburg hercegében (Jelmez: Léon Gischia)

meg (természetesen csak akkor, ha a premisszákat elfogadtuk), milyen ne legyen a színházi jelmez.

Általában elmondhatjuk: a színházi jelmez semmiképpen se legyen alibi, mentség vagy igazolás: ne váljék csillogó és súlyos vizuális tényezővé, amely magára tereli az előadás lényegi valósága, úgy is mondhatnánk, a saját felelőssége elől menekülni kész figyelmet; de ne legyen affféle kárpótlás sem, amelynek sikerültsége arra hivatott, hogy jóvá tegye a mű semmitmondását, szegényességét stb. A jelmeznek mindig meg kell őriznie a maga tisztán funkcionális értékét, nem szabad sem elfojtania, sem felduzzasztania a darabot, s óvakodnia kell attól, hogy a színházi aktus jelentőségének helyébe önálló értékeket csempésszen. A jelmez tehát abban a mértékben kompromittálódik, amilyen mértékben öncéllá lesz. Bizonyos számú szolgáltatással tartozik a darabnak, de ha ezek közül csak egy is túl-burjánzik, ha a kiszolgáló fontosabbá válik a megrendelőnél, akkorajelmez beteg: hipertrófiában szenved.

Ami a színházi jelmez betegségeit, tévedéseit avagy alibijeit illeti (az elnevezést ki-ki tetszésére bízom), ezek közül szerintem három a legelterjedtebb.

Az alapvető baja történelmi funkció hipertrófiája, az, amelyet archeológiai verizmusnak nevezhetnénk. Jusson eszünkbe, hogy kétfajta történelem létezik: az intelligens, amely a múlt valóban mély feszültségeit és sajátos konfliktusait tükrözi, és a felszínes, amely beéri bizonyos anekdotikus részletek mechanikus rekonstrukciójával. A színházi jelmez hosszú időn át e második történelemnek volt kedvenc vadászterülete.

Tudjuk, milyen járványosan pusztított a polgári művészetben a verizmus kórja; ezen belül az igaz részletek összeadódásaként felfogott jelmez magába szippantja, majd atomizálja a néző figyelmét, amely az előadástól távol, a végtelenül kis mennyiségek birodalmában szóródik szét. A jó jelmez ezzel szemben, még ha történelmi is, globális vizuális egészet alkot. Van az igazságnak egy szintje, amelynél nem szabad tovább ereszkedni, különben szétromboljuk. A verista jelmez, amellyel bizonyos opera- vagy vígoperaelőadásokban mindmáig találkozhatunk, az abszurditás tetőfokát képviseli: az egész igazsága helyébe a rész pontossága lép, a színész eltűnik aggályosan hű gombjai, fodrai és parókája mögött. A verista jelmez óhatatlanul azzal a hatással jár, hogy bár elismerjük valódiságát, mégsem hiszünk benne.

Az újabb előadások közül *a Homburg* hercegének Léon Gischia tervezte jelmezeit nevezném meg mint olyan példát, ahol sikerült alapos győzelmet aratni a verizmus fölött. A dráma társadalmi gesztusa a *militarizmus* bizonyos értelmezésén nyugszik, és Gischia e gondolati alapnak rendelte alá jelmezterveit: minden részletük a katona szemantikáját húzza alá, ahelyett, hogy a XVII. század szemantikáját hirdetné. A tiszta, határozott formák, az egyszerre nyílt és szigorú színek, s főképp az anyagok, amelyek szerepe sokkal fontosabb a többi tényezőnél (ez esetben a bőr és a vászon meghatározó szerepe), az előadás teljes optikai felülete, mind a mű gondolatmenetét erősíti. Ugyanezt mondhatjuk el a Berliner Ensemble *Kurázsi* mamájáról: a jelmezek igazságát itt sem a dátumhoz kötött történetiség szabja meg, hanem a háború, mégpedig egy vándorló és végtelen háború fogalma; ezt erősítik, ezt húzzák alá a jelmezek, mégpedig nem egy-egy forma vagy tárgy archeológiai hűségével, hanem az anyagok poros szürkeségével, kopottságával, a vessző, a kötél, a fa tömény, csökönyös szegényességével.

A történelem lényegéhez egyébként végső soron mindig az anyagok (és nem a formák vagy a színek) révén férkőzhetünk hozzá. A jó jelmeztervezőnek az a dolga, hogy a nézők számára azt is tapinthatóvá tegye, amit csak messziről látnak. Ami engem illet, semmi jót nem várok attól a művésztől, aki finnyásan bibelődik el a formákkal és a színekkel, anélkül, hogy az anyagokat valóban tudatosan válogatná meg; az emberiség igazi történelme ugyanis a tárgyak anyagszerűségében található, nem pedig azok síkbeli ábrázolásában.

A második, ugyancsak gyakori betegség esztétikai természetű: a darabtól független formai szépség hipertrófiája. Természetesen ostobaság volna szem elől téveszteni a jelmez plasztikai valőrjeit: az ízlést, a szerencsés elrendezést, a kiegyensúlyozottságot, a közönségesség hiá-

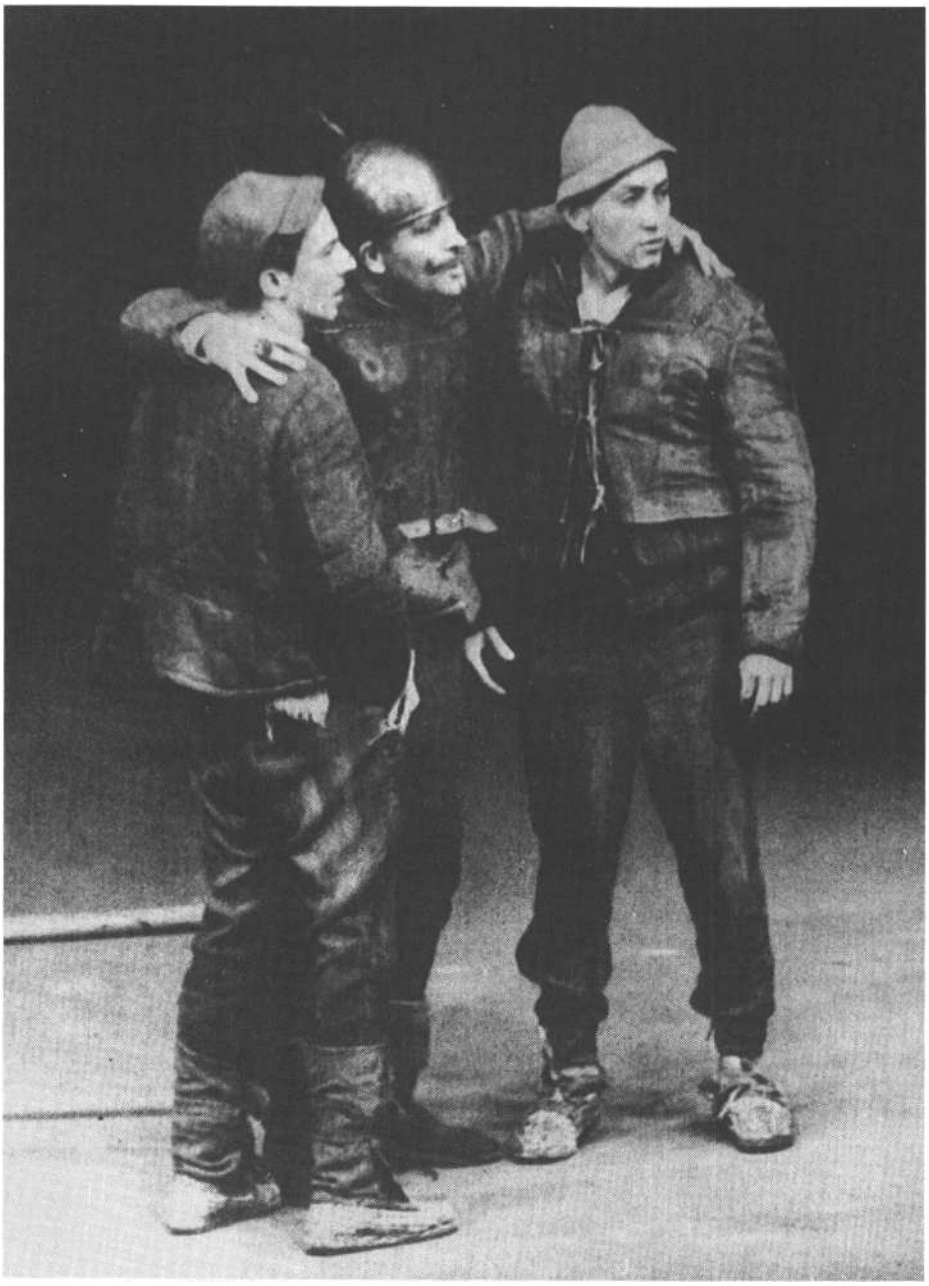
nyát, sőt, az eredetiségre való törekvést is. Ám túl gyakran fordul elő, hogy ezek az önmagukban szükséges értékek öncélllá válnak, a néző figyelme pedig ez esetben is elterelődik a színházról, s mesterségesen egy élősdi funkcióra koncentrálódik. Ilyenkor bámulatos esztétaszínház születhet, amely azonban már nem mondható igazi emberszínháznak. Némiképp túlzott puritanizmussal már-már azt mondanám, hogy a jelmezek megtapsolása (ami Párizsban igen gyakori jelenség) eleve nyugtalanító előjel. A függöny felmegy, a látvány elbűvölő, a néző tapsol - de ha őszinték akarunk lenni, ugyan mi az, amit ilyenkor tudunk? Legföljebb annyit, hogy ez a piros milyen szép, vagy hogy amaz a redőzés milyen szellemes. De vajon tudjuk-e, hogy ez a kifinomult pompa, ezek a szellemes ötletek összhangban lesznek-e a darabbal, szolgálják-e, elősegítik-e jelentése kifejeződését?

Jellegzetes típusa ennek az elfajulásnak ama minden meggondolás nélkül, összevissza alkalmazott Christian Bérard-féle esztétika. Az esztétizáló jelmezfelfogás, amelyet a sznobizmus és a nagyvilági külsőségesség éltet, abból indul ki, eléggé el nem ítélhető módon, hogy az előadás elemei függetlenek egymástól. Ha a színházi ünnep keretén belül ajelmezeket külön megtapsolják, ezzel tovább hangsúlyozzák az alkotók egymástól való függetlenségét, s a színházi műalkotást egyéni teljesítmények vak egymásmellettiségére korlátozzák. Ajelmeznek nem az a dolga, hogy megejtse szemünket, hanem az, hogy meggyőzze.

Ajelmeztervező tehát egyszerre őrizkedjék attól, hogy festő, és hogy szabó legyen. Óvakodjék a festészet síkbeli valőrjeitől, kerülje a festészetre jellemző térbeli kapcsolatokat, mert a festészetnek épp az a lényege, hogy e kapcsolatok szükségesek és elégségesek, s ez a felfogás, valamint a szóban forgó kapcsolatok gazdagsága, sűrűsége, feszültsége jócskán túllépné a jelmez gondolati funkciójának határait. Ha a jelmeztervező mesterségénél fogva festő, úgy jelmeztervezői munkálkodásának első pillanatától kezdve meg kell erről feledkeznie. Ha azt mondjuk: alá kell rendelnie művészetét a drámának, ezzel még keveset mondtunk; nem, neki szét kell rombolnia s el kell temetnie a festői teret, hogy helyette újra feltalálja az emberi testek bolyhos vagy selymes terét. Tartózkodnia kell a rnai vulgáris színházakban uralkodó „divatszabói" stílustól is. A kosztüm *sikkje,* az olyan, mesterségesen fesztelen ókori redőzés, amely mintha Dior műhelyéből került volna ki, a krinolin divatos fazonja megannyi kártékony alibi, amely megzavarja a gondolat tisztaságát; ilyenkor a jelmezből afféle örök és „örökifjú" forma lesz, amely megszabadul a történelem vulgáris esetlegességeitől - márpedig, mint bizonyára már kitalálták, ez is ellentmond a bevezetőül rögzített szabályoknak.

Ezt az esztétikai hipertrófiát egyébként sűrítve fejezi ki egy modern jelenség: a makett fetisizmusa (kiállítások, reprodukciók). A makett általában nem tájékoztat a jelmez felől, hiszen hiányzik belőle az anyag élménye; s aligha jó jel, ha a színpadon makettszerű jelmezeket látunk. Nem mondom, hogy a makett felesleges, de mindenképpen csak előkészítő művelet lehet, amelyhez

Brecht: Kurázsi mama, a Berliner Ensemble 1951-es előadásához Heinrich Kilger készítet-te a jelmezterveket



A Heinrich Klinger tervezte jelmezekben Brecht Kurázsi mamájának szereplői. Berliner Ensemble, 1951

csupán a jelmeztervezőnek és a szabásznőnek van köze; a színpadon nincs keresnivalója, eltekintve néhány, egészen ritka esettől, amikor is a színpadon tudatosan kell freskószerű hatásra törekedni. A makett maradjon meg eszköznek; stílussá semmiképp sem válhat.

Végül a színházi jelmez harmadik betegsége a pénz, a pompának vagy legalábbis a látszatának a hipertrófiája. Igen gyakori kór ez ami társadalmunkban, ahol a színház mindig szerződés tárgya, egyfelől a pénzét befektető néző, másfelől a befektetést a lehető leglátványosabb módon visszatériteni köteles igazgató között. Mármost nyilvánvaló, hogy ebből az aspektusból nézve a jelmezek illuzórikus pompája nagyon is látványos és megnyugtató visszatérítést jelent; közönségesen szólva a kosztüm sokkal biztosabb fizetőeszköz, mint a mindig bizonytalan érzelmi vagy intellektuális hatás, amelynek nincs egyértelmű kapcsolata a maga árujellegével. Ennek értelmében minél inkább vulgarizálódik egy szín-ház, annál fényűzőbbek lesznek a jelmezei, amelyek önmaguk kedvéért vonzzák a nézőket, és egykettőre az előadások legfőbb attrakciójává válnak (lásd Rameau művét, a *Gáláns Indiákat* az Operában vagy Moliére *Pompázatos udvarlók* című művét a Comédie-Fran9aise-ben). Mi köze mindehhez a színháznak? Természetesen semmi: a gazdagság halálos rákbetegsége mindenestől felfalta.

Egy meglehetősen ördögi mechanizmus révén a fényűző jelmezben hazugság egyesül a hitványsággal. Elmúlt az az idő, amikor - mint például Shakespeare korában - a színészek bár dús, de hiteles jelmezeket viseltek, melyek a nagyúri ruhatárakból kerültek ki; napjainkban ez a gazdagság túl sokba kerülne, ezért aztán utánzatokkal, vagyis hazugsággal érik be. Így hát még csak nem is a fényűzés, hanem a talmiság hipertrófiájával van dolgunk. Sombart mutatott rá az utánzat polgári jellegére; annyi bizonyos, hogy nálunk elsősorban a kispolgári színházak (a Folies-Bergére, a Comédie-Francaise, az operaházak) tobzódnak leginkább az effélében. Ez a gyakorlat infantilisnak képzeli a nézőt, akiről sem kritikai szellem, sem alkotó fantázia nem tételezhető fel. Az utánzat természetesen nem száműzhető teljes mértékben színházi jelmezeinkből, de ha hozzá folyamodunk, azt mindig je*lölni* kellene, ahelyett, hogy hitelesíteni próbálnánk a hazugságot: a színházban semmit sem szabad eltitkolni. Ez egy igen egyszerű erkölcsi szabályból következik, amely, hitem szerint, mindig is alapjául szolgált a nagy színháznak: abból tudniillik, hogy a nézőben mindig bízni kell - egyértelműen őt kell felhatalmazni, hogy maga teremtse meg a gazdagságot, ő változtassa a műselymet selyemmé s a hazugságot illúzióvá.

Most pedig tegyük fel a kérdést: milyen legyen a jó színházi jelmez; és mivel jellegét funkcionálisnak tételeztük, próbáljuk meghatározni, miféle szolgáltatásokkal tartozik. Én legalább két ilyen alapvető funkciót látok.

Először is a jelmeznek *gondolatot kell hordoznia.* A színházi jelmeznek ezt a gondolati, intellektuális funkcióját ma többnyire élősdi funkciók temetik maguk alá; ezeket (a verizmust, az esztétizálást, a pénzt) az előbbiekben tárgyaltuk. A nagy színházi korszakokban azonban a jelmeznek erős szemantikai értéke volt; nemcsak bámulni lehetett, hanem olvasni is, mert gondolatokat, ismereteket vagy érzelmeket közvetített.

A színházi jelmez intellektuális vagy kognitív sejtje, igazi alapeleme *a jel. Az Ezeregyéjszaka* egyik elbeszélésében az öltözékben megtestesülő jel csodálatos példájával találkozunk: meg-

tudjuk, hogy valahányszor Harun al-Rasid kalifa dühös volt, vörös ruhát öltött. Nos, a kalifa vöröse nem más, mint jel, dühének látványos jele, s az a dolga, hogy vizuálisan közvetítsen a kalifa alattvalói számára egy kognitív jellegű adalékot: az uralkodó lelkiállapotát, a vele járó összes következménnyel együtt.

Az erőteljes, állampolgári tudatú népszínházak mindig pontosan meghatározott öltözködésbeli kódot használtak, s alaposan éltek - fiaszabad így mondani - ajel politikájával. Hadd emlékeztessek itt csak arra, hogy a görögöknél a maszk és a ruhadíszek színe eleve megjelölte a szereplők társadalmi vagy érzelmi állapotát; hogy a középkorban a templom előtti téren, valamint később, az Erzsébet-kori színpadon a jelmezek időnként szimbolikus értelmű színe lehetővé tette a színészek állapotának és helyzetének bizonyos értelemben ciiakritikus olvasatát; s végül arra, hogy a commedia dell'artéban minden pszichológiai típusnak megvolt a maga konvencionális ruházata. A polgári romantika oldotta fel a jelet az öltözéknek egyfajta archeológiai igazságában, azért, mert elvesztette bizalmát a közönség intellektuális felfogóképességében; a jel részletekké degradálódott, a jelmezek jelölés helyett az igazmondást tűzték ki célukul. Ez az utánzási dáridó az 1900-as barokkban, a színházi kosztüm fékeveszett elszabadulásában érte el tetőfokát.

Ha már az imént felvázoltuk a jelmez patológiáját, most jeleznünk kell néhány olyan kórt is, amely az öltözék jelértékére leselkedik. Bizonyos értelemben táplálkozási betegségekről van szó: ajel mindig megbetegszik, ha rosszul táplálják: túl sok vagy túl kevés jelentést táplálnak belé. Íme, néhány leggyakoribb ilyen betegség: a jel szegénysége (wagneri hősnők hálóingben), a jel szó szerinti értelmezése (a bacchánsnőket szőlőfürtök jelölik), a túljelölés (Rostand Chantecler-kakasának egymás mellé ragasztott tollai; a darab nyeresége: pár száz kiló); a nem adekvát jelleg (az úgynevezett „történelmi" jelmezek, amelyek tetszés szerint minden, elmosódott körvonalú korszakra ráhúzhatók), s végül a jelek megsokszorozása és belső kiegyensúlyozatlansága (lásd például a Folies-Bergére jelmezeit, amelyek kitűnnek történelmi stilizációjuk merészségével és tisztaságával, ám egyszersmind túlbonyolítják és zavarossá teszik őket a kiegészítő, toldalékos jelek, valamint a fantázia vagy a fényűzés túlburjánzásából eredők, és valamennyi jel egy szintre kerül bennük).

Meg lehet-e határozni, mikor egészséges a jel? E tekintetben óvakodni kell minden formalizmustól. A jel akkor sikerült, ha funkcionális, elvont meghatározás nem adható róla; minden az előadás lényegi tartalmától függ. Az egészség itt is elsősorban a betegség hiányát jelenti; ajelmez akkor egészséges, ha nem gátolja a művet legmélyebb jelentésének kifejezésében, ha nem terheli túl, és ha lehetővé teszi, hogy a színész minden fölösleges, élősdi súlytól szabadon láthassa el igazi feladatát. Annyit azért kirnondhatunk, hogy a jó öltözködésbeli kód az, amely hatékonyan szolgálja a dráma gesztusát, kizárja a naturalizmust. Brecht találóan fejtette ki ezt Az *anya* jelmezei kapcsán: színpadilag nem azzal *jelöljük* egy ruhadarab kopottságát, ha a színészre valóban kopott ruhát adunk. A kopottság csak *kiemelve* nyilvánulhat meg (ez az, amit a filmben fotogenitásnak neveznek), azaz valamiféle epikus dimenzióval felruházva; a jó jel mindig választás és hangsúly terméke. Brecht részletesen is elmagyarázta, miféle műveletek szükségesek a kopottság *jelének* megteremtéséhez; különösen nagy intelligencia, aprólékos pontosság és türelem kell hozzá (a jelmezt klórral kell kezelni, az anyagot égetni kell, borotvával kaparni, viasszal, lakkal, zsírsavakkal szennyezni, kilyukasztani, foltozni). A mi színházainkat azonban valósággal hipnotizálja a ruhák esztétikai véglegessége, és ezért még igencsak távol állnak attól, hogy az öltözködés jelszerűségét radikálisan alávessék az efféle aprólékos és főleg „átgondolt" kezelésnek (köztudott, hogy Franciaországban gyanús a gondolkodó művészet). Léonor Finit mindenesetre nehéz elképzelni, amint forrasztópákával közeledik valamelyik, Párizs krémjét ámulatba ejtő gyönyörű piros kelméjéhez.

Az öltözék egy további pozitív funkciója, hogy emberszabású legyen. Egyértelműen ki kell emelnie a színész emberi alkatát, érzékeltetnie testi mivoltát, s azt nyilvánvalóvá, markánssá s lehetőség szerint megindítóvá tennie. A jelmeznek szolgálnia kell az emberi arányokat s bizonyos értelemben szoborrá kell formálnia a színészt, természetessé kell tennie sziluettjét; el kell hitetnie, hogy bármily excentrikusnak tűnjék is a mi szemszögünkből a ruha formája, mégis egylényegű a színész testével és mindennapi életével. Soha nem szabad úgy éreznünk, hogy az álruha csúfot űz az emberi testből.

A jelmeznek ez az emberszabású volta nagymértékben függ attól a szubsztanciális környezettől, amelyben a színész mozog. A jelmeznek és hátterének jól átgondolt összhangja talán a legfőbb színházi törvény. Bizonyos operarendezések alapján nagyon is jól tudjuk, hogy a festett díszletek kusza zűrzavara, a tarka kóristák szüntelen és fölösleges jövés-menése, a sok agyon--aggatott felület groteszk, homályos és érzelmek nélküli sziluetté változtatja az embert, holott a színház egyértelműen bizonyos testi példaszerűséget követel a színészektől. A színház, bármilyen erkölcsiséggel ruházzuk is fel, bizonyos értelemben az emberi test ünnepe, és ezt a testet a jelmeznek és a környezetnek is tiszteletben kell tartania, a maga teljességében fejezve ki az emberi minőséget. Minél szervesebb a kapcsolat jelmez és környezete között, annál nagyobb a jelmez hitele. Csalhatatlan próba, ha a jelmezt o yan természetes *létezőkkel* vetjük egybe, amilyen a kő, az éjszaka, a fák lombja. Ha a jelmez vét valamelyik, a fentiekben kifejtett szabály ellen, akkor azonnal kitetszik, hogy mintegy beszennyezi a tájat; kicsinyesnek, elnyűttnek, nevetségesnek hat benne (így történt a filmen a Ha Versailles-t elmesélnék *nekem* című sorozat jelmezeivel, amelyeknek korlátolt mesterkéltsége végig feleselt a kastély köveivel és távlataival). És megfordítva: ha a jelmez egészséges, a szabad tér magába fogadja, sőt, még inkább érvényre juttatja minőségét.

Ugyancsak összhangra van szükség ajelmez és az arc között; ez igen nehéz, ám nélkülözhetetlen feladat. Ó, hány meg hány morfológiai anakronizmussal találkozhattunk már e téren! Hány ízig-vérig modern arcot biggyesztettek nagy naivul a hamis fodrok vagy redők fölé! Köz-tudott, hogy ez a történelmi tárgyú filmek egyik legnagyobb problémája (állítsuk csak szembe a seriffképű római szenátorokkal Dreyer SzentJohannáját!) A színházban ugyanezzel a problémával van dolgunk. A jelmeznek magába *kell szívnia az* arcot; éreznünk kell, hogy láthatatlanul, de annál szükségszerűbb módon ugyanaz a történelmi felhám fedi őket.

Egyszóval a jó színházi jelmez legyen elég anyagszerű ahhoz, hogy jelöljön, és elég áttetsző ahhoz, hogy jelei ne váljanak élősdivé. A jelmez is egyfajta írás, és ennek megfelelően kétértelmű. Az írás eszköz egy rajtatúlmutató cél szolgálatában, de ha túl szegényes vagy túl gazdag, túl szép vagy túl rút, olvashatatlanná válik, és nem teljesíti a maga funkcióját. A jelmeznek is rneg kell valósítania ezt a különleges egyensúlyi állapotot: úgy kall előmozdítania valamely színházi aktus olvasatát, hogy közben semmiféle élősdi értékkel meg ne terhelje. Le kell mondania mindenfajta önzésről csakúgy, mint a túlságba vitt jószándékról, önmagában észrevétlennek kell maradnia, s közben mégis léteznie kell; elvégre a színészek mégsem járhatnak meztelenül! Egyszerre kell anyagszerűnek és áttetszőnek lennie; látni kell, de nézni nem. Ez a paradoxon talán csak látszólagos; Brecht még egészen friss példája azt akarja megértetni velünk, hogy a színházi jelmez éppen anyagszerűségének hangsúlyozásával rendelheti alá magát a leghatékonyabban az előadás kritikai célkitűzéseinek. 1955

Fordította: Szántó Judit

KOLDUSOPERÁK

BALABÁN PÉTER

EGY PLUSZ NÉGY

Az egyes számú: az eredeti, vagyis Bertolt Brecht-Kurt Weill: *Die Dreigroschenoperje.* A plusz négy: a mű négy magyar fordítása, a keletkezés sorrendjében: Blum Tamásé, Vas Istváné, Márton Lászlóé, Eörsi Istváné. Mindegyik fordításnak megvannak az erényei és a hibái. Az egyikben az előbbiek, a másikban az utóbbiak kerülhet-nek túlsúlyba. Azt hiszem, akkor cselekszem helyesen, ha a szövegrészeket, a részleteket elemzem, megindokolva véleményemet. Mert az ördög a részletekben van. (Az angyal is persze.) Végigmenni ily módon négy, helyesebben öt teljes szövegen: képtelenség. lehetetlenség. Legalábbis egy folyóirat keretei között. Módszerem tehát: kiválasztani jó néhány songot, s a számomra legérdekesebb sorokban rámutatni, hogy mi tetszik, mi nem - és miért. S ugyanez lesz a metódusom néhány kiválasztott prózai rész esetében.

Kezdem a híres Cápadallal. Eörsi István találó címadása: Vásáririgmus Bicska *Maxiról.* Vas Istvánnál: *Vásári rigmus Penge Mackie-ről.* Fordítói megjegyzéseiben E. I. különben megemlíti, hogy nem egy megoldást átvett V. I. Koldusopera-fordításából, többnyire véletlenül. Valószínűleg a fenti is ezek közé tartozik. A különbség: E. I. a köztudatba átment magyar elnevezést használja, holott elismeri - szintén a fordítói megjegyzésekben -, hogy a Bicska Maxi név túlságosan „plebejus a figurához". V. I. változata kétségtelenül közelebb álla német eredetihez (Mackie Messer), bár nem egészen szöveghű. Az angol fordítás, amelyet Louis Armstrong hanglemezéről ismerek, Mac the Knife-ot mond, Késes Mackie-t, ha úgy tetszik. De magyarul ez nem énekelhető. A Bicska Maxi változat ma már el- és megkerülhetetlen. Mellette teszem hát le a garast, annál inkább, mivel népszerű is.

Nézzünk három versszakot a kilencből.

1. Bertolt *Brecht* Und der Haifisch, der hat Záhne Und
die trágt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

Blum Tamás Ha a cápa szája tátva,
bárki látja fogsorát,
Ámde Bicska Maxi rejtve
tartja kését s pisztolyát.

Vas István És a cápa fal javába'
Vad fogakkal - nem titok, És
Macheath-nél ott a kése, Ám
a kést nem láthatod.

Márton László És a cápa nagy pofája
megmutatja fogait,
Bicska Maxi kése gyilkol,
de nem látod soha itt.

Eörsi István Ott a cápa, szája tátva,
Benne sok fog, villogó,
S ott van Macheath és a kése,
Ám a kés nem látható.

Az első sor mind a négy fordítás esetében kitűnő, szinte láttató („szája tátva"). M. L.-nála negyedik sorvége megbicsaklik, erőltetett. B. T.-nál pedig a „s pisztolyát" valahogy kilóg a sorból - az eredetiben pisztolyról szó sincs.

2. B. B. Ach, es sind des Haifischs Flossen
Rot, wenn dieser Blut vergief3t!
Mackie Messer trágt 'nen Handschuh
Drauf man keine Untat liest..

B. *T.* És mikor a cápa vért ont,
Szép piros lesz uszonya,
Ámde Maxi kesztyűben jár,
S így a bűnnek nincs nyoma.

V. L Nézz a cápa uszonyára,
Hogyha gyilkolt, ott a vér!
Penge Mackie kesztyüsen jár,
És a kesztyű hófehér.

M. L. És a cápa vérben úszik,
hogyha zsákmányt elcipel,
Bicska Maxi keze tiszta,
hófehér kesztyűt visel.

E. I. Nézd a cápa hogyha gyilkol,
Síkos teste tiszta vér!
Bicska Maxin kesztyűt láthatsz,
És a kesztyű hófehér.

Itt B. T. a leghűségesebb az eredetihez: „S így a bűnnek nincs nyoma" - ezt írja B. B. is németül; és ha B. T. ettől egy kicsit el is tér, megkockáztatom a megjegyzést, hogy fordítása itt jobb, mint az eredeti. A többi fordító a kesztyű hófehér voltát hangsúlyozza; a lényegre így is rátapint, és a gengszter kesztyűjének kifogástalan fehérsége a későbbiekben is szóba kerül a darabban.

9. 8.8. Und die minderjáhrige Witwe
Deren Namen jeder weif3
Wachte auf und war geschándet -
Mackie, welches war dein Preis?

B. *T.* S hogy az ifjú özvegyasszony
Gyászruhában szundikált
Szent erényét megtaposták
Tán mert Maxi arra járt.

V. I. És az ifjú özvegyasszony
Hogy ki volt, már nem titok,
Hogy felébredt, meggyalázták -
Penge Mackie mit kapott?

M. L. És az özvegy, aki szűz volt -
megjegyeztük a nevét -, arra
ébred: meggyalázták,
Maxi, minden a tiéd!

E. 1. És a bakfis özvegyasszony,
Tudjuk mind az ő nevét,
Ébresztésképp meggyalázták -
Maxi, mit kapsz mindezért?

A negyedik sor: V. I.-nál és E. I.-nál, úgy érzem, telitalálat. B. T. itt eltér a szövegtől, de megoldása ötletes - és igen dallamos. M. L. viszont, a jelek szerint, félreértette Brecht e sorát. Ami az első sort illeti, a „minderjáhrige" szót E. I. fordítja a leghűségesebben; M. L. úgyszólván biztosra veszi, hogy a hölgy szűz volt. Tudj' a fene; nem csak szüzet lehet meggyalázni, ugye.

A következő dal címe Brechtnél: *DerMorgenchoral des Peachum.* B. T. ezt Peacock *hajnali* korálisának, a többiek *Peachum reggeli* koráljának (pl. V. I.) vagy hasonlóképpen fordítják. Hogy B. T. miért változtatta át a Peachum nevet Peacockká, nem tudom. Talán mert könnyebb magyar szövegkörnyezetben kimondani, s mert pávát jelent. (Bár beszélő névnek ebben az esetben nemigen tekinthetjük a Peacockot.)

B. B. ezt énekelteti Peachummal: Wach
auf, du verrotteter Christ! Mach dich
an dein sündiges Leben! Zeig, was
für ein Schurke du bist
Der Herr wird es dir dann schon geben.
B. T.-nál erre a nótára !Fakad Peacock:
Ó, ébredj te hívő, te rongy,
Lásd, nálad is rondább az élet,
Oly ocsmány az emberi sors!
Az Isten se büntethet téged.
V. I. Kezdd el bűnös életedet!
Hát ébredj, te alja keresztény!
Az Úristen majd ad neked
A jóra csak tovább is rest légy.
M. L. Fel, fel, keresztény rohadék, űzd hát
a bűnözést, mint eddig, lássuk, mit
is tudsz, te szemét, mert az Úrtól
senki sem menekszik.
E. I. Légy éber, te keresztény szív!
Két kezed mártsd szennybe és vérbe!
Száz gaztett vár, epedve hív, Majd az
Isten megfizet érte.

B. T. a strófa két utolsó sorának értelmét megváltoztatja, jóllehet a darab - és néhány következő song - *tendenciájának* megfelelően: a *lealjasult ember nem érdemel büntetést, mivel az* élet *már* csak *ilyen. Mint az* előző *mondatból kitűnik, B. B. szerintem lezüllött,* tala ját *vesztett, elrohadt* keresztényről szól, amikor a „verrotteter" jelzőt használja. V. I. második sorát túlságosan bántónak érzem, mert általánosítónak és prejudikálónak vélem; fokozott mértékben vonatkozik ez M. L. „keresztény rohadék"-ára. E. I. megoldását tartom a legszerencsésebbnek - mert a legszelídebb s egyszersmind a legironikusabb. És azt hiszem, E. I. negyedik sora álla legközelebb Brecht „Der Herr" kezdetű sorához.

(Eszembe jut minderről Kosztolányi Dezső véleménye, amely szerint, ha egy fordítás olvasása közben az olvasó egy pillanatra elbizonytalanodik, mert nem tudja pontosan, mit akar mondani a szöveg - ott valami baj van. Márpedig a „keresztény rohadék" olvastán valami meghökkenésfélét éreztem.)

A korális második strófája:

B. 8. Verkauf deinen Bruder, du Schuft!
Verschacher dein Ehweib, du Wicht!
Der Herrgott, für dich ist er Luft?
Er zeigt dir's beim Jüngsten Gericht!
B. T. Van testvéred, asszonyod még? Elárulni őket ne félj,
És meglátod, mit ád az ég
Az utolsó ítéletnél.
V.1. Testvéredet áruld gazul!
A hitvesed add vigan el!
Hát levegő neked az Úr?
Az ítélet napja közel!
M. L. Add el testvéred, te szarevő,
tegyed pénzzé hitvesed, te genny,
azt hiszed, Isten csak levegő,
ítéletnap nem vár a menny!
E. I. Most súgd be öcséd, te genny!
Szép nejedért kérj órabért! Tán
levegő neked a menny? Majd
pokolra kerülsz ezért.

V. I. sorait úgyszólván tökéletesnek gondolom, a szöveghűség és a prozódia szempontjából egyaránt. B. T.-nál „Az utolsó ítéletnél" sor kissé nehezen énekelhető, azt hiszem. (Meglehetős merész megjegyzés a részemről, sőt erősebb jelzőt is írhatnék; hiszen a rendkívül muzikális Blum Tamás nyilván nagy gondot fordított az énekelhetőségre.) A „te genny" megbélyegzés (M. L., E.I.) indokolt, M. L. „te szarevője" már kevésbé, mert - nem ide való, mást jelent. Igen ötletes E. I.-nála „Szép nejedért kérj órabért!" felszólítás.

B. B. *Das Hochzeitslied für ármere* Leute fordítása B. T.-nál *Szegény emberek* esküvői *dala,* E. I.-nál *Nászdal szegényebb emberek* számára. Szerintem M. L. a *Hátrányos helyzetűek nászdala* címmel fején találta a szöget: erről -- illetve róluk - van szó, s a szövegbe sikerül egy mai, modern elemet belopni, korántsem disszonáns vagy erőltetett módon.

A színmű első felvonásának egyik kiemelkedő mozzanata Maxi és Tigris Brown *Ágyúdala.* Íme, egy részlete:

B. B. *Der Kanonen-Song*
John war darunter und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
IJnd sie marschierte hinauf nach dem Norden.
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
\lom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mai regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune ocler blasse
Da machen se vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

KRITIKA

TÁRSADALOMELMÉLETI ÉS KULTURÁLIS LAP
Megjelenik havonta

A májusi szám tartalmából

Konrád György: Búcsú és üdvözlet
Kis János tanulmánya
Beszélgetés Horn Gyulával
Bölcs István és Dániel Ferenc a Magyar Rádióról
Fehér Ferenc: Szárszó '93
Ágh Attila az MDF jövőjéről
Báron György a Schindler listájáról

B. T. *Az ágyúdal*
Volt ott egy John és egy Jimmy gyerek,
És Georgie-val is voltunk hárman.
Senki se tudta, hogy mi is a neved,
Mikor mentünk a méteres sárban.
És volt egy ágyúnk,
Az volt az ágyunk,
Így jártuk Indiát.
De néha záporban
Háltunk az árokban,
És jöttek a néger törzsek,
A barnák, kékek, zöldek,
Megfőztük őket, s ettük, mint a tükörtojást.

V. I. *Ágyú-dal*
Benne volt Jimmy és benne volt John,
és őrmester lett közbe Georgie,
Mindezt a gárda nem kérdezte nagyon,
Mikor Északra kellett masírozni.
Így él a gárda,
Ágyú az ágya,
És átvág Afrikán.
Zuhognak záporok,
Vonulnak századok,
S ha új népet találnak,
Sötétet, halványat,
Felaprítják, és lesz belőle borsostokány.

M. L. *Puskatusdal*
John volt velünk, és velünk volt a Jim,
És őrmester lett később Georgie,
egyenruhákban sok egyforma hím,
és észak fele kellett masírozni.
Katona jussa
a puskatussa,
vágd az ellenfelet,
csakis halált hozol, és
ha találkozol egzotikus
erőkkel, sárgákkal,
feketékkel,
felaprítod, legyen belőlük - bélszínszelet.

E. I. *Ágyúdal*
John sose reszket és Jimmy se fél,
És Georgie jó a káplár-posztra,
Ámde a had sose kérdi, ki mit ér, És
megy Észak felé masírozva. Ámulva
látjuk:
Ágyú az ágyuk,
Végcéljuk Couch Behar,
Ha ömlik dús eső,
S egy új nép jön elő,
Mindegy, hogy barnák, sárgák,
Ők jó apróra vágják,
És készül vérző húsukból a bifsztek tatár.

B. T. „És Georgie-val is voltunk hárman" sora legalábbis problematikus, nem utolsósorban azért, mert Brecht egészen mást mond az eredetiben. Nem tudom továbbá, milyen lehet egy kék vagy zöld néger törzs. A „Soldaten wohnen / auf den Kanonen" sorok magyar fordítása három fordítónál kézenfekvő és találó. Ami M. L. „Puskatusdalát" illeti, azt hiszem, már ebből az egy példából is kikövetkeztethető a tehetséges író Koldusopera-fordításának fő sajátossága: *mindenáron* el akar szakadni B. T.-nak a hazai színházi köztudatban mélyen meggyökerezett fordításától. Néha ez talán nem is árt, legtöbbször ellenben túlzó módon nyílvánul meg e törekvés. Lesz alkalom visszatérni a kérdésre. Annyi bizonyos, hogy a Kanone: nem puskatus, bármily jól hangzó rímpár is a „Katona jussa a puskatussa".

A második felvonás egyik híres dala: *Die Ballade von dersexuellen* Hörigkelt. Ahány fordító, annyiféleképpen fordítja a songcímét. Egyik sem rossz (nemi rabszolgaságról, szexuális szolgaságról beszél), nekem M. L. megoldása tetszik a legjobban: *Ballada* a szexuális *rabigáról.* A konklúziót („Denn vor es Nacht wird, liegt er wieder droben"), vagyis - szó szerint - „Hisz éjszaka megint fölülre fekszel..." (V. I.) vagy „Mert jő éjjel és felül fekszik újra..." (E. I.) szerintem igen ötletesen - teljességgel szabadon - fordítja M. L.: ,,...hisz combok közé fekszik, aki férfi". Brecht nyílván nem arra akarta helyezni a hangsúlyt, hogy a férfi *fölül* fekszik - bár szövege ezt mondja -, hanem arra, hogy a férfinak *kell a* nő. S ezt a legerőteljesebben M. L. fordítása fejezi ki.

Sajnos azonban nem dicsérhetem M. L. egyik következő dalfordítását. *A Die* Zuhálterballaderól van szó; négy közül hárman Striciballadának fordítják, helyesen. M. L.-nál: *A kurafi balladája.* Tudj' isten, miért! M. L.-ra, gondolom, valahogy nem jellemző, hogy kedvelné a kissé avítt kifejezéseket. A dal utolsó két sorát pedig egészen másképpen fordítja, mint kollégái, akik többé-kevésbé az eredetit reprodukálják, s ha el is rugaszkodnak a Brecht-szövegtől, igen ötletesen teszik és a mondanivalóhoz híven. Íme:

B. B. So hielten wir's ein volles halbes Jahr In
dem Bordell, wo unser Haushalt war.
B. T. Gyönyörű volt, de sajnos, elmúlt rég,
Mikor a bordélyházban éltünk még.
V. I. S elmúlt egy év, elmúlt a nyár, a tél,
Hisz mind így él, ki bordélyházban él.
E. I. Így telt a tél, így telt tavaszra nyár,
Jó bordély volt, hol éltünk, ifjú pár.

E. I. verziója igen ötletes, líraibb a többinél. M. L. viszont nem a bordélynak a strici szerint idilli hangulatát hangsúlyozza, hanem ezt mondja: „Így éldegéltünk fél esztendeig */a bordélyban,* ahol most más *lakik."(Azén* kiemelésem. S az én kérdőjelem is hozzáképzelendő. B. P.)

Lucy és Polly féltékenységi kettősének néhány sora Brechtnél:
Polly Ach, man nennt mich Schönheit von Soho
Und man sagt, ich hab so schöne Beine.
Lucy Meinst du die?

B. T.-nál és V. /.-nál:
Polly Én vagyok a szép sohói lány,
Azt mondják, hogy gyönyörű a lábam.
Lucy Még hogy ez?

M. L.-nál:
Polly Én vagyok a Soho csillaga,
Úgy tudom, nagyon szép a lábam...
Lucy Mármint ott?

E. 1.-nál:
Polly Itt van hát e Soho szépe, nézd.
Azt mondják, hogy gyönyörű a lábam.
Lucy Ez itt ni?

M. L.-nál Lucy replikája - megítélésem szerint - félreérthetetlen célzás, csak hát azaz érzésem, hogy M. L. akaratlanul (vagy szánt szándékkal) félre-értette Brecht szövegét. Miként a többi fordító megoldása is mutatja.

A második felvonás végi *Második* koldusfinálában található a darab egyik legfontosabb mondata: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral" - énekli Maxi. B. T.-nál: „Előbb a has jön, aztán a morál." V. I. is így fordítja ezt a brechti sort. M. L.: ,,...ha majd zabáltunk, jöhet a morál..." E. I. is úgy fordítja a sort, mint B. T. és V. I., M. L. fordítása szerintem igen jó. A későbbiekben azonban ront a teljesítményén. Jenny a németben elismétli ezeket a szavakat, három magyar fordító ennek megfelelően tolmácsolja a német szöveget, M. L.-nál ellenben ezt olvassuk: „előbb emésztés, aztán a morál". Magyarázni, azt hiszem, felesleges, hogy miért nem szerencsés itt emésztésről, vagyis a „zabálást" követő folyamatról beszélni.

Érdekesek a kórus mondanivalójának fordításai. Brechtnél: „Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein: / Der Mensch lebt nur von Missetat allein I" A magyar fordításokat a változatosság jellemzi. B. T.: „Ti jó urak, ne képzelegjetek, / Megélni tiszta kézzel nem lehet." V. I.: „Hát jó urak, nem kár a benzinért? / Az ember eddig csak a bűnből élt." M. L.: „Mondhattok bármit, így van ez pedig: / az embert aljas tettek éltetik." E. I.: ,,Ne hidd, hogy bírsz ma élni egyszerűn. / Az ember él, de éltetőnk a bűn."

Pár sorral lejjebb magyarázatot találunk a borúlátásra. Brechtnél azt mondja Jenny:

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frif3t.
Nur dadurch lebt der Mensch, da13 er so gründlich
Vergessen kann, daB er ein Mensch doch ist.

B. *T.* Az ember abból él, hogy higgadt fejjel Megnyúz
és zsarol, rabol, harap, akit csak tud, Az ember
abból él, hogy az, hogy ember Meg emberek,
eszébe sose jut.

V. I. Az ember miből él? Hisz az a sorsa,
Hogy embert kínoz, megnyúz, nyomorit és zabál,
Az ember abból él, hogy oly gyakorta
Nem tudja, hogy ember lehetne már.

M. L. Az ember miből él? Persze hogy ebből,
a társát üti-veri, gyötri, nekiesik. Az
ember abból él, hogy sorsa eldől, s az
emberiség eközben megszűnik.

E. I. Megélni hogy lehet? Csak úgy, hogy egyre Az
embert nyúzod, vágod, rágod, eszed is őt.
Csak az tud élni itt, ki elfeledte, Hogy ő se
más, hogy ember volt előbb.

B. T. fordításában nagyon tetszik a „harap, akit csak tud", sokkal kevésbé tetszik az erőltetett „Meg emberek". V. I. - ellentétben Brechttel - ajövőbe vetíti az emberré levést. E. I. „eszed is őt"-je leginkább szöveghű. Azt viszont: „Hogy őse más" - meg kell kérdőjeleznem, mert logikai következetlenséget érzek benne. M. L.-nál több kérdőjel is adódik... „Az ember abból él, hogy sorsa eldől". Bevallom, nem értem ....s az emberiség eközben megszűnik". Inkább az emberség szűnik meg, jelen esetben, azt hiszem.

A harmadik felvonás elején ezúttal Peachumné bölcselkedik a szexuális rabigáról. Brecht szerint:

Schon unterm Galgen, ist er noch bereit.
Das ist die sexuelle Hörigkeit.
Er ist schon sowieso verkauft mit Haut und Haar
Er hat in ihrer Hand den Judaslohn gesehn
Und sogar er beginnt nun zu verstehn
Dad ihm des Weibes Loch das Grabloch war.

8. T. és *V.* I. Akasztófa alatt is él a vágy,
Hja, mert ez a nemi rabszolgaság.
Eladták már, elszállt a gyors gyönyör, A
júdáspénzt a nőnél látja már

Moór Marianna (Lucy) és Udvaros Dorottya (Polly) Ljubimov előadásában (Ikládi László felvétele)

S megérti lassanként a vén szamár:
Az asszony gödre néki sírgödör.

M. L. ...rningyár fityegni fog, nem pedig állni,
és mit akar még most is? Koitálni.
Pedig már ott a kötél a nyakán: ez?:
értjük szexuális rabigán. Ő már
szőröstül és bőröstül odavan, a nő
kezében ott a vételár, végül a
szerencsétlen érti már, hogy sírját lelte
meg a punciban.

E. I. Perc múlva lóg - és mégis nekilát -
Ez ám a szexuális szolgaság.
Eladta játszva őt a nő, de szörnyű hír,
A júdáspénzt is látta nála ő. És így
lesz végül sorsa érthető: Az asszony
lába közt vár rá a sír.

A Loch-Grabloch szójáték okozhatta a legnagyobb gondot a fordítóknak. B. T. ,,az asszony gödre" kifejezése szokatlan, de persze érthető. M. L. kimondja a lényeget, de nála elvész a szójáték. E. I. „köztes" megoldását igen jónak találom, az „Eladta játszva őt a nő, de szörnyű hír"-t viszont amolyan töltelékszornak érzem.

A *Salamon-dal* lényege voltaképpen a következő (B. T. fordításában): „Bölcs volt és jó Salamon király, / Bár híre azóta csak nőtt, / De követője

máig sincs, / A sírba bölcsessége vitte őt, / Mely szép erény, de jobb, ha nincs". A Vanitatum vanitas-téma egyik változata, ha úgy tetszik.

Érdekes, hogy Brecht önmagát is beleírta ebbe a csupa szkepszis songba, mégpedig annak negyedik versszakába:

Ihr kennt den wissensdurstigen Brecht
Ihr sangt ihn allesamt!
Dann hat er euch zu oft gefragt
Woher der Reichen Reichtum stammt Da
habt ihr ihn jáh aus dem Land gejagt.
Wie wissensdurstig war doch meiner Mutter Sohn!
Und seht, da war es noch nicht Nacht
Da sah die Welt die Folgen schon:
Sein Wissensdurst hat ihn so weit gebracht -
Beneidenswert, wer Erei davon!

Se *B.* T., se *E.1.* verziójában nem találtam rá e strófafordítására. Kihagyták? Kár.

V. I. fordítása:

És ott volt a kiváncsi Brecht,
Kit mind daloltatok!
De megkérdezte tőletek,
Mért gazdagok a gazdagok,
S ezért az országból kiűzitek.
Anyám fia, kérdezni mért muszáj?
Es íme, nincs még éjszaka,
De itt az eredménye már:
Kiváncsisága, az volt az oka -
Boldog, ki ettől távol áll!

Ugyanez a versszak *M.* L.-nál:

És ismerjük a kíváncsi Brechtet,
ő írta ezt a darabot,
ő kérdezgette hiába,
miből vagytok ti gazdagok,
ti meg elküldtétek őt a picsába.
Az én anyám fia kíváncsi egy kölök,
de aztán látta a világ,
hogy szegénykém hiába nyög. Úgy
látszik, megárt a kíváncsiság, jobb
lesz, ha nincs hozzá közöd.

M. L. fordításának két fő hibája van, azt hiszem. Brecht azt írja: „zu oft gefragt", vagyis túl gyakran kérdezte, mitől gazdagok a gazdagok. M. L. szerint „hiába" kérdezgette. De ez a kisebbik baj. A „Da habt ihr ihn jáh aus dem Land gejagt" V. I.-i fordítása helyes: „S ezért az országból kiűzitek". Nyilvánvaló utalás arra, hogy Brechtnek Németországból menekülnie kellett a nácizmus elől. (Később különben az Egyesült Államokban sem volt éppen nyugodt az élete a negyvenes évek második felében, a baloldalellenes hisztéria kezdeti szakaszában.) Ezt a nyilvánvalóan önéletrajzi - és egyébként is lényeges - utalást M. L. elhanyagolja a kamaszos lendületű szókimondás kedvéért. Csak éppen azt nem mondja ki, ami e brechti szöveg tán legfontosabb része.

Az első felvonás végén az *Első koldusfinálé* az emberi viszonyok bizonytalanságáról szól. Arról, hogy a világ szegény, s az ember rossz. A Peachum família végkövetkeztetése:

B. B. Und das ist eben schade
Das ist das riesig Fade.
Und darum ist es nichts damit
Und darum ist das alles Kitt!

B. T. Az életünk nem könnyű,
Sőt mondhatnám, hogy szörnyű,
És hogyha minden így marad, Az
ember végül megrohad.

V. I. Hogy így kell lenni, sajnos, Ez
itt a szörnyű baj most. Ezért
ez mind semmit sem ér Az eb
ugat, a pénz beszél!

M. L. Hát ez így nagyon durva,
hát ez így el van szúrva,
a világgal nem sokra mész,
mert el van baszva az egész.

E. I. Jaj, éppen így van, sajna,
Ez vitt a bűnbe, bajba,
S mert így van, nincs mit tenni már,
A jóság szélben kártyavár.

V. I. sorai közelítik meg leginkább a német eredetit. M. L. az utolsó sorban a lényegre tapint, de kevéssé tapintatosan. „Mondhatta volna szebben, kis lovag", hogy a cyranói nézetet említsem. Mondhatta volna szelídebben, de hatásosabban, mint például E. I. tette.

Nézzünk néhány részt a darab prózájából.

Maxi és Polly lakodalmának színhelyén, a lóistállóban, a bandafőnök szemrehányással illeti beosztottait, amiért - szerinte - kontármunkát végeztek.

B. B. So was von Versagen! Lehrlingsarbeit ist das, nicht die Arbeit reifer Mánner! Habt ihr Benn kelne Ahnung von Stil?
B. T. Stílusérzék nulla! Ezek ökrök.
V. I. Micsoda blamázs! Tisztára taknyos kezdők munkája, nem méltó megállapodott férfiakhoz. Hát sejtelmetek sincs, hogy mi az a stílus?
M. L. Micsoda pancserség! Inasmunka, nem pedig felnőtt férfiak műve! Hát ennyire nincs nektek stílusérzéketek?
E. I. Micsoda kudarc! Taknyosok dolgoznak így, nem pedig meglett férfiak. Stílusérzék nuku?

B. T. túlságosan tömörít, V. I. megoldása a leginkább brechti. M. L.-nál tetszik a „pancserség", E. I.-nála „nuku"; M. L. „inasmunkáról" ír, ami szöveghű fordítás, de azt hiszem, a többi fordítónak van igaza, amikor taknyosok, kezdők munkáját állítja szembe meglett emberek „művével".

A hangulatot Leprás Mátyás oldja fel, amikor gratulál Maxinak a házasságához.

8. B. Also kurz und gut... Kopf hoch, altes Haus... Na also, Kopf nicht sinken lassen, alte Schaluppe, das heifit was den Kopf betrifft, den darf er nicht sinken lassen.
B. T. Egyszóval... föl a fejjel, öreg víziló... Ne lógassa a fejét, kis trampli, akarom mondani... ami a fejét illet... szóval... ha lóg, az baj.
V. I. Egy szó, mint száz... föl a fejjel, öreg szivar! (...) No, egyszóval, ne lógasd a fejedet, vén csataló, vagyis... ami a fejedet illeti, azt nem szabad lógatni.
M. L. Szóval, röviden és velősen... fel a fejjel, vén szivar!... Na, szóval, ne lógasd az orrodat, öreg csataló, vagy tudod mit (...) ha már valamidnek lógnia kell, az mégis inkább az orrod legyen!
E. I. Röviden és velősen... fel a fejjel, vén csataló!... Egyszóval ne lógasd a fejed, öreg harcos, vagyis (...) ami a fejét illeti, azt nem szabad neki lógatnia.

Nem könnyű a fordító feladata. Nézetem szerint M. L. oldotta meg legjobban. A szerző utasítása szerint Mátyás *vigyorogva* mondja el a gratuláció befejező részét, s utána *óriási röhögés* tör ki, Maxi pedig *disznó poénnak* minősíti Mátyás utolsó mondatát. S ne feledjük: nászéj van műsoron, úgyszólván. Szerintem egyébként B. T. hibásan fordítja „kis tramplinak" az

„alte Schaluppe"-t (szó szerint: vén bárka); gondolom, megtévesztette a szó neme. „Vén csataló", „öreg harcos" - ez a helyes itt. Vagyis nem Polly-hoz szól Mátyás, hanem Maxihoz.

Később ismét romlik a hangulat: Maxi zokon veszi a banda tagjaitól, hogy nem hajlandók dalra fakadni.

8. B. Also, ihr wollt kein Lied singen, nichts, was den Tag verschönt. Es soll wieder ein so trauriger, gewöhnlicher, verdammter Drecktag sein wie immer?
B. T. Szóval nem akartok énekelni. Nem akarjátok megszépíteni ezt a mai napot. Legyen csak olyan szomorú, közönséges, rohadt nap, mint a többi.
V. I. Szóval nem akartok énekelni? Egyetlen dalt sem, ami megszépítené ezt a napot? Ma is csak olyan szomorú, közönséges, átkozott rohadt nap lesz, mint örökké?
M. L. Nem akartok énekelni, szóval semmi sincs, ami megszépítené a napot. Ez is ugyanolyan szomorú, nyomorú hétfosnap lesz, mint a többi?
E. I. Tehát egyetlen dalt sem énekeltek, semmit, ami megszépítené ezt a napot. Ez is olyan szomorú, szokványos, átkozottul szaros nap legyen, mint a többi?

Ajelzőket, amelyekkel Maxi, illetve Brecht a „Drecktagot" minősíti, a fordítók jól variálják. M. L. vitatható, de szerintem ötletes szójátékkal) a „szaros" hétköznapot hétfosnapnak mondja. Jó a szomorúnak a nyomorúval való rímeltetése. Visszatérve a Márton László-i szóhasználatra: a hétfosnap „elmegy", de nem ez a helyzet egyik korábbi „eredeti" kifejezésével. Az egyik bandita elmondja, hogy a rablás előtt ki kellettfüstölni a lakókat. M. L.: „Muszájlott őket kifüstölni." Muszáj ilyesmit mondani? Nem hiszem. Mesterkéltnek tartom.

Maxi aggodalmaskodva mondja Tigris Brownnak: hátha Peachum feljelenti.

8. B. Du, Jackie, weif3t du, mein Schwiegervater ist ein ekelhaftes altes RoB.
B. T. Figyelj ide, Jackie. Az apósom egy undorító vén állat.
V. I. Te, Jackie, tudod, az apósom egy förtelmes vén barom.
M. L. Figyelj csak, Jackie. Az én apósom egy ocsmány vén faszari. *E. I.* Te, Jackie, tudod, az apósom egy undorító vén hülye.

M. L. „faszarija" kilóg a sorból. Lólábasan kissé. „Weniger wár' mehr", minta német mondja. Vagyis: kevesebb több lenne. „Vén állat" vagy „vén barom" - sokkal jobb.

A násznép elvonul, a házasok kettesben maradnak, s Maxi kijelenti, hogy a szó most teljességgel az érzelmeké.

B. B. Und jetzt muf3 das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier.
B. T. Következő fejezetünk már érzelmi alapon áll. Érzelmek nélkül az ember teljesen belemerül a munkába és elállatiasodik.
V. I. És most meg kell adni az érzelemnek, ami az érzelemé. Enélkül szőrös szívű üzletemberek volnánk.
M. L. És most adjuk meg az érzelmeknek, ami jár nekik. Máskülönben szakbarbárrá válik az ember.
E. I. Most pedig kapja meg az érzelem is, ami dukál neki. Különben még szakbarbárrá züllene az ember.

B. T. ezt a néhány sort - tőle szokatlan módon - feltűnően körülményesen fordította, V. I. pedig - szintén szokatlan módon - kissé szürkén. M. L.-nak és E. I.-nak, úgy vélem, gratuláció dukál a „szakbarbár" szó alkalmazásáért. Helyénvaló korszerűsítés.

Peachumné asszony erkölcstelennek tartja, hogy leánya házasságra lépett. Ez az .ő sajátlagos morálja.

8. B. Wenn du schon so unmoralisch bist, überhaupt zu heiraten, muf3te es ausgerechnet ein Pferdedieb und: Wegelagerer sein?
B. T. Ha már olyan erkölcstelen vagy, hogy egyáltalán férjhez mész, nem találtál jobbat egy országúti lótolvajnál?
V. I. Ha már egyáltalában olyan erkölcstelen vagy, hogy férjhez mégy, muszáj volt, hogy az illető éppen lótolvaj és útonálló legyen?
M. L. Ha már annyira kipusztult belőled az erkölcsi morál, hogy házasságra veternedel, akkor is muszáj volt pont egy lókötő zsiványt kikeresni magadnak?
E. I. Ha már olyan erkölcstelen vagy, hogy férjhez mész, pont egy lótolvaj kellett neked, egy útonálló?

B. T. „országúti lótolvaja" - elhibázott. Itt V. I. és E. I. megoldása ataláló. Remélem, hogy M. L, csupán Peachumék műveletlenségének érzékeltetése végett írta le az „erkölcsi morál" kifejezést.

Maxi bejelenti a bandának, hogy egy időre el kell tűnnie Londonból. A banda egyik tagja, Robert erre így fakad ki:

B. B. Um Gottes willen, will man Sie hopsnehmen?
B. T. Az Isten szerelmére. csak nem akarnak lesittelni?
V. I. Az Isten szerelmére. le akarják buktatni?
M. L. Atyaúristen! Csak nem akarják a kap'tány urat kifingatni?
E. I. Az isten szerelmére. csak nem akarják lefülelni?

Mint Brecht és három fordító szövegéből kitűnik, „kifingatásról" egyelő-re nincs szó, die hát M. L. ajelek szerint túlságosan kedveli az ún. erős kifejezéseket. És - előreszalad.

Valamivel később az ideiglenes bandafőnökké előlépett Pollyt felháborítja Mátyás egyik megjegyzése, és ekként ordítozik beosztottjával:

8. B. Du Sauhund, du fángst ja gut an. Natürlich ist das nicht gegen mich gerichtet! Sonst würden diese Herren dir schon lángst deine Hosen ausgezogen und de nen Hintern versohlt haben...
B. T. Te gané, te aztán igazán aranyos kisfiú vagy. Azt adja meg az Isten, hogy személyeskedjél. Mindjárt lehúzzák az urak a nadrágodat és megcsiszolják a seggedet...
V. I. Mocskos disznó, te, jól kezded. Persze hogy nem rám értetted! Különben az urak már régen lerángatták volna a gatyádat, és elintézték volna a fenekedet...
M. L. Te mocsok, te aztán jól kezded. Persze hogy nincs ellenem kifogásod! Ha kifogásod volna, akkor az urak a nadrágodat lecibálták volna, és a valagadat kifilézték volna!...
E. I. Te rohadt disznó, jól kezded. (...) Persze hogy nem irányul a személyem ellen! Különben ezek az urak már régen kiráztak volna a nadrágodból, és elfenekeltek volna...

E. I. talán abból indult ki. hogy Brecht már korábban is használta a „den Hinterteil versohlen" kifejezést, amikor arról volt szó a Peachum-házaspár egyik beszélgetésében, hogy el kéne fenekelni leányukat, Pollyt. M. L.: lásd fentebb. De nemcsak a kissé ízlésficamos és itt fölöslegesen trágár cifrázás, hanem a sok *volna* is nehézkessé teszi a mondatát. Ha pedig az „elfenekelni" szót itt túlságosan szelídnek találja valaki - szerintem ez esetben valóban túlontúl gyöngéd.....még mindig ott van az „összeverni", „elagyabugyálni", „ellátni a baját", „összevissza bunyózni", „eltángálni", „cipóra verni", „kikészíteni", „megruházni", „helybenhagyni" s a többi, s a többi. Bőséges a választék.

Töredékek.

Maxi menekülni próbál a letartóztatására készülő zsaru elől a kuplerájból.

B. B. Hat diese Dreckbude immer noch nur einen Ausgang?
B. T. Még mindig csak egy kijárata van ennek a koszfészeknek? V. I. Még mindig csak egy kijárata van ennek a koszos sufninak? *M. L.* Ennek a budinak még mindig csak egy kijárata van? *E. I.* Még mindig csak egy kijárata van ennek a szaros bódénak?

Kérem szépen, lehet koszfészek, bódé, sufni - budi azonban biztosan nem.

Smith súlyos bilinccsel közelít az őrizetes, Maxi felé. Maxi könnyebb bilincset szeretne. Smith azt mondja:

B. B. Aber, Herr Captn, wir haben sie hier in jeder Preislage. Es kommt ganz darauf an, was Sie anlegen wollen.
B. T. Kapitány úr, az attól függ, mennyit szán rá. Van itt egy árfolyam. *V. I.* Parancsára, kapitány úr, szolgálhatok a legkülönbözőbb árú bilincsekkel. Teljesen attól függ, melyiket óhajtja viselni.
M. L. Hát persze, kap'tány úr, nekünk minden árfekvésben vannak bilincseink. Kizárólag attól függ, mire van igény.
E. I. Nos, kapitány úr, áraink a lehető legváltozatosabbak. Azon múlik minden, milyet óhajt viselni.

Ami a második Brecht-mondat fordítását illeti, azt hiszem - nem vagyok egészen biztos benne - B. T.-nak van igaza („mennyit szán rá"). Az első mondatban az „árfekvés" (M. L.) - kissé fellengzősen mondom, de attól még igaz lehet - eszményi megoldás. Brecht szó szerint „árfekvést" írt, az 1920-as évek vége felé. A szó csak jóval később - 1950 után? - lett általánosan használt a magyar nyelvben, kissé funkci- vagy kereskedőbürokrata ízűnek érzem, de talán nincs igazam. Viszont meggyőződéssel vallom, hogy itt: kitűnő.

Maxi szemrehányólag szól Lucyhoz: ,,...hát nincs szíved? Amikor a férjed így áll előtted?" (E. I.) Mire Lucy ráförmed:

8. B. Meinen Mann! Du Untier! Du glaubst also, ich wisse nichts von der Geschichte mit Fráulein Peachum!
B. T. Férjem? Te vadállat! Azt hiszed, semmit sem tudok Peacock kisasszonyról?
V. *I.* Férjemet? Te szörnyeteg! Hát azt hiszed, semmit sem tudok Peachum kisasszony históriájáról?
M. L. A férjemet? Te förmedvény! Asziszed, nem tudok róla, milyen ügyecskéd van a Peachum kisasszonnyal?
E. I. A férjem? Te szörnyeteg! Azt hiszed talán, nem tudom, hogy milyen románcba kezdtél Peachum kisasszonnyal?

Untier lehet vadállat, szörnyeteg - de semmi esetre se förmedvény. Kissé szégyenkezve mondom, mert kioktatásnak hangzik, hogy az egészen mást jelent. Talán gépelési hiba csúszott M. L. szövegébe?

Polly és Lucy összetalálkoznak Maxi börtönében. Szóváltás, veszekedés, Polly így kiált fel:

B. B. Der Mensch muf3 ja ganz verrückt werden von soviel Scherereien. *B. T.* Bele kell bolondulni ebbe a nagy forgalomba.
V. *I.* Az ember tisztára megőrül ennyi kellemetlenségtől.
M. L. Az ember a végén tisztára hülyét kap ettől a sok totojázástól.
E. I. Mennyi kényelmetlenség, ebbe bele lehet őrülni.

Schererei: bajlódás, vesződség, veszekedés stb. Totojázás azonban nem.

Ami a „hülyét kap" kifejezést illeti, viszonylag új argó, úgy vélem. Kezdetben nem is értettem, nálam jóval fiatalabb rokonaim tájékoztattak. Szerintem a többi fordítás jobb. Egyszerűbb - és közelebb áll Brecht szövegéhez. Érdekes különben, hogy M. L. egyszer-kétszer, amikor valamelyik gengszter figyelmezteti társait, hogy rendőrök jönnek, azt írja: „sztrüll I' Ez valóban régi argó, megtalálható a Szirmay-féle „A magyar tolvajnyelv szó-tárában" (Béta Irodalmi Rt., Budapest, 1924). Azt jelenti: vigyázz! vigyázat! A *Koldusopera* keletkezésének idején gyakran használhatták bizonyos hazai körökben. Nem tudom, használják-e manapság, nemigen fordulok meg az alvilágban. Mindenesetre jónak tartom, hogy M. L. beiktatta fordításába. Ez azonban nem békít ki a „hülyét kap"-pal, elnézést kérek. Maradiság a részemről? Nem gondolom.

Peachumné nem hajlandó fizetni a Macheath-t feljelentő kurvának, mivel Maxi időközben „megpattant" a sittről. Így szól Jennyhez:

B. B. Einen Dreck bekommt ihr und keinen Judaslohn.
B. T. Te Júdás! Nyavalyát kapsz, nem pénzt. V. *I.*
...kutyagumit kaptok, nem júdáspénzt.
M. L. Lófaszt kaptok, nem júdáspénzt.
E. I. Így igaz, lószart kaptok, nem pedig júdáspénzt.

Te Júdás? B. T. ezzel kissé félrefordítja az eredetit. A „nyavalyát" talán túl enyhe, bár persze szalonképesebb, mint például a „kutyagumi", amit a *Dreck* legjobb fordításának vélek ehelyt. E. I. erre egy kicsit rálicitál, M. L. pedig még rátesz nem is egy, hanem két-három lapáttal a trágyára.

Ezzel be is fejezem az elemzést, de hadd szóljak még egy-két szót e fordítások és az eredeti viszonyáról.

Eörsi István írja a munkájához csatolt fordítói megjegyzésben, hogy nem kereste, de nemis kerülte mindenáron a megegyezéseket (ti. a régebbi fordításokkal). „Elképzelhető" - írja-, hogy a Blum Tamás-féle fordítás „némely sorai motoszkáltak" benne, bár nem olvasta, és szövege munka közben sem állt rendelkezésére. Az esetenkénti átvétel, írja, e Brecht-mű esetében „stílusosnak mondható".

Márton László ezzel szemben - említettem már - látható és hallható módon igenis el akart szakadni a Vas-féle, de főként a Blum-féle (ismétlem, immár szinte klasszikusnak minősülő) fordítástól. (Pedig mint látták, néha még egy B. T. kaliberű fordító-Homérosz is szundikált.) Egynéhány esetben M. L.-nak ez a törekvése fordításának javára válik, a legtöbb esetben azonban - szerény nézetem szerint - nem.

„Nyomdafestéket nem tűrő" szó manapság már nálunk, Magyarországon sincs (vagy csak csekély mértékben van). Az USA-ban a „legnagyobb magyar igé"-vel egyenértékű „fuck" szót szinte kötőszóként használják regényekben, színdarabokban is. Tehát nyomtatásban úgyszintén. S itt a fordító elszakadási kísérlete - szerintem - visszájára fordul: ami valaha frappáns volt, azt mára közhelyessé koptatta a túlhasználat.

Lőrincze Lajos, nemrég elhunyt nagy nyelvészünk mondta jó pár esztendeje egy nyelvművelő-összejövetelen, hogy ő ugyan nem híve a trágárkodásnak, sőt; de olykor elkerülhetetlen úgynevezett csúnya szavak használata az irodalomban. A regénybeli vagy színdarabbeli férj, aki megtudja, hogy felesége fűvel-fával csalja, nem szidhatja nejét azzal, hogy „te rossz-illatú kéjhölgy", kénytelen az asszonyt a megfelelő legerősebb szavakkal illetni, ha mára helyzet így hozta magával. Ezt a példát említette az ilyen tekintetben inkább konzervatív Lőrincze tanár úr, de azokat a megfelelő legerősebb szavakat ő nem mondta ki.

Még régebben - több mint húsz éve - a Nagyvilág című folyóirat ankétot szervezett Trágárság és irodalom címmel. A résztvevők - kitűnő írók - többsége nem okvetlenül helyeselte a durva szavak használatát, konklúzióképpen azonban megállapíttatott - talán az azóta elhunyt Devecseri Gábor fogalmazásában, ha jól emlékszem -, hogy ha a trágárságnak az adott helyzetben, a regény vagy színmű stb. ábrázolta szituációban „funkciója van", nem kell visszariadni az alkalmazásától.

A *Koldusopera* esetében Brecht csak ritkán lépi át a Dreck(szar) szó önmaga megszabta durvasági határát. Ez talán a megírás korszakával függ össze, s nem az alvilági környezettel. De - és remélem, M. L. nem haragszik meg ezért az észrevételért - a modernizálást szerintem nem úgy kell végrehajtani, hogy a szöveg ott is goromba, vagy túlságosan az, ahol nincs szükség ilyesmire. Tehát ahol a trágárságnak - *nincs* „funkciója". Paripahímtagok lóbálgatásával a szöveg nem igazán lesz korszerűbb, legfeljebb divatosabb, hatásvadászó, és bizonyos nézőknél vihogást vagy stílszerűbben: nyerítést vált ki. Brechti viszont - egyáltalán nem lesz. Brecht nem szerette a sablont.

FORGÁCH ANDRÁS

KI BESZÉL?

Nem kényelemből, hanem itt nem részletezendő megfontolásokból most sem filológiai, sem kultúrhistóriai, sem egyéb szem-pontú mélyanalízisbe nem bocsátkoznék, mivel amúgy is irtózom az általános következtetésektől. Az öt szöveget, Brechtét, Blumét, Vasét, Mártonét, Eörsiét abból a szempontból vizsgálnám meg - a kiválasztott minta, az első felvonás első jelenetének első monológja alapján -, hogy *Ki* beszél?, legalábbis szerintem. Közben kitérek néhány fordítástechnikai kérdésre is - megint csak szigorúan szubjektív alapon, lévén magam is olykor fordító- vagy dramaturgként más fordítások megítélője. Azt hiszem, nem kell e vita résztvevőinek eldönteniük, hogy melyik szöveg a legjobb, legautentikusabb. Hiszen ezt amúgysem ők (mi) fogják eldönteni, hanem a színházak, a rendezők, a színészek, valamint a közönség, amíg még lesz ilyen konstelláció, amelynek az egyik felén színészek és színpad, másik felén pedig nézőtér és nézők találhatók. Hogy melyik is az „igazi", az folyton el fog dőlni, ennek az „eldőlésnek" nyilván lesznek hosszabb távú tendenciái, és ezek a tendenciák vagy tartósnak bizonyulnak majd, vagy sem, attól függően, hogy merre tart éppen a világ, milyen a világ halmazállapota, mit képes ebből a színház felfogni és közvetíteni, mire kíváncsi a színház, és mire kíváncsi az, aki színházba megy. Blum Tamás fordítása, ez közhely, beleivódott, beleégett a köztudatba, és nem érdemtelenül. Hogy mégis akadnak igen kvalitásos irodalmárok és fordítók, akik megint nekirugaszkodnak a műnek, az csak részben magyarázható Blum önkényességeivel, szabadosságaival. Másrészt - és most senki se tartson őrültnek - teljesen normális dologról van szó: arvi érték, az újra meg újra megméretik. És hál' isten vannak vállalkozó szellemek, akik a megkövesültet kicsiny geológuskalapácsukkal fel-feltörni merészelik.

És most lássuk a medvét.

Brecht: Um der zunehmenden Verhártung der Menschen zu begegnen, !hatte der Geschäftsmann J. Peachum einen Laden eröffnet, in dem die Elendesten der Elenden jenes Aussehen erhielten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach.

Vas: Az emberek növekvő könyörtelenségéhez hozzáigazodva, J. Peachum, az üzletember, boltot nyitott, melyben a nyomorultak nyomorultjai megkapták az egyre keményebb szívekhez szóló külsőt.

Blum: Az emberi szívek megkeményedéséből kifolyólag J. Peacock üzletember céget alapított. E cég keretein belül a szegények szegényei elnyerik azon külsőt, mely képes a jótékonyság egyre csökkenő érzését az emberekben megindítani.

Márton: J. Peachum üzletember, hogy lelkünk fokozódó ridegségével megbirkózzék, megnyitotta üzletét, ahol a nyomorultak legnyomorultabbjai elnyerhetik azon küllemet, amely a mégannyira megátalkodott szívet is képes megindítani.

Eörsi: Hogy az emberek növekvő résztvétlenségével felvegye a harcot, J. Peachum, az ismert üzletember egy boltot alapított, melyben a nyomorultak közt Is legnyomorultabbak olyan külsőhöz juthattak, mely megindította a mind kérgesebb szíveket.

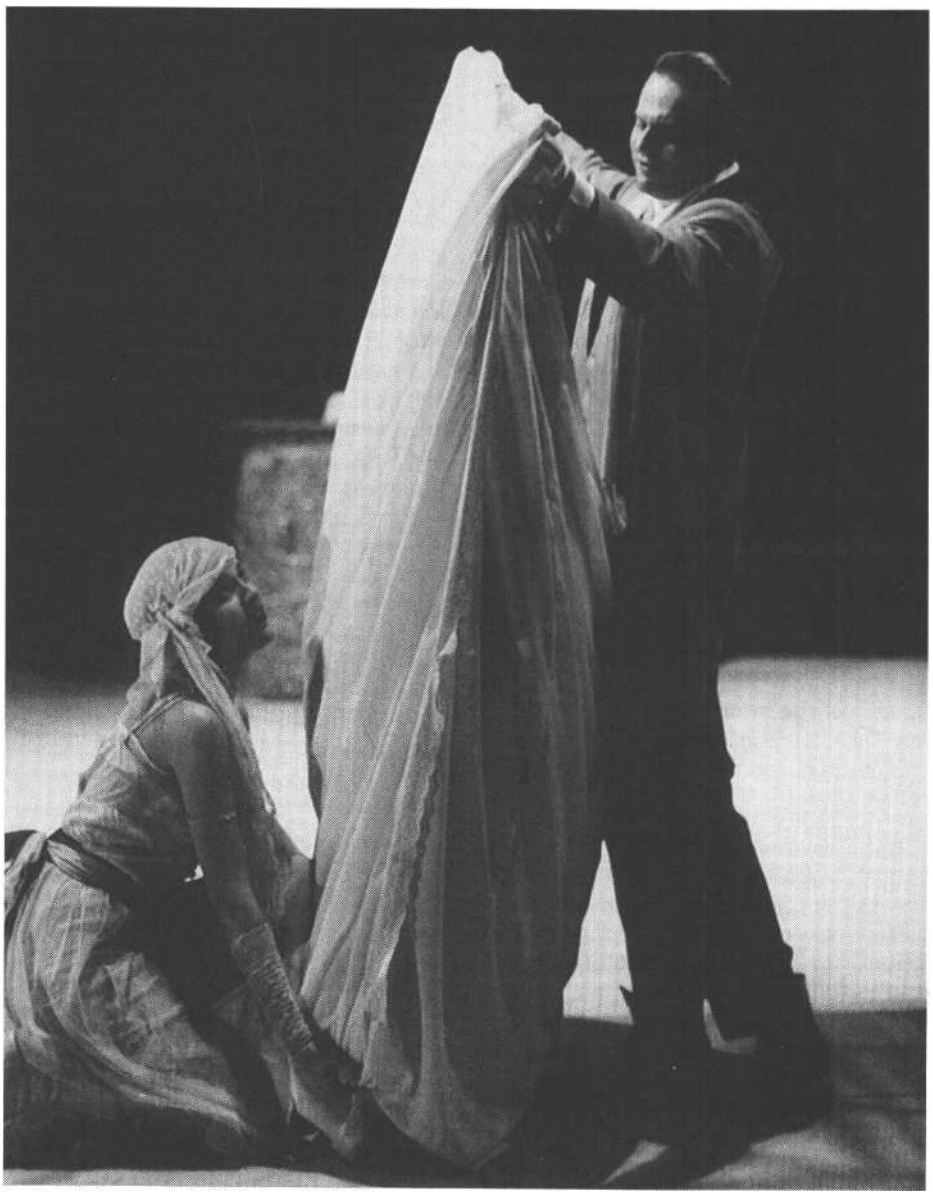
Igazán váratlan, az eredetiben aligha jelenlevő fordulatokra két szövegben, Blumében és Mártonéban bukkanhatunk. Brecht szikár, tárgyilagos szövegét, melyben az irónia magában a szikárságban rejlik, és nem mondatik ki külön, illetve abban, hogy a játékszabályok szerinte szöveg látszólag tovább már nem csupaszítható, ez a két fordító merészeli - nyilvánvalóan fordítói elhatározásból - valamilyen irányba legmeszszebb ellökni az eredetitől. Blumnál a dolog egyszerűbb: a brechti „nyomorultból" (korántsem pusztán szociológiai kategória) „szegény" lesz, a „mindinkább megkeményedett" (megátalkodott, megkérgesedett) szívből pedig „egyre csökkenő érzés": a szöveg mondhatósági és folyékonyságigénye termeli ki ezeket az eufemizmusokat: ami Brechtnél a zsurnalizmus és poézis kényes egyensúlya, az Blumnál egyértelműen a kikiáltóian hullámzó dallamosság irányába, a pongyolább fény- és hangújságszerű zsurnalizmus felé billen. A megelőlegezett dallamosság a dalszövegek környezetét teremti meg - úgy értem, a blumi fordítások szövegkörnyezetét. Mártonnál viszont váratlanul a „lelkünk" szó bukkan fel az „ember", helyett, és nála Peachum „meg kell birkózzék" *lelkünk* „fokozódó ridegségével", mi több, valamiféle „küllemet" kell elnyerniük a nyomorultak nyomorultjainak. Ilyen vad visszahátrálást a romantika szótárához, ilyen kontrasztos visszahátrálást semmiképpen sem implikál a brechti mondat. Ám ennek a visszahátrálásnak vagy elképesztően merész stilizálásnak szintén megvan, hasonlóan Blumhoz, a szövegkörnyezetet teremtő ereje. Márton szövegeinek amplitúdója nő meg, illetve ennek lehetősége tágul ki e modorosnak tetsző, de szigorúan pontatlannak mégsem nevezhető szótár bevezetésével: a történet históriai dimenziója vetül árnyként mögé, szándékolt irodalmiassággal.

Eörsi és Vas - akik talán leghűbbek Brechthoz - a hivatalnok és a forradalmár szókincsét használják, mindketten invenciózusan. Eörsinél „felveszik a harcot", Vasnál „igazodnak", Eörsinél az „ismert" (e szó nincs az eredetiben, ezzel Eörsi talán egy 'csúnya kapitalista, mondjuk, Rothschild vagy Rockefeller „ismertségére" céloz) „üzletember égy boltot alapított" (ismét csak a kapitalista az, aki alapít, okmányokkal bejegyeztet), míg Vas ragaszkodik az eredetiben levő „boltot *nyitott"-hoz:* lehetne ez egy kis trafik is vagy gyermekkorom mézeskalácsboltja. (Mártonnál megint csak „megnyitotta üzletét": azaz a történelem köszön vissza: valamikor nem volt, és ő most *megnyitotta,* mint egy retrospektív kiállítást.) Egyébként' a „mind kérgesebb szív"-vel szerintem Eörsi a legpontosabb - a „megindítani"-val Blum, Eörsi és Márton is telibe találja Brecht intencióját, míg Vasnál a szó szerinti „szóló" visszafogott, óvatos, kettős könyveléshez méltóan nett fordulat. Vas „könyörtelenségről" beszél, ott, ahol Brecht „Verhártung"-ot ír. Blum itt pontos, csupán a „kifolyólag"-gal tereli vissza saját, képlékenyebb verbalitásába a szót: Blum a közeggel, Vas a szóválasztással interpretál - egyébként felcserélhető lenne Eörsi „részvétlenségével" (Vasnál vallásos, hierarchikus, Eörsinél szolidaritási implikációi vannak a fosztóképzőtlen alaknak, könyörület, részvét), de külön áll Mártott „lelkünk fokozódó ridegsége" -. ami valamilyem ideális, irodalmias elidegenedettséget idéz fel.ıltt áll tehát előttünk négy mentalitás: a színpad után kiáltó hatásvadász zsurnaliszta, a pontosságmániás, mélyen hívő tisztviselő, a lázas, csupa rögtönzés forradalmár (nem véletlen, hogy Eörsi egy szemtelen „hogy"-gyal kezd neki), aki avelejéig ateista, és a dezilluzionált, historizáló romantikus, aki, ha tetszik, egy hiperművelt pogány. Mind a négy nyelv alkalmas rá, hogy a Brecht által mesélt talált mesét újra elmesélje. Csak épp a négy mese mást fog jelenteni.

Nézzük Peachum *reggeli korálját.*

Brecht: Wach auf, du verrotteter Christ!
Mach Dich an dein sündiges Leben!
Zeig, was für ein Schurke du bist
Der Herr wird es dir dann schon geben.

Verkauf deinen Bruder, du Schuft!
Verschacher dein Ehweib, du Wicht!
Der Herrgott, für dich ist er Luft?
Er zeigt dir's beim Jüngsten Gericht!



Kerekes Viktória (Polly) és Rátóti Zoltán (Maxi) a Budapesti Kamara Színház előadásában (Ilovszky Béla felvétele)

Vas: Kezdd el bűnös életedet!
Hát ébredj, te alja keresztény! Az
Úristen majd ad neked
A jóra csak tovább is rest légy.

Testvéredet áruld gazul!
A hitvesed add vigan el!
Hát levegő neked az Úr?
Az ítélet napja közel!

Blum: Ó, ébredj, te hívő, te rongy,
Lásd, nálad is rondább az élet, Oly
ocsmány az emberi sors!
Az Isten se büntethet téged.
Van testvéred, asszonyod még?
Elárulni őket ne félj,
És meglátod, mit ád az ég
Az utolsó ítéletnél.

Márton: Fel-fel keresztény rohadék,
űzd hát a bűnözést, mint eddig,
lássuk, mit is tudsz, te szemét, mert
az Úrtól senki sem menekszik.

Add el testvéred, te szarevő,
tegyed pénzzé hitvesed, te genny,
azt hiszed, Isten csak levegő,
ítéletnap nem vár a menny!

Eörsi: Légy éber, te keresztény szív!
Két kezed mártsd szennybe és vérbe!
Száz gaztett vár, epedve hív,
Majd az isten megfizet érte.
Most súgd be az öcséd, te genny!
Szép nejedért kértj órabért!
Tán levegő neked a menny?
Majd pokolra kerülsz még ezért!

Jellemző, hogy éppen Blum és Eörsi (a zsurnaliszta és a forradalmár) hatásvadászón „hajnali" korálnak fordítja a „reggelit", s Eörsinél a forradalmáriság rögtön a „légy éber" (a „légy résen" cserkészkiáltásra emlékeztetően) kezdőfordulatába is beleszökken, holott Peachum inkább csak költögeti a keresztényeket. Ami a pontosságot illeti, talán Márton és/vagy Vas, Blum és messze hátul Eörsi a sorrend - feltéve, ha... feltéve, ha eltekintünk Márton „durva" kifejezéseitől (rohadék, szemét, szarevő, genny). Mit akar ez itt jelenteni? Mármint az Eörsi által is alkalmazott menny-genny rímpáron kívül, ahol is a menny a gennyet némileg visszaigazolja, bár nem az eredetiből. Blum és Vas a „rongy", „ocsmány", „rondább", illetve a „bűnös", „alja", „gazul" kifejezésekkel némileg közelebb vannak Brecht „Schurke-", „Schuft-" és „Wicht"-jéhez, csak messze nem koppannak olyan keményen, mint az eredetiben, lévén az eredetiben nem anynyira jelzők vagy jelzőpuhaságúak, sem a sorokban elfoglalt helyük nem reprodukált a fordításban. A „verrotteter Christ" talányának egyedül Márton eredt a nyomába, mármint Vas irodalmias „alja keresztényén" kívül, bár itt elsikkad vala-mi, mármint az, hogy a kereszténységbe aljasultak-e bele, vagy ők a keresztények közül az alja-sok. Mártonnál sem jelenik meg ugyanez a historizáló mozgalmasság a maga közvetlenségé-ben, de azzal, hogy a keresztény mellé egy ilyen erős és anyagszerű szitokszót tesz, sőt, fordításának halmazati anyagszerűsége (rohadás, szar, genny, szemét) a keresztényi szövegkörnyezetben meglepően barokkos intonáció, ha a teljes szemantikai tartományt figyelembe veszszük (a bűnözést „űzik", az Úrtól nem „menekszenek", a hitvest „pénzzé teszik" stb.). Mainapság komolyműfordítói probléma, hogy a színpadi szidalmazás szótára csak az utcai nyelvvel bővíthető, újítható meg, s menthetetlenül irodalmi minden mostanáig hasznosnak tetsző fordulat (gazember, csirkefogó, aljas és társaik). Márton tehát (részben Eörsi is) előre menekül, látszólag szélsőséges bátorsággal fogalmaz, miközben a szerkezetei továbbra is szándékoltan historizálók, idézőjelbe érthetők. Különös vibrálás teremtődik a szövegben ezáltal, aminek lehetnek egészen speciális színpadtechnikai következményei (más kérdés, hogy a romkápolnában nyoma sem volt efféle színpadtechnikai vibrálásnak). Eörsi elképesztő szabadossággal esik, József Attila-i hetykeséggel ront neki Brecht szövegének (így kerül bele a „szív", meg hogy „mártsd kezed" a vérbe, meg hogy „epedve" hívják az illetőket a „gaztettek", és hogy „órabért" kérjen a

„szép nejéért" akárki. Nála „pokolra" is kell annak menni, aki mindezt megteszi) - a szöveg energiája sugárzó („súgd be öcséd", te háromperhármas) - abszolút kortárs dalszöveg. Blum fordításának a harmincas évek Faludy-Villonja kölcsönöz ezüstpenészes patinát, úgy szólal meg, *hogy ismerjük, még mielőtt megszólalt volna* - és ez nagy előny efféle *ismertnek* tételezettdaraboknál. A sanzonestek meghittségével szólal meg. Vas szövege szürkébb, de megbízható, angol áru: nem robban, hanem elbeszél (finom dekadenciával). Mindent egybevéve: az énekelhetőséget illetően Blum, Eörsi, Márton, Vas a sorrend - Eörsi dalszövegei, olykori sutaságukkal együtt is, a magyar színház hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes éveinek egyik jelentős hozadéka.

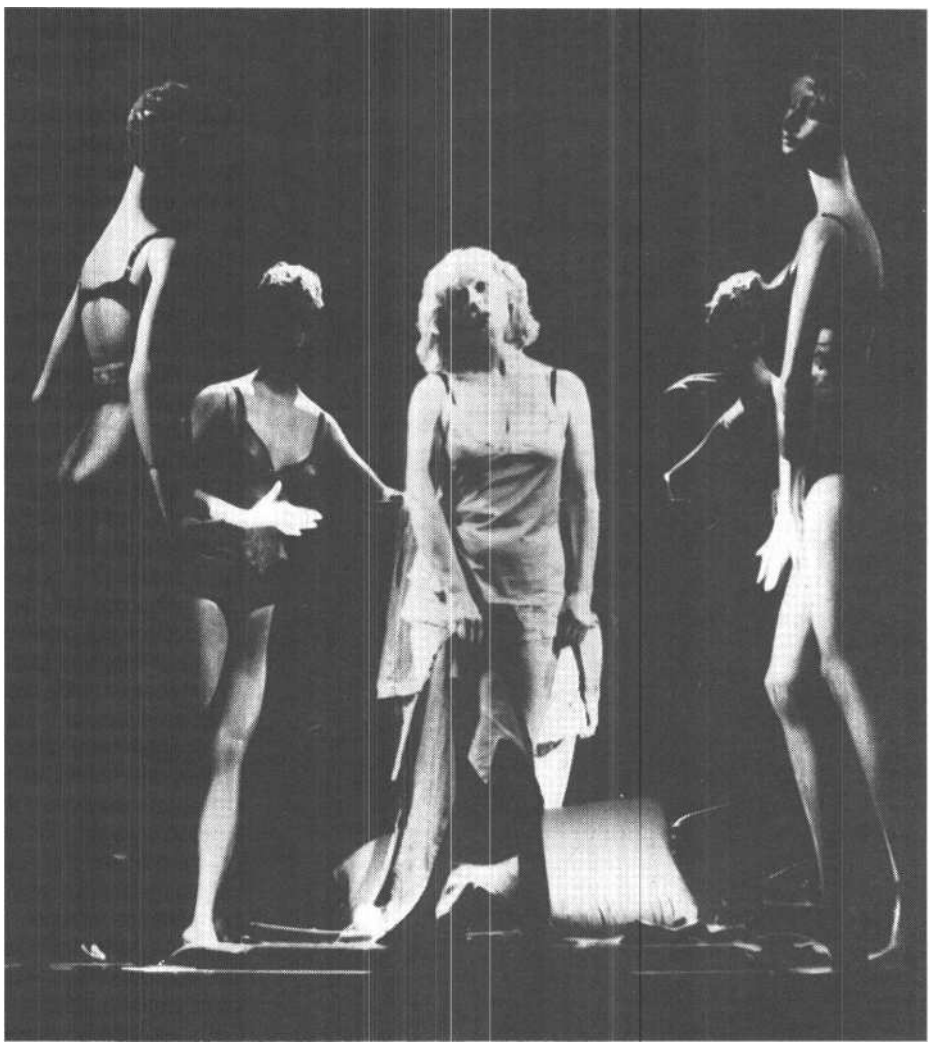
És most át a színpadi beszélt prózára. Peachum/Peacock beszél. (Csupán a nyitómondatot jelzem ilyen határozottan, a folytatás fordítói variációit intarziaként szövöm bele az elemzésbe.)

Brecht: Es muf3 etwaB Neues geschehen.
Vas: Most már kellene valami újdonság.
Blum: Valami újdonság kéne!
Márton: Valami újat kéne kitalálni.
Eőrsi: Már megint újítanom kell.

Egyedül Márton tartja magát az eredetihez - ez itt sem dicséret, sem szidalom, megállapítás - a „geschehen" szó megoldása nyilvánvalóan az ínyére van: „történnie" kellene már valami új-nak, mondja Brecht, Mártonnál: „kitalálni" (lásd: megnyitni). Fogós, ravasz nyitómondat: aki mondja, nem egyes szám első személyben mondja, mint Eörsi: Brechtnél a beszélő pozíciója eleve személytelenebb. Vas és Blum ugyanazt mondják: idiomatikus *sóhajjá* fordítják ezt a nyitógesztust. Az eredeti szöveg nyelvi világképének, bár nem mondom, hogy nem körülményesen, egyedül Márton ered a nyomába, fordítói lelkiismeretességből, aggályosan szinte. Fordítói ars poeticának is tekinthetjük ezt: „kitalálni" kel-lene, ami rendben is van, valakinek ki kellene találnia valamit. Eörsinél is ars poeticás a nyitás: Peachumnek „újítania" kell (gondolom, nem a „lopás" szlengértelmében). Eörsinél a cselekvő, lázongó, világmegváltó szubjektivitás azonnal szóhoz jut, míg Márton szinte kéjesen merül el a szöveg irodalmias személytelenítésében. ,...nekem ugyanis az az üzlet, hogy részvétet ébresztek az emberi kebelben" - folytatja Márton, és a „kebel" szót immár csak a fordító lépés-ről lépésre bevezetett világképe indokolja. Blum itt már annyira szétzilálja a brechti beszédszerkezetet, olyan önkényesen változtatja meg a monológ felépítését, a mondatok sorrendjét, az ismétlődő fordulatokat, hogy nehéz is a másik három szöveggel összevetni. Mint színpadi szöveg ugyanakkor a legelevenebb, de Brechthez már majdnem köze sincsen. Mulatságos azonban megfigyelni, hogyan küszködik a három hiperművelt fordító irodalmár Brecht „der einen anderen Mann mit einem Armstumpf an der Straf3enecke"-jével. Magam ugyanígy nem boldogultam volna vele, míg Blum bedobja a pofonegyszerű megoldást: „egy ember a sarkon, akinek tőből hiányzik a karja". Vasnál: „egy másik ember, iszonyúan csonka karral" (mért „iszonyúan"? mert nincs meg az igazi?); Mártonnál: „megpillantván félkarú embertársát az utcasarkon" (a „félkarú" nem idézi fel a látványt, hűvös, tárgyias, azonkívül „a másik ember", nem föltétlenül „ember-társ", megint csak a látvány, a kép felidéző ereje ellen hat, mint Vasnál az „iszonyú"); Eörsinél: „megpillantva az utcasarkon valamelyik csonkolt karú embertársát" (rémlátomás: egy utca sok-sok csonkoltkarúval, akik közül az egyiket megpillantja a képzelt szubjektum). És mégis: ettől a nem elhanyagolhatóan kényszeredett megoldástól eltekintve - a „hibát" minden fordító saját lelki diszpozíciójához képest követi el - a teljes szöveget tekintve, mind Vas, mind Márton, mind Eörsi közelebb vannak Brecht eredeti szövegéhez. „Ebenso ist es mit den geistigen Hilfsmitteln", Brechtnél, Vasnál (és Mártonnál) „Ugyanez a helyzet a lelki segédeszközökkel" (Eörsinél „szellemi segédeszközök"). Blumnál: „Ez nemcsak az anyagi, hanem a morális segítségre is vonatkozik" - amivel tökéletesen el-mossa az eredeti szöveg értelmét, általánosít, eltompítja Brecht pengeéles, tűhegyes monda-tát.

Különös, hogy kontextuálisan mégis - bár mind a hármon átüt a germán precizitás nyelvi hadigépezete - Vas, Márton és Eörsi szövegkörnyezete egy egészen másik Pea-chumöt ad ki. Vas egy melankolikus értelmiségit láttat, könyökvédőben. Mért ne lehetne Peachum ilyen? Eörsi egy robusztus, leginkább Figaróra emlékeztető figurát, aki folyton fúr-farag, egy percre nem tud megülni a fenekén. Márton viszont egy olyan szellemi lényt, valóságos manót, pszeudo-historikusan mitikus alakot ábrázol, amilyennek

Kubik Anna (Polly) a Művész Színház előadásában (Korniss Péter felvétele)



nagy sokaságát ábrázolta az Átkelés *az üvegen* című regényében. Nézzük Eörsi és Márton szójátékait - aszimmetrikusan élnek vele, ők is ott, ahol Brecht nem, de jellemző, hogy miképpen. Márton: „Van a Bibliában három-négy mondás, amely megindítja a szívet, de ha elnyűttük őket, itt állunk megfürödve." Eörsi: „A Bibliában négy-öt olyan mondás is akad, ami megindítja a szívet, de ha elkoptatjuk őket, akkor felkopik az állunk." A brechti „glatt brotlos"-t megint Blum adja vissza legjobban: „egyszerűen kenyér nélkül marad", mert aVasnál található „itt áll az ember kenyér nélkül", a kenyérjegyek világát idézi fel inkább, a pékségek előtt kígyózó sorokat, egy panaszkodó családapát. Mártonnál szinte provokatív ez a „megfürödve", mert az „elnyűttük"-kel párosítva egy olyan verbális kozmoszt idéz fel, amelyikben az avítt úgy áll együtt a modernnel, az irodalmias, a naprakészen idiomatikussal, ahogyan csak egy magát eklektikusnak is mutatni merő szellem hoz-hatja össze. (Más kérdés, hogy a színésztől - és a rendezőtől - egy egészen atipikus attítűdöt követelne meg a szöveg életre keltése.) Eörsi szójátékos kedve (elkopik-felkopik) Blum után a legközelebb van az eredeti jelentéstartományához, de itt a shakespeare-ízáló szójáték kedvéért elvész az eredeti hűvös, technicizáló intonációja: bár belső következetességével Eörsi valóban homogén nyelvi-indulati világot teremt. Végül a zárómondat (ami Blumnál nem zárómondat, számomra érthetetlen okokból):

Brecht: Es muí3 eben immer Neues geboten werden. Da muí3 eben die Bibel wieder herhalten, aber wie oft wird sie es noch?
Vas: Hiába, mindig valami újat kell kitalálni. Ilyenkor aztán megint a Bibliának kell megmutatnia, hogy mit tud, de ez se mehet a végtelenségig.
Blum: Újdonság kell a népnek. Ilyenkor a Bibliához fordulunk, de hát az is, meddig bírja még?
Márton: Frissíteni kell a kínálatot. Ilyenkor az ember megint elővesz a Bibliát, na de a Bibliának is van határa.
Eörsi: Mindig valami újdonsággal kell előállnom. Ilyenkor a Biblia húz ki a kátyúból, de hányszor bírja még?

„Hiába", mondja reménytelenül legyintve Vas, „a népnek", mondja Blum, „frissíteni kell a kínálatot", mondja idiomatikusan Márton - meglepően nem tér vissza a monológ zenei értelemben is nyitó frázisához, mint Brecht teszi, elcsalinkázik, mert a „geboten werden" (nyújtani, kínálni) elcsalja, hogy aztán egy olyasféle csavaros, rafinált szójátékkal fejezze be, ami ellenpár-ja Eörsi „kátyú"-jának. Eörsi is következetes - neki kell mindig „újdonsággal előállnia", a beszélőnek, aki cselekszik is a színpadon a szavaival. Márton - a Biblia, a könyvek határtalan világában ironikusan reflektál a műveltség bejárhatatlan rónáira, ahol nem túl sok lélek honos. Blum, mint egy demagóg, a néphez fordul - meg is kapja az üdvrivalgást. Vasnak a szürke „végtelenség" marad: a teleírandó reménytelen árkus papirosok. Na meg a lefordítandó világirodalom.

Ki ez a Peachum?
Behízelgő hangú körúti kikiáltó?
Nagyra törő melankolikus kishivatalnok?
Démonokkal társalgó szellemi pénzember?
Forradalmár? Puck farkasbőrben?
Jégpillantású szociográf?

Döntse el rendező, néző, színész, olvasó.
Fel-fel, wach auf, légy éber, kezdd el, ébredj.

SUMMARY

The issue opens with a polemic essay by József Marx on the changing attitudes of theatre-going in present-day Hungary.

Saint Genet- this is the comprehensive title of a group of writings, inspired by an increase of interest in the French author. Zoltán A. Medve contributes an essay on the general aspects of Genet's work; and tour critics: István Sándor L., István Tasnádi, István Nánay and Enikő Tegyi share with the reader their opinions on the Hungarian productions of, respectively, *The* Screens (Miskolc), *The Maids* (Veszprém), *Deathwatch (Debrecen)* and *The Balcony* (Arany János Theatre, Budapest).

Further reviews on various plays follow: Judit Katalin Magyar's (Imre Madách: *The Tragedy of Man* - Natíonal Theatre), Katalin Kállai's and Tamás Tarján's (Shakespeare: *Hamlet,* at the Budapest Castle Theatre, respectively at Miskolc's National), Judit Szántó's (Schiller: *Mary, Queen of Scots* - Madách Theatre), Katalin Budai's (Pál Békés: *New-Buda,* Eger - also this month's playtext), László Zappe's (Steve Berkoff: Greek- Radnóti Theatre), Katalin Szücs's (Zsolt Pozsgai: *Don't Neglect the* Garden- both at the Újpest Theatre and in Kecskemét).

In his freshly started series of theatre research Géza Fodor introduces and releases an essay by French researcher Roland Barthes, on some basic problems of costume designing.

We continue our polemic discussion of the four distinctive Hungarian adaptations of Brecht's *The Threepenny* Opera, this time with contributions by Péter Balabán and András Forgách.

The issue closes with a poem by Zsófia Balla, dedicated to András Forgách as the author of a recently produced play, *Trio.*

Balla Zsófia

TERCETT-BALLADA

Forgách Andrásnak
Czeizel Gábornak

Csak *ülni ott* és *szenvtelen*
csak *nézni. Hogy küzd, hogy habog*
mindhárom, lépre lép, felel,
elsodorják habok, szavak; mindenről
beszámolhatok, merthogy belülről
ismerem, Minden szereplő én
vagyok.

Gyötrött, zavartan hódító,
szerelmet árasztok, falok.
Magában-másban: esti tó,
tőlem hal, én tőle halok, -
s *ebben meg nem maradhatok:*
a Másik megölte magát. *Minden*
szereplő én vagyok.

Az is, kit szétszakít a két
idő, vergődik vakon,
megtartaná mindegyikét; de
össze bárhogyan rakom, éltet
és pusztít. Nem hagyom,
próbálok, vess meg, élni még.
Minden szereplő én vagyok.

És aki látja, hogy kihűl
a kötőanyag, jó szagok;
a beszéd érintésén kívül
kerül, virággal ablakok
befagynak, hiába ragyog
szerelme. Nem kell. Nincs tovább.
Minden szereplő én vagyok.

Herceg!
Mondd: sorsát, *ki nem Mária,*
lehet kispadon várnia?
Újaktól szakadt színpadok:
Minden szereplő én vagyok.

Felhívás

1994. szeptember 25-től november 10-ig kordokumentum-kiállításra kerül sor az elmúlt tíz év magyar szcenográfiájából. A szervezők felhívnak minden, az elmúlt tíz évben színpadi tervezés-ben részt vevő művészt, hogy május 15-ig jelentkezzen a Színházi Intézet-ben Turnai Tímeánál. (Telefon: 175-2372).

Heiner Hill: Kurázsi mama
A Berliner Ensemble 1951-ben mutatta be Bertolt Brecht rendezésében a Kurázsi mamát. A címszerepet a kitűnő Brecht-színésznő, az író felesége, Helene Weigel játszotta

SZÍNHÁZ
fotógaléria

JEAN GENET

Ára: 68,— F