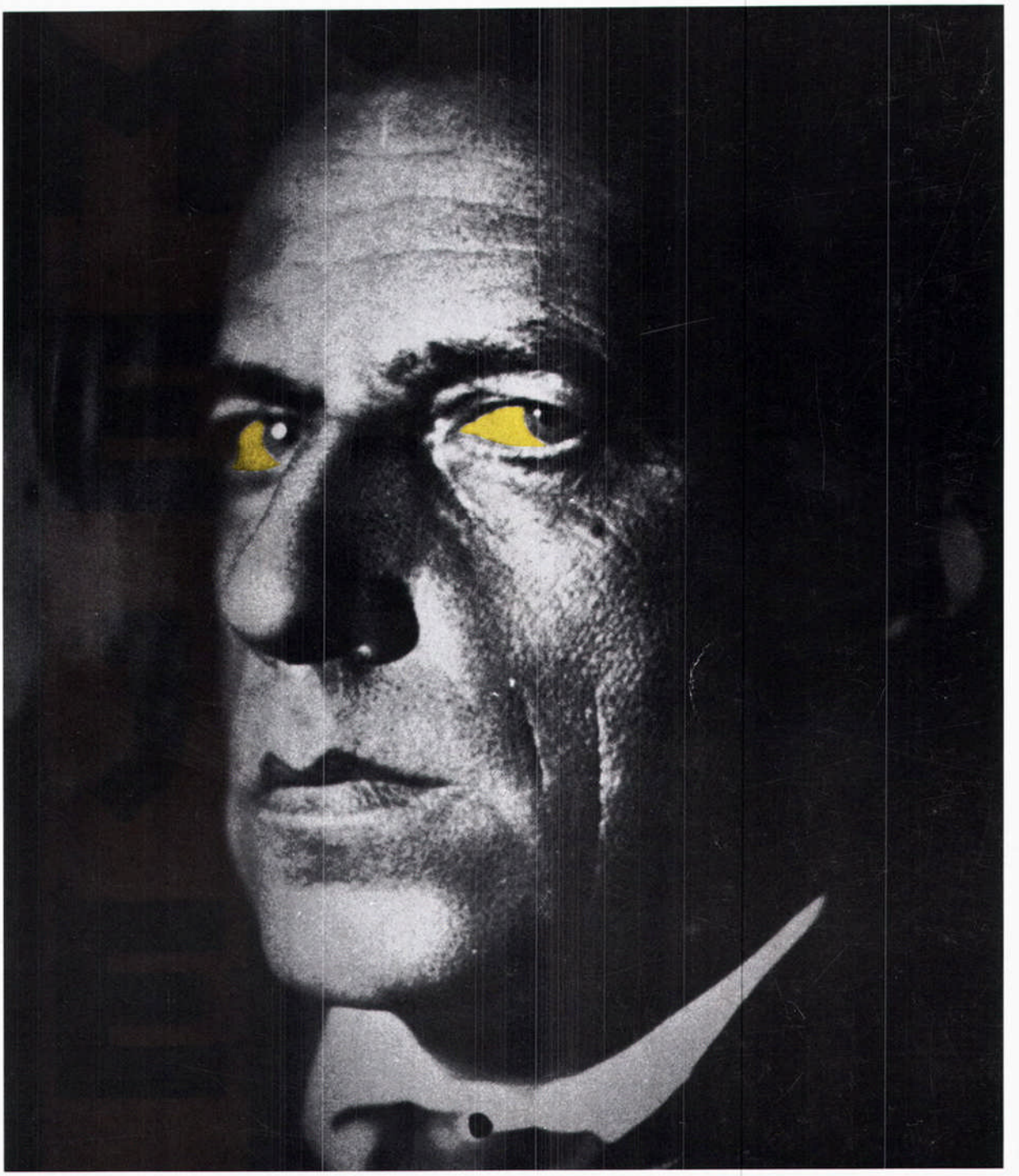
SZÍNHÁZ

XXVIII. ÉVF. 1. SZÁM 1995. JANUÁR



MEYERHOLD

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Bérczes László: MACEDÓN SIRÁLYOK 1

FORDÍTANI NEM KELL FÉLNETEK JÓ LESZ
„JÓL BŐGTÉL, OROSZLÁN!" 2
(Beszélgetés *Nádasdy Ádám Szentivánéji álom-fordításáról)*
Géher István: A SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ÚJ FORDÍTÁSAI 8

Nánay Bence: UNALOM ÉS NEVETÉS 10
(Halász Péter a *Kamrában)*
Kovács Dezső:
KÜLVÁROSI PÉLDÁZAT 14
(Bertolt Brecht: Jó *embert keresünk)*
Szűcs Katalin: ROS ÉS GUIL 17
(Stoppard: Rosencrantz és *Guildenstern halott)*
Nánay István: MEGKETTŐZVE 19
(Carlo *Gozzi: A szarvaskirály)*
Magyar Judit Katalin:
SZOLGÁLTATÓ SZÍNHÁZ 22
(Handa banda; Én és *a* kisöcsém) Gyenge Zoltán: PATTHELYZETBEN 24
(Shakespeare: *Macbeth)*
Bérczes László: ANGOLKÜRT 26
(Sebastian: Névtelen csillag)
Tasnádi István: EPILÓGUS NÉLKÜL 28
(Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés)
Sándor L. István: A POKOL KÖREIBEN 31
(Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála)

Réczei Tamás: KÉRDÉS NÉLKÜL 34
(Fodor Tamás *monológja)*

Karsai György:
PUSZTÍTÓ SZENVEDÉLYEK 36
(Aiszkhülosz-Peter Stein: Oreszteia)

SZABADPOLC
Fodor Géza: BEVEZETŐ 41
V. Mejerhold: A JÖVŐ SZÍNÉSZE ÉS A BIOMECHANIKA 42

Sándor L. István:
AMI MEGFOGHATATLAN 45
(Magyar Színházművészeti Lexikon) Bőgel József:
VOLT EGYSZER EGY MŰHELY 47
(Megjegyzések a lexikonhoz)

DRÁMAMELLÉKLET:
Shakespeare: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Csányi János és *Nádasdy Ádám fordítása)*

Beszélgetés a Szentivánéji álom** új **fordításáról (2. oldal)

Halász Péter színháza (10. oldal)

Stoppard-előadás a Kamrában (17. oldal)

XXVIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1995. JANUÁR
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
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: Szinház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HÍRKER Rt., NH és alternatív terjesztők. Előfizethető bár-mely hírlapkézbesítő 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: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (95 23600)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Nemzeti Kulturális Alap , a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala szinházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon:
Mejerhold 1927-ben

A hátsó borítón:
Hatalom, Pénz, Hírnév, Szépség, Szeretet - jelenet a Kamra Csendháborítás című előadásából (Szilágyi Lenke felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

MACEDÓN SIRÁLYOK

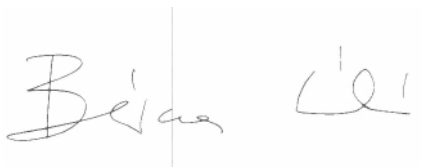
Hol voltam, és miről volt szó? Első ránézés-re nehéz lesz a válaszokból négy és fél gépelt oldalt kikerekíteni. Az „első ránézés" itta térképet és az előzetesen megküldött faxot jelenti; a válasz így hangzik: Macedónia, „Kisebbségi színházak, többségi színházak". Kész.

Persze nem így van - és nem a négy és fél oldal miatt. Hanem mert semmi sem *úgy* van. Indulás előtt térképpel és faxszal a táskában még tudtam a válaszokat, érkezés után már csak az a jó kis fejbe kólintó balkáni élmény maradt: *semmi sem úgy van.* Mi az, hogy *úgy?* Úgy, ahogy mondva, írva, látva van. Marad még egy-két érzékszerv, de *úgy* sincs. Ez a tagadás bizonyos ismeretekre utal, és nem tagadom, egy hét három macedón városban (Ohrid, Bitola, Szkopje) nem kevés ismeretet nyújtott. Annyit bizonyosan, amennyi a bölcs tudatlanság felé vezet.

A vonatra egykori Jugoszlávia-útikönyvvel (mi mással?) szállok fel. A hálókocsi egyetlen utasaként átaluszom Szerbiát. Hajnalban határőrök ébresztenek. Az ötvenfilléres fagylalttal, a háromhatvanas kenyérrel és az egykori, határok nélküli Jugoszláviával együtt visszasírom a régi szép időket (csak aztán nehogy sikerrel). Tito hagyott volna tovább aludni. Szkopjében várakoznom kell a bolgár kollégával, mert hozzánk hasonlóan a horvát kollegina is késve érkezik - körbe-körbe, átszállásokkal repült Zágrábból, mégpedig annyi ideig (és pénzért), amennyi idő alatt (és pénzért) majdhogynem New Yorkba is eljuthatott volna. Szóval én mégiscsak jobban jártam. A bolgár is késett, mert Szófia és Szkopje között nincs vasútvonal - pedig hát „a történelmi múltat tekintve, egy országról lenne szó", mondja Nikolai hamiskás mosollyal. És valóban, a Bitola nevű százezer lakosú városban mászkálva eszembe jut a múlt, a színházi előadás előtt (az egyetlen igazán jó előadás az egy hét alatt, címe: *Notre femme de Paris,* írója a Párizsban élő Jordan Plevnes, rendezője Vlado Cvetanovszkij, témája egy tragikus szerelem, a nő Párizsba, a férfi Bejrútba menekül, a gyerek marad valahol Macedóniában) a városka főutcáján nézelődve, a sötét és szegényes kirakatok, a kopott ruházatú, kopott tekintetű emberek láttán felidéződnek a hetvenes évek bulgáriai autóstopjai, roskatag mecsetek és még roskatagabb új lakótelepek, a szálloda halljában mocskos szőnyegek, a fotelekben mélázó, volt szocialista országbeli sportolók, valószínűleg bokszolók, a lift nyikorogva kínlódja magát felfelé, le-lezuhanna, de mégsem, még nem, odafent csótányok a vizes kövön, kitört ablak, éjszaka csípős macedón ősz. Szóval nem vitás, bizonyos mértékig közös múlt közhelyes rekvizitumai. E „közös múlttal" szemben ne feledkezzünk meg a görögről, aki nyáron Macedónia fővárosa felől találóskérdésezett, majd közölte a helyes választ: Athén. Amikor aztán Ohrid macskaköves utcácskáin sétálunk, Arben, az albán rendező odasúgja titkon: „Jó, ha tudod, most albán földön lépdelsz." Szegény, életében először van külföldön, és még akkor sem igazán. Hozzászólásában majd természetesen Európáról beszél, ő maga Genet-rendezésre készül. Később az egyik vacsoránál állandóan ugyanazzal a kérdéssel bökdös és egy bajszos figurára mutogat, aki mellesleg a szabadkai színház szerb nevű vezetője, és persze magyarul is jól beszél: „Szerinted ez nem cigány? Lefogadom, ez cigány!" Honfitársa (?), a macedón albán színész aztán összevitatkozik a tanácskozás helybéli vezetőjével, azt állítva, hogy a közölt tizennyolc százalékkal szemben több mint harminc százalék az albán lakosság aránya.

Mert hogy ez itt egy ITI-tanácskozás (International Theatre Institute). Az előadások közben olykor kibámulok a szálloda tanácstermének hatalmas ablakain, tőlünk pár lépésre óriási tó - macedón Balaton -, a vízen vakítón csillog az éles őszi napfény, de azért látom a túloldalt: békés hegyvonulatok magasodnak, az ott már Albánia. A hegyek déli folytatása is előbukkan, az ott Görögország.

Szóval itt vagyok, Macedóniában. Sanja, a horvát (nagyapját Hollósinak hívják) sugárzó arccal érkezik a Szkopjei Nemzeti Színház előcsarnokába (itt a *Bűn és bűnhődést* látjuk, korrekt, átlagos, közép-európai tálalásban), boldogan újságolja, „találkoztam Rade Serbedzijával, tudod, ő a legnagyobb színészünk, illetve... az övék - mutat Borkára, a szerbre - ... Serbedzija Belgrádban lakik, szóval az övék. Nem tudom, hogy van ez" - savanyodik el az ábrázata. Hát én tudjam?, gondolom magamban nagyképűen, előkelő idegenként. Pedig Sanja is idegen Szkopjében. igaz, ő ismeri a szkopjei utcákat, meg Rade Serbedziját is. Én meg persze a Horea utcát ismerem, meg a Mihály vajda teret, meg Csíky Bandit, Zsoldos Árpit, meg Czintost. De hát ezt nem mondom, tartom a távolságot, hogy legalább néhány napra nyúlnak érezzem magam - a békákkal szemben. Tomasz, a lengyel kritikus idézte Mickiewicz meséjét, amiben a nyúl, az erdei kisebbség képviselője egyszer találkozik egy békával, és meglepődve tapasztalja, hogy az remegve áll előtte. Szóval nyúlnak lenni sem mindig rossz, partner kérdése, mikor kikhez tartozunk: a kisebbséghez vagy a többséghez. Mickiewiczről itt most el kell mondani, hogy ő a lengyel dráma első nagy alakja volt, a Hősök lengyel alapmű, ő maga különben Belorussziában született, és sokszor nevezték a legnagyobb orosz költőnek, egyik leghíresebb versének címe pedig: *Litvánia, szülőhazám.* (Ennyit a nyulakról és a békákról, és arról, miért nem úgy van semmi errefelé.) Tomasz még az első napon elmondja ezt a mesét, hogy aztán szegény állatok végigkísérjék ezt az egy hetet. Mindig hivatkozik rájuk vala-ki. Ennél többször csak Európára hivatkozunk. Hogyan is kéne odamenni: kézen fogva, külön-külön, közös vonaton, gyalog... A (bizonyára) tisztességben megőszült macedón kritikus is európázik, miközben kisebbsége hányatott bulgáriai sorsát ecseteli. Később látom, hogy együtt rakijázik a bolgár kollégával. Utóbbi aztán nevetve meséli: „Odajött elnézést kérni, mondván, nincs semmi baja a mi kisebbségeinkkel, csak hát az itteni albánok miatt neki is muszáj volt kicsit elégedetlenkednie." Na, így megyünk mi Európába. Kanyargósan, ravasz mondatokkal, amelyeket Martha, az amerikai elnökasszony nemis igen ért. Pedig ha otthon elmesélné ezt az ITI tiszteletbeli elnökének, Edward Albee-nak, ő talán megírná egykori drámája folytatását, *Európai álom* címmel. De Martha és mellette André-Louis, a francia főtitkár (aki különben olasz) csak néznek derűs mosollyal és mondják, amit ilyenkor kell: it's interesting. Jeanne, a bájos francia tanárnő is mosolyog, de ő már tudja, hogy semmi sem úgy van. Férjhez ment egy macedón rendezőhöz, ő tehát onnan, Európából jött ide (vagyis oda). Halkan, szépen beszél, nemes eleganciával tartja a poharat, pici ujjával a táncolókra mutat. Török zene szól, a parketten a török kisebbségi társulat kiszőkített hajú, ötvenes sztárja. Néhány órával ezelőtt még egy rettenetes „európai" balettben láttuk őt, most viszont gyönyörűen táncol a kör közepén. Körülötte boldog török és macedón férfiak mozognak együtt a zenével. itthon vannak. Odakinn hűvös őszi szél fodrozza a tó vizét, a víz fölött sirályok repkednek országról országra.



FORDÍTANI NEM KELL FÉLNETEK JÓ LESZ

„JÓL BŐGTÉL, OROSZLÁN!"

BESZÉLGETÉS NÁDASDY ÁDÁM FORDÍTÁSÁRÓL

A Katona József Színház Shakespeare: *Szentiványéji álom* című bemutatóján (melyről a SZÍNHÁZ 1994/12. számában közöltünk kritikát) debütált Nádasdy Ádám új fordítása. Kevéssé az előadásról, inkább a szövegről zajlott az a kétórás beszélgetés a Kossuth Rádióban, melynek rövidített, szerkesztett változatát az alábbiakban közreadjuk. A beszélgetés résztvevői: Dávidházi Péter irodalomtörténész, Máté Gábor színész-rende-ző, Nádasdy Ádám költő-műfordító és Ruttkay Kálmán irodalomtörténész. Riporter: Csáki Judit.

– *Miért fordította le* a Szentiványéji álom *című drámát?*

N. Á.: - Megrendelésre és pénzért. Gothár Péter rendező kért föl a Katona József Színház nevében. Valószínűleg azért engem, mert tudta, hogy írtam ilyen tárgyú verseket, és tudta, hogy szeretem a darabot. Ő fölkért, én meg boldogan rávetettem magam.

– Habozás nélkűl?

N. Á.: - Igen.

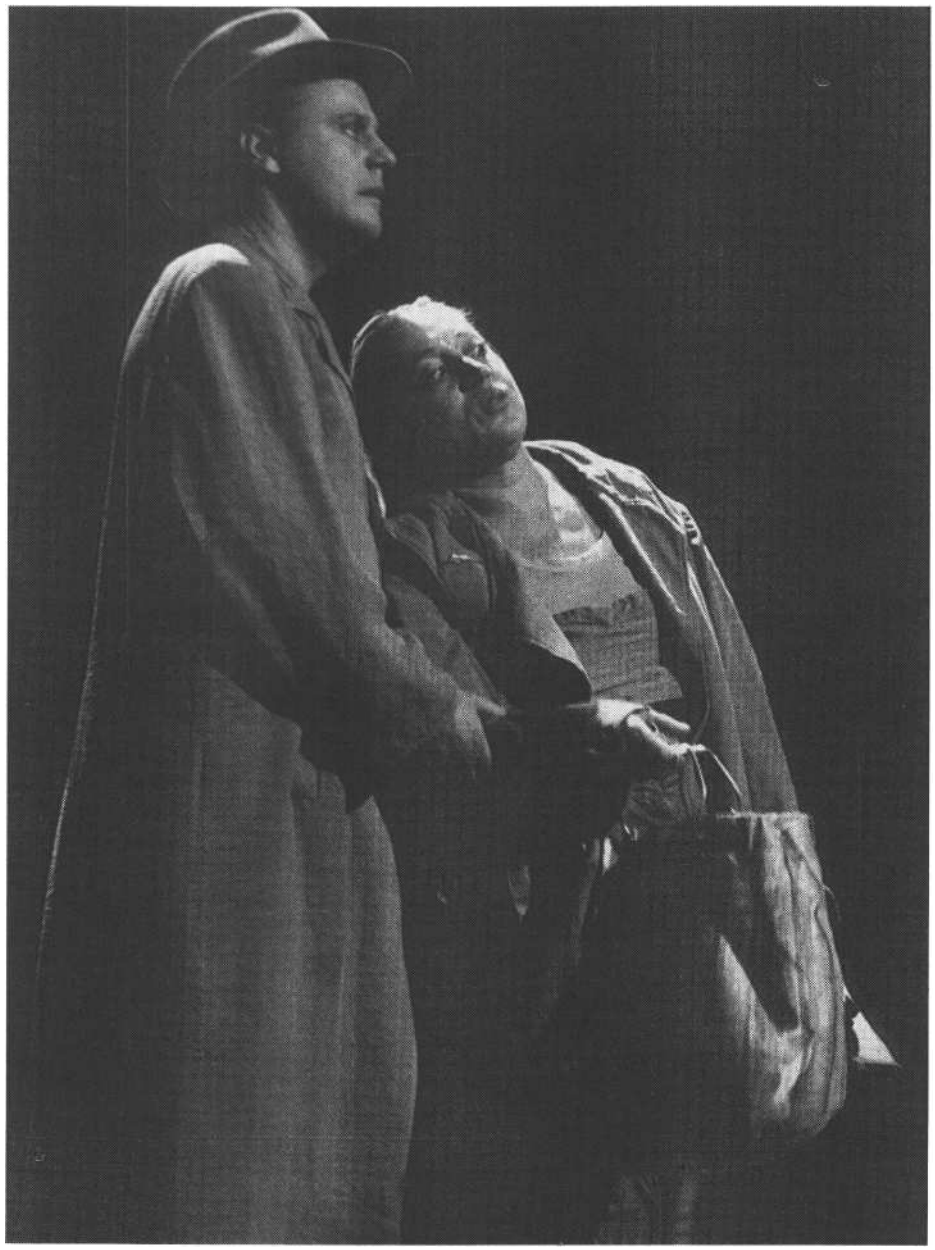
– *Nem kisebb ambícióval méghozzá, mint-hogy* természetesen azt szeretné, *hogy az ön fordítása jobb legyen, mint Arany* Jánosé. *A 2000-ben megjelentetett „használati* utasításá*ban" azt is elmondja, hogy ön szerint Arany* elsősorban *költeményt fordított, ön viszont színházi* szöveget.

R. K.: - Ezzel egyáltalán nem tudok egyetérteni. Aranynak egyébként nem az általunk ismert szöveg az első Szentiványéji-fordítása, mert még Nagyszalontán lefordította, az is lehet, hogy németből, és előadatta amatőrökkel, ő festette a díszletet, ő rendezte; mindentő csinált, mert nagyon fontos volt számára, hogy kipróbálja színpadon.

– *Felvetődött, hogy* talán szentségtörés *Arany után lefordítani Shakespeare remekművét, de erről aligha* érdemes *beszélgetni. Arról viszont igen, hogy ez a százharminc* éves szö*veg elavult-e.*

R. K.: - Azt hiszem, ha Nádasdy Ádám a nyilatkozataiban megállt volna ott, hogy azért fordította le a darabot, mert szereti, mert egy modern szövegű fordítást rendeltek tőle - amire különben is hajlott -, akkor nem volna semmi baj. De ő elszólja magát, amikor azt mondja: nem tehetünk úgy, mintha nem tudnánk, hogy ennek a műnek van egy Arany-féle fordítása is. Ettől kezdve folyton Arannyal szemben próbálja a maga szövegének a létjogosultságát bizonyítani, ami módszertanilag, azt hiszem, nagyon helytelen. Amikor betekintést nyertem a készülő fordításba, nagyon sok kifogásom volt, a szememnek rosszul „hangzottak" bizonyos dolgok. Bevallom, kajánul ültem a színházban, és vártam ezeket a rosszul hangzó részeket - és nem jöttek be. Gondoltam: nyilván Nádasdy kijavította. Utána megnéztem a szöveget - nem javította ki. Ebből az a tanulság, hogy a színpadról jól jöhet le olyasmi is, ami olvasva nem olyan jó. Nádasdy viszont Aranyt abban marasztalja el, hogy már olvasva is nehéz, színpadon meg pláne... Én pedig azt hiszem, hogy ha Nádasdy szövege - amit én olvasva kifogásolhatónak érzek - jól jön le a színpadról, akkor nyilván jól van elmondva. És az Arany-szöveget is lehet jól mondani.

D. P.: - És ha az Arany-szöveg történetesen „nem jól jön le", akkor nem okvetlenül már nem jól jön le. Tudjuk ugyanis Egressy Gábor vissza-



Máté Gábor (Oberon) és Csákányi Eszter (Pukk)

emlékezéséből, hogy az ősbemutatón, 1864-ben, Arany szövegét a színészek nagyon nehezen mondták el. Egressy azt írja, hogy „szörnyű dúlást vittek végbe a szövegben, mert a túlbuzgóság nervózusokká tette őket". Egressy egyébként Oberont játszotta abban az előadásban - azt a szerepet, amit most Máté Gábor. A hitelesség tehát időtől és elavulástól független színházi probléma.

– Máté Gábor most *valóban Oberont* játssza, *Arany* János - *Eörsi István* által *kicsit* "kiigazított" - *magyarításában pedig Lysandert játszotta annak idején Kaposvárott.*

M. G.: - Ebben a kérdésben én csak a színház igazságát tudom képviselni. Nádasdy Ádám munkája, szerintem, miközben rendkívül modern és jó szöveg, költészet is. Nekem is vannak soraim, amelyeket boldogan tudok úgy mondani, mintha vers lenne. Amikor annak idején Kaposvárott elkezdtük próbálni a darabot, nem gondoltuk, hogy Arany szövegébe olyan nagyon bele kellene nyúlni. És bizony a színpadi próbákon derült ki: jó, hogy „kéznél van" Eörsi, mert sok helyen a szöveg már mondhatatlan. Ami Nádasdy fordítását illeti: nagyon jelentős lépésnek tartom, akár egy új Hamlet-fordítás irányában is.

– *Melyek voltak a* fordítás *„vezérelvei"* - Shakespeare szövegén kívül?

N. Á.: - Elhatároztam, hogy a vers-próza arányt és a rím-nem rím arányt betartom, és pontosan ugyanúgy fogom alkalmazni, ahogy az eredetiben van. Úgy éreztem, ez olyasmi, mint a hangszerelés; ha rímbe csapnak át, vagy ha visszamennek prózába, ezt Shakespeare nem véletlenül csinálja. Tehát tartom magam hozzá, még akkor is, ha nem értem igazán, hogy mit akar. Akkor is, ha látszólag néha szeszélyesen alkalmazza a módszert, és úgy tűnik, mintha egy kicsit elfelejtette volna, hol is tart; tovább írta rímben, aztán hirtelen rájött, hogy ez már nem az a rész, és akkor abbahagyta.

– *Azt hittem, nagyjából* következetes, *hogy ki* beszél *prózában* és *ki versben.*

N. Á.:- Nem, nem. Amikor a fiatalok veszekszenek, akkor érthető, hogy rímben beszélnek, félszonetteket mondanak egymásnak. Aztán Heléna hirtelen rádöbben arra, hogy mindenki összeszövetkezett ellene, és abbahagyja ezt a játékot: odaszól a barátnőjének, és elmond egy nagy drámai monológot. Ekkor a szöveg blank verse-re vált, tehát rímtelenre. Egészen addig így megy ez, amíg a két fiú - szerintem véletlenül - két olyan sort mond, ami összerímel, és attól kezdve megint nem tudnak kiszakadni a rímből.

D. P.: - Nagyon érdekes, hogy Nádasdy Ádám szerint Shakespeare mintegy bennefeledkezik a rímbe... Ugyanis a Shakespeare-kritika, főleg a romantika korában, olyan tisztelettel övezte az írót, hogy azt mondta: „ha én nem értek valamit, akkor az azért van, mert az én véges

Jelenet a Katona József Színház előadásából

eszem nem képes felfogni, hogy Shakespeare a maga tökéletességében mit miért csinált..." És most itt egy fordító a huszadik század végén, aki elég tiszteletlen ahhoz, hogy hogy kimondja: talán csak véletlenül van így...

N. Á.: - A „véletlenül"-t én is úgy értem, hogy én nem látom racionális magyarázatát. Azt értem, amikor Heléna azt mondja, hogy „Rossz vagy, Hermia, hűtlen barát..." - itta klasszikus drámai hagyomány szerint elkezdődik egy nagyária, előrejön a szereplő és elmondja. Másutt viszont - erre mondom, hogy véletlen - nem látok ilyen magyarázatot. De hát persze „ájultan" tisztelem, és tiszteletben tartom.

– *Engem érdekelnek ennek* a tiszteletnek a *határai. Mikor döntött mégis úgy, hogy kihagy* öt szót *vagy* egy *kifejezést azért, hogy a* sorszámba *vagy a* szótagszámba *beleférjen?*

N. Á.: -- Elég gyakran volt ilyen. Magyarul a szavak is hosszabbak, nem is lehetett mindent beletenni. Úgy gondolom, majd a kritikusok el döntik, hogy elfogadható kompromisszumokat kötöttem-e, vagy önkényesen dobáltam ki a léghajóból mindenfélét.

– *Azt is nyilatkozta:* semleges szöveget kívánt *készíteni. Miért? Aranyé nem* semleges?

N. Á.:- Nem tudom megítélni. A magam szövegére úgy értettem, hogy nem népies ízűt vagy nem nagyon régiest...

– Az időtállóság *szempontjából hasznos* a semleges szöveg?

N. Á.: -- Ez is igaz, de inkább arra gondoltam, hogy a szöveg simuljon bele a kulisszákba, és ne lépjen előtérbe, mint önálló szereplő.

– Máté Gábort *kérdezem:* semleges szöveg ez?

M. G.: - Úgy érzem, igen. Mint színész és rendező gyakorta találkozom a fordításokban egy bizonyos túlírtsággal. De nekünk muszáj színházi szövegként kezelnünk, muszáj megfejteni, mi mit jelent, és aztán elmondani vele, amit mi akarunk. Erre a szövegnek alkalmasnak kell lennie - és erre talán jó szó a „semleges".

- *Nádasdy bizonyos pontokon valóban* semleges szöveget *irt.* Ahol ő azt *mondja, „mi újság?", ott Aranynál az áll, „nos, mi jót hozasz?"* Másutt *viszont, különösen* a szerelmesek szöve*geiben, Nádasdy is archaizál. Lysander azt mondja Hermiának: „Szerelmem, olyan* sápadt *lett az arcod, /* a rózsái *miért hervadtak* el?" *Hermia: „Talán* esőt *kívánnak - épp* elég / jut *majd nekik* a szemem záporából." *Ha jól* értem, ez semlegesen *úgy hangoznék: „miért vagy* szomorú?" - és a *válasz: „még majd bőgni is* fogok".

N. Á.: - Ez Shakespeare-nél sem semleges, hanem szóvirágváltás kettejük között. Nem archaizáltam, hanem nem mertem eltérni; ha egyszer Shakespeare azt mondja, a rózsái hervadnak, akkora rózsái hervadnak. Abban igaza van, hogyha ma stilizálunk is, nem így stilizálunk. Vállalom, hogy én úgy stilizálok, ahogy ő; hanem így tennék, akkor ez persziflázs lenne, olyan, mint a *My Fair Lady.*

R. K.:- Itt szerintem fölmerül az is, hogy a fordításnak nem kell-e legalább picit figyelmeztetnie arra, hogy ez egy négyszáz éves darab...

N. Á.: - De hát minden sorában figyelmeztet rá...

D. P.: - Ezen a ponton hadd indítsak egy kis kritikai támadást a szöveg egyik sora ellen; miközben az egészről nagyon jó a véleményem, elegáns, világos, könnyed *es* plasztikus. Vannak benne azonban olyan, a szleng és a kollokviális beszéd felé sodródó sorok, amelyek talán nemis

A mesteremberek *előadása* a Katona József Színházban (Koncz Zsuzsa *felvételei)*

Shakespeare általános nyelvéből rínak ki, inkább az adott szereplő adott helyzetében várható szövegéből. Amikor a darab vége felé Théseus és Hippolyta nézik a mesteremberek színjátékát, akkor Demetrius mond valamit, amire Hippolyta azt válaszolja; „Én még ilyen hülyeséget nem hallottam." Ez tökéletesen belesimul a mai köznyelvbe, annak is egy - megengedem, nagyon semleges, de - nagyon lapos rétegébe. Itt viszont Hippolyta mondja, az amazonok királynője, aki ekkor már Théseus fejedelem felesége, ráadásul a darab végén, ahol Shakespeare-nél a kulturális rend és hierarchia általában helyre szokott állni. Megnéztem az eredetit, és rögtön világos lett, hogy Ádám abszolút hűséges akart lenni, mert ott az áll: „This is the silliest stuff that ever I heard" - ami ma tökéletes angol szleng. És tényleg a „legnagyobb hülyeséget" jelenti. Alighanem valamiféle nyelvtörténeti homonímia révén alakulhatott így, és Shakespeare korában valószínűleg csak egy alliteráló sor volt, közel a kollokviálishoz, de nem annyira elcsépelt és jellegtelen, mint ma.

N. Á.: - Valószínűleg teljesen igazad van. Nagyon jót nevettem, amikor az eredetiben meg-láttam, mert teljesen olyan, mint ahogy a vendéghallgató amerikai diáklányok mondják nálunk, az egyetemi büfében...

D. P.: - Igen, de *véletlenül* olyan. Aranynál egyébként úgy hangzik, hogy „ilyen ostoba silányságot még nem hallottam"; ez egy picit nehézkes, de legalább nem közönséges egy királynő szájából.

- És mi van a *többi olyan kifejezéssel, ami kilóg, úgymond,* a fősodorból, *amit Nádasdy egyébként „mainstream"-nek nevez. Tehát mi* van a *„bunkó",* a „fenébe", *a „francba" szavakkal, mi van a* ‚nyomulással", *hiszen ez egy tipikusan kilencvenes évekbeli szó, egy* fideszes *szó, ami úgy fog elfelejtődni percek alatt...*

R. K.:- Erre mondta Nádasdy, hogy egy fordítás nem örök időkre szól.

- Bár alighanem ő az *elkövetkezendő* szá*zharminc* évre szánta...

N. Á.: - Azzal már megelégednék, igen.

R. K.: - Hadd idézzem megint Aranyt, akit itt óhatatlanul mindig idézni kell. Ő találta ki a „fordítási stádium" fogalmát. Azt mondta, tessék csak fordítani, fordítani, mert ha nem is sikerül tökéletesen - ezt most nem Nádasdy munkájára mondom -, fordítási stádiumnak az is jó. Ő alighanem a saját magyarítását is annak tartotta, ezért aztán biztosan nem forog a sírjában attól, hogy Ádám is lefordította a *Szentivánéji álmot.* De ha már Aranynál tartunk, hadd utaljak vissza arra, amit Ádám Arany színszerűtlenségéről mondott, és ami nekem nagyon fáj. Aranynak is fájna, mert ő buzdította a költő és fordító urakat arra, hogy ha valaminek nekilátnak, nézzenek utána a színháznál elfekvő kéziratos fordításoknak; lehet, hogy azok filológiai szempontból nem olyan jók, mondta Arany, de a színház nyelvén vannak írva.

N. Á.: - Nem vitatom, hogy amit ő írt, az szép színházi szöveg és jól előadható. Azt viszont állítom, hogy Shakespeare darabját nem mint színdarabot fordította elsősorban, hanem mint költeményt. Mondok példát is. Az eredetiben a rímek végig páros rímek, rendkívül primitív szintaxissal, vagyis úgy, hogy minden sorvég egyben mondatvég vagy mondatrészvég is. Nem véletlen, hogy Shakespeare így írta meg, ez színpadi kérdés, így lehet jól mondani. Ehhez képest Aranynál rengeteg az *enjambement* - ettől ez egy másik színdarab. Nem vitatom, hogy színdarab és előadható, de úgy érzem, hogy egy másik. Sorokon keresztül húzódnak az *enjambement*-ok, és a színésznek döntenie kell, hogy vagy a rímet hozza ki - akkor nem fogják érteni, mit mond, mert szétvágja a szintaxist, de lesz zenéje -, vagy - és ezt szokták csinálni - értelemszerűen mondja, akkor meg elvész a muzsikája.

M. G.:- Egyetértek Ádámmal, mert a szöveg megszabja az előadás ritmusát. Reagálni például csak sorvégeken lehet, és ha a sorvég egyszersmind nem gondolati vég is, akkor lehetetlen.

D. P.:- Ez azért így talán túlzás, akárcsak az, hogy Aranyé egy másik darab. Körülbelül annyira másik, mint ez. Mellesleg ugyanez a probléma a szonetteknél is fölmerül; Szabó Lőrinc fordításainak éppen az a modern hozadéka, hogy rengeteg *enjambement-t* rakott a szonettekbe. Ebből a szempontból Arany, ha úgy tetszik, modernebb a kelleténél...

N. *Á.:* - Be kell vallanom, hogy rendkívül hálás vagyok Aranynak, és nagyon sokat köszönhetek neki. Fordítás közben nem használtam, de amint egy-egy résszel készen voltam, rohantam megnézni, hogy ő hogyan fordította. Gyakran éreztem úgy, mintha ott állna a hátam mögött, és megkocogtatná a vállamat: „ebben a rész-ben még egy csavarás, még egy szójáték

van". Az ő intelmei alapján gyakran sűrítettem a szöveget, és megpróbáltam még valamit beledolgozni.

– *Szempont volt-e az is, hogy ne hasonlítson?*

N. Á.: - Nem. Van persze néhány sor, amely annyira triviális, hogy nem lehet másként fordítani. A „jó napot kívánok" vagy a „Lysander is", az így van, és kész.

– *Ott van például a „légi* semmi" *vagy a „Ha mi árnyak nem tetszettünk" kifejezés, illetve sor...*

N. Á.: - A „légi semmi", az légi semmi, mert angolul „airy nothing"... A másik... az igen, az találat, mert ugyan az „If we shadows have offended" is nagyjából ezt jelenti, de azért írhattam volna mást is, azt például, hogy „rosszak voltunk" vagy „megbántottunk", de nem írtam... Itt beadtam a derekam.

– *Ennek* kettős hatása van: *egyrészt fölidézi zenéjével* az ismerős szöveget, *másrészt, mivel másképp folytatódik, figyelemfelhívó.*

N. Á.: - Tekintsük hommage-nak...

– Szeretném, *ha elmondanák véleményüket* a *mesteremberek nevéről. Közülük egyről ugyanis azt gondolom, hogy Aranynál - némileg paradox módon - Nádasdy koncepciója alapján is jól van megoldva:* ő a *Vinkli, aki Aranynál Gyalu. Hiszen Nádasdy nevei, a vezetéknevek legalábbis, a foglalkozáshoz igazodnak - Gyalunál eszerint Nádasdy szempontja* mégiscsak *az lehetett, hogyne hasonlítson* Arany szövegére. Sokat *gondolkodhatott rajta, mert egy korábbi verzióban volt például Sámlinger is...*

N. Á.: - Hát ebben van igazság. Meg kell vallanom, hogy...

M. *G.:* - Én nagyon csodálkoztam ezeken a neveken, és nagyon tetszettek. Különösen a Tetőfi és a Lavór Tamás. De hallottam, hogy a próbákon a színészek kifogásolták egyiket-másikat, Vajda László, aki akkor Tetőfit próbálta, ezt a nevet nagyon nem szerette, Gothárnak sem tetszett egyébként... És akkor Vajda azt mondta, legyen inkább Ács... Ács János, a jónevű színházi rendező.

N. *Á.:* - Mások is mondták, hogy túl sok a viccből, és a Sámlinger ráadásul „gimnazista" vicc. Hát jó, legyen akkor Vinkli.

R. K.: - Erről én hasadt lélekkel tudok csak nyilatkozni. Van, amit elfogadok, van, amit nem. De nem vagyok azon a véleményen, hogy azért, mert Arany nevei olyan jók - és tényleg nagyon jók -, egy másik fordításnak feltétlenül át kellene venni. Pláne, ha ez a fordítás Aranynak még azokat a pillérjellegű mondatait sem veszi át, amelyek szállóigévé lettek.

– *„Helyes a* bőgés, Oroszlán"...

R. K.: - Például, igen. Furcsa módon persze a „Helyes a bőgés, Oroszlán" rosszabb fordítás, mint a „Jól bőgtél, Oroszlán", de mégis kérdés, nem az marad-e szállóige. A nevekre visszatérve: én a Tetőfit nem szeretem, legfeljebb akkor szeretném, ha Sándornak hívnák, akkor legalább teljes volna, de a Miklós... Ez egyrészt túl jó, másrészt nem túl jó.

N. Á.: -- Ebből a szempontból két részre hasadt a város. Az egyik fele nagyon támogatja, a másik nagyon fanyalog.

- *A mesteremberek nevén általában?* N. Á.: - Nem, csak a Tetőfin.

Bezerédi Zoltán (Puck), Lukáts Andor (Zuboly) és Olsavszky Éva (Titánia) a kaposvári Szentivánéjiben (MTI-felvétel)

R. K.: - Én fanyalgok.

D. P.: - A Lavór nem elég jó, a többit szeretem. *R.* K.: - Azt én sem szeretem.

- *Nádasdy erről* azt mondta - *konkrétan Kórász Róbertről -, hogy az OTP-be bemehet egy ilyen nevű* ember, és *pénzt* vehet föl. *Hát bemehet, legfeljebb nagyot fognak nézni. Mondok egy másik példát. Amikor Pukk - Aranynál Puck - azzal küszködik, hogy az* összecserélt szerelmeseket Oberon *parancsának megfelelően egy*-máshoz passzítsa, *Shakespeare-nél ezt mond-ja: „Up and down, up and down, / I will* lead *them up and down "; Aranynál ezt:* „Fel s *alá,* fel s *alá, / Hordom őket fel s alá "; Nádasdynál pedig: „Föl* és le, föl és le, / *csalom őket föl és le ", de egy ko-*

rábbi verzió még így szólt: „erre-arra, erre-arra, / csalom őket erre-arra". A „föl és le", illetve a „fel s alá" ugyanazt jelenti, csak ez utóbbi dallamosabb, „mondókásabb"; szóval Nádasdy, szerintem, itt is elsősorban arra törekedett, hogyne hasonlítson.

N. Á.: - Nem. Azt, hogy „fel s alá", én nem írom le, az én tollamból az nem jön ki. És nem azért, hogy ne hasonlítson, hanem mert - nem jó. Az „up and down" az nem „föl s alá", hanem föl és le. Szóval nem azért írtam így, hogy különbözzön.

Titánia és Zuboly Peter Brook előadásában

- Néhány telitalálatra *hívnám föl a figyelmüket; nem* is csak a *fordítás, hanem* az értelmezés *szintjén telitalálatok* ezek. *A „váltott gyermek" például eltűnt,* és *vele egy nehezen magyaráz-ható motívum* is tiszta *lett, világos az új fordításban. Vagy ahol Arany az egyik tündérnek* azt a nevet adja, *hogy „Babhüvely úr" (csöppnyi kép-zavarral), ott Nádasdy - egyébként* szorosab*ban tapadva az angolhoz - a „Borsókaró úr"* és *„Borsóhüvely asszony" neveket találta ki.*

R. K.: - Ezt most olyan meggyőzően adta elő, hogy el is kell fogadni.

N. Á.: - Az triviális is, hogy sok minden érthetőbb lett. Mai a szöveg, tehát átjön a rivaldán.

D. P.: - Ezt az érthetőséget és rivaldát annyi szor emlegettük már, hogy muszáj hozzátennem valamit. Nem vagyok biztos benne, hogy Arany fordítása érthetetlen volta színházban az utóbbi százharminc évben, vagy akár csak az utóbbi húsz-harminc évben is. Az lehet- és ennek Máté Gábor a megmondhatója -, hogy rendezőtől, színésztől nagyobb erőfeszítést igényelt, de azért végül is, szeretni tudtuk ezt a darabot. Lassanként mintha ott tartanánk, hogy aki Arany fordítását nem látta színházban - és esetleg most már nem is láthatja -, az azt hiheti: reménytelenül érthetetlen szöveg volt. Lehet, hogy nehezebben érthető, ha nem jó az előadás; bizonyos, hogy az előadás minősége meghatározó a szöveg érvényesülését illetően, de hát ez most, ennél a fordításnál sincs másként. Ádám azt mondta nekem még korábban, hogy Aranynál a mesteremberek túlságosan bárdolatlanok, bumfordiak, bugyuták, parasztosak, miközben valójában mezővárosi polgárok, akik intelligensebbek, de félműveltek és magázódnak. Hát ebben az előadásban olyan bumfordiak voltak, mint még soha. A szöveg ellenére vagy a szöveggel együtt.

R. K.: - Én sem hiszem, amit Ádám mondott, hogy Arany szövege olvasva is érthetetlen, és majd az ő fordításából fogjuk megtudni, ki kicsoda, kivel, mikor, hogy, mit csinál. Azt hiszem, ezeket azelőtt is nagyjából mindenki tudta. A színházbajárás és a színpadi szöveg figyelése is egyfajta rítus. Elképzelhető, hogy az Arany-fordítást úgy hallgattuk, hogy „jó, ebben lesz néhány sor, amit nem értünk, de valahogy hozzátartozik az egészhez, és a megértést nem zavarja". A mai szöveg kevesebb nézői erőfeszítést igényel.

N. Á.: - Ez nem érdemem, ha egyszer mai szöveget írok...

D. P.: - Egyébként szerintem az angolok is sok mindent nem értenek Shakespeare drámáiból. Rengeteg történelmi utalást már nem tudnak fölfejteni; a királyokat még ismerik, de az alsóbbrendű történelmi személyeket aligha...

N. Á.: - Ki lehet például a „delfinen lovagoló sellő"?!

D. P.: - És ez nem is számít, a részletek nem értése kevésbé zavaró, mert ez rituális dolog.

- Erről a „színházélvezésről", amelyről most Dávidházi Péter beszél, *Nádasdy azt írta* idézett *cikkében, hogy a közönség „dőljön hátra,* és *engedje* magára *patakzani a nyelvi* zene, *angol szinházban a Shakespeare-, magyarban az Arany-zene gazdagságát, közben* asszociáljon, *majd katartáljon, mint, mondjuk, egy koncerten. Én is ismerem a koncertszerű színház* szépsége*it, mostani munkámban azonban... " A* folytatás *már nem erre vonatkozik.*

M. G.: - Valami nagyon fontosat szeretnék mondani. Nem tudom; tudják-e önök, hogy a Magyarországon az utóbbi időben játszott előadá-

sok közül ez van a legkevésbé meghúzva... És tegyük hozzá, hogy az Arany-szövegből azért húztak sokat, mert a néző végképp nem értette volna.

D. P.: - Ehhez már alig merem hozzátenni, hogy én még ebből is kicsit többet húztam volna.

M. G.: - Megkérdezném: láttak önök már jó Szentiványéji-előadást?

– *Milyen nyelven?*

M. G.: Magyarul. Miközben ugyanis arra hivatkozunk, hogy milyen nagyon élveztük ezeket az előadásokat, szerintem még nem volt a darabból jó előadás.

R. K.: - Én láttam egyet 1938-ban...

M. G.: - Az lehet. Az is igaz, hogy a mi életünkben is van egy mérce. Nem tudjuk megkerülni, hogy létezett Peter Brook előadása. Én is játszottam itthon már kettőben, és éreztem a nyomást. A mű ugyanis olyan bonyolult és olyan csodálatos, hogy újra és újra neki kell veselkedni, hogy megpróbáljuk minden rétegét színházi nyelvre fordítani.

D. P.: - A negyvenes években például Németh László azt írta, hogy legjobb lenne Shakespeare-t egy ideig levenni a repertoárról, mert az a bizonyos komplex megközelítés egyszerűen nem megy. Mintha múzeumi tárggyá vált volna - nem lehet életet lehelni belé. Egyébként nemrégen újraolvastam az eredetit, és elcsodálkoztam azon, hogy ha ezt valaki életében először elolvassa, és színházban még sosem látta, milyen nehéz az írott szöveg alapján követni a cselekményt. Ez fölveti azt a kérdést, hogy mennyire kell egy darabnak megállnia a lábán színház nél-kül.

– *Mire gondol Dávidházi* Péter? Netán arra, *hogy ez zavaros dráma?*

D. P.: - Nem, hanem arra, amire Máté Gábor utalt korábban; hogy ezt egy színházi ember színháznak írta, és a színház ezt valahogy mindig „kiegészíti".

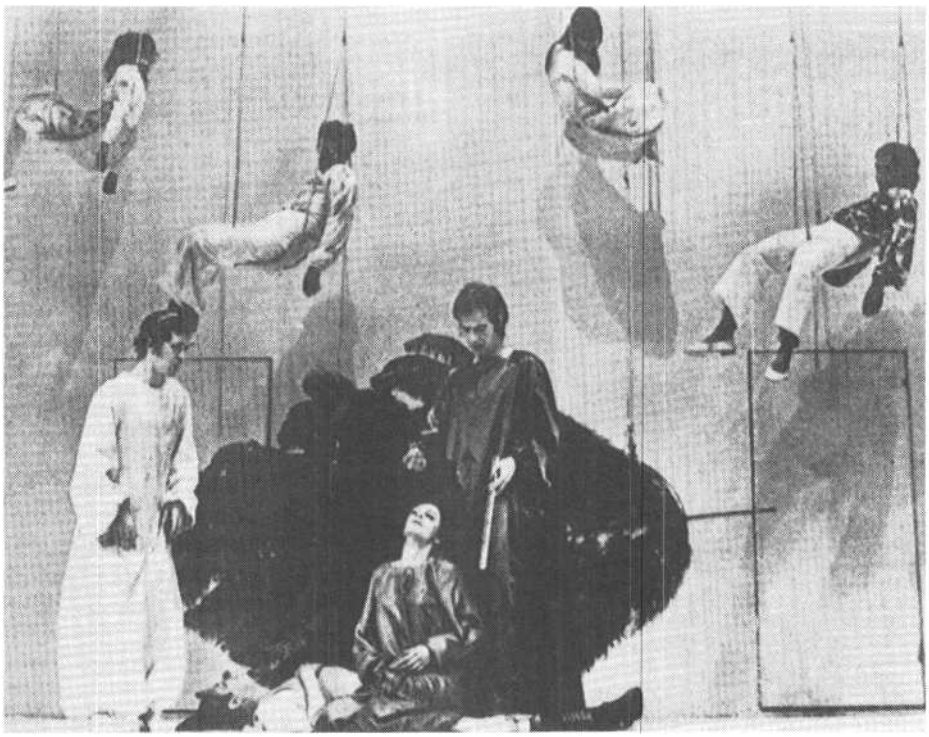
R. K.:- A szerelmeseknek például határozottan jót tesz, ha látja őket az ember, annyira összetéveszthetők a szöveg alapján.

N. Á.: - A lányoknak még a nevük is hasonlít, a fiúk meg alig különböznek karakterükben.

– De ez talán *a dráma* lényeges *eleme, nem? Hogy mi körül folyik itta kavarodás, amikor egyik olyan, minta másik?*

N. Á.: - Hát igen.

– Máté Gábor *ugyan* sommásan *kijelentette, hogy ő nem látott jó magyar* Szentiványéji-előadást - *én emlékszem egyre, igaz, azt ő nem láthatta, mert játszott benne. Ez* Ács János ka*posvári* rendezése *volt, amely álom* és valóság *különös* összemosódásáról *érvényesen* tudott *megszólalni. Igaz, Aranyt Eörsi kiigazította itt-ott.* Az is *igaz, hogy mérföldkőnek* - és *nemcsak a* Szentiványéji *színházi történetében - magam is Brook* előadását *tartom.*



Jelenet Brook Szentiványéji álom rendezéséből

M. G.:-- Mert azóta nem lehet megkerülni azt a kérdést, hogy ki kicsoda ebben a darabban, és hogy milyen központi szervező ereje van benne az erotikának. Az erotika ugyanis mindenki életét átitatja; Oberon vezényli a cselekményt, de még az övét is meg a mesteremberekét is, az akkori Zuboly, ma Tompor Miklós révén. Úgy emlékszem egyébként, annak idején Kaposvárott mi ebben nem voltunk elég bátrak; öregnek éreztük magunkat a szerephez. Én huszonhat éves voltam, Lysandert játszottam. Hermia Csákányi Eszter volt, Heléna Básti Juli, Demetrius pedig ifj. Mucsi Sándor. De legalább kísérletet tettünk ennek a világnak az értelmezésére, bár a négy szerelmes ebben, úgy emlékszem, nem eléggé erotikus módon vett részt. És emlékeznék, ha más-ként lett volna...

D. P.: - A darab szexuális átfűtöttsége egyébként fordítói problémát is fölvet; ezzel kapcsolatban egy régi tévhitet kell eloszlatni. Azt nevezetesen, hogy Arany ezen a téren prűd lett volna, és kihagyta az erotikus-szexuális vonatkozásokat a darabból. Pedig a levelezéséből is kiderül, ő volt az, aki a teljes Shakespeare-fordítás ki-adása alkalmával a legtöbbet küzdött azért, hogy Shakespeare-ből semmit ne húzzanak ki. Kemény Zsigmond azt javasolta, hogy kétszáz sort húzni kell, hogy a szöveg a szalonokba is eljut-hasson, mire Arany azt válaszolta, hogy az első teljes magyar Shakespeare ne legyen „kasztrált" és „hézagos".

N. Á.: - Be kell vallanom, hogy nem találtam az eredetiben olyasmit, amit Arany ne fordított volna le, méghozzá úgy, ahogy ott van. Én is mindent lefordítottam - ebben a darabban nincsenek obszcén kifejezések, sem trágárságok. Volt olyan ismerősöm, aki az előadás után azt mondta, hogy jó kemény dolgok hangzottak el, én pedig kétségbeesetten tiltakoztam. Nyilván az történt, hogy a színház magával ragadta, és nem emlékezett, hogy mondták vagy mutatták...

– *Végezetül* szeretném *mindenkitől ugyanazt megkérdezni. Kérem, ezúttal ne magyarázatokkal* válaszoljanak, *hanem röviden és* határozottan. *Ha ötven év múlva,* 2044-ben *egy magyar színház bemutatja* Shakespeare Szentiványéji álom című *drámáját, önök* szerint kinek a *fordításában fogja* játszani? *Először Nádasdy* Ádámtól kérdezem.

N. Á.: - ... Az enyémben.

R. K.: - Én nagyon remélem, hogy élni fog még Arany János fordítása is, és időnként azt is bemutatják. És remélem azt is, hogy lesz még három-négy újabb fordítás.

D. P.: - Egyszerre fogja két színház játszani, az egyik Ádámét, a másik Aranyét...

M. G.: - Én pesszimistább vagyok Aranyt illetően. Szerintem addigra nagyon sokat fog változni a magyar nyelv.

– *A maihoz képest* is?

M. G.: - igen, tehát valószínűleg valami serény dramaturg a Nádasdy szövegét fogja átigazgatni.

– *Nem tudom, Nádasdy Ádám tudta-e vagy sem, hogy amikor a Katona* József Színház és

Gothár Péter felkérte erre a fordításra, akkor nemcsak ők kérték fel, hanem még valaki. Nem kisebb ember, mint Kosztolányi Dezső költő, műfordító kolléga, aki a következőt írta Arany János fordításáról: „Sokáig, nagyon sokáig maradandónak érezzük ezt a nemes szöveget, de - aminthogy el sem *tudunk képzelni egy* másik János királyt *vagy* Hamletet - lehet, *hogy valamikor,* századok *múltán, egy eljövendő nagy magyar* költő, *kinek a könnyűség* lesz az ereje, még *Arany János után* is sikeresen *szólaltatja* meg ezt a darabot."

Kérdésessé lett, hogy mit is tiszteljünk a nyomtatott betűben: a kielégítően megvalósult

GÉHER ISTVÁN

A SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ÚJ FORDÍTÁSAI

Ha változnak az idők, Shakespeare velük változik. Az utóbbi évtizedekben például mintha ismét teret hódítana az a felfogás, hogy a brit költőóriás mégiscsak színpadi szerző. Azaz: hogy költészetének örök értékei elválaszthatatlanok a közönséggel telt ház rituális pillanatától, amelyből egykor támadtak, s amelyben mindenkor feltámadhatnak. Megjelennek és elfogynak persze az egyedi és összkiadások, ám az olvasmány halott betű maradna, ha a dramatizált képzelet élményként újra nem teremtené, mondjuk, mint egy-egy revelatív elő-adás reményét. A könyvből nem passzusokat kell idézni, hanem szellemet - ezt sugallja az újabb szemlélet, míg erélyesen átértelmezi a hagyomány leckéjét, s közben magát a textust is ki-kezdi.

Jelenet a Csányi János rendezte Szentivánéjiből

végeredményt vagy a szükséges kezdeményezés nyomára vezető lehetőséget? Kérdés, hogy mi az írást éltető „valódi szükség". Az élő színháznak nem kanonizált szentszövegre van szüksége, amit ünnepélyesen felmondathat valamiféle muzeális pódiumi kiállítás keretében, hanem mondható, játszható, hatékony beszédre, mely a valóság illúziójával artikulálni képes az ősrítus korszerűsített ihletét. A modern színház tiszteletlen, agresszív, kérdezősködően követelőző; másként nem is felelhetne meg a maga támasztotta művészi követelménynek, csakis így teheti a dolgát alázatosan és átszellemülten. A magyar rendező és színész, ha magáévá akarja tenni a shakespeare-i inspirációt, szükségképp belekap (legalább egy gesztus, egy megrendelés erejéig) a műfordításba is, mert az elsajátítás és a kisajátítás egyaránt hozzátartozik az alkotó birtokbavételhez. Mint annak idején Shakespeare kultikusan pragmatikus színháza az új szövegkönyveket, úgy igénylik és fogyasztják nálunk manapság a kereső-kereskedő művészszínházak az új Shakespeare-fordításokat.

És mit szól ehhez a filológus, a kultusz klerikusa? Bólogat is, hümmög is. A színház efemer művészetével itt és most hódít; az irodalom maradandóságra pályázik. Ami egy sikeres előadásban stiláris aktualitásaival ügyesen elhiteti magát, nem biztos, hogy hiteles fordítás. Azt még össze kell vetni az eredetivel, tüzetesen megvizsgálnia prozódiáját, a dikcióját, a tónusait, a trópusait, a szófűzéseit, a szójátékait - hogy jegyzetelhető kiadást lehessen belőle szerkeszteni. De hát ez a cél? Ez is. A korábbiaknál megbízhatóbb, költőileg erőteljesebb, újszerűségében autentikus változat létrehozása. Igen, a végső cél nem kevesebb, mint hogy (átmenetileg) valóra váljon a filológia állandó vágyálma: a mérvadó szöveg. Csakhogy milyen tekintetben mi adja a mérvet? Ugyanaz, mindig másként; egy-egy korszak irodalomtörténeti tudása és irodalmi ízlése.

A Shakespeare-tudós kétfelé tekint. Tudnivágyó buzgalmában kozmopolita, mint bármely szakértő bárhol a világon; a szövegértésben azonban lokálpatrióta, mint minden magyar irodalmár. Szeretné, ha az új fordításban mindaz benne lenne, amit ma Shakespeare-ről tudni lehet, s hozzá még az is, amit legjobb formájában a mai magyar irodalom magából előteremthet. A Shakespeare-fordítás az európai műveltségen iskolázott nemzeti tehetség ismétlődő erőpróbája. Az írástudó tehát joggal aggódik, ha tehetséges költőnemzedékek nőhetnek fel anélkül, hogy erejüket Shakespeare-en próbára tehették volna. Nem mentség, hogy ezért-azért nem volt rá alkalmuk. Annál fontosabb, hogy az irodalmi ügymenetben honnan várható ilyen alkalom. Tudjuk mindnyájan: még leginkább a színháztól.

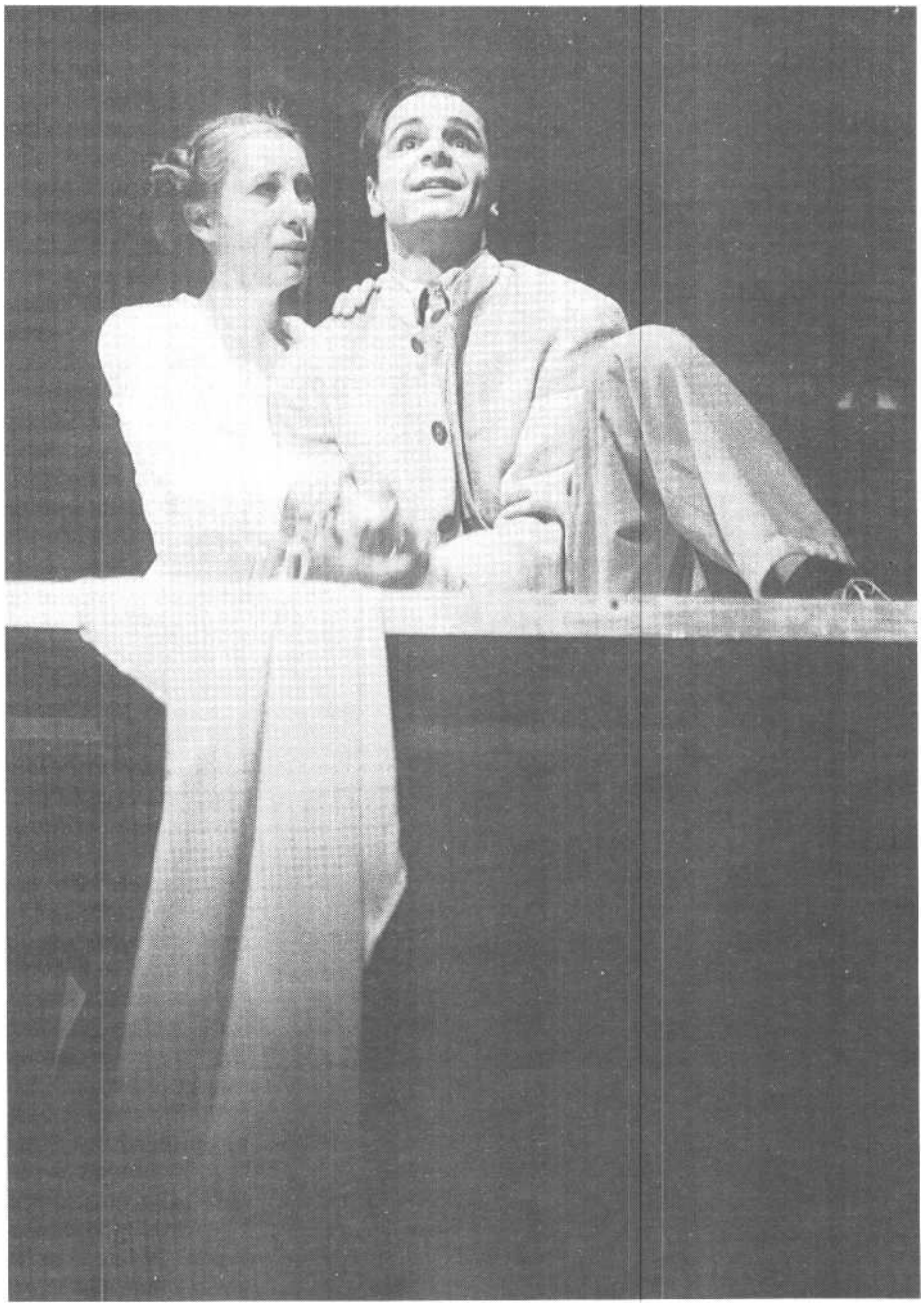
Évek óta tapasztalom, hogy a magyar Shakespeare ügye sürgetőbben érdekli a színházat, mint a tudományt. Foglalkozik vele, áldoz rá, hiszen belőle él. Évadról évadra üzemszerűen munkába veszi, s új előadásaihoz új szövegeket termel. Jó néhány ezek közül nyomtatásban is olvasható. Olvasom figyelemmel; figyelem, hogyan szól Shakespeare mai-magyarul. Többnyire okosan, érthetően, cicomázatlan fogalmazásban, fegyelmezetten visszafogott ritmikus élőbeszédben, mely nem annyira a nagy lélegzetű verstől kölcsönzi a hangját, mint inkább az értelmes prózától. Semmi baj. Az intelligencia: shakespeare-i erény. Hiszem és remélem hát, hogy ebből az intellektuális fogantatású interpretációból lehet valami; s ami van, azt szeretettel fogadom. Mint most éppen *a Szentivánéji álom* két újabb fordítását.

Szeretetemet nem kisebbíti, hogy Arany János jubileumi remekét százharminc év múltán is

szégyentelenül szeretem. Szívesen mondogatom: „Ide nekem az oroszlánt is." Vagy: „Miféle rongyon-gyűlt lármás had ez...?" Egy-egy ilyen mondatot nem lehet elfelejteni, és nehezen lehet másikkal helyettesíteni. Mindamellett elismerem, hogy a dialógus zömére jellemző társalgási modor ódivatúan szemérmes és negédes. A magyar Shakespeare-kánonban ez az egyetlen kegyeletesen megőrzött XIX. századi vígjátékfordítás, s ha nem Aranyé lenne, alighanem ezt is régiségtárba utalta volna a kegyetlen idő. Hiába, a „könnyed" stíluselem - a szerelmi enyelgés szigorúan korhoz kötött kifejezésmódja - avul el a leggyorsabban és a legmenthetetlenebbül. Így van. De mert Aranyé, mégis van a fordításban valami kortalanul szerethető. A vajákosság és a bumfordiság, a tündérekben és a mesteremberekben testet öltő dionüszoszi-arisztophanészi őskomikum mágikusan archaikus nyelvi mélyrétege. Mely borzongató „szörnyű vígságával" meg-megjelenik a dráma nagy pillanataiban, csak sajnos szórványosabban annál, semhogy betölthetné a jelenetről jelenetre haladó darabot. A telt házat itt és most kielégíteni: ránk maradó feladat. Ha nem is túlszárnyalni, mindenesetre stilárisan egységesíteni, koncepciójában (merészebb erotikával, intimebb retorikával) modernizálni lehet és kell bizony a klasszikusságától túlsúlyosodott, azaz vígjátéknak közönségesen elnehezült fordításszöveget.

Helye van tehát az újító vállalkozásnak. És helyt is áll magáért a két vállalkozó - Csányi János színész-rendező csakúgy, mint Nádasdy Ádám nyelvtörténész-költő -, egy-egy impozánsan végbevitt, ambiciózus munkával, melyen élvezetesen érződik a jó mulatság öröme. A passzionátus elszántság hasonló, a szándék és a praxis különböző. Csányi a maga dramaturgjaként, a maga produkciójához (Eörsi István példájának tanulságait megfontolva) figyelmesen felhasználja és vigyázatosan átkölti Aranyt; Nádasdy a versenykihívást bajnokilag közhírré téve (valamelyest talán Mészöly Dezső vívómodorában) radikálisan érvényesít egy frissítően provokatív felfogást. Csányi a szabatos verselés iskolagyakorlataiban a szöveghűség optimumát keresi, s ahol rátalál, ott tüneményesen vizsgázik. (Például „Vadrózsát tűzök szőröd bársonyába, / És szép nagy füleid felcsókolom." IV. 1. 2-3.) Nádasdy, a fölényesen gyakorlott verselő játékos kedvvel parádéztatja szellemét, s minduntalan meglep elegáns meg-oldásaival, melyek egyszerre pontosak és frappánsak, keresetten frivolak és megejtően természetesek. (Például „Ne, Lysander, nem kell a hősködés. / Na és - szereti Hermiát! Na és?!" II. 2. 107-8. Vagy: 84.) „Most tánczenét! Fel-kérhetem a hölgyet?" V. 1. 84.)

A kétféle megközelítésmód már-már ellentétesnek tűnhet, noha az eredmény különös megegyezéseket is mutat. Szembeötlik például, hogy mindkét verzió újrakanyarított beszélőnevekkel fazonírozza ki a bohózati kézművesfigurákat... Na, ezen majd még elvitatkozhatnak egy sort a filológusok!... Ilyen minőségemben egyelőre jobbnak látom tartózkodni az elvi állásfoglalástól, és személyes benyomás alapján a minősítésre is csak feltételes módban ragadtatom magam. Először: ha a rendező sem marad el a fordító mögött, Csányi János egy emlékezetes előadással gazdagíthatja a hazai színháztörténetet. Másodszor: Nádasdy Ádám szövege, ha a közízlés tartósan magára ismer benne, akár maradandó Shakespeare-fordításnak is bizonyulhat. Majd bizonyít és ítél az idő. Ítéletének elébe vágva teljes meggyőződéssel (harmadszorra) ennyit mondhatok: :a két új magyar *Szentiványéji álom* méltó rá, hogy az olvasó megismerje és teljesítményként elismerje. Ámde mi lesz, ha az elkövetkező években a színházak újabb fordításokkal fognak előállni? A filológia nem félti Shakespeare-t a, műfordítói szabad versenytől. Ha még bővebb lesz a választék: jó lesz.



Kiss Eszter (Hermia) és Rajkai Zoltán (Lysander) a Katona József Színház előadásában (Konc Zsuzsa felvételei)

A két fordítást a mellékletben közöljük. A szerk.

NÁNAY BENCE

UNALOM ÉS NEVETÉS

HALÁSZ PETER A KAMRÁBAN

Állójeggyel néztem végig Halász Péter Hatalom, *Pénz,* Hírnév, Szépség, Szeretet című előadás-sorozatát a Kamrában. Igazság szerint csak majdnem végig; a huszonnyolc estéből huszonhetet láttam, egyszer ugyanis nem engedtek be.

Ahogy a lépcsőn álltam, várva, hogy bemehessek, kétféle izgalom keveredett bennem. Nemcsak azért izgultam, hogy bejutok-e, és ha igen, állni fogok-e vagy ülni. Kellemes várakozást is éreztem; az előadás alapjául szolgáló újságcikket és a közreműködő művészek névsorát már fent, a kapuban el lehetett olvasni, ez alapján találgattam, találgattuk, milyen lesz a mai produkció: vicces, szomorú, szép, kísérletező kedvű, provokatív, morbid vagy unalmas?

Leginkább unalmas vagy vicces volt. Itt egyik jelzőt sem köznapi, negatív értelmében használom, és nem is akarok velük értékítéletet kifejezni. Az értékítélet amúgy is veszélyes az olyan előadások esetében, amelyek egy nap alatt készülnek, következésképpen a legszélsőségesebb minőségi ingadozások tapasztalhatók gyakran egy darabon belül is. Úgy gondolom, hogy a Hatalom... előadás-sorozat esztétikumát csak Halász korábbi produkcióival összefüggésben lehet alaposan megismerni. Annál is inkább, mert többször utalt korábbi darabjaira vagy idézett belőlük. Szeptember 27-én este például egy az egyben az egyik lakásszínházi produkciót, a Házat reprodukálta, az október 21-i előadásban az ő, *aki valamikor a sisakkészítő gyönyörű fe*lesége voltból veszi át azt a jelenetet, amelyben egy asztalra székeket, majd további székeket rakva egyre magasabbra másznak fel az öregek otthonának lakói. De újra felbukkan Lajtai Péter szövege is, amelyet a művész először a Halász Péter bábszínházában mondott el, legutóbb pedig a Sisakkészítőben használt fel.

(Itt kell megjegyeznem: Halász korábbi előadásainak csak egy részét láthattam élőben, másik részét videóról néztem meg, s van, amit csak fotók és leírások alapján ismerek.)

Halász előadásait kezdettől fogva három esztétikai elgondolás uralta: a köznapi és a különleges egymás mellé helyezése, a színészek természetes színpadi létezése, illetve a sajátos idő-kezelés. Ezek mindegyike meghatározó súllyal van jelen a Hatalom... előadás-sorozatban is, de - különböző okok miatt - egyik sem tudott a korábbi előadásokhoz hasonló intenzitással érvényesülni.

Időkezelés

A Halász-színház többnyire lassú. Igazság szerint az unalmas szót kellene használnom, de természetesen nem mint negatív jelzőt. John Cage mondja: „Ami két percen át unalmas, próbáld ki négy percig. Ha még mindig unalmas, nyolc percig. Tizenhatig. Harminckettőig. És így tovább." Halásznál éppen az unalomból születik esztétikai érték. Ez azonban nem egyedi jelenség.

Az elmúlt harminc év színház- és filmművészetében markáns tendencia bontakozott ki, amelynek a legfőbb jellemzője, hogy redukálja, lelassítja, minimalizálja a külső cselekményt, és ezáltal növeli a belső történés intenzitását. Az ebbe a vonulatba tartozó, egyébként rendkívül sokféle, néha éppen ellentétes esztétikai törekvésű alkotásokban az a közös, hogy a drámai sűrítést nem időbeli sűrítéssel érik el, hanem éppen ellenkezőleg, az idő expanzív használatával; leginkább hosszú, alapvetően statikus jelenetekből építkeznek, ennek következtében legtöbbször megnő a vizualitás szerepe.

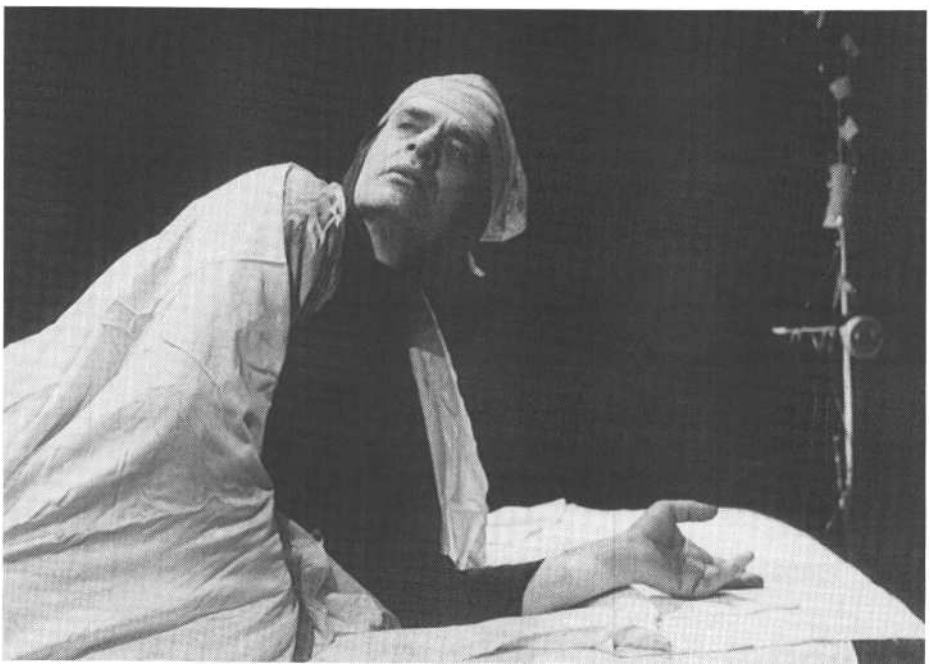
Az időkezelésnek ez a formája a hatvanas évekre nyúlik vissza, Robert Wilson lelassított mozdulatokon alapuló repetitív színházáig, sőt, bizonyos értelemben Tadeusz Kantorig, Tarkovszkijig vagy Pasolini középső korszakának filmjeiig. Ez a kifejezési forma a nyolcvanas évek végétől mindmáig reneszánszát éli. Olyan művek születnek, minta Vasziljev rendezte A *nagybácsi álma,* Tarr Béla hét és fél órás *Sátántangó*ja, Jeles András filmjei és színházi előadásai vagy a tavaly Budapesten is bemutatott Bergman rendezés, a Sade *márkiné,* de ide tartoznak Godard új filmjei, sőt Peter Greenaway és Derek Jarman művei is. Halász színháza egyértelműen ebbe a vonulatba tartozik.

Itt azonban érdemes egy finom distinkciót tenni. Más ugyanis az imént részletezett, drámai intenzitást hordozó, alapvetően stilizáló és megint más a történés reálidejét a színpadra „egy az egyben" beemelő időkezelés, ahol a színpadi idő - bár ugyanolyan hosszú, mint az előző esetben - nem stilizált, mint mondjuk, Vasziljevnél, hanem maga az ábrázolt történés ideje. Tehát ha a színpadon rántottát sütnek, annak pontosan annyi ideig kell tartania, minta való életben. Ez az eljárás volt jellemző például Gaál Erzsébet jó né-hány rendezésére vagy Hegedűs Tibor Utcaszínházának produkcióira.

Halász mind a két időkezelési formát használja. De a kettő között nincs éles határvonal, hiszen a reálidejű történés is hordozhat időstilizációt, ha a reális eseményt valamilyen nem reális cselekmény vagy látvány ellenpontozza. Halász előadásainak többségében ez történik, így például az 1973-as *Aliz* nővéreiben, amelyben annak a reálidejű cselekménynek, hogy két nő sakkozik, kizárólag az adja a stilizációs jelleget, hogy egyikük fején az egész előadás alatt egy káposzta van. Az elsődleges stilizálásra, a belső történések intenzitásának előtérbe állítására talán a legszebb példa a lakásszínházi *Madarak* és vörös *vállpántok* másfél órán át mozdulatlan pietàképe.

A Hatalom... huszonnyolc előadása furcsa, ambivalens módon viszonyult az időhöz. A Halász-féle időkezelés hatásmechanizmusának kiszámítása ugyanis hosszú próbafolyamatot igényel. Erre itt a vállalkozás lényegéből adódóan nem volt lehetőség, így a kevés próba miatta Halászra jellemző hosszú, statikus jelenetek többször arányt tévesztettek, nem érték el a kívánt

Halász Péter a Jack Smith halálában



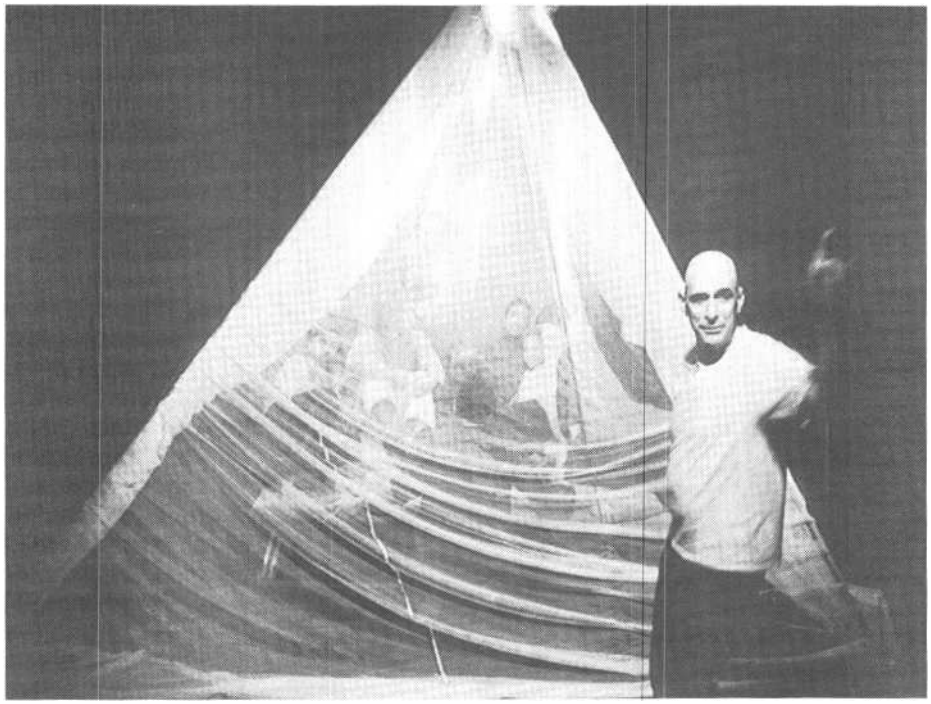
hatást. Érdekes, hogy a Merlin Színházban november elején előadott - és minden kritikai visszhang nélkül maradt - *Jack Smith* halálának időkezelése már lényegesen kidolgozottabb volt, pedig csak kicsivel próbálták többször.

A Hatalom... előadásaiban sokféle időhatás keveredik. Egészen a Robert Wilson-féle időkezeléshez nyúlik vissza az előadás-sorozat egyik legszebb jelenete, amelyben a színészek Dvořák Humoreszkjének zenéjére karatemozdulatokat utánoznak, csak éppen hihetetlenül lelassított gesztusokkal, miközben a háttérből Halász piros lézerrel EKG-diagramokat és más ábrákat rajzol a színpad elejét képező vetítővászonra (október 13.). A legszélsőségesebb időhasználattal talán *a Lőrinc* barátcímű előadás (október 11.) dolgozott, amelyben Halász egész este egy széken ülve beszélt, fején egy kartondobozból és vörös függönyből kialakított kis színházzal; ennek a statikus képnek a monotóniáját törik meg néha a színpad hátsó felén kifeszített lepedő mögött játszódó bábjelenetek.

A valós idő beemelése és stilizálása történt meg az olyan jelenetekben, mint amilyen Vajdai Vilmos aprólékos nyílt színi borotválkozása (Bud*apest fürdőváros,* szeptember 23.) vagy Halász és Lukáts közös sütés-főzése, amely olyannyira valós, hogy az elkészült rántottát később meg is eszik *(Sanyi* és *Aranka,* október 18.). Az időkeze-lésnek ez a fajtája legszélsőségesebben a Nó-*színház a* Palócföldön című előadásban (szeptember 15.) jelent meg, ahol a színpadot és az annak két oldalán elhelyezett nézőteret függöny választja el, így a néző csak a produkció egyik felét láthatja, de a szünet utána már önmagában is kellően lassú tempójú, gyakorlatilag csak a függöny egyik oldalán játszódó cselekményt a színészek még egyszer előadják - mosta másik oldal számára.

Ezek az időmanipulációk még így, kidolgozatlan, csiszolatlan formában is erős hatást keltenek. Tagadhatatlan azonban, hogy az ilyen jelenetek jó részében a kevés próba miatt szükségképpen nem érzékelhető az az arányérzék, amely Halász korábbi időkezelését jellemezte. Ez lehetett a fő oka - a közönség értetlensége, sőt esetenként felháborodása mellett - annak, hogy az előadás-sorozaton belül világosan érezhető eltolódás következett be a kevésbé szélsőséges időszerkezet irányába.

Ez az eltolódás persze nem jelent visszatérést a konvencionális, pergő ritmusú időkezeléshez. A kevés hosszú jelenet helyett több, viszonylag rövid epizódból építkeznek a produkciók, azonban ezeknek a rövid epizódoknak külön-külön ugyanazok az időkezelési alapelvei, minta hosszú, néha egész felvonáson át tartó jeleneteknek. Rendkívül kényelmes konstrukció; a színpadi időt ugyanúgy használják, azzal a különbséggel, hogy az epizód befejeződik, még mielőtt a néző unni kezdené.



Szentiványéji álom (október 17.)

Színészvezetés

Ilyen a már említett lelassított mozdulatsor vagy a Repülősónak (október 25.) azok a részei, amikor Burkhardt Siedhoff a színen levő tíz embernek a hátára ünnepélyes lassúsággal szárnyakat ragaszt, illetve amikor egyenként kezet fog velük, vagy a Szomorú trópusoknak (szeptember 29.) az a jelenete, amelyben a fényképész fokozatosan, mozdulatról mozdulatra olyan pózba állítja modelljeit, amilyen az aznapi Népszabadság-cikk illusztrációján látható. Meg-megcsillan az időperspektíva lehetősége, de mindez a néző szórakoztatását szolgálja.

Tehát két gyökeresen ellentétes művészi metódus érezhető: egyrészt a néző igényeivel nem törődő, öntörvényű, az unalomból esztétikumot kovácsoló, időhúzó módszer, másrészt a néző igényeit kielégítő, ahhoz igazodó, dinamikus tempójú jelenetekből való építkezés. Vagy az időhöz ragaszkodtak a néző rovására - ez az út könnyen torkollik unalomba -, vagy a nézőhöz az idő rovására - ebből következik a nevetés. Mind az előadás-sorozaton belül, mind Halász életművének egészében egyre markánsabb az előbbitől való eltávolodás. és a közeledés a második módszerhez. Ez azonban sem értékcsök-kenést, sem értéknövekedést nem jelent.

Az előadásokban tehát egyre inkább a sok rövid jelenet dominált. A Halász-féle időjátékok csak az egyes epizódokon belül jelentek meg - a konvencionális színházhoz és az amerikai akciófilmek tempójához szokott néző számára is fogyasztható formában.

A sajátos időkezelés mellett Halász előadásainak másik jellemzője az, hogy a színész nem játszik, hanem él a színpadon. Nem úgy tesz, mintha szereplő lenne, hanem ő maga a szereplő, színpadi létezése a lehető legtermészetesebb létezés. A színésznek le kell lepleznie önmagát. Ebben egyértelműen érződik Grotowski hatása, amely a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején meghatározó volta magyar nemhivatásos színházi élet és azon belül az Universitas együttes számára, ahonnan Halászék indultak. Már Halász első darabja, a Ruszt József által rendezett A *pokol nyolcadik* köre is egyértelmű Grotowski-befolyást mutatott. Ez a színészvezetésben úgy nyilvánult meg, hogy a szereplők tíz-tizenöt kilós köveket emelgettek, pakoltak, futottak velük, és e fizikai terhelés mellett egyszerűen nem volt módjuk „játszani", csak magukat adhatták; következésképpen minden színészi rutin, manír hiányzott alakításukból. Grotowski hatása - elsősorban a színészi játék tekintetében - mind a mai napig Halász előadásainak meghatározó eleme. A szobaszínház előadásaiban a színész valóban nem játszott, nem tett úgy, mintha valaki más lenne. Színészi létezése nem vált el köznapi létezésétől; hiányzott belőle minden mimetikus szándék. *A Három nővér,* a Halász Péter *bábszínháza* vagy *A skanzen* gyilkosa/című produkciókban a színészek kizárólag saját magukat játszották. A Három nővérben például három fér-fi ül, teázgat, vodkát iszik, uborkát rágcsál és Irina, Olga, illetve Mása szövegét mondja - min-

Halász Péter és Lukáts Andor a Sanyi és Arankában (október 18.)

den beleélés nélkül. Nem színészkedtek, egyszerűen éltek a színpadon.

Ez a törekvés később sokkal kevésbé szélsőséges formában nyilvánult meg. Már a New Yorkban készült előadásaikon is érződött, de a Budapesten előadott darabokban - *Ő,* aki *valamikor a* sisakkészítő *gyönyörű* felesége *volt; Piero della Francesca Cabaret -,* főleg pedig a Kamrában bemutatott *A kínai,* illetve az *Önbizalom* című előadásban világossá vált, hogy a színészek már szerepet játszanak, nem saját magukat. Bár ez visszalépés a kísérleti színházhoz képest, de szükségszerű visszalépés, hiszen a legegyszerűbb történet is csak ebben a formában adható elő. De ez még távolról sem jelent tradicionális színjátszást. A szerep ugyanis elsősorban a színész karakteréből bomlik ki, így a lehető legtermészetesebb színpadi játék alakulhat ki. Oly kevéssé tradicionális ez a színjátszás, hogy a magyar hivatásos társulatok közül a kétségkívül legtermészetesebb színészi jelenléttel dolgozó Katona József Színház repertoárjában is ugrásszerű változást jelentett, legalábbis eben a vonatkozásban; bár áttételesen - például Ascher Tamás és Ács János rendezésein keresztül - bizonyos mértékig a színház többi produkcióin is felfedezhetők Halász színészvezetésének nyomai.

New York kávéház (október 24.)

A Hatalom... előadásai legalább olyan eklektikusak a színészvezetés, mint az időkezelés tekintetében. Halász néha egészen Grotowskiig nyúlt vissza, máskor a lakásszínház eszközeit használta, bár legtöbbször A *kínai,* illetve az *önbizalom* játékmódja jelent meg. Ehhez az is hozzájárult, hogy a korábbi, kísérleti színjátszás ebben a közegben nem működött igazán. Így például a Ház (szeptember 27.) esetében sem, amely egy lakásszínházi produkció felújítása volt. Itta színtér közepén egy kis ház állt, amelyet körbejárhattak a nézők, belsejében pedig a színészek élték életüket. Ez a Kamrában - legalábbis a lakásszínház produkciójával összehasonlítva - nem működött, és nemcsak a tradicionális előadásokhoz szokott nézők idegenkedése miatt, hanem főleg azért, mert a színészek nem voltak hajlandók kiadni magukat. Ez nem azért történt így, mert a szóban forgó színészek képtelenek ilyen jellegű feladatok megoldására, hanem sokkal inkább azért, mert az ehhez hasonló produkciók speciális előképzettséget igényelnek. Grotowski többéves pszichofizikai színészi tréning után hozta létre előadásait. A már említett *A pokol nyolcadik* köre című Ruszt-rendezés előtt is hosszú, elsősorban fizikai előgyakorlatokat kellett végezniük a színészeknek, sőt minden próba és minden előadás előtt is. A lakásszínházban és New Yorkban pedig a színészek zárt közösségben éltek, és minden energiájukat a színházcsinálás kötötte le. Ezért kicsit jogtalan az összehasonlítás a lakásszínház és a Kamra előadása között, hiszen a Katona József Színház művészei nem dolgozhatták végig ilyen intenzitással a huszonnyolc estét, nem képeztek igazi alkotóközösséget; miközben este a Kamrában léptek fel, nappal egy másik darabot próbáltak, és több előadásban is játszottak. Elsősorban tehát nem a színészek kvalitása, hanem az állandó alkotói közeg hiánya miatt nem működhettek az ilyen színészi magatartást igénylő jelenetek, mint amilyen például a Ház volt.

Ugyanakkor éppen ez a vállalkozás töltötte be egy intenzív színészi tréning szerepét; a sorozat végére a Katona művészei érezhetően sokkal természetesebben, kevesebb rutinszerű eszközzel játszottak, mint kezdetben. Valószínűleg október végén már lényegesen sikeresebben tudtak volna megoldani olyan, a hivatásos színházi gyakorlattól lényegében eltérő színészi feladatokat, mint amilyen a Ház is volt.

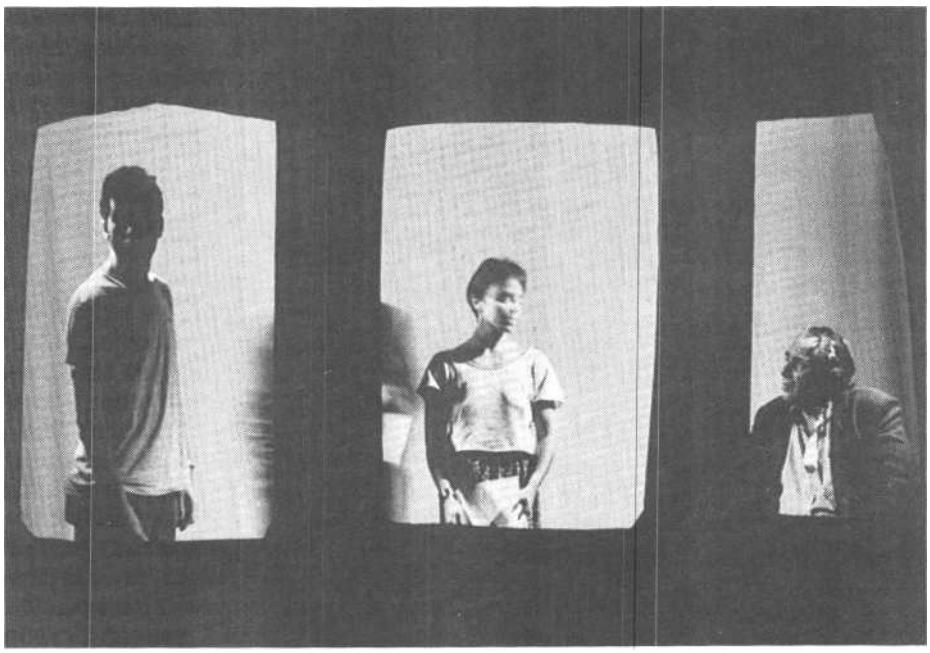
Mindamellett még a nem túlzottan kedvező körülmények ellenére is a Hatalom... legtöbb szereplőjének sokszor sikerült saját magát adnia a színpadon. Rendkívül erős, Grotowskiig visz-

szanyúló színészvezetésen alapuló játékokat lehetett látni. Például *a Mit érdemel az a bűnös, akinek a* záloga a *kezemben* van című előadásban (szeptember 30.) Szabó Győző körülbelül háromnegyed órán keresztül egy széken áll, az alacsony tető alatt derékszögben előrehajolva, remegő lábakkal, nyakában kötéllel; s amikor leszáll a székről, már kizárólag saját magát adhatja.

Anélkül, hogy az egyes színészi alakításokat külön-külön értékelném, meg kell említenem Lukáts Andort, akinek - amellett, hogy az előadások létrehozásában majdnem akkora szerepe volt, mint Halász Péternek - minden egyes színrelépése olyan természetes és intenzív színészi jelenlétről tanúskodott, mint a szereplőgárdából senki másé, Halászt is beleértve. Lukáts nem játszik, nem utánoz, csakis saját magát adja, akkor is, ha szerepe szerint a *Széchenyi-kabaré* (szeptember 13.) szobrásza, az *Osztály, vig*yázz! (szeptember 19.) pincére, *a Szomorú trópusok* (szeptember 29.) fényképésze, *A* hatos (október 3.) létravivő embere vagy a védőnős epizód (október 10.) rendőrtisztje. Csakis mint Lukáts Andor van színen. Az október 7-i előadáson végig alszik a színpadon, miközben a többiek a legkülönfélébb módon próbálják felébreszteni. A színészi létezés konstruálatlansága azonban *a Mit érdemel az a* bűnös, *akinek* a záloga a *kezemben* van című produkcióban a legszembe-tűnőbb, amelyben egy zálogházas szerepében elmeséli az életét; nem lehet tudni, hogy kinek az életét, a színészét-e vagy a szereplőét. Leginkább mindkettőjükét, hiszen itt épp az a lényeg, hogy színész és szerep nem válik el. Ez kisebb-nagyobb mértékben a többi színészre is áll. Még a legmesterkéltebb alakítás is lényegesen természetesebb volt, mint azt a tradicionális színházi előadásokon felnőtt néző megszokta - persze a természetesség önmagában még nem esztétikai érték.

Köznapi és szokatlan

Halász előadásainak harmadik jellemzője a köznapi és a szokatlan egymás mellé helyezése. Grotowskinak a gúny és apoteózis dialektikájára vonatkozó gondolatát fejleszti tovább Halász - a profán és szakrális kettősségén keresztül - a szokatlan és a köznapi egymás mellé helyezésé-ig. Ez az elv adja az előző két esztétikai elgondolás - az időkezelés és a színészvezetés - foglalatát is. Ugyanis a reálidejű történés, amely a lehető legtermészetesebb, legkevésbé mester-kélt színészi játékot indukálja, csak egy szokatlan elemmel tehető stilizálttá. Ez lehet egy kaposzta az egyik szereplő fején *(Aliz nővérei),* lehet egy hosszában félmeztelen férfi (Halász Pé*ter bábszínháza),* lehet egy hatalmas, Buddha-

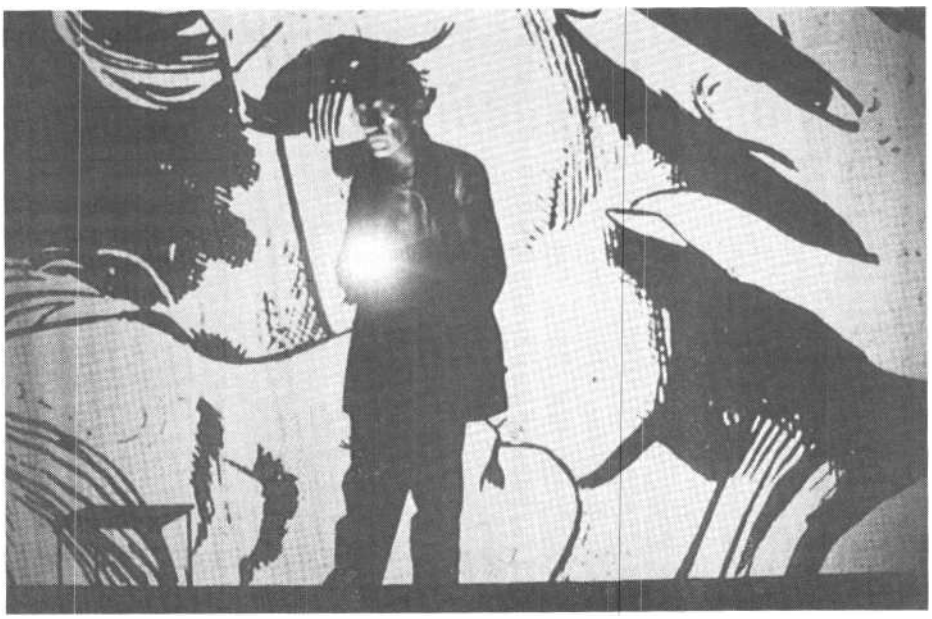


Vajdai Vilmos, Szirtes Ági és Hollósi Frigyes A paprikáskrumpli örök című jelenetben (szeptember 26.)

mosolyú, tévészemű bábu *(Mr. Dead and Mrs. Free),* lehet egy gigantikus King Kong-alak, de lehet akár a *Három* nővért játszó három férfi is. E szokatlan, már-már fantasztikus színházi képek, események mellett a konstruálatlan valóság és a valós ide sokkal intenzívebben hat. Ez az a pont, ahol a Halász előadásait jellemző három művészi elgondolás érintkezik és egymást kölcsönösen életre hívja.

Ez a hármasság a Hatalom... esetében is jelen volt. A már említett *Lőrinc* barátban a kétórás előadás statikus jelen idejének és Halász természetes, életszerű beszédének egymást előfeltételező monotóniáját a Halász fején levő kartondoboz-színház és a háttér bábjelenetei törik meg - több-kevesebb sikerrel. Sokkal inkább működőképes volt az október 10-i előadásnak az az epizódja, amelyben ugyanazt az - önmagában is hosszú és nem túl érdekes - dialógust háromszor adják elő egymás után; itt az az ellenpont, hogy a színpadon ülő színésznők férfihangon szólalnak meg és viszont.

Csendháborítás (október 4.) (Szilágyi Lenke felvételei)



Irónia

Még egy állandó jellemzője van Halász előadásainak, és ez az előző hárommal ellentétben a *Hatalom...* előadás-sorozatában sokkal nagyobb mértékben érvényesül, mint előtte bármi-kor - ez pedig az irónia, pontosabban fogalmazva minden egyes állítás, jelenet és konfliktus idézőjelbe helyezése vagy zárójelezése, epochéja. Ennek egyik formája, hogy az előadás végén a drámai feszültséget egy közhelyesen mindennapi jelenettel oldják fel. Ez legmarkánsabban az *Önbizalom* végén jelenik meg, ahol az éppen kialakuló konfliktus kedélyes kólázásba és chipsevésbe fullad. Hasonló eszközzel él Halász a Nó-színház *a* Palócföldön című produkcióban; itt a főszereplő, az egyetlen magyar remete a darab végén bekapcsolja a tévét, és Zefirelli *Názáreti* Jézusának bevezető képsorát nézi a közönséggel együtt. *A Széchenyi-kabaré* pedig Szécsi Pál érzelmes sanzonjával zárul.

Az előadások idézőjelbe helyezésének másik fontos eszköze a színházi előadás reflexiója. Halász félóránként a néző arcába vágja, hogy amit lát, az csak színház. Ez a mentalitás meghatározóvá vált a XX. század második felének drámai művészeteiben. A színházban Brecht, a filmben Godard különböző elidegenítési effektusokkal tudatosan zökkenteti ki a nézőt abból az illúzióból, hogy amit lát, az maga a valóság. Ez a tendencia az utóbbi harminc évben a filmművészetben különösen fontossá vált; sorra születtek azok az elidegenítő jellegű művek, amelyek mélyen összefüggenek az alkotás folyamatának reflexiójával. Közülük is talán legszélsőségesebbek Philippe Garrel filmjei, amelyek leginkább munkakópiára hasonlítanak; ő benne hagyja filmjeiben a csapó képét, a felvételt indító „tessék!" és a felvételt záró „ennyi!" hangját is.

Az önreflektív szándék Halász szinte minden darabjában megjelenik; a legdirektebb formában talán A hatos című előadásban, amelynek elején felkészíti a nézőket arra, hogy a mai előadás valószínűleg nem lesz túl magas színvonalú, majd a végén közli a közönséggel: valóban nem lett az.

Halász iróniájában az a legfontosabb, hogy nem ismer tabukat. Bármilyen tárgyhoz közeledik, alapmentalitása csaknem mindig az irónia. Ez olyannyira fontos tényezője előadásainak, hogyha nincs jelen az irónia, az idézőjel - mint a *Levendel* László *halálára* (szeptember 12.) egyes részeiben vagy a *Lőrinc* barátban -, nem is működik igazán a produkció.

A sok rövid jelenetből építkező forma iróniával párosulva természetes módon vonzotta a kabaréműfajt, amely az előadás-sorozatot a leginkább jellemezte. Ez korábban sem állt távol Halász alkatától, hiszen már az Universitas Együttesben is leginkább komikus szerepeket játszott. Azonban a kabaréformának egy másik forrása is van, mégpedig a kaposvári színészklub, amelynek szellemiségét Lukáts Andor képviselte a társulatban. Egész jeleneteket vettek át innen, például *a Széchenyi-kabaré* gúlajelenetét, amely-ben öt színész törülközőkkel bejön, pózt vesz fel, gúlát alkot, majd Lukáts el. Valaki utánaszól: Hova mész, Lukáts? A Széchenyibe. Ugyanaz a játék még egyszer: Hova mész, Széchenyi? A Lukácsba. Harmadszor: Hova mész, Andor? Zuhanyozni.

A kabaré kifejezést kicsit pontosítani kell: inkább egy adott téma ironikus körbejárásáról van szó, szabad asszociáció alapján. Mi jut eszembe Széchenyiről *(Széchenyi-kabaré),* a paprika ólmozásáról *(A paprikáskrumpli* örök, szeptember 26.), a zálogházról *(Mit érdemel* az a *bűnös...),* a halálról és a lopásról (október 13.) vagy a repülésről (Repülősó)? De a sok rövid, vicces epizódból való építkezés akkor is meghatározó, amikor nem szabad asszociáció köti össze a jeleneteket, hanem valamilyen történet.

Az ilyen sokjelenetes szerkezet és a „mindennap más darab" magában rejti annak veszélyét, hogy egy-egy jól sikerült epizódot több előadásban is felhasználjanak. Halászék nemigen tettek ilyet; de ha egy korábbi motívum újra feltűnt darabjukban, az az előzőnek nem puszta ismétlése, hanem leginkább parafrázisa volt. Olyannyi-ra, hogy egyes jelenteket nem is lehetett teljes mértékben megérteni a korábbi *Hatalom...* elő-adások ismerete nélkül. Az járt jól, aki rendszeresen nézte a Halász-színházat.

Az előadás-sorozat legnagyobb érdeme, hogy a nem tradicionális, kísérleti színjátszást - amelyet eddig csak viszonylag periferikus stúdiószínpadokon lehetett látni - behozta a Katona József Színházba. Erre a felfrissítésre a hivatásos színjátszásnak nagy szüksége van.

KOVÁCS DEZSŐ

KÜLVÁROSI PÉLDÁZAT

BERTOLT BRECHT: JÓ EMBERT KERESÜNK

A lánynak nagy, erőteljes nőszemélynek kell lennie - írja Brecht Munkanaplójában, Stockholmban 1939 pünkösdjén. - a városnak nagy, poros, lakhatatlan városnak kell lennie, a hátrány: a túl sok cselekmény, nincs hely a kitérők és a kerülő utak számára, így minden túlzottan racionalizált, dramatikus taylorizmus, mellesleg a kínaizálás veszélye is legyőzendő. egy kínai külvárosra gondolok cementgyárakkal stb. itt még akadnak istenek és már vannak repülők." *(Európa, 1983.* 34. o. Fordította *Eörsi István)*

Szecsuán „félig európai fővárosát", ahol „embert ember kizsákmányol", hiába is keresnénk az Új Színház előadásában. Ács János rendezése a brechti példázat színterét Kínából az újsütetű vadkeleti nyerskapitalizmus világába helyezte át. Marlborós cigarettakartonokkal megpakoltan távozik a trafikból az állástalan pilóta, vörös taréjos punkfrizurát visel a befogadott nyolctagú család fia. Semmi kétség: itt és most vagyunk, valahol (Kelet-)Európában.

A szereplők elveszítették tulajdonneveiket az előadásban: Sen Téből Jó Ember, Sui Tából Rossz Ember lett, Jang Szunból Pilóta, Su Fu úrból szimpla Borbély. De nemcsak ennyi rendezői-dramaturgi beavatkozás érhető tetten az előadásban: némiképp kurtítottak a szövegen, songokat helyeztek át; szabadszájúan nyers, jassznyelvi eredetű szövegdarabkákat illesztettek Nemes Nagy Ágnes fordításába (a dalokat Eörsi István fordította); s a dráma leghangsúlyosabb helyén, a zárójelenetben a rendező elhagyta a „Tisztelt közönség, csak semmi harag" - kezdetű epilógust.

Ács beavatkozása a brechti drámatestbe határozott rendezői koncepciót sejtet. Az előadás a Vízárus dalával kezdődik: a széksorok közé ékelt kifutón Szarvas József mackós mozgású, ártatlan tekintetű Vízárusa arról énekel fájdalmasan, milyen nehéz, hiábavaló mesterség az övé. A játék élére emelt prológus előrevetíti a darabbeli küzdelem céltalanságát, értelmetlenségét, az elmaradó epilógus pedig nem ad cselekvésre buzdító feloldozást a nézőnek. Szarvas Vízárusa a hátán cipeli lajtját, mint valami hátizsákot, amelyből kacskaringózó csöveken át jut el a víz az oldalához erősített csapba. Egy eleven ember dalol Ács színpadán, akiből két lábon járó instrumentumot formált a rárótt társadalmi szerep. Nagyjából mindent tudunk róla, mire megjelennek az istenek aranyszálakkal kevert háncsszoknyában, meztelen felsőtestükön virágfüzérrel, arcukon rikító törzsi pingálásokkal. Három tétován tekintgető, derűsen mosolygó marslakó érkezik, törzsi gúnyába öltözötten, hogy küldeté-

sük szerint jó embert keressenek. Három eltévedt emberi lény érkezik közénk, valahonnan a természeti népek vidékéről, s rácsodálkozik világunk furcsaságaira.

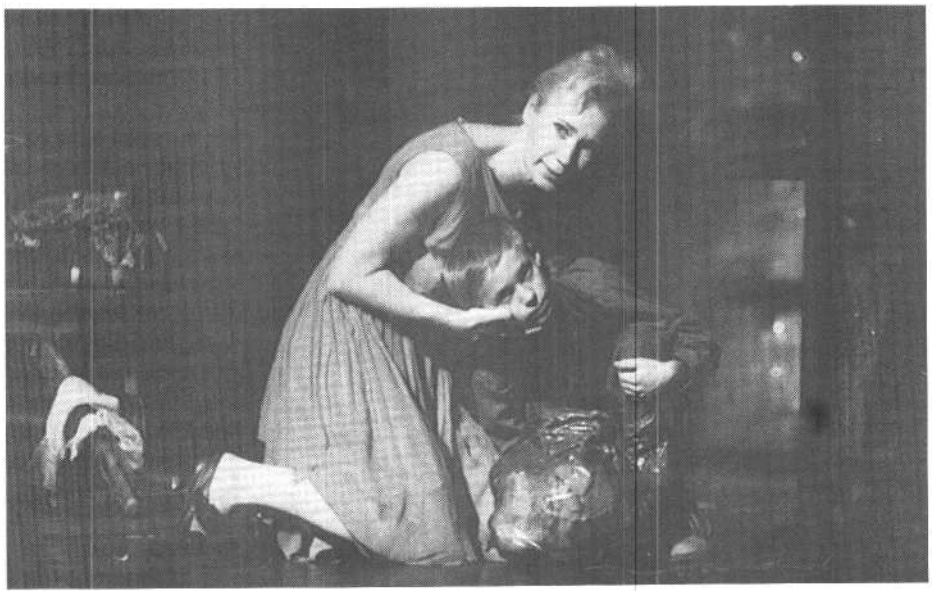
Ács hatalmas, öblös térbe helyezi a játékot. Menczel Róbert díszlettervező a színpadnyílást határoló oldalfalakig tágítja ki a játékteret, úgyhogy láthatóvá válnak a színpadot körbefogó vastraverzek, -csövek, kábelek. Hátul, magasan függőhíd szeli át a teret (itt jelenik majd meg az isteneket éjszakára befogadó utcalány), a színpad közepén ipari vasút sínpályája ér véget, oldalt rusztikus pillérek támasztják a csupasz, magas, fekete falakat, vörös, kontúros ellenfénnyel megvilágítva. Sivár, lepusztult, városszéli ipari tájat látunk, amelybe később vasúti vagont tolnak be; a lenyitható oldalú, ormótlan tákolmány lesz a lány dohányosbódéja.

A térszerkezet változásai játékszervező elemként működnek: a hatalmas tér kis darabját hasítja ki a lány pici trafikja, amelybe tömegek zsúfolódnak; tenyérnyi élettérért folyik élethalálharcuk, míg a bódén kívül hatalmas, üres tér nyújtózik. A bírósági jelenetben a magasságában is tágas színpad összezsugorodik, mélyre engedett neoncsövek hideg fénye jelöli ki a tér szűkösségét; az esküvői epizódot előbb a vasfüggöny ajtórésén, a lány optikájából látjuk, s csak aztán leszünk részesei a bacchanáliának.

Tizenkét éve a milánói Piccolo Teatro vendég-játékán Giorgio Strehler úgy tágította ki nevezetes *Szecsuáni jólélek* rendezésének játékterét, hogy áttetszővé fényesítette a színpadot, s felragyogó ellenfényekkel lebegővé, artisztikussá és szinte határok nélkülivé tette a játékot. Ács (és Menczel) színpadán minden pontosan körülhatárolt, nyersen naturális és kézzelfoghatóan föld-közeli, a lány vasúti vagonba telepített trafikja, az istenek kézi hajtású sínautója, a dohánygyár-tulajdonos biliárdszalonja.

Ács rendezése kényesen egyensúlyoz irónia és líra határvidékén. Távol áll tőle a brechti elidegenítés szikársága, keménysége, élessége, előadása inkább játékosan groteszk vagy gyöngéden érzelmes. Rendezése némiképp fölerősíti a Brecht-mű meseszerűen csodás mozzanatait, csökkentve ezáltal a társadalmi elemzés keménységét. A rendező (s a jelmeztervező Csík György) nem húz álarcokat, maszkokat a szereplőkre, mindenki a saját arcát adja a játékhoz, még a Rossz Emberré átvedlő jóságos utcalány is. (Udvaros nagybácsija időnként felhajtja sötét szemüvegének lencséit, s így szemléli közelről a Vízárus tekintetét - talán azért, hogy felfedje igazi lényét?)

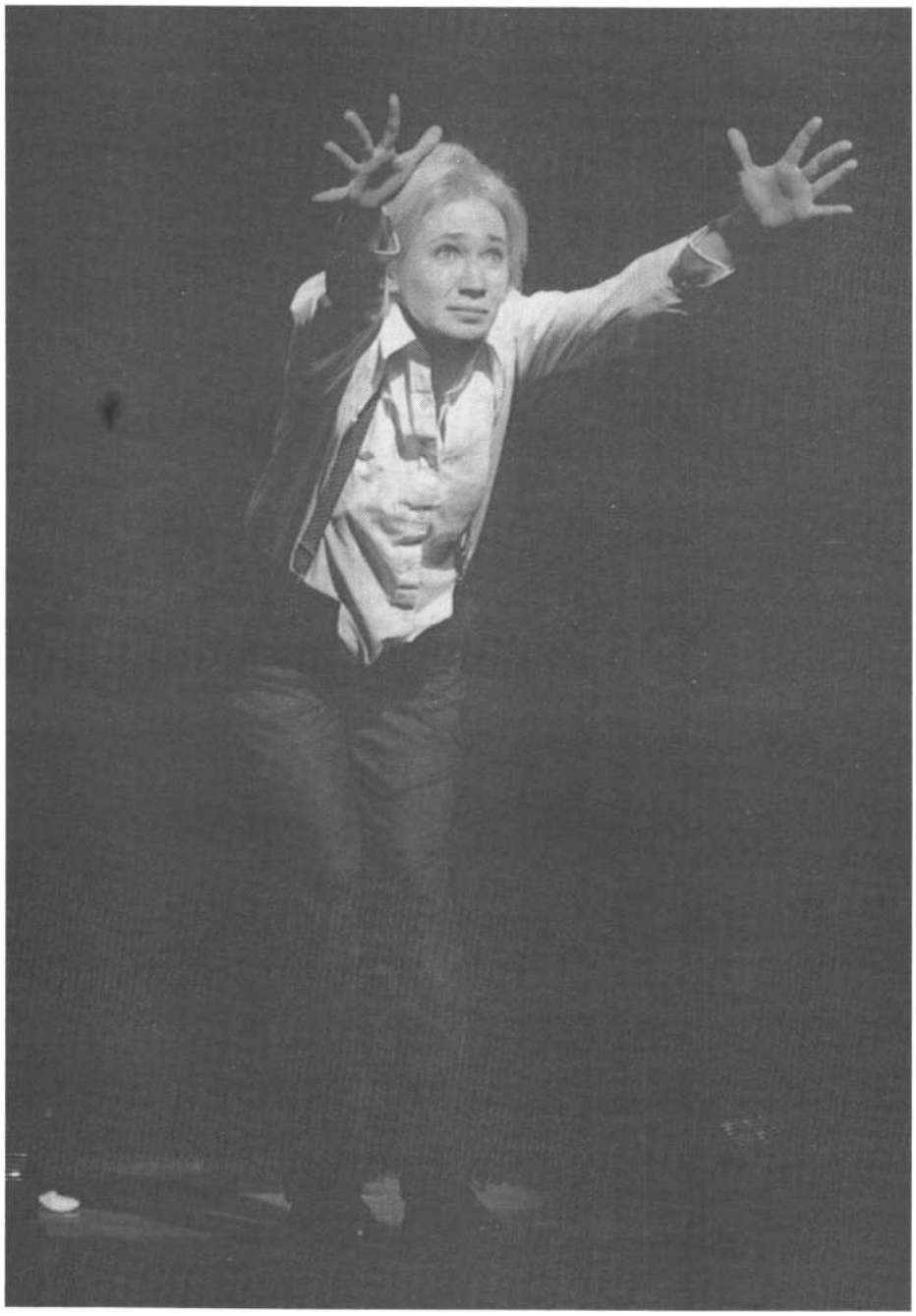
Ács istenei mesei fogantatású, játékosan átváltozó figurák: gyermek istenek s picit bamba felnőttek; könyökvédős, írógépcsattogtató, telefonáló hivatalnok istenekként sínautóznak elő, neoncső glória virít fejükön a sötétben; ballonkabátos, utcai járókelő istenek, végül taláros-parókás bíró istenségek, akik alaposan megszeppenve hátrálnak vissza a felhők közé, magára hagyva egyetlen, meglelt jó emberüket. Nem „fejlődnek", nem fáradnak el útjuk során, s pajkos cinkossággal távoznak, a kétségbeesett lányra hagyva a konfliktus feloldását: hogyan maradhat életben az, aki jó?



Udvaros Dorottya (Jó Ember)

Ács rendezésének sajátossága, hogy lényegében stilizáció és elidegenítés nélkül, a színészek ensemble-munkájára támaszkodva fogalmazza színpadra a brechti példázatot: az Új Színház társulata máris roppant erőpróbán mérheti meg színészi erejét, felkészültségét. Az elő-adás centrumában Udvaros Dorottya Jó Emberből Rosszá átvedlő figurája áll. Csík György egy-szerű, piros ruhába öltöztette a „külvárosok angyalát", aki már a játék legelején sem rámenősen strichelő kurva, hanem megszeppent, naiv, szeretetéhes kültelki leányzó. Udvaros utcalánya gyermeki örömmel kapkodja össze, szorongatja s számolgatja az istenektől kapott gyűrött papír-pénzt. Könnyen kihasználható, sokat tűrő teremtés, kevéssel beéri, de sokat akar adni környezetének. A Pilótának elég megsimítania az arcát, s ő máris fülig szerelmes lesz bele. Csak lassan döbben rá, hogy mindenki kihasználja, erőt kell vennie magán, hogy Rosszá, nagybácsivá tudjon átváltozni.

Udvaros Dorottya (Rossz Ember) és Széles László (Pilóta)



„Segítség!" ***(Fábián József felvételei)***

Udvaros figurájának többszöri átlényegülése az előadás legkidolgozottabb pillanatai közé tartozik. Mielőtt öltönyösen-nyakkendősen, a Rossz megtestesítőjeként megjelenne, alig észlelhető, fájdalmas sírást hallunk, majd a nézőtér végéből, a kifutón előlépked a villogó vakszemüveges, fekete kalapos férfi, hogy rendet tegyen a lezüllesztett trafikban s unokahúga dolgai közt. Darabosan, marionettszerűen jár, fogai közt gyufaszálat harapva, sziszegve, erőszakoltan torz torokhangon beszél. Udvaros mindvégig plasztikusan érzékelteti: erőszakot kell tennie magán, hogy a lényétől idegen, kíméletlenül kemény férfialakkal azonosulni tudjon. Az önmagára rótt erőszak formálja bábuvá: a Jó nem akar Rosszá válni, szenved a fölvett szereptől, miközben pontosan tudja, hogy igazi lénye, jósága csak e riasztó mimikrivel őrizhető meg. Úgy kell hát gonosszá lenni a külvilág szemében, hogy közben önmaga számára szüntelenül meghagy-ja a visszavonulás lehetőségét. Udvaros kidolgozott gesztusaival, testtartásával, végtagjainak szeszélyesen széttartó mozgatásával roppant árnyaltan, pszichológiailag is hitelesen jeleníti meg a Rossz figurájának lényegi belső ambivalenciáját; terhessége tudatára ébredt utcalányként pedig megejtő lírával, megrendítően játssza el a gyermekét elringató, gyermekével játszadozó anyát.

Bár a premieren némi ritmuszavar mutatkozott, s csak a második felvonásban mutatta meg igazi erejét és színeit a játék, szinte mindvégig erőteljes színészi alakításokat vonultatott fel az előadás. Szarvas Vízárusa szereposztási telitalálat; annyi kópéséggal és riadt szomorúsággal, naiv bájjal és egykedvű fájdalommal formálja meg figuráját, hogy elhisszük neki: nemcsak az istenektől fél mesterkedései miatt, hanem főképp az emberektől; az aszálytól, az esőtől, a rendőrtől, a borbélytól, s egyáltalán, mindenkitől. Lázár Kati lógó szvetteres, elnyűtt Özvegyasszonya gyorsan rájön a nagybácsi rejtélyére, élénk szemvillanásokkal és ironikus gesztusokkal kommentálja a figura alakváltozásait; Takács Kati macskanadrágos, pöttyös bundás, hosszú szipkás Háztulajdonosnője remekül karikírozott madame-figura; Schlanger András bensőségesen megnyerő modorú, mosolygósan dörzsölt főisten; Széles László szenvedélyesen vagány pilóta és korbácsos főnök. Csomós Mari nyárspolgári anyatigrisként küzd a fia boldogulásáért; Papp Zoltán kimérten précieux Borbély; Prókai Annamária erőtől kicsattanó, groteszkké elrajzolt terhes nő.

Ács nem tolakszik rendezőként előtérbe az előadásban, hagyja, hogy a színészek töltsék meg élettel a játékot. Látványában is precízen kidolgozott előadása leginkább azzal lep meg, hogy mintha nem törekedne a brechti társadalmi analízis kőkemény végigvitelére, inkább groteszkjátékokba, iróniába oldja a példázatot. „Segítség!" - kiáltja Udvaros Jó Embere az előadás végén, miután alkudott az istenekkel egy sort arról, hányszor jöhet el havonta a nagy-bácsi. A főisten derűsen mosolyogva húzza fel maga mögött a hidat; az égbe szálló istenek sietve elbúcsúznak Jó Emberüktől.

Brecht Szecsuánijának közönséget megszólító színésze így beszél az epiológusban: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj, / Mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj!"

Ács Brecthtjében nincs jó vég, mert nem lehet jó vég. Csak a gyötrő kérdés marad bennünk: keressük-e a megoldást, „tisztelt közönség"?

Bertolt Brecht: Jó embert keresünk (Új Színház)
Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Dalok:* Eörsi István. Zene: Paul Dessau. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Csík György. Mozgás: Juhász Anikó. *Zenei vezető:* Márta István. *Dramaturg:* Forgách András, Vörös Róbert. Rendezőasszisztens: Szabó Sipos Márta, Thuróczy Katalin. *Rendező:* Ács János.
Szereplők: Udvaros Dorottya, Szarvas József m. v.,

Schlanger András, Fazekas István, Magyar Attila, Széles László, Csomós Mari, Papp Zoltán, Takács Katalin, Lázár Kati, Falvay Klára m. v., Kristóf Tibor, Kamarás Iván f. h., Hajdu István f. h., Prókai Annamária, Kisfalvi Krisztina, Peczkay Endre, Vékony Zoltán, Schneider Zoltán, Koós Olga, Köves Ernő, Kisfalussy Bálint, Sztarenki Pál, Várhegyi Teréz, Mihályfi Balázs, Szabó Márta, Márta István, Nemessányi Éva.

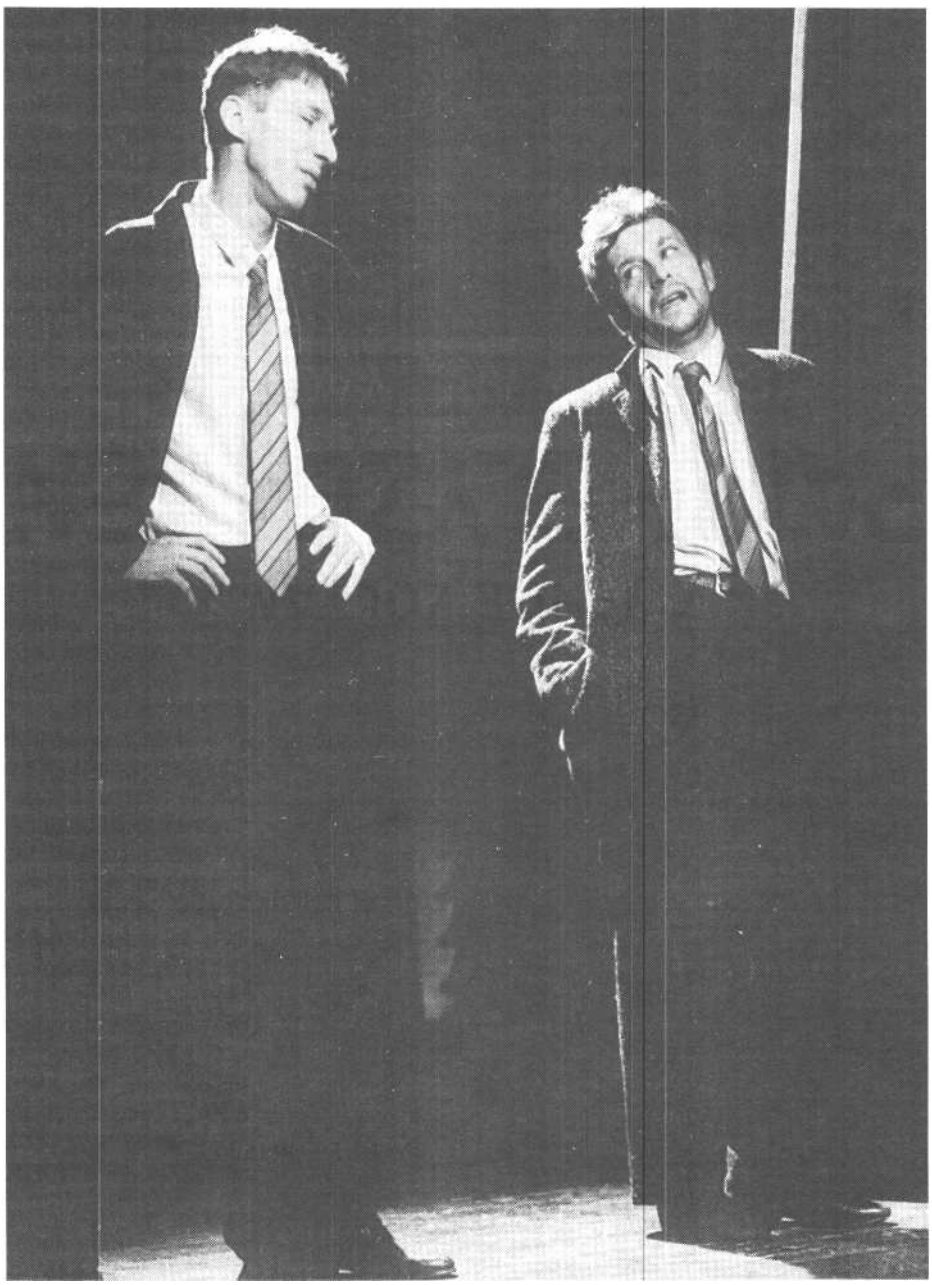
SZŰCS KATALIN

ROS ÉS GUIL

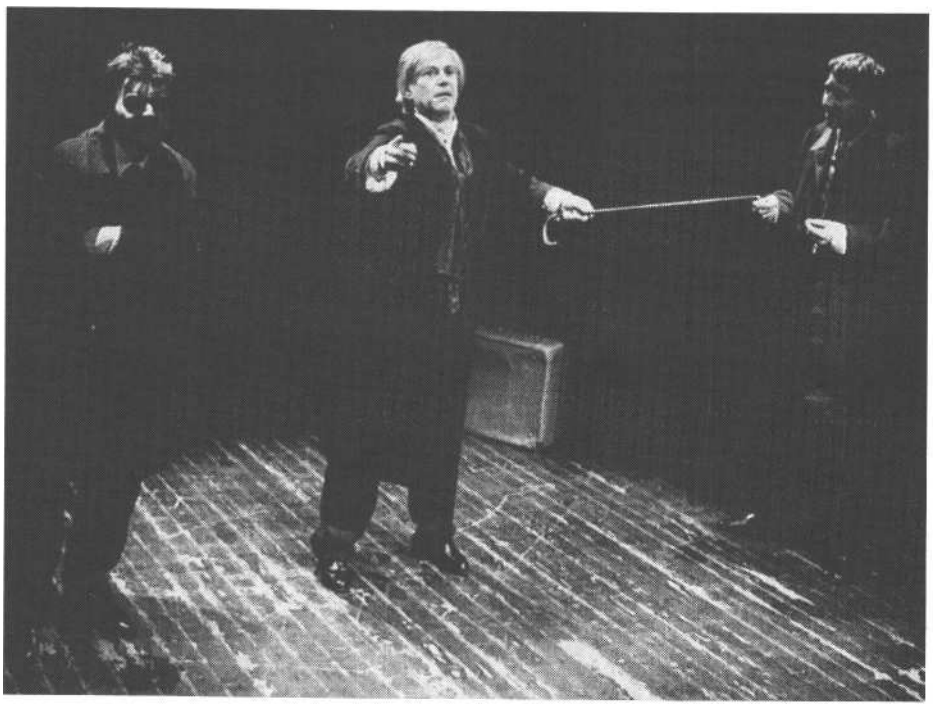
STOPPARD: ROSENCRANTZ ES GUILDENSTERN HALOTT

Ha nem kénytelen az egyéb elfoglaltságot választó címszereplő miatta *Hamletet* levenni műsoráról a Katona József Színház, akár tematikus bérletet hirdethetett volna három előadására, oly szorosan függ össze (a bemutatók sorrendjében) a dán királyfi története, a Ma este *improvizálunk* és a Rosen*crantz* és *Guildenstern halott* -- mint világ- és művészetszemléleti problémafelvetés. Tom Stoppard Shakespeare-fonákja és az alapmű között az összefüggés nyilvánvaló, s a gazdaságossági szempontokon túl is sokatmondó az ötlet, amellyel az előbbit rendező Máté Gábor (az utóbbi Claudiusa) formailag is hangsúlyozza ezt, amikor Khell Csörsz Hamlet-terébe helyezi a darabot, és számos más ponton is idézi Zsámbéki Gábor rendezését, utalva a történet azonosságára s megteremtve az önreflexió konkrétságát. Ám, hogy mi a látszat, mi a való és mindennek felismerésében mennyi a művészet, a színház szerepe - e kérdéskör színi tárgyalásához markáns hozzászólás Ascher Tamás Pirandello rendezése is (amelyben Máté Gábor történetesen a rendezőt alakítja). Amolyan művészetfilozófiai, színházelméleti szemeszter kerekedhetett volna mindebből, meghalási mesterkurzussal Haumann (Ma este *improvizálunk)* és Végvári (Rosencrantz...) professzor urak előadásában, gyakorlati foglalkozásként, demonstrációs jelleggel pedig Halász Péter színházával kiegészítve. Mert valamilyen módon mindegyik produkció egyben önmeghatározási kísérlet is (volt): a színház helyének értelmezése a világban, s a világ értelmezésének lehetősége a szín-házban.

Utóbbi némileg aggályos, már ha a világ, adott esetben a Dániának nevezett börtön Rosencrantz és Guildenstern, két jelentéktelennek mondható mellékalak szemszögéből láttatik, mi-ként Stoppard Hamlet-parafrázisában. Nem mintha objektíve, a történések szintjén nem ugyanarról a drámai valóságról volna szó, mint Shakespeare-nél,, hanem mert a nézőpont a drámán belülre került, s ezzel megszűnt a rálátás lehetősége. „Olyan, mintha néző volnék" - fészkelődik a lelátók egyikére elégedett mosollyal Tóth József Rosencrantza, ám ez a perspektíva most nem nyújtja a nézőnek azt a kettősséget, amit egykor a Hamletet szemlélőnek; azazhogy részese is lenne á játéknak meg nem is. Hiszen ott az udvartartás részét képező statisztaként, de mégis kívülállva azért átláthatta azt, amit a szereplők nem: a helyzetüket és viszonyaikat s az ezekben tükröződő valóságot, világképet, amely nem azonos az ő primér valóságukkal. Rosencrantz és Guildenstern, a be nem avatott



Bán János (Guil) és Tóth József (Ros)



Tóth József, Végvári Tamás és Bán János (Koncz Zsuzsa felvételei)

kisemberek, a belül kívülálló átlagpolgárok, a hatalmat - ha nem is fenntartások nélkül, de - szolgáló alattvalók látószögéből semmi sem átlátható, minden zavaros és viszonylagos. Megfejthetetlenek a szereplők közötti viszonyok, amiért is a két szolga szemszögébe helyezett nézőnek is szakítania kell azzal a fensőbbséges helyzettel, amely a katarzis határát súrolva meg-ajándékozta a világértés élményével (és persze kínjával). Itt legfeljebb azt hiheti balga önteltséggel, hogy Rosencrantz és Guildenstern helyzetét felülről pontosan látja; mígnem rá kell jönnie, hogy róluk is csak annyival tud többet önmaguk-nál, amennyit Shakespeare - és a *Hamlet* rendezője - tudni engedett. Stoppard jóvoltából pusztán Ros és *Guil* világhoz való viszonya átél-

A Színész: Végvári Tamás

hető, ami megegyezni látszik a világba vetettek, a mindenkori közemberek valósághoz való viszonyával. A világ mint olyan tehát nem, csak e viszony tükörképe jelenhet meg a színpadon, tagadva a valóság megismerhetőségét. Rosencrantz és Guildenstern szemével nézve jószerével ismeretlen vagy alig ismert arcok villannak fel és tűnnek el fontoskodva, a maguk történetét élve az udvarban (Claudiusként Téri Tibor, a színház ügyvezető igazgatója, Poloniusként Bikácsy Gergely filmesztéta, Hamletként az eddig személyesen inkább táncosként megmutatkozott Szabó Győző, Opheliaként a főiskolát idén végzett Huszárik Kata, Gertrudként Borbély Vali s angol követként és tolmácsaként Takács Ferenc egyetemi tanár, illetve Máté Lajos rendező), akiknek személyisége a két udvaronc számára kiismerhetetlen, s a néző számára sem fontos - nem úgy alakítóik elismerésre méltó teljesítménye -, hiszen az ő drámáik valahol a színfalak mögött zajlanak. A publikum most a két főszereplővé lett antihős egyéniségére, történetére kíváncsi, Tóth József Rosencrantzára és Bán János Guildenstern, akiknek tehetetlen, a hiperaktivitás látszatát keltő bizonytalan toporgása a világban - mintha csak Estragon és Vladimir drámatörténeti ikerpárosa lennének - Garas és Darvas Godot-jára hajaz. Nem stilárisan, inkább lényegileg, amennyiben Máté Gábor rendezésében is sokkal erősebb az előadás önreflexiós humora, minta világ könnyen kiismerhető kiismerhetetlensége okozta szorongás felidézése. (A Művész Színház Godot-ja ugyancsak inkább szólt hatásosan a színház világáról, mint a világnak nevezett színjátékról.) A világszemléleti elbizonytalanodás érzékeltetésének rovására hangsúlyos az alulnézet komikumának bizonyossága - egyébként igazán élvezetes helyzeteket teremtve. Mondhatni, kedélyesen, feszültségmentesen szembesít az előadás minden dolgok viszonylagosságával, a „lenni vagy nem len-ni" kérdésével - mindazzal, ami a Hamletben megkerülhetetlen létfilozófiai felvetés -, csak éppen nem a cselekmény révén, hanem annak hézagos információforgácsaira reflektálva, ahogyan az intellektuálisan egyébként korántsem lebecsülendő hőseink nézőpontjából egyáltalán elvégezhető. Még a kicsit nehézkesebb észjárású Rosencrantz is (ebben némileg az *Emigrán*sok XX-ével rokon, míg Guildenstern meg mintha az értelmiségi AA-ra hasonlítana) átlátja időn-ként a helyzetüket, legalábbis azt, hogy helyzetük alulinformáltság okán átláthatatlan. Még benne is megfogalmazódik a történetegész (a világegész) értésének igénye, a megismerés súlyától azonban visszarettenni látszik, amikor a színészek tartotta tükörben (az egérfogó-jelenet

főpróbáján) egyszer csak ott lenne a kínálkozó lehetőség. Nem úgy a rendező, Máté Gábor, aki ha már a világnak csak tükörcserepeket mutathat - ámbár a világ elviselhetőségének mértékéből azért Ros és Guil reflexiói által több is érzékeltethető volna -, színésztársaival, Végvári Tamással, Szacsvay Lászlóval, Takátsy Péterrel, Tímár Andorral, Debreczeny Csabával együtt legalább maga is belenéz egy ilyen cserépbe, amolyan filozofikus beavató színházi jelleggel, nem kis élvezetet szerezve a publikumnak. S ez a mindig hálás „színház a színházban" helyzet most különös súlyt kap a viszonyulási pontként immár nem létező Hamlet megszűnése által, amely előadás nem pusztán a kronológiai elsőség okán s a Stoppard-mű alapjaként szolgálhatott viszonyulási pontként, hanem mint a klasszikus tükörmetaforával és az azt demonstráló egérfogó-jelenettel megfogalmazott művészetfilozófiai alapkérdésre önnön minőségével, koherens világképével adott válasz. Jó, hogy legalább így, az utalás szintjén, a fonák felidézhető színeként tovább élhet.

Tom Stoppard: Rosencrantz és *Guildenstern halott (Kamra)*
Fordította Vas István. *Díszlet:* Khell Csörsz m. v. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Zene: Sáry László. Mozgás: Stohl András. Rendezte: Máté Gábor.
Szereplők: Tóth József, Bán János, Végvári Tamás, Takátsy Péter, Szacsvay László, Debreczeny Csaba, Reinhardt István m. v., Tímár Andor, Szabó Győző, Huszárik Kata, Téri Tibor, Borbély Vali m. v., Bikácsy Gergely m. v., Takács Ferenc m. v., Máté Lajos m. v.

NÁNAY ISTVÁN

MEGKETTŐZVE

CARLO GOZZI: A SZARVASKIRÁLY

Lassan világosodik ki a szín. Először a színpad bal térfelén üldögélő kedves kis oroszlán válik kivehetővé, majd egy balusztrádos kőkorlát messzeségbe vesző perspektívája; a korlát első eleme „igazi", plasztikus, a többi festett kép. A díszletelemre dőlve szárnyas férfi áll, nekünk háttal. Ismerős a kompozíció: a szürrealista festészet egyik meghatározó alakjának, René Magritte-nak a *Honvágy* című festménye mint parafrázis elevenedik meg. Végül felfedezhetők az oldaltakarásokon lévő képek is, amelyek szintén Magritte-motívumokat idéznek. Elhal Melis László csúfondáros hangulatú zenéje, a férfi felénk fordul: Durandarte, a varázsló. Borostás, öltönyös figura, akiben egy csöpp varázserő sem fedezhető fel, inkább zsörtölődő, elégedetlen ember, aki a viszonyokat, az emberi nem hibáit ostorozza, s egy különös történetet ígér. Szónoklatát a kis oroszlán élénk gesztusokkal kíséri, hol helyesli Durandarte megállapításait, hol rosszallását fejezi ki miattuk. A Radnóti Miklós Színház Gozzi-előadásában a közönséget megszólító, darabkezdő monológ így szituációba kerül és groteszk dialógussá válik.

Az ígért történet újabb képző- és színházművészeti utalásokkal indul. Mintha egy Botticelli-epigon Primavera-képe elevenedne meg: három, lenge-lebbenő ruhájú lány összefogódzkodva táncol. Öltönyös, keménykalapos férfiak tűnnek fel, és megkezdődik *A szarvaskirály* bonyodalmának exponálása, amely Gozzinál csupán egy lazzo vázlata. Itt a jelenet stilizált: a férfiak szögletes mozdulatokkal, nem természetes beszédmodorban vallják meg félelmeiket és vágyaikat, okosítják ki a hozzájuk tartozó leányzókat. A férfiak viselkedésében a commedia dell'arte és az expresszionizmus stílusjegyei keverednek, amelyek élesen különböznek a nők álomszerű légiességből és kiismerhetetlenségből elegyített játékmódjától. A képi világ egyre szürreálisabb: a táncoló lányok és a keménykalapos urak Magritte A *befejezett* csokor című képéről léptek le, a drámában kulcsszerepet játszó hazugságjelzőkészülék önálló életet élő Magritte-képnek tűnik, a második részben feltűnő urak tömege *A szüret hónapját* idézi, illetve a király karosszéke olyan, mintha egy kalapos személy öle lenne, melle helyén madarakkal benépesített kalickával. (Lásd Magritte: *Terapeuta)*

Nyilvánvaló, hogy Deák Krisztina A szarvaskirályban egy stílJáték lehetőségét látta meg, s elő-adásában ezt igyekezett megvalósítani. De ez az előadásnak csak az egyik rétege. A másika dráma tulajdonképpeni alapproblémájának kibontása, amely az emberi én megkettőződésének variációira épül.

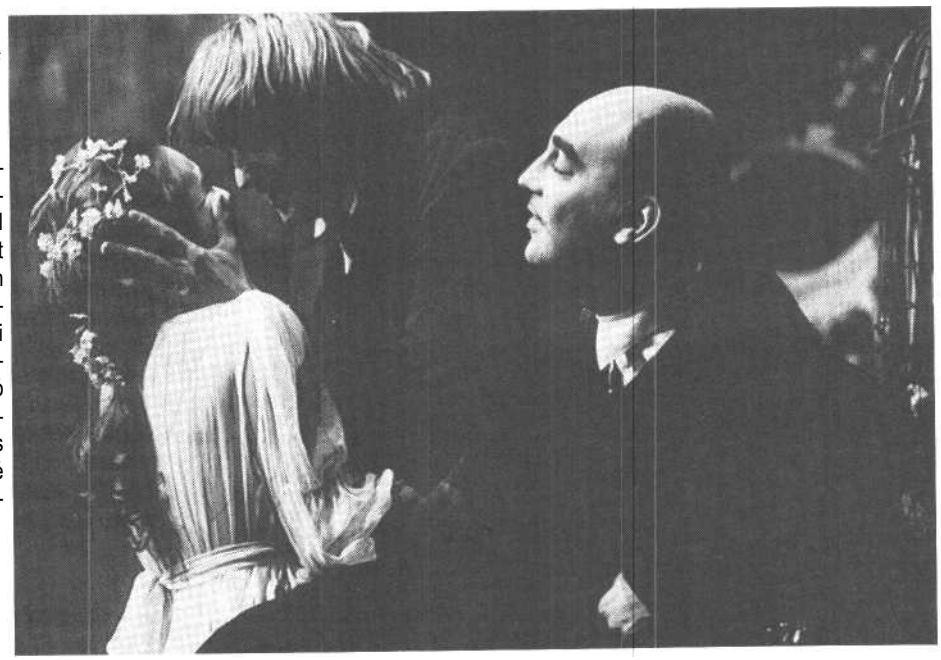
Gozzi tragikomikus meséiben farce-ok és fantasztikus történetek keverednek, s a drámai eseményeket meghatározó titkok felfedésének végzetes következményei lesznek. *A szarvaskirály*ban ez a titok: varázsige segítségével az ember képes lehet egy halott testébe bújni, s annak képében tovább élni. A titkot Deramo király - aki azt a lányt választja feleségül, akit minisztere, Dadri is szeret -- éppen vetélytársának árulja el, aki él is a lehetőséggel, és megöli a királyt, hogy maga lépjen fel uralkodója képében a közéletben is meg Deramo hitvesénél, szerelménél, Angelánál is. A személyiségcsere eredménye: egyéni tragédiák, újabb gyilkosságok, kegyetlenkedések.

A darab mai színre vivőinek mérlegelniük kell, hogy interpretációjukban mennyi legyen a mesés, varázslatos elem s mennyi a pszichológia. A modern lélektan meglehetős mélységű ismeretekkel rendelkezik a skizofréniáról, ezek konkrétan megjelennek a szerepváltásokban, ugyanakkor e szerepváltások társadalmi következményei asszociatív módon vonatkoztathatók a kor viszonyaira is. Ez a kettősség gyakran úgy fejeződik ki, hogy a rendezők megváltoztatják a darab végkicsengését - azaz nincs happy ending -, illetve direkt utalásokat tesznek az adott politikai helyzetre. Például a Katona József Színház Jiři Menzel rendezte előadásában a varázsló nem avatkozott bele az események menetébe, ezért Deramo halott maradt, s tovább uralkodott a gonosz. Vagy a besztercebányai bábszínház nyolcvanas évek elején bemutatott kitűnő adaptációjában minden szereplő áldozatul esett a hatalomváltó uralkodók vérengzéseinek - az utalás egyszerre szólt a vérbe fojtott prágai tavaszról meg a '81-es lengyel eseményekről. A nyíregyházi előadásban, Lendvai Zoltán emlékezetes bemutatkozó rendezésében is végképp Dadri lesz a helyzet ura - miután a meghódított Angelával távozik, csak halottak maradnak a színen, még a varázsió is gyilkosság áldozatává válik.

A Radnóti Színház előadásából hiányoznak a közvetlen politikai utalások, úgy tűnik, semmi nem indokolja őket. A konfliktusokat okozó pszichológiai jelenség ábrázolása viszont árnyalt és hatásos. A szerepváltás több lépcsőben történik, e folyamat során nemcsak Deramo hal meg, hanem egy szarvas meg egy öregember is. S végül Dadri, aki a varázsló, Durandarte közbelépésére, kénytelen visszaadni a király testét. E többszörös testváltás a lélekhasadás különböző formáit felmutatva történhet meg.

Annak színpadi ábrázolása, hogy valaki egy másik ember testében a maga lelki tulajdonságaival létezik, meglehetősen bonyolult feladat. Azt, amikor Dadri Deramo testében él tovább, úgy szokás például megjeleníteni, hogy a Dadrit játszó színész igyekszik Deramo eredeti alakítójához hasonulni, vagy fordítva, a Deramót játszó színész él a Dadrit alakító társa eszközeivel.

Szakács Tibor (Deramo) és Moldvai Kiss Andrea (Smeraldina)



Kováts Adél (Angela), Szakács Tibor (Deramo) és Kulka János (Dadri)

Deák Krisztina összetettebb ábrázolásra törekszik. Nála a két figura, a halott és az élő egyszerre van jelen. Hol szorosan egymás mögött, hol egymástól el-elszakadva mozog a térben a két színész, akik közül az egyik teljes testiségében létezik, a másik viszont csak a hangját adja a dialógusokhoz. Ez a megoldás több mint rendezői trouvaille, több mint igen erős színpadi hatáselem, ez a lélekhasadás lényegét kifejező, találó képi-színi megjelenítés. A „ki vagyok én valójában?" - identitásprobléma rendkívül plasztikus megfogalmazása. Csak egyszer válik kérdésessé az ötlet, amikor Dadri levágott fejének és törzsének egyszerre kell megjelennie.

Öregember: Fülöp *Viktor* (Koncz Zsuzsa felvételei)

Ebben a felfogásban a farce-jelleg kissé háttérbe szorul, illetve egyes epizódok (Dadri és Pantalone jelenetei) egyértelműen groteszk színezetűek, Smeraldina és Truffaldino kettőseié pedig inkább bohózati karakterűek.

Az előadást kiegyenlített, jó színvonalú színészi munka, együttes teljesítmény jellemzi. Az alakítások közül mégis ki kell emelni a három alakot váltó szereplőét. Fülöp Viktor az az Öregember, akinek a képében Deramo megjelenik, és Angelának közötte meg a király képében megjelenő Dadri között kell választania. Fülöpnek fantasztikusan erős színpadi jelenléte van. Nem csinál látványos színészi kunsztokat, csak van. Mozgása kimért, arca rezzenéstelen, valami nagy-nagy szomorúság sugárzik minden megnyilvánulásából. Még az sem zavaró, hogy nem elsősorban beszélő színész. Szakács Tibor, a színház újonnan szerződtetett fiatal színésze Deramót játssza, azt a figurát, akinek a dráma folyamán úgy kellene változnia, hogy a kezdeti és a végső állapota között alig van átmenet. Erőteljes alakításában a királynak a feleségjelöltek közötti választáskor tapasztalható bizonytalanságát és a Dadrival szembeni feltétlen bizalmát, naivságát és szeszélyességét egyaránt hitelesen ábrázolja. Szerepében a legnehezebb megkettőződésének jelenetsora, amikor csak hanggal kell kifejeznie megváltozását, aggodalmát és küszködését, reménytelenségét és vágyakozását. Szakács tulajdonképpen szerepének ezt a szintjét is megoldja, de helyzetét nehezíti, hogy partnere a Dadri szerepében kiemelkedően nagyszerű alakítást nyújtó Kulka János. Kulka fantasztikusan pontos és gondos koreográfiával jellemzi a minisztert, e szereplő lelki torzulásait, féltékenységét, bosszúvágyát, aljasságát, pozícióféltését, betegesen önző szerelmét, de bukásának tragikumát is. Játéka bravúros. Egyértelműen ő az előadás főszereplője.

Amikor a bonyodalmak tetőfokán az átok alól felszabadult Durandarte megjelenik és minden bajt elhárít, nem marad más hátra, mint örülni a boldog végnek meg annak, hogy elmúlt a gonoszság hatalma. De Bálint András, a most már szárnyatlan varázsló rezonőr szerepében még összefoglalja a tanulságot. Ám ez egyáltalán nem a jövőbe vetett felhőtlen bizakodást sugallja.

Carlo *Gozzi: A szarvaskirály (Radnóti Miklós* Színház) Fordította: Lator László. *Átdolgozta:* Szilágyi Andor és Radnai Annamária. Díszlet- *és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. Zene: Melis László. Mozgás: Fülöp Viktor. Asszisztens: Balák Margit. *Rendezte:* Deák Krisztina.

Szereplők: Szakács Tibor, Kováts Adél, Kulka János, Bacsa Ildikó, Ujvári Csaba f. h., Kőszegi Ákos, Görög László, Moldvai Kiss Andrea, Bálint András, Fülöp Viktor, M. Kecskés András, Miklósi Ferenc, Fazekas Mária, Kertész Áron,

MAGYAR JUDIT KATALIN

SZOLGÁLTATÓ SZÍNHÁZ

HANDA BANDA; ÉN ÉS A KISÖCSÉM

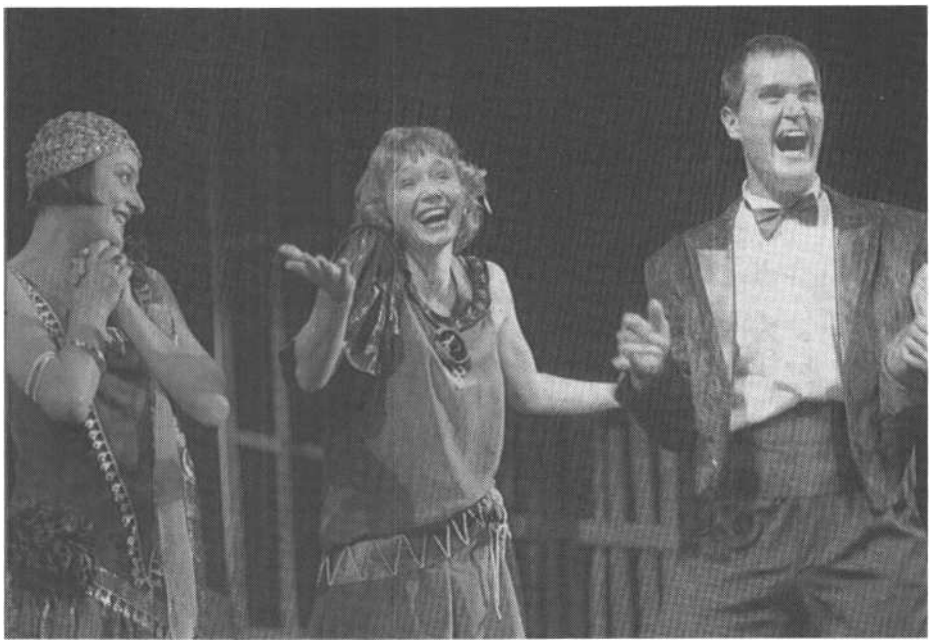
Nem szeretem a protokollbemutatók után sebtiben megírt kritikát. Szánom a halálosan kimerült és rémült színészeket, taszít a smúzoló direktorok duruzsolása, a sikergyártó klakk buzgó nyüzsgése, a bennfentes mindentudók pletykálása. Mégis gyakran kényszerülünk arra, hogy mindjárt az első előadásokat követően reagáljunk a látottakra: a napilapok recenzensei a gyors tájékoztatás kötelessége, a folyóiratok bírálói a hosszú nyomdai átfutás miatt. Pedig nem csupán mentegetőző teátrumi babona, hogy az igazi előadás a tizedik alkalom körül mutatkozik meg, a produkció ekkorra érik be vagy esik szét reménytelenül.

A két Eisemann-operettet éppen ebben az időszakában láttam: iskolás gyerekek, nyugdíjasok, családok társaságában. Színházi hétköznapon - amikor az előadások túlnyomó része zajlik. A kritikus elvegyül a nép között és meghatódik? Ellenkezőleg. Ijesztően magányos érzés mosolytalan arccal, elégedetlenül üldögélni a józsefvárosi nézőtéren, több száz boldog, felszabadultan szórakozó ember között.

Horváth Péter, saját bevallása szerint, nem hitt a szemének, amikor az ötven éve nem játszott *Handa banda* bugyuta szövegkönyvét a kezébe vette. A baj az, hogy hüledezése rendezőként sem szűnt meg; ő és színészei folytonosan kikacsingatnak a színpadról: kérem, mi tudjuk, hogy ez csak egy csacska „női zenekar három felvonásban", szinte semmi története nincs, az is valószínűtlen; de mi megteszünk minden tőlünk telhetőt, hogy ebből a kétes minőségű matériából is aranyat csináljunk.

A játékos lelkületű Horváth úr félig komoly, félig parodizáló koncepciója sajnálatos módon nem működik; hiába dúsítják fel a zenés dramaturgiában szintén veterán Böhm Györggyel és a zseniális Silló Istvánnal a művet olyan, máshonnan átcsent slágerekkel, minta *Jaj* de jó *a habos sütemény,* a *Maga* nős ember *vagy boldog, a Pá, kis aranyom,* ha az általam látott előadáson a társulat többsége (a profi operettdalnok Lehoczky Zsuzsát is beleértve) nem állt énektudása magaslatán, s ezen hiányosságukat túlbuzgó - mondjuk ki - ripizéssel ellensúlyozták. Különösen Kerekes József tupírozza fel jópofáskodó bemondásokkal az „ügyifogyi" impresszárió soványka szerepét; az egyre növekvő ázsiójú színész rosszízű szóvicceit az sem menti, hogy

Egri Kati (Molly), Rudolf Teréz (Mary) és Kerekes József (Handa Bandi) a Handa bandában (Ilovszky Béla felvétele)



ezek egy részét, ha igaz, Latabár Kálmántól örökölte.

Egri Kati viszont bemutatja, hogyan lehet hitelesen temperamentumos bakfist játszani jócskán a jelzett koron túl, s önmegtartóztató odaadással, halálosan komolyan nevettetni. Alakítása attól jó, hogy a figurát mutatja meg, nem a véleményét. Kerekes Viktória egyénisége villan még elő a női zenekar tagjai közül, a hórihorgas pöszeség néhány mondatos szerepével is ügyesen észrevéteti magát; szintén csak jó mondható el a Közép-Európa Táncszínház statisztálásra kényszerített tagjairól.

A József Attila Színház Eisemann-előadása szinte tökéletes ellentéte a Budapesti Kamaráénak: az Én és a kisöcsémet a műfaj szabályait maximálisan tiszteletben tartva játsszák el. Meg is adják a módját: aranyszínű operettfüggönnyel, színes lámpafüzérrel, Szlávik István elegáns velencei szállodadíszletével, Duna-korzójával, Húros Annamária ruhaköltményeivel. (Hiába ötletesek Csík György jelmezei is a Józsefvárosban, az előadás karikírozó stílusához illő jelzett díszletelemek szegényesnek tűnnek az Angyalföldön megteremtett álomvilághoz képest.)

Szegvári Menyhért ügyesen bánik a rendelkezésére álló színészekkel. A legkellemesebb meglepetés a kedvesen komikus, ám hangsúlyozott nőiességű Kocsis Judit, a mindenáron férjhez menni vágyó gépírókisasszony szerepé-ben; Hegyi Barbara jól kamatoztathatja rekedtesen búgó hangját a fiús lány-lányos fiú kettős figurájában, Mihályi Győző békésen dörmöghet mellette, s még a két - Szegvári korábbi, kevésbé érdemdús Shakespeare-rendezésében már jól összeszokott - komikus, Besenczi Árpád és Józsa Imre sem lépi át a jó ízlés határát bolondozásaival.

Guszta előadás. A zenés játék idiotizmusával sokszor infantilisan szembesítő, játékos, de csak félig-meddig sikerült kísérlet felett győzedelmeskedett a hagyományos, ám tisztességesen „megcsinált" operettjátszás. Akik a foghíjas nézőtéren vagy a pót-pótszékes házban benn ülnek, mégis valamennyien elégedettek itt is, ott is. A leánynevelő intézet növendékei megszöknek a nemszeretem házasság elől, dzsesszbendet alakítanak, végül snájdig tengerészek karjaiban kötnek ki. Kelemen Kató férfiruhában hódítja meg nőgyűlölő jövendőbelijét, és Frici kisasszony is révbe ér, nem mondja többé, hogy „egy küszködés az ember élete".

Dudorászva ballagunk ki a színházból. Odakint szemerkél a novemberi eső.

Hegyi Barbara (Kelemen Kató) és Mihályi Győző (Andersen) az Én és a kisöcsémben (Fábián József felvétele)

Handa Banda (Budapesti Kamaraszínház a Józsefvárosban)
Zenéjét szerzette: Eisemann Mihály. *Írta:* K. Halász Gyula és Kristóf Károly. Versek: Szilágyi László. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet és jelmez:* Csík György m. v. Zenei *vezető:* Silló István. *Koreográfus:* Krámer György. A *koreográfus* asszisztense: Éberhard Klára. *A rendező munkatársa:* Kaskó Erzsébet. *Rendező:* Horváth Péter.
Szereplők: Kerekes József, Egri Kati, Rudolf Teréz, Kerekes Viktória, Németh Mónika f. h., Huszár Orsolya, Lehoczky Zsuzsa, Jakab Csaba, Kaszás Mihály, Kocsó Gábor, Ungvári István, Egyed Attila, Hável László, Cs. Németh Lajos, Holl János, Szabó István, valamint a Közép-Európa Táncszínház tagjai.

Eisemann Mihály-Szilágyi László: *Én* és a kisöcsém *(József Attila Színház)*
Díszlet: Szlávik István. *Jelmez:* Húros Annamária m. v. Koreográfia: Uhrik Dóra m. v. *Hangszerelte-zenei vezető:* Fekete Mari m. v. *Szcenikus:* Éberwein Róbert. A *rendező munkatársa:* Szalai József. *Rendező:* Szegvári Menyhért.
Szereplők: Hegyi Barbara, Kocsis Judit, Mihályi Győző, Józsa Imre, Besenczi Árpád, Újréti László, Katona János, Ullmann Mónika f. h. / Lengyel Kati, Bakó Márta, Gieler Csaba f. h., Buch Tibor f. h., Hidegföldi József.

GYENGE ZOLTÁN

PATTHELYZETBEN

A filozófiának és a drámairodalomnak igazából két klasszikus korszaka van. A filozófiáé a görög bölcselet és a német idealizmus; a drámáé szintén a görögökhöz köthető, illetve egyetlen névhez: s ez a név William Shakespeare-é.

Természetesen mindez nem jelenti azt, hogy ezeken kívül nem léteztek nagy drámaírók, nem voltak más, figyelemre méltó korszakok. Sokkal inkább azt jelenti, hogy a görög drámát és a shakespeare-it esszenciálisan összeköti valami, ami talán máshol is megvan, de nem lényegiségre törő szereppel, s ez a sors mindent meghatározó, mindent eldöntő helye, megfellebbezhetetlensége és kiszámíthatatlan kényszere. Persze vannak más hasonlóságok is. Például mindkét korszak az előadásnak mint egyszeri és megismételhetetlen alkalomnak rendeli alá mindazt, ami a drámában történik. Meg az, hogy maga az előadás sem értelmezhető úgy, ahogy azt manapság tesszük, hiszen az inkább volt egyfajta rí-tus, mint alkalom az exhibícióra. (Vagy pusztán arról van szó, hogy miként a filozófiában, a drámában is kétezer évenként tudunk valami eredetit alkotni?)

Egy biztos: hagyományos értelemben vett jó filosz módjára nem lehet sem a shakespeare-i, sem a görög drámát megközelíteni. Ahogy Nietzsche mondja: igazából sohasem tudhatjuk meg, hogy a maga idejében mit fejezett ki például egy görög előadás; ez kizárólag a szövegből mint egyetlen ránk maradt testimoniumból nem fejthető meg. Nem ismerjük a zenét, a táncot, nem tudjuk, miként hatott a közönségre az előadás. Persze Arisztotelésztől tudunk valamit a katarzisról, de igazán elképzelni nem tudjuk; hiszen ahhoz, hogy megtisztulhassunk, előbb meg kellene mártóznunk a bűnben. Ám sem az istenek, sem a lét elleni bűn nem fogható fel igazán a modern ember számára, aki már a létre való rákérdezésről is „elfelejtkezett". De ugyanígy nincs igazán fogalmunk arról sem, hogy a középkor emberének mit jelentett egy önnön sorsát kinyilvánító orákulum, vagy egy szellem megjelenése. Az egész a maga eredeti mivoltában teljességgel reprodukálhatatlan. Ezért ezek a művek - Shakespeare esetében talán csak a vígjátékok képeznek kivételt - a maguk szöveghűségében bemutathatatlanok, s ha valaki ebben kételkedne, hát nézze meg a BBC feldolgozásait. Néha persze próbálkoznak - a görögökkel ritkábban -, ám csak azok az interpretációk jutnak valami-re, amelyekben a puszta reiteráció mellett néhol drasztikus átértelmezések is helyet kapnak. Persze itt is mértéket kell tartani, hiszen ha hiányzik a továbbvivő szándékkal megszületett gondolat, akkor minden l'art pour l'art magamutogatássá válik.

Shakespeare *Macbeth* című drámájának is több - többnyire eléggé sikerületlen - feldolgozását lehetett már látni. Ebbe a sorba tartozik a sokszor etalonként említett Polanski-féle változat is. A Szegedi Nemzeti Színház Kormos Tibor rendezésében a darabot néhány évvel ezelőtt „alternatív" színházi közegben már bemutatta. Mosta hivatásos színház keretei között próbálta meg ugyanezt, ambivalens és kissé furcsának tűnő megállapítással: nagyon rossz előadásban, és mégis figyelemre méltó kísérletként. Ez önellentmondásnak látszik, holott mégsem az, s ezért érdemes róla részletesebben írni.

A szöveg. Az előadás igen tiszteletlenül bánt a szöveggel, ami fájhat az irodalomtudósnak, mégis helyeslésre méltó. A Szabó Lőrinc-féle nagyon szép, veretes fordítás teljes szövegként gyakorlatilag alkalmatlan a megjelenítésre. A húzások, ha indokoltak, s nem csak a szöveg gyomlálásának a „télosza" vezeti őket, elengedhetetlenek. A lényeg a mondanivaló - ennek nem kell feltétlenül azonosnak lennie az íróéval - koherens egészként való megőrzése. Ebből a szempontból semmit nem lehet a rendező szemére vetni. A szövegben komoly döccenők, értelemzavaró húzások nincsenek, sőt Lady Macbeth „megsokszorozódását" (tudniillik hárman vannak) jól oldották meg.

A tér. Érdekesen tagolt, kicsit európai, kicsit nószínházi, mivel dimenzionálisan próbálja a falszerű adottságokat megbontani. Az eredeti színpadot meghagyja; ebből két ív fut fel sugarasan a nézőtérre, s a sugarakat a nézők között átlósan összekötik. A tér az előadás dinamikáját növeli, bár előnyeit kihasználni a színészi játék kifogásolhatósága miatt nem lehet. Még az sem igazán zavaró, hogy így a szereplők időnként a nézők háta mögé kerülnek.

A zenei és *hangeffektusok*. Kiválóan segítik az előadás hangulatának erősítését. Hol sejtelmesek, hol agresszívek. Manapság, amikor a zenei hatással oly ritkán, vagy ha mégis, sokszor idétlenül élnek az előadások, a szegedi *Macbeth* ebből a szempontból majdhogynem üdítő színfoltnak számít.

Mindezekre épül(ne) tehát az előadás. Méghozzá abban a felfogásban, amely szinte az egyetlen lehetséges megközelítésnek tetszik: a *dráma eruptívan barbár megjelentésében.* Ma, amikor az intellektuális értelmezések inkább filológiai, eszmei (és sajnos a legtöbb kritika is ezt szokta számon kérni), mintsem tapasztalati megközelítésűék - szinte kellemes olyan előadást látni, amelyik szakítani mer ezzel a szemlélettel. Ugyancsak Nietzsche írja, hogy az európai szellem „betegségét" (ez az, amit Heidegger „Seinsvergessenheit"-nak, „lételfelejtésnek" nevez) az intellektuálisnak, a túlontúl racionálisnak a megjelenése okozta, s ezt ő a filozófiában egészen Szókratészig, a tragédiában Euripidészig vezeti vissza. A XX. század pedig olybá tűnik, mintha ezenkívül még az *intellektuális komm*erszfogalmát is feltalálta volna. Ezen a magára valamit adó, írni és olvasni tudó, de alapjában műveletlen néző igényeinek való megfelelést értem, aki a rejtett vagy kevésbé rejtett utalásokat érteni véli, s ez intellektuális kéjjel tölti el; úgy gondolja, hogy műveltségére igen büszke lehet, hiszen - ismét csak Nietzsche szerint - ezzel már „különb is a kecskepásztornál". Ez magyarázza azoknak a primitíven pszichoanalizálgató színműveknek a megdöbbentő sikerét is, amilyen például az *Equus* vagy az Amadeus- hogy egyazon szerzőnél maradjunk.

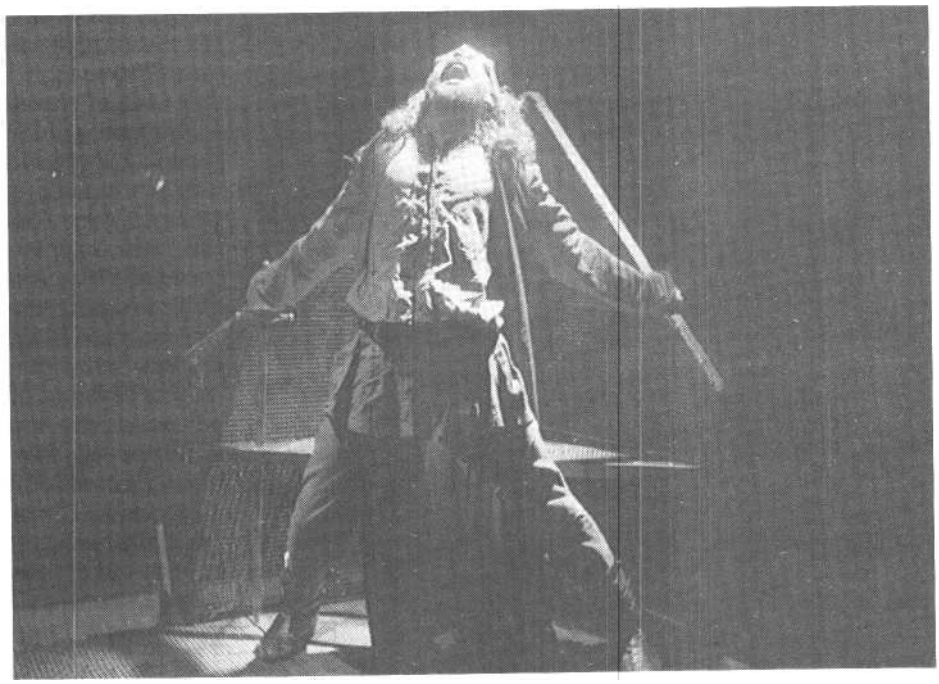
A shakespeare-i drámákkal is ez a gond. A színrevivők sokszor nem tudnak mit kezdeni olyan utalásokkal, amelyek a maguk korában világosak és érthetőek voltak puszta megjelenésüknél fogva is, ezért aztán jó filoszként utánanéznek, hogy egyes fóliókban miként jelenik meg ez és ez, vagy mit írt erről ez és ez a szakértő, s máris kész az intellektuális csemege. Ezzel szemben Kormos előadása a maga primitív, barbár mivoltában próbálja megmutatni azt a világot, amelyben az emberélet puszta esetlegesség, amelyben boszorkányok, véres kezű orgyilkosok, megölt emberek szellemei grasszálnak, s mindent a látszólagos emberi szabadságtól független vészterhes szükségszerűség, a sors ha-tároz meg. Ahol az embernek - legyen akár király, akár koldus - rá kell döbbennie, hogy tettei (önnön drámája) akaratán kívül állnak, s öntudatlanul is egy számára ismeretlen célt teljesítenek be.

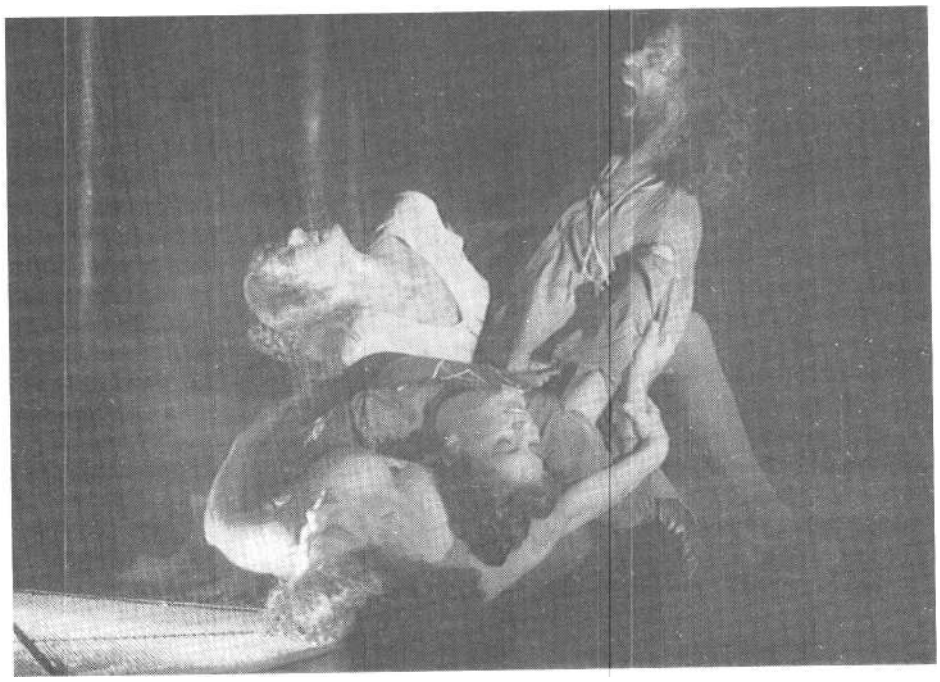
Ebből a szempontból egészen jó ötletnek tűnik Lady Macbeth „megháromszorozása". A három boszorkányt is alakító színésznők ugyanis egyszersmind a három Lady „in uno". A három személy az emberi lélek egy-egy affektusát jelenti, s egyben valahol Macbeth skizofréniáját is, annyi megszorítással, hogy itt nem egyszerűen ketté, hanem hárommá szakadásról van szó.

Ez a megoldása játék plasztikusabbá tételével a dinamikus megjelenítést segíthetné. A másik megoldás, hogy a játék a végén kezdődik, s így egyfajta visszaemlékezést, képzeletbeli történést sugall. Elvileg ez ellen sem lehet semmi kifogást felhozni, csak egyrészt erre az előadás egyik jelenete sem utal vissza, másrészt - mivel sem nem erősíti, sem nem gyengíti a megjelenítést - értelmét és indokát nehéz megtalálni.

Mindezeken túl van két - sajnos igen lényeges-elem, ami miatt az előadás a vázolt feltételek ellenére épphogy a nézhetőség határán belül marad: a színészvezetés és a színészi játék. Kormos Tibor színészeit nem tudta elhelyezni a térben, sok az értelmetlen megmozdulás, többször azaz ember érzése, hogy a rendező nem volt képes a színészek feladatát meghatározni. Hogy ez egyszerű technikai vagy mesterségbeli hiányosság-e, nehezen dönthető el. A rendező túlontúl sok teret hagy a rossz értelemben vett amatőr megoldásoknak, sok a lihegés, fújtatás, üvöltő exhortáció, amelyek józan önkorlátozással leküzdhetők lennének. Pedig nem biztos, hogy az erőfeszítés s konok elszántság akkor érzékeltethető a legjobban, ha a színész szinte magát is „felkeni" a színpadra. Macbethet legtöbbször attól féltjük, hogy őrjítő száguldozásai közepette kitöri a nyakát a deszkákon. És ez nem jó. Ugyanis ezzel a nézőből a minimális empatikus készség is eltűnik; nem tudja igazán meg-*érezni* az előadás szándékát, még ha *érteni* is véli. A ráció pedig emóció nélkül üres és színtelen. A színészvezetés sokkal tudatosabban használhatta volna ki a tér adta lehetőségeket, ezzel szemben az egyes ide-oda futások improvizatívnak tűnnek.

Mindehhez a színészi játék szinte minősíthetetlenül alacsony színvonala kapcsolódik. Bicskey Lukács (Macbeth) szándéka valószínűleg őszinte, s a lehető legátéltebb megoldásra törek-szik, ám közben a fentebbi rossz amatőrködés szinte minden eszközét beveti. Vergődései, üvöltései, lihegései közepette nem igazán érteni, hogy mit akar. A három Lady Macbeth (Müller Júlia, Dobó Alexandra és Nagy Enikő) közül az egyik túl harsány, a másik teljesen színtelen, a harmadik pedig enyhén beszédhibás. Az egyet-len színészileg korrekt alakításról (Galkó Bencéről) is a legnagyobb pozitívumként az mondható el, hogy eltűnik az előadásban. És sajnos mindez nem egyszerűen a színészvezetés számlájára róható - bár természetesen az is hibás ben-ne -, hanem sokkal inkább annak tulajdonítható, hogy a színészi játék színvonala - s itt a rendező éppen nem rendezői, hanem színházigazgatói mivoltában felelős - Szegeden általában igen





Jelenetek a Macbethből (Ilovszky Béla felvételei)

megbízhatatlan: a jó előadás már szinte véletlenszerű, míg a rossz csaknem szükségszerű. Ez nem azt jelenti, hogy itt nincsenek tehetséges színészek, inkább azt, hogy az innen-onnan jött színjátszókkal, kváziszínészekkel, korábbi korszakok egyes rekvizítumaival megtűzdelt társulat színvonala meglehetősen híg, s ez ebben az előadásban minden káros hatásával együtt megmutatkozott. Valószínűleg egy nagyobb méretű cserélődés és vendégrendezők szerepeltetése sokat javítana a helyzeten, amely - s ezt mutatta a maga ambivalenciájával ez az előadás is - most leginkább patthelyzethez hasonlatos.

William Shakespeare: *Macbeth (Szegedi Nemzeti Színház Kamaraszínháza)*
Fordította: Szabó Lőrinc. *Díszlet-* és *jelmeztervező:* Dienes Erika m. v. Rendezte: Kormos Tibor.
Szereplők: Flórián Antal, Szemán Béla, Bicskey Lukács, Galkó Bence, Kiss László, Janik László, Somló Gábor, Müller Júlia, Nagy Enikő, Dobó Alexandra.

BÉRCZES LÁSZLÓ

ANGOLKÜRT

MIHAIL SEBASTIAN: NÉVTELEN CSILLAG

Repülnek a kicsi puha forgácsok, Miroiu tanár úr görcsösen markolja bicskáját és hegyezi ceruzáját. Száját összezárja, nem szól, nem kiabál, minden keserűsége eb-be a mozdulatba gyűlik. Leül, majd szem-üvegét orrán följebb tolva a nagy Van Mersch-katalógus fölé hajol. A híres csillagászati atlaszt előző este hozatta huszonkétezer leiért Bukarestből. Ám azt a csillagot, azt a névtelent, amit látni ugyan nem lehet, de ami Miroiu tanár úr számításai szerint az Alcor mellett bújik meg valahol, nos, azt a csillagot a Van Mersch sem említi. Miroiué háta jog, hogy elnevezze e névtelen csillagot. Füzetébe talán ezt a nevet körmöli, ha megfaragja végre a ceruzát: „Mona". Közben még néhányszor kitörik a ceruzahegy, hisz a férfi görcsösen vési a betűket a lapra. Mert az a görcs, az már nem múlik el.

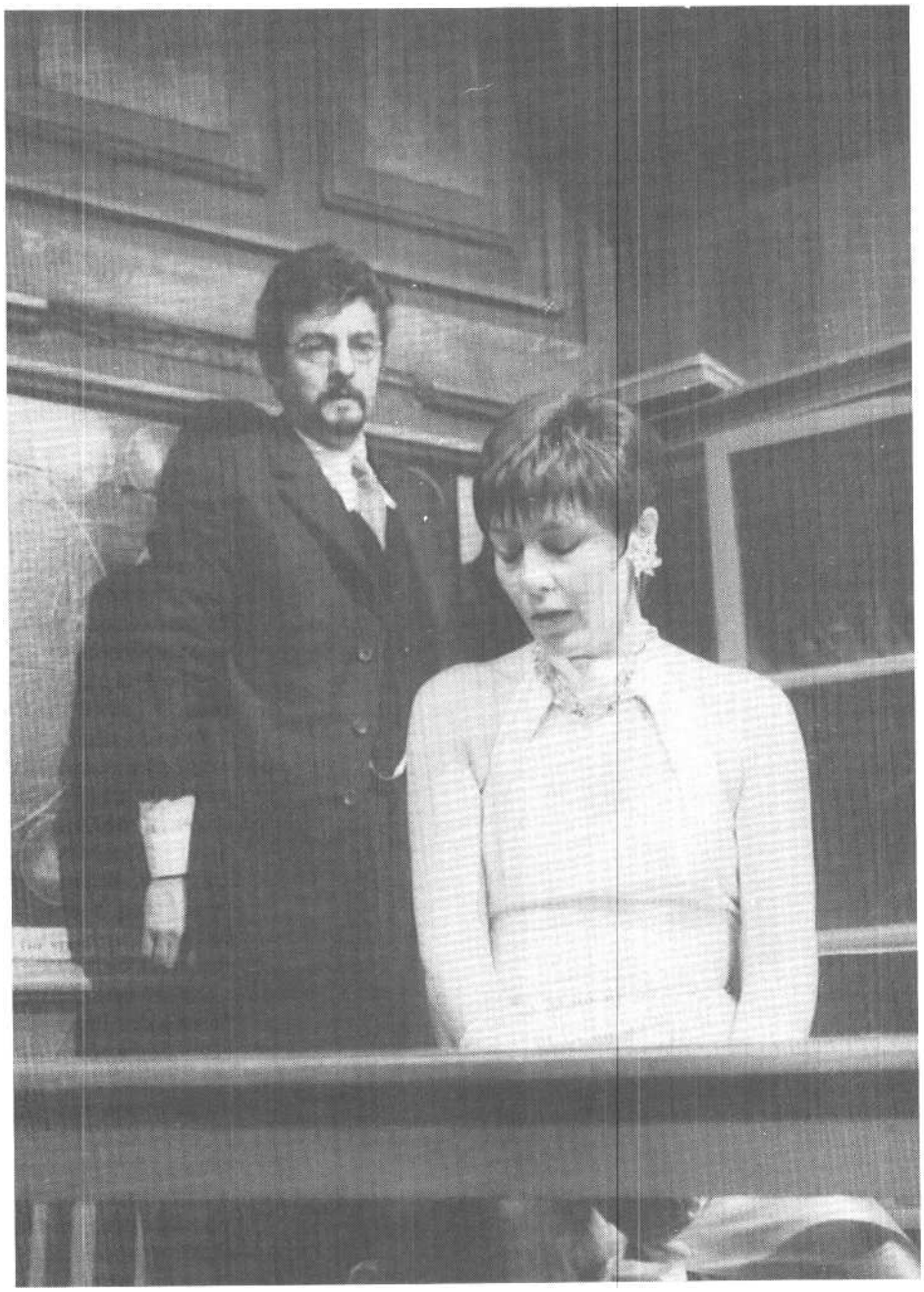
Igy él majd. Szótlanul könyve fölé hajolva, éjszakánként az eget bámulva. Hátha egyszer meglátja azt a csillagot. Ez persze számításai szerint kizárt dolog, még akkor is, ha Bukarestből szerez be hozzá távcsövet. Van tehát egy csillaga, ami nincs. E nyolcezer-kétszáznegyvenöt lakosú világvégi kisvárosban senki nem hiszi el neki, amit mond. Legfeljebb Udrea, a zenetanár, akinek Miroiu is elhiszi az elkészült szimfóniát. Utóbbit más is hallhatná, nem csak az önmagának átszellemülten vezénylő Udrea - ha a városban lenne egy angolkürt. Mert hát anélkül... Anélkül a scherzóig még csak elmegy, de aztán belépnek a fúvósok. Egy angolkürt viszont még egy Van Merschnél is drágább. De legalább létezik, megvehető. Ám mi a bizonyítéka csillag létezésére? Csak a tanár úr számításai. No meg a kétségbeejtően szegényes és jellegtelen legénylakásban még egy-két napig szálldosó parfümfelhő. Mert hiszen Mona egy nő. Hát persze. Mosolya talán közönségesebb, mint ama bizonyosé. Bár az idők távlatából az ablakon kihajoló, eget kémlelő férfi számára a két mosoly összemosódik majd.

Ezeket és melodrámát ötvözni igyekvő leírás a *Névtelen csillag* című groteszk melodráma ismertetése kíván lenni. A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, illetve Merő Béla rendező érdeme, hogy Mihail Sebastian kiváló drámájáról letörölte a port, és egy jó előadásban felhívta a figyelmet a tényre: a közvetlen közelünkben is írnak olyan műveket, amelyekből megtudhatjuk és színpadon felmutat-hatjuk, hogyan élünk ezen a *vidéken.* (Az igazsághoz tartozik, hogy két 1958-as előadás után, 1989-ben az ódry Színpad is bemutatta a dara-bot.) A bukaresti személyről leszállított nagyvilági nő, Mona kisasszony is rácsodálkozik erre a *vidékre,* és arra, hogyan is lehetne-kellene élni (egy napig): beszívni a friss levegőt, hideg vízzel mosakodni a kútnál, éjszaka kibámulni a végtelenbe, és felfedezni a csillagokat, amiket nem takarnak el a mulatók fényei. Ezzel a gyönyörűséggel mártózik meg a vidékben, a provinciában az, aki azért azt is tudja, hogy másnap fel fog szállni a vonatra, és visszatér oda, ahonnan ugyan mindig menekülne, de ahol nem kell sárban caplatni, mert le lehet inteni egy taxit, a fürdőszobában (minthogy fürdőszoba *van)* csempe van és bidé; a locsolókanna a szállodai kertész kezébe való, a kaszinó zsetonja pedig értéket képvisel. Mona kisasszony persze olyan kevés és boldog időt tölt Miroiu tanár úrnál, hogy a pocsolyáknak is csak a csillogását látja - Mihail Sebastian azonban van olyan kiváló író, hogy bennünket meg is hemperget a sárban. Ezért beszélhetünk egyszerre líráról és groteszkről, ezért hálás a mű, mert egyszerre hat könnyzacskóinkra és nevetőizmainkra - és ezért életveszélyes is egy-egy színpadraállítás, mert csak a megfelelő arányok teszik lehetővé, hogy önmagunkon nevessünk, és másokon sírjunk.

A zalaegerszegi előadás tartja az - általam helyesnek vélt - arányokat, bár ez inkább csak a számtani közép, a nagy átlag felől nézve igaz, egyes jelenetekben néhol bohózatba csúszik át a groteszk, illetve szentimentalizmusba csordul a líra. Ennek kettős oka van: a színészek egy ré-

Borhy Gergely (Állomásfőnök)

sze bizonyos helyzetekben beéri a karakteremtéssel mint végeredménnyel, a rendező pedig néhol minden eszközzel erősíti, ezáltal meghaladja a szöveg majdnem-érzelgősségét. Mester Edit például rátalált Cucu tanárnő katonatisztté deformálódott vénkisasszony-figurájára, ám megelégszik ennek szélsőséges hangsúlyozásával, és így sors helyett csak karikatúrát mutat fel egy ziccerszerepben. Pedig a harmadik felvonásban, amikor lefoszlanak a figura pózai, vagyis egy ijedt, szánalmas, szerencsétlen nőt látunk a színen, kiderül, hogy a színésznő képes lenne másra, többre. A „névtelen csillag", Mona Kolti Helga m.v. A világvégi pályaudvaron méltatlankodó fővárosi szépasszony szerepének igyekszik megfelelni, de igazán akkor mozog biztosan és oldottan a színpadon, amikor titokzatosabb, gazdagabb, „emberségesebb" lehet. „Maga itt lakik'?!" - kérdezi még „bukaresti" gőggel, de már őszinte döbbenettel. A színésznő visszafogottan, finom eszközökkel teremti meg a lényéhez valószínűleg közelebb álló, fokozatosan elbizonytalanodó, menekülő-elvágyódó ember alakját. Zalányi Gyula tanára is finom mestermunka. Ebben az eldurvult világban szédelgő, lebegő figura ő, aki talán ezért próbál mindig - reménytelenül - valami tárgyba kapaszkodni: belép az Állomásfőnök irodájába, két kezével kalapját gyűrögeti, később az útjába akadó kalapácsot szorongatja szerencsétlenül, majd a hatalmas könyvet szorítja magához. „Vigyázat, törékeny!" - írhatnánk erre a. porcelánfigurára, amint térdeit összezárva, elveszetten, védtelenül üldögél a lépcsőn. A darab döntő mozzanata - és a létrehozók legnehezebb feladata - az, hogy e vidéki, habókos tanárt, még ha csak egy éjszakára is, de összehozzák a bukaresti mulatók törzsvendégével, Mona kisasszonnyal. Merő Béla ehhez formális - bár nem hatástalan - megoldást választ: ellágyuló lírai jelenetben láthatatlan kezek tolják elénk a ronda heverőn üldögélő, jobb sorsra érdemes párost, köréjük csillagokat vetít a világosító, és közben halk zongorafutamok adják tudtunkra: most nagy érzések következnek. Elismerem, ártani nem árt, ha vannak csillagok, és szól a muzsika, de az ilyen típusú találkozáshoz mindenekelőtt két egymásra *kíváncsi* ember kell, kik közül az egyik *nő, a* másik *férfi.* Akkor elhiszem, hogy legalább egy éjszaka erejéig mindegy, habókos földrajztanár-e az illető *férfi* vagy sem. Akkor azt is elhiszem, hogy egy pillanatra komolyan megfordul a lány fejében: itt, vidéken kellene leélnie az életét. Főleg, ha másnap egy olyan érdektelen és szürke selyemfiú jön érte, mint a zalaegerszegiek előadásában. Akkor már érdemesebb maradni, hiszen e kisvárosban nap mint nap két olyan színes egyéniséggel lehet találkozni, mint az Állomásfőnök és a zenetanár. Az előbbit Borhy Gergely játssza, remekül. Hrabalnak, Menzelnek köszönhetően jól ismerjük ezt a vidéki vasutast, no meg utaztunk már olykor a MÁV, illetve biharkeresztesi határátlépéssel a CFR vonalain. Borhy lénye, magatartása ennek az egész balkáni kócerájnak a lényegét közvetíti: mindent birtokol és semmije sincs, mindig csinál valamit, és közben maga a lázas semmittevés, mindent egyszerre intéz, mert minden egyformán fontos és egyformán jelentéktelen. Váltót állít, és libát hajkurász; telefonál, és zsíros kacsacombot zabál; ütődött segédjét szólítja üvöltözve, és közben káposztát töm be kétpofára. Szuszog, zabál, böfög, beszél - de mindent ráérősen, komótosan, hisz jól tudja, itt végérvényesen megállt az idő. Odafenn akár rendszereket is válthatnak, itt lenn ő állítja a mozdulatlan óramutatókat. Figyel, mászkál, kövér, zsíros tenyerével előresimítja haját, lezöttyen a székre, ül, vár. Örökös, vidéki vasutas. A zenetanár - Wellmann György - kedves, gátlásos, mosolygós, szelíd pasas, aki valamivel jobban érzi magát a világban, mint barátja, az eget bámuló amatőr csillagász. Ő megnyilvá-



Zalányi Gyula **(Tanár) és Kolti Helga (Ismeretlen nő) (Zóka Gyula *felvételei)***

nulhat, zenét szerezhet, sőt azt elvezényelheti, eldúdolhatja magának és másoknak. Még csak angolkürt sem kell hozzá. De tán az is meglesz, most pénzt kapott rá a fővárosi jampitól. Legközelebb ő toporog türelmetlenül az állomáson, mi-kor érkezik már a bukaresti személy. Miroiu pedig otthon várakozik némán, s egyenletes mozdulatokkal faragja a ceruzát.

Mihail Sebastian: *Névtelen csillag (zalaegerszegi Hevesi Sándor* Színház)
Fordította: Belia György. Díszlet: Mira János m.v. *Jel*mez: Laczó Henriette. Zene: Horváth Károly m.v. Rendezte: Merő Béla.
Szereplők: Zalányi Gyula, Kolti Helga m.v., Borhy Gergely, Wellmann György, Mester Edit, György János, Simon Andrea, Baj László, Szőke Zoltán, Tóth Loon, Sághy Tamás.

TASNÁDI ISTVÁN

EPILÓGUS NÉLKÜL

DOSZTOJEVSZKIJ: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS

„A regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, tudniillik: a körülményesség, a détail-ok varázsa az ál-lapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében" - írja Dosztojevszkij magyar kor- és pályatársa, Kemény Zsigmond. Általában akkor a legszembeötlőbb ez a különbség, mikor a regényt dramatizálják. Ilyenkor nehéz elkerülni, hogy a szövegváltozat ne csupán dialógusba szedett sűrítmény, egymást feltételező szituációk sorát tartalmazó kivonat legyen. Az ember, aki epikus műben leírható, akár egy szobabelső vagy táj, a színpadon magáról csupán jelenlétével, gesztusaival, viszonyaival és - csak utolsósorban - a szavaival vallhat. Az irodalmi alak egyetlen mozdulata vagy tette akár fejezeteken át is taglalható, nem így az előadásban, ahol az akció csak a reakciókban való tükröződésében nyerhet értelmet, azaz a színésznek akár öt-tíz oldalas „instrukciókat" (a regénybeli leíró elemzést) is tudnia kell besűríteni egyetlen gesztusába. Mivel ez szinte lehetetlen, felmerül a kérdés: létrehozhatja-e az előadás azt a gondolati, hangulati gazdagságot, mellyel az alapanyagául szolgáló (legtöbbször remek)mű bír, vagy csak kedvcsináló, ismeretterjesztő kivonat marad? A regény adaptálásának persze van másik útja is, amikor az alkotók csupán egyes elemek felhasználásával új, önálló művet hoznak létre, s ily módon az eredeti szöveg öntörvényű interpretációjára tesznek kísérletet. A kaposvári előadás szövegváltozatának írója és rendezője, Bezerédi Zoltán nem vállalkozott erre, talán mert bízott abban, hogy az intenzív színészi jelenlét pótolhatja a regény részletekben gazdag árnyaltságát. A látottak nagyrészt őt igazolták.

A keretjáték szereplői gyerekek, akik az előadás elején gyilkolósdival ütik agyon az időt. „Meghaltál, meghaltál" - rohan egy kisfiú a visongó lányok után, de miután azok csak a szemébe nevetnek, keservesen elpityeredik. A záróképben Marmeladov angyalszőke, nyurga kislánya érdeklődve nézegeti a baltát, majd minden erejét összeszedve a rönkbe vágja. Az első jelenetnek még szemtanúja Raszkolnyikov, az utolsóban azonban már úton van Szibéria felé. A keretjátékban példázattá tágul a történet, a mindannyiunkban benne szunnyadó kísértés szenvtelen híradásává. A gyerek tudatában nem szerepel a halál fogalma, és csak magát ismeri, mindenki más csak „funkcionális létező" (az anyja enni ad, a testvérrel játszani lehet), azaz tárgy, amelyhez képest az ő személyes léte többletként érzékelhető. A babája fejét lecsavaró és a húsvétra kapott kisnyulat földhöz csapó gyerek ugyanazzal az ártatlan fesztelenséggel „rontja el" az élőt, mint az élettelen tárgyat. Felcseperedve, az élet tényeivel szembesülve aztán fokozatosan oldódik ez a természetes szolipszizmus, és a kis vadócból higgadt felnőtt lesz. Vannak korok, amikor lassabban lehet felnőni, ez a vátesszek és héroszok ideje, és van olyan is, mikor ajánlatos mihamarabb tisztában lenni valós súlyunkkal és lehetőségeinkkel. Ezek szerint mindenfajta egoizmus a gyermekkor hozadéka, infantilizmus; és Raszkolnyikov sem nem dühöngő őrült, sem nem félreismert zseni, hanem durcás kisfiú, aki maga előtt is igazolni akarja túlzott önszeretetének indokoltságát, és fel akarja magára hívni az őt - szerinte - megillető figyelmet.

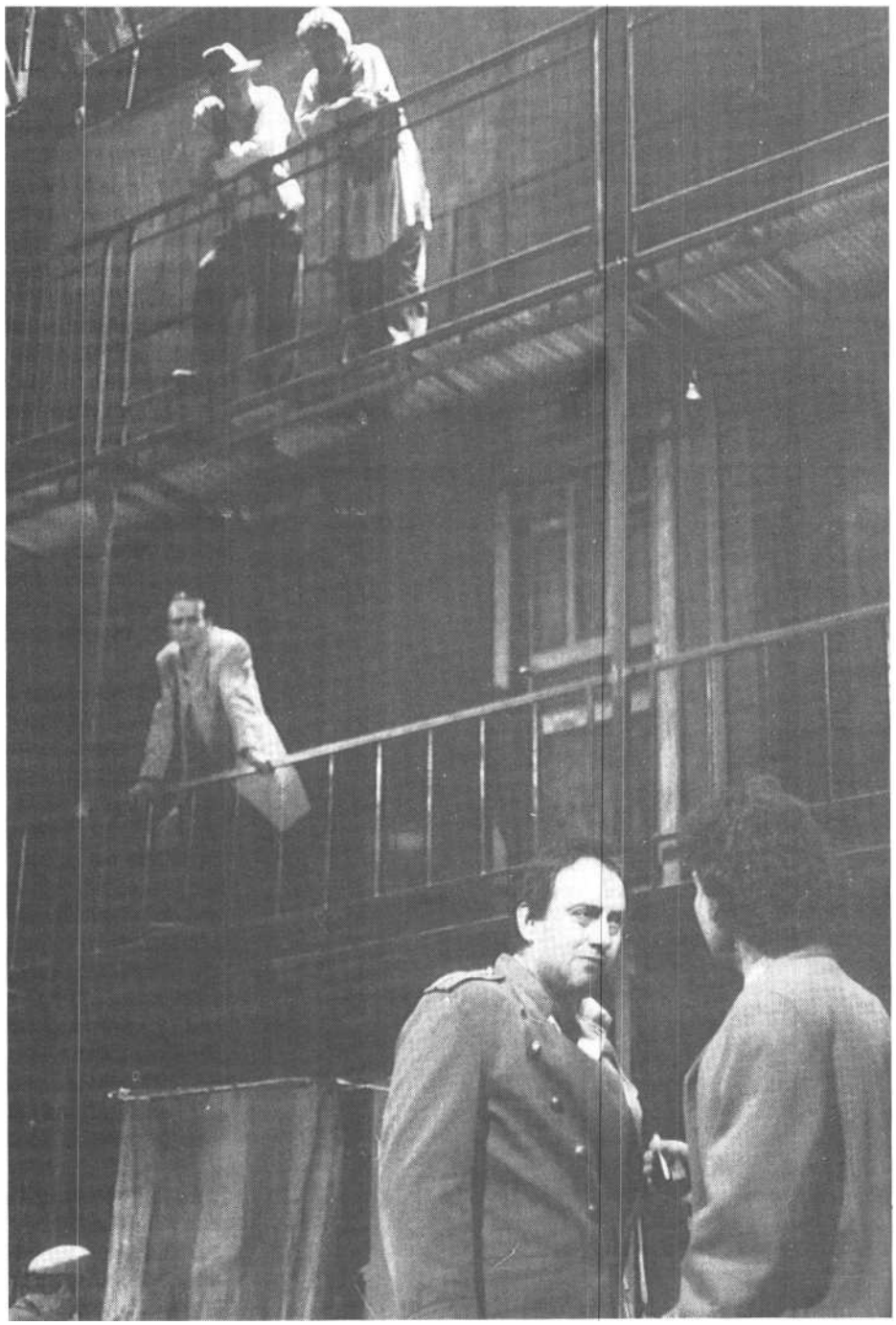
Lipics Zsolt, a kaposvári előadás főszereplője alakításával csak részben igazolja a keretjáték által sugallt gondolatokat. Két végletből összegyúrva, rendkívül ellentmondásosan jeleníti meg Raszkolnyikov figuráját: a gyermeki tisztaság és lelke-sültség folytonos ellentétbe kerül a számító éles-látással és az ingerült keserűséggel. Az első fel-vonásban még egyértelműen zárkózott kisfiú, aki képtelen kimutatni a szeretetét, imádott anyjával nyűgös és követelődző; a gyilkosság után pedig szinte megszállottan keresi a leleplezést, hogy értékeljék „napóleoni" tettét, és fel van háborodva, amiért nem mindenki az ő ügyével foglalkozik. Később eldönthetetlenné válik, hogy lázas

Lipics Zsolt (Raszkolnyikov) és Molnár Piroska (Pulherija Alekszandrovna)

beteget látunk-e, aki lidérceitől űzve önkívületben hozza meg sorozatosan rossz döntéseit, vagy pedig egy rendkívül tudatos intellektust, aki hibás gondolatmenet jegyében cselekszik, és ez okozza elkerülhetetlenül a bukását. A tömegjelenetekben percekre eltűnik az egyértelműbb és színesebb karakterek árnyékában, és ha néha fölényben van is környezetével szemben, azt nem személyiségének különleges varázsa, hanem hisztérikus erőszakossága teszi. Az ismeretlen energiáktól tüzelt, egzaltált férfi indítékainak és jellemének titkára nem derül fény, s ez az a megfejtetlenség, amely Lipics alakításának gyengéje és erénye is egyben. Ezzel végig képes lekötni a titok nyitjára vadászók figyelmét, de végeredményben bejárhatatlanná teszi a megértés útjait. Az alak tökéletes magányban küzdi az önmagáért folyó csatát, de nemcsak a darabbeli rokonok, ellenségek és barátok nézik tanácstalanul lelki vergődését, hanem mi is. Megértéséhez nem az agyunkra, hanem az empátiánkra van szükség, hiszen a színész inkább egy állapot kisugárzásával, mintsem jelentéstelisége-vel próbál hatni.

Más okokból, ám ugyanilyen elszigetelt, önmaga körül forgó figura Porfirij is, akit Znamenák István az előadás komor alaphangjától némileg elütő felfogásban játszik. A gutaütésre hajlamos, bronchitises felügyelő cigarettáját a fülébe dugva nyom ki keservvel néhány fekvőtámaszt, majd kezét a magasba tartva, tenyerét mozgatva igyekszik vért pumpálni a szívébe, s közben látszólag rá se hederít elgyötörten hebegő áldozatára. Znamenák a szórakozottságot álcaként használó rendőr szerepéből Columbo-paródiát csinált (utolsó színre lépésénél például Raszkolnyikovtól távozóban megtorpan az ajtóban, mutatóujját a homlokához emelve megfordul, és mintha csak most jutna eszébe, kiböki a lényeget), ebből kifolyólag nem jöhet létre a regényben központi szerepet elfoglaló szellemi-pszichikai párbaj. Lehetséges, hogy a rendező szántszándékkal gyöngítette el ezt a szálat, hogy világos legyen: Raszkolnyikov nem külső hatásra, hanem saját elhatározásából szabta ki magára a vezeklést. Így aztán Znamenák a kissé funkcióját vesztett figura bőrében anélkül rendezheti meg szellemes magánszámát, hogy csorba esnék az előadás egységén. Egyetlenegyszer esik ki ebből a belső szerepjátékból, s ez alakításának legérdekesebb, legintenzívebb pillanata: már éppen vallomásra bírná Raszkolnyikovot, amikor beront az egyik festőségéd, és magára vállalja a gyilkosságot; Porfirij ironikus kedélyessége ekkor egy csapásra szertefoszlik, és őrjöngése felfedi a sikerre éhes hivatalnok valódi arcát.

Bár az utóbbi években a színház sztárjai szinte kivétel nélkül kiváltak a társulatból, Kaposvárott még mindig ki lehet úgy osztani egy negyven(!)szereplős darabot, hogy a színpadon ne vesse meg a lábát a dilettantizmus. Igaz, a próbák alatt megsérült Pogány Judit hiányát megsínyli az előadás, hiszen a második felvonás több jelenete Marmeladov feleségére épül, s a beugró Adorjáni Zsuzsa nem bírja el ezt a terhet. Egyre meggyőzőbb viszont Kelemen József, aki Razumihinként az évadban már második markáns alakításával hívja fel magára a figyelmet. Molnár Piroska a tőle megszokott árnyaltsággal és érzékenységgel formái meg egy idősödő nőt, aki tudja: le kell mondania arról, hogy gyerekeit valaha is megértse, így hát nem faggatódzik és követelődzik, hanem szeretete erejével próbálja megtartani őket. Csonka Ibolya sajnos olyan fokú együgyűséggel ruházza föl Szonyát, hogy az egyébként is mostohán kezelt szerelmi szál hamar érdektelenné válik. Annál érdekesebb Dunya (Csapó Virág) és Szvidrigajlov (Gyuricza István) kettőse, amelyben egy vén kéjenc utolsó



Csapó György (Fomics) és Tóth Géza (Pokorjev)

Pogány Judit (Katyerina Ivanovna), Tóth Béla (Marmeladov) és Csonka Ibolya (Szonya) (Simara-fotók)

fellángolásával odaadó és tiszta szerelemre ébred egy szép, ám kissé pedáns nő iránt, és miután visszautasításban részesül, az utca kövén, egy esernyő alatt üldögélve, mosolyogva szíven lövi magát.

Hogy az előadás ne váljék töredezetté, Bezerédi néhány kulcsjelenetbe igyekezett összevonni a szöveg fontosabb részeit, ám még így is rengeteg helyszínváltozást kellett megoldania. Khell Zsolt emeletes bérházat imitáló, vastraverzekből összeálló díszlete alkalmas is erre: a föld-szinten van Raszkolnyikov és Marmeladovék odúja, a másodikon - szinte a zsinórpadlás magasságában - Razumihin szobája, az első emeleti terem viszont folyamatos átdíszítés alatt áll, ott láthatjuk többek között a rendőrségi és az uzsorásnőnél játszódó jeleneteket (így Raszkolnyikov ugyanabban a helyiségben adja fel magát, mint ahol a gyilkosságot elkövette). A fémállványzat sokat lecsíp a tér mélységéből, felfelé viszont tágítja azt, s a zenekari árokból időnként ki-emelkedő ól nagyságú doboz (kocsma, majd Szonya szobája) nagyban növeli a tér variálhatóságát.

A színi hatás szabályai lehetetlenné teszik, hogy a színvonalas adaptáció egész a végkifejletig kövesse a regény eseményeit, a rendező ezért szimbolikus és ezzel együtt kissé sematikus lezárásra kényszerül. Raszkolnyikov bukásával, illetve lelki feltámadásával az előadást be kell fejeznie; a színpadon semmi keresnivalója sincs az egyhangú szibériai fegyencélet bemutatásának. Csakhogy Dosztojevszkij furcsa módon éppen a ráérősen anekdotázgató epilógusban írta le azt a jelenetet, amely Raszkolnyikov történetének kulcsa lehet. Itt derül ki, hogy nem bánta meg a bűnét, sőt csupán azért haragszik magára, amiért összeroppant, s nem tudott fel-nőni tettéhez. Rabtársait megveti, Szonyával szemben a durvaságig rideg, utálja magát, a világot, az életet. Aztán, egy tobzódó tavaszi reggelen, amikor alabástromot indul égetni a folyóhoz, zokogva a lány lába elé veti magát. „Szerelemben támadtak fel, és mindkettejük szívében az élet kiapadhatatlan forrása fakadt a másik számára." Miért ott, miért akkor, miért így? Erről fogalmunk sem lehet, mégis érezzük, hogy ez csakis így teljes és igaz. Az előadásban azonban csak azt látjuk, hogy Raszkolnyikov elfogadja Szonyától a feszületet, keresztet vet, és rohan vallomást tenni a rendőrségre. Mintha a penitencia fejében feloldozást garantáló vallás jelentené számára a kiutat, nem pedig a szerelem, amely, megmutatván a másik emberben lakozó teljességet, végül kigyógyítja önmagából, és mesterségesen gigantikusra növesztett személyisége a szeretett lényben végre fel tud oldódni. Tudomást szerezni a másik azonos érvényű létezéséről - ez jelenti Raszkolnyikov számára a feloldozást.

Dosztojevszkij: Bűn és *bűnhődés (kaposvári Csiky Gergely* Színház)
Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez:* Szűcs Edit. Világítás: Bányai Tamás. Zene: Dévényi Ádám. Mozgás: Gőz István, Lugosi György. Színpadra alkalmazta és *rendezte*: Bezerédi Zoltán.
Szereplők: Lipics Zsolt, Kelemen József, Szula László, Molnár Piroska, Csapó Virág, Tóth Béla, Csonka Ibolya, Adorjáni Zsuzsanna, Törköly Levente, Pál Tibor, Gyuricza István, Znamenák István, Hunyadkürti György, Ottlik Ádám, Kőrösi András, Kovács Magdolna, Bodor Erzsébet, Márton Eszter, Tóth Eleonóra, Gráf Csilla, Csapó György, Tóth Géza, Tóth Richárd, Némedi Árpád, Karácsony Tamás, Dévényi Ádám, Serf Egyed, Lugosi György, Csernák Árpád, Lecsó Péter, Kósa Béla, Cseszárik László, Nagy Györgyi, Gőz István, Puskás Ibolya, Gömöri Judit, Pálffy Zsuzsanna, Fekete Katalin, Szentgyörgyi István.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A POKOL KÖREIBEN

SZUHOVO-KOBILIN: TARELKIN HALÁLA

A szerző képtelen komédiának, Blok szatirikus farce-nak nevezte a darabot. Csiszár Imre - mindkét műfajmegjelölést elfogadva, s egyszersmind ki is egészítve őket - groteszk bohózatként játszatja el Pécsett a *Tarelkin halálát.*

Képtelen komédia

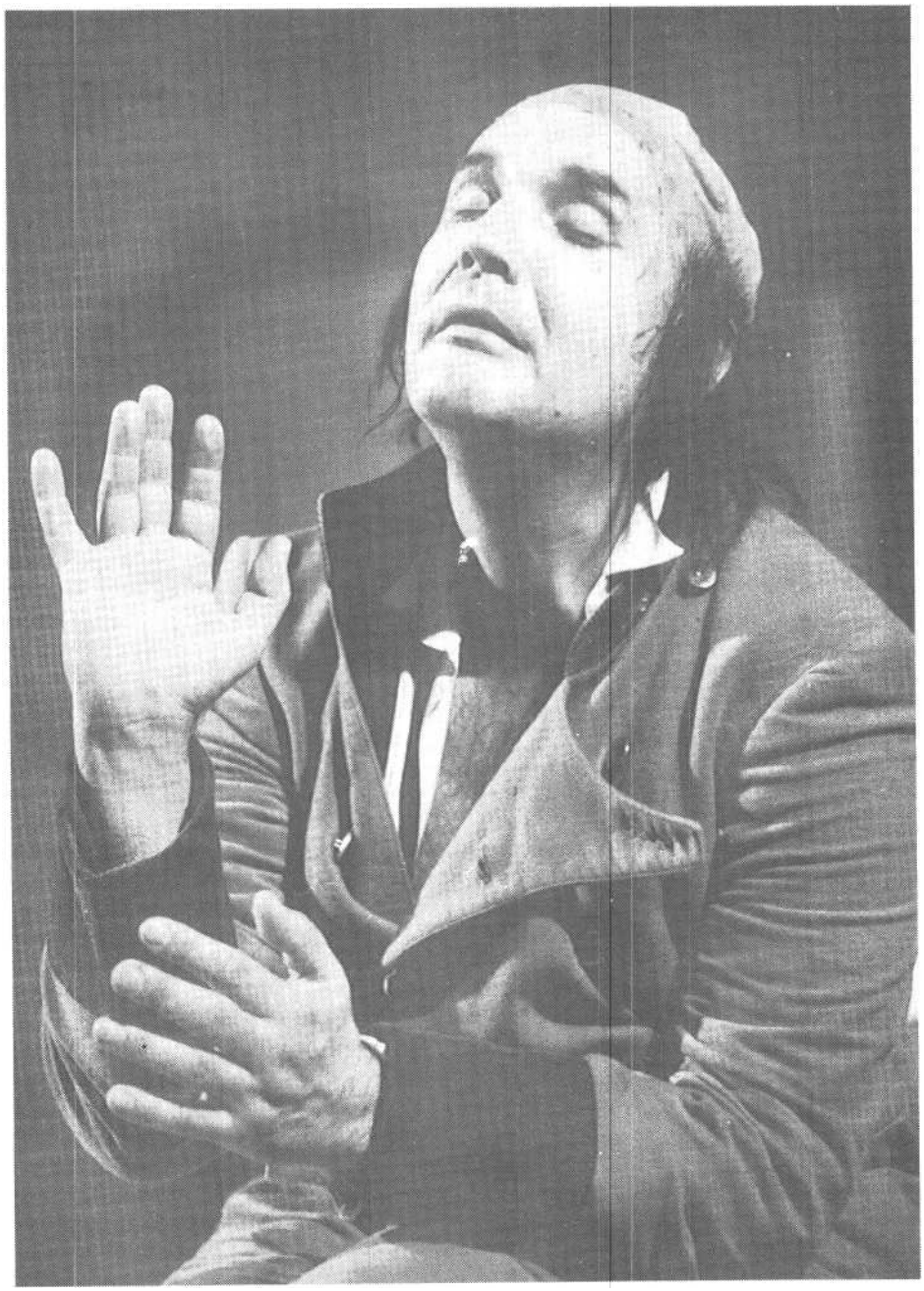
Alekszandr Szuhovo-Kobilin keservesen kárörvendő képet rajzolt a múlt századi Oroszországról. Elképesztő, hogy mi minden történhet meg itt - sugallja művével. Elsősorban a cselekményformálás kelti ezt a hatást. A képtelen történet fényében ugyanis a hátteret alkotó valós élet-képek, a csinovnyikvilág tipikus szereplőinek jellegzetes élethelyzetei is elképesztőnek tűnnek. A valóság maga is képtelen komédia, a bohózatban az életvalószerűtlenségére derül fény. A darab szereplői, ezek a velejükig erkölcstelen, bárgyú figurák ravaszságnak gondolt ijesztő vállalkozásaik révén vészesen bizarr helyzetekbe sodródnak. Maguk hozzák magukra a romlást.

Tarelkin (Újvári Zoltán), hogy szabaduljon hivatalától, hitelezőitől, megrendezi a saját temetését. Kölcsönveszi Kopilovnak, váratlanul elhalálozott lakótársának személyazonosságát; így szándékozik nyomorúságtól, adósságtól, főnöktől mentes új életet kezdeni. Később (a bosszúállás szándékával) zsarolni akarja hivatali feljebbvalóját. Ezért csente el korábban kompromittáló leveleit. Varravin (Szalma Tamás) vissza akarja szerezni az iratait. De hiába kutatja át többször is (egy invalidus inkognitójában is) Tarelkin lakását. Az együgyű Raszplujev (Kiss Jenő) Polutatarinov kapitány (azaz az álruhás Varravin) undorodva előadott személyleírása nyomán Kopilovban Tarelkinre ismer. De hát ki is ez az ember? - kérdezik elképedve, hisz a saját szemükkel látták, ahogy Tarelkint (azaz csak a bábuját) a sírba helyezték, Kopilov halotti bizonyítványát meg épp most hozza az egyik rendőr. Varravin, felismerve ellenfelét, elhiteti Raszplujevval, hogy csakis kísértettel lehet dolguk, az ál-ruhás Tarelkinben afféle szipolylidérc-szopó-rémre vagy fordult farkasra bukkantak. A természetfeletti csoda ügyében természetesen a rendőrségnek kell eljárnia. Raszplujevet szánandó bosszúvágy vezeti a vizsgálatban. Az őrszobán - újabb mese segítségével - Varravin addig szomjaztatja a vámpírként, farkasemberként vád alá helyezett Tarelkint, míg az vissza nem adja neki az iratokat.

Mint látható, a darabot képtelen ötletek, hihetetlen fordulatok működtetik. A szatirikus él - ahogy erre Blok is utalt - épp a bohózatszerűségből, az ad abszurdumig vitt játékból adódik.

A mű megírása óta azonban eltelt százhuszonhat év. A múlt századi társadalom szatirikus rajza kedvéért bizonyára egyik színház sem tűzi műsorára a darabot. Bohózat is akad jobb, ha mulattatni akarnak. Akkor mi tartja mégis életben *a Tarelkin* halálát? Csiszár Imre pécsi rendezése az egyik lehetséges választ fogalmazza meg.

Tarelkin: Újvári Zoltán



Színrevitele nemcsak a bohózatszerűséget bontja ki, nemcsak a cselekmény képtelenségét érzékelteti, hanem a megjelenített világ riasztó abszurditását, vigyorogni való romlottságát is hangsúlyozza. A szerzői megjegyzések még az előadás életszerűségére hívták fel a figyelmet, Csiszár viszont mintha kísértetjárást rendezne a darabból: csupa torz figura, testi nyomoronc, lelki gnóm - megannyi zombi népesíti be a színpadot. Szuhovo-Kobilin szatírája általánosabb érvényű torzképpé formálódik. Nem a konkrét jelenségek azonosítása, nem az egyes típusok kibontása válik fontossá a pécsi előadásban, hanem annak a mindent átható generális emberi hitványságnak, annak a társadalmat mozgató degeneráltságnak a megmutatása, amellyel szemben a szerző csakis megvetést érezhetett. Ez a megvetés még ma is, majd másfél század múltán is süt a darabból. Csiszár bohózati hatásokkal teli groteszk stílusjátéka épp ezt az élményt közvetíti. (Ritkaság színpadainkon az ilyen tudatosan formált, eszközeiben ennyire pontosan meghatározott, következetesen felépített produkció.)

Groteszk farce

Már az előadás színpadképe is jelzi az életképtől, a naturalista játékmódtól való erőteljes eltávolodást. Csiszár, mint egy személyben a díszlet tervezője is, elrajzolt térbe helyezi a történetet: az egyik sarka felől látjuk a túlzásba vitt perspektíva szabályai szerint hátrafelé szűkülő szobát. A látszati kép eltúlzásának megfelelően a padló sem egyenes. A nézőtér felé erőteljesen ereszkedő dobogó nem szolgálhat szilárd talajul a szereplőknek. (Lejtőn élnek mindnyájan?)

Szakács Györgyi társadalmi helyzetet, rangot jelző jelmezei a korabeli orosz viseleteket idézik, de használatuk idézőjelesnek tűnik. Mintha csupa álruhás alakot látnánk, mintha valamennyien álcaként hordanák ruhájukat. Megfelelni igyekezvén szerepeiknek, személyiségük láthatatlan marad: Varravin tábornoki egyenruhában feszít, a rendőrök merev, súlyos kabátot, egyensapkát hordanak. Kabátban, sálban látjuk a kereskedőt, bundában a földbirtokost, pufajkában a házmestert. Az asszonyok fejkendőbe bugyolálva. Nekik is - akárcsak a többieknek - szinte csak az arcuk látszik ki. De helyettük is inkább csak maszkokat látni.

A legtöbb szereplő arca kifestve. A hivatalnokok arcfestése groteszk karaktervonásaikat erősíti fel. Varravin fehérre meszelt arccal lép színre. Álöltözetéhez dús szürke szakállt és sötét szem-üveget visel. Tarelkin eleinte parókát és otromba műfogsort hord. Alakváltása után visszataszító fogatlanságát és kopaszságát hangsúlyozza a groteszk maszk. Krum Ádám drabális mosónőnek maszkírozva vesz részt a játékban. Csvankin földbirtokos (Pilinczes József) maszkja a vallatása során szerzett hatalmas monokliból áll. Az írnok (Radó Péter) fehér bohócarcából csak vörösre festett szája világít.

***Varravin:* Szalma Tamás**

Az előadás verbális rétegét a túlzások jellemzik: az erős hangsúlyok, a túljátszott beszéddallamok, a komikus hatásokra törekvő artikuláció. Mindez azonban itt egy tudatosan átgondolt jelzésrendszer természetes tartozéka: sokat elárul a szereplőkről, ugyanakkor erénnyé változtatja egy-két színész modoros beszédét. Az akusztikai réteg alkotórészeként fontosak a zenei jelzések is: Varravin minden belépését tekintélyt parancsoló súlyos zene kíséri. A hivatalnokok kondoleálását lassú gyászzene vezeti be. Többször szólal meg ironikus táncdallam.

Az előadás metakommunikációs rétegét is felnagyított gesztusok uralják. Nemcsak széles taglejtések, eltúlzott mozdulatok jellemzik a szereplőket, hanem az is, ahogy egész testükben mozognak: hajlanak, hőkölnek, sunyítanak, hátratántorodnak - alakoskodnak. A pojácaság valahogy mindannyiuk lényegéhez hozzátartozik. Akkor is, ha „természetes" módon viselkednek, akkor is, ha szerepeikről megfeledkezve lelepleződnek, akkor is, ha másokat becsapni igyekezvén alakoskodnak. (Ez a három réteg jól felismerhető a gesztusokban is.) Mindezt a szélsőséges arckifejezéseket is nagy bátorsággal mozgósító groteszk mimika egészíti ki.

A gesztusértékű mozdulatok néhol apró „pantomimbetétté", alkalmi „balettszámmá" formálódnak. Ezek a megkoreografált jelenetek az előadás legemlékezetesebb pillanatai közé tartoznak. Ilyen rögtön a nyitókép. A tüzes zenére, a kályha fel-fellobbanó vörös fényétől megvilágítva, Tarelkin egy bábuval, önnön hasonmásával táncol. Megforgatja, járja vele a figurákat, s közben hajlong ő is, mintha maga is bábu lenne. Aztán halat tömköd „partnere" belsejébe (hogy kellően bűzös legyen az álholttest). S közben beszél-beszél: gonosz nekikeseredéssel búcsúzik az élettől, fröcsögő gyűlölettel átkozza ismerőseit, ravaszdi önteltséggel szövögeti terveit.

Hasonlóan szép részlet a „bohócjáték", ahogy a „hullanézőbe" érkezett hivatalnokok eltúlzott, kitartott mozdulataikkal visszhangozzák főnökük hazug szónoklatának fordulatait. Szétdobják kezüket, tehetetlenül széttárt karral jelzik, hogy valóban nincs miből eltemetni a megboldogultat. Aztán riadtan hátrahőkölnek, a fejükhöz kapnak, amikor Varravin arról beszél, hogy micsoda botrány lehet ebből. Elhárító kézmozdulattal tiltakoznak, amikor a tábornok megpendíti azt a lehetőséget, hogy a közvélemény mindnyájukat elítéli majd részvétlenségük miatt. Aztán lassan felfogják, hogy mire megy ki a játék. Maguk is hazudni kezdenek: lelkes tapssal éljenzik meg a szociális érzékenységű szónoklatot, s gyorsan megpróbálnak eliszkolni. De Varravin feleszmél. (Szó szerint) fülön csípi a menekülőket. Fájdal-

mat és megadást fejez ki a hivatalnokok görnyedt testtartása. Már nincs kiút számukra: itt az alkalom a „testvéri közadakozásra". A burleszk határát súrolja az a játék is, ahogy párosával nyakon ragadják egymást, kiemelik a másik pénztárcáját, s leszámolják belőle a kívánt összeget. (Hisz - ahogy Varravin mondja - mindenki nagyon szívesen jótékonykodik más pénzéből.)

(Sajnos az előadás burleszkjelenetei nem egyformán kidolgozottak. A fenti példákkal ellentétben esetlen a Raszplujev kifundálta „mechanizáció" kivitelezése: a rendőrbiztos jeladására az egyik közrendőr megüti a másikat, mire az ugyanezzel a lendülettel nyakon csapja a tanút. Végül dominóként dől össze az egész fundálmány, maga alá temetve vallatót, vallatottat.)

Szatirikus bohózat

Az előadás erénye, hogy ebben az elrajzolt, stilizált játékban valódi jellemrajzokkal találkozunk.

Újvári Zoltán nagy játékkedvvel, a színészi eszközök széles, szélsőségekig kihasznált skálájával kelti életre a címszereplőt. Tarelkinje nagyot merészlő riadt kókler, esendőségéből erőt meríteni igyekvő nyomoronc. Sok megaláztatás után jutott arra a döntésre, hogy ezentúl maga is gazember lesz: megpróbál az országos gazfickókhoz, a hétpróbás gonosztevőkhöz hasonlóvá válni. De mintha még nem járta volna ki a gazság iskoláját, még nem jutott el a sötét cinizmusig. Még élvezi az álruhás játékot, még kérkedik ravaszdi rosszindulatával. Épp ezért lepleződik le oly könnyen. Újból csak megaláztatás vár rá. Nevetséges, szánandó szerencsétlensége ellenére is van benne valami a méltatlanok elpusztíthatatlanságából. Ezt érzékelteti a zárókép. Csiszár megváltoztatta a darab befejezését. Tarelkin és Varravin harca a pécsi előadásban másképp végződik. A tábornok még akkor sem ad inni az eltikkadt hivatalnoknak, amikor az végül is átadja neki a leveleket. Mintegy kegyelemdöfésül kéjesen a földre csurgatja a vizet. Tarelkin holtan fordul le a székről. Lehull a függöny, de az előtérben fekvő, kikerekedett szemű halottat továbbra is halvány fénykör világítja meg. Néhány pillanat múlva azonban, mintha új életre kelne, feltápászkodik, jószágigazgatónak ajánlkozik, bizonyítványaival, tapasztalataival kérkedik. (Azt a monológot mondja, mely a darabban azután hangzik el, hogy Varravin segített neki Kopilovként meglépni az őrszobáról.) Láthatták, becsületes vagyok, az igazságért szenvedtem - mondja Tarelkin, s közben a közönség sorait kémleli. (Az előadás szereplői amúgy is sokszor tekintenek ki a nézőkre.) Aztán, amikor semmiféle biztatást nem kap, elképed, lassan elhatalmasodik rajta a szorongás.

Stenczer Béla (Óh) és Kiss Jenő (Raszplujev) (Simara-fotók)

Kiss Jenő a figurába belefeledkezve alakítja a rendőrbiztost. Raszplujevja egy alázatos senkiházi és egy pöffeszkedő hatalommániás keveréke. Körmönfont ravaszság és riadalmas körülményeskedés elegyedik benne. Tudja a dolgát, tudja a helyét. Alázatos a feljebbvalókkal, durva az alávetettekkel. Csak akkor zavarodik össze, amikor maga is hatalmat kap a kezébe: ő vezeti Tarelkin ügyében a vizsgálatot. Görnyedten kémleli a magasságot, amikor Varravin arra biztatja, hogy terjessze ki a nyomozást fensőbb körökre. Riadtan méri fel a lehetőséget, hogy túlléphet saját jelentéktelenségén. Ugyanakkor csábító a kihívás: bebizonyíthatja, hogy ő is valaki. Korábban dadogva büszkélkedett a főnökének, önnön nagyszerűségétől elképedve mesélte, hogy ő egymaga fülelte le a veszedelmes vérszipolyt. Most meg akár egész Pétervárt a színe elé idézheti. Végül azonban beéri némi személyes bosszúval, pitiáner elégtételekkel.

Szalma Tamás Varravinja csupa hamis méltóság, esetlen előkelőség. Nem több a többieknél, rangja szerint mégis különbnek kellene látszódnia. Neki is megremegnek azonban a lábai, lassan összecsuklik, amikor az excellenciás úr eszébe jut - azaz felmerül előtte az eshetőség, hogy annak a kezébe kerülhettek a kompromittáló levelek. A főszereplők játékát több jó karakter-alakítás (Stenczer Béláé, Krum Ádámé, Krasznói Kláráé) egészíti ki.

Az előadás csak a második rész első felében fárad el kissé - részben a szerző hibájából: a cselekményt megakasztja az elnyújtott rendőri procedúra. A tanúvallomások hosszadalmasak, a felvonultatott figurák nem igazán érdekesek. A vizsgálatba beépülő komikus, szatirikus ötletek többnyire kiszámíthatóak. A rendezői ötletek, a színészi megoldások sem teszik igazán érdekessé ezeket az áttetsző helyzeteket.

Összességében mégis remek előadás született Pécsett: gondolkodtatóan szórakoztató, mulattatóan mélyértelmű. A figurák szüntelenül a pokolba kívánják egymást. Nem veszik észre, hogy ott élnek mindahányan. Riasztó pokolfajzatok, egy elmerevedett világ árnyalakjai járják lassúdad haláltáncukat. A lelki gnómok nehézkes elszántságával mozdulnak. Egymásba marva kerengenek egyre csak körbe-körbe a pokol köreiben.

Alekszandr Szultovo-Kobilin: Tarelkin halála (Pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Elbert János. *Díszlettervező* :Csiszár Imre. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zene:* Márta István. *Mozgás:* Tóth Sándor. *Asszisztens:* Major Péter. *Rendezte:* Csiszár Imre.
Szereplők: Szalma Tamás, Újvári Zoltán, Stenczer Béla, Kiss Jenő, Csalami Csaba, Háber László, Urbán Tibor, N. Szabó Sándor. Pilinczes József, Németh János, Krum Ádám, Krasznói Klára, Szivler József, Újláb Tamás, Benyovszky Tamás, Radó Péter.

KÉRDÉS NÉLKÜL

FODOR TAMÁS MONOLÓGJA

Az elégedetlenség hozott „vissza" a Stúdió K.-hoz. Elégedetlenség azzal, amit Szolnokon csináltam nyolc éven át, elégedetlenség magammal és az üzemszerű szín-házzal, amelybe nem sikerült integrálódnom, és így lényegi változásokat sem tudtam véghez vinni. Lassan kezdem belátni, hogy lehetetlen nagy változásokat elérni. Üdítő kivételek, persze, akadhatnak, például, ha valami ellenére születik meg az előadás, az adott darabból vala-mi más jön létre. Mintha egy másik darab előadását látnám, mint amire beültem. Érezni az alkotó közreműködését. Mást próbálnak közölni az ilyen előadások, mint az úgynevezett „körúti színházak", amelyek valóságos közönségigényt elégítenek ki magas színvonalon, de nekem állandóan szinkronizálnom kell, miközben nézem. Megpróbálom a fejemben visszafordítani, hogyan is mondaná ezt egy ember, s ha jól csinálom, újra kirajzolódik a szöveg. De ezért felesleges ennyi munkát végezni. Felesleges szöveget illusztrálni azért, hogy létrejöjjön egy olyan előadás, amelyből vissza lehet következtetni a szövegre. Ezt a visszafordítási munkát inkább megspórolom. Ez az olvasó színháza.

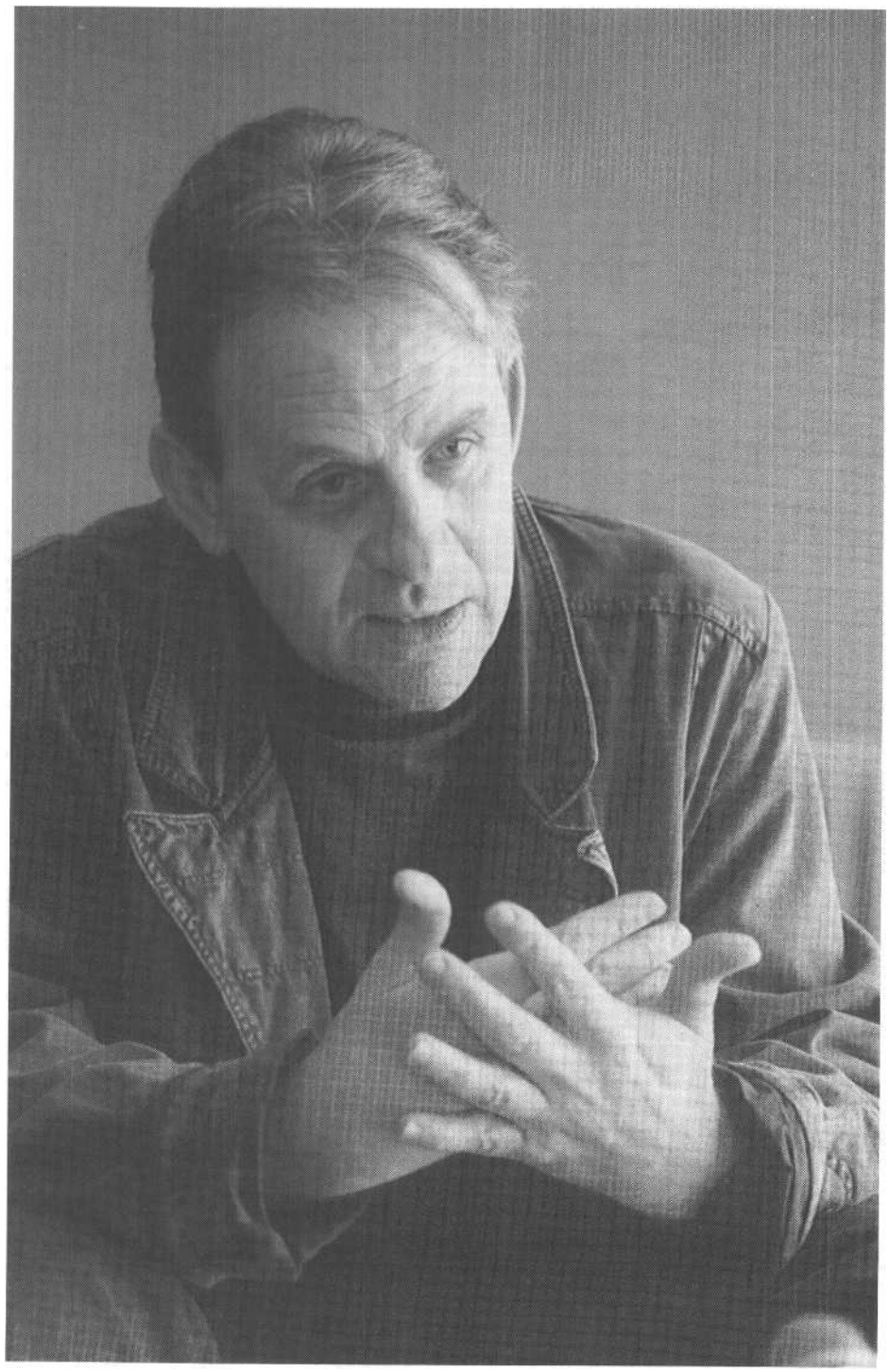
Érzésem szerint nem kell minden részletet kidolgozni, hiszen az olvasás során sem jegyzünk meg mindent egyformán. Van, ami erősebb hatást kelt, van, ami kevésbé. Sokkal érdekesebb lehet egy groteszkebb produkció, amely megemeli a valóságot és eseménnyé avatja. Bizonyos részleteket kiemel és felnagyít. Görbülő tükörként próbálja plasztikussá tenni azt.

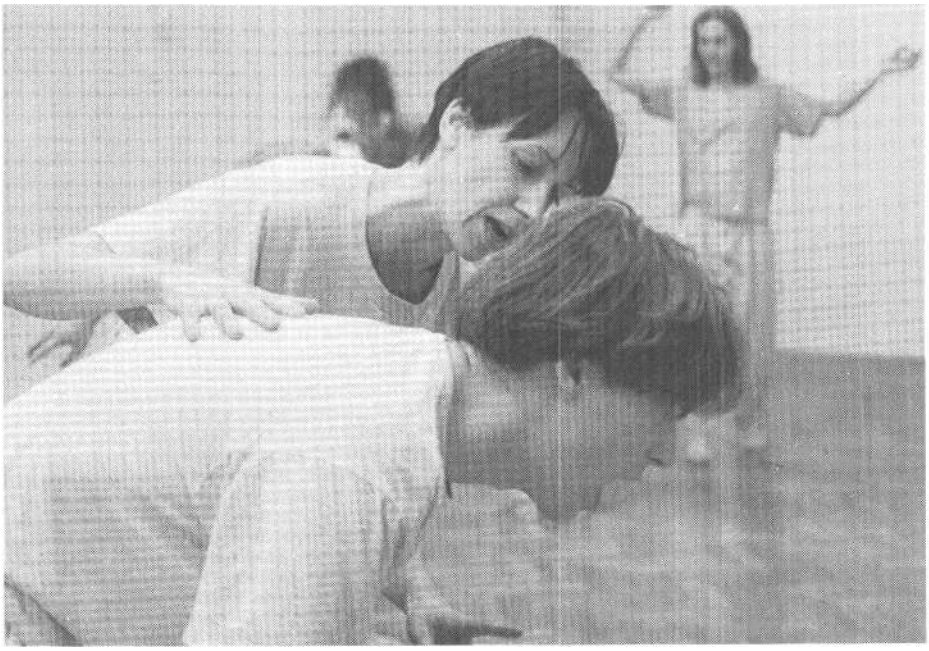
Ha úgy tetszik, gyermekkoromat üldözöm szinte reménytelenül. Gyermeki játékokat keresek, olyanokat, amelyek élvezetet okoznak annak, aki játssza őket, de az nem próbál mindent egyformán visszatükrözni, mert nem minden elemet tart lényegesnek a játékban. Van, amit elnagyol, esetleg felnagyít, akárcsak a képzőművészek.

A színház szegény. Egyetlen anyaga van: a színész. Velük próbálom felidézni a gyermekkor élményét, a játékot, amikor a valóság terében valami egészen mást játszunk, s ennek a végkifejlete igazi esemény lesz. A jelenlegi színházból ez a két dolog hiányzik leginkább: a játék és az esemény. A színház ne a valóságot tükrözze. Az aznap este létrejövő esemény legyen maga a valóság. Ehhez egyelőre hiányzik az igazi játékkedv, a valóság mélyebb ismerete, a különös tények ínyenc módon való megközelítése. A figurák túlságosan az általánosság szintjén mozognak, a néző nem tud rácsodálkozni egy-egy figurára vagy helyzetre. Az alkotóknak nincs közük az extremitásokhoz.

Itt egy kicsit zavarban is vagyok, mert nem tudom, hogy ki az alkotó a színházban...

Mondhatnám, hogy a rendező az, de állítom, hogy a színésznek kellene annak lennie. A rendező mozgásba hozza a színészt, indukálja, kapcsolatot teremt közte és a valóság között, majd lehetőséget ad, hogy az mindezt eljátssza. Sokkal sikeresebbek azok a ritka színházi előadások, amelyek a játékra fektetik a hangsúlyt, és nem kötik kényszeredetten magukat ahhoz, hogy az író által elképzelt szerkezetet, eseményjátékot tükrözzék. Én azt szeretném elérni, hogy a játék eseménnyé váljék. A színészeknek nincsen idejük játszani, mert hajtja őket az író, a rendező, hogy még ezt is meg azt is el kell játszani a dramaturgiai összefüggések miatt. Keserű tapasztalatom, hogy szigorú rendezésekben, ahol sikerült megvilágítani a darab pilléreit, amelyekre ki lehet feszíteni az előadás hídszerkezetét, nem jók a színészek, mert elgyötri őket a túlzott racionalitás, a darab szövegéhez, szerkezetéhez való hűség. (Zárójelben megjegyzem, hogy





Tréning a Stúdió K.-ban (Vancsó Zoltán felvételei)

egyes rendező kollégák még a pilléreket sem találják meg, nemhogy a hidat.)

Bámulatos, hogy néhány színész még mindig mennyire szeret játszani, és milyen kevés lehetőséget kap erre. Több idő kellene babrálgatás-ra, firkálgatásra, de belátom, hogy a megyeszék-helyeken vagy a „körúti" színházakban nincsen másra idő, mint termékeket előállítani. Az igazi alkotó folyamatot a képzőművészek még mindig sokkal jobban ismerik, mert eleinte firkálnak, s csak a későbbiek folyamán nevezik meg az alkotást és annak célját. A végén mondják ki, hogy mi is ez. A színházakban sajnos állandóan a lehetőségeik alatt maradnak a színészek, mert elvárásokat kell teljesíteniük. Gondoljunk csak a színésztársalgókban felszikrázó hallatlan energiákra, amelyek a semmibe foszlanak, mert ezzel senki sem számol.

Most ismét keresem a társakat, szeretném összegyűjteni azokat az embereket, akiket ezek az elvárások még nem fontak körül, de ugyanakkor már játékszenvedéllyel fertőzöttek. Velük szeretnék közösen eseményeket görgetni a legutolsó végpontig, a legmesszebbi határokig, hogy majd onnan minősítsük a görgetés előtti eseményt.

A második fázist keresem. Ugye az első fázis az, amikor tárgyakból, mozdulatokból, hangokból létrehoz az ember egy olyan játékot, amelynek még nincsen sok köze a valósághoz. Ez csupán játék. Ezután jönne a második fázis, amelyről még nem tudok sokat. És végezetül a harmadik fázis, az esemény, amelyben nagyon izgalmas művek születnek, a színész otthon érzi magát egy bizonyos szerkezetben, és a létezésre fordítja az energiáit. Az első fázis által megteremtett energiák eseménnyé varázsolják a játékot. A kérdés számomra csak az, hogy mi ez a második fázis, ahol az alkotás megindul, s többet jelent puszta játéknál, de még nem esemény. Egyre kevesebb az olyan színész, akinek birtokában van ez a második fázis, aki alkalmazni tud-ja. Legtöbbször renitenseknek tüntetik fel őket.

Szeretném, ha lenne nyolc-tíz ember, akivel ezt keresgélhetném. Arra próbálom őket rávenni, hogy gondolkodjanak egy kicsit másképpen, mint az interpretáló szakmunkások.

Lejegyezte: Réczei Tamás

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A Budapesti Tavaszi Fesztivál 1994-ben hirdette meg első alkalommal a Pro Futuro elnevezésű pályázatot az új utakat kereső színházi, vizuális és táncszínházi produkciók létrehozására.

A fesztivál 1995-re ismét meghirdeti e pályázatot.

A beküldött terveknek tartalmaznia kell:

– a pályázó nevét, címét és telefonszámát,

– a készülő előadás művészeti elképzelését,

– a költségvetést (feltüntetve a már meglévő támogatókat),

– a bemutató helyét,

– a bemutató idejét (a Tavaszi Fesztivál keretén belül),

– a társulat ismertetését, a rendező/koreográfus szakmai életrajzát.

A pályázatokat szakmai zsűri bírálja el.

Beadási határidő: 1995. január 15.

A pályázatokat a Műhely Alapítvány címére - 1072 Budapest, Akácfa u. 32. - kell leadni, illetve beküldeni.

További információt lehet kérni délelőttönként a 186-5611-es telefonszámon.

KARSAI GYÖRGY

PUSZTÍTÓ SZENVEDÉLYEK

AISZKHÜLOSZ-PETER STEIN: ORESZTEIA

Ha valaki úgy ítéli meg, hogy Szophoklész tragédiái tökéletesebbek Aiszkhülosszéinál, minden bizonnyal igaza van. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy mennyivel könnyebb volt Szophoklésznek Aiszkhülosz nyomán a tragédiaírást tökélyre vinni, mint Aiszkhülosznak Theszpiszék után megteremteni magát a műfajt."

Egy Aiszkhülosz életéről szóló ókori feljegyzés mentegeti így a szerzőt, akinek az európai dráma megszületését köszönhetjük: Aiszkhülosz az első író, akinek neve alatt teljes drámai mű maradt fen, s bár tudjuk, hogy a Dionüszosz istennek szentelt színházban nem előzmények nélkül jelenik meg (az említett Theszpiszen kívül ismerjük például Phrünikhosz és Agathon nevét, sőt az előbbi két tragédiájának címe és tartalomleírása is rendelkezésünkre áll), az európai dráma születését mégis i. e. 472-höz, Aiszkhülosz A perzsák című tragédiájának bemutatójához kötjük.

Aiszkhülosz több okból is kiérdemli a forradalmi újító címét. *A perzsák* nemcsak az első, épségben ránk maradt tragédia, de az egyetlen olyan ismert görög tragédia is, amely témáját nem a mitológiából meríti, hanem Athén közelmúltbeli történelméből: a görögök i. e. 480-as, a hatalmas túlerőben lévő perzsa sereg felett aratott szalamiszi győzelmét énekli meg.

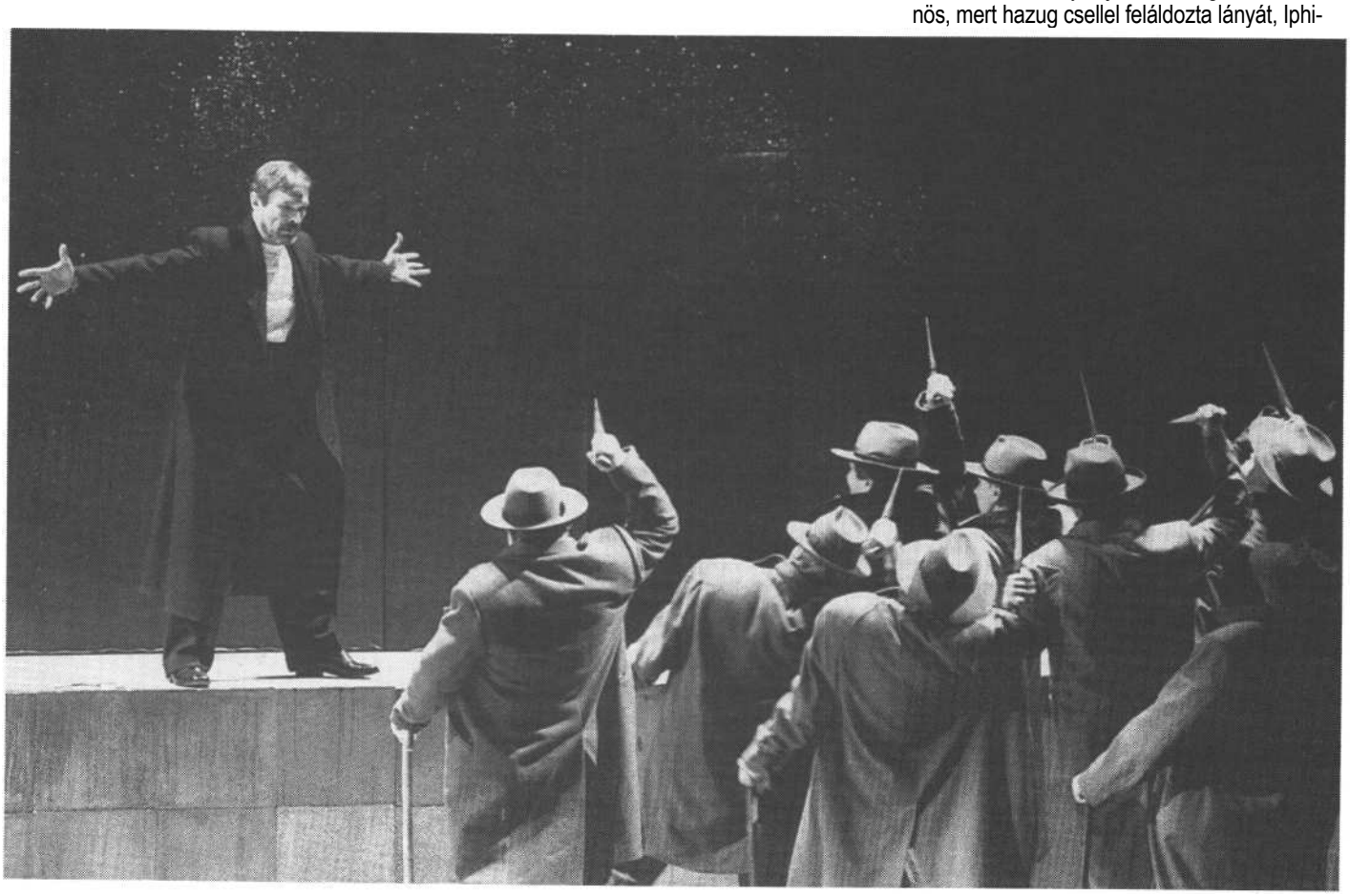
Ugyancsak Aiszkhülosz nevéhez fűződik a második színész bevezetése: korábban a cselekmény a kar és a karvezető párbeszédéből bontakozott ki. Aiszkhülosz újítása megteremtette a lehetőséget a tragikus konfliktus jellemábrázolással bővített megjelenítésére. Pályája utolsó szakaszában még ennél is tovább lépett: az ifjú pálya- és vetélytárs, Szophoklész újítását elfogadva az Oreszteiában a harmadik színész is megjelenik.

Aiszkhülosz és az Oreszteia

A görög tragédiák előadása állami ünnep és vallási esemény volt: minden évben a Nagy Dionüszia ünnepen (később a Lénaiának nevezetten is) három, arra érdemesnek ítélt drámaíró *„kapott kart"* (ez volt a hivatalos megjelölése annak, hogy az állam, illetve egy tehetős polgár vállalta a színpadra állítás minden költségét). A szerzők három tragédiával és egy könnyedebb műfajú darabbal, szatírjátékkal indultak a versenyen. Ezt a négy drámai műből álló egységet tetralógiának hívják, s mint az antik tragédiairodalom tipikus megjelenési formáját tartják számon. A tetralógia színpadi megvalósításáról nagyon keveset tudunk, aminek elsődleges oka, hogy az ókorból egyetlen, négy színpadi műből álló egység sem maradt fenn. A kutatók különböző forrásokra hivatkozva általában feltételezik, hogy az egy tetralógiához tartozó tragédiák egyetlen mítoszkör különböző fejezeteit dolgozták fel. Ennek az elméletnek szépséghibája, hogy Aiszkhülosz Oreszteiáján kívül nem ismerünk példát e tematikus egységre, az ellenkezőjére viszont annál inkább: Szophoklész és különösen Euripidész legtöbb fennmaradt műve semmilyen kapcsolatban nem állt a velük egyszerre bemutatott másik két tragédiával.

Aiszkhülosz itt is a példa, méghozzá az egyedüli, mert az i. e. 458-ban bemutatott Oreszteia az egyetlen fennmaradt trilógia (három tragédiából álló egység - a kísérő szatírjátéknak csak a címét ismerjük: *Próteusz -,* illetve három olyan tragédia: *Agamemnon, Áldozatvivők, Eumeniszek),* amely tematikai egységet alkot: az Atreidák két utolsó generációjának tragikus sorsa elevenedik meg bennük.

Az Oreszteiát a pusztító szenvedélyek, a bűn és a bűnhődés törvényszerű egymáshoz kötődése, vér és könnyek jellemzik: Agamemnon bűnös, mert hazug csellel feláldozta lányát, Iphi-



Aigiszthosz: **Szergej Szaszontyev**

geneiát, majd győztesen megtérve Trója alól, elfogadta az emberi mértéket meghaladó tiszteletnyilvánítást (végigment a csak isteneket megillető bíborszőnyegen), nem utolsósorban pedig magával hozta ágyasául a jósnő Kasszandrát, ezt az „istentől sújtott leányt". Bűneiért elnyeri büntetését: felesége, Klütaimnésztra és annak szeretője, Aigiszthosz Kasszandrával együtt meggyilkolja.

Klütaimnésztra is egyszerre bűnös és áldozat: szeretőjével való szövetkezése férje, a görög se-reg vezére, gyermekei apja meggyilkolására isten és ember ellen való vétek, tehát bűnhődnie kell ér-te. A büntetést saját gyermekei, Elektra és Oresztész hajtják végre, engedelmeskedve a vérbosszú ősi, isteni (Aiszkhülosznál: apollóni) parancsának. Klütaimnésztra érvei: a leánya, Iphigeneia meggyilkolására és saját női-feleségi mivoltának megcsúfolására való hivatkozása erőtlen magamentésnek hat - bezzeg mennyivel másképp fognak hangzani' ugyanezek az érvek majd' ötven évvel később, Euripidész Elektrájában, ahol az isteni ítélet egy esendő, érző és gyötrődő asszonyt sújt igazságtalanul...

Oresztészt az anyagyilkosság után a kiontott vér bosszuló istennői, az Erinnüszek veszik üldözőbe: az őrületbe kergetik, s nem lelhet nyugalmat, míg Athéné istennő városában a nép ítélőtestülete - igaz, csak egyetlen szavazattal, éppen az istennőével - fel nem menti a bűn alól, egyúttal megbékítve a bosszúistennőket, s a város védőisteneivé avatva őket.

A fent előadott történet Aiszkhülosz Oreszteiájának tartalma. A három tragédia e véres családtörténetről szól, ám már itt fel kell hívni a figyelmet arra, hogy a trilógia zárópillanata a tragédiasort lezáró megbékélés, Athén igazságosztó hatalmának hangsúlyozása. Ellentétben Aiszkhülosz többi tragédiájával itt nemcsak elnyomás, gyilkosság és bosszú van jelen, hanem igazságszolgáltatás is, és ez a megoldás pontosan kijelöli Aiszkhülosz helyét a drámaírótriászon (Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész) belül: az emberi és isteni világot érintő konfliktusokra, pusztító válságokra egyedül őszerinte van megoldás: egy magasabb rendű, isteni szintű ítélet megteremtheti azt az eszmei, ideológiai egységet, amely élteti a közösséget, és rendet, békét, biztonságot hoz.

Aiszkhülosz hisz ebben a felülemelkedésben, a konfliktusokból kinövő szintézisben, mert ez egyszersmind a hatalma csúcsán lévő athéni demokráciában való hitét is jelenti. Aiszkhülosz, aki ott harcolt Marathónnál (i. e. 490-ben, az első görög-perzsa háborúban) és Szalamisznál, még joggal dicsőíti Athén e minden problémát megoldani képes államformáját, Szophoklész és különösen Euripidész azonban egyre élesebben látja e „demokrácia" árnyoldalait is: a hatalommal való gátlástalan visszaélést, az „igazság"

Kasszandra: Natalja Kocsetova

körülmények és érdekek szerinti változtathatóságát. Korántsem tekinthető puszta véletlennek, hogy fennmaradt műveik egyikében sem találunk az Eumeniszekre akárcsak a leghalványabban is emlékeztető pozitív megoldást.

Aiszkhülosz hitte, hogy az egyéni bosszút, lett légyen az akár a legigazságosabbnak tudott is (amilyen a meggyilkolt apáért való bosszú) fel kell váltania a közösség jogszolgáltatásának. Erről szól az Oreszteia, ez az a legfőbb üzenet, amelyet a különböző korok értelmezői, színpad-ra állítói próbálnak, több-kevesebb sikerrel, hangsúlyozni.

Peter Stein Oreszteia-értelmezései

1980 Nyugat-Berlin, Schaubühne: Peter Stein legújabb alkotásának, az Oreszteiának a bemutatója. Ő maga így beszélt az idáig vezető útról: „Eredetileg nem is gondoltam arra, hogy a görög tragédiával foglalkozzam. Archeológiát tanultam az egyetemen, s belekóstoltam az ógörög nyelv-be is. Természetesen érdekeltek a görög tragédiák, s ˙ajtuk keresztül jutottam először konkrét információkhoz a színházról. Ez még akkor is így igaz, ha ezer meg ezer könyv szól a színházról, s magam is sokat elolvastam közülük. Mégis, engem a görög tragédia tanított meg az alapvető színházi szabályokra. Az itt szerzett tapasztalataimat építettem be későbbi rendezéseimbe, például a Cseresznyéskertbe, *a Három* nővérbe, a Tassóba, az *Esküvőbe* vagy a Peer Gyntbe.

Ám az Oreszteia olyan kihívás maradt, amelyet vállalni kell, s amelyhez azután minden további munkámat mérni lehet."

Az előadás, nyugodtan mondhatjuk, máig ható eseményként vonult be az egyetemes színháztörténetbe. Azok, akik jelen lehettek a majd' kilencórás előadáson, az ókori nézőéhez közelítő élményben részesülhettek, hiszen Stein egyik legfontosabb ötlete éppen az volt, hogy a mai nézőt a színház totális élményével kell szembesíteni, azzal az élménnyel, hogy a színház nem ki-egészítő - este héttől tízig tartó - szórakozás, de életünk ünnep részének központi pillanata, amikor is teljesen át kell adnunk magunkat annak a másik világnak, amely a színpadon életre kel. Az ókorban egész napon át (napkeltétől nap-nyugtáig) játszottak - Peter Stein megkérdezi a XX. századot, vajon képes-e a mai ember a hét-köznapokból Való ilyen intenzitású kilépésre azért, hogy azután az élmény, vagy szakszóval: a katarzis, hatására más emberként folytassa életét. Hiszen mégiscsak ez a színház célja, ha manapság e cél többé-kevésbé feledésbe merült is.

Az 1980-as bemutató olyan tanulságokkal szolgált, mint például az Oresztész-figura újraértelmezése: Oresztész egy mai fiatalember, sorsával azt példázza, hogy a törvényes rend, a demokrácia intézményei a törvénynélküliséghez képest előrelépést jelentenek ugyan, de ezzel még nem jutottunk el az igazság, a tiszta emberség birodalmába Oresztész a felmentő ítélet ellenére megmarad riadt, töprengő embernek, aki csak annyit látszik érteni, hogy eszköz volt felsőbb hatalmak játszmájában.

Vagy ilyen, örök felfedezés az *Eumeniszek*

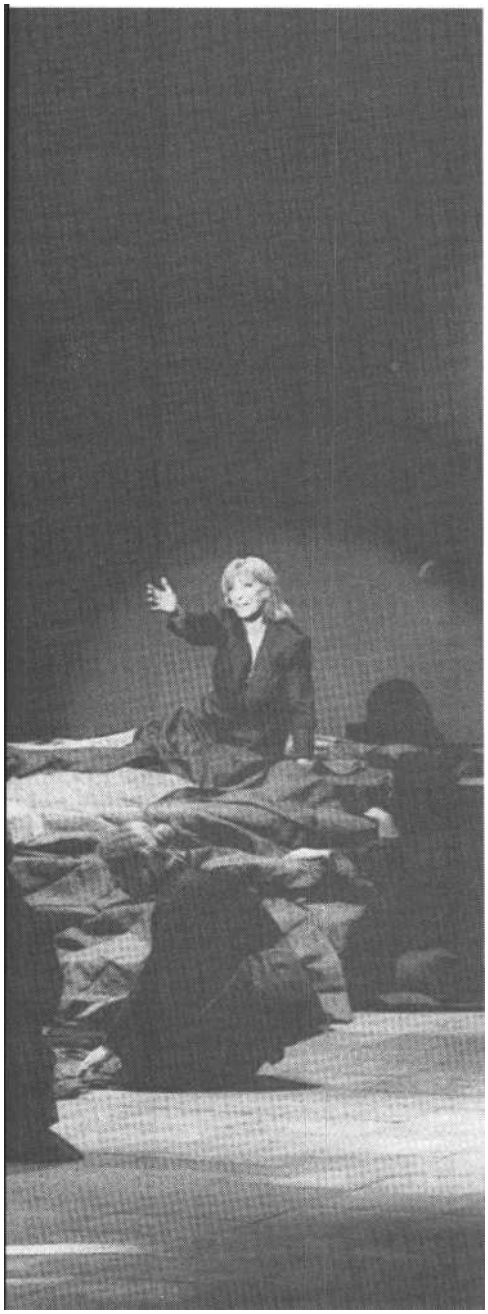
záróképe a szoborrá merevedett Erinnüszekkel, akikről hirtelen nem lehet tudni, vajon jótékony védőistenekként avagy fenyegető mementóként maradnak-e velünk.

Peter Stein 1985-ig tartotta műsoron az Oreszteiát; az 1981-es nyugat-berlini színházi fesztivál után világ körüli útra indultak az előadással, s többek között eljutottak vele Párizsba, Görögországba, Venezuelába. Csak akkor mondott le a trilógiáról, amikor zseniális színésznője, a Klütaimnésztrát alakító Edith Clever megvált a társulattól. Ekkor döntött úgy ő maga is, hogy nem folytatja a Schaubühnében, s azóta mint vendégrendező dolgozik különböző társulatoknál, 1991 óta pedig a Salzburgi Ünnepi Játékok színházi igazgatója.

Peter Steint régi kapcsolat fűzi az orosz színházhoz: a hetvenes években Moszkvában vitte színre *a Három* nővért és a Cseresznyéskertet, de a hatvanas évek végén Visnyevszkij *Optimista* tragédiáját is megrendezte itt. „Valami megmagyarázhatatlan vonzalom köt gyerekkorom óta Oroszországhoz: tízéves korom óta orosz becenevem van - mindig Pjotrnak szólítottak otthon. Vannak gyerekkori fényképeim, ahol valami furcsa, oroszos ingben vagyok, ez az orosz kötődés tehát jóval korábbi, mint hogy először Moszkvába utaztam volna."

1991-ben érett meg Steinben a gondolat, hogy orosz színházban, orosz színészekkel kell újrateremtenie az Oreszteiát: „Orosz színészekkel, orosz nyelven elmeséltetni, mit jelent eljutni az önkényuralomtól a demokráciáig, hihetetlenül izgalmas feladatnak tűnt. A jelen orosz valósága, a napi politika pedig sajnos rendkívül aktuálissá avatta az előadást" - mesélte Stein a januári moszkvai bemutató után. „Az előadás végén a közönség azt hitte, politikai kabarét lát" - fűzte hozzá, inkább elgondolkozva, mint csalódottan.

E mondatokhoz némi magyarázat szükséges. Igen, a napi politika alaposan beleszólt e kétezer-ötszáz éves trilógia oroszországi színrevite-



Agamemnon: Anatolij Vasziljev

lébe. Kezdődött azzal, hogy a bemutatóra kiszemelt színház, az Orosz Hadsereg Színháza (az egyetlen moszkvai színház, amely a Stein meg-álmodta monumentális színpadképet s a megfelelő színpadtechnikát biztosítani tudta) 1991-ben nem adhatott engedélyt a próbákra, mivel az akkori hadügyminiszter, Dimitrij Jazov egyszerűen megtiltotta, hogy a színházat Stein rendelkezésére bocsássák. Csak a '92-es puccs és Jazov, a puccsisták egyik vezéralakja bukása után kezdődhettek újra a tárgyalások a hatóságok és Stein között. Alig egy év alatt meglett minden engedély, és Stein 1993. október 3-án megérkezett Moszkvába, éppen azon a napon, amikor polgárháborús körülmények között megkezdődött a televízió ostroma, s Jelcin kihirdette a rendkívüli állapotot. Másnap törtek ki a harcok a parlament körül, és senki sem tudta volna megjósolni, mi lesz a Jelcin-ellenes puccs kimenetele. „Azt hitte mindenki, hogy azonnal elutazom. De hát ez nevetséges lett volna! Negyedikén megkezdtük a munkát. A próbák idején került sor az első választásokra, mármint az első nem sztálinista választásokra. Színészeim a szünetekben mentek el szavazni, aztán az eredmények ismeretében elkeseredetten fakadtak ki: »De hiszen mi egy fasiszta parlamentet választottunk!« Én akkor azt mondtam nekik: »Hiába, ez a demokrácia«" - idézi fel Peter Stein a próbafolyamat első időszakát.

De Steinnek nem csak a politikai események hatásával kellett megküzdenie. „Az oroszok nehezen hatolnak be a. görög színpadi filozófia világába, ebbe a számukra túlságosan világos, egyértelmű, túlságosan kritikus, túlságosan szkeptikus és túlságosan dialektikus gondolkodásmódba. Ők szívvel-lélekkel vetik bele magukat valamibe, hogy másnap már valami egészen másért lelkesedjenek ugyanígy. A nagy, érzelmi jellegű elragadtatás az igazi elemük, a direkt realizmusban érzik magukat otthon. Sztanyiszlavszkijon nevelkedett színészekkel görög tragédiát játszatni óriási élményt jelentett. Ezek a színészek nagyon agresszívak, nagyon impulzívak, egészen más hangulatot teremtenek maguk körül, minta német színészek... *Az Eumeniszek bí*rósága például teljesen orosz. A jelenet, amikor Klütaimnésztra magyarázkodni kezd a kar előtt, kifejezetten komikusnak hat e környezetben, hiszen az oroszok nincsenek hozzászokva ahhoz, hogy a Hatalom bármely tettéért is felelősséggel tartozzék."

Peter Stein tehát a színrevitel során szembesült a nagy művek azon jellemzőjével, hogy minden korban, minden környezetben más és más jelentésrétegüket képesek felmutatni az őket kérdéseivel ostromlónak. Az Oreszteia 1993-1994 fordulóján minden szándékosság nélkül is válasszá, reakcióvá lett a napi politikára: a demokrácia és az önkény összecsapása az utcáról könnyen azonosítható metafora segítségével Aiszkhülosz színpadára költözött.

A január 29-i bemutató után, március végén indult világ körüli útra az előadás. Természetesen az volt a legnagyobb kérdés, hogy vajon az ennyire moszkvai aktuálpolitikaivá színeződött előadás képes-e hatni bárhol másutt, például Weimarban, Epidauroszban, Edinburghban avagy Párizsban.

1994. október 15.: Párizs Créteil nevű elővárosa, a Művészet és Kultúra Házának hatalmas színházterme, az Oreszteia maratoni, orosz nyelvű előadása. Az egyhetes vendégjáték utolsó napja, telt ház, délután kettőtől este kilencig tartó SZÍNHÁZ, igen, így, csupa nagybetűvel. Athéné utolsó mondata után „elszabadul a pokol"; recenzens ilyen ünneplést utoljára a hetvenes évek néhány kaposvári estéjén látott: a közönség felállva tombol-tapsol-kiabál mindenféle nyelven, a színészek egy nem létező tapsrend szerint, könnyeikkel küzdve toporognak a színpadon, végül egymás nyakába borulva sírnak, viszonttapsolják a közönséget, s az estnek majd csak jó húsz perc múlva lesz vége...

Hogy megértsük e varázslatot, megkíséreljük, ha csak nagy vonalakban is, felidézni az előadás legfontosabb pillanatait.

Orosz színészek, német rendező, ógörög nyelv

Az Agamemnon színpadképe - csakúgy, mint majd az *Áldozatvivőké* - maga a látvánnyá fogalmazott baljós fenyegetés: az argoszi palota egyetlen, jó öt méter magas, éjfekete fal, a rajta nyíló kapu egy ravatalozó titkokat rejtő bejáratára emlékeztet. A várfal tetején, pislákoló tűz mellett vár a Trójából érkező hírekre az őr. Az orkhesztrában (a színpad előtti térben; a kar hagyományosan itt foglal helyet a görög színházban) hosszú asztal várja tizenkét székkel a vének karát. Minden részlet a görög tragédia és a ma összhangját sugallja: Peter Stein a legapróbb részletekig tiszteletben tartja a tragédia szabályait- például a díszletnélküliséget, a kar létszámát, a karnak a színpadtól való térbeli elválasztottságát, a bevonulás rituálisjellegét -, ugyanakkor az öltözékek, a jelmezek, a mozdulatok, a kimondott szavak a ma emberéé. A paródosz (a kar bevonulását kísérő ének) megoldása hitvallás e kettős kötődés mellett: a félhomályban botjukra görnyedő, szürke kabátos, szürke kalapos vének közelednek, zseblámpájuk pislákoló fényében imbolygó árnyakká növekedve, s daluk első részét Aiszkhülosz nyelvén, ógörögül recitálják. Nyilván elenyésző kisebbségben vannak a teremben, akik értik e szavakat, de Stein éppen azt bizonyítja ezzel a kezdéssel, hogy a színház lényege a hatás, amely akár független is lehet a szavak hordozta jelentéstől. (Csak zárójelben: azt hiszem, kevés abszurdabb helyzet létezik annál, mint Aiszkhüloszt ógörögül hallgatni, francia színpadon, német rendezővel, orosz színészekkel...)

Peter Stein karértelmezése annál is izgalmasabb, mivel ez a hagyományosan a cselekmény kívülálló kommentálójaként elkönyvelt szereplő nála fokozatosan aktivizálódik, olyannyira, hogy a tragédia végén eljut a tettig: a kar kést ránt a pöffeszkedőn-nagyképűen trónra lépni készülő

Aigiszthoszra, megtorolná Agamemnon meggyilkolását, az árulást! Ez a kar fellázad - az ilyesfajta aktivitás teljességgel ellentétes az eddigi karértelmezésekkel! Mégis azt kell mondanunk, hogy Steinnek igaza van: a tragédia szövege lehetővé teszi ezt az értelmezést is, s valóban itt kezdődik a színházi alkotás: kibontani az ezerszer értelmezett szövegből azt a jelentést, amelyet érvényesnek-fontosnak gondolunk. A középpontba emelt kar - hiszen az előadás első órájában csak a kar van a színen: a tragédia s a görög színház ősállapotát idézi a közösségi mítosznak ez a feleleveníte! - óhatatlanul elveszi a teret a tragédia többi szereplőjétől.

Klütaimnésztra (Jekatyerina Vasziljeva) okos, határozott, bosszújára tudatosan készülő asszony, nem királynéi, hanem anyai és női-feleségi mivoltában megbántott ember, aki igazságot szolgáltat s nem elvakultan gyilkol. Abban a pillanatban, amikor Agamemnon mintegy mellékesen felszólítja, hogy fogadja kedvesen Kasszandrát, Trója alól magával hozott ágyasát, egyetlen pillanatra a vérig sértett női hiúság szobrává merevedik; ez a pillanat azonban elég ahhoz, hogy tudjuk: Agememnon sorsa megpecsételtetett.

A többiek elsősorban a gyönyörű képi kompozíciókban élnek: Agamemnon (Anatolij Vasziljev) Peter Steinnél: üresfejű, dölyfös hadvezér - vörös, bordó és narancssárga ingekből elővarázsolt bíborszőnyegre lépve indul a palotába, ahol gyilkosai várnak rá; Kasszandra sínen begördülő „szekéren", Agamemnon mögött kuporogva, fehér lepel alatt mondja el monológja első részét, hogy azután az őrületig-hisztériáig csigázva magát, sikoltva jósolja meg Agamemnon és a maga halálát. Különösen szép, jellemfestő Aigiszthosz finom, dandysen elegáns öltönye: elég megjelennie (mindig oldalról érkezik, sohasem a palotából: a rendezés ezzel is jelzi, hogy ő eredendően nem tartozik a királyi házhoz!), már öltözékéről tudjuk, hogy nem a mitikus hősök, hanem a kisstílű bonvivánok egyik példánya áll előttünk.

A második rész - *az Áldozatvivők*- sem rendezői ötletgazdagságban, sem az alakítások színvonalát tekintve nem veheti fel a versenyt az Agamemnonnal. Az is lehet, hogy ebben nem is elsősorban Stein a hibás: régi gyanúm - s ez a „kudarc" mintha igazolná a gyanút -, hogy egész egyszerűen Aiszkhülosz legkevésbé sikerült tragédiájával van dolgunk. Mert hiszen itt is ugyanaz történik, minta trilógia első darabjában: kettős gyilkosságba torkolló összeesküvés (Elektra és Oresztész megöli Klütaimnésztrát és Aigiszthoszt), csak éppen ezúttal sokkal kevésbé árnyalt jellemű hősök cselekszenek, pusztán a vérbosszú esztelen őrjöngésétől hajtva. Kifejezetten ügyetlen a testvérek felismerési jelenete - már Euripidész jóízűen ironizált Elektrájában Aiszkhülosznak azon az ötletén, hogy Oresztészt fel lehetne ismerni Elektráéval azonos lábméretéről és hajszínéről... Ebből a mítosztisztelő, tiszta vérbosszú-tragédiából Peter Stein sem tudott sokat kihozni: egyetlen hatalmas indulat az egész darab. Ordítva őrjöng a kar, a tizenkét argoszi nő - de az kifejezetten szép, hogy Elektra egy közülük, öltözéke, viselkedése nem üt el a többi nőétől: mindössze annyi időre válik ki e tömegből, amennyire azt az Oresztésszel való felismerési jelenet szükségessé teszi. Ordít-őrjöng Oresztész is, ez a nagyon egyszerű fiatalember, akinek egyetlen gondolata a bosszú - majd csak a tett után kezdi el nem érteni, mi is történt vele, miért kellett megölnie anyját. Ordít-őrjöng Klütaimnésztra is meggyilkolása előtt, de minden olyan hirtelen, gyorsan történik vele, hogy ideje sincs saját tragédiája felépítésére. A színpadkép itt is gyönyörű: középen Agamemnon monumentális sírja, egyszerű márványlap, amin áldozni lehet, körbe lehet táncolni, esküt lehet rá tenni: mágikus erő lakozik e sírban, Agamemnon holtában is a vérbosszú szervező erejévé válik, irányítani, vezetni fogja gyermekeit a gyilkosságig vezető úton.

Az Eumeniszek a trilógia záródarabja. Most értjük meg, miért vállalkozott Stein az Oreszteiára: e harmadik résszel rendeződik szerves egésszé a mű. Itt kristályosodik ki a lényeg: a vérbosszú helyére a rendezett jogalkotáson nyugvó, demokratikus intézményi keretek között meghozott ítélet lép. Aiszkhülosz számára ez az athéni areiopagosz (Athén ítélőtanácsa) dicsőítését jelenti, Peter Stein pedig itt már gátlástalanul aktualizál. Megkettőzi a kart - egyértelművé válik te-hát, hogy értelmezésében ez a szerepeiben fejlődő kar az egész trilógia központi, legfontosabb eleme -, s az Erinnüszek egyébként fantasztikusan visszataszító látványt nyújtó kara mellett újrateremti *az Agamemnon* tizenkét tagú karát is. Most elegánsan-öltönyösen jelennek meg, az athéni bírói testület tagjaiként-esküdteiként *(tizenkét dühös* ember...). De az a második kar néma: nem távolságtartóan, inkább titokzatosan, befolyásolhatatlanul, megvesztegethetetlenül az. Mindenki az ő kegyét keresi, ő a cselekmény központja, róla - s nem Oresztészről! - szól a darab. Az Erinnüszek nála keresik bosszújuk igazolását, de Apollón is neki fejti ki érveit védence, Oresztész érdekében. S még Athéné, ez a csodaszép istennő is vele tárgyal, őt tanítja: igen, mindenki e karhoz folyamodik, mert *övé a Hatalom*! Peter Stein ezt a Hatalomra szert tevő s azzal élni kényszerülő testületet állítja a középpontba, s ettől az egész tragédia hangulata alapvetően megváltozik. Oresztész pere csak ürügy a testület működésének bemutatására, s itt bizony nem hiányoznak a komikus elemek sem: a „név szerinti szavazás" után, a felmentő ítélet ismeretében, miközben Apollón, Athéné és Oresztész örömmel, az Erinnüszek elkeseredetten kommentálják a történteket, fent a színpadon ölre mennek az eddig finoman-előkelően nyugodt urak, félig lerombolják a színpadot - íme, helyszíni tudósítás, pillanatkép az orosz parlament 1993. őszi működéséről! -, s csak Athéné erőteljes közbelépése vet véget a kocsmai hangulatú verekedésnek.

Az 1993-as Oresztész (Jevgenyij Mironov) az Eumeniszekben már nem ijedt fiatalember, hanem a reménytelen szenvedésbe beleőszült, fásult férfi, aki a végsőkig elcsigázottan, rezignáltan várja a háttérben, hogy végre döntés szülessék sorsáról.

Athéné (Jelena Majorova) és Apollón (Igor Kosztoljevszkij) e rész két sztárja. Minthogy Aiszkhülosz két istent is felléptet, Stein persze hogy örömmel nyúl a deus ex machina eszközéhez: Athéné a nézők feje felett átsuhanva drótkötélpályán libben a színpadra, Apollón kényelmes székben, lanttal a kezében ereszkedik alá a zsinórpadlásról (mellesleg az ő néhány akkordja lesz az egész előadás egyetlen zenei megszólalása!) Két vidám, felszabadultan kacarászó, hó-fehérbe öltözött istenség, akiken látszik, hogy e földi perpatvarnak nincs igazán tétje számukra, de ha már eljöttek, jól akarják érezni magukat. Ki-fejezetten élvezik a „játékot": az Erinnüszek is inkább csak lenéző-sajnálkozó, odavetett mondatokat kapnak tőlük, de egyetlen pillanatra sem lehetnek partnerei e fényességes-boldog lények-nek. Ugyanakkora könnyed- emelkedett hangulat vérfagyasztó ellentétben áll az Erinnüszek és Oresztész élethalálharcával. A két világ együttes jelenléte a színpadon olyan újítás, amellyel ezen-túl minden Oreszteia-rendezésnek számolnia kell.

A Gonosz Erők és a Józan Igazságosság soha el nem dőlő harcát állítja elénk a záróképben Peter Stein: Athéné örök békét és Athén igazság-osztó hatalmát hirdető himnusza alatt a kocsmai verekedőkből tisztes polgárokká visszavedlett kar felöltözteti az immár jóindulatú istenségekké (Eumeniszekké) vált Erinnüszeket. Vörös, bor-dó, narancssárga leplekbe burkolja, tetőtől talpig bebugyolálja, valóságos múmiákká változtatja őket, mozdulni sem tudnak, úgy kell e frissen született óvó istenségeket a falhoz (a színpad széléhez) támasztani. A megbékélés örök szobrainak vélhetnénk őket, ha hirtelenváratlanul, az örömóda kellős közepén el nem kezdenének mocorogni e múmiák... Itt egy mocskos-fekete kéz, ott egy szürke-ragacsos hajfürt, amott egy vérben forgó szem bukkan elő a bíborlepel alól... Igen, ezt üzeni nekünk Peter Stein 1994-ben az Oreszteiával: teremthetünk gyönyörű külsőségeket, köthetünk látványos körülmények közepette békét-szövetséget, de ezek a bosszúmúmiák már örökre velünk maradnak. Csak idő kérdése, mikor és hol kelnek újra életre...

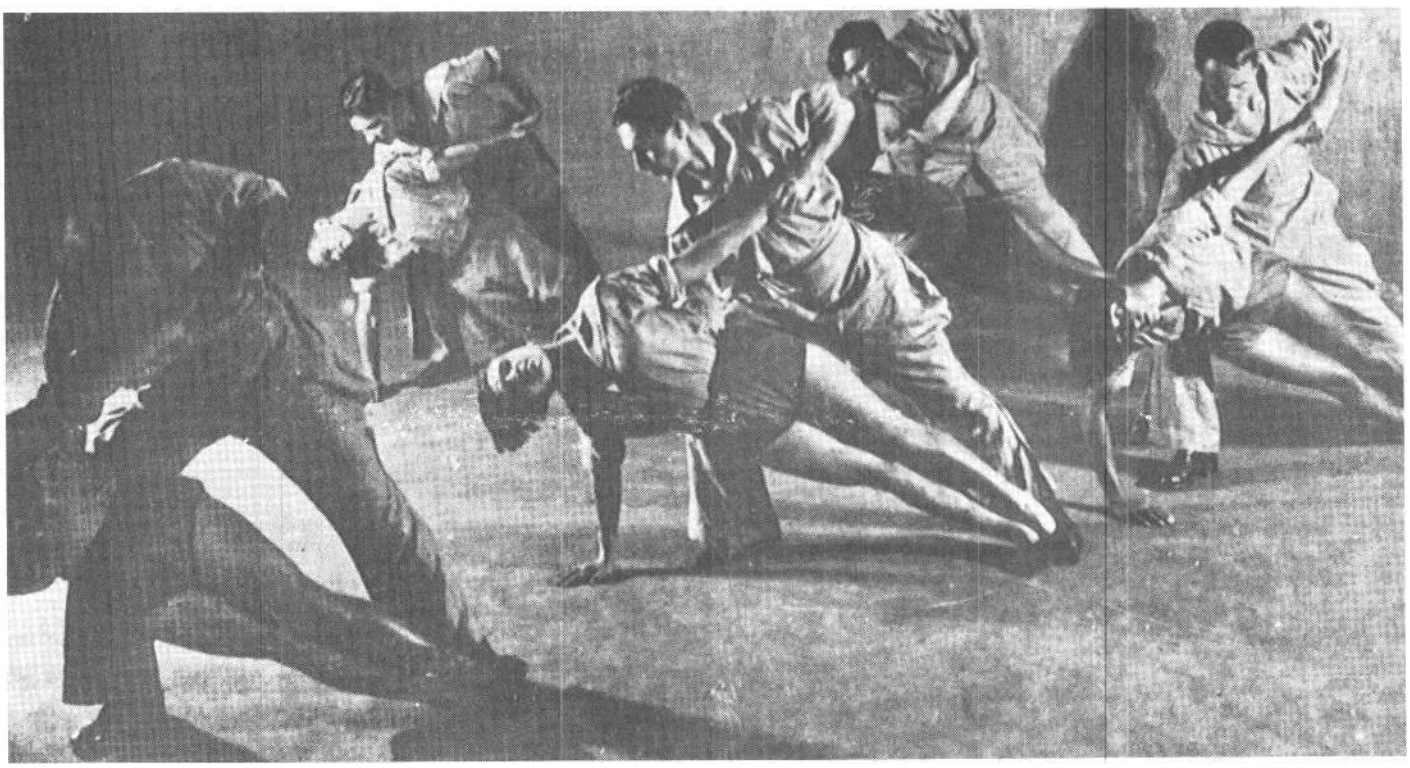
FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

A *biomechanika* a 20. századi színház történetének nagy mitologémái közé tartozik. Sokat beszélnek, de nagyon kevés konkrétumot lehet tudni róla. Mejerhold egyik legfontosabb színésze, aki a biomechanika jegyében nevelkedett és kezdte pályáját, Igor Iljinszkij helyesen állapította meg közel négy évtized múltán: „Mejerhold sohasem fejtet-te ki biomechanikus módszerét. E tárggyal kapcsolatos észrevételei bizonytalanul körvonalazottak maradtak és elsősorban »az érzelmi át-élés« színházának elmélete ellen irányuló polemikus jelleget öltöttek." Írásos dokumentumunk elsősorban a biomechanika *ideológiájáról* van, s ezek közül is csupán néhány való első kézből, azaz Mejerholdtól: egy bekezdés A *dráma-irodalomról* és *a* színházi *kultúráról* című, 1921-es (két társszerzővel írt) „színházi levélből", né-hány utalás a Tairov *Egy rendező* feljegyzései című könyve ellen készített fulmináns kritikából s későbbről egy-egy szórványos megjegyzés. Ide vonatkozó nézeteit tehát többnyire közvetítők révén, másodkézből ismerjük. Ezek közül a szekunder dokumentumok közül különös figyelmet érdemel az a beszámoló, amelyet Vaszilij Fjodorov - maga is rendező - adott közre az Ermitázs című folyóirat 1922. júniusi számában Mejerholdnak a moszkvai Konzervatórium kis termében 1922. június 22-én A jövő *színésze* és a biomechanika címmel tartott előadásáról. A szöveg műfaja, az előadó általi ellenőrizhetősége s persze első kézből származó gondolataival való összhangja együttesen biztosítani látszik, hogy nem annyira interpretációja, mint inkább hű közvetítése Mejerhold koncepciójának, tehát a másodkézből származó dokumentumok közül a leginkább autentikusnak tekinthető.

Az ideológiák, ideologikus programok jegyében született művészek esetében sajnálatosan ritka, hogy az ideológia, a program, illetve a művészi teljesítmény között harmonikus legyen a viszony, azaz a lényeges gondolatok magas művészi minőséget ihlessenek. Sokkal gyakoribb, hogy az ambiciózus és ígéretes ideológiákból-programokból, a „majd mi megmutatjuk" tenyérköpdöséséből silány művészi eredmény születik, és jóval ritkább, hogy a művészi gyakorlat túlnő a mozgató ideológián-programon, és fölébe emelkedve, kiteljesedve igazolja saját korlátozott, sőt gyakran korlátolt motivációját. Az utóbbi változat leginkább azoknak a nagy művészeknek az esetében szokott bekövetkezni, akik maguk is ideológusként, programadóként lép-nek fel, de elsődlegesen elementáris alkotómű-vészek -- a 20. századi színházművészet szerencsére ilyeneket is ismer, s Mejerhold mindenképpen közéjük tartozik. A biomechanika ideológiája nemcsak hogy radikális, de igen brutális formában is fogalmazódott meg. S ezt csak részben indokolta alapvetően *polemikus,* s a sztanyiszlavszkiji színházzal szemben történetileg nem jogosulatlan, a tairovival szemben azonban kevéssé rokonszenves személyes motívumoktól sem mentes polemikus jellege. A színházi program pátosza átfogóbb ideológiából fakadt. Bár A *drámairodalomról* és a színházi *kultúráról* című írás „a költői túlzás és hiperbola", a „stilizált valószerűtlenség" puskini gondolatára hivatkozva egy új művészeteszményt, egy az életre magasabbról visszatekintő művészet igényét látszik képviselni; a poetizált gép képzete, nemcsak a színésznek, hanem általában véve az embernek a biomechanikai tökéletessége, a mechanika elvei szerint megszervezett ember, a mechanizált élethez adaptált ember eszménye valójában a kor legnépszerűbb eszméjéhez kapcsolta a biomechanikát: a művészet elvetéséhez. Az embert gépnek tekintették, amelynek meg kell tanulnia tökéletesen kontrollálni önmagát; a színháznak pedig az a feladata, hogy élenjárva megteremtse és az egész társadalom számára demonstrálja a tökéletes emberi mechanizmust. Része volt ez egyrészt annak az utópiának, hogy a kommunizmusban a munkamegosztás felszámolásával a művészi tehetség nem kizárólag egyesekben összpontosul majd, hanem felszabadul a nagy tömegben, másrészt annak, amely oly csábítónak látszott a korabeli Szovjet-unió szegényesés rosszul szervezett életviszonyai közepette az élet mindent átható amerikanizációjáról. A biomechanika tehát eredetileg egy történelmi, politikai és életutópia része volt. Ennek az utópiának a gyengülésével Mejerhold ismét mindinkább a színház belső problémái felé fordult. A biomechanika is veszített ideologikus

Biomechanikai gyakorlat: súlyleengedés



pátoszából és polemikus hevéből, s a színészi technika problematikájának síkjára látszott korlátozódni. 1926-ban Lunacsarszkij is elismerte szigorúan technikai eszközként, amelynek az a feladata, hogy kormányozza a színész testi apparátusát és tökéletesítse fizikai tréningjét. Szavakban Mejerhold sem támasztott nagyobb igényeket. Csak éppen ezek a szavak az ő színházában sokkal többet jelentettek, mint amennyit jelenteni látszottak.

Bármennyit tompult is a Moszkvai Művész Színházzal folytatott polémia éle, a biomechanika módszertani magva, hogy tudniillik a színház útja az érzés felé nem az élménnyel, a szerep jelentésének kutatásával, a pszichológiai azonosulással kezdődik, hanem a mozgással, tehát nem belülről halad kifelé, hanem kívülről befelé - ez változatlan maradt. Persze a színjátszás-nak ez a lehetősége korántsem új felismerés. Például: egy színész „lehet olyan szerencsés alkatú, lehetnek olyan határozott arcvonásai, minden izma olyan gyorsan és könnyen engedelmeskedhetik, hangjának oly finom, oly sokféle árnyalatával rendelkezhetik: egyszóval olyan magas fokon meg lehet áldva a pantomimhoz szükséges minden képességgel, hogy azokban a szerepekben, amelyeket nem a maga feje szerint, hanem valami jó mintakép után alakít, a legmélyebb érzéstől áthatottnak tűnhetik föl, holott mindaz, amit mond és tesz, semmi más, mint gépies utánzás. - Kétségtelen, hogy ez a színész, közömbössége és hidegsége ellenére, mégis sokkal jobban használható a színházban, […] Amikor már jó ideje nem tett mást, csak utánzott, végül is kis szabályok tömege halmozódott fel benne, amelyek szerint most már ő maga kezd cselekedni, és amelyek megtartásával - s *most jön* a *»biomechanika«!* - (ama törvény szerint, hogy a léleknek azokat a módosulásait, amelyek bizonyos testi változásokat idéznek elő, viszont ezek a testi változások váltják ki) olyanfajta érzéshez ér el, amely ugyan nem lehet olyan tartós, olyan tüzes, mint az, amely a lélekből indul ki, mégis az előadás pillanatában elég erőteljes ah-hoz, hogy felszínre hozzon valamit amaz önkéntelen testi változásokból, amelyeknek létezéséből, úgy véljük, szinte egyedül következtethetünk biztosan a benső érzelmekre. Tegyük fel, az ilyen színésznek például a harag leghevesebb kitörését kell ábrázolnia; szerepét nem érti meg teljesen, nem képes ennek a haragnak okait sem kellőképpen felfogni, sem elég élénken elképzelni ahhoz, hogy saját lelkét is haragra lobbantsa - mégis állítom: ha egy olyan színésztől, akinek egyéni érzései vannak, a haragnak csak a legdurvább megnyilvánulásait leste el és tudja hűen utánozni - a sietős járást, a láb dobbantását, a nyers, hol rikácsoló, hol elfojtott hangot, a szemöldökök játékát, a reszkető ajkat, a fogcsikorgatást stb. -, ha, mondom, csupán jól utánozza ezeket a dolgokat, amelyeket az ember bármikor utánozhat, amikor csak akarja: akkor ezáltal feltétlenül megszállja lelkét a harag homályos érzelme is, amely megint csak visszahat a testre, és itt előidézi azokat a változásokat is, amelyek nem csupán akaratunktól függenek: arca lángolni fog, szeme villámokat szór, izmai dagadoznak; egyszóval, valóban haragvónak látszik majd anélkül, hogy a legkevésbé is felfogná, miért is kellene haragudnia." Ez az elemzés több mint másfél századdal előzte meg a mejerholdi biomechanikát - Lessing *Hamburgi dramaturgiájából* való. Mejerhold a színész művészetének egy másik lehetőségét, típusát választotta, mint Sztanyiszlavszkij, mely lehetőség és típus persze még annál is sokkal gyökeresebb, mint Lessing megdöbbentően korai esztétikai tudatosítása láttatja: a biomechnika elvei a commedia dell'arte, a farce és a cirkusz hagyományán alapul, s Mejerhold a biomechanikával egy olyan színésztípust akart kiképezni, amelyiknek szín-padi mozgása hasonlít a régi zsonglőrökére és farce-előadókéra - muszkuláris, elasztikus, flexibilis, könnyed, kecses, muzikális.

Különösnek látszhat egy olyan színjátszással, egy olyan színészi módszerrel kapcsolatban, amelynek középpontjában a mozgás áll, de mégis tény: az utolsó fogalom, a zeneiségé, kulcsjelentőségű a biomechanikának nem ugyan ideológiája, de annál inkább kiteljesedett valósága szempontjából. A mozgás különböző jellemzői közül nemcsak hogy elementáris jelentőségre tett szert benne a ritmus és a tempó, de a biomechanika általában véve is a szerep plasztikus és verbális képének zenei organizációját igényelte. Olyan színészek tréningje volt, akiknek testi apparátusa zenei ritmus szerint lett pontosan megszervezve. A testi expresszivitás a mozgás zenei törvények szerinti komponálásának volt alárendelve. A mozgás nem élethű volt, hanem értelmes, kompakt, lakonikus, és főként a partner mozgására *válaszoló.* Szemben a szövegekkel a ránk maradt fényképek a biomechanika kiteljesedett eredményét magasfokúan artisztikus színházi költészetnek mutatják.

A „Sztanyiszlavszkij-rendszer" kultúrpolitikai kanonizálása, majd Mejerhold likvidálása után a biomechanika anatéma alatt volt. Amikor újra lehetett beszélni róla, még egykori hívei is hatalmas szellemi energiát öltek abba, hogy bebizonyítsák: Mejerhold és Sztanyiszlavszkij szín háza (éppen a biomechanika és a „fizikai cselekvések" tana közelítésével) összeegyeztethető. (Hasonló erőfeszítések történtek Brecht és Sztanyiszlavszkij összeegyeztetésére is.) Hogy eb-ben a - történelmi régiónkban általában szintézissé hazudott - kompromisszumkeresésben mennyi volt a külső kényszerhez való alkalmazkodás, s mennyi a Sztanyiszlavszkij kétségtelen nagyságával szembeni lelkiismeret-furdalásból interiorizált összebékítési szükséglet, az nyilván egyénenként változott, s innen és most aligha megállapítható. Annál fontosabb belátni: komolyan véve és következetesen végiggondolva Mejerhold és Sztanyiszlavszkij színháza *nem* összeegyeztethető. De nem úgy áll a dolog, hogy vagy Mejerholdé, vagy Sztanyiszlavszkijé az „igazi". A századforduló óta visszafordíthatatlanul plurálissá vált színházművészetnek különböző lehetőségeit jelentik. S ha ortodox módon ma már nem is, *hagyományként* bármelyik választ-*ható.*

V. MEJERHOLD

A JÖVŐ SZÍNÉSZE ÉS A BIOMECHANIKA

A múltban a színész mindig ahhoz a társadalomhoz igazította alkotó tevékenységét, amelyhez e tevékenysége szólt. A jövőben még inkább összhangba kell hoznia játékát a termelési körülményekkel. Hiszen a színész olyan feltételek között fog dolgozni, amelyek mellett a munkát nem valamiféle átoknak, hanem örömöt nyújtó létszükségletnek érzi majd.

Ideális munkafeltételek között természetesen a művészetnek is új alapokra kell helyeződnie.

Hozzászoktunk ahhoz, hogy az ember ideje két, egymástól élesen elkülönülő részre, *munká*ra és *pihenésre* oszlik; és ahhoz, hogy minden dolgozó igyekszik a munkára minimális, a pihenésre pedig maximális óramennyiséget fordítani. Ez a törekvés a kapitalista termelés feltételei között normálisnak minősült, a szocialista társadalom helyes irányú fejlesztése számára azonban teljességgel alkalmatlan.

A kardinális kérdés a *kifáradás* problémája. Ennek helyes megoldásától függ a jövő művészete.

Amerikában jelenleg intenzíven kutatják, hogyan lehet a munkafolyamatba pihenést iktatni anélkül, hogy az utóbbit önálló egységként kezeljék.

A kérdés lényege itta pihenésre szánt szüne-

Biomechanikai gyakorlat: késdöfés

tek arányának helyes megállapítása. Ideális - higiéniai, fiziológiai, kényelmi -- feltételek között már egy-egy tízperces szünet is alkalmas az ember erejének teljes regenerálására.

A munkának kellemessé, könnyűvé és folyamatossá kell válnia, a művészetet pedig az új osztálynak úgy kell felhasználnia, mint a dolgozók munkavégzéséhez szükséges *valamit,* nem pedig mint pusztán a szórakoztatás eszközét: alkotó tevékenységünknek tehát nemcsak a *formáit,* hanem a módszerét is meg kell *változtatnunk.*

Az új osztály számára dolgozó színész felül fogja vizsgálni a régi színházművészet valamennyi kánonját. Más körülmények közé kerül a színészek céhe is. A dolgozók társadalmában a színészi munka olyan termelő tevékenységnek minősül majd, amely nélkülözhetetlen minden állampolgár számára munkájának helyes megszervezéséhez.

A munkafolyamatokban azonban nemcsak a pihenőidőt lehet helyesen adagolni; *meg kell találni azokat a munkamozdulatokat* is, amelyek lehetővé teszik a teljes munkaidő maximális kihasználását. Ha megfigyeljük egy gyakorlott dolgozó munkáját, a következőket vehetjük észre: 1. nincsenek fölösleges, improduktív mozdulatai; 2. ütemesen dolgozik; 3. megtalálja testének súlypontját; 4. kitartó és állóképes. A felsoroltakra épülő mozdulatok táncszerűek, a gyakorlott dolgozó munkája mindig táncra emlékeztet, azaz a munka itta művészettel határos. A helyesen dolgozó ember látványa egyfajta esztétikai élvezetet nyújt.

Mindez a legteljesebb mértékben vonatkozik a jövő színházában tevékenykedő színész munkájára is.

A művészetben mindig az anyag elrendezésével, megszervezésével van dolgunk.

A konstruktivizmus megkövetelte a képzőművésztől, hogy egyben mérnök is legyen. A művészetnek tudományos alapokon kell nyugodnia, a művész tevékenységének pedig tudatosnak kell lennie. A színész művészete nem más, mint a maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét mint kifejező eszközt helyesen használja.

A színész egyesíti magában mind a szervezőt, mind a megszervezendőt (azaz mind a művészt, mind anyagát). A színész képletét így írhatjuk fel: $N = A1, + A_2$, ahol N a színész, A_1 a tervező, aki megteremti az elgondolást és utasítást ad annak megvalósítására, A_2 pedig a színész teste, a kivi-telező, amely teljesíti a tervező (A_1) által kitűzött feladatot.

A színésznek olyanná kell edzenie testét - a maga anyagát -, hogy az képes legyen azonnal teljesíteni a kívülről (a színésztől, a rendezőtől) érkező utasításokat.

Mivel a színészi játék célja az, hogy meghatározott feladatot lásson el, a színésznek olyan takarékosan kell bánnia kifejezőeszközeivel, hogy biztosítható legyen mozdulatainak az *a pontos* sága, amely elősegíti a jelzett feladat lehető leggyorsabb teljesítését.

A színészi munkára éppúgy alkalmazható a Taylor-rendszer, mint bármely más tevékenységre, amelynél a maximális munkaintenzitás elérése a cél.

Jelenet A *revizorból (Mejerhold* Színház, *Moszkva, 1926)*

Az idevonatkozó tételek a következők: 1. a pihenés szünetek formájában iktatandó a munkafolyamatba; 2. a művészetnek meghatározott létfontosságú funkciója van, nem csak szórakoztat, ezek maximális *időtakarékosságra* kötelezik a színészt, hiszen művészetre - amely beletartozik a dolgozó általános időbeosztásába - csak bizonyos mennyiségű időegység fordítható, ezt pedig a lehető legteljesebben kell kihasználni, ami azt jelenti, hogy nem szabad másfél-két órát improduktívan sminkelésre és öltözésre elfecsérelni. A jövő színésze smink nélkül, munkaruhában fog játszani, olyan öltözékben tehát, amely úgy egyesíti funkcióit, hogy miközben a színész köznapi viseletéül szolgál, egyszersmind tökéletesen alkalmas lesz mindazon mozdulatok és elgondolások kivitelezéséhez is, amelyekre a színész játéka során a színpadon sor kerül.

A színház „taylorizálása" lehetőséget ad majd arra, hogy annyit játszhassunk el egyetlen óra alatt, mint most négy alatt.

Ehhez az szükséges, hogy: 1. a színész rendelkezzék a természetes *reflexszerű ingerelhetőség* képességével. Ennek birtokában az ember - fizikai adottságainak megfelelően - különböző szerepkörök ellátását vállalhatja; 2. a színész legyen *„fizikailag rendben",* olyan tehát, akinek jó a szemmértéke, állóképes, bármely pillanatban megtalálja testének súlypontját.

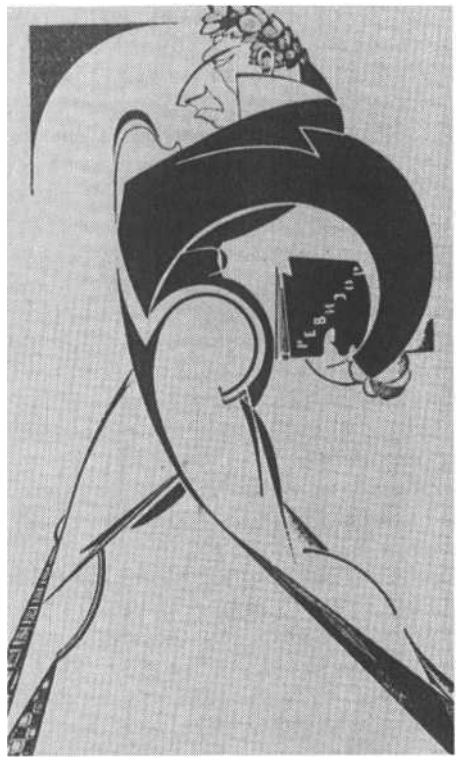
Mivel a színészi alkotó tevékenység nem más, mint plasztikus formák térbeni létrehozása, az előadóművésznek alaposan tanulmányoznia kell teste mechanikáját. Ez azért elengedhetetlen, mert bárminemű erőkifejtés (az élő szervezetben létrejövő is) a mechanika egységes törvényeinek van alárendelve (márpedig az a folyamat, amelyben a színész plasztikus formákat hoz létre a színpadi térben, vitathatatlanul az emberi szervezet erőkifejtése).

Kortárs színészeink legnagyobb hiányossága az, hogy egyáltalán nem ismerik a *biomechanika* törvényeit.

Egészen természetes, hogy a színészi játék eddigi rendszereiben („belső átélés", „beleélés", amelyek bár lényegüket tekintve egy és ugyanazt jelentik, más-más módszerek eredményeképpen jöttek létre; az első narkózis, a második hipnózis útján) az érzelem mindig úgy elborította a színészt, hogy nem felelhetett mozdulataiért és hangjáért, nem volt kontrollja, s így persze nem kezeskedhetett játékáért sem. Csak néhány kivételes színészi nagyság érzett rá intuitíve a helyes játékmódra, nevezetesen arra, hogy a szerephez nem belülről kifelé, hanem éppen fordítva, kívülről befelé kell közelíteni; ez természetesen óriási mesterségbeli-technikai tudást fejlesztett ki e művészekben, akik közé olyanok tartoztak, mint Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Saljapin, Coquelin és mások.

A pszichológia számos kérdésben nem képes határozott megoldásra jutni. A pszichológia tételeire alapozott színház ugyanolyan lenne, mint a homokra épített ház: elkerülhetetlenül összedől-ne. A pszichikai állapotok mindegyike valamely fiziológiai folyamat következménye. Ha a színésznek megfelelő a fizikai állapota, eljut abba a helyzetbe, amikor jelentkezik az „ingerelhetőség", amely átragad a nézőre, bevonja a színészi játékba (korábban úgy mondtuk: „magával ragadja"), és amely játékának lényegét képezi. A fizikai helyzetek és állapotok sokaságából alakulnak ki azok az „ingerelhetőségi pontok", amelyekhez utóbb ez vagy az az érzelem járul.

Az „érzelem keletkezésének" ilyen rendszerében a színész számára mindig ott a biztos alap - a fizikai előfeltétel.



Mejerhold, A revizor rendezője

A sport, az akrobatika, a tánc, a ritmikus torna, a boksz, a vívás, mind igen alkalmas tantárgyak, de igazi haszonnal csak akkor járhatnak, ha kiegészítő tárgyként vezetik be őket a minden színész számára nélkülözhetetlen *„biomechanika"* főkollégiumhoz.

1922. június 22-én elhangzott előadás

Fordította: Páll Erna

SÁNDOR L. ISTVÁN

AMI MEGFOGHATATLAN

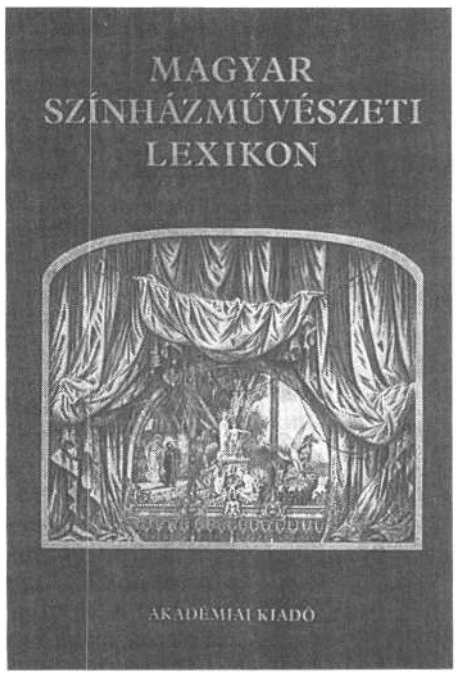
MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI LEXIKON

„Megfogalmazni a legendát" - ebben a szándékban foglalta össze egy három év előtti interjúban Székely György, a készülő színházi lexikon főszerkesztője a vállalkozás értelmét. „Más művészeti lexikonnal szemben egy színművészeti lexikonnak az a furcsa feladat jut, hogy megőrizze a műalkotás nélkül maradt művészek emlékét. Elsősorban a színészek körül egyszer csak kialakulhat valamiféle legenda, amely valószínűleg igazabb képet őriz meg, mint az objektívnek tekintett nyomtatott vagy egyéb forrás. Épp azért, mert ezrek hangulatából, élményeiből épül fel. Egy lexikon mindebből annyit tud hasznosítani, hogy igyekszik tömören megfogalmazni ezt a legendát" - nyilatkozta Székely György.

Mint ez az idén megjelent kiadványból kiderül, a lexikon szerkesztői, szerzői a színházi legendák életben tartása, visszakereshetővé tétele érdekében nagyszabású erőfeszítéseket tettek. Időben, térben, műfajokban széles áttekintésre vállalkoztak. A hivatásos színjátszás kezdeteitől, a 18. század végétől egészen napjainkig (sokszor a legfrissebb jelenségekig) tekintik át a magyar színházművészetet. Lenyűgöző az a teljességigény, ahogy szinte minden színházi műfajt feldolgozni igyekeznek, nemcsak a prózai szín-játszást, hanem az operát, operettet, musicalt, balettet, sőt a kortárs táncművészetet is. Bár érdeklődésük középpontjában a hivatásos színjátszás állt, de szerepeltetnek a lexikonban alternatív színházi törekvéseket is. A magyarországi színművészet mellett a határainkon túli magyar nyelvű színjátszás átfogó feldolgozását is vállalták.

A kötetben lényegében három szócikktípussal találkozunk. A legterjedelmesebb természetszerűleg a személyi rész. A színészek, igazgatók, rendezők, dramaturgok, drámaírók, dalműszerzők, díszlet- és jelmeztervezők pályáját bemutató szócikkeken kívül társulatok, színházi intézmények történetét, működését elemző szócikkeket is olvashatunk a lexikonban. Mindezt a színházi fogalomrendszer bemutatása egészíti ki.

Természetes, hogy a legnagyobb számban a mai színművészek kaptak helyet a kötetben. („A jelenleg élő művészek jelentős részénél - mivel idő nem volt rá, hogy kialakuljon - előlegezni kell, hogy esetleg legenda lesz belőlük" - nyilatkozta idézett interjújában Székely György. A legfiatalabbakat kivéve kortársaink közül szinte mindenki szerepel. Épp ezért feltűnőek a hiányok. Nem értem, miképp lehet '94-ben színházi lexikont kiadni Jeles András neve nélkül. Nem hiszem, hogy bárki is periferikusnak minősíthetné a Monteverdi Birkózókörrel vagy a kaposvári színészekkel végzett munkáját. Számos kaposvári rendezése ellenére sem szerepel a lexikonban Mohácsi János. (Nem váratlanul, nem előzmények nélkül lett napjaink egyik legfontosabb színházi alkotója!) Gyakran az volt az érzésem, hogy a címszójegyzék összeállítása nem módszeresen történt. Egyébként mi indokolná, hogy Bertalan Ágnes és Söptei Andrea benne van a lexikonban, de osztálytársuk, Stohl András nincs, pedig ő is jelentős tagja a Katona új generációjának. Az 1964-es születésű Görög László szerepel a lexikonban, de az 1965-ös születésű László Zsolt már nem, pedig a lexikon szerkesztésének idején mind a ketten egyazon társulatnak voltak tagjai. (Az ekkori „radnótisok" közül nem szerepel Tóth Ildikó sem.) Furcsa, hogy Lábán Katalin önálló szócikket kap, de Dobay Dezső. Lábán társa az R.S.9. vezetésében, nem szerepel a személyi részben. Megtalálható a lexikonban Zsótér Sándor, de előadásainak gyakori szereplője, a rendkívül tehetséges Orosz Anna nem. Nem értem azt sem, miért szerepel *a Magyar* Színházművészeti Lexikonban Max Reinhardt neve, s miért hiányzik akkor másoké azok közül, akik hasonlóképp nagy hatást gyakoroltak a magyar színművészetre? Miért nem kap például önálló szócikket Ivo Krobot, aki a nyíregyházi színház fontos korszakának meghatározó (vendég)rendezője volt? (A színházról szóló szócikkben meg is említik a nevét.)



A hiánylistát, gondolom, mindenki a saját értékítéletének megfelelően további példákkal bővíti majd. De nem ezeket az esetlegességeket érzem a lexikon legnagyobb hibájának. (Valószínűleg a leggondosabb szerkesztéssel, a legtágabb válogatási szempontokkal sem lehetséges hiánytalan, vitathatatlan szócikkjegyzéket összeállítani.) A kiadvány igazi problémája az, hogy mit és hogyan tesz visszakereshetővé, hozzáférhetővé a színházművészek életművéből.

Ami megragadható

A személyi szócikkek szigorú szerkezet szerint épülnek fel: mindegyiket az adatok uralják. (Számos elírással, tévedéssel, ám ezek javítása végképp nem a recenzens dolga. Magától értetődő az lenne, ha a szerkesztők valamely szakmai orgánumban - esetleg különnyomatban - maguk tennék közre a hibajegyzéket. Háthane adj' isteni! - újból hatvanhárom évet kell várni - Schöpflin Aladár Magyar Színművészeti Lexikona óta ennyi idő telt el -, hogy a következő átfogó színházi lexikon megjelenjen. Hisz addig - bárki bármire is emlékszik - azok az adatok él-nek, melyek e lexikonban szerepelnek.) A szó-cikkek szinte teljesen eltekintenek az életrajztól, a pályaképre koncentrálnak. A születési (és halálozási) adatokon kívül senki magánéletéről nem tudunk meg semmit. Ha nem is baj, hogy ez a lexikon nem akarja kielégíteni a széles közönség kíváncsiságát, ebben a tekintetben nem elég következetes. Például Kerényi Miklós Gábor rendezőről közli, hogy „Kerényi Miklós György ének-mester fia": Rott Erzsiről, a múlt századi táncos-nőről, hogy Rott Mari nővére, holott egyébként a családi kapcsolatokról - még a legnyilvánvalóbb esetekben is - a legtöbbször hallgat. Szigeti Jolán múlt századi színésznőről közli, hogy „Szigeti József lánya, Vízvári Gyula második felesége"; Rozsnyay Kálmánról, a századfordulós íróról pedig egyenesen furcsa azt olvasni, hogy „1905-ben feleségül vette az idős Prielle Korméli-át, aki néhány hónap múlva meghalt", hiszen a házassági kapcsolatok - legalábbis a kortársak anyagában - tabutémának számítanak. Gyanúm szerint e következetlenség abból adódik, hogy a korábbi lexikonokból átvett adatokat a szerkesztők nem igazították saját új szempontjaikhoz.

A pályarajzok elsősorban tényeket rögzítenek. Természetszerűleg mindegyik a színművészeti tanulmányokra vonatkozó adatokkal kezdődik. Sokat elárul napjaink színművészetéről az, hogy a kortársaknál egyáltalán nem olvasunk mesterekről, főiskolai tanárokról, meghatározó szerepű rendezőkről, nagy hatású pályatársakról. Ugyanakkor (ez is következetlenség) jó né-hány szócikk tartalmaz efféle adatokat. (Képessy Józsefről például megtudjuk, hogy „Makay Margittól tanulta a színészmesterséget". Horváth Zoltán rendezőről közlik, hogy „Oláh Gusztáv növendékeként operarendezést tanult". Boross Géza két háború közti kabarészínészről azt olvassuk, hogy „Faludi Sándor faragott belőle kupléénekest".) A mesterek hiánya

személytelenné teszi a pályakezdés bemutatását, s ugyanez a személytelenség (objektivitásra való törekvés?) uralja a pályarajzokat is. (Félreértés ne essék, nem a szubjektivitást hiányolom - erről lesz még szó később -, hanem az adatok életszerűségét, a fogalmazás elevenségét. Éppen a személyiség erejére, a személyességre épülő színházművészetről szívesebben olvastam volna személyesebb hangú szócikkeket.) Kapás Dezső pályarajza például így szól: ,,A SZAK elvégzése után, 1963-ban Miskolcra szerződött, 1964 óta a Vígszínház rendezője, 1990-1991 között a veszprémi Petőfi Színház főrendezője volt. A SZAKon 1970-től színészi játékot tanított. Rendezéseiben a szürrealista líra ugyanúgy helyet kapott, mint a keserű élethelyzetek groteszk-erőteljes megjelenítése. Jászai Maridíjas (1982)." Ugyanilyen mindegyik szócikk: évszámok, társulatok, díjak, kiegészítésként egy-két mondatos értékelések. Hiányérzetek: mi is történt valójában Kapás Dezsővel, a művésszel? Hogyan alakult a pályája? Milyen törekvésekhez, áramlatokhoz kapcsolódott? Mennyire volt fontos rendezőként, színházvezetőként, színészpedagógusként?

Segíthetné a pálya felidézését a szócikkek végén található adatsor, a legfontosabb rendezések, alakítások, tervezések stb. listája. Nem a felsorolás esetlegessége zavaró. (Az efféle összeállítás amúgy is csak szubjektív alapon történhet - bár fesztiváldíjakban, kritikusi elismerésekben is megragadható lenne, hogy melyik előadásnak, alakításnak támadt híre, legendája. Ebben a lexikonban azonban túlságosan is szubjektív a válogatás. (Aligha hiszem, hogy Székely Gábor legfontosabb rendezései közül hiányozhat a Katonától és a magyarországi rendezéstől - szerencsére csak egy időre - búcsúzó gesztusértékű előadás, *A mizantróp.* Ascher *Mizantrópja* sem szerepel „életműlistáján", pedig kritikusdíjat kapott érte a *Katharina* Blummal megosztva, amit viszont megemlít a lexikon. Aligha hihető, hogy Gáspár Sándor „Katonás" alakításai közül csak a *Stílusgyakorlat* lett volna fontos. S ha Szervét Tibor csak négy jelentős szerepét sorolhatná fel, nem hiszem, hogy Bóni gróf köztük lenne.)

Az igazi baj az, hogy a szócikkeket záró listák lényegében használhatatlanok, mert nem tartalmaznak eligazító adatokat. Sem az évszámokat, sem a színházakat nem közlik. Ömlesztve, szerzők szerint csoportosítva sorolja fel a lexikon például Ruszt József tizennyolc rendezését (az egyik darabról megjegyzi, hogy többször is megrendezte), de hogy melyik előadás mikor, melyik társulattal készült, arról hallgat. Az emlékezetére kell hagyatkoznia annak, aki például azonosítani akarja, hogy Gábor Miklós felsorolt tizenkét szerepe közül melyiket játszotta a Madáchban, melyiket a Nemzetiben, Kecskeméten vagy a Füg getlen Színpadon. Tudom, hogy gimnazistaként láttam Horvai István Cseresznyéskertjét a Vígszínházban, de már nem emlékszem, hogy melyik évben. Ebből a lexikonból nemis fogom megtudni soha. (Szívesen kibogarásznám azt is - mert csak néhány arcra emlékszem -, hogy kik voltak az előadás szereplői. A kötet azonban erre sem ad lehetőséget.) Továbbra is a Színházi Intézetbe kell vándorolnia annak, akinek tényekre van szüksége. Érthetetlen, hogy miért bánik ennyire nagyvonalúan az adatokkal a lexikon; rengeteg, a kötet elkészítésébe fektetett energia megy veszendőbe emiatt. Legalább mutatók segíthetnék a tájékozódást. (Például egy lista a legfontosabb színházak legfontosabb előadásairól, melyben a címek mellett oldalszámokat találnánk, s ezek segítségével visszakereshetnénk a produkciók lexikonban is szereplő alkotóit, a partnereket, egy-egy időszak társulati tagjait, hiszen ezek is fontos alkotóelemei a színházi legendáknak. Ugyanis gyakran az egyes színházakról szóló szócikkekből is hiányoznak az efféle adatok. A Vígszínházról olvasva csupán az igazgatókat és a szerzőket ismerhetjük meg, a társulat színésztagjait nem. A Katonát, a szolnoki, az egri, a kecskeméti színházat bemutató rövid szócikkek is hallgatnak erről. (Az utóbbiban még Ruszt József nevét sem említik meg.) De ebben sem következetes a lexikon: a Kaposvárról szóló szócikkekben fontos rész jut a társulati tagoknak.

A hiányzó nyelv

A személyi szócikkek, talán a személytelenséget ellenpontozandó, rövid pályaértékeléseket is tartalmaznak. Azt hiszem, a színháztudomány, színikritika jelen helyzetéről ezek árulnak el a legtöbbet. Szemléleti sokféleséget, fogalmi tisztázatlanságot, zavart tükröznek. Gyakran semmitmondóak, túlságosan általánosak, méltatlanul elnagyoltak. (Máté Gábor például „érzékeny, elmélyült tehetség; színpadon és filmen számos sikeres alakítást nyújtott". Fodor Tamás „rendezései pontosan kidolgozott színészi csapatmunkára épülnek". Sinkó László „tudatosan, nagy pontossággal formálja meg szerepeit".) Mintha az bizonyosodna be, hogy a színművészet valójában megfoghatatlan (megfogalmazhatatlan); még azok tolla alól is kisiklik, akik hivatásszerűen (épp egy lexikon szócikkeit készítve) írnak róla. Néhol a színészi átéltség válik értékkategóriává. (Eperjes Károly „öntörvényű művész, alakításaiból a saját energiájából épülő teljes átélés árad".) Máshol a színészi alkatból kiindulva keresnek támpontokat a szócikkek szerzői. (Pogány Judit „sajátos alkatú és orgánumú színésznő, művészi skálája igen széles".) Máskor a szerepkörökbe igyekeznek kapaszkodni. (Pap Vera „sokoldalú művésznő, bár alkata alapvetően naiva, de bármilyen szerepet képes eljátszani rendkívüli karakteralakító erejével".) Máshol az alakításokban megjelenő személyiség rajzával találkozunk. (Darvas Iván „magasfokú intellektualitása érzelmi elmélyültséggel, rejtett iróniával párosul".) Néhol a játékstílus, a játékmód körülírására tesznek kísérletet (Bubik Istvánt „érzelmeken alapuló, aktív, robbanékony játékstílus jellemzi"; Udvaros Dorottya „alakításait bonyolult szín- és hangváltások szakadatlan lendülete élteti, eleven szenvedéllyel"). Máshol stíluskategóriák nyomait leljük fel (Egri Kati „groteszk világlátása áthatja valamennyi alakítását").

Még nagyobb a zavarunk a rendezőkről szóló szócikkeket böngészve: a darabválasztás, a munkamódszer, a játékstílus, a színházi szemlélet, illetve az előadások jelentésének szempontjai keverednek bennük. Mindezenközben elmosódnak az értékkülönbségek, az evidenciák értékfogalmakká válnak. Például Szikora János „egyéni látásmódja tudatosan megkomponált rendezéseiben meggyőző előadások sorához vezetett. Rendezéseiben a pontos színészvezetés mellett a tér, a zenedramaturgia is fontos szerepet kap." Sík Ferenc „folklór- és ritmuselemeket is előszeretettel alkalmaz rendezéseiben". Valló Péter „számára fontos a tudatos kompozíció, szeret beszélni az eszmei, erkölcsi tartalmakról". Zsámbéki Gábor „a művekről minden konvenciót lehánt, és új, korszerű értelmezést dolgoz ki. Stílusskálája igen széles: a dinamikus groteszktől a posztnaturalizmusig, az elmélyült emberábrázolástól az álarcos maszkszínházig terjed". Képzavar, fogalmi tisztázatlanság, gondolati csúsztatás teszi nehezen megfoghatóvá majd mindegyik megfogalmazást.

Összességében e hibák azt jelzik, hogy kidolgozatlan az a nyelv, hiányzik az a fogalomkészlet, amellyel a színházról szólni lehetne. Lenne hát dolguk ambiciózus színháztudósoknak, kritikusoknak. Nyelvet, stílust kellene teremteni, fogalomrendszert megtisztítani, újraalkotni, s ennek birtokában kezdeni hozzá a valóban jelentős életművek kritikai feldolgozásához. E nélkül ugyanis bármilyen eljövendő színházi lexikon hasonló ellentmondásoktól lesz terhelt.

(Ugyanakkor az az érzésem, hogy a lexikon szerzői alig támaszkodtak egyes életművek már megszületett kritikai feldolgozására. Aki végigolvasta például a Harag *György színháza* című kötetet, az többet, pontosabbat tud mondani arról, hogy Harag miért is volt korszakos jelentőségű rendező, annál, ami a lexikonban szerepel: „Expresszionista és szürrealista elemeket felvonultató szuggesztív látomássorozatok előadásai, melyek nagy belső feszültséget is sejtetnek." Aki találkozott Bérczes László Tompa Gábor esszéjével - *Fordulatok,* 1992 -, az nem fogalmazna Tompáról szólva ennyire bizonytalanul:

„A látványszínház és a különböző neoavantgárd törekvések híve. A rendezés feltétlen elsőbbségét vállalja az íróval szemben.")

A most megjelent színházi lexikon nem vállalt szerepet a színművészeti fogalmak tisztázásában. (Az utóbb idézett példákra utalva, sem a látványszínház, sem a neoavantgárd, sem az expresszionizmus, sem a szürrealizmus, a korábbiakra utalva: sem a groteszk, sem az irónia, sem a maszkszínház fogalma nem szerepel a lexikonban. Pedig tisztázni kellene, hogy miképp is használhatók ezek a kategóriák színházi foga-lomként. A modern színjátszás, a kísérleti szín-ház újabb keletű fogalmairól sem olvashatunk (rituális, szakrális színház, performance; *az ak*ció címszó hallgat a szó Grotowski óta használatos jelentéséről). Sokat beszél viszont a kötet arról, ami már idejétmúlt vagy evidens. Az elméleti szócikkek jobbára vagy a hagyományos színházi fogalmak meghatározását adják (szerepkörök, műfajok, színháztípusok stb.), vagy tudóskodó, bonyodalmas körülírásokat tartalmaznak. Olyanokat, melyek nem visznek közelebb ahhoz, hogy legyenek szavaink, szót értsünk, ha a színházról akarunk szólni. A színészről például ez olvasható a lexikonban: „Színpadi művek szerepeinek hivatásos alakítója, a színjátékegészet meghatározó színjátékelemek egyike. Alkotótevékenysége a színészi alakítás, melynek során a színész saját teste válik időlegesen művészi objektummá. A színész művészete testi jelenvalósága révén mindig jelen idejű, pillanatnyi, ismételhetetlen és a maga teljességében rögzíthetetlen."

Mi tagadás: a lexikonból valóban ez derül ki. A 882 oldalt átböngészve magam is megfog(almaz)hatatlannak éreztem, hogy miből is áll össze a színész vagy bármilyen más „színházcsináló" művészete; hogyan is születik a legenda, amelynek színház a neve...

Akadémiai Kiadó, 1994

BŐGEL JÓZSEF

VOLT EGYSZER EGY MŰHELY

A Magyar Színházművészeti Lexikon (MSzL) egyik bázisa az Akadémiai Kiadó oly sok kitűnő enciklopédiát felmutató Lexikon Szerkesztősége volt, a másik bázis viszont a különböző identitás- és feladat-meghatározási, strukturális, vezetési és generációváltási nehézségekkel küszködő, belső és rendszerváltási válságok által szétszabdalt Magyar Színházi Intézet-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet; ez utóbbi, a „hübrisz" hibájába esvén, elhitte, hogy a felsoroltak ellenére, nagyobbrészt belső erőkkel és szerkezeti egységekkel képes szakmai bázisul szolgálni az MSzL kétségtelenül bonyolult és nagyszabású vállalkozásához, amit viszont kezdettől fogva mint az intézeten belül, mint kívül többen kétségbe vontak, s még dezertálók és visszahúzódók is akadtak. Sokat segített ugyan, hogy a főszerkesztést Székely György vállalta, ám a definíciós és normatív nehézségeken, a munkatársak meghatározásának, kiválasztásának és ellenőrzésének gondjain ő sem tudott mindig úrrá lenni.

A Magyar Színházművészeti Lexikon létrehozásán fáradozó, lényegében színházi intézeti bázis „zűrössége", olykor képzetlenségből, tájékozatlanságból, amatörizmusból, dilettantizmusból is táplálkozó, szerzői jogi és tudományetikai vétségektől sem mentes erőszakossága sok pontatlanságot, aránytalanságot, hibát, tévesztést eredményezett a lexikon több témakörében, így a mintegy kétszáz szócikket kitevő XX. századi magyar díszlet- és jelmeztervezők, szcenikusok információs-elemző megörökítésében. A történtek megértéséhez el kell mondani, hogy a hatvanas évek közepétől nagyjából a nyolcvanas évek végéig létezett egy - többek között a Magyar Színházi Intézettől is független - szcenikai-szcenográfiai műhely, amelynek bázisa a Magyar Színházművészeti Szövetség szcenikai tagozata volt. E csapat, amelyben generáció- és ízlésváltások is lezajlottak, egyre inkább hangoztatta a szcenográfia mint művészet viszonylagos autonómiáját, és ehhez kritikusokat, történészeket is kinevelt. Megközelítőleg negyedszázadon keresztül - összegyűjtve még a televíziós és filmes díszlet-, jelmez- és látványtervezőket is - e csapat rendezte az országos, regionális vagy csoportos kiállításokat, szervezte és irányította a külföldi, illetve világkiállításokon való részvételt, s több tekintetben támogatta az egyéni demonstrációkat is. Egyes tagjai - Jánosa Lajos, Csányi Árpád, Kézdi Lóránt, Schäffer Judit, Jánoskuti Márta, Székely László, Gyarmathy Ágnes, Szegő György és jómagam - az oktatásban is részt vettek, cikkeket, tanulmányokat, sőt könyveket, enciklopédiákat (Scenographia Hungarica, Szcenográfiatörténeti tanulmányok) szerkesztettek, írtak; ismerték, illetve megismerték egy fél évszázadnyi időszak szinte valamennyi tervezőművészét, szcenikusát, alkotásaikat többnyire a színházakban vagy a műtermekben, kiállításokon megszemlélve és véleményezve. Mindezek folyamán igen sok információt halmoztak fel, s végső soron kialakították az egész témakör (voltaképpen tehát az MSzL mintegy kétszáz szócikke) értékelési, viszonyítási rendszerét.

Joggal lett volna elvárható, hogy a felsorolt eredményeket az MSzL szerkesztősége legalábbis figyelembe veszi. Sajnos nem így történt. Először saját (MSZI) körből kerestek szakértőt, illetve szócikkírót. Mivel ilyen nem akadt, az intézet néhány fiatal munkatársa állított össze olykor egészen ellentmondásos, olykor műfajokat, műnemeket is összekeverő listákat, méghozzá már normázottan, aszerint, hogy kik tartozzanak terjedelmi szempontból az első, második, harmadik fontossági csoportba. Az ilyesfajta - minden lexikonnál, enciklopédiánál szükséges - hierarchizálás mindig tartalmaz prekoncepcionális értékelési elemeket, ám a besorolások csak objektívek, politikai, ideológiai, esztétikai elfogultságoktól mentesek lehetnek. Ilyen szempontból a szóban forgó listák részben szakmai járatlanságból, részben különböző esztétikai-ízlésbeli elfogultságokból következően nem voltak eléggé objektívek, s olykor megdöbbentő értékelési zavarokat tükröztek, ami nem csoda, hiszen megnézve az MSzL kolofonját, sem a szakszerkesztők, sem a szócikkszerzők között nem találunk egyetlen szcenográfust vagy szcenográfiatörténészt sem. Magam mint a fentebb említett műhely egyik tagja részt vettem ugyan a XX. századi tervezőművészekről szóló szócikkek megírásában, ám ez is csupán a fentebb jelzett szerkesztési - és ezt a témakört kiváltképpen sújtó - koncepciótlanság árnyékában történhetett.

Többszöri felkérés és részemről történő újabb javaslattétel alapján összesen száznyolcvanhárom szócikket készítettem el. Sikerült rávétetnem a listára több egészen fiatal, de máris jelentékeny értékkel előállt tervezőművészt, valamint elsősorban szcenikusként, műszaki vezetőként, színháztechnikai szakemberként, mérnökként dolgozó, de bizonyos rendszerességgel színpadképeket, drámai tereket alkotó színházművészeket is. Szórványosan mások is adtak le ebből a témakörből szócikkeket, határokon belülről és túlról, ami módszertani, szemléleti, megítélési különbözőségekkel, más témakörök felelősei-nek jótékony vagy kártékony beavatkozásaival járt.

Végső eredményként a száznyolcvanhárom szócikkből száznyolcvanegy meg is jelent az MSzL-ban, lényegében nyolcvan-kilencven százalékban változatlanul. Érdekes, hogy a száz-százalékos átvételhez való közelítés leginkább az úgynevezett elsőrendű fontosságú tervezőművészeti portrék esetében fordult elő; nagyobb „buzgalommal" nyesegettek, kaszaboltak a középgárdánál vagy a legkisebbeknél. A legnagyobb veszteség a szócikkek végén lévő filológiai (adat)apparátus általános megcsonkítása, meghúzása, kitüntetések és kiállítások, rendezvények megrostálása vagy eltűntetése volt, jeléül e színjátéki komponens iránti érzéketlenségnek. Nagy kárt okoztak a vélhetően stiláris változtatások, a lexikon „nyelvezetének" tudálékos, tanítóbácsis módon való egységesítése. Feltűnő, hogy a szerkesztők nem tudtak különbséget tenni egyes, szinonimáknak vélt kifejezések között, s az ilyenek fel- vagy lecserélésével pálya-képeket vagy -szakaszokat módosítottak. Külön fejezetet érdemelne azoknak a rövidítéseknek, összevonásoknak a felsorolása, amelyekkel pályaképeket rontottak el. Példaként álljon itt egy-egy részlet a Stache Éva tervezőművészről készített szócikk eredeti, majd „átszerkesztett" változatából: ,,...díszlet- és j.-tervező. Romániai képzőművészeti és műszaki előtanulmányok után, 1985-ben a BME Építészmérnöki Karán diplomázott. 1985-től a Népszínház, majd a Bp.-i Kamaraszínház d.- és j.-tervezője. Vendégként más színházaknak (B. M. Jókai Sz., A. J. Sz.) is dolgozott... Konstruktív, architekturális térépítő, kifejező erejű, tónusos jelmezekkel." Ez volt az eredeti szócikkszöveg, melyből az olvasó meg-tudhatta (volna), hogy a tervezőművésznő eddigi pályája során egyaránt tervezett díszletet és jelmezt, olykor egy produkción belül is, ami - különösen nőknél - ritkaság, s még az is világossá válhatott (volna), hogy Stache drámai terei konstruktívak (tehát a szerkezetre, az építkezésre helyezi a hangsúlyt), s mindezekhez a drámai terekhez még sajátos tónusú jelmezeket is tervezett. Az átszerkesztett, rövidített szócikkszöveg hiányos, szürkített pályaképet ad: „Díszlet- és jelmeztervező. Romániai képzőművészeti és műszaki előtanulmányok után, 1985-ben a Budapesti Műszaki Egyetem építészmérnöki karán diplomázott. 1985-től a Népszínház, majd a Bp.-i Kamaraszínház tervezője. Vendégként más színházaknak is dolgozik. Kifejező erejű, tónusos jelmezekkel szolgálja színpadi alakjait." A tanítóbácsis egyszerűsítés során Stache Éva tervezőművészetének éppen összetettsége sikkadt el, sajátossága, jellemzése vált sablonossá, pontatlanná, torzulttá.

Mindezzel valósággal arcul csapták a már említett műhelyt, annak történészeit, teoretikusait, és megsértették a XX. századi magyar díszlet- és jelmeztervezők, szcenikusok nagy csoportját. (Korrigálgatni persze lehet, ám egy műfaj, szakma, művészeti ág lexikona több évtizedre szól, s a módszertani, koncepcionális hibák hosszú ideig kijavíthatatlanok maradnak.) Lehet, hogy mindez azért is történt, mert a műhely hangadói nem tartoztak a „brancsba", már tudniillik a hites színháztörténészek avagy az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet köreibe. Így kezelhették a szóban forgó szócikkcsoportot nyersanyagként, tanítóbácsis-kékharisnyás gyakorlóterepként. A szerző nevének elhagyásával, eltitkolásával szerzői jogokat is sértettek, s ezzel összefüggésben, a szócikkek megszerzésével majd el(át)tulajdonításával pedig tudományetikai vétséget követtek el. Mindez személyes indítékú ítélkezésnek is tűnhet, ám a legfőbb kár a szakmát érte.

Konrad Ressler: Bertolt Brecht

A berlini fotográfus 1927-ben készült sorozata a fiatal Brechtet örökítette meg, jellegzetes szivarjával.

SUMMARY

This month's leading article comes from László Bérczes who sums up his general and rather controversial impressions of a theatre meeting held in Skopje, Macedonia.

For more than a century the translation of A *Midsummer Night's Dream* by our great classic poet János Arany was considered as immortal as the poet himself. Now the Katona József Theatre presented Shakespeare's play in a new adaptation by Ádám Nádasdy (already preceded by another one, conceived by actor János Csányi) and the debates ihat followed were of course inevitable. We publish the edited text of a radio discussion led by our collaborator Judit Csáki about the meríts and controversial points of the new text as well as Professor István Géher's essay on the more general aspects of the matter.

Our column of reviews is headed by Bence Nánay's essay on *Power, Money, Fame, Beauty, Love...,* the nightly improvisational series by Péter Halász which run for a month at the Chamber and has been already reviewed in our last issue. Further reviews are this time by Dezső Kovács, Katalin Szűcs, István Nánay, Judit Katalin Magyar, Zoltán Gyenge, László Bérczes, István Tasnádi and István Sándor L., on, respectively, Bertolt Brecht's *The Good Man ot Se-tchouan* (New Theatre), Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Chamber), Carlo Gozzi's *The Stag King* (Radnóti Miklós Theatre), *Clap-trap* and *Me and My Little Brother,* two operettas by Mihály Eisemann (Budapest Chamber Theatre and József Attila Theatre), Shakespeare's *Macbeth* (Szeged), *Mihail Sebastian's The* Nameless *Star* (Zalaegerszeg), Dostoievski's *Crime and* Punishment(Kaposvár) and Alexander Suhovo-Kobylin's *Tarelkín's Death* (Pécs).

We also publish a monologue by Tamás Fodor, an important actor-director who tries to explain to Tamás Réczei why he abandoned the high-quality regional theatre of Szolnok where he worked for several years as arts director, to opt once more for Studio K, the semi-professional avantgarde company where he once began his career.

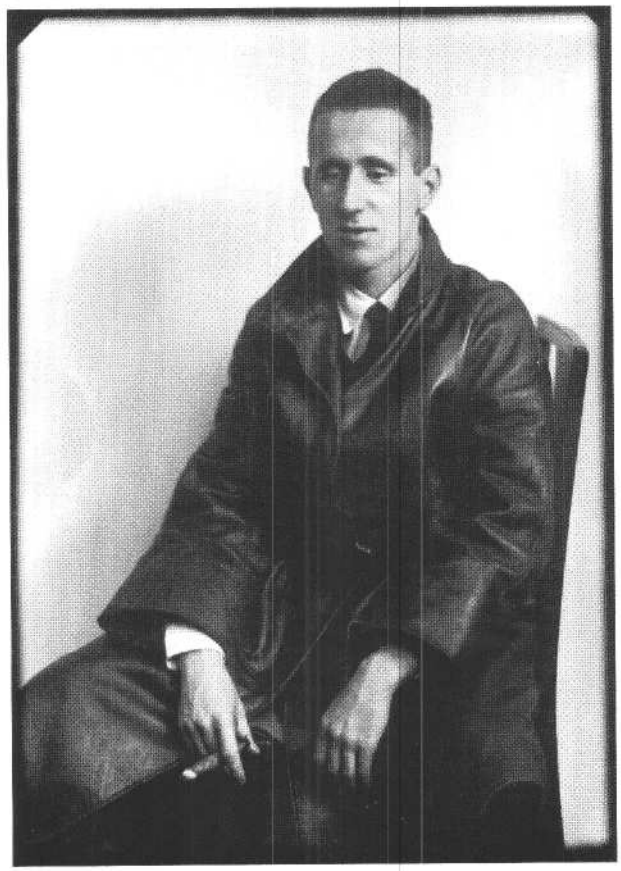
György Karsai reports for us on a highly interesting experience: he saw in Paris the Russian performance of the Oresteía-trilogy, as directed by Germany's Peter Stein.

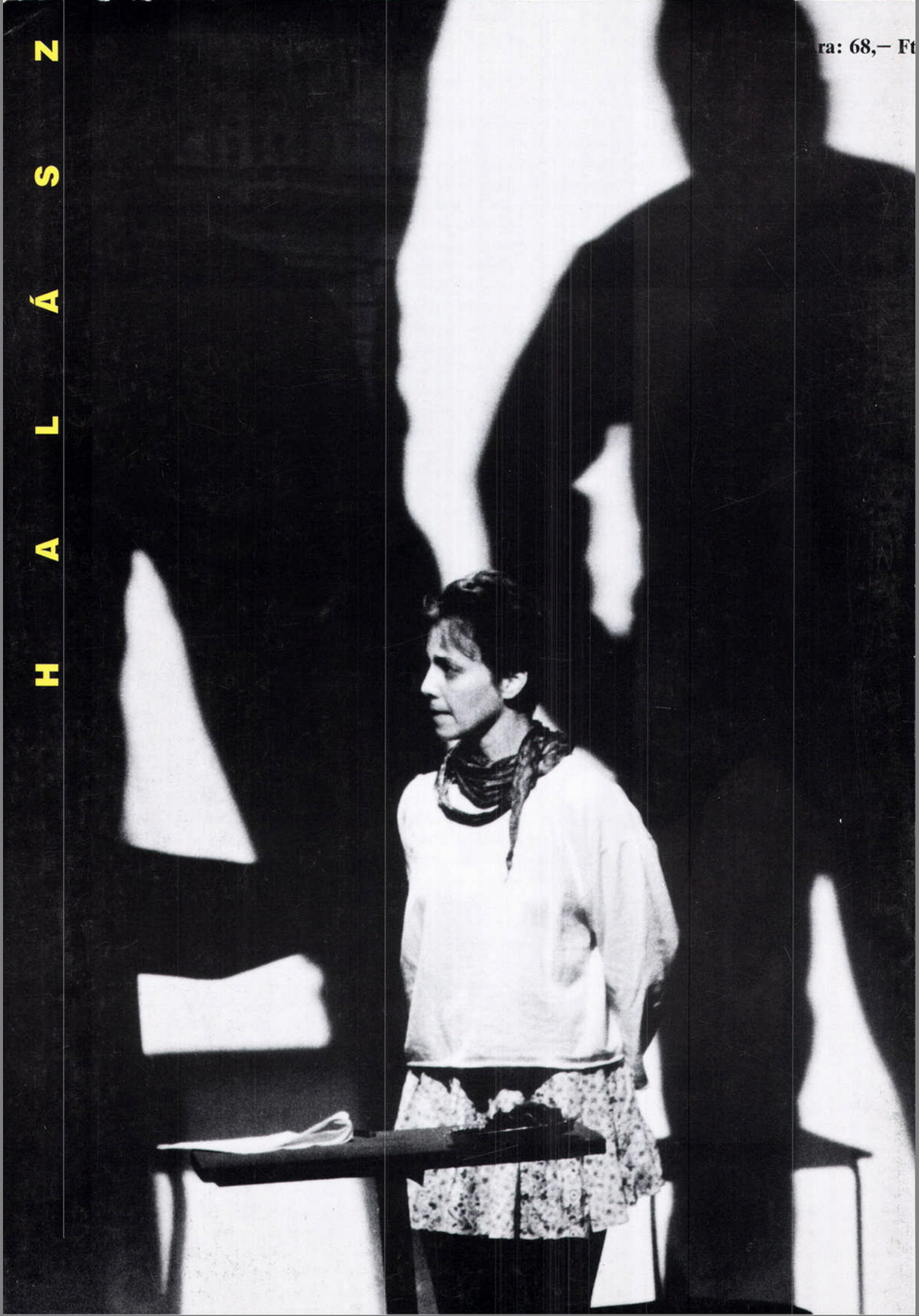
In his column of theatre research Géza Fodor introduces and publishes a fundamental essay by Vsevolod Meyerhold on *The* actor to *come and the biomechanics.*

Recently, after a longish interval, a new *Hungarian Encyclopaedia on Acting* appeared in the bookshops. As with all similar publications, it is easy to find faults with this one too, and István Sándor L. and József Bőgel do not hesitate to voice their reservations.

This month's playtext offers one play but two texts: we publish the much-praised and much-discussed new Hungarian versions of *A Midsummer Night's Dream* by János Csányi and Ádám Nádasdy.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



HALÁSZ

ra: 68,– Ft