Eörsi István a Színházban

szín ház

Tartalomjegyzék

Rézvásár 1

Jegyzetek Az óriáscsecsemőről 3

Kellemes vagy nyugtalanító színház? 5

Aszkézis minden mennyiségben 13

Lotte Kecskeméten 16

Egy keserű kórkép dicsérete 18

Woyzeck egy pincében 25

Népszínház és avantgardizmus 27

Ristic és Madách 30

Shakespeare, a megoldhatatlan 34

Gulagdalok 36

Emlék és indítvány 39

A túlélés bája 40

Ascher Tamás Bécsben – Gombrowicz- és Ionesco-rendezés 45

A színházról és a pálinkámról 47

A világpolgár és a kutyája 51

A kompromisszum nélküli igazság 52

EÖRSI ISTVÁN

Rézvásár

Brecht meg nem írt darabja Berlinben

Amikor felmegy a függöny, Fortinbras éppen utolsó szónoklatát tartja a szanaszét heverésző holtak között. Megindult, pátosz teljes hangja csak úgy hömpölyög, gurgulázik. Szavai súlyát ironikusan sokszorozzák a romantikusan zsúfolt díszletek, csillogó-villogó kellékek és a sok pompázatos jelmez. A függöny dörgő magnótapsvihar kíséretében méltóságteljesen legördül, ugyanez az embertelen, gunyorosan felfokozott gépi taps hívja a színészeket a függöny elé, mesterkélt, színházi mosollyal bókolnak, hajlonganak; a feléledt hullák vértjét reflektorok fénye becézi. Majd egy csapásra véget ér az ünneplés, a színészeknek még távozni sincs idejük, máris díszletező munkások lepik el a színt, bontani kezdik a színpadot, a mesterséges világ iszonyú recsegések és ropogások közepette omlik össze, falak dőlnek le, gépezetek válnak láthatóvá. Ebben a sürgés-forgásban bukkan fel a sildes sapkás Filozófus, elveszetten botorkál az akadályok közt, majdnem elsüllyed az egyik süllyesztőben, a zsinórpadlás ármányos titkai záporoznak körülötte, megindul alatta a föld – a színpadba futószalagszerű szerkezet van építve –, elesik, felkel, de csak azért, hogy közben a cipekedő munkások elgázolják, így araszol állandó életveszélyben a színpad elejére, ahol már várja a Dramaturg, aki a Színész és Színésznő bevonásával beszélgetést akar vele folytatni a színművészet céljáról és feladatairól.

A Filozófusban természetesen mély nyomot hagytak a kiállott viszontagságok: „Sajnos ki kell tartanom amellett, hogy engem a valóságos élet eseményei érdekelnek. Ezért még egyszer hangsúlyoznom kell, hogy betolakodónak és kívülállónak érzem magam ebben a házban, amely tele van alkalmatos és félelmetes szerkezetekkel; olyan valakinek, aki nem azért jött be ide, hogy kellemes érzelmeket érezzen, sőt attól sem riadna vissza, hogy kellemetlen érzelmek támadjanak benne, mivelhogy egészen speciális érdeklődéssel jött... Érdeklődésem speciális voltát annyira átérzem, hogy olyan embernek tűnök föl magma előtt, aki sárgarézárusként felkeres egy zenekart, és nem trombitát, hanem csak sárgarezet akar vásárolni. A trombitás trombitája sárgaréz, de aligha akarná sárgaréznek eladni, a sárgaréz értéke szerint ... Így kutatok én itt az emberek között események után, amelyeket ti valami módon utánoztok, ha persze utánzataitoknak egészen más is a célja, mint hogy engem kielégítsenek."

Színház–elméleti dialógusokból

A Berliner Ensemble *Rézvásár* című elképesztő előadásának elejéről idéztem fel egyet-mást, ízelítőül. Már maga a vállalkozás is fantasztikus: elképzelhető-e nálunk olyan színházi este, amelyhez a szöveget Brecht elméleti dialógusai szolgáltatják? Ez a gondolat még a teóriakedvelő németek közt is képtelenségnek látszott – a színház vezetői 1963-ban, amikor a dialógus színrevitelét elhatározták, néhány kísérleti előadásra számítottak. Én 1968 decemberében láttam a „darabot", a százötvenedik előadás után, telt házban. Ezt a sikert mégsem lehet intellektuális perverziónak felfogni. Oka abban rejlik, hogy – jórészt éppen Brecht és Piscator tevékenységének következtében – Németországban teljesen mást értenek színházon, mint például minálunk.

Ez persze nem jelenti, hogy az a színház megelégszik merőben intellektuális hatásokkal. Igaz, Brecht már 1930-ban ezt vallotta: „A nagy dráma és az igényes színház fejlődésének élén ezekben az években Németország jár a filozófia hazája. A színház jövője a filozófia" – de mindig nyomatékosan hangsúlyozta, hogy ez a tény nem a színházi követelmények csökkenését, hanem átépítését vonja maga után. *A Rézvásár* elméleti szövegének érzékletessé tételére épp annyi gondot fordítottak, mint például a naturalista irányzatok a maguk előadásainak megelevenítésére. Már az

imént felidézett kezdő képek is fölöttébb szemléletesen ábrázolták Brechtnek azt a tételét, hogy a régi színház álvilágot teremt, mely eltávolítja a nézőt a valóságtól. Az előadás megalkotói a továbbiakban is leleményesen biztosították, hogy az elhangzó elméleti tételek érzékletesen, a színházi hatáson keresztül jussanak el a közönséghez. Egyrészt szórakoztató, fölöttébb szellemes gyakorló darabokat iktattak a dialógusok közé, a mondottak szemléltetésére; másrészt a dialógus résztvevői nemcsak teoretikus állás-pontokat testesítettek meg, hanem eleven embereket ábrázoltak, illetve parodizáltak pompás humorral. A Filozófus például a zseniális Ekkehard Schall volt – csetlő-botló bevonulása nagy cirkuszi bohócmutatványok emlékét idézte fel; gátlásos intellektuel-félmosolyát mindvégig megőrizte, de hangja egyre magabiztosabbá vált, és ahogy felülkerekedett a vitában, úgy alakult át céltudatos emberré, aki a gyakorlatban is kiismeri magát. Közben pipájával, szemüvegével, mozgásával vitathatatlanul Brechtet parodizálta, mégpedig nyomatékosan brechtiánus módon. Minden mozdulata azt sugallta: „Bemutatom Önöknek Bertolt Brechtet, vegyék jól szemügyre, bizonyos nézeteket képvisel, nincsenek magával ragadó, heroikus tulajdonságai, csupán érvei vannak, fontolják meg őket, kérem." Hogy ez az elidegenítés még frappánsabb legyen, az előadás meghatározott pontján, amikor a Filozófus éppen azt magyarázta, hogy a fasiszta szónokok demagógiája ugyanazon a beleélési technikán alapul, mint ami a polgári színházakban dívik, bizonyítékképpen kis bajuszt öltött, és az imént még Brechtet ábrázoló Schall egyszerre Hitlert tárta elénk, az *Arturo Ui*nak abban a jelenetében, amikor a gengsztervezér egy Shakespeare-színésztől beszélni tanul. Utána, mintha mi sem történt volna, visszaváltozott Brecht-Schallá, és folytatta fejtegetéseit.

Előrelépés Shakespeare-hez

Maguk a fejtegetések természetesen a társadalom és a színház viszonyával, a beleélésen és illúziókeltésen alapuló színjátszás korszerűtlenségével, az epikus színházzal és az elidegenítési effektussal foglalkoztak. A Dramaturg vitázott és visszavonulásra kényszerült, a Színész indulatosan tiltakozott, a Színésznő viszonylag megértőnek bizonyult. Én meg figyeltem, mint egy hiúz, és a jórészt ismerős érvek és ellenérvek szellemes kavalkádjában egyszer csak megértettem, sőt, ha úgy tetszik: átéltem, mire megy ki a játék, mi rejlik a brechti elmélet mögött.

Ezt az elméletet – ha csak megfogalmazásait veszem tekintetbe – éppen döntő pontjain egyoldalúan túlzottnak, támadhatónak tartom. Az elidegenítési technika például minden komédia alapvető – a leleplezést szolgáló – eszköze volt, sőt az olyan tragédiákban is nem egyszer döntő szerepet játszott, amelyekben a főhős egyoldalúan elhatalmasodó szenvedélye rászorul a józanész bírálatára. Lear őrjöngéseit elidegeníti a bolond és a tébolyultat mímelő Edgar. Ezenkívül, úgy vélem, Shakespeare színpada is van olyan„epikus", mint Brechté, teljes, sokágazatú folyamatok utánzatait láthatjuk nála, a sokszor feleslegesen kilógóoktatói lóláb nélkül. A *Rézvásár* előadása közben azonban megértettem, nem is a Brecht-darabok összessége, hanem az a színház, amelyet Brecht elméleti és gyakorlati tevékenységének, szemléletének teljessége lehet ővé tesz a polgári dráma vargabetűje után grandiózus visszalépés vagy inkább: előrelépés Shakespeare-hez. A színpadot három oldalról körülvevő falak megint leomlottak, a dráma témája ismét az ember és a világtörténelem kapcsolata lett; mégpedig tudományos korban, az emberiség fenyegetett-ségének korában, amikor az élet intellektuális vonatkozásai, a morális válaszutak kidomborítása és ezzel kapcsolatban a közönség aktivitásának felébresztése és ébrentartása fokozottan fontosnak látszik. Az elmélet és a korai Brecht-darabok túlzásai is a polémia hevességéből magyarázhatók. Olyan korban, amikor a reklámtól a tömeg-kommunikációs eszközökig és a művészeti iparig, színházig minden az emberi gondolkodás

egyformásítására, sablonosítására törekszik, a sínen túl simán gördülő kocsi kizökkentéséhez túlzásokra volt szükség. A kritikátlan megszokás embertelen viszonylatokat konzervál; ilyen körülmények közt százszor indokolt a Filozófus óhaja: „Szeretem gondosan megítélni mindazt, amit látok, és hozzáadni, ahogy mondani szokás, a magam borsát. Elvezem a kételkedést. Ahogy a szegény emberek a garast, tízszer is megforgatom a kezemben az emberek nyilatkozatait, tetteit. És ti nem adtok mozgásteret a kételkedésem számára, erről van szó."

Pedantéria és slendriánság

A *Rézvásár* előadása még Brecht elméleti dolgozatainál is élesebben mutatta meg, milyen átfogó és következetes színházfelfogás biztosítja e mozgástér kialakítását. A szöveg kiválasztásától a játékmódig, a díszletekig, a zenéig, a „vágásokig" és a statiszták mozgásáig minden zárt és megkomponált, egységes rendben tárul a közönség elé. Brecht a színházat éppolyan objektivációnak tartotta, mint egy hangversenyt. A próbákon minden véletlenül adódó lehetőséggel kísérletezett, de magán az előadáson semmit sem bízott a véletlenre. A színpadon olykor statiszták tucatjai nyüzsögtek, mégpedig – ismétlem – túl a százötvenedik előadáson, de árgus szemmel sem lehetett volna felfedezni ott rendetlenséget, tervszerűtlenséget. Minden hatás ki volt számítva, le volt mérve; a próbákon magnó – és filmfelvételek segítségével szembesítették a színészeket hibáikkal és lehetőségeikkel. Nevezhetjük persze ezt német pedantériának, vaskalaposságnak, és ily módon mentegethetjük előadásaink slendriánságait, ihletes meg-bízhatatlanságait, némely nagy színészegyéniségek készen hozott erényeire építkező, mellék-tényezőket figyelmen kívül hagyó produkcióinkat. Pedantéria-e, hogy a brechti színházban sorsdöntő jelentőséget tulajdonítanak az apró tényezőknek, olyannyira, hogy olykor epizódszerepeket bíznak a legnagyobb színészekre is? Én nem tartom annak. Lemezjátszóm mostanában használat közben bemelegszik, lelassít. Ilyenkor elmélyül, eltorzul a hang. Pedantéria-e a részemről, hogy azt szeretném: mindig egyforma szépen szóljon? Mivel nem akarom mellékes, véletlenszerű tényezőkre bízni, hogy részesít-e műélvezetben vagy sem, elviszem egy szerelőhöz és megreparáltatom. A színházművészettel persze nem lehet ilyen egyszerűen eljárni: nem gépek szolgáltatják itt a művészetet, ezen kívül nincs – szerencsére – tulajdonosa, egyelőre – sajnos – hiányzanak a szerelők, és túl sok a hiba. De az igény Igenis jogosult: a közönség minden tagja csak úgy kaphatja meg pénzéért a teljes ellenértéket, ha minden lehetséges hatást körültekintően figyelembe vevő, megkonstruáló, tökéletesen rögzített, objektivált előadásokban részesítik.

De vajon van-e már közönség az ilyen igények számára? Miért járnak nálunk színházba gondolkodni vagy a gondolatokat elterelni? „Két művészetet kell kifejlesztenünk: a színművészetet és a nézés művészetét" – írta Brecht. Trombitáink és tárogatóink nekünk is vannak: a *Rézvásár* jócskán lelhet nálunk alapanyagot. És az összevásárolt rézből készült új hangszerek új füleket is találnának maguknak.

Eredeti megjelenés: Színház, 1969/3, 25–27.

Jegyzetek

Az óriáscsecsemőről

1.

Déry Tibor *Az óriáscsecsemő*je abszurd dráma: az élet céltalanságáról, kiúttalan, nemzedékről nemzedékre ismétlődő körforgásáról vall képtelen szituációkban, látszólag összefüggéstelen jelenetsorokban és dialógusokban. Főszereplője az Újszülött, aki születése napjától gyermekének, a második számú Újszülöttnek a megjelenéséig teljes felnőtt terjedelmében és teljes – erősen csökkent – szellemi erejével szerepel a színen; végsőkig stilizált emberek és hozzájuk megszólalásig

hasonló bábuk láthatók és hallhatók, a cselekményt időnként vetítések szakítják meg, amelyek velősen összegezik az egész mű értelmét. Déry Tibor 1926-ban írta ezt a darabot, messze megelőzve a hasonló irányzatú mai színházi divatot. *Az óriáscsecsemő*t ily módon kísérletnek is nevezhetnénk. Csakhogy a művészetben a kísérlet velejárója, hogy kísérletezhessenek vele: hatás nélkül a kísérlet magánügy marad. Déry darabja évtizedeken át nem jelent meg sem nyomtatásban, sem a világot jelentő deszkán. Magyar tragédia, hogy „mi mindig mindenről elkésünk" (lásd Mihályi Gábor cikkét is a Színház 1. oldalán. *A szerk.),* de ha nagy ritkán korán jövünk, arról a kutya se tud. *Az óriáscsecsemő* nem vehetett részt az új drámai formák kialakításában, így hát keletkezésének évszáma csak kuriózum. Egyedüli mércéje, hogy miként állja meg ma a helyét, nem mint kísérlet, hanem mint olyan nemzetközi áramlat részese, amely csak az értők számára megkülönböztethetően – egyesít magában kóklerséget és zsenialitást.

2 .

Az abszurd dráma legfőbb csapdája: olyan mértékben akar általánosítani, hogy mondandója mindenre és mindenkor érvényes legyen. A fiatal Déry mindenáron be akart sétálni ebbe a csapdába: művészi ösztönét dicséri, hogy ez nem sikerült neki. Ami mindenre vonatkozik, azt senkinek sem kell magára venni. Ami mindenkor pocsék, az nem vádolja a jelent. A Déry ábrázolta élet totális értelmetlensége és céltalansága a testületileg, felülről megtervezett és megszervezett nyárspolgári lét értelmetlenségében és céltalanságában ölt testet. Az örökemberi nyomorúság első számú ismérve itt: hogy az ember születése pillanatától áru. Második ismérve: hogy árulétét szép lobogókba („Etika Rt.") burkolják. A képtelenségek mozgatója a nyomorúság és a kiszolgáltatottság. Még a darab poénkészlete is gondoskodik a történelmi töltésről; már az első oldalon azt olvashatjuk: „Kemenecky lány még nem szült öt kiló alatt."Mindez nem jelenti azt, hogy *Az óriáscsecsemő* antikapitalista szatíra. Déry a meglevő tényanyag birtokában általánosít: „Az Etika Rt. felújította egész gépi berendezését. A régi cég megmarad, új lobogó alatt. Osztályöntudat - e jelben győzzük le szennyes vágyainkat." A megtervezett nyárspolgári lét nem ér véget az államosítással. *Az óriáscsecsemő*t előnyösen különbözteti meg legtöbb késői utódjától, hogy konkrétabban értelmezhető.

3.

Minél képtelenebb egy színpadi világ, annál fontosabb, hogy a részleteket erős szituáció vonzóereje fogja össze. A kísérlethez mesterséges feltételek szükségesek, ezeknek a feltételeknek azonban koherenseknek kell lenniük, és mindent, ami e világhoz tartozik, önálló, zárt értékrend szerint kell elrendezniük. Két ember várja a soha-el-nem-jövő csodát vagy megváltást. – Mindenki orrszarvúvá válik, de Béranger nem adja be a derekát. – Átütő alapszituáció, a kezdet kezdetén határozott vonásokkal felvázolt jelképrendszer. *Az óriáscsecsemő*ben ezt az egységet hangulati és stiláris egység helyettesíti. Nincs olyan alap-helyzet, amely összefogná az epizódokat. Ezért közülük jó néhány elhagyható, de szaporítani is lehetne őket. A keretet csak az óriáscsecsemőnek az új óriáscsecsemő létrehozásáig megtett „fejlődése" biztosítja – de a kontúrok túl halványak így. Az alap-szituáció jellegzetessége, a szerkesztés fegyelme tekintetében *Az óriáscsecsemő* elmarad legjobb késői utódai mögött.

4.

Az abszurd drámákat az a veszély is fenyegeti, hogy egyhangúakká válnak. A túl zord szigorúsággal megszerkesztett világból gyakran hiányzik az érzések skálája. Déry olyan hangulati-stiláris egységet teremt, mely egybeforrasztja a száraz nonszenszhumor és a megrázó líraiság végleteit. A párbeszédek ötletesek, a nyelvi paródiák és általában a fordulatok és játékok

fölöttébb szellemesek. Ennek örülni Kell: ha már az ember halál-kétségbeesett legalább szórakoztatóan legyen az. Ami pedig a lírát illeti: Déry már 1926-os darabjában bebizonyította, amit rejtelmes okokból azóta is csaknem kizárólag prózai szövegbe rejtve árul el magáról: hogy nagy költő. A darab végén a „mi volt életem értelme?" kérdésre felelő bábuk szövege lírai remeklés; és stiláris remeklés az ezt követő Mihály tartott magnófelvétellel illusztrált előadást. A pszichológiai sorozat keretében Dr. Halász László művészetpszichológus előadását a debreceni és kaposvári színház művészei hallgatták meg. Áprilisban két vidéki színház produkciójáról rendeztek ankétot. Miskolcon Méhes György: 33 névtelen levél, Pécsett pedig Heltai Jenő: Lumpáciusz Vagabundusz című művének előadását vitatták szöveg kontrasztja: a „mi volt halálom értelme?" kérdésre felelő élők zörgő képtelenségei. Mondanom sem kéne: ha a nyelvi megformálás, a hangulati-költői gazdagság és humor szavazócéduláit számoljuk össze, *Az óriáscsecsemő* könnyedén veri legtöbb késői utódját.

5.

E jegyzetek megírására az adott alkalmat, hogy negyvenhárom évvel megszületése után végre előadták *Az óriáscsecsemőt,* melyet Déry máig legjobb darabjának tart. A merész vállalkozó a győri szakszervezetek művelődési központjának Rába színjátszó csoportja volt. A lelkes együttes minden tagja végiggondolta, értette szerepét, és ez Benkő József kitűnő rendezői munkáját is dicséri. Az előadásra az amatőr színjátszó csoportok országos versenyének keretében került sor, ha jól tudom, a megyei döntőbe jutás forgott kockán. *Az óriáscsecsemő* nem jutott át ezen az akadályon. Ez optimizmussal tölt el. Mivel az előadás – ismétlem – kiváló volt, arra következtethetek, hogy ennél jobb darabokat játszottak az amatőrök Győr megyében. Bár már látnám őket.

Eredeti megjelenés: Színház, 1969/4, 6–7.

Kellemes vagy nyugtalanító színház?

Szeptember 9. és 27. között rendezték meg Belgrádban a Nemzetek Színházának évadját, amely idén egybeesett a X. Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivállal (BITEF). Magyar színház nem vett részt a fesztiválon, a Belgrádba érkezett magyar látogatók – színházi emberek és kritikusok – száma viszont a legnépesebb küldöttségekével vetekedett. Ennek köszönhető, hogy részletesen be tudunk számolni erről a nagy jelentőségű eseményről, amelyen a világ vezető társulatai közül sokan jelen voltak. (A Taganka Színház előadásai azért maradnak ki az összeállításból, mert részben már írtunk róluk korábban, részben pedig még visszatérünk lapzártát követő magyarországi bemutatkozásukra. Hasonlóképpen foglalkoztunk már az Andrzej Wajda rendezésében játszott Przybiszewska-darabbal, a Danton-üggyel.)

A Belgrádban látott előadások színvonala nem volt egyenletes, sokukkal pedig ideológiai és izlésbeli szemponthól nem értünk egyet. Az elemzések minden esetben kritikus szemléletűek.

A BITEF-en rendszeresen kiosztott nagydíjat idén három előadás kapta meg: Ljubimov Hamlet*je,* Az ikek *című előadás Peter Brook rendezésében és Robert Wilson „operája", az* Einstein a tengerparton*.*

„Válságban a magyar színház?" – kérdezte gunyorosan D. a telefonban, „miféle szűkagyú kitaláció ez, épp az a baj, hogy nincs válságban, bár abban volna nyakig, édes istenem". Elhallgatott, és így időt adott nekem a tűnődésre. Csakugyan miféle válságról beszélhetünk itt? A válság fogalmába beletartozik a folyamatosság váratlan megszakadása, márpedig minálunk megy minden, mint a karikacsapás – megy minden, mint tíz, húsz, ötven vagy ki tudja hány évvel ezelőtt. Mérvadó színházi szakembereink többsége úgy néz az új külföldi kísérletekre és útkeresésekre, mint Gvadányi peleskei nótáriusa az idegen módira: mulatságos és fölháborító és megvetendő dolgok ezek pusztán

azért, mert mások, mint a honi divat. És miért is ne mosolyognák le Grotowskit vagy Peter Brookot: hiszen nálunk mindenféle új próbálkozások nélkül is telt vagy legalábbis tisztesen látogatott házak előtt játszanak a színházak, klasszikus és új darabokat, az előbbieket rég kipróbált értelmezésben, az utóbbiakat mintha már rég kipróbálták volna, a közönség tudja, mit kap a pénzéért, ezért zavartalanul virul a bérleti rendszer, mely eleve biztosíték minden meglepetés ellen, hiszen hathetenként új bemutató kell, és ki az a varázsló, aki ennyi idő alatt kidolgoz és megvalósít valami új koncepciót, stílust, együttműködést? Az ember elolvassa az évi műsortervet, és a legtöbb előadást már le is vetítheti képzeletének padlásszobájában, és ha véletlenül valamelyik Csehov-előadáson túl sok falevél hullik le, vagy túlzottan explicitté válik a szövegbe rejtett erotika, akkor házias, szordínós botrány tör ki, olyan, amely válságosabb – vagyis izgalmasabb – színházi körülmények között legfeljebb szúnyogzümmögésnek hallatszana.

Kellemesség és egy ellenpélda

A Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztiválon megértettem, miért kerüli némely színházi vezetőnk az ilyen találkozókat, és miért viszolyognak tőlük többnyire azok is, akik leruccannak rövidebb időre egy-egy ilyen seregszemlére. Önvédelemből cselekszenek így. Ha ugyanis elgondolkodnának nem pusztán a produkciókon – amelyek egyébként igen különböző értékűek –, hanem erkölcsi és világnézeti feltételeiken is, akkor fel kellene tenniük maguknak a kérdést: mit tehet a színház ezerfelől fenyegetett világunkban? Miféle ellentétes szükségletek tartják életben? Ezek közül melyeknek a szolgálatába óhajtanának szegődni?

Nálunk a színházat – tisztelet a ritka kivételeknek – a kellemesség szférája lengi körül. A kellemes művészet jóváhagyja a világot. Ha a színház – Brecht szavaival élve – „az emberi együttélésről készített képmásokkal" szolgál, akkor a kellemes színház olyan képmásokat tár a világ elé, melyek az emberi együttélés fennálló formáit – jó esetben szórakoztató módon – alapjaikban rendben levőknek mutatják. Világszerte mindenütt roppant erők munkálnak annak érdekében, hogy a színházak ilyen képmásokat készítsenek. Ezekhez is kell valamiféle ízlés és szakértelem, de minthogy a kellemesség statikus állapotokhoz vonzódik – a váratlan, kiszámíthatatlan változások kockáztatják az egyensúlyt, minden kellemesség alapját –, az ilyen ízlés és szakértelem, ha valaki egyszer már szert tett rájuk, könnyedén alkalmazható az új és új feladatokra., hiszen a statikus állapotok hasonlítanak egymásra; a kellemes színház művelőinél végül ezt a két értékes tulajdonságot is magába szívja a rutin, mely egyetemlegessé válva kirekeszti a látómezőből mindazt, amit ő maga nem bír megemészteni.

A fesztivál legemlékezetesebb előadásai viszont az emberi együttélés nyugtalanító képmásait tárták a közönség elé. (A kellemesnek ugyanis a művészetben nem feltétlenül a kellemetlen az ellentéte.) Vegyük a legszembeszökőbb példát: Peter Brookét. Pályája is nyugtalanító. „Már nem verseket írok– panaszkodott magára Heine a múlt század harmincas éveiben –„hanem Heine-verseket". Brook is megijedhetett, hogy immár Brook-rendezéseket hoz létre, nem pedig a világ képmásait. Nem zöldfülű, izgága suhanc, hanem a Royal Shakespeare Company világhírű főrendezője lépett új utakra, megérdemelt sikereinek csúcsán. Vajon miért nem elégítették ki a *Lear,* a *Szentivánéji álom* vagy a *Marat/Sade* bravúrjai? Feltehetően megrettentette, hogy *ilyet* már zavartalanul tud csinálni élete végéig. Ezen kívül, úgy gondolom, felülkerekedett benne (részben Grotowski hatására) az a meggyőződés, hogy az emberi együttélés új képmásait nagyobb intenzitással lehet megeleveníteni a színpadon, ha az életben előzőleg megteremtik ennek az együttélésnek az új formáit. Megalapította Párizsban a Nemzetközi Színházi Kutatóközpontot, ezt a valóban internacionális vállalkozást, amelynek keretei között több nemzet művészei dolgoznak együtt. A színészek itt nem pusztán egy-egy adott feladatra készülnek fel együtt,

nem bizonyos szerepek elsajátítására összpontosítják erejüket, hanem közösséget – munka- és részben életközösséget – alkotnak, melynek fő célja az emberi kapcsolatok tanulmányozása és kifejezése. Olyan színész-központú művészi gyakorlat – ha úgy tetszik edzés – kezdődött, mely Grotowski olykor ködös-misztikus ideológiájától is függetlenedve a résztvevők fizikai-érzelmi-intellektuális készségeinek maximális kifejlesztésére törekedett. A fesztiválon több dokumentumfilmet láthattunk Brook nyilvános próbáiról: artista jellegű testi képzés, ének- és általában modulációs gyakorlatok váltakoznak játék- és mozgásimprovizációkkal.

Ez utóbbiak legfőbb célja az volt, hogy fokozzák a színészek érzelmi-indulati fogékonyságát, kontaktusteremtő képességét. Peter Brook perdöntőnek tartja ezt az utóbbi mozzanatot: mechanizált és fétisektől hemzsegő, irányított közvéleményű világunk éppen az emberek közti normális kapcsolatok kialakítását és fenntartását nehezíti meg végletesen. A szétágazó és rejtett érdekek hálójában köznapi maszkjaink alatt csak kapálódzunk és tapogatódzunk egymást keresve. A drámairodalom nagy témája ez – de a színészeknek a maguk közösségében túl kell lépniük ezen az állapoton, pontosabb – vagyis kritikusabb – megelevenítésének érdekében.

Brookéknak a fesztiválon bemutatott *Az ikekje* több mint egyéves munka gyümölcse. Mi történik egy közösséggel, ha elveszti létalapjait? Egy ugandai vadász-törzsnek megtiltják, hogy vadásszon, egyik napról a másikra át kellene állnia a mezőgazdasági termelésre és életformára – az emberiségnek e fordulat megtételére több száz, olykor ezernél is több esztendőre volt szüksége. Az ik törzs természetesen képtelennek bizonyul erre a nyaktörő bűvészmutatványra, az éhhalált, pontosabban az éhhalállal párosuló rémítő vegetálást „választja" inkább. Ez az élet-, pontosabban: halálforma elpusztítja rítusaikat, hagyományaikat, normális szexuális kapcsolataikat, családi kötelékeiket, a legprimitívebb morális értékeket. Brook elolvasta egyik volt oxford diáktársának, Colin Turnbullnek a könyvét az ik törzs sorsáról, két író segítségével nekilátott a szövegkönyvnek, majd a színészek, az írókkal párhuzamosan, elkezdték a munkát a darabon. A színészeknek mindenekelőtt az éhhalálra ítéltek viselkedési és reagálási formáit kellett tanulmányozniuk, mégpedig teli hassal – máris kirajzolódott Brook előtt a legnehezebb művészi probléma: hogyan játszhatják el az éhhalált jóltáplált színészek jóltáplált közönség előtt? A nyitó kép máris e probléma kellős közepébe vezet: a Colin Turnbullt játszó színész fémládájából kinyitható asztalt és széket vesz ki, majd teafőzőt, teát, kekszet, és megvacsorázik az éhezőket alakító színészek merev pillantásainak kereszttüzében.

Nem az előadásról akarok írni, csak arról a folyamatról, amelynek során az ik törzs igen konkrétan ábrázolt sorsa metaforává lényegül át. Egy lányt a szülei fahulladékok közé temetnek: kapálódzva, vergődve süllyed egyre mélyebben a szabálytalan fonadékba, büntetésül, amiért képtelen ellátni magát; egy öregembert ugyanezért a lánya ver ki a kunyhóból: hosszan elnyújtott vinnyogó sipítással botorkálja körül a színt, alig hisszük, hogy az ő torkából tör elő ez az állati hang. Az anya élelemért kolduló gyereke számára csontdarabot vet a tűzbe, és nevetés harsan fel, amikor a kisfiú utánakap a csemegének, és megégeti a kezét. Az alapvető erkölcsi fogalmak döbbenetes változáson mennek át: nem az a jó, aki élelmet ad az apjának, hanem aki maga eszik. A jóllakás a legfőbb morális érték. A koldulás, a hazugság, a csalás, ha célja az élelem megszerzése, nem csak szükségszerű, hanem jó is. Két onanizáló fiú, kezük egymás nemi szervén, de szemük nyugtalanul jár ide-oda: még ebben a helyzetben is élelmet keresnek. A törzs tagjai nyers magvakat tömnek magukba – csalással szerzett élelemsegélyt –, okádnak, majd új adagot falnak be, újra okádnak, újra falnak: amit megesznek, azt nem lehet többé ellopni tőlük. Az előadás az emberi együttélés nyugtalanító képét tárja elénk: nincsenek abszolút

morális értékek, anyagi létalapjaitól megfosztva az ember az állat színvonala alá süllyed. Brookék nem az éhség naturális színrehozatalára törekedtek, hanem azoknak a konfliktusokban gazdag folyamatoknak a megelevenítésére, amelyek során ez a teljes és radikális elértéktelenedés megnyilatkozik. Az előadásnak ezt a metaforikus tartalmát nem is olyan könnyű megérteni annak, aki a mi naturális színházunkhoz szokott. Döbbenten hallgattam előadás után egyik ifjú kritikusunk fejtegetését arról, hogy Brook nagy baklövést követett el, amikor kövér színésznőt engedett a színre. „Hogyan játszhat ilyen kövér nő éhenhalót?" – kérdezte hüledezve. Azt is megkérdezhette volna, hogy hogyan lehet egy ilyen kövér és fehér nőnek csontsovány, szurokfekete kisfia? Álmélkodásában az a kimondatlan feltételezés lappangott, hogy Brook nem vette még szemügyre színésznőjét, akivel évek óta dolgozik együtt, és akivel bejárta az éhező Afrikát. Eltűnődtem: akkora fölényben érzi magát ez az ifjú Brookkal szemben, hogy még csak meg sem kísérli megérteni a szándékait? Brook szerint nyilván-valóan nem a színészek alakja a fontos, hanem hogy meg tudják-e eleveníteni az éhezők mentalitását és gesztusait. Ha ez sikerül nekik és félelmetesen sikerül! –, akkor a húsosabb testek, a feketék közé vegyülő fehér és sárga bőrök arra hívják fel a figyelmet, hogy nem valamely afrikai törzs éhsége a téma, hanem az emberiség moralitásának alapfeltételei: mi lenne, mi lehetne akkor, ha egy szép napon elragadnák tőlünk vadászmezőinket,

Nem mindenki indián

Brook teljesen új feltételek közt, új módszerrel, új, afrikaizált, végletesen redukált angol nyelven, új életanyagból alapjában véve hagyományos előadást hozott létre: a bemutatott darab konfliktusok rendszerére épül fel, és azt a folyamatot ábrázolja, amelynek során a kutató – és a nézők – előtt feltárulnak egy nagyon konkrét és egyben nagyon általánosítható közösségen belül „az emberi együttélésképmásai". Más együttesek – például a híres dán Odin Színház, amelyet a még híresebb olasz Eugenio Barba vezet – az ilyen képmások helyett rítust és eksztázist akartak a színre varázsolni. Ámde rítust csupán közösség és hagyomány szül. Az Odin Színház viszont egy elvont-általános gondolat alapján akarta a semmiből létrehozni ezt. A fehér gyarmatosítók és az indiánok összeütközése, az a mód, ahogyan a fehérek hatalmi szóval és erkölcsileg is felmorzsolják a bennszülöttek ellenállását, ahogyan ócska és olcsó eszközökkel magukhoz idomítják őket, óriási mozgásteret biztosított volna a művészeknek, ha élni tudtak volna ezzel.

Csakhogy Barba a mikrofolyamatok aprólékos tanulmányozását általános önkívülettel – magyarán: blöffel – helyettesítette, tomboltak az indiánok és fehérek is, a két értékrend és hagyomány eleve összemosódott, a tagolatlan eksztázis néhány perc után nem volt tovább variálható, maradt az unalom. Amikor Barbát megkérdezték, hogy a fehérek miért viselkednek ugyanúgy, mint az indiánok, azt felelte, hogy belül valamennyien indiánok vagyunk. Ha viszont valamennyien indiánok vagyunk, akkor nem érdemes a különbözőségekbe bocsátkozni, és különösképpen nem érdemes egy hódítási és idomítási folyamatot színre vinni, idomítani ugyanis csak olyan embert vagy embercsoportot lehet, mely alapvetően különbözik az idomítótól. Barbáék kudarcát még tovább fokozta, hogy az előadás szereplői egyetlen kivételtől eltekintve közepes vagy rossz színészek voltak. Ez magyarázza talán, hogy miért rekedtek meg az elvont-általános szenvedélynél. Tehetség a konkrétum ábrázolásához és általánosításához kell. Míg néztem őket, Brook mondása járt az eszemben: „A legtöbb avantgarde együttes fő baja az, hogy rosszak a színészei." Nemcsak a kész gondolatokkal operáló naturális színjátszás merevülhet szürke rutinná, hanem a túlfeszített őrjöngés is, mely a meg nem emésztett gondolat gyümölcse.

Miért játsszunk el klasszikus szövegeket?

A fesztivál mindennél élesebben vetette fel számomra ezt a kérdést. Nálunk többnyire azt a látszatot akarják kelteni, hogy az előadás *az eredeti* művet kelti életre, ahogyan azt a halhatatlan szerző a maga korában elképzelte és megírta, és a közönség is azonos lelki folyamatokon megy át műélvezés közben, mint az eredeti publikum, amelynek számára a darab íródott. Ez azonban nyilvánvaló illúzió. Sem színész, sem közönség nem élheti át ma Oresztész rettegését a fúriáktól mint valóságos hatalmaktól, sem Hamlet megrendülését, amikor apja szellemével találkozik. Ezek a hajdan valóságosnak vélt tényezők pusztán lelki hatalmakká lényegültek át – ezért másfajta megelevenítésre áhítoznak. A klasszikus szerző azért klasszikus, mert az erőviszonyok olyan rugalmas rendszerét állítja elő, mely lehetővé teszi az ilyen átlényegüléseket. A maradandó értékű darabok a konfliktusoknak, indulatoknak, gondolatoknak nem konkrétan rögzített valóságát, hanem valamely megszabott körön belül lehetséges mozgásterét bűvölik elénk – a mű világa akkor konkretizálódik, amikor egy adott együttes fizikai és szellemi valósága e mozgástér megszabott pontjain inkarnálódik. Ha a felvázolt rendszer érzékletes és igaz, akkor sokféleképpen konkretizálható, még egyazon korszakban is, a későbbi korok pedig szükségképpen átértelmezik az eredetileg lehetséges értelmezéseket, mert öntudatának régebbi szakaszait a mindenkori emberiség csak mai öntudatával közelítheti meg. Ha viszont így áll a bál, akkor miért nem vonhatók le nyíltan bizonyos szcenikai és stiláris következtetések? Jan Kott írja, hogy a múlt század húszas éveiben Desdemona hálósipkában aludt kamrácskájában a gyilkosság előtt – miért ne grasszálhatna most – mint a hamburgi Deutsches Schauspielhaus előadásán, Peter Zadek rendezésében – bikiniben vagy akár meztelenül a színen? És miért ne állhatna Hamlet – mint a moszkvai Taganka Színház előadásán, Ljubimov rendezésében – feszes fekete trikóban, mintegy kiszolgáltatva, magas nyakú, vastag pulóverbe bújtatott ellenségeinek gyűrűjében? Ez a masszív ruhadarab páncélfunkciót tölt be – de mennyivel groteszkebb, minta hagyományos páncél, mennyivel sokrétűbben mozgatja meg képzeletünket! Miért kell az úgynevezett „korhűséggel", vagyis múzeumszagú külsőségekkel leplezni, hogy a klasszikus előadás is, ha jó, a mai emberi együttélés képmásait állítja a mai néző elé – hiszen más képmásokat ez fel sem tudna fogni?

Ljubimov és Zadek egyaránt radikálisan szakított az úgynevezett korhűséggel, és ezt nem leplezték, hanem egyenesen hangsúlyozták előadásuk külsőségeivel. Az ilyen eltökélt tett persze csak akkor jogosult, ha az előadás indulati-gondolati sugárzása a megírt darab belső lehetőségeinek körén belül marad. Ljubimov univerzálissá tágította az eredeti mű leselkedő-hallgatódzó udvari spiclivilágát, a trikós Hamlet védtelensége arra a sűrű szövésű hálóra vagy ritkás fonadékú függönyre rímel, mely teljesen eluralkodik a színen, és amelynek minden lika mögött képzelt vagy valóságos fülek és szemek lapulnak. Minden külsőség a morálisan túlfinomult értelmiségi kiszolgáltatottságát hangsúlyozza, egy olyan ember lelki kríziséről ad hírt, aki már el sem próbál rejtőzni az őt mindenhová követő háló likai elől, és aki egyáltalán nem tudja, hogy a gyilkosságra felelő gyilkossággal helyreállítható-e az erkölcsi világrend. Ez a lehetőség benne rejlik Shakespeare darabjában – Ljubimov óriási érdeme, hogy köntörfalazás nélkül, célratörően kereste meg azt a színpadot, azt a tárgyi világot, amelyre átlényegítő munkájához szüksége volt.

Zadek *Othellója* még provokatívabban, még botrányosabban szakít az előadás megszokott formáival. A rendezés nem a darab pátoszára és külsődleges fenségére, hanem borzalmas metaforavilágára összpontosította figyelmét. Jan Kott, Zadek egyik szellemi mentora meggyőzően bizonyította be, hogy a *Lear*en kívül egyetlen Shakespeare-darabban sincs akkora szerepük az állathasonlatoknak; csakhogy míg a *Learben* főként

magasztos ragadozók szerepelnek, az *Othello* kecskéktől és majmoktól, varangyos békáktól és legyektől hemzseg. Zadek értelmezésében a szenvedélyek nem felségesek, hanem borzalmasak és visszataszítóak, a bűn jutalma nem a megtisztulás, hanem a mocsok és a vér, a bűnöst pedig hiába vonják kínpadra, nem törik el nála a mécses, Jago a hamburgiak előadásán a shakespeare-i makacs hallgatásban rejlő gondolatot tovább fokozza azzal, hogy harsány, jókedvű nevetésben tör ki a kínpad fenyegetésének hallatára – tudja, hogy győzött, a világ olyan silány, amilyennek ő képzelte, és hiába kínozzák, semmi sem hozható többé helyre. A színen a képtelenül buta Cassio marad az úr, tolószékben ül, féllábú nyomorék – ő lesz a kormányzó, Jago boldog, mint egy matematikus, aki végre bizonyítva látja tételét.

Peter Zadek rendezése arra a Heine által már pedzett és Jan Kott által gondosan bizonyított feltételezésre épül fel, hogy Desdemona nem az a fehér és sápadt ártatlanság, ahogyan például nálunk színre szokott lépni, hanem átkozottul érzéki nőszemély, aki minden férfit magába bolondít. Becsapja apját – Zadeknél az apát és Othellót ugyanaz a színész, a zseniális Ulrich Wildgruber játssza, hogy a becsapottság párhuzama még nyomatékosabb legyen –, mégpedig egy középkorú néger iránt érzett korlátlan szerelem parancsára, szinte eszét veszi a jobb sorsra érdemes Rodrigónak, és mi sem természetesebb, mint hogy a rangjától megfosztott Cassio is az ő női bájába és befolyásába veti minden reményét. Othellónak legalábbis a nászéjszaka után olyasmit kellett tudnia a feleségéről („nyirkos és forró a kezed" – mondja neki a feltámadó gyanú sugallatára), ami a legsötétebb feltételezésnek is létalapot ad – ha Desdemona szűzies, mint egy virág, akkor Othello buta és nevetséges, nem ellenfele Jagónak, és akkor tragédia sincs.

Bejön a színre a velencei hírnök, kis öreg ember, kopott sötét öltönyben, ócska biciklit tolva, és cérnahangján diadalmasan világgá kiáltja – egy pillanatra a közfigyelem középpontjába emelkedve –, hogy megsemmisült a török hajóhad, vége a háborúnak. Általános örömünnepre ad parancsot. Mit csinálhat a ciprusi kormányzó ifjú neje béke-időben Cipruson? Velencében még járhatna fogadásokra, bálokra, képtárakba, társaságba – de ebben a nyomorult garnizonban legfeljebb csak strandolhat, míg ura a hivatalos ügyeket intézi. Gyékényeket gördítenek a szín elejére, Desdemona Emilia kíséretében a sóvár férfipillantások kereszttüzében bevonul a színre, fehér, sűrű rubensi húsa kibuggyan a bikiniből, napozópózban leheveredik, és Cassio fölékuporodva adja elő kérelmét. Később, amikor az ötödik felvonásban lefeküdni készül, meztelenre vetkőzik, és a szín közepén felhúzott térdekkel ülve adja elő szomorú énekét, majd belép hálófülkéjébe, azután sikoltva kirohan, mint aki rémeket látott, Emilia megnyugtatóan leülteti, nyírni kezdi lábujja körmét (Brecht a kezét dörzsölné örömében), majd az ölébe ül, és ebben a testhelyzetben fejti ki híres véleményét arról, hogy a nők épp olyan érzékiek, mint a férfiak, akik igenis megérdemlik, hogy pusztán a gyönyörűség kedvéért megcsalják őket. Közben úrnőjének mellbimbójával játszik, és Desdemona komoly, merengő ámulattal nézi, amint teste reagál az érintésre, és mellbimbója megkeményedik. Emilia szavai ilyenképpen bizonyságot nyernek, testének öröme nem kötődik Othellóhoz és a szerelemhez, és ettől a pillanattól kezdve nyilvánvaló, amit eddig is mindenki érzett: hogy a mór ártatlan asszonyt öl ugyan meg, de olyat, aki potenciálisan kiérdemli már a féltékeny ember őrjöngő dühét. És amikor bekövetkezik a gyilkosság, semmiféle fenség nem lebeg a tett fölött, rémisztő kergetődzés a sötétben, szörnyűséges megfojtási jelenet, azután Othello elővonszolja a meztelen testet, és felcsapja a szín elején a félmagas függönyre, ott lóg fejjel lefelé, mint egy mészáros kampósszögén, majd betakarja, aztán leveszi, újra az ágyhoz vonszolja, hurcolja magával, míg a szép fehér test nem válik masszává, péppé, gyurmává.

És öngyilkosságából is hiányzik a fennkölt pátosz: elvágja torkát, lecsüngő fejjel lóg ki a színről, vágóhídon a borjú, és a nyakára erősített láthatatlan tömlőből egy vályúba ömlik a vörös lé. Piszkos-fehér hulla fekszik előttünk, ugyanis a komikusan szurokfeketére festett, de vad-piros szájú mór maszkjáról a játék folyamán ledörzsölődik a festék, Desdemonát viszont befeketíti minden csók és érintés – a faji ellentét kiegyenlítődik a halál pillanatáig, csak a rút, matrózkocsmaszagú, garnizonos szenvedély marad a színen a maga riasztó következ-ményeivel – a törhetetlen gonoszság totális diadalának búcsúképét visszük magunkkal haza.

Zadek felfogása – akárcsak Ljubimové – mélyen a shakespeare-i világban gyökeredzik. A farce és a rémdráma végletei közt lejátszódik előttünk a megírt darab valamennyi viszonylata, a radikálisan mai hangsúlyok, a biciklik, a szódásüvegek, a bikinik, a ruhák és ruhátlanságok provokatív anakronizmusa ránk kiabál, hogy rólunk van szó. „Remélem, hűnek tart az én uram" – mondja Desdemona, mire Othello: „Mint mészárszékben nyáron a legyet, amely kikél s már párzik is" – Zadek az ilyen képek realitásából növeszt körénk kozmikus világot, amelyet csodálva utálhatunk.

Néhány szó a meztelenségről

Honnan fakad az a mélyreható meggyőződés, hogy a meztelenség erkölcstelen? Vallásos beidegzettség ez? Vagy talán a hivatalok ablakából kitekintve látszik gyanúsnak mindaz, ami a ruha mögött van? Irodalmunk nyelvi tabukkal küszködik, színházunknak ezeken kívül még a testre vonatkozó tabukat is tiszteletben kell tartania. Egyik kiváló rendezőnk az előadás után „húsmérgezés"-ről beszélt Desdemonával kapcsolatban, és az undortól legörbült a szája. Én sem hinném, hogy a fiatal test élettelen péppé válásának folyamata kellemes látvány – de maga a folyamat sem kellemes, és azok a viszonylatok sem, amelyek ezt a folyamatot létrehozták. Hátborzongató eseménysor tanúi vagyunk, én sem bírom levenni szememet az elém terített húsról – mégsem mérgezést kapok tőle, hanem erkölcsi-szellemi megrendülést, miközben humorérzékem is bőségesen táplálkozik – és még ha húsmérgezést kapnék, annak is jobban örülnék, mint egy tejszagú, fehér hálóinges, ártatlan libuska látványának, amellyel a rendezők oly gyakran kedveskednek nekünk.

A meztelenség persze a színen sem általános gyógyír: a mexikói egyetemista együttes *Santa* című operettszerű blődlijén például mit sem segítenek a szép meztelen női testek – még az a csüggedt férfi nemiszerv sem segít, amelyet szintén látványul kapunk, tökéletlen kárpótlásul az elmaradt művészi élményért. A spanyol együttesnek, a csodálatos Nuria Espert társulatának pompás előadásán viszont a zárójelenetben a tettenért és megcsúfolt házasságtörő asszony hirtelen lemeztelenedett, gyönyörű teste diadalmasan ragyog fel a szégyen zűrzavarában, és váratlan értelmet és igazolást ad az Isteni igéknek (ez a darab címe): „Az vesse rá az első követ..." Ebben a testben a szenvedély igazsága diadalmaskodik az ostoba, vakhitű gyűlölet fölött, mégpedig a legegyszerűbb, pótolhatatlan eszközzel: meztelenségével. Ideje volna azt az általánosan igaznak elismert szólamot, amely szerint valamely művészi eszköz jogosultságát tartalmi kritériumok döntik el, a tabukra – így a meztelenség tabujára is – alkalmazni.

Egy realista színház

Hadd szóljak néhány szót egy realista darab realista előadásáról. A nyugat-berlini Schiller Színház bemutatta a *Godot-t,* a szerző rendezésében. Miféle faramuci önvédelemből nevezzük abszurdnak ezt a remekművet? Vladimir és Estragon együttes várakozása tökéletesen megfelel azoknak a követelményeknek, amelyeket a mai emberi együttélésről készített képmásokkal szemben támaszthatunk. Akár lottózunk, akár

diktátorként rajongunk, akár az egek vagy mondjuk az útlevelek urához fohászkodunk: Godot-ra várunk, olyan prózai létezésbe szorítva, mely nem kecsegtet üdvözüléssel. Beckett mint rendező, rendkívüli erővel és leleménnyel hangsúlyozza ennek az együttélésnek a realitását. Várakozó figuráit jóval erőteljesebben állítja szembe egymással, mint ahogy ezt a szövegváltozatban megtette. Estragon, vallja Beckett, a földön áll, olyan, mint a kő; Vladimir viszont könnyű, a felhőkbe nyúlik, fához hasonlatos. Ennek megfelelően az apró, zömök, pocakos Estragon a darab kezdetén a kövön ül; Vladimir viszont groteszk mozgással jár-kel, mintha tojáshéjon lépdelne, alsókarja könyök-magasságig felhúzva. Estragon akkor kel fel kövéről, amikor az álmatag Vladimir, légiesen, mintha lelkigyakorlatra távozna, kimegy a színről vizelni. Estragon előrehajolva nézi, arcán feszültség, izgalom, majd mondhatatlan meg-könnyebbülés: Vladimir nyilván sikerrel járt.

Ilyen apró mozzanatokból rajzolódik ki a két figura halálos összetartozása, együttélésük szükségszerűsége és képtelensége, az a rossz-kedvű, de jó humorú líra, mely az egész előadást belengi. Közös foglalatosságuk, a várakozás tökéletesen reménytelen, és ezt mindketten tudják. Nagy megkönnyebbüléssel nyugtáztam, hogy Beckett, a rendező ilyen könyörtelenül értelmezi Beckettnek, az írónak a művét: az emberiség várakozásra ítéltetett ugyan, minthogy az egyén többnyire nem alakíthatja szabadon a sorsát, de ez a várakozás – vagyis a remény – egyben legnagyobb ellensége is. A reményvesztett remény állapotának feltárása és mélyreható elemzése mindkét Beckett legnagyobb tette. Kár, hogy Pozzónak, az úrnak a szerepe ebben az előadásban sem tisztázódik meg-nyugtatóan. Az első részben, dicsősége tetőpontján olyan, mint egy porosz őrmester; a második részben, a vakság és a nyomorúság szakadékában pedig sebesült porosz őrmesterhez hasonlatos. Hiába, nemigen lehet mit kezdeni azzal az általános bölcsességgel, hogy a szerencse forgandó. Mindenesetre a rendező Beckett nagy diadala, hogy ebben a második részben nem fordította meg az úr-szolga viszonyt. Pozzo még elesetten is Lucky ura, a társadalmi viszonyokat nem másítják meg az egyéni tragédiák, csak legfeljebb – zseniális ötlet! – a kötél rövidül meg, amellyel szolgáját bevezeti a színre. Még vakon is ő megy elöl.

A játék öröme

Végezetül a játék örömét szeretném dicsérni. Sok előadást láttam a belgrádi fesztiválon, nagyon különböző értékűeket, és volt olyan is, például Robert Wilsonék operája, az *Einstein a tengerparton*, mely szép volt és artisztikus és leleményes és minden bizonnyal kiváló, csak éppen nekem nem tetszett nagyon (túl kellemesnek ítéltem) – de a különféle színvonalú előadások közös erénye az volt, hogy a színészek boldogoknak látszottak munka közben. Még a nekem nagyon nem tetsző Odin Színház előadásáról is azzal a bölcs szentenciával távoztam, hogy „Ezt bizony jobb csinálni, mint nézni” – mert ha a játék nem is, de a játszók öröme megragadott. Brookék előadásán az egymást évek óta tökéletesen ismerő, különféle színű és nemzetiségű emberek animális közössége csapott meg: ezek a technikailag is tökéletesen képzett színészek boldogok egymás társaságában, már puszta együttlétük is öröm. Ugyanez a boldog feloldódás áradt Wilsonék vagy a spanyolok előadásáról – de folytathatnám a sort. Eltűnődtem. Nálunk még a tökéletes színészi alakításokat felvonultató előadá-sokon is fehér holló ez az öröm. Miért? Mert a játék örömához nem elegendő egy-egy jó szerep, szép feladat: közös, önkéntes munka szükségeltetik hozzá, a lehetőségek sokrétűsége, a választások szabadsága, a kísérletek, bukások, újfajta tanul-mányok iskolái; egyszóval némi kis válság engedélyeztessék végre nekünk.

Eredeti megjelenés: Színház, 1976/12, 1–6.

Aszkézis minden mennyiségben

Az *Oszlopos Simeon* Kaposvárott

Ha majd kritikailag feldolgozzák Sarkadi Imre drámai életművét, feltétlenül az elemzés egyik gyújtópontjába kéredzkedik az aszkézis és az élvetegség antinómiája. Már *A próféta* főhőse, Virág is azt prédikálja 1943-ban egy falusi kocsmában, ingyen fröccsök és paprikás csirkék fejében, hogy „legyél rossz, meglátod, még úgy is mennyivel jobb leszel, mint így". Nemi szabadosságot, korlátlan önkiélést papol, de a megváltandó nőkhöz ígért önmaga helyett suttyomban Samut, a csapost küldi be, és aszkétikusan lecsúszik az élet örömeiről. Ezzel szemben Hannibál, szintén 1943-ban, majd egy későbbi töredékben egészen 1957-ig, élveteg bölcs, akinek hadait az aszkétikus-dogmatikus rómaiak szétzúzzák, ami nagy örömmel tölti el, mert a végleges vereség megszabadítja felelősségeitől. 1948-49-ben, a Lucretia-töredékben lép fel először Tarquinius királyként nagy drámai erővel az az erőszakos férfiú, aki szexuális önbizalmával, erőszakos akarásával rabol élvezetet magának. Ez a figura tér vissza 195 8-ban, *A ház a város mellett*-ben Bátori körorvos polgári, tehát még önkényesebben akarnok alakjában, majd *az Oszlopos Simeon* (1960) főhősében, hogy azután az utolsó darabban, az 1961-es *Elveszett* paradicsomban Sebők Zoltán bánatosabb, humanizáltabb és elviselhetőbb figurájában intsen búcsút nekünk. Az ötvenes évek első felében írott dicséretes szándékú, de stilárisan és művészileg egyaránt sarkadiatlan termelőszövetkezeti népszínművek kivételével csaknem minden darabban és darabtöredékben kísért a dilemma: maradjon-e az ember nyugton a neki rendelt életkörben, a kialakult erkölcsi normák között, gyapjúalsót viselve a tábori élet viszontagságai ellen, mint Lucretia dicséretes férje, Brutus teszi, beleromolva a konszolidált köznapi lét átlag-körülményeibe, mint *a Ház a város mellett* legtöbb férfi szereplője, vagy lépjen-e túl a normákon, vállalja a különállást, a bűnt, a vereséget, nem is a boldogságért, amelyet az ilyen figurák tagadnak, hanem pillanatokért („Élet helyett órák", mondja Ady), vagy pusztán azért az elégtételért, hogy hadat üzenhetnek az élet kisszerűségeinek. Természetesen nem minden figura illik bele ebbe a sémába. Az öreg Sebők szuverénül vállalja az élet rendjét, a munkában mindvégig megőrzi epikureus élvezőképességét, a paradicsom lakója marad, mert ennek törvényeit, legalábbis a maga körében, személyesen szabhatja meg; és a másik póluson ott sötétlik az *Oszlopos Simeon* főhőse, Kis János, aki az amoralitást választja ugyan, de kibújik az aszkézis és élvetegség dilemmájából: bűvészmutatványt hajt végre, az élvezetet változtatja aszkézissé. Nála ugyanis az élvezet: a nők és a bor fogyasztása lemondást jelent a teljes életről, és e lemondás bomlasztó tudata folytán nem bírja már élvezni az élvezetet sem. Minél féktelenebb az élvezet, annál tökéletesebb az aszkézis, mely már nem is választás eredménye, hanem megkerülhetetlen szükség-szerűség.

Az Oszlopos Simeon kétségkívül Sarkadi Imre drámairói munkásságának csúcspontja. Csurka István *Ki lesz a bálanyá*?-jával együtt maradandó színpadi látomás ez az 1956-os megrázkódtatásból felépülni nem tudó, céljavesztett illúziótlan, öncsalásra képtelen és ezért cinizmusba menekülő értelmiségiekről. „Hangulatdráma" – mondják azok, akik mentséget keresnek tetszésük vagy nemtetszésük számára. Valóban az – de egy történelmileg-társadalmilag meghatározott hangulaté, ezért mehet el bizonyos pontokon akár az abszurditásig is: mindenre valóságfedezete van.

A darab kulcsszava a „sikertelenség". Ez valóban egyetemleges. Kis Jánost egyetlen napon belül elhagyja a szeretője, kirúgják az állásából, ráadásul elveszik tőle lakása felét. Előző nap kizsürizték azt a képét, amelyet élete főművének tekintett; sikertelensége tehát nem csak a magánéletben üldözi, hanem utoléri hivatásában is. De képességeit is kikezdi: szó van az ágybeli siker-

telenségekről és arról, hogy elhagyta még a bor is.

Egyvalami azonban mégis sikerül neki: szívós edzések segítségével Vinczénévé lényegül át, pontosabban: alkalmassá teszi magát arra, hogy ez a büdös, öreg viceházmesterné bevegye őt, mint valami rozzant várat. Vinczéné a gonoszság inkarnációja, de olyan, akinek minden eleme vaskos realitás. Besúgó, zsaroló, kerítő, intrikus, saját fia akasztását élvezi, mint valami népünnepélyt; önzetlenül is hazudik, pusztán a hazugságért; ráadásul ronda, elviselhetetlen illatú, mocskos, tolakodó, leskelődő. És mégis: ő a darabban az egyetlen igaz ember. Minden pillanatban azonos önmagával, meri vállalni a saját lényét, és gonoszsága képmutató és kisszerű külvilág ellen irányul, mely morált hazudik maga köré. Vinczéné nem kér ebből a morálból, tudja, hogy mindenki és minden piacra és árulásra érett – ő maga tehát megtestesíti ezt a piacot és árulást, és esze ágában sincs leplezni ezt. Kis János a sikertelenség fordított bűvöletében ennek a roncsoló őszinteségnek a vonzásába kerül, de minthogy ő csak tetteiben tud Vinczéné lenni, lényében azonban elfuserált művész, nem úszhatja meg a saját vinczénéskedését, hanem lelkileg és a darab végén testileg is belerokkan ebbe. Ami Vinczéné számára természetes önkiélés, az az ő számára kegyetlen aszkézis, minden mennyiségben, mert nem csak az élvezet hagyja el, hanem az a jó morális közérzet is, mely a sikertelen, de magát tisztességesnek hívő ember utolsó vigasza.

*

A Madách Színház stúdióelőadása után jó pár évvel, ismét stúdióelőadáson láthatjuk az *Oszlopos Simeont;* ezúttal Kaposvárott. Úgy látszik, nemcsak a könyveknek: a daraboknak is megvan a maguk sorsa. A sors erre a műre különös súllyal nehezedik: minthogy szerzője sohasem láthatta, és nem vehetett részt színpadra állításának folyamatában, a pompás drámai anyagot olyan kirívó dramaturgiai hibák rútítják, amelyek az első próbákon kihullottak volna. A korrekciókat most az igényes rendezőnek vagy dramaturgnak vagy együttesnek magának kell megtennie – zavarba ejtő és felelősségteljes külön megterhelés ez. A kaposvári előadás finoman és okosan oldotta meg a legtöbb ilyen feladatot; de például a befejezés csak részben sikerült. A rendező – Gazdag Gyula – bölcsen módosította az eredeti végkifejletet. Amikor a házbeli Müller úrnak átpasszolt Zsuzsi kilép a nászi szobából, nem lepődik meg azon, hogy férjén kívül Kis Jánost is az ajtón kívül látja; miféle nő az, aki az ágyban nem tudja megkülönböztetni egymástól a testileg-lelkileg, korban, habitusban, mindenben oly különböző Kis Jánost és Müller urat? Zsuzsi – nagyon helyesen – azért lép ki a kaposvári előadáson a sötét szobából, hogy felelősségre vonja Kis Jánost, amiért az bérbe adta őt. Azt is helyesen teszi, hogy nem költői kést szúr belé, ahogy Sarkadi megírta, hanem prózai vasalóval üti le – ez jobban illik a korhoz és a darab légköréhez. Azután következik a végső dialógus – ez valóban nagyon naiv, ráadásul érzelgős, a darab szelleme ellen való, nem lehetetlen, hogy az író akaratlanul is szalonképesebbé akarta menteni a munkáját vele; Kaposvárott egyszerűen elhagyják ezt a záró szövegrészt, de az előadás így, talán csak a végső gesztusok hiánya miatt, befejezetlen marad. A kaposvári *Simeont* azonban nem a korrigáló szándékú eltérések jellemzik, hanem az a törekvés, hogy minél hívebben keltsék életre a megírt darab szellemét. Antal Csaba díszletei nagy leleménnyel aknázzák és tágítják ki a szűk teret; telitalálat az előszobában fortélyosan elhelyezett tükör, mely bekapcsolja a játékba a műtermen kívül (előtt és után) le zajló folyamatokat. Egyébként a színpad tárgyi világa, ide értve Havas Fanny jelmezeit is, hangsúlyozottan reális. Az előadás hál' istennek nem a darab pittoreszk elemeit élezi ki, hanem arra helyezi a fő súlyt, hogy végletes formák közt *mindennapi* folyamat tanúi vagyunk. Ezt érzékelteti Kis János barátjának, Jóbnak (Lukács Andor) átlagrohadt figurája vagy a főbérlő (ifj.

Mucsi Sándor) átlag-férji átlagreakciói. Igaz: tanúi vagyunk extravaganciáknak is. Kiss István – Kis János szerepében – úgy borotválkozik meg, hogy szakállára keni fel, majd letörli onnan a szappant; és olyankor szalajtja le Vinczénét borért, amikor a színpadon még teli üvegek pompáznak. Az ilyen ötletek azonban igen jelentőségteljesek. Kis János számára az élet köznapi folyamatai elvesztették értelmüket; a funkciók jelzésekké koptak, a mindennapos borotválkozás neki éppúgy nem sikerülhet (hiszen szakállas), ahogy a mindennapos berúgás sem megy (mert ahhoz naponta teljesen ki kellene józanodnia). Ilyen körülmények közt nem a borhiány készteti borvásárlásra (nincs igazi borigénye), hanem a borvásárlás aszkétikus aktusa, amely elkülönült már szükségleteitől.

Az előadás köznapi realitása elsősorban a pompás nőalakokra épül fel. Molnár Piroska Mária szerepében végletekig póztalan, egyszerű. Halk beszéde a családiasan szűk térben rendkívüli hatású: a nézők előrehajolva lesik minden szavát, holott kidolgozott, pontos gesztusai eleve nem hagynak kétséget mondandójának lényege felől. Pogány Judit nagy lélektani finomsággal, aprólékos gonddal és meghökkentő személyes hitellel állítja elénk a társbérlő Zsuzsit. Monori Lili mint Vinczéné ismét tanúbizonyságot tesz kivételes tehetségéről. Slendrián mozgása, impertinens hanghordozása és komikusan gusztustalan gesztusai segítségével olyan figurát elevenít, akivel nem azonosulhat; mégis tökéletesen felidézi, kívülről mutatja meg ellenállhatatlan humorral, de úgy, hogy közben nem tagadja meg a rábízott figurát.

Az öreg Vinczénét játszó Monori Lili fiatalsága azonban rendkívüli feladatokat rótt a rendezőre. A penetráns bűzt, amely Sarkadi figuráját jellemzi, most össze kellett házasítani valamiféle visszataszító, de mindig jelenlevő szexuális varázzsal. Stúdióelőadáson, a nézőktől bolhaszökkenésnyire nem lehet egy fiatal színésznőt a szexbombává átalakítani. Gazdag levonta az előállott helyzetből fakadó következtetéseket, még egy gruppenszexes végkicsengésű táncjelenetet is belerendezett Monori kedvéért a darabba, és mindvégig azon volt, hogy a gonoszságnak ez a már nem is evilági látomása, fiatalsága és időnként felvillanó vonzereje segítségével köznapi és érzékletes jelentéshez jusson. Ez a szándéka azonban csak akkor valósulhatott volna meg maradéktalanul, ha a főhőst játszó Kiss István pótolja keménységben mindazt, amit így a némiképpen humanizált Vinczéné elveszített. Kettőjüknek ugyanis csak egymás vonatkozásában lehet érvényes művészi léte: Kis János egyesül Vinczénével. Tiszta haszon, ha ennek a lelki testvériesülésnek erotikus asszociációi is vannak. De ennek az erotikának a hatását nyomatékosan ellensúlyozni kéne a felvállalt gonoszság embertelen, aszkétikus iszonyatával.

Kiss István kitűnően eleveníti meg a rábízott Kis János egyik rétegét: a fejtegetőt, az önmagyarázót. Fontos réteg ez, mert Sarkadi elképzelése szerint a főhősben végbemenő rémséges folyamat tudatos penzum, válasz a spontánul pocsék külvilágra. De ez az önmagyarázat csak akkor teljes értékű, ha időnként láthatóvá válik az a borzalmas alvilág, mely Kis Jánost Vinczéné felé mozdítja; hiszen éppen ez az alvilág szorul önfeltárásra. Kiss István a figurának ezzel a rétegével többé-kevésbé adósunk marad. Minthogy a düh, a kétségbeesés és a bosszúvágy indulatai társadalmi töltésűek, ezek hiánya a figurát az egyéni nyomorúság és a patológia felé tolja el. Szerencsére Kiss István igen értelmes színész, és ezért magyarázatai közben mindenütt jelezni bírja, miről van szó; de a jelzés nem pótolja a megrendítő élményt. Ha megtalálná azt a néhány drámai pillanatot, amikor rövidzárlatosan kisül figurájából az elviselhetetlen feszültség, akkor a kaposvári *Simeon* nemcsak izgalmas, jó előadás volna, hanem jelentékeny színházi tett is.

Eredeti megjelenés: Színház, 1977/1, 18–20.

Lotte Kecskeméten

A műről

Peter Hacks monodrámájának címe: *Lotte.* Alcíme: *Beszélgetés a Stein-házban a távollevő von Goethe úr-ról.* Témája: egy „rangbéli" asszonynak és egy „érdemdús" férfinak a kapcsolata – főként az asszony szemszögéből. Művészi alapötlete: a monodráma és a beszélgetés közt feszülő ellentmondás. A „beszélgetés" kettős értelmű: von Steinné a színpadon férjével beszélget, aki azonban bábu, a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt; házastársi magyarázkodása egyben alattvalói védőbeszéd, hiszen von Stein úr nemcsak férj, hanem a herceg közvetlen környezetéhez tartozó állami funkcionárius is, és a távollevő von Goethe úr, túl udvarlói státusán, egyben Weimar állami ügye. A második számú, fontosabb „beszélgetés"-t von Steinné vele bonyolítja le. Azért olyan *jó ez* a Hacks-darab, mert többféle, egymást kiegészítő (de nem kizáró) értelmezést tesz lehetővé. Szólhatnak ezek a „beszélgetések" arról, hogy egy zsenivel nem lehet elviselhető kapcsolatot kiépíteni; egy másik előadás esetleg annak megmutatására helyezheti a hangsúlyt, hogy miként töri át az osztályelőítéletek roppant erejét a nagy személyiség és az általa kiváltott szenvedély; de előtérbe kerülhet a szereposztás is, amelyet a férfiaknak és nőknek hagyományosan el kell játszaniuk szerelmi játékaik során, pontosabban azok az eltérő nézőpontok, amelyekből ezt a szereposztást a „rangbeli" nő és az „érdem-dús" férfi szemléli; állhat e párbeszédek középpontjában egy okos és kifinomult asszony, aki éles ítélőképességével, jó megfigyeléseivel és nem utolsósorban pompás kifejezőkészségével mindent felfog, mérlegel, elrendez, aki nagy tudatossággal értékeli államát, férjét, környezetét, a számára feladatul rendelt, majd megszeretett férfiút – mindent megért tehát, csak éppen arról nincs sejtelme sem, hogy ki az a Goethe, amikor kibújik személyes viszonylataiból, és a „von" szócskát is levetkőzi. De választhatja fő témájául az előadás az illúziók természetrajzát is; ebben az esetben a mű első tételei arról az illúzióról szólnak, hogy a nemesi rang és neveltetés, a beidegzett illem és frigidség kivonhatja magát a zsenialitás – vagy von Steinné szavaival élve: a ripőkség vonzásából, a középső rész ennek az illúziónak az összeomlását mutatja, a lángoló Goethe és a rideg Charlotte von Stein párviadalában itt már láthatólag az utóbbi ég el, míg az előbbi sértetlen marad, és végül a mű utolsó két tétele azt tárja elénk, hogy miként menekül az okos Charlotte e kibírhatatlan valóságból az újabb illúzióba, abba a tévhitébe, hogy ki tudja számítani a ripők zseni reakcióit, és meg tudja örökre tartani magának őt. A végső kép: ennek az újabb – utolsó – illúziónak az összeomlása.

A báburól

Hacks meglehetősen eleven bábut képzelt a színre, olyat, aki pipázik, a pamlagra heveredik, esetleg kávézni is tud. E mozgalmasság egy-egy pillanatra megosztja a figyelmet, és így a színésznek nem kell első pillanattól az utolsóig egyedül állnia a közfigyelem gyújtópontjában; az is segítség a számára, hogy a bábu így szórakoztató és szellemes játékokat tesz számára lehetővé. El lehet azonban képzelni olyan előadást is, ahol a bábu egyáltalán nem látható; ebben az esetben a színésznőnek a távollevő von Goethe úron kívül a férjet is el kell játszania – az előadás még intellektuálisabbá válna így, feltehetően az érzékletesség rovására.

A kecskeméti von Stein úr Csiszár Imrének, a játéktér megalkotójának és egyben a darab rendezőjének a leleménye. Csizmás porosz, durván kidülledő, óriás-zöld szemmel; az illem által kordában tartott otrombaság nagyított, de nem emberfölöttivé torzított képe pöffeszkedik a székben. Lapos homlok, sörteszerű, de jól fésült haj, bamba mozdulatlanság. Ezzel a bábuval nem lehet játszadozni, sem a színpadon sem az életben – von Steinnének nincs sok szóra szüksége ahhoz, hogy megértesse, milyen borzalmas lehetett vele a házastársi ágyban. Amikor a darab végén, végső illúziójának összeomlása után fájdalomtól

megrokkanva mellé ül a székre, mintegy azt sugallva, hogy ez már mindörökre, reménytelenül így marad, a bábu a nőnek Goethével szemben elszenvedett fájdalmas kudarcát a tragédia magaslataiba emeli.

A játék kereteiről

Az ülő bábun kívül tapasztalható a színen még két szék is, és kétoldalt a képzelhetően tárt ablakok előtt egy-egy fehér függöny, mely olykor, az indulat pillanataiban, lobogni kezd, továbbá a szín jobboldalán egy kis pipereasztal. Itt készül a játék megkezdésére, illetve folytatására mind az öt tétel előtt Szakács Eszter: az utolsó simításokat végzi arcán, vagy – a nézők roppant irigységére – limonádét iszik. Segítője is van: egy néma színész, aki a szabad székeket és a játék szempontjából szükséges kisebb kellékeket – kalapos dobozt, levélcsomót stb. – a helyükre teszi, átrendezi, majd a pipereasztal elé áll, segít a színésznőnek, és várja utasításait. Ez a megismétlődő rövid közjáték – teljes mértékben Hacksnak és mesterének, Brechtnek a szellemében kivezet a játékból, távolságot teremt, a néző minden alkalommal abból indulhat ki, hogy nem von Steinnét látja, hanem egy játékot, melynek főhőse von Steinné, és egy színésznőt, aki szemünk láttára készül az átváltozásra, és szemünk láttára újból és újból, bűvöletesen végrehajtja ezt.

Szakács Eszterről

Mentsen meg a műbírálat istene a szuperlatívuszoktól: ki hisz nekik? Engem gyanúval töltenek el, még ha tőlem származnak, akkor is. „Szakács Eszter a leg...” No nem, ne így. Hibát keresek, amelytől ámulatom elrugaszkodhat. Mintha az első részben, annak is az elején, a kelleténél külsődlegesebben játszaná a rideg társasági hölgyet; pattogó megvetése egyhangú, és a szavak sem mind érthetőek. Erzsébet királynőként, Schiller darabjában, autentikusabban pattogott. Igaz viszont, hogy von Steinné a megvetést és ridegséget nemcsak kifelé játssza el, hanem önmagának is; magatartását az öncsalás motiválja, ami eleve hitelrontó tényező. És ha meggondoljuk, milyen váratlanul, megdöbbentő erővel oszlatják el ezt a ridegséget az első tétel utolsó szavai, az „azt mondja: szeret” – erről a társasági hölgy társasági szövegébe iktatott pillanatról, a tettetés legmélyéről előparázsló érzés igazságáról nem szívesen mondanék le. Kapóra jön tehát a „hiba” is? Inkább így mondanám: helyén van a „hiba”, de azért az első tíz perc játéka, a ridegség skálája tágítható volna.

Szakács Eszter puszta színpadi megjelenése is esemény. Fokról fokra bomlott ki ez a képessége, mint Akszinya vagy Erzsébet királynő már teljes mértékben előidézte ezt a csodát, ráadásul az utóbbiban megcsúnyult hozzá, ami az ő esetében rendkívüli bravúr. Von Steinné szerepében az a rendkívüli feladat várt rá, hogy állandósítsa varázsát; mely a meglepetésből táplálkozik. Monodráma előadására, tehát az osztatlan figyelem tartós lekötésére csak olyan színész vállalkozhat, aki ezt az ellentmondást – a meglepetés tartósítását – fel tudja oldani. Szakács Eszter képesnek bizonyult erre, mégpedig főként azért, mert több oldalról látott neki a feladatnak.

Először is – és ez a rendezőnek éppúgy dicséretére válik – igen pontosan elemzett és alaposan végiggondolt szövegből indult ki. A már említett értelmezési lehetőségek közül egyet sem vetett el – a szintézisüket nyújtja. Ez a szintézis azonban csak úgy lehet átütő erejű, ha a különféle megközelítések egyetlen vezérlő gondolatnak rendelődnek alá. Kecskeméten von Steinné érző, szenvedő, reménykedő asszony, aki „illetlen” lelki kicsapongása elől rangjának, neveltetésének erődrendszerében keres menedéket. Ez fokozatosan összeomlik, és amikor már kő kövön nem marad, a keserű valóság – a távollevő von Goethe úr kihűlt érzelme Róma végre kellőképpen forró napja alatt – visszakényszeríti a romok közé. Szakács Eszter tehát az illúzió és a valóság birkózását állítja középpontba, azt a szövevényes küzdelmet, amelynek során a különféle szerepek burkán – a rangbeliség és a nőiség követelményrendszerén és játékszabályain –

áttör az élet. Ezt a küzdelmet az teszi olyan sokrétűvé és életszerűvé, hogy alakításában – a szöveggel teljesen egybehangzóan – a szerepek is benső hatalmakká válnak; az érzelmek nem valamiféle külső páncélzatot törnek át, hanem az én legbensejében tusáznak életükért. Ebben a harcban természetesen nagy szerepet játszik a szerelem tárgya, a távollevő von Goethe úr személyisége, *az az* el nem hanyagolható körülmény, hogy fentnevezett úr költő volt, továbbá kettőjük osztályhelyzete, alkata, társadalmi funkciója stb. Az ezekből adódó konfliktusok nélkülözhetetlen anyaggal szolgálnak von Steinné belső tusájához – a „rangbeli" nő és az „érdemdús" férfi kapcsolata, a közösségében magát jól érző, értelmes, de korlátolt ember és a magányos zseni vitája, a társadalom és társaság normarendszerét tisztelő nőies nő és a minden normarendszernek fittyet hányó „férfiatlan" férfi ellentéte mind-mind gondosan proporcionált szerephez jut az említett fő konfliktuson belül. Az előadás így *valamiről* szól, de ha ezt a„valamit" megértjük, még mindig csak az általánosságnál tartunk, a kezdet kezdetén. Szakács Eszter a konfliktusok valóságos hierarchiáját építi fel e „valami" égisze alatt.

Másodszor is: a pontos szövegelemzés sűrített szubjektivitással párosul. Nem a régi beleélési, azonosulási módszerre gondolok. Szakács Eszter a játékidő legnagyobb részében bizonyos távolságból játssza Lottét, elénk állítja, bemutatja történelmileg és társadalmilag kialakult magatartási normáit, ízlését, követelményrendszerét. Ezt a távolság-teremtést nemcsak a már említett, tétel-eleji közjátékok könnyítik meg, hanem a darab „beszélgetés"-jellege is: von Steinnén kívül el kell játszania a sajnálatos módon távollévő Goethe úr vélekedéseit is, amelyek gyakran tartalmazzák az ő lényének, magatartásának bírálatát. Ez a bírálat tetemesen megnehezíti a hagyományos „beleélést" és „azonosulást". Az előadás szubjektivitása nem is ebből táplálkozik, hanem a színésznőnek abból az adottságából, hogy tapasztalatait magától értetődő természetességgel – katonai kifejezéssel élve: rejtve és fedve – be tudja építeni a szövegbe. Sokat tanulhat a női nemről, aki figyelmesen végignézi ezt az előadást. Öncsalás és csalás, vágy és lemondás, a szerelem stratégiája és taktikája, a kötelességek és érzelmek párviadala, a test hidegsége és melege, a kiszolgáltatottság és fölény szituációi különös hitellel elevenednek meg itt; de megelevenedik a férfiak véleménye is, az otromba bábué és a jóval kifinomultabb von Goethe úré – Szakács Eszter éppolyan jól ismeri és éppolyan pontosan közvetíti ezeket a férfiszempontokat, mint a szövevényes női rejtelmeket. Így lesz a„beszélgetés" Kecskeméten valódi, többszemélyes dialógus, ahol is valamennyi résztvevő hitelének biztosítéka: egy nagy művésznő jelenléte.

Eredeti megjelenés: Színház, 1977/7, 24–26.

Egy keserű kórkép dicsérete

Ki is az az Ivanov?

„Az Ivanovhoz hasonló emberek egyetlen problémát sem oldanak meg, összecsapják kezüket a fejük fölött, idegesek, nyavalyognak, ostobaságokat követnek el. És amikor végül szabadjára engedik petyhüdt, fegyelmezetlen idegeiket, elvesztik a talajt a lábuk alól… Vakmerően arról ábrándoztam, hogy mindazt összefoglalom, amit valaha is írtak nyavalygó és mélabús emberekről, és az Ivanovval véget vetek mindezeknek a firkálmányoknak." Így értékeli darabjának főhősét Csehov. A darab légkörét az unalom határozza meg. Mindenki unatkozik a színen, mindenekelőtt a címadó hős, akit esténként Lebegyevékhez kerget az otthonában rárontó, kibírhatatlanul sivár érzés, hogy azután ott gyötrődjön tovább, az unalomtól teljesen elhülyült vendégsereg körében; unatkozik egymagában a halálosan beteg feleség, a szegény gróf-nagybácsi, aki estéről estére azért a kegyért könyörög, hogy hadd unatkozhasson ő is Lebegyevéknél; unatkozik a Lebegyev házaspár, és lányuk, Szása, aki kilátástalan életét egy

„tevékeny szerelem” élményével óhajtaná kirántani a várható kátyúból. Csak Borkin, a jószágigazgató nem unatkozik, mert állandóan galád – és többnyire képtelen – terveken töri a fejét, továbbá Lvov, a fiatal körorvos, a sótlan becsület megszállottja, akit önnön kiválóságának érzése színültig betölt. Az unalomhoz még valamiféle meghatározatlan, elmosódott bűntudat érzése is társul – a darab legellenszenvesebb figurájának, Borkinnak valósággal szavajárása a „bűnös vagyok”, de annak érzi magát a gróf és Lebegyev is, nem beszélve magáról Ivanovról. Noha ő mélyen átéli bűntudatát, ez az érzés nála sem kötődik konkrét indítékokhoz. Látja fizikai és lelki leromlását, „önmagán kívül keresi, de nem találja az okokat; ekkor önmagában kezdi keresni őket, és csak bizonytalan bűntudatra lel”. Ez Csehov véleménye.

Azért bocsátottam ezt előre a kaposvári Csiky Gergely Színház Ivanov-előadásáról, mert a közvélemény egy nosztalgikusabb, álmatagabb Csehov-képet dajkál magában; mintha Csehov a pusztuló értékek együttérző siratója volna. Jó néhány kritikus érezhetné magát ama levél címzettjének, amelyet a szerző 1902-ben Alekszander Tyihonovnak írt: „Ön azt állítja, hogy megríkatták a darabjaim. Nem ön az egyetlen. Pedig nem ezért írtam őket. Sztanyiszlavszkij tette olyan érzelgősekké őket. Egészen mást akartam. Egyszerűen és becsületesen csak ezt akartam mondani: nézzétek meg magatokat, nézzétek csak meg, milyen unalmasan és rosszul éltek. Mi van itt sírnivaló ?“ Ha viszont Csehov ezt akarta megírni, és az emberek mégis sírtak, akkor ennek két oka lehet: vagy rosszul írta meg, amit akart, vagy nem azt vitték színre, amit megírt. A darabok mai olvasója nem kételkedhet abban, hogy Csehovval az utóbbi malőr történt. Ennek az lett a távolabb ható következménye, hogy mindmáig azt a Csehovot kérik számon az előadásoktól, amelyet a szerző kétségbeesetten utasított el magától. Molnár Gál Péter például ezt a szellemes formulát találta a kaposvári előadásra:

„Tagadhatatlan: ez nem Csehov Ivanovja. Ez Zsámbéki Gábor Csehovja. Nincs egyetlen vonzó ember, egyetlen követendő példa sem a színpad ábrázolta világban.” Ahány mondat, annyi ósdi beidegzettség. Először is: miért találjon ki Zsámbéki Gábor ebbe a darabba követendő példákat, amikor erre az író semmilyen támpontot nem nyújt neki? Láttuk már, hogyan értékeli főhősét. Viszolygó iróniáját tovább fokozza, hogy mindenki Ivanov egykori kiválóságát emlegeti, maga Ivanov meg is hatódik ettől, de az író egyetlen olyan szituációt sem teremt, amelyben ez a kiválósága feltündökölhetne. Igaz: erkölcsi felháborodásának egyik rohamában, a harmadik felvonás végén kidobja a gazember Borkint, de a negyedik felvonásban Borkin ismét megjelenik, mégpedig Ivanov násznagyaként. Vagy: anyagi csődjében is büszkén visszautasítja Lebegyev ajándékpénzét, de ennek a gesztusnak csak akkor lehetne erkölcsi tartalma, ha más módon (például munkával) gondoskodna pénzről, hogy megadhassa adósságát és kifizethesse napszámosait. Ivanovból tehát nem lehet példaképet csinálni, mint ahogy alkalmatlan erre az erkölcslovag Lvov is, ez a szűklátókörű, dogmatikus agyú becsület-fanatikus, akit kizárólag önnön fenséges morálja lelkesít, és aki az erkölcs védelmében névtelen leveleket ihlik, és megkeseríti gyanújával, áskálódásaival és – feltehetően –besúgásaival is Ivanov haldokló feleségének utolsó napjait. A legvonzóbb, mert legromlatlanabb ember talán még Szása volna, Lebegyevék húszéves lánya, aki szerelmével megmentené Ivanovot; ehelyett azonban naiv, öncsaló pátoszával, kapaszkodó ragaszkodásával még gyorsítja is pusztulását. Ivanov felkiáltása, a „Jóságos kislányom, de muris vagy!” érezhetően Csehov szívéből fakadt; nyilvánvaló, hogy a valósággal nem számoló, rajongó tisztesség–a háttérben az uzsorás mama falánk pénzügyleteivel–szintén nem lehet követendő példa. Mindazonáltal Szása „rendes ember” Csehovnál és a kaposvári előadáson is – kár, hogy a főiskolás Tóth Éva csak a szerepben

rejlő pátoszt játszotta el, ezt is kissé mereven, és elhagyta a figura „murisságát", a „tevékeny szerelem", a lélekmentő kapaszkodás humorát, amelyet Csehov beleírt, és Zsámbéki bele akart rendezni a szerepbe.

Továbbá: mit jelent az a megállapítás, miszerint nem Csehov Ivanov ját, hanem Zsámbéki Csehovját láthatjuk a kaposvári színen? Nyilvánvalóan egyetlen darab sem játszható el úgy, ahogyan szerzője elképzelte, és különösképpen nem játszható el így más térben és időben. A rendezőknek, a színészeknek és a nézőknek egyaránt mások a történelmi tapasztalatai, mások a képzettársításai, másként értékelik az emberi gesztusokat, mint az évtizedekkel vagy évszázadokkal korábban és más hagyományban felnőtt szerző. Például: a darab legguszustalanabb jelenetében Csehov utasítása szerint Borkin és az idős gróf arcon csókolja a borzalmasan közönséges Babakinát. A kaposvári előadáson Babakina szétterpesztett lábbal Borkin ölébe ül, miközben a gróf röhécselve és topogva botjával hátulról a nő feneke felé döfköd. Ez bizony vaskosabb eljárás, de vajon csehoviatlan-e? A darab szövegéből süt az illetlenség: "Megálljon, megálljon, egészen felkavart . . . Menjen, menjen . . . Nem, ne menjen el!"– sikoltja Babakina, akinek – a gróf nehezen félreérthető szavai szerint –„azért megvannak a maga előnyei ..."Illetlen hármasuk vihogó évődéssel ér véget. Az ilyen jeleneteknek is részük lehetett abban, hogy az Ivanov moszkvai ősbemutatóján Oroszországban még sose látott színházi botrány tört ki, a nézők már előadás közben is üvöltöztek, felháborodott és buzdító kiáltásokkal tarkították a mesteri dialógusokat. A botrány légköre és a szöveg intenciói ma már nem egyeztethetők össze azzal a hatással, amelyet egy színpadi arccsók vált ki.

Ezzel az apró példával csak azt szeretném jelezni, hogy nem létezhet olyan Ivanov-előadás, melyre ki lehet mondani, hogy ez a Csehov Ivanovja; a darab szövege számos igaz előadást tesz lehetővé. Egy darab akkor maradandó, ha a benne foglalt emberi – társadalmi és lélektani – viszonylatok alapigazsága elég szívós ahhoz, hogy a kor szükségleteinek megfelelően új és új konkrét igazságokkal telítődjék meg. Az alapigazságot – jelen esetben azt, hogy a sivár, céltalan élet ön– és közveszélyes, és szétroncsol minden értéket – egyetlen jó előadás sem iktathatja ki a műből. De ennek az alapigazságnak csak egyedi, személyes megelevenítése vezethet színházi élményhez. Ezért aztán én természetesnek tartom, hogy amennyiben Zsámbéki rendezi Csehovot, akkor Zsámbéki Csehovját látjuk a színen, és nem a műítészek közhelygyűjteményében tenyésző, semmire sem kötelező, elvont-általános orosz klasszikust. Az ilyen személyes többlet nélkül semmi értelme sem volna színházba járni – Csehov Csehovját otthon is elolvashatnánk, de persze még ebben az esetben is mai tudásunkon, tapasztalatainkon szűrnénk át a szöveget, így vagy úgy mindnyájan átrendeznénk belső színpadunkon a szerző művét.

Zsámbéki Ivanovja

Zsámbéki Ivanovjához Pauer Gyula díszletei kínálják a kulcsot. Mindenekelőtt: a színpadot fakéregdarabok borítják. A fakéreg: nem levél, színénél, textúrájánál fogva mégis az őszt, az avart idézi; csakhogy nem naturálisan: a korhadás a szilárd anyagot hatja át. A talaj befolyásolja a szereplők járását: nem lehet rajta magabiztosan közlekedni. Oldalt csupasz bokrok, költőien és könyörtelenül. Ebben a természeti közegben helyezkednek el a bútorok – Ivanovék és Lebegyevék belvilága. Mint a Somogy megyei Néplap kritikusa, Leskó László szellemesen megjegyzi: „Lebegyevéknél »rend« van", itt kupacokba söpörték a kérget, és köztük folyosókon lehet közlekedni; Ivanovnál azonban az altalaj egyenetlenül, de mindenütt jelen valóan elborítja a szobát. A darab szereplői a szoba és a természet egységében élnek, a felbomlás kívül-belül egyformán megtámadta őket. A díszlet mégsem rút és visszataszító, nem szeméthalmot látunk, mint *A szecsuáni jó lélek* Benno Besson rendezte előadásán, szó sincs „lábszárig érő undok szennyről,

amelyet Molnár Gál Péter vélt a színpadon felfedezni. A fakéreg a maga anyagszerűségében: szép, és szép a háttér is, a foltok ellenére, vagy éppen a maga esendőségében. Számos díszletelem nem fejthető meg egyértelműen, Pauer szabadon vándoroltatja képzeletünket a felbomlás és a poézis közt. Úgy vélem, ebben a díszletben nemcsak az a nagyon is csehovi gondolat, hogy a szereplőket – anyagi helyzetük, értelmi és erkölcsi színvonaluk különbözősége ellenére – azonos külső és belső szituáció határozza meg, hanem azok a „szép" ábrándok és illúziók is, amelyekkel önmagukat szeretnék szemlélni. Sőt: ez a díszlet magában hordja az Ivanovok világának egykori, már alig felfedezhető valóságos értékeit is. Szinte öntörvényű alkotás – csak ennyiben problematikus. A maga módján elmondja a darabot, és nemcsak serkenti a színészek fantáziáját, hanem meg is köti őket. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a díszletnek, mely állandó tényező, nem lehet mindig egyformán funkciója, de ebben az esetben, éppen szokatlan tárgyiasságánál fogva olyan erősen van jelen, hogy állandóan funkciót követelne magának.

Úgy vélem, Zsámbéki azért vállalta a Pauer díszleteinek óriási többletével járó megkötöttségeket, mert ő maga is az anyagszerűség és a képtelenség cikcakkos határvidékén helyezte el Csehov művét. A darab valóságtartalma szembeszökő: a vidéki élet lezüllése, a bizonytalan értelmiségi becsvággyal rendelkező földbirtokos magánya a piások és zsugások és uzsorások között, az élet általános céltalansága, az adott rendszeren belül megkísérelt kitörés reménytelensége, az érzület, a gondolkodás és az ábrándok riasztó eltompulása: mind-mind valóságos tény, az orosz irodalom állandóan visszatérő témája. Csakhogy Csehovnál a köznapi lét tengődése a fantasztikus szatíra túlzásai nélkül lépi át az abszurditás határát. Az embernek az a benyomása, hogy maga a valóság abszurd. Zsámbéki rendezése nyomatékosítja ezt az alapérzést. Ha meg mernék én is kockáztatni egy szellemességet, azt mondanám, hogy nála nem a valóság torkollik az abszurditásba, hanem az abszurdum lesz valóságos. Ehhez bőségesen kínál fogódzót Csehov dialógustechnikája. Itt van például Koszih, foglalkozására nézve jövedéki tisztviselő; ahányszor a darab folyamán kinyitja a száját, csak a kártyáról és partnereinek balfogásairól tud beszélni; amikor Lvov, az orvos a végkifejlet előtti feszült légkörben megkérdi tőle, hogy mi a véleménye Ivanovról, ezt feleli: „Reménytelen alak. Úgy játszik, mint egy suszter. . ." Az embereknek ebből a tragikomikusan végletes egyoldalúságából csinált iskolát évtizedekkel később az abszurd színház. Zsámbéki Gábor Beckett és Ionesco felől is megtekintette magának Csehovot, és így bűvölte színre például a darab második felvonását, mely íróilag a legkevésbé mélyreható; Csehov későbbi darabjaiban nem is igen találunk ilyen életképszerű, részletező ábrázolást. Zsámbéki a Lebegyevnél összegyűlt vendégsereglet szinte minden tagjának kitalált egy karikaturisztikus arcot, egyetlen jellemző vonással – még azok is groteszk életre kelnek így, akiknek szövegük sincs. Elsősorban Csernák Árpád, Jeney István, ifj. Mucsi Sándor, Lukács Andor, Simány Andrea és Kari Györgyi jóvoltából borzalmasan mulatságos panoptikumot láthatunk kihalásra ítélt, de azért fölöttébb szívós állatseregletet. A Csehovnál mindenütt jelenlevő komikumnak ez a pojácás hangsúlyozása arra is jó, hogy az unalom, az idő lassú múlása mulatságosan és pergőn elevenedjék meg. A Ionesco felől nézett Csehov azonban mindig Csehov marad Kaposváron: az abszurd színház az egyoldalúságában végletesen felfokozott embert kiemeli környezetéből, vagy jelképes környezetbe helyezi; itt azonban egy pillanatra sem tűnik el a képtelenségek szilárd alapja, az orosz vidéki élet valósága, Csehov Ivanovra vonatkoztatott szavaival: „Hosszú téli esték, üres kert, üres szobák, egy zsörtölődő gróf (a nagybátyja), egy beteg feleség."

Az emberek groteszk átváltozásával együtt átalakulnak a tárgyak is. A díszletekről beszéltem már; most csak a darabban olyan fontos szerepet betöltő lőfegyvereket hozom fel példának. Az első

felvonás első jelenetének elején Borkin viccből ráfogja puskáját Ivanovra, aki halálra rémül; az utolsó felvonás utolsó jelenetének végén Ivanov agyonlövi magát a pisztolyával. E két fegyveres akció között zajlik le a darab. Nyilvánvaló, hogy a csínytevés már a végkifejletet készíti elő. Ivanov pisztolya a harmadik felvonás elején is szerepel; Csehov szövege szerint a gróf fenyegeti meg vele Koszihot, hogy hagyja már abba a kártya-történeteit. A kaposvári előadáson nagyobb szerep jut a pisztolynak: az iszogató férfiak részegségükben bedobják az uborkásüvegbe, innen halássza ki a gróf, majd miután Koszihra szegeződött, vissza is kerül az uborkásüvegbe; a következő jelenet folyamán Ivanov ennek a pisztolynak a tisztogatásával foglalkozik. Ez a tevékenysége még leplezetlenebbül készíti elő a végkifejletet, amelyet egyébként Csehov sem igen rejt véka alá. Csakhogy ez a végkifejlet, minden rémsége ellenére, felszívott magába egy komikus vonást. Nem mindegy, hogy a pisztoly, amellyel főbe lőjük magunkat, előzőleg uborkásüvegben lubickolt-e valamennyiünk szemeláttára, vagy eredeti funkciójának megfelelően viselkedett, titokzatosan és fenyegetően. A halál méltóságából jócskán levesz a halálokozó eszköz előtörténete – és az a mód, ahogyan a halálra sebzett Ivanov hátulról befúrja magát a fakéreghalomba, és hulladék lesz a hulladék alatt, ezt a degradált halált teljesíti be groteszk és torokszorongató eredetiséggel. Igaz: eszünkbe juthat erről a halálról a Hamu és gyémánt Maciek-jének pusztulása, és még inkább Peter Brook Ikekjének az a jelenete, amikor a haldokló a gallyak fonataiba fűzi be magát, és ha eléggé jártas volnék a külföldi nagy rendezők halálötleteiben, nyilván még több analógiát fedeznék fel bennfentes diadallal. A művészetben azonban nem akkor eredeti egy eljárás, ha egyetlen korábban alkalmazott eljáráshoz sem hasonlít, hanem akkor, ha jelképes erővel és érzékletesen beilleszkedik az adott mű világának jelzésrendszerébe. Ha ez a jelzésrendszer önálló és tartalmas, akkor részleteinek eredetiségét nem csorbítja, ellenkezőleg: gazdagítja minden olyan hatás, mely új képzettársításokat és gondolatokat visz be a műbe.

A rendezés legörvendetesebb remeklése az, hogy a panoptikumszerű mellékalakokon és a tárgyi világ abszurdba hajló realitásán túl kidolgozta az alapvető emberi viszonylatok reménytelen komikumát is. Példaként vegyük szemügyre Ivanovnak és a két fiatal nőnek a kapcsolatát. Ha csak tárgyilag nézzük, Ivanovot egyértelműen tragikus, komor kötelék fűzi feleségéhez. Az asszony tüdőbajos, a halálán van, de ő már nem tudja szeretni. Tekintettel sem tud lenni rá. Sőt, gyötrelmesen unja. Minden este magára hagyja, holott tudja, hogy a nő mindent feláldozott a szerelméért: otthagyta zsidó hitét, a szüleit, akik kitagadták ezért, megszokott környezetét, még a nevéről is lemondott. Anna Petrovna, alias Sara Abramson megszemélyesítője, Pogány Judit rendkívüli átéléssel ábrázolja e figura reménytelen elesettségét; szerencsére nem hangsúlyozza külön a zsidó vonásokat, sem a betegséget - veszendő voltát eleinte magára erőltetett, szertelen játékosságba rejti. Ebből, mint burokból, csap ki az előadás jól kiválasztott, ritka pillanataiban szerelme, kétségbeesése, helyzete remény-telenségének tudata. Pogány Judit nagy önfegyelemmel és belső erővel eléri azt, hogy érdemmé és értékké válnak azok a veleszületett adottságai alacsony termete, vékony hangja –, amelyekkel régóta is annyit tusázott. Törékenységének és temperamentumának ellent-mondásossága: a halálközelség és az élniakarás kettőssége. Alakításának különös színt ad, hogy – a rendezés koncepciójának megfelelően – ebbe a figurába is képes komikumot belevinni. Amikor este otthon akarja marasztalni férjét, a nyakába kapaszkodik, ragaszkodásában valósággal ráragad, átfonja, lehúzza, valóságos teher lesz, komikusan és szemléletesen mutatja, milyennek érzi őt, a beteg, szellemileg igénytelen asszonyt a férje. Ugyanez a csimpaszkodó szerelem tér vissza az Ivanov-Szása

viszonyban is; a lány mindenáron meg akarja váltani a férfit, nem engedi ki a markából, és a „tevékeny szerelem iránti vágyában ő is koloccá válik. Nincs komikusabb és viszolyogtatóbb látvány, mint amikor egy férfit (vagy nőt) két oldalról rángatnak merő szerelemből, főként ha ez a rángatás nem pusztán metaforikusan, hanem szó szerint is értendő. Csehov is feltétlenül azon a véleményen volt, hogy Ivanov tragikomikus pusztulását nagyban elősegíti kapcsolatainak kényszeredett kiürülése, vagyis az, hogy a szerelemből ő már csak a kapaszkodást észleli. Amikor Zsámbéki Gábor ezt a metaforikus kapaszkodást szószerintivé élezte, a darab egyik valóságos komédia lehetőségét aknázta ki szellemesen és szemléletesen

További arcok

Az előadás legnagyobb terhe az Ivanovot megszemélyesítő Rajhona Ádámon nyugszik. Nehéz feladat egy figurát önnön mélypontján tartani négy felvonáson át. Ez a mélypont persze intellektuálisan, az önismeret és a lelki fogékonyság terén sokkal magasabban van, mint ahová a többi szereplők felérnek – de éppen mert Ivanov tiszta pillantással méri fel világát és benne a saját helyzetét, folyton-folyvást nyavalygó reflexiókra kényszerül, minthogy a tettvágy, a változtatás és perspektíva reménye végérvényesen kiveszett belőle. Rajhona igen okos színész, magától értetődő természetességgel nyújtja a figura értelmi fölényét, és ideges alkata épp ilyen természetesen tölti meg intellektualizmusát hisztériával. A legkiválóbbat azokban a jelenetekben nyújtja, amikor szembesülni kényszerül lényének igazi természetével; így az első felvonásban az orvossal folytatott párbeszédben és a harmadik felvonás végén, amikor a kibírhatatlan nyomás alatt vergődve, felesége elől a szó szoros értelmében menekülve az asszony szemébe vágja zsidó származását és halálra ítéltségét. A felvilágosult, liberális embernek ez az önmaga elől is gondosan titkolt alvilága döbbenetes erővel tör fel, és mintegy megpecsételi sorsát: Rajhonának és az egész előadásnak legfeledhetetlenebb pillanata ez. A civilizációs s kultúrmáz mögött acsargó kegyetlen ösztönök és alantas társadalmi beidegzettségek leplezetlenül diadalmaskodnak és végleg megpecsételik Ivanov sorsát.

Halványabb Rajhona azokban a jelenetekben, ahol pusztán létezik és tenyészik. Veszendőségének, régi dicsőségének siratása monoton, és ez nem volna baj, hiszen már ez is beidegzettséggé vált; de a kelleténél vonakodóbban érvényesül e monotónia humora. Mulatságosnak érezzük, ha valaki folyvást elveszett pénzét vagy nőjét siratja; még mulatságosabb, ha egy ember önnön elkallódott énje miatt nyavalyog, anélkül, hogy bármit is tenne hanyatlásának megállítása érdekében. Rajhona és Zsámbéki – nem óhajt fejlődésdrámát nyújtani ott, ahol nincs fejlődés; de a statikus állapot körüli hullámzás művészi szintje nem egyenletes, talán mert olykor túlzottan „belülről" jelenik meg a figura; Rajhonának többször kellene Ivanovot abból a tisztes távolságból szemlélnie, ahonnan Ivanov szemléli környezetét.

Helyey László a becsületes Lvov doktor szerepében ismét kamatoztatja személyiségének átütő erejét. Az erény aljas kis diadalát, hogy lám csak, minden valóban olyan romlott, amilyennek az ő szemüvegén keresztül mutatkozik, a vaskalapos humortalanság humorát, amelyet az koronáz meg, hogy a becsület, a becstelen világ iránt táplált gyűlölettől szárnyakat kapva, önnön ellentétébe lendül át: mindezt Helyey – főként az első három felvonásban–a lehető legeszköztelenebbül fejezi ki.

Kárörvendő kis mosolyaival, amelyeket képmutatóan elfojt, félszeg méltóságával, ahogyan egy-két centivel még magasabbra húzza ki magát, merev, pattogó beszédmódjával szinte belénk vési a doktor mindenki számára elviselhetetlen lényét. Amikor például a második felvonás végén Ivanov és Szása szerelmes kettőse Lvov jelenlétében

lelepleződik a feleség előtt, Helyeyn gyors öröm sugárzik át, hogy aztán ez is átadja helyét a komor „quod erat demonstrandum”-nak. Ez a bravúr annál is feledhetetlenebb, mert előzőleg, Anna Petrovnával beszélve, őszintén aggódónak és gyöngédnek láttuk; az asszony iránti csodálata ugyanis az egyetlen olyan érzés, mely ideig-óráig lecsalogatta az erkölcsi pulpitusról; végül azonban a felfújt erény legyőzi gyöngédségét. Káröröme a „legyen igazság, ha belepusztul is a világ” undorító érzületéből táplálkozik, tudja, hogy Ivanov lebukása sietteti feleségének pusztulását, mégis örül, mert igaza lett: bebizonyosodott, hogy a férj valóban méltatlan nejéhez. Helyeyben megvan az a ritka képesség, hogy lényét, mihelyt megjelenik a színen, ráerőltesse a közönségre. Ha oldalt áll, vagy csak sétál a háttérben, akkor is rendkívül intenzíven érezzük, hogy Lvov doktor, lesújtó igazságainak birtokában, nem ért egyet, és készül a leszámolásra.

Csákányi Eszter mint Babakina és Vajda László mint Borkin szintén lenyűgöző formában van. Csákányi alakítása parodisztikusabb: Babakinája ordítóan közönséges, kéjsóvárságát csak pénz– és rangsóvársága múlja felül (ha ugyan felülmúlja). Egy pillanatig sem lanyhul koncentrált ordinárésága, és alakításának humorát tovább fokozza, hogy szerepjátszó asszonyt elevenít meg, de olyat, aki állandóan kiesik társasági szerepköréből; ennek bemutatása kettős csavarintást kíván, olyan játékot, mely a szerepjátszást és az erről való megfeledkezést egyformán mulatságosnak mutatja. A kaposvári Borkin nem Ivanov távoli rokona, ahogy Csehov szerepjegyzékében áll, inkább egy volt muzsik – agyafúrtsága, harsánysága, ereje, járásának elfogulatlan ügyefogyottsága egyaránt plebejust idéz elénk. Vérbő, jókedvű alakítás ez, a hálás szerep szinte ellenállás nélkül csalta ki Vajda László legvonzóbb – igaz: már kipróbált – erényeit. Kun Vilmos Sabelszkij gróf szerepében kellően elkeseredett, cinikus, torz, olyasvalaki, akiben filozófiává züllött az élet perspektívátlansága. Az ő játékát befolyásolja leginkább a színpadi környezet: turistaként, nehezen tapossa a fakérget, botjával az altalajba szúr – mintha még az is erőfeszítést kívánna tőle, hogy a szó szoros értelmében megálljon a lábán. Az Ivanovban megismétli apemantusi remeklését, és ez nem technikai és formai trükkök átvételének eredménye, hanem a szerep légköréből fakad: a gróf valóban az athéni Timon vitapartnerének szellemi leszármazottja. Nehéz színészi feladat lehetett olyan változatot találni, amely nem hat a korábbi szerep másolatának. Azt hiszem, Kun Vilmos figyelme nem kis mértékben azért összpontosult a külső környezet okozta lehetőségekre, mert igazi művészként önmagát sem akarta másolni, és ezért olyan pontot keresett, ahonnan elrugaszkodhat a már kész megoldásoktól. A Lebegyev házaspár – Dánffy Sándor és Olsavszky Éva – magabiztosan és hibátlanul oldja meg feladatát. Dánffy olyan természetesen mozog a színen, mintha ott lakna; Olsavszky pedig fukar eszközökkel is példásan emeli ki a szatirikus egyoldalúsággal megírt figura egyetlen oldalát. Az embernek mégis az az érzése, hogy a két kitűnő színész – az atlétika nyelvén szólva – nem futotta ki a formáját, mintha nem adták volna át teljesen személyiségüket az ábrázolandó figuráknak, és ezért alakításuk csak élvezetes és pontos – ismétlem: hibátlan –, de nem eléggé emlékezetes.

A kaposvári Ivanovban a keserű Csehov támadt életre, a könyörtelen ítélkező, a ridegen vizsgálódó orvos, aki tudja, hogy még senki sem gyógyult meg egy kellemesen kedvező diagnózistól. Az előadás a semmire tekintettel nem levő tisztánlátás igényét fejezi ki, és nem hiszem, hogy akadhat igény, mely inkább megérdemelné, hogy eljusson a világot jelentő deszkákra.

Csehov: Ivanov (kaposvári Csiky Gergely Színház) Fordította: Elbert János. Zene: Székely Iván. Díszlet jelmez: Pauer Gyula. A rendező

munkatársa: Saád Katalin és Gazdag Gyula.
Rendezte: Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Rajhona Ádám, Pogány Judit, Kun Vilmos, Dánffy Sándor, Olsavszky Éva, Tóth Éva f. h., Helyey László, Csákányi Eszter, Csernák Árpád, Vajda László, Farkas Rózsa, Lukács Andor, ifj. Mucsi Sándor, Stella Attila, Jeney István, ifj. Somló Ferenc, Kari Györgyi, Simány Andrea, Kaskó Erzsébet, Csernella Ágnes, Jancsik Ferenc, Galkó Bence

Eredeti megjelenés: Színház, 1978/1, 13–18.

Woyzeck egy pincében

A Stúdió K elnevezésű színházi alkotóközösség a nyolcadik kerületi IKV pinceklubban játssza szombaton és vasárnap este Georg Büchner szuperzseniális remekműtöredékét, a Woyzecket. Kivételesképpen beigazolódott az a bornírt közmondás, amely szerint a jó bornak nem kell cégér (a rossznak nem kéne), a jegyek hónapokkal előre elkeltek. Minthogy jó néhány műélvező ráadásképpen is beszivárog, közelharcot kell vívni a látványért és az élményért, jól kell tudni helyezkedni, hogy szemfülesen felismerhessük a pillanatról pillanatra változó helyzet lehetőségeit – egyszóval aki korszerű erényeket tud felvillantani, azt az eredmény kárpótolja fáradozásáért.Függönnyel lezárt térségben várakozunk, a színészek a mi körünkben végzik arcukon és ruházatukon az utolsó simításokat, még padok is vannak, jó helyet kívánunk fogni, derűsen nézzük a függönyön viruló roppant férfiasságú majmot. Aztán elhúzzák a függönyt, kiderül, hogy odabent a játék– és nézőtér, gyorsan elhagyjuk gondosan kiválasztott helyünket, és bezúdulunk a másik pinceszobába. A nézők gyűrűjében kezdődik meg az első jelenet Woyzeck és Marie között a gyűrűn kívül reked a mutatványos bódé, mely adandó alkalommal bolt is – a Kikiáltó meg a Zsidó ide csődíti majd olykor a közönséget, vagy legalábbis azt a részét, mely az ott lezajló folyamatokra kíváncsi. A játék súlypontja fürgén futkározik, olykor egyidejűleg több helyen is zajlik az élet, a nézőket áthatják és körülfolyják az események.

Fodor Tamásnak, a rendezőnek alighanem kapóra jött, hogy a *Woyzeck* töredékben maradt; különösen boldogító lehetett a számára, hogy a jelenetek sorrendje sem állapítható meg teljes tudományossággal. Így saját céljainak megfelelően rendezhette el az anyagot: lépésről lépésre végigmesélhette a történetet, és eközben módot találhatott arra is, hogy a feszültséget, a szimultán játékstílus segítségével, a végletekig fokozza. Például: miközben a szörnyeteg Doktor, Mengelének ez az őse, aki emberkísérletekkel mozdítaná elő a tudományt, és Woyzecket némi anyagi ellenszolgáltatás fejében kizárólag borsón tartja, hogy tanulmányozni tudja rajta az egyoldalú táplálkozás okozta szellemi, idegi és fizikai leromlást: miközben tehát ez a Doktor Woyzecket kommandírozza, az Ezreddobos a pince túlsó sarkában magáévá teszi Woyzeck szerelmesét, törvénytelen gyermekének anyját, Marie-t, mégpedig olyasfajta nyers, szemléletes realizmussal, amilyet száműzni szoktak honi színpadainkról. Ezután következik az a jelenet, amelyben Woyzeck megborotválja a Kapitányt. Miközben kése a léha és ostoba figura nyakán szánkázva végzi napi kötelmeit, a Kapitány aljas kis célzásokkal elárulja, hogy mi történt Marie és az Ezreddobos között. Woyzeck nem üvölt fel, emberfeletti erőfeszítéssel megőrzi látszólagos nyugalmát, de a kés egyszer-kétszer megáll a gégetájon: a nézők, fél méterre az eseménytől, nem tudhatják, hogy nem metéli-e szét a következő pillanatban az ostoba Kapitány torkát. Büchner darabjának hihetetlenül modern forradalmisága nem a témaválasztásban és nem is az elhangzó szövegekben, hanem a szemléletben rejlik. Hierarchikus felépítésű világot látunk; felül vannak a hatalmaskodó vagy tudálékos tökfejek, akik a morál nevében uralkodnak, alul pedig a plebs, amely kívül rekedt a morálon. A fentiek egyáltalán

nem gondolkodnak, vagy rögeszmés hobbijaikat hajtogatják, mint a Doktor – a lentiek gondolkodnak ugyan, de torzul, civilizáció alatti szinten. Woyzeck például még látomásai, szorongásai és a valóság között sem tud különbséget tenni. Büchner, akinek nagyszabású modernségére mi sem jellemzőbb, mint hogy finom pszichológiai érzékét nem aprózza el lelki redők és anyajegyek pingálgatásával, Woyzeck kaotikus világképét toronymagasan urainak beidegzett világképe fölé helyezi. Woyzeck ugyanis képes arra, hogy legalább a saját helyzetéről élesen és tisztán gondolkodjék: „...nekünk, egyszerű népnek, nincs erényünk, minket csak úgy elfog a természet; hanem ha úr volnék, volna órám, kalapom, bodros hajam, és tudnék szép előkelően beszélni, akkor már én is erényes akarnék lenni. Szép dolog lehet az erény, kapitány úr. De én csak egy szegény ördög vagyok." (A szöveget Thurzó Gábor kitűnő fordításában idézem – a Pinceklubban is ezt a fordítást élvezhetjük.) Az erény ebben a darabban a brutalitás, a megalázás eszköze, a hierarchia támasza és talpköve, semmi más. Woyzeck is brutálisan végez szerelmével (Büchner utasítása szerint: összeszurkálja), de brutalitása nem a morálból táplálkozik, és nem is a morál ellen fejlődik ki, hanem morál előttinek hat, ősi bugyborgásnak, olyan lápvilágból tör fel, amelyet a hígvelejű úri „kultúra", vagyis: szokásrendszer nem bírt lecsapolni. És Marie? Ezt mondja a féltékeny Woyzecknek: „Csak nyúlj hozzám, Franz. Inkább járja át kés a testemet, mint hogy rám emeld a kezed. Tízéves voltam, de az apám sem mert hozzám érni, ha ránéztem." Ez nyilvánvalóan a színtiszta igazság. Woyzeck komolyan is veszi, olyannyira, hogy mindvégig nem meri megütni Mariet – inkább kést döfköd belé. Marie szavaiból az ösztönös, romlatlan méltóság és büszkeség hangja csendül ki; Woyzeck jellegzetes válasza: „Minden ember szakadék: aki belenéz, szédül." Valójában azonban csak ezeknek a figuráknak van mélységük; a fölöttük levők csupán felszínen úszkáló olajfoltok.

A Stúdió K előadása rendkívüli nyomatékkal, minden további mondandó és hatás előfeltételének ábrázolja az áthidalhatatlan távolságot a „fent" és a „lent" között. A „fent"-et képviselő Kapitány (Oszkay Csaba) és a Doktor (Fodor Tamás) remekbeszabott karikatúrák. A begyakorolt modor és az üres gesztus felfalja az eleven embert – a színészek ezt a tartalmatlanságot torzítják tovább könnyedén és hitelesen. Magatartásuk tökéletesen megfelel az élet előttünk kibontakozó rutinjellegének. A Kikiáltó és a Zsidó, akiket szintén Fodor Tamás alakít szellemesen és magabiztosan, ugyanezen a konvencionális, mélység nélküli szinten biztosítja az előadás vásári közegét; és ezt erősíti fel a darabba találóan belerendezett szándékoltan primitív bábjáték is, mely a szereplőket és nézőket egyaránt végérvényesen az előadás réseseivé teszi azáltal, hogy háttal nekünk, kifelé, az üres helyiség felé játsszák el, ahonnan az előadás kezdetekor betódultunk. A kör nyezet plebejusan szokványos valósága természetes és egyszersmind ellenpontul is szolgáló keret a tragédiához. Élet és színmű simán gördülő masinériája, sörhabtól mocskos, lábmosással és verekedéssel tarkított köznapisága az a közeg, amelybe a woyzecki borzalom észrevétlenül belesimulhat, de úgy, hogy közben állandóan szétrobbantással fenyegeti ezt.

Woyzeck alakítója Székely Béla rögeszmés szívóssággal sugározza nehezen kódolható, de félreérthetetlen jeleit a szakadékból. Ruházata, megjelenése hangsúlyozottan, szinte felfokozottan átlagos. Beszéde vontatott és halk, indulatait a végsőkig leplezni óhajtaná, csak valami fújtató orrhangot ad olykor (Büchnernél az ujjait ropogtatja); lefojtott énje a döntő pillanatokban mindig késlekedve reagál, de nem butaságból, hanem azért, mert egy-egy gyanúja vagy felismerése után minden erejét indulatainak elrejtésére kell fordítania. Például: észreveszi a fülönfüggőket, amelyeket az Ezreddobos ajándékozott Marie-nak. Kérdésére Marie azt

feleli, hogy találta őket. „Én még sose találtam így kettőt egyszerre”– válaszolja szövegének megfelelően Székely. Csakhogy ezen az előadáson a válasz sokáig várat magára – egy teljes lábmosás iktatódik a nő és a férfi mondata közé. Woyzeck mozdulatlan arccal, a rá oly jellemző, zárkózott modorban tisztálkodik, és közben fortyog és bugyog benne a rémes gyanú – ez fogalmazódik meg az idézett, igen viszszafogottan és nyugodt hangsúllyal mondott megállapításban. Vagy: a gyilkosság után, melynek nyers realitása visszarímel a szeretkezési jelenetre, Woyzeck-Székely kirohan a színről, Marie egyedül vergődik a földön, míg a férfi vissza nem rohan, és csak akkor hangzik el a kérdés: „Nem bírsz meghalni? így! Így ni!” És ú j r a beledöf, és közben ráfekszik, összegubancolódik vele. A visszajövetellel a tett megfontolt és végérvényes formát ölt. A rendező és a színész nagyon büchneresen járt el, amikor a kínálkozó önvádas vagy sirató jellegű gesztusok helyett ezt a végsőkig eltökélt, civilizáció alatti igazságtételt hangsúlyozták.

Gaál Erzsébet mint Marie, partnerének egyenrangú társa. Ő is szakadékot rejt magában, de lefojtott patológia helyett az ösztönök meleg örömét árasztja. Lámpák gyúlnak benne szakadatlanul, és szabálytalan, szokványos értelemben korántsem szép lényét gyönyörűvé teszi a váratlan sugárzás. Gyerek, vágy, szerelem, összetartozás, szeretkezés, halál – természetközeli, animális létet vállal fel, és példátlan egyszerűséggel, az ösztönök bölcsességével viszi el szerepét a végkifejletig. Természet adta groteszksége, megszépülten is, első pillanattól kezdve tragikummal kecsegtet: minden tettetésre képtelen lénye nem úszhatja meg szárazon ezt a torz férfivilágot, ahol az őszinteség halálos bűn, és ahol a legjobb, mert elnyomott elem, Woyzeck is az őrület határmezsgyéjén botorkál. Gaál Erzsébet Marie-ja első pillanattól védtelen: tagad is, ellen irányul; itt azonban alig van köze az áldozathoz, noha egyszer előírásszerűen leteperi és helybenhagyja a mocskos kocsmaasztalon. Az Ezreddobos, Angelus alakításában, energikus fickó, buta, de nem rossz szándékú katona, aki egyszerűen csak élvezni akar. Eközben véletlenül tönkreteszi Woyzecket, de nem lehet emiatt haragudni rá. Az élet úgy van berendezve, hogy a véletlenek nem a kapitányokat, hanem ezek borbélyait sújtják. Fazekas István Andres közlegény szerepében egyszerűen és jól látja el feladatát.

A Stúdió K *Woyzeck*je ismét bebizonyította, milyen értelmetlen a merev különbségtétel amatőrök és profik közt, a demarkációs vonal a művészek és a kontárok között húzódik. Maga az együttes amatőrnek számít, de az egész gárda igen tehetséges, és legalább három színésze – Székely Béla, Gaál Erzsébet és Fodor Tamás – bármilyen profi mértékkel mérve is kimagaslót nyújtott. Fodor mint rendező is remekelt: az előadás dramaturgiai kidolgozása, térbeli és időbeli elhelyezése, a nyers, reális tárgyi és játékbeli elemeknek az intellektuális és karikaturisztikus stílussal való ötvözése rendkívül eredeti szemléletre, nagy evokatív képességre vall. Nem utolsósorban a rendezőt dicséri az is, hogy aki ezt a Woyzecket megnézi, olyan színházat lát, melynek igazsága koncentrált, közös erőfeszítés gyümölcse.

Eredeti megjelenés: Színház, 1978/5, 23–26.

Népszínház és avantgardizmus

A színházi életben és a színházi sajtóban – határainkon innen és túl – egyre több szó esik a népszínházról. júliusi számunkban Földes Anna számolt be a színikritikusok nemzetközi szervezetének bécsi kongresszusáról, melynek témája a népszínház fogalma, tartalma, funkciója volt. De abban, hogy mitől nevezhető népszínháznak egy színház, a bécsi találkozó résztvevői sem tudtak egyetérteni, nem utolsósorban azért, mert az eszmecsere során

tartalmi és formai problémák és definíciók keresztezték egymást. Hasonlóképp régi vita tárgya a színházi avantgardizmus mibenléte, amiről különféle szempontok alapján sokféle állásfoglalás született. Legutóbb Vámos László nyilatkozott erről a kérdésről a hamburgi Nemzetek Színháza kapcsán; Eörsi István az alábbiakban az ő megállapításaival vitatkozik, arra keresve feleletet: mit értünk valójában népszínházon és avantgarde színházon? A szerkesztőség szívesen helyt ad további hozzászólásoknak, abban a reményben, hogy az ekképp elkezdődött vita folytatása hozzásegít a lényeges, tartalmi problémák tisztázásához. Vámos László a Nemzetek Színházának hamburgi fesztiváljáról hazatérve interjút adott a Magyar Nemzet kritikusának, Barta Andrásnak, lesújtó tapasztalatairól. Megnyilatkozása elvi jelentőségű, nem kötődik konkrét fesztiválokhoz, olyasfajta szívós és következetes színházi szemléletet fogalmaz meg, mely hagyományos uralmi helyzetét támadó hangon védelmezi. Vámos véleménye hamburgi élményeiről sommásan így hangzik: „ Az egész fesztivál a művi, a kiagyalt, a kimódolt, tehát a hazug színház csődjét és utolsó rúgásait jelképezte számomra" Már ez a „tehát" is felébresztette bennem az ellentmondás rakoncátlan ördögét: a hazug színház, honi tapasztalataim szerint, nemcsak kiagyalt, kimódolt koncepciókból táplálkozhat, hanem az agy nagymérvű kikapcsolásával színre varázsolt, módozatok nélküli kellemes játékmódból is, mely a néző (olykor csakugyan hivalkodó) sokkírozása helyett választékosan semmitmondó szórakoztatásukat tűzi ki célul. Úgy vélem, a legavantgardistább rongyrázás sem lehet hazugabb, mint az a művészet, mely úgy fogyasztható, mint utána a cigányzene hangjaira felszolgált éttermi vacsora, amihez katartikusan és kulturáltan kedvet csinál. Vámos szerint „a koncepciótlan avantgardizmus a lehető legpolgáribb dolog", de sajnos elmulasztja közölni velünk: milyen álláspontról nyilvánítja polgárinak ezt az irányzatot. Talán a proletárszínház nevében? Nyilván nem. Akkor háta parasztszínház lebeg szeme előtt? Ugyan. Vámos, más összefüggésben, a „népszínház kifejezést használja: „Szerintem csak kétféle színház létezik: népszínház és rossz színház.

Ismét felmerül a kérdés: talán a proletárszínház? Vagy a parasztszínház? Nincs jele annak, hogy Vámos ilyen konkrét társadalmi kategóriákra gondol. Viszont a „nép" fogalma ma már tudományosan nem használható, és a köznyelvben is pontosabb helyette a „lakosság" kifejezés; a „népszínház" eszerint olyan – színi előadásokkal foglalatoskodó – kulturális intézmény, ahová csak úgy dől a lakosság. A lakosság azonban a színházban polgári táplálékhoz, de legalábbis polgári tálaláshoz szokott. Vámos idézett mondatát tehát így egészíteném ki: „A koncepciótlan avantgardizmus a lehető legpolgáribb dolog, ugyanolyan polgári, mint a koncepciótlan lakosságszórakoztatás. "Ez a lakosság szórakoztatás persze a legnagyobb és legfelkavaróbb műveket is nyersanyagának tekintheti. Láttam már nálunk – igen telt házak előtt Shakespeare-t, Moliére-t és Brechtet a kommersz darabok szintjére leszállítva. ilyen esetekben a koncepciótlanság válik koncepcióvá: egyrészt elő kell adni a szent szöveget, ahogy ránk hagyományozódott, a megírása óta egybesereglett történelmi tapasztalatok lehető leggondosabb mellőzésével, másrészt mégis át kell hangszerelni a színház nevezetű kultúrmulató fizetőképes kuncsaftjainak kívánalmai szerint.

Vámos László fájlalja, hogy a széles szakma és a színházi életünket irányító állami vezetők nem látták a hamburgi kudarcsorozatot, mert akkor „Talán megszűnne az az állapot, hogy vannak eredménytelenségeink, amelyeket túlbecsülünk, és eredményeink, melyeket nem becsülünk." A hibák legfőbb forrása, hogy „Tíz éve hazugságban élünk. Ezekre a nemzetközi színházi találkozókra és a BITEF-ekre elmegy néhány ember, meglátja ezt a modernista színházat – hazajön azzal, hogy a

világszínház ilyen. Deklarálja, hogy aki nem ilyen színházat csinál, az konzervatív, elmaradott, nevetséges. A színházi emberek meg akarnak felelni egy át nem élt, rájuk kényszerített, tehát manipulált koncepciónak, és e szerint dolgoznak." Milyen ismerősen cseng ez a szöveg: jó vizű honi kútjainkat néhány fránya külföld-majmoló mérgezi meg, hozza az idegen módit, a beteges dekadenciát, és rejtelmes módon, látható hatalmi források nélkül, sőt ezek ellenére terrorizálja a túlnyomó többséget, a közízlést, a közvéleményt. Az idézetből úgy tetszik, mintha Magyarországon a színházi életet avantgardista parancsuralom sorvasztaná el. Csakhogy nálunk jelenleg nem működik avantgardista színház. Az utóbbi évekből egyetlenegy számottevő avantgardista csoportról tudok, a Kassák Stúdióról, mely azonban adminisztratív okokból sem verhetett gyökeret nálunk, és most, mint ezt a *Die Zeit*ben és a *Theater Heuté*ban megjelent elemzéseken kívül a Magyar Nemzetben is olvastam, Mátrai-Betegh Béla bánatos jóindulattal elmarasztaló, részletes beszámolójából, Squat együttes néven világraszóló feltűnést keltett. Másik jelentős modern együttesünk, a Stúdió K., mely mélyen és eredetien értelmezett *Woyzeck*-előadásával joggal keltett hazai és nemzetközi feltűnést, nem avantgardista abban az értelemben, ahogy Vámos használja ezt a kategóriát. Érthető történetet adnak elő, átélhető emberi sorsok bontakoznak ki a közönség gyűrűjében, a kor sorskérdéseit irodalmi szöveg közvetíti, noha formailag (például a színészek és a közönség viszonyában, a tér használásában és kihasználásában, az időben egymás után lezajló folyamatok egymás mellettivé tételében stb.) nem idomulnak a megszentelt hagyományokhoz. Ez az együttes jelenleg otthontalanul bolyong pincéről pincére, meghívásról meghívásra (amelyek közt londoni is akad), és csöppet sincs abban a helyzetben, hogy Vámos Lászlónak vészharangokat kellene kongatnia miatta. A többi avantgárdnak minősíthető színházi vállalkozás immár klasszikusnak számító szövegek hűséges – vagyis a szövegek szellemének megfelelő – színpadi megelevenítésére vállalkozott, változó sikerrel. Gondolok itt mindenekelőtt Gombrowicz darabjainak vagy Mrožek *Tangó*jának hazai előadásaira; de gondolhatnék Beckett *Godot*-jára is, amely Aser Tamás rendezésében a modern és a vásári színjátszás klasszikus ötvözetét valósította meg. Igaz persze az is, hogy például a *Godot* nem nőtte még ki Magyarországon a tornatermi kereteket; ezért aztán a „népszínház" kategó-riájából áttuszkolható a „rossz színház" fogalom-körébe, de csak akkor, ha a „népszínház" létét a terem befogadóképességétől és a fizető közönség számától tesszük függővé.

A világért sem szeretnék az avantgardizmus fogadatlan prókátorának szerepében tündökölni. Magam sem vagyok avantgardista író, és a színpadon megfigyelhető folyamatok nekem is akkor okoznak örömet, ha mozgósítják valóságos – fizikai, szellemi, lelki – tapasztalataimat. Mint írónak, különben sem áll érdekemben, hogy egyeduralomra jusson az a színház, ahol – ismét Vámos Lászlót idézem – „az írott szót harmad–, negyedrendű tényezőként kezelik". A drámairodalom nyugdíjba vonulhatna, ha ez a színházi irányzat szerezné meg a hegemóniát; másrészt viszont serkentően hatna színészekre, rendezőkre és írókra egyaránt, ha ez a színház is kidolgozhatná és gyakorolhatná hatáslehetőségeit. Az idei hamburgi fesztiválon sajnos nem voltam jelen, de láttam már annyi külföldi együttest és BITEF-et, hogy igazat adjak Vámos Lászlónak: a gátlástalan modernizmusban sok a blöff, a sikerhajhászás. Csakhogy van gátlástalan maradiság is, mely nem hajhássza a sikert, hanem tutira megy: a bevált fogásokat ismétli, mélyértelműen vagy malackodón, szaloncsevegést vagy meztelenséget kínálva. Vámos László műítéletei is jelzik, milyen befolyásos áramlat nálunk mindmáig ez a maradiság. A fesztivál látványosságai közül egyedül Terry Hands *Coriolanus*-rendezéséről van néhány jó szava. Ezt az előadást magam is láttam. Az jellemzi, hogy a rendezőnek öt felvonáson keresztül semmi más

nem jutott eszébe, mint hogy minél többször hozza ziccerhelyzetbe zseniális címszereplőjét, Alan Howardot. Howard pompázik, mint egy operahős, néhányszor oda-vissza végigsétál csodálatos biztonsággal a gonoszság és a fennköltség magas oszlopai közé feszített ingó kötélen, magával ragadóan komédiázik és szaval, és az egész előadás csak arra jó, hogy háttérül szolgáljon e mutatványhoz. Ami a Vámos László által joggal nagyrabecsült szöveget illeti, az is elhangzik persze, mégpedig gyönyörűen artikulálva, de Terry Hands semmi mást nem akart ezzel a szöveggel, csak éppen azt, hogy hangozzék el. Vele szemben riasztó ellenpéldaként említi meg Vámos a mai színházművészet egyik legcsodáltabb és legutáltabb figuráját, Peter Zadeket, aki körül, Vámos jellemző kifejezésével élve, „az elmúlt években a legtöbb lihegés volt". Hadd tegyem hozzá: Zadek személyében van kit körüllihegni. A Téli rege előadását, melyről Vámos részletesebben nyilatkozik, nem láthattam, megbámultam viszont a Zadek féle *Othelló*t, amellyel kapcsolatban Vámos a következő megállapítást teszi: „Ez a irányzat az NSZK-ban megbukott." Ez az Othello az egyik legnagyobb színházi élményem volt, részletesen beszámoltam róla a *SZÍNHÁZ* 1976. decemberi számában. Zadek – Shakespeare-hez nagyon illő módon – a farce és a rémdráma közt játszatja le ezt a kecskék, majmok, varangyosbékák és párzó legyek metaforáitól hemzsegő tragédiát, Othello és Desdemona halálos kergetődzése a sötétben, majd a meztelen Desdemona lemészárlása és felfüggesztése úgy lóg, fejjel lefelé, meztelenül a színpad elején, mint mészáros kampósszögén a hús –, majd Othello vérmaszatos halála azt sugallja, hogy az elszabadult szenvedély nem költői és fennkölt ám, mint ezt mutatni szokták operaszerű színpadokon, hanem mocskos, borzalmas, állatias. A korhűség megvalósíthatatlan illúziója helyett Zadek egy szenvedélyektől, becsvágytól, brutális hatalomtól kormányzott gátlástalan világot szegez szembe velünk, és állásfoglalásra kényszerít bennünket. Kedvelem azokat a művészeket, akik tartósan és végletesen megosztják a közvéleményt: a lihegők és az ellenlihegők egyforma hévvel szavaznak mellettük. Vámos óvja a magyar színházat Zadektól és a zadekságtól; ez nem új. Óvtak már bennünket Beckett-től, Grotowskitól, sőt suba alatt Peter Brooktól és a Ljubimov- féle Hamlettől is. Ady, akit a „dekadens" francia szimbolisták hatásától akartak megóvni, joggal mondta, társadalomra, művészetre, közgondolkozásra egyszerre utalva: „Mi mindig mindenről elkésünk." Ennek az elkésésnek jellegzetes tünete az a riadalom, amelyet bizonyos körökben az avantgarde gondolata ébreszt. A fogalmakkal való szembenézés helyett fura frazeológiai játszadozás kezdődik. Egyik oldalon az avantgardizmust a handabandázással azonosítják, és így aztán könnyedén számolnak le vele. Igaz: nyilatkozatában Vámos László csak a „koncepciótlan avantgardizmus"-ról beszél, de szövege alapján el sem lehet képzelni az avantgardizmus koncepciózus válfaját. Az avantgardizmust vagy modernizmust a maga egészében zavaros fejű blöffölők ármányának tünteti fel, közelebbi meghatározásukra nem vállalkozik. A másik oldalon, éppilyen meghatározatlanul, felmerül a népszínház eszménye, melynek inkább propagandisztikus, mint teoretikus értelme van. Fogadjuk el, kis módosítással, Vámos László megállapítását: csakugyan kétfajta színház létezik, a jó színház meg a rossz színház. Mindkettő lehet modern és hagyományőrző, pontosabban e kettőnek nagyon változó arányú keveréke.

Eredeti megjelenés: Színház, 1979/9, 35–37.

Ristic és Madách

Ljubisa Ristié, a modern jugoszláv színház kedvence és fenegyereke 1985 szeptemberében vette át a Szabadkai Nemzeti Színház irányítását. Feltehetően a hely szelleme vonzotta, az a remény, hogy a nemzeti kultúráknak ezen a

találkozópontján olyan műhelyt hozhat létre, melynek vonzereje és hatása túlsugárzik a határokon. Olyasféle nemzetközi színházi központ létesítését tűzhette ki célul, mely elkerüli a hagyományos sikermechanizmusokat, és kulturális hídfőül szolgálhat a kettéosztott Európában. Rögtön kapcsolatba lépett magyar, német és – tudomásom szerint – olasz színházi emberekkel, együttműködésre kérve fel őket. Október 12-én került sor első bemutatójára, a Madách-kommentárokra. Ezt az előadást én az 1986-os BITEF alkalmából néztem meg.

A Tragédia időszerűsége

Lucifer álmot küld a Paradicsomból frissen kiűzött Ádámra. Az álom során végigvezeti a történelmen. Mikor Ádám felébred, nincs kedve végigcsinálni ezt. Öngyilkosságot követne el, de – mint köztudomású – Éva a döntő pillanat előtt bejelenti, hogy anyának érzi magát. Az öngyilkosság elveszti értelmét, mert a történelem meggátolhatatlan. Az Úr a darab utolsó mondatában ki akarja egyensúlyozni a kétségbeejtő látomássorozatot: „Ember küzdj és bízva bízzál"– mondja.

A darab koncepciójának központi gyengeségére már sokan felhívták a figyelmet: ha a történelmi jeleneteknek hiszünk, akkor az Úr buzdítása értelmetlen. Ha azonban ezt vesszük komolyan, akkor hamisnak kell tartanunk a műben ábrázolt világfolyamatot. Ebből a csapdából az a mentegetésül szolgáló állítás sem vezet ki, hogy Lucifer a történelmet a saját szemszögéből mutatja be: Madách a szöveget és a történelmi színek szerkezetét úgy formálta meg, hogy semmi se szóljon a luciferi értelmezés ellen.

Ez az ellentmondás nemcsak Madáchra jellemző. A nagy magyar lírikusok is világgá kiáltották időről időre a maguk „És mégis"-ét. A társadalom igazságtalan, az ember fenevad, „és mégis, mégis fáradozni kell". Csakhogy a költő vágyai és indulatai összeforraszthatják a kibékíthetetlen ellentéteket, a kétségbeesést és a reményt, de a regény és a dráma objektív világa nem képes erre. Ezek a műfajok mindig megsínylik, ha az ábrázolandó világ – a társadalom zűrzavara vagy az író szemlélete folytán – nem tekinthető át egységes nézőpontból.

A forradalom és szabadságharc leverése után senki sem jutott el Magyarországon ilyen nézőpontig. A magyarságnak csak az a Monarchia biztosíthatta az uralmat a román és szláv kisebbségek felett, amely ellen a szabadság nevében fellázadt. A nacionalista kebelnek skizofrén bűvészmutatványt kellett végrehajtania: szabadságjogokért küzdött, és – éppen ilyen patetikusan – igazolta más népek elnyomatását. Ráadásul a polgári társadalom – amelyért nálunk ütőképes polgárság híján a köznemesség harcolt – 1860-ra elvesztette vonzerejét. Madách is kisszerűen anyagiasnak és eszme nélkülinek ábrázolja a londoni színben. Ha egy elmaradott társadalom reformere a haladás következő lépcsőfokát undorítónak látja, akkor csak a kétségbeesésbe vagy valamiféle égi biztatásba menekülhet. Madách mindkettőt megcselekedte.

Megítélésem szerint Az ember tragédiáját – legalábbis Közép- és Kelet- Európában – éppen koncepcionális gyengesége teszi időszerűvé. Olyan nemzedékek lépnek a régiek helyébe, amelyek kimaradtak a forradalmakból, sőt a közös erőfeszítések boldogító korszakaiból is. Jugoszláviából lassacskán kivonulnak a partizánok, nálunk a társadalmi és geopolitikai realitások a specializálódás és privatizálódás felé hajtják az embert. A magányos töprengők – Madáchhoz és hőséhez, Ádámhoz hasonlóan – elvont reménykedéssel fejelik meg konkrét kétségbeesésüket. E létében fenyegetett és tömbökre szakadt világban az egyszerű túlélés is vágyálomnak látszik. Csernobil óta közhely, hogy már nemcsak a háború, hanem a béke is pusztulással fenyeget. s mégis... Úgy van, nem tudok mást mondani, csak azt, hogy: „És mégis", és ezzel visszaérkeztem Madáchhoz.

Ristic Madácha

A három nyelven – szerbül, magyarul és angolul – kiadott műsorfüzetben olvasható, Ristié már 1973-ban színre vitte volna a belgrádi Atelier 212-ben és környékén Az ember tragédiáját. Kilenc képet akartak előadni, egy időben, különböző helyeken, valamennyit négyszer. A közönségnek így módja nyílt volna rá, hogy azt nézze meg, amit akar, mégpedig tetszés szerinti sorrendben.

E tervezetből látható, hogy Ristic és dramaturgja. Dragan Klaic már akkor ki akarta iktatni az előadásból Madách történelmi alapállását. Ha a színek tetszés szerinti sorrendben nézhetők meg, akkor a történelem elveszti jelentőségét. Úgy vélem, Risticék okkal indultak meg ebben az irányban. Ha minden jelenet hasonló struktúrájú, vagyis az eszményektől a kiábrándulásig ível, akkora történelmi anyag véletlenszerű és behelyettesíthető, tetszés szerint lehet csökkenteni vagy szaporítani

Ezt a felfogást tizenkét évvel később a lehető legradikálisabban valósították meg. Madách műve most már csak kiindulópontként, ürügyként és hivatkozási alapként van jelen. Senki sem keresi Ádám módján a történelem célját vagy értelmét. Ilyesmivel a történelem nem rendelkezik; így hát a történelem célvesztése tragédiát sem okozhat. Ahogy a történelmi folyamatok cserepekre törnek, úgy törnek cserepekre a tragédiák is. Az ember tragédiája helyett emberek tragédiáival szembesülünk. A cserepek mozaikszerűen összerakhatók, az eredmény egy tragédia-panoráma, amelyben a közép-kelet-európai motívumok dominálnak.

Az előadás helyszínei

Jovan Cirilov a Politikában megjelent kritikájának ezt a címet adta: Színház az egész város. Es csakugyan: Ristic ezzel az előadással elfoglalta Szabadkát. Kihozta a színházból az előadást, és az egész lakosság közkincsévé tette. A lakosság – és nem csak Szabadkáé, hanem a távolabbi környéké is – hálásan fogadta ezt az esztétikai gesztust, melynek politikai vallomásértéke van. Mint hallom, nem csak a BITEF alkalmából, hanem minden előadásra özönlik Szabadka felé buszokon, autókon, vonaton a nép.

Az első helyszín maga a színház. A közönség a hátsó bejáraton át a színpadra jut. A nézőtér lépcsőzetes magasában, kétoldalt fehérben az angyalok, az Úr és Lucifer. Lejátszódik a mennybeli jelenet, de Madách szavait a túlnyomórészt magyar színészek nem mondják, hanem éneklik, mégpedig a *Csárdáskirálynő* dallamaira. Az égi giccsnek és angyali stupiditásnak leginkább az operett műfaja felel meg, színházi tradíciónknak és műveltségünknek ez a nélkülözhetetlen alapeleme. Ez az irónia a második helyszínen, a színház udvarában mélyebb jelentést kap. Szépen terített asztalnál, egy magyaros esküvő keretei közt – melyek egyben a kánai menyegző legendáját is felidézik – lejátszódik Ádám és Éva bűnbeesése és kiűzetése a Paradicsomból. Madách és felesége az asztalfőn ülve levelezésük keserű igazságait vágják egymás fejéhez, miközben a többi színész népviseletben körülüli a nagy asztalt, népdalokat énekel, és zeng a cigányzene. Az operett után a magyar műveltség másik alkotóeleme, a népmuzsika dominál. Ádám huszáregyenruhában alszik el, hogy végigálmodja az emberiség történelmét. Madách a maga művébe egyetlen magyar utalást sem engedett be. Jovan Cirilov szerint „Ristié azt kívánja kifejezni, hogy Az ember tragédiája minden egyetemessége ellenére a magyar romantika tipikus terméke". Számomra azonban ez a népi mulatság, a korábbi operettkörítéssel együtt, a madáchi világ egyetemessé-gének korlátait is jelzi. A mennyei bornírtsághoz evilági provincialitás társul. Ebben a közegben senki sem ütközik meg azon, hogy nem isteni erő, hanem Lucifer változtatja borrá a vizet.

A harmadik helyszín a város főtere. Mintha az egész város jelen volna – teheti is, ide nem kell belépőjegy. Az itt lejátszódó eseménysorozatról nem tudok pontos képet adni. Egy görög énekes guzlicakísérettel valami dalt ad elő; talán a görög színre utal ez a betét. Egy nőt – feltehetően paráznaságért – megköveznek. Megjelenik egy

teve. Ádám és Éva magas pulpituson hangszóróba kiabál; vele átellenben Lucifer ugyanezt cselekszi. Lejátszódik a párizsi jelenet, de az ihletforrás ezúttal nem Madách, hanem Büchner. Pompás guillotinozás magas emelvényen. Aztán megjelenik Aldo Moro, magabiztos beszédet mond. Egyszer csak négy autó robog be a térre villámgyorsan – az előadás legnagyobb bravúrja, hogy a roppant tömegből senkit sem ütöttek el, máig sem értem, hogyan csinálták –, letartóztatják és elhurcolják Morót. Az egyik terrorista bejelenti, hogy folyamatban van Morónak, a népnyúzó nemzetközi imperializmus legtehetségesebb stratégájának népbírósági pere. Aztán halálos ítéletét is bejelenti. (Némi elégtétellel állapítom meg, hogy a fickó – noha természetesen nem szeretnék a kezébe kerülni – rokonszenvesebb számomra a Moro-figuránál.)

A negyedik helyszín a szabadkai városháza gyönyörű, szecessziós épülete, mely Vesna Kesic szavaival élve „festői kerámia domborművekkel díszített tornyával, kupoláival és boltíveivel egy nagy tortára hasonlít". A színház – és a látványosságot hajszoló nép – a közterek után végre elfoglalta a hivatalokat is. A folyosók, a szobák, a lépcsőházak, udvarok, csarnokok, de még a vécék is új értelmet kapnak, mert Ristié – és segédrendezője, a városházi jeleneteket kivitelező Dragan Zivadinov – múzeumot rendezett be bennük, századunk történelmének többnyire véres vagy baljós epizódjaiból. Madách falanszterjelenete – ahol a Tudós még csak kihalt állatokat tárol múzeumában – itt mint e hátborzongató negatív utópia előtörténete jelenik meg, rendkívüli vizualitással megkomponált, szimultán jelenetek és állóképek sorában. A folyosókon bolyongó közönséget szobáról szobára más látvány fogadja. Horthy Miklós ellentengernagy – aki közös alakja a jugoszláv és magyar történelemnek, amennyiben a Magyar Tanácsköztársaság előtt a kotori matrózlázadást fojtotta vérbe a század elején – angol nyelvleckéket vesz, *A kopasz énekesnő* példamondataival, James Joyce-tól; a szomszéd szobában kisgyerekként vérrel teli lavórban papírhajócskákat úsztat. A KGB emberei lefelé taszigálnak a lépcsőn egy hiányos öltözékű jugoszláv kommunistát, aki a Reichstag per idején Dimitrov mellett tanúskodott. A Curie házaspár felfedezi a rádiumot; Szentgyörgyi professzor a C-vitamint. Géppuskalövések a spanyol polgárháborúból; Allendét megölik; megkötik a Hitler-Sztálin-paktumot, és egy lerobbant New York-i szállodában, ahol kurvák grasszálnak, stricik és mindenféle gyanús nép, öngyilkos lesz Ernst Toller emigráns német író, miközben egy kivilágított lift fel-le siklik a homályban. Megtorpanok egy csődületnél – pornófilmet bámulunk, Ali Agca ugyanis egy hamburgi pornómoziba tért be ismeretlen cinkosával. A kitáguló folyosó egyik pontján harci jelenet: megérjük Szabadka felszabadulását, látunk két hősi halált, egy hadikórházat; másutt a Híd című kommunista folyóirat halálra kínzott szerkesztőivel ismerkedhetünk meg: Egy hölgy a félig nyitott vécében dalolászik. A bejárati hall nagy tumultusában egy zongoránál látható Madách felesége, ugyanazt a pár hangot üti le, miközben keseszakállú férje a zongorára könyökölve mozdulatlan bánattal nézi. Az egyik udvaron himnuszok ünnepélyes zenéje, futballmezben kamasz fiúk, a magyar és jugoszláv válogatott 1952-ben, a helsinki olimpiai torna döntőjében„„amikor a futball több volt egyszerű játéknál". Odébb hulladék– és szeméthalom, a „Szép új világ" tárgyi lecsapódása, a rémutópia ígéretét árasztja magából. A történelmi jelenetek dialógus nélküliek, a magyarázatot háromnyelvű röplapok szolgáltatják. Szövegük nem a látványt magyarázza, hanem a látottak hátterét.

Az ötödik helyszín a szabadkai Zsinagóga gyönyörű épülete, mely már önmagában is tragédiával terhes. A színház a közterek és közhivatalok után isten házát szállta meg, de iszonyatos történelmi előfeltételek gondoskodtak arról, hogy ezt megtehesse. Az egykor nagy létszámú zsidó hitközség néhány főre olvadt, és a zsinagóga már régóta nem töltheti be eredeti

hivatását. Az előadás utal ezekre az előzményekre: az itt lejátszódó jelenet Anna Frank és egy öreg rabbi párbeszédével kezdődik. Utána furcsa szertartás tanúi leszünk, a zsidó pászkaünnep rítusa vegyül az Utolsó Vacsora tradicionális asszociációival. A tizenkét apostol – Görgey, Kossuth, Petőfi, Széchenyi, Táncsics, Vörösmarty, Bakunyin, Garibaldi, Hugo, Marx, Verdi és korunk képviseletében a gyermek Daniel Cohn-Bendit, matrózruhában – körülüli az asztalt, műveikből idéznek. Madách mennyországa ily módon lehurcolkodik a Templomba, és az égi biztatás helyét evilági megnyilatkozások foglalják el. „Az élet célja a küzdés maga"– mintha a különféle pályájú és világnézetű emberek vallomásai ezt az ádámi igazságot variálnák. A jelenet vizualitása megejtő, de gondolatilag ez a befejezés még megoldatlanabb, mint a darabé. Idézetekkel nem eleveníthető meg a különféle életutak igazsága. Az „Ember küzdj és bízva bízzál" a maga általánosságában még mindig meggyőzőbben hat, mint A tőkéből, Bakunyinból és a magyar költők verseiből összeállított citátumgyűjtemény. A befejezés azt sugallja, hogy a bizalmat és energiát a továbbküzdésre nem az égben, hanem a földön kellene megtalálni; de a dramaturgia ezúttal elmarad a szándék mögött.

Az előadás utóíze

Rögtön tudtam, mihelyt kiléptem a Zsinagógából a szabadkai éjszakába, hogy semmihez sem hasonlítható, feledhetetlen látványsorozat tanúja voltam. Szellemes, szemléletes Madách-kritikát vártam, de Ristic kommentárjai szerencsére nem az irodalomra, hanem a világra vonatkoznak. Nehezen elrendezhető bőségben zúdulnak ránk, kommentárokra, vitára és álmélkodásra kényszerítve minket. Ezt a kárpótlást nyújtja hibáiért. A hibátlanság egyébként, habár vágyaink netovábbja, különféle művészi szinteken valósulhat meg, kis túlzással még átlagos is lehet. A szabadkai világ show hibái szembeszökőek. Ristié új, többnemzetiségű színházának sok tehetséges tagja van; de nem egy színész csak önfegyelemmel nézhető. Némely részmozzanatok – a téren, a Zsinagógában – követhetetlenek voltak. A látvány gazdagsága és ereje wilsoni tehetségre vall. De a szövegekkel is úgy jártam, mint Bob Wilson színházában: olykor jobban szerettem nem érteni őket. s mégis, hogy ezzel a stílusos fordulattal éljek, és mégis... Ristié és stábja – rendezőtársa, Nada Kokotović, aki az előadás koreográfiáját is megalkotta, segéd-rendezői: Zelimir Zilnik és Dragan Zivadinov, dramaturgjai: Dragan Klaic és Végel László, továbbá a szövegírók és a zenei munka– társak – kollektív erőfeszítéssel olyan egységes víziót hoztak létre, mely egy klasszikus magyar drámai költemény apropóján, különféle népek, kultúrák és történelmek metszőpontjában a „Lenni vagy nem lenni" nagy és időszerű kérdése körül kristályosodott ki.

Nem tudom, és nem is akarnám pontosan megfogalmazni, hogy milyen választ talált Ristié a felvetett kérdésre. Annyi bizonyos, hogy játszott vele, a megrendülés és felháborodás a szüntelen, sziporkázó játék közegén keresztül érvényesült. Tréfáiból, tablóiból és még kétségbeeséséből is izgága nyugtalanság áradt. A meglévő világállapotról az alkotók leszedték a keresztvizet; eszmei és formai kalandorságot is vállaló kísérletezőkedvük engem jobban vonz, mint a bölcs mosoly és okos beletörődés.

Eredeti megjelenés: Színház, 1987/1, 30–33.

Shakespeare, a megoldhatatlan

Azt terveztem, hogy részletesen megindokolom, miért fordítottam le Shakespeare öt darabját, és ezek közül is főként azt a négyet, amely klasszikus költőink– Petőfi, Arany és Babits –jóvoltából nemzeti műveltségünk része. Nálunk az ilyen vállalkozás magyarázatra szorul. A hazafiúi érzület, a nemzet életének sorsdöntő kérdéseiből többnyire kirekesztve, pótcselekvések számára keres magának terepet. Arra vállalkozik például, hogy megvédje Arany Jánost a tiszteletlen

utódoktól. Mintha új fordítással vagy bármivel árthatnánk neki! Akármit követünk is el Shakespeare Hamletjével, az ő szövege olyan marad, amilyen. És a mai fordító, bármi motiválja is, munkája közben percre sem felejtheti el, hogy Arany igazította a shakespeare-i jambust az ellentétes lejtésű magyar nyelv szelleméhez; és hogy a plebejus színpadi beszéd igazságára Petőfi adott utolérhetetlen példát *Coriolanus*-fordításának prózai részeiben. A részletes magyarázattól azért álltam el, mert nincs kedvem ahhoz, hogy a később jött ember jól értesült pimaszságával felmutogassam a nagy elődök vélt vagy valódi tökéletlenségeit. Csak arról szólnék néhány szót, hogy mi teszi szükségessé – nem is annyira az olvasók, mint a nézők számára – az új és új fordításokat, és miféle megoldhatatlan feladatokat kell úgy ahogy megoldanunk ahhoz, hogy szükségszerű vereségünk diadalmas legyen. Shakespeare korának legmodernebb nyelvét használta: a költői dikció és a plebejus szófűzés és hanghordozás csak őrá jellemző, szerves vegyülékét. Már csak ezért is újra kell fordítani időről időre. A száz-kétszáz éves szövegek a maguk korának kultúráját és erkölcsét idézik fel. Eleve kosztümös előadást követelnek, és a néző minden pillanatban érzi, hogy nem mai történetet lát. Csakhogy a múlt, amely elmosódottan felrémlik előtte, nem Shakespeare kora, semmi köze a reneszánszhoz, hanem valami elvont-általános múlt idő, melyet a fordító korának ízlése, az emberi együttélésről kialakított normarendszere hat át. Schlegel és Arany János fordításaiban hasonló költői dikciót, filológiai lelkiismeretességet és Shakespeare-től idegen, XIX. századi morális-erotikus gátlásrendszert fedezhetünk fel. Úgy vélem, a színésznek és a nézőnek egyaránt esélyt kell adni arra, hogy – ha már Shakespeare kora a maga eredendő közvetlenségében nem támasztható fel – a darab őseredeti modernségét élvezhessék. Ez a belátás vezethette Peter Brookot is, amikor Ted Hughes-t rábírta arra, hogy angolra fordítsa Shakespeare-t.A Shakespeare-fordító csak úgy ússza meg ép bőrrel az efféle munkával járó megpróbáltatást, ha eleve tudja: alulmarad, mégpedig nem csak azért, mert Shakespeare: megmászhatatlan csúcs. Régóta veszendőbe ment – legalábbis a dráma területén – a költői és népi nyelv már említett egysége. (A modern szerzők közül egyedül Brecht próbálta ezt újra létrehozni, mégpedig úgy, hogy közben a sok német nyelvjárás elemeit egységes német drámai nyelvvé szintetizálta, de az ő igen eredményes kísérlete is intellektualizálta a plebejus nyelvet.) Klasszikus fordítóink – Petőfi kivételével – ezt a nehézséget úgy oldják meg, hogy az egész szöveget – némely parodisztikus-humoros részlet kivételével – lírába tunkolják. Még az információk s olyan gyönyörűségesek, hogy ma már egyszeri hallásra – márpedig a színpadról hallott szót nem lehet visszalapozni – alig lehet felfogni őket. Shakespeare-nél viszont a személyek önértékelését, viszonylatait, világszemléletét kifejező információk egyszerűek és áttekinthetők De ha erre a lirizálás nélküli szabatosságra törekszünk, akkor mai fegyverzetünkkel a közhelyszerű prózaiság lapályára tévedhetünk. Még megoldhatatlanabb feladat Shakespeare metaforakincsének átmentése. Legtöbb neves fordítónk, a huszadik században is, nagy gondot fordított a metaforák tolmácsolására, de közben – helyhiánnyal is küzdve, hiszen az angol nyelv rövidebb, mint a magyar, és az ötös jambus nem lehet rétestészta – elhanyagolta a metaforák logikus rendjét. Shakespeare-nél ugyanis a képek nemcsak kísértetiesen érzékletesek, hanem pontosak és következetesek is. Én magam nagyon törekedtem a pontosságra – mert a legbűvöletesebb költészet sem érdekel, ha henye –, de közben újabb legyőzhetetlen nehézségbe ütköztem. Akármilyen modern költő Shakespeare, metaforái saját országának és korának képeit és fogalmait hordozzák. Az *Othelló*ban nyüzsgő legyekkel és férgekkel és kecskékkel és majmokkal elbánok valahogy, de mit kezdjek solymászhasonlataival

vagy bonyolultabb hajózási metaforáival, esetleg a korabeli harcászat fel-felbukkanó eszközeivel? Kihagyni nincs kedvem őket, modernizálni még kevésbé, a mai dikcióba viszont, amelyre szintén törekszem, anyaguknál fogva nem illenek bele, és ha beillesztem őket, akkor sem érthetőek egy hallásra. Megpróbálok helyet spórolni, hogy melléjük férjen némi kurta magyarázat, és ha sikerrel járok, dörzsölöm a kezem, örülök – minek is? – a kudarcnak. Mert közben érzem, hogy a metaforában rejlő, magától értetődő gesztus veszendőbe ment.

Előszó a szerző Shakespeare-drámafordításaihoz

Eredeti megjelenés: Színház, 1990/7, 13.

Gulagdalok

Ez a ciklus olvasmányélmények és személyes tapasztalatok alapján készült a kaposvári *Valahol Oroszországban* című színpadi műalkotás számára, melynek koncepcióját rendezője, Jeles András alakította ki. A dalokat –melyeknek csak egy része hangzik el az előadáson – Melis László zenésítette meg, gregorián stílusban.

1

Itt úgy döglik meg, hogy egy ujjal sem nyúlunk magához.
Nem kell vacogni, nem kell behugyozni.
Nem kell makogni, nem kell hallgatózni.
Nem kell nagyot nyelni, nem kell feleselni.
Nem kell tenni-venni, nem kell köpni-nyelni.
Itt úgy döglik meg, hogy egy ujjal sem nyúlunk magához.

2

Kár a szóért, tökön rúgtad a hóhért.
A hóhér neheztel, most lassabban veszt el. Gyengéden himbál, míg lábad kalimpál.
Fejed nem csapja félre, mint ezt tennie kéne Halálod késik két-három öröklétig. Kár a szóért, tökön rúgtad a hóhért.
Mindennek megvan az ára, rajtad áll, hogy húz a fára.
Ne remélj tőle kegyelmet, sokára lököd ki a nyelved.
Kár a szóért, tökön rúgtad a hóhért... (stb.)

3

Alma-Atába jöttek a házkutatók, több tonna trágyát forgattak át, háztáji földről a havat lesöpörték Alma-Atában a buzgó házkutatók. Szétszedték a kemencét meg a kéményt, a lefolyókat szétverték, átvizsgálták részenként a szart is Alma-Atában a buzgó házkutatók. Kutattak ólakban, tyúkketrecekben, madarak fészkét leverték sorra, felhasogatták a matracot, a sonkát, szájba kukucskáltak, nyelv alá benyúltak, műfogat kitörtek, segglyukakba túrtak, ragtapaszt, kötést a sebről letépték Alma-Atában a buzgó házkutatók.

4

Igaz történet ez, meg is van írva.

A mozdonyvezető szobájában volt egy kiskoporsó
A kicsi koporsóban volt egy kicsike hulla.
A törvény emberei mindent jól átkutattak.
A mozdonyvezető szekrényét, gyászruháját,
mindhárom matracát, végül a koporsót is.
A kis hullát közben a padlóra borították.

Igaz történet ez, meg is van írva.

5

Hogy állhatsz helyt ebben a feneketlenveremben?
Mondd magadnak a cella küszöbén: Az élet többé nem enyém.
Jobb nekem, ha vissza se nézek, hogy ne érezzek melegséget.
A remény csak fájdalmat érlel, ezért most végzek a reménnyel.
Nincs számomra más feladat, csak hogy tudjam: nem leszek szabad.
Nincs senkim-semmim földön se égen, nem az

enyém a szívverésem.
Nem az enyém a saját vérem, nem enyém a lélegzésem.
Nagyon jó, hogy' nem lehet rosszabb, így nincs több tere a Gonosznak.
Törődnöm mától semmivel sem kell, csupán a lelkiismeretemmel.
Így állhatsz helyt ebben a feneketlen veremben.

6

Így mélázott a Hatalom Ura:
A gyökérből lesz a fa, ezért ki kell tépned. Apa után a fia fenyegethet téged.

Így mélázott a Hatalom Ura:

Hogyha kivágod a fát, tépd ki gyökerét is. Ha megölöd az apát, öld meg gyerekét is.

Így mélázott a Hatalom Ura.

7

„Apámmal és anyámmal, ezekkel a bűnözőkkel, hiénákkal, poloskákkal, közös ellenségeinkkel megszakítom mától kezdve mindenkapcsolatomat."

8

Feledhetetlen lakomák!

Tőzegvízzel teli gödör fölött kisember gubbaszt. Kincseit a gödör körül csoportosítja.

Heringfej, csirkecsont, porcogó, kenyérhaj, kásamaradék, krumplihéj, meghatározhatatlan hulladékok.
Pléhlapon tüze rak.. barna tőzegvizet önt katonacsajkába, néhány kincsét a bugyborgó vízbe dobálja.

Feledhetetlen lakomák!

A barna levet fakanállal kavarja, föléhajolva kanalazza, felváltva eszeget hozzá kenyérhajat és heringfejet. A porcogó az ínyencfalat, hosszan, figyelmesen rája, mocskos az orra, az arca, a szája, pislog, szeméből valami szivárog.

Feledhetetlen lakomák!
Ha közeledsz hozzá, kincseit összekotorja, összegömbölyödve ráfekszik a nyirkos halomra. Ütheted, verheted, megtaposhatod, fel se nyög, nem mozog, nem adja a csajkát!

Feledhetetlen lakomák!

Nemrég még csecsemő volt.

9

Nézd, égő házból csecsemő repül ki.
Nézd, a csöppséget a házmester elkapja.
Nézd, a házmestert lelövi egy hadnagy.
Nézd, égő háznak kitárt ablakából
Sakálként üvöltve égő anya néz ki.

10

A lágerparancsnok kisfia korcsolyázik.
Haldoklók közt a tó jegén cikázik.

11

Harminc láda volt a norma, harminc láda volt naponta.
Egy fiatalasszony pucér hullákat csomagolt négy deszka közé párosával.
Mint kártyákat dobozba, harminckettőt egy ládába.
41 háborús telén, pucér hullákat, négy deszkaközé, egész télen ezt csinálta
Harminc láda volt a norma, harminc láda volt naponta.

12

A teherautó körül emberek mozogtak.

Késő éjszaka a villamoskalauznő arra menthaza. Ment az éjszakán át, nem nézett jobbra-balra, szedte a lábát.

A kalauznő nem tudta, mért olyan élénk éjjel azutca.

A teherautó körül emberek mozogtak.

Felhők takarták el a holdat, a sötétben hullákat rakodtak.
A ponyvák alól előmeredő kezeket, lábakat nemlátta ő.
A kalauznő nevét valaki feljegyezte, a jegyeket másnap más kezelte

A teherautó körül emberek mozogtak.

13

Néha eljött Arlamov, nem is tudjuk honnan, szép termetű férfi volt, szerette a tréfát, kiszemelt egy brigádot a reggeli szemlén, sorba kellett állniuk a metsző hidegben, pirospozsgás Arlamov tarkón lőtte őket, s örömében kurjantott egy-egy találatra, a kivégzettek névsorát este felolvasták, majd a fegyenczenekar indulókat játszott, ötven fokos hidegben fogunk összekoccant, Arlamov már nem volt ott, néha eljött másnap.

14

Nem vakar meg minden csípést, akit férgek közédobtak.
Aki temetőben lakik, nem sirat meg minden halottat.

15

A kujbisevi láger lapályon terült el.
A kerítésen túl domb, benőve fűvel

Felhős napon városi asszonya dombról lenézett.
A láger udvarán hangyák az elítéltek.

Az asszony azért jött, hogy láthassa azt, kitszeret.
Reménytelenül nézte az arctalan tömeget.

A rabok észrevették a sudár alakot.
Mind fölfele bámult, vihogott, mutogatott.

Az asszony szoknyáját, szép haját szél cibálta.
A börtönudvaron háromszáz férfi látta.

16

A horpadt hasú foglyot a vallatószoba asztalán lekötözték.
Egy nagymellű tizedes asszony simogatni kezdte a hímvesszőjét.
Amikor ezen nagy sokára a merevedés első jelei mutatkoztak, négy őr ordítva rárontott ököllel és gumibottal.
Ütötték, ahol érték, kiváltképpen a heréket.
„A tizedes asszonyra mersz szemet emelni,
te féreg!”

17

1929. június huszadikán eljött a nagy nap, igaz se volt talán, Gorkij megjelent a táborban, Messzi Északon.
Belügyes tisztekkel érkezett, a tábort bejárta, minden cellaajtó sarkig tárva, tisztaság, rend odabent.
Hófehérbe öltözött orvosok és nővérkék kettős sorfala között lépdelt a Géniusz.
Nem bámészkodott egy-egy állomáson, futott, talán hogy többet lásson, egyszer csak a gyerektelepre ért.
Mindenkinek volt ágya, az ágyakban matrac, itt csak boldog gyereket láthatsz, Sólyom és Viharmadár.
Egyszer csak egy gyerek, tizennégy éves lehet, azt mondja, „Gorkij, be ne dőlj,
ezt neked rendezték itt, hallgass végig, elmondom az igazat, ha meghallgatod”–
Mindenki kimegy a barakkból, kettesben maradnak akkor, másfél óráig beszél a fiú a nyakigláb öregúrnak.
Ez kilép a barakkból, szeme könnyben ázik, hintó várja, a lágerparancsnoknál vacsorázik.
Másnap elhajókázik, mire szabad vizekre ér, a fiú már nem él.

Gorkij a szabad sajtóban kifejti, hogy ekkora humanizmusra példát nem látott senki,
Még a szabadság ellensége is munkája által megbékélhet a szabadsággal.
A munkától ugyanis a rabok mind jobbak lettek, és munkájukkal jóváteszik, amit korábban az emberiség ellen elkövettek.

18

A klíma zord, de jó a társaság. Megszokni és megszökni sem lehet. Ki mondja azt, hogy galád a GULAG?
Haldoklót kirabolni külön élvezet

19

Fél órán át gumibotozták a talpát. Utána csizmát kellett húznia.
Lábfeje dagadni kezdett, de a csizma nem tágult. Háromszor elájult, miközben lehúzták róla. Lila húsból vér folyt, sűrű genny szivárgott. Sóval hintették be s újra fel a csizmát.

Ahányszor szomjas volt, sós vizet kapott inni. Megreszelték a hátát s bekenték terpentinnel.
Tíz napig állt gatyában szemben a vasajtóval. Ahányszor összeroskadt, megrugdosták, Felmosták

20

Ha másképp fordul életem, most hóhér lennék-e magam is?

Levegőtlen zárkában hetven halálraítélt fuldokol. Nem a kivégzésre gondol, csak lábát szeretné kinyújtani.

Ha másképp fordul életem, most hóhér lennék-e magam is?

Vacognak a halálraítéltek a cementpadlón télen. Nincs fűtés, egyszer egy nap kapnak enni, híg levest. Számukra megváltás a kivégzés.

Ha másképp fordul életem, most hóhér lennék-e magam is?
Aki megháborodik a halálos zárkában,
azt háborodottan lövik agyon.
Ha másképp fordul életem, most hóhér lennék-e magam is?

21

Azokban a napokban a téli folyókba vér folyt, feljelentette egymást a házastárs, a testvér, azokban a napokban a szerelem képzelgés volt, falakon kopogás, susogás fűtőcsöveknél, azokban a napokban akit letartóztattak, fellélegzett, hogy már nincs mitől félnie, azokban a napokban azt neveztük szabadnak, akinek nem maradt már senkije-semmije, azokban a napokban nagy volt a szeretet ára, zsarolhatóvá váltál, hiszen mindenki túsz, azokban a napokban a sarkát összevágta s behúzta farkát a sugárzó Géniusz.

Eredeti megjelenés: Színház, 1991/4, 1–4.

Emlék és indítvány

Gyakran fociztunk vasárnaponként a Tabánban, néhány éven át, a *Kiűzetés* előtt. A csapatnak neve is volt: „Tabáni Kakas”, gerincét a Halász együttes mindkét nembeli törzstagjain kívül törzsrajongói alkották. Breznyik Petya rendszerint a Rudas fürdőből érkezett a játéktérre, puhára gőzölve, bágyatagon.

Egy ízben – sütött felhőtlen égből a nyári nap – valami nagykabátot is hozott magával, és – nyilván, hogy fokozza a gőzfürdő fogyasztó hatását – abban kergette a labdát, pontosabban kergette volna, de vánszorogni is alig bírt. Elkínzott arccal, csurogva szemlélte, hogyan rohangálunk helyette is, olykor-olykor – ha a labda véletlenül a közelébe került – úgy csinált, mintha teljes erőből nekilódulna, de három lépés után megtorpant, széttárva karját. „Figyeled Petyát?”– kérdezte Halász Péter. Mellettem állt, és kedvtelve nézte barátját. „Kedvtelve”– ez a szó

eddig csak róla jutott eszembe. Beható, elemző pillantás és odaadóan derűs mosoly egyidejű jelenléte adott hírt arról, hogy éppen kedve telik valamiben. „Persze, hogy figyelem. Mozogni sem bír a disznó." –„Teljesen amorális – mondta gyönyörködve Péter –, ezt bírom benne a legjobban, hogy teljesen amorális." Majd rövid szünet után hozzátette: „Nem immorális, hanem amorális. Nem érdekli az erkölcs, se pró, se kontra." Szavaiból, pillantásából leplezetlenül áradt a csodálat.

Azt indítványozom a Halász Péter színházával foglalkozó kutatóknak, hogy vizsgálják meg: mennyire határozta meg e színház stílusát, belső formáját az amoralitás igénye. Olyan uralmi rendszerre, melynek államvallásként érvényesített – világi vagy egyházi – ideológiája a morál egyedüli letéteményeseként viselkedik, csak két művészi válasz adható: az amoralitás és a fennálló morál kritikája, mely egyúttal – hogy szellemi őseim nyelvi fondorlatával éljek – a kritika morálja is. Én ez utóbbi utat választottam, de morálom azért annyira nem vette el az eszemet, hogyne lássam a Halász-féle amoralitásban rejlő roppant művészi lehetőségeket. Példának hadd hozzam fel a játék terét, Halász Péternek ezt a nagy horderejű és roppant eredeti színházi látomását. Akár kirakatban játszanak, akár szobában felépített sátorban és a sátron kívül (miközben a nézők a sátorban egyszerre néznek befelé is, kifelé is): a közönség ugyanazt és nem ugyanazt látja, kintről és bentről ugyanazt a látványt másképp, vagy ugyanannak a játéknak más-más szeletét. A tanulság kimondatlanul is egyértelmű: nem mondható ítélet az olyan valóságról, melyet a nézők különféleképpen észlelnek, vagy amelynek különféle epizódjait érzékelik egyazon időben. Vagy: a Halász-színház gyakran mutatott be folyamatokat, melyeken megtört minden értékelői kísérlet. Egy rabbikülsejű férfi rituálisan levetkőzik, de csak félig: egyik oldala tetőtől talpig ruhában marad, a másik lemeztelenedik. Fantáziánk száz-féleképpen élvezheti ezt a groteszk-szép mutatványt, de erkölcsi értelmezésre még kísérletet sem tehetünk. Ily módon kivonjuk magunkat az uralmi rendszer szabályai alól; a színész azt javasolja a nézőnek, hogy maradéktalanul merüljön el a folyamatban, a látványban, mert így az ideológia által eltorzított és elrejtett valósággal kerülhet érintkezésbe. És e valóság mögött felfedezheti a legfontosabbat, azt, amit a leginkább zúznának össze e hivatalos morál pojácái: a személyiség erejét.

Eredeti megjelenés: Színház, 1991/10-11, 30–32.

A túlélés bája

Úgy gondolom, vannak olyan emberek – és mivel a művész is ember: olyan művészek –, akik számára a társadalmi igazságért való harc egzisztenciális kérdés. Elemi szenvedély, akár a létfenntartás, a szexualitás vagy a halál.

Politikumból semmiféle művészet nem táplálkozhat közvetlenül. Egy jó darab nem azzal hat, hogy politikai tényeket közöl, hanem az emberi viszonylatok ábrázolása révén. Ha igazán jó a darab, és a nézőben megvan a kellő odaadás, akkor átadja magát ezeknek az emberi viszonylatoknak. A drámaíró egyik dolga az, hogy nagyon konkrétan ábrázolja ezeket a viszonylatokat.

Azért rendezem meg a Sírkő és kakaót, mert tavaly láttam Egerben és Pécsett is, és embertelenül szenvedtem. Nemcsak az előadások mérsékelt színvonala miatt, hanem azért is, mert láttam, hogy a darabnak van egy rétege, amelyik rendkívül rosszul van megírva. Használhatatlan, mert beleragadt a hatvanas évekbe, nem tudott „továbbmenni" az idővel. Erre már Lukács György is figyelmeztetett, aki ott volt az ősbemutatón. „Megengedhetetlenül keveredik a groteszk az abszurddal"– ezt mondta. Én már ismertem őt, pontosan tudtam, hogy ez a megjegyzés mit jelent. Az ő kategóriarendszerében ugyanis a

groteszknek megfelel valami, ami valóságos, az abszurdnak viszont nem felel meg semmi. Az csak egy kiagyalt valami, ami divatos lett. Ezt mint elméletet remeknek tartom, de rossznak, ahogy ő alkalmazta. Szerintem Beckett életművének és főleg a *Godot*-nak – amit ő mint abszurdot nem tudott elviselni – megfelel valami valóságos. Ha az embereknek nincs látható, követhető céljuk, akkor csodát várnak, és abból aztán lehet Hitler is, Sztálin is vagy bármiféle szörnyűség. De jó dolgok is születhetnek ilyen csodavárásból, például a szabadságharc. Lukács, aki teoretikusan zseniálisan megkülönböztette ezt a két kategóriát, nem vette észre, mennyi realitás van abban a becketti szituációban, hogy két ember vár valamire, teljesen reménytelenül. Van hatalom és van alávetettség. Az alávetettségen belül pedig van egy olyan szituáció – az emberi együttélés kényszere és lehetetlensége –, amely a modern dráma-irodalomban Beckettnél fejeződik ki a legerősebben. A két csavargó lehetne akár házaspár is. Majdnem biztos vagyok benne, hogy ők már többször nagyon fáztak és összebújtak – túl közel is; de most nem ez az érdekes, hanem az, hogy nem tudnak sem együtt lenni, sem külön.

Ez a helyzet azén darabom házaspárjával, Pitlékkel is. Úgy képzelem, hogy olyan keskeny ágyuk van, hogy csak egymáson tudnak feküdni, mert másképp nem férnek el. Ennek következtében állandóan megkívánják egymást, de minthogy ez csak szokásból fakad, a vágy undorral vegyül. Az együttélés képességéről, képtelenségéről és kényszeréről van itt szó. Aki volt börtönben, tudja, hogy milyen összezárva lenni négy emberrel, akiket esetleg utál. Ez olyan rétege a darabnak, amelynek semmilyen aktuálpolitikai vonatkozása nincs, és – reményeim szerint – jól van megírva. A hatalomról szólva azzal kell kezdenem, hogy a Dürrenmatt-darab öregasszonya az egyetlen konkrét személy, akire a megíráskor gondoltam. Ő csonkán, roncsként, csupán a pénz révén egy egész várost tart hatalmában. Az én Öregasszonyomnak – szegényebbek vagyunk Magyarországon – csak egy lakás jut, és ezzel úr minden fölött. Mikor megírtam, azt mondták, hogy azért nem lehet előadni, mert abszolutizálom a hatalmat. Azt állítom, hogy hatalom mindig lesz, és nem teszek különbséget szocialista és imperialista hatalom között. Végül bemutatták ugyan, de tizenkét stúdióelőadás után levették a műsorról.

Ma viszont (ezért gondolom, hogy ez a viszonylat jól van megírva) arra gondolunk, hogy egyfajta tartós viszony elnyomó és elnyomott között kifejlesztheti a szabadságra való képtelenség állapotát. Ez a viszony nemcsak külső kényszerekből táplálkozik, hanem abból is, hogy ezek az emberek hosszú ideig elhitették magukkal, hogy ez nekik jó. Életüknek értelmet ad, hogy szolgálhatnak valamit, és ebből később majd valami nagyszerű is kikerekedhet. De mire ez a „később" bekövetkezne, addigra megszűnnek a nagyszerűre való képességeik. Amiért a darab engem még most is érdekel, azt szintén a bemutatón Déry Tibor vette észre benne. Azt mondta: „Pistám, te utálod ezt az Öregasszonyt, én meg olyan költőinek találom, hogy annyira szeret élni." Ezt mondta, és még a túlélés bájáról is beszélt. Idős volt és sokat gondolt a halálra. Kazimir, hogy engedélyezzék a darabot, Komlós Jucira osztotta a szerepet. Én Latinovitsot vagy Dajkát akartam. Kazimir úgy gondolta, hogy el kell vennünk a hatalom veszélyességéből. Komlós Juci ehhez kellően bájos volt, és bájos volt ahhoz is, hogy Déryben ez az asszociáció ébredjen. Tényleg van valami lenyűgöző abban, hogy valaki minden ízével élvezi az életet, és ezt most bele is akartam szőni a darabba. Ezért erőteljesebb a legújabb változatban, hogy az Orvos az Öregasszony tudtával adja át a fiataloknak a „traktátust" (kis traktátus a lakástulajdonos vénasszonyok jobblétre szenderítésének különféle törvényes módozatairól), mert az Öregasszonynak az is egy gyógyszer. Ez már az eredetiben nagyon homályos volt. Az Öregasszonynak ez egyszerre játék és élvezet, még akkor is, ha veszélyes; tehát

az élet élvezetéről van szó, és arról, hogy erre a képességre hatalom segítségével könnyebb szert tenni. Az elnyomott emberek többsége ugyanis elveszti a képességét az élet élvezetére. Ezeket a pólusokat igyekeztem az új változatban világossá tenni. Elismerem, hogy a darab egésze még mindig egy elementáris politikai konfliktusra – az elnyomás és elnyomottság viszonyára – épül, de ha sikerül a darabot kijavítani, akkor ez morális szenvedélyként jelentkezhet, nem pedig mint közvetlen politikai probléma.

Mi az, ami rettenetesen rossz a darabban? A Rendőrnő, a Postás, a vicceik, a japán kupi és a zsebatompisztoly. Ezek a dolgok az akkori humorban mást jelentettek. A Postás és a Rendőrnő csak arra jók, hogy tovább bonyolítsák a cselekményt és gyöngébb formában megismételjék azt a konfliktust, amelyet a Piti-Pitiné Öregasszony szembenállásban próbáltam ábrázolni. Most ezt is átírtam, mert rájöttem arra, hogy csak akkor lehet ezeket a figurákat élettel megtölteni, ha különleges érdekük fűződik a lakáshoz. Azért van rájuk szükségem, hogy bemutassam: valaki mindig a Pitiék helyére lép, ez a helyzet állandó és folyamatos, a szolgaság folyamata megszakíthatatlan. Ahogy elődeik is voltak, utódaik is lesznek. Az elődeikről elmondja az Öregasszony, hogy hat évig se bírták ki. Most megint újak jönnek. Ezen kívül arra is gondoltam írás közben, hogy még Pitiék nyomorállapota is kívánatos lehet mások számára, mert még ennek a társadalmi és lelki nyomornak is vannak további mélységei. Ha kiderül, hogy így sem működik, és továbbra is csak egy viccgyűjtemény marad, akkor ki fogom húzni az egészet. Mindent kihúzok, ami jópofa, kellemes, mert én most a kellemesség ellen írtam egy darabot.

Ami az Orvos figuráját illeti... Hallottam egy orvosról; leírt tíz-tizenöt olyan esetet, amelyben gyanús körülmények között haltak meg azok az öregasszonyok, akiknek eltartási szerződésük volt. A darabbeli Orvos több esetet látott már, hogy megöltek egy öregasszonyt, de olyat még soha, hogy az egészségéért imádkozzanak. Pedig Pitiék eljutnak erre a mélypontra – az is mélypont, ha valaki gyilkol, de lehet még mélyebb pont, ha valaki olyan öncsalásban él, hogy annak az egészségéért imádkozik, aki tönkreteszi őt. Ez a magyar történelemben meglehetősen gyakori. Megpróbálom tehát újraírni a második részt, kivéve a kísértetjelenetet, amelyet a legjobbnak tartok. De ahhoz, hogy tovább tudjam javítani, el kell kezdenünk próbálni. Elhangzott itta beszélgetésben, hogy a szereplők nem élő figurák, hanem sémák. A darabírónak a figura számára nem hús-vér alakot, hanem mozgásteret kell teremtenie, amelybe beleépül majd a színész a gesztusrendszerével, az egyéniségével, a mozgásával. A regényírónak nagyon konkrétan meg kell írnia a figurát, a drámaírónak kevésbé.

A rendező feladata, hogy a mozgásterek egymáshoz való viszonyát szemléletessé tegye. Nekem ezzel sok bajom lesz, bár ahhoz értek, hogy a mozgástéren belül megtaláljam azt a konkrét dolgot, amit az illető színész képvisel. A rendezőnek egyszerre kell empátiával közeledni a színész lehetőségeihez és következetesnek lenni a saját koncepciójához. Ha ezt a kettőt össze tudja egyeztetni, akkor minden rendben van.

Eddig kétszer rendeztem, mind a kétszer Németországban németül, és nem ismertem a színészeket. A Sírkő és kakaót eredetileg Kaposvárott akartam megrendezni. Akkor úgy gondoltam, hogy Helyey László lenne az öregasszony, Bezerédi Zoltán Piti, Pogány Judit Pitiné. Hogy itt, Budapesten, a Kamaraszínházban ez az előadás milyen lesz, még nem tudjuk. Melis László a zeneszerző, és Pauer Gyula a díszlettervező. Nagyon kicsi a színpad, pedig azt kell érzékeltetni, hogy hátul még legalább negyven szoba van. Érzékeltetni kell a mérhetetlen gazdagságot. A zenében Melis a harmincas-negyvenes évek slágervilágát akarja felidézni, ami nagyon illik ehhez a hazug, nyárspolgári, öncsaló világhoz. Az én darabomban minden kellemetlen, és úgy is kell megcsinálni.

Kellemetlen, de humoros. Igyekszem kiemelni azokat a pontokat, ahol az emberek saját lelki és társadalmi élményeikre ismerhetnek. A közönséget nemcsak ki kell szolgálni, hanem meg is kell változtatni. Amit a görögök katarzisnak hívtak, nem volt más, mint hogy megváltoztatták a közönséget. Megváltoztatni csak úgy lehet, hogy az ember nem tesz eleget a kényelmes és kellemes elvárásoknak. Én igyekszem ezeknek nem eleget tenni.

Nem hiszem, hogy a kilencvenes években nincs szükség ilyen darabra is. Nem mondom, hogy jó lenne, ha minden darab ilyen lenne: én se írtam több ilyet. Nem hiszem, hogy ma, mikor két generáció hazudik hősi múltat magának, mikor az emberek a legelemibb tényeiket elhazudják otthon a feleségük előtt és saját maguk előtt is, kevésbé lenne szükség ilyen darabokra. Nem hiszem.

Lejegyezte: Ozsda Erika

Eredeti megjelenés: Színház, 1992/4, 26–27.

Magánbeszéd Brechtről

Szerencse a szerencsétlenségben, hogy Berlinben ért utol, más irányú lázas buzgólkodásom közepette, a szerkesztőség ellentmondást nem tűrő parancsa, hogy írjak Brecht-számuk elejére Brechtről valami brechtieset – nincsenek itt nálam ilyen tárgyú irományaim, jegyzeteim, fordításaim, és minthogy a Berlinben fellelhető Brecht-irodalom jegyzékének átolvasásához sincs már idő, a vendéglátóm lakásában található Brecht-műveken kívül csak saját kútfőmhöz folyamodhatom.

Orrom előtt egy újság, a TV tip; címoldalán a fiatal Brecht szivarozik egy zongorának könyökölve. Aláírás: „Brecht Total." Az alcím: „Kábé 4700 sugárzási perc egy halott költőnek; gigantikus retrospektívvel veszi ki részét a 3SATaz 1998-as Brecht-évből." Ez az egyetlen adó tehát csaknem nyolcvan órát foglalkozik egy valójában ma is szalonképtelen szerzővel.

Milyen következtetések vonhatók le abból, ha egy művész túléli azt az ideológiát és politikai rendszert, amelynek szolgálatába szegődött? Ez a kérdés itt, Németországban élesebben vethető fel, mint nálunk, mert itta kommunista utódpárt nemcsak hatalmon nincs, hanem utcalányhoz hasonlatos státusba szorult: rossz hírbe keveri mindazokat a jobb családból származó politikai tényezőket, akik szemeznének vele. Ráadásul egyre-másra folynak a pereka kommunista funkcionáriusok, bírák, határőrök és gazdasági tótumfaktumok ellen. Brecht ellenben, noha kommunista elkötelezettsége és marxista filozófiája provokatív szemérmetlenséggel kiabál ki számos nagy művéből, és őseredeti antikapitalizmusa gúny tárgyává teszi a nyugati demokráciák gazdasági szerkezetét, intézményrendszerét, értékrendjét és morálját, ez a Brecht bevonult a nagy német klasszikusok közé, ahogy ezt leveleiben és naplóiban jósolgatta is, folyton-folyvást „Der Klassiker"-nek becézve magát. Már megjelent, három kötet híján, összes műveinek német alaposságú kritikai kiadása, százhetven márkába kerül egy-egy kötet.

Ez az ellentmondás nem magyarázható pusztán Brecht tehetségével, művészi személyiségének roppant méreteivel és eredetiségével. Manapság, amikor világszerte folynak a viták arról, hogy erkölcsi értelemben van-e különbség a totalitariánus rendszerek között, Brecht életművének utóélete és perspektívái érvek amellett, hogy a kommunista világrendszerben – a fasiszta rendszerekkel ellentétben – egy humanista alapvetésű és termékeny kritikai alapállással rendelkező filozófia fajult el. Igaz: néhány náciszimpatizáns művész – például Gottfried Benn – szintén dacol az idővel, de életművüket a náci filozófia nem hatotta át. Benn maga hangsúlyozta *Doppelleben (Kettős élet)* című magamentegető esszéjében, hogy művészi énjének semmi köze sincs akcidentális énje viselt dolgaihoz. Brecht élveteg műve ellenben éppen

azért hat,mert ez az élvetegség nem kis mértékben az ellentmondások (magyarán – elnézést kérek – a dialektika) élvezetéből táplálkozik. Ez pedig nem pusztán kritikai szemléletre vall, hanem ennek gyönyörére, tehát arra is, hogy a világ iszonyú állapot; miatt érzett kétségbeesést az ész derűje hatja át. Ez újabb ellentmondás, de nem logikai, hanem elsősorban pszichológiai, vagyis olyan, amely tételes kifejtés helyett érzékletes kifejezésre áhítozik.

Brecht halála óta tapasztalati ténnyé vált, hogy a marxista filozófia utópista elemei használhatatlanok, kritikai alapállása viszont ma is égetően időszerű, mert a működőképessége folytán diadalmaskodó kapitalista világ a szovjet rendszer megérdemelt bukása után is a Mammon imádatára, igazságtalanságra és képmutatással rosszul rejtegetett kannibalizmusra épül. Ma, amikor vitatni sem lehet, hogy a világ bankrendszere dögre kereste magát a harmadik világ népirtásos törzsi háborúin, és semleges arckifejezéssel profitált a' élő és halott zsidók szájából kitépett aranyfogakból, ki merné cinikus poénnak minősíteni a *Koldusopera* ama aranyköpését, miszerint egy bankbetörés elenyésző bűn egy bank alapításhoz képest?

Nálunk a Kádár-korszak évtizedeiben egyebek között azok vetették meg Brechtet, mint kommunistát, akiket boldoggá tett Aczél György törleszkedő kegye. A szellemi elit a marxizmust egyszerű sületlenségnek bélyegezte, és ez akkora fölényt biztosított neki a hatalommal szemben, hogy úgy érezte: megengedheti magának a lapos praktikum szintjén a szellemi következményekkel nem járó behódolást. Brecht a maga undorítóan didaktikus módján megzavarta volna az efféle öncsaló stratégia finom hőseinek lelki anyagcseréjét: „még a legkisebb cselekményt, a látszólag egyszerűt is / Gyanakodva szemléljétek! Vizsgáljátok meg, hogy szükséges-e, / Különösképpen az, ami megszokott! / Nyomatékosan kérünk, ne véljétek / Természetesnek, ami folyvást megesik.” Az efféle tanácsok osztogatóját a magyar értékhierarchiák építészei bosszúból az alagsorban helyezték el. „Brecht önmagában is csapni való, hát még ha utánozzák”– mondta a hetvenes évek végén az általam egyébként nagyon tisztelt Benjámin László, amikor esztétikailag is indokolni akarta, hogy miért nem óhajtja politikai okból közölni József Attiláról írott versemet. Csaknem húsz évvel arabban a Lukács uszoda szép nőkkel telehintett napozóján az általam rendkívüli módon tisztelt Örkény István első beszélgetésünkkor megjegyezte: az szerinte az egyetlen Brecht rejtély, hogy még a nyugat-európai színházak is favorizálják ezt a határtalanul tehetségtelen, didaktikus pancsert. (Ezután, nagy megnyugvásomra a környékünkön heverésző hölgyeket értékelve kiváló esztétikai érzékéről is tanúbizonyságot tett.)

Brecht hazai népszerűtlenségének olyan okai is vannak, amelyek nem valamely adott történelmi szituációban, hanem egész történelmünk nyomorúságában keresendők. Nemigen volt öntudatos polgárságunk, se felvilágosodásunk, nem volt antiklerikalizmusunk, nem volt önálló gondolati kultúránk. Fenyegetett nemzeti létünkkel más nemzeteik létét fenyegettük szakadatlanul. Konfliktusaink késve és összekutyulódva jelentkeztek, születésük pillanatától jelezve, hogy nem köszörűkőre, hanem tompító és csorbító bánásmódra vágynak. A magyar színház ezért híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínművünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszentimentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink. Lírája pedig azért számíthatott nálunk vállvonogató lenézésre, mert költészetünkben a rémséges igazságokat a legutóbbi időkig csak szépségbe csomagolva vettük be. „Minek is kell fegyvert veretni / Belőled, arany öntudat!”– ez így elfogadható, sőt élvezetes, főként ha nem gondoljuk végig, hogy mit jelent. De ha Brecht azt olvassa le egy gonosz japán démon famaszkjáról,

hogy „Milyen megerőltető gonosznak lenni”, és azért panaszkodik, mert „Az aljasságra vicsorgó gyűlölet / Is eltorzítja az arcvonásokat. / Az igazságtalanság miatt érzett haragtól / Is bereked a hang”– akkor erre nálunk értő elmék azt mondják, hogy ez nem költészet, holott ugyanazt variálja, ugyanolyan szuverénül és szemléletesen, csak megértésre kényszerítőbben, mint József Attila.

Heine-stúdiumaimból rángatott ki ez a cikk, és most, befejezésképp hadd térjek vissza ravaszul a kétszáz éves költőhöz. Ő az „egoisztikusan izolált művészetben éléssel” a görög és firenzei művészeket állítja szembe, akik nem zárták el hermetikusan lelküket „a kor nagy fájdalmai és örömei elől”. „Ellenkezőleg, műveik pusztán koruk álmodó tükörképei voltak, és ők maguk teljes emberek, akiknek személyisége éppolyan hatalmas, mint formáló erejük; Pheidiasz és Michelangelo egy darabból való férfiak voltak, mint a szobraik...” Ez az igény a teljességre és egy tömbből faragottságra jellemzi a száz évvel ezelőtt születettet is, ez biztosit neki jövőbe mutató, kitüntető korszerűtlenséget.

Eredeti megjelenés: Színház, 1998/2, 1-2

Ascher Tamás Bécsben

Gombrowicz- és Ionesco-rendezés

Több mint húsz éve dolgozom együtt a kaposvári Csiky Gergely Színházban Ascher Tamással. Ő az úr (a rendező), én pedig a szolga (a dramaturg). Ebben a minőségemben mondható és játszható szövegeket kell számára előállítanom rímes és rímtelen fordítások, stilizálások, továbbá jogilag problematikus, de színpadi szempontból üdvös átfogalmazások, betétek és hamisítások útján. Így hát volt időm és alkalmam arra, hogy megismerjem művészi fantáziájának feltétel-rendszerét.

Ascher leginkább azon az izgalmas, ingoványos terepen érzi otthon magát, amely a színpadi realitás és az abszurditás között terül el. Ezt főként annak tulajdonítom, hogy rendkívül éles érzékkel reagál azokra az abszurd jelenségekre, amelyek magában a valóságban mutatkoznak meg. 1975-ben például egy szó változtatás nélkül színre vitt egy húsz évvel korábban írott kommunista operettet. A finomabb manipuláció korában határtalanul komikusan hatottak a sztálini idill képtelen otrombaságai, de a röhögő néző – akinek reakcióit a színpad előteréből a politikai rendőrség tagjait mímelő színészek regisztrálták az előadás végén – nevetés közben sem szabadulhatott annak tudatától, hogy a felé áradó komikus, de borzalmas hazugság még mindig virágzik, és még mindig ez szabja meg életének kereteit. Másrészt az abszurditás Ascher-féle tolmácsolását reális megfigyelések és elemzések hozzák közel hétköznapi tapasztalatainkhoz. Például a világirodalom első számú abszurd darabját, a *Godot-t* rendezve, szintén 1975-ben, rendkívüli figyelmet fordított Estragon és Vladimir viszonyának realitására, a csodavárás abszurditását az emberi együttélés szükségszerűségének és reménytelenségének egyidejű rajzával ellensúlyozva. Pozzója pedig nem azt a szokásos közhelyet sugallta, hogy egyszer jól megy a sorunk, és olyankor hatalmaskodunk, máskor pedig rosszul, és olyankor nyavalygunk – az ő Pozzóját hatalma csúcsán is egzisztenciális rettegés hatotta át, így hát a sztori és a dialógusok abszurditását a jellemek egységének realitásában oldotta fel (és viszont).

Witold Gombrowicz *Yvonne*-ja és Ionesco két egyfelvonásosa, amelyeket Ascher az 1994-95-ös, illetve 1995-96-os szezonban az Akademie-theaterben vitt színre, szintén olyan világot tár elénk, melyben – változó arányban – abszurd elemek keverednek a realitással. A rendező kellő tapasztalatok birtokában utazott Bécsbe: mindkét előadást megcsinálta már korábban, az *Yvonne*-t Kaposváron, a Ionescókat pedig a budapesti

Katona József Színházban. Csakhogy az uralmi viszonyok, melyekre a lengyel szerző groteszk királydrámája épül, közelebb esnek a kelet-európai közönség élményeihez; *A kopasz énekesnő* blődlijéhez viszont, mely az emberi kapcsolatokat átható végletes formalitáson alapul, Nyugat-Európában áll rendelkezésre több köznapi tapasztalat. Éppen ezért az *Yvonne* – legalábbis rám – Bécsben meseibben, *A kopasz énekesnő* pedig reálisabban hatott, mint Magyarországon. Ionesco másik egyfelvonásosa, A *lecke* pedig mind Budapesten, mind Bécsben pontos pszichológiai elemzésre épült. Igazából reális folyamat zajlik le előttünk, a férfi tanár és a nő tanítvány viszonyának alakulása korunk hatalmi és nemi erőviszonyainak előírásai szerint megy végbe; abszurdnak szinte csak azért hat a történet, mert a szerző felgyorsította az időt, és egy órába sűrítette, ami Flaubert korában hónapok vagy évek alatt zajlott volna le, és még ezt a felpörgetett időt is megszorozta negyvennel, mondván, hogy a tanárnak a tanítvány aznap a negyvenedik áldozata.

Martin Schwab és Ursula Höpfner az Akademietheaterben tartózkodott minden csábító túlzástól. Bejön a magabiztos munkaadó, egy fiatal nő, és egy koros, kopott, gátlásos férfi fogadja, a munkavállaló. Aztán következnek azok az igen gondosan kidolgozott fordulópontok, amelyek a dolgok természete folytán a tanárt a tanítvány, a férfit pedig a nő fölé rendelik. Egyre erősebb hangsúlyt kap e folyamat mocskos, hatalomvágyba oltott erotikája. A megölt tanítvány végül szemérmetlenül széttárt lábbal fekszik a földön, ámde egyik lába térdben valószínűtlenül behajlik, hogydirect asszociációban rejlő voyeur-élvezetet. Kirsten Dene fantasztikus erejű cselédlánya pedig – aki nem tanítvány, és ezért nem igázható le, ráadásul feleség – és anyafigura is, hiszen ő teremti meg a tanár fizikai és lelki létfeltételeit – visszaalázza gazdáját kezdeti, kopott, gátlásos állapotába, vagyis alkalmassá teszi arra, hogy fogadhassa a következő delikvenst. Ez a mellékszereplő, akinek roppant energiáit rejtelmes módon még sietős sántasága is fokozza, úgy testesíti meg ebben az előadásban az ábrázolt folyamat kritikáját, hogy a történet fölé nő, de egyben a mozgatóerejévé is válik. Fiatalabb vetélytársait mészárolja le a tanár, ő meg dorgálva irányítja a férfit, és aztán segít eltakarítani az áldozatot. *A kopasz énekesnő,* megítélésem szerint, kevésbé tud kitörni az író által konstruált sémarendszer falai közül. A rendezés az előadás végéig meglehetősen pontosan tartja magát a forgatókönyvhöz, a színészek játékkedve és humora itt is töretlen. A társalgás, a gondolkodás, a kapcsolatok formalitása azonban egy idő után nemfokozható, legfeljebb variálható, ugyanazon a szinten. Ascher rendezésének az ad különös ízt, hogy nem bírja elviselni ezt a világot. Ionescónál a darab végén a második számú házaspár ugyanazt és ugyanúgy mondja és csinálja, mint a darab elején az első számú. Ascher azonban ehelyett az utolsó percekben szétvereti a színpadot. Ez nem áraszt vigaszt, semmiféle happy endet, mert a darab szereplői a romok közt is mindent ugyanúgy csinálnak majd tovább, mintha mi sem történt volna, de valamiféle lázadásra mégis sor került, igaz, a darab világán kívül, rendezői akarat folytán. Ez a lázadás kelet-európai fűszerrel ízesíti az előadást, és – legalábbis szerintem – Ionesco javára válik.

Az *Yvonne*-t ezzel szemben nem kellett kelet-európaiasítani. A király, a királyné és a trónörökös: színtiszta lengyel család, valamennyien Gombrowiczok, az író papájának, mamájának és neki magának a stilizált másai, a miliőt pedig földbirtokosiból királyivá magasztosította a szerző. Ilyesforma Gombrowiczok jelennek meg későbbi darabjában, *az Esküvőben* is, ahol tovább fokozódik a realitás álomjellege, mely már az *Yvonne* atmoszférájába is belejátszik. A mesei történet egy lázadás krónikája: a királyfi elhatározza, hogy közönséges származású hajadont vesz nőül, és ezzel fellázad a királyság

hagyománya és a társadalmi rend hierarchiája ellen; minthogy azonban a leányzó fölöttébb csúnya és kellemetlen, a természet biológiai rendje ellen is fel kell lázadnia. Ez ugyanis, igazságtalanul, a nemi vágyat az erotikus kisugárzással hozza összefüggésbe. Ascher felfedezte, hogy shakespeare-izáló stílusa ellenére Gombrowicz egy fontos kérdésben polemizál a királydrámák költőjével: elutasítja azt a tételt, hogy a szenvedés jobbá tesz. Ehhez a felismeréséhez már Kaposváron megtalálta a legalkalmasabb színésznőt: Csákányi Eszter úgy csúnya mindhalálig – és nem csak csúnya, hanem visszataszító is, hideg izzadtságú és bogárszerű –, hogy egy pillanatra sem lép ki szerepéből női kompenzáció okából. Anne Bennent, aki ezt a szerepet Bécsben az első évadban játszotta, hihetetlen érzékenységével és groteszk humorával feledhetetlen alakot állított elénk, akiben a rútság és idétlenség bája is életre kelt. De nem vállalta el az önfeladásnak azt a paroxizmusát, amelyet a rendezői elgondolás megkívánt. Yvonne-Csákányi viszont szenvedve is elképesztően visszataszító, kicsinyes és ostoba, és egy pillanatra sem teszi szeretetre méltóvá a belőle áradó komikum, mert ez általános női és társadalmi alkalmatlanságából fakad. A legviszolyogtatóbbá pedig akkor válik, amikorelárulja, hogy beleszeretett vőlegényébe. Nem utolsósorban ez a ficergő testéből áradó animális, közönséges sóvárgás ítéli halálra. És halálában sincs esztétikai feloldozás: hörögve vergődik a terített asztalon, rút arca még el is torzul.

Az egész előadást jellemzi ez a következetesség. A színpadi halált általában úgy komponálják meg, hogy a nézőnek szinte kedve szottyan a meghaláshoz. Desdemona halálán kívül (a Peter Zadek rendezte *Othellóban*) nem láttam színházi előadást, melyben ilyen csúnya lenne a halál. A szép tárgyak is belerokkannak, a szép tér összemocskolódik. És a halált követő konvencionális rítus során Fülöp herceg (Marcus Bluhm) belátja, hogy nem állhat egyedül ott, ahol mindenki térdel, vagyis felhagy a lázadással, és helyreállítja a világ rendjét. Ascher – nagy behódolások és gerincroppanások tanúja – rendkívüli nyomatékot ad ennek az utolsó jelenetnek: a királyfira nehezedő nyomás fokozatosan erősödik fel az elviselhetetlenségig. A herceg ezt mozdulatlanul, sokáig tűri, mintha ellenállna, majd gyors letérdelés után gyors függöny következik. Nem térek itt ki egyenként a kitűnő színészi teljesítményekre. Csak egyetlen szerepet említek meg, egy látszólag jelentéktelen, néma figuráét, hogy ezzel befejezésképp visszakanyarodjak gondolatmenetem elejére. Valentin, a szolga (Hans Dieter Knebel) az örökké elhessentett és mégis mindig minden diszkrét pillanatban némán megjelenő megfigyelő egyszerre abszurd és valóságosfigura, ahogy abszurd és valóságos volt Kelet-Európában a spiclirendszer is, amelyet megtestesít. Ebben a rendezésben éppolyan valóságos és fantasztikus találmány ő, mint mondjuk, a Ljubimov-féle *Hamletben a* színpadot átlósan keresztező háló, melynek szemein keresztül folyton-folyvást leselkednek valakik. Valentin eleganciája, komoly méltósága és állandó jelenléte Ascher megfogalmazásában újabb tapasztalatokkal dúsítja fel Gombrowicz 1934ben írott darabját. Vajon így érzik-e ezt a bécsiek is vagy ők csak a színpadi lelemény egyszerűségét és humorát érzékelik? Én erre a kérdésre nem tudok felelni.

Eredeti megjelenés: Színház, 1999/4, 12-14

A színházról és a pálinkámról

Egyre ritkábban járok színházba. Ha mégis megnézek valamit, többnyire arra gondolok az előadás végeztével, miközben hallgatom az obligát ütemes tapsot, a Rákosi-korszaknak ezt az ártatlan örökségét, hogy a legrosszabb randevú sem lehet olyan rossz, mint az a művészet, amelyet most sikerült túlélnem. Jobbik énem -

Karinthy Frigyes „Ének” néven örökítette meg a magáét – suttogni kezd bennem: „Bezzeg nem volnál ilyen kritikus elme, ha a te darabjaidat adnák minden színházban, minden este.” „Kuss!”– mondom elismerően, mire elhallgat, de tovább hallom fojtott vihogását. Eszembe jut barátom, néhai Krassó Miklós, aki az ötvenes évek közepén hangosan beleraccsolta az ütemes tapsba, mely Nazim Hikmet egyik darabjának bemutatóját volt hivatva meghálálni: „Akinek ez tetszik, attól távolabb érzem magam, mint az eszkimóktól.” Most nincs Nazim Hikmet-darab, most „Művészet” van meg *Kés a tyúkban*, hogy két vitathatatlan világsikert említsek. Megnéztem őket, pompás színészekkel, jó rendezésben, és közben ott szitkozódtak a fejemben boldogult barátom eszkimói. Nem szabadulhatok attól a gyanútól, hogy a mai színházcsinálók többsége nem tudja, vagy csak ritkán tudja, miért rendezi meg azt a darabot, amelyet megrendez. Arra már rájöttem, hogy Csehovot többnyire azért rendeznek, mert semmi sem jut az eszükbe, és azt remélik, hogy a lírába tunkolt irónia és az iróniába tunkolt líra, továbbá az illúziók és kijózanodások mesteri ritmikája ízléses környezetben az ő hozzájárulásuk nélkül is megteszi a magáét. Posztmodernül pedig azért nyúlnak klasszikusokhoz, mert szellemi igénytelenségükben úgy vélik, hogy bármiről bármi állítható, és bárminek az ellenkezője, és minél meghökkentőbbre deformálják anyagukat, annál eredetibbnek látszanak ők. És csakugyan, miért ne gondolkodjanak így? Ha Petőfitől kiderülhet, hogy száznegyven centiméteres zsidóasszony a barguzini temetőben, akkor miért nem lophat, mondjuk, Aiszkhülosz hőse, Prométheusz tűz helyett öngyújtókat egy népuszoda öltözőjében? Vagy miért ne gurulhatna le – ezt Frank Castorf híres Puntila-rendezésében saját szememmel láttam, Berlinben pár évvel ezelőtt – Puntila, Matti és a Narrátor az öntudatlanságig részegen egy domboldalról az előadás kezdetén. Rögtön haza akartam menni, mert ha Marti részeg, akkor a mutatvány véget ért, hiszen nem folytatható. Vesztemre maradtam még vagy fél óráig, de amikor egy színész a munkaerő-toborzó jelenetben a széksorok közt bóklászva rá akart bírni, hogy szegődjek el napszámosnak Puntilához, legnagyobb meglepetésemre üvöltözni kezdtem, hogy ilyen aljas disznóságban nem veszek részt – és ezek után csakugyan távoznom kellett. Arra kért Koltai Tamás főszerkesztő, hogy írjak valamit az Úr 2000. évében Budapesten rendezett uniófesztiválról. A fenti sorokat hangulati bevezetőnek szántam. Elismerem, hogy nem egészen méltányosak. Az általam itt látott darabok közül maradéktalanul csak a Royal Shakespeare Company előadására alkalmazhatók. *A vihar* Prosperója itt egy vénember, akit csak azért nem mondok minden élvezetre képtelennek, mert a hangját, azt élvezi. Caliban rángatódzik, ahogy egy gonosz szellemhez illik, fel sem rémlik, hogy azért némi igaza neki is van, hiszen Prospero, a kisemmizett, kisemmizte őt. Arielről nem derül ki, hogy kicsoda, és az sem, hogy a parancsolt szolgáltatásokon kívül köti-e más is Prosperóhoz vagy Prosperót hozzá. Egyáltalán: a darab összes emberi viszonylata szegényes, fantáziátlan, a látomásos jelenetek szürkék, Ferdinand megaláztatása érdektelen, szerelme Miranda iránt még érdektelenebb, olyannyira, hogy ezt csak Miranda iránta érzett szerelme múlja alul. Az egy Trinculo kivételével mindenki szavalásra hajlik, ha teheti. Nincs olyan eszkimó – gondolom magamban -, aki ne állna közelebb hozzám, mint az előadás rendezője, James Macdonald – kimondom a nevét, felidézem az előadást, és egyszer csak mélyhűtött, olajszagú, langy hideg hasábburgonya szagát érzem az orrüregemben. Hogy elűzzem, gyorsan kortyintok egyet toponári pálinkámból. Az Eimuntas Netrosius által rendezett litván *Hamlet* is kiváltotta viszolygásomat, noha elismerem, hogy potens rendező, zseniális díszletterező és rendkívül tehetséges társulat műve. Ez a darab, tudjuk, sokféleképpen értelmezhető, és sokfajta

igazság megelevenítésére alkalmas. Például a rendező szabadon döntheti el, hogy miben és mennyire bűnös a királyné, és mi köti Claudiushoz: Erosz hatalma vagy általában a hatalomvágy, a megszokás vagy a gyöngeség, mely elfogadtatja vele a mindenkori helyzetet. Egy azonban bizonyos: a királynak tekintettel kell lennie arra, hogy felesége szereti a fiát. A litván előadás során is elmondja ezt Laertesnek. Aztán mégis a királyné előtt főzik ki a tervet Hamlet elpusztítására. Ha a király ezt csakugyan megteheti, akkor a királyné viszonya fiához és második férjéhez alapvetően más, mint ahogyan megszoktuk. Egy ilyen ötletnek tehát mélyreható következményekkel kellene járnia, de a következmények elmaradnak. Vagy: előbb kommentálja Hamlet a Hekuba-monológot, aztán kerül sor magára a monológra. Claudius alakítója pedig – egy minden valószínűség szerint zseniális színész, Vytautas Rumsas –, szétver mindent, ami elébe kerül: jégcsapot, csillárt, oszlopokat. olyan, mint valami izmos erdei munkás, aki beleszabadult ebbe az előadásba. A darabvégi vérengzés során elhangzik ugyan, hogy meghal, a színpadon mégis életben marad. Ez az előadás nem a Hamletet játssza el, hanem olyan közönség előtt, amely úgyis ismeri a darabot, felidézget belőle ezt-azt a mélyértelműség szándékával, játékosan. Az ötletek elűzik a színpadról az emberi viszonylatokat, például Hamletnek kevés köze van Opheliához, Horatióval pedig alig ismerik egymást. A színésztársulat ágálásai elmosódottak, az egérfogó-jelenet csak idézet értők számára. Nekem leginkább az a színházi pillanat tetszett, amikor a bosszúszomjas Laertes Ophelia temetése után nem öli meg azelőtte sétálgató, szinte felkínálkozó Hamletet. Ez izgalmas, új helyzet, melyre rárímelhetnek a haldokló Laertes engesztelő szavai. Mégis rosszkedvűen kortyolgattam toponári pálinkámból odahaza az előadás után. Ki nem állom, ha a szellemesség nem a szellemhez vezet, hanem arra szolgál, hogy elrekessze a felévezető utat. Ennyit a fesztivál Shakespeare-jeiről. És mi történt Csehovval? A szentpétervári Malij Dramatyicseszkij Tyeatr bemutatta Lev Dogyin rendezésében azt a Csehov-darabot, amelyet többnyire *Platonov*nak szoktak nevezni. A rendező úszómedencét létesített a színpadon. Az előadás első részét el lehetett játszani így, mert miért ne legyen egy tágas kúriájú földbirtokosnőnek úszómedencéje? A második részt azonban nem lehetett eljátszani, mert a cselekménymásféle helyszíneket kíván, és a tanító szegényes odújához egyébként sem passzol az úszómedence. A darab vége felé talányos okból egy hálót helyeznek el a víz felszíne alá. A talány az utolsó pillanatban oldódik meg: a meglőtt Platonov a vízbe pottyan, a háló fenntartja, így aztán gyönyörűen lebeghet rajta, míg fel nem csattan az ütemes taps. Nem beszélek az előadás első részének számos szép jelenetéről, a pompás színészektől, még azt is csak mellékesen említem meg, hogy a Platonovot játszó Szergej Kurisev túl robusztus testéből túl gyakran préselődnek ki túl nyavalygós hangok, gyakran érzékelhető ok nélkül - szerintem (de e véleményemet csak megkockáztatom, hiszen nem vagyok nő) felfoghatatlan, hogy miért szeret bele a színpadon mindenki, aki szoknyát visel. Mindazonáltal számos részét magasztalhatnám ennek az előadásnak, ha kedvem volna hozzá - de nincs kedvem, gondolni sincs rá kedvem, annyira gyűlölöm, ha a díszlet veszi át a főszerepet, ha egy látványos (bár három óra alatt meglehetősen megunható) ötletnek áldozzák fel a jeleneteket,és ha az előre hozott átdíszítés célja kilóg, mint boszorkányszombaton az ördög csuhája alól a lóláb. Láttam még a berlini Schaubühne előadásában, Thomas Ostermeier rendezésében Marius von Mayenburg darabját, a *Parazitá*kat is. A szerzőt azóta becsülöm, amióta 1996-ban elolvastam akkor friss, első darabját, a Haarmannt. Ez dokumentumdráma formájában meséli el egy homoszexuális tömeggyilkos történetét. Lassan bomlik ki, hogy az iszonyatos cselekménysorozat mozgatórugója egy infan-

tilisan szentimentális szerelmi érzés, melyet Haarmann egy nála sokkal romlottabb fiatalember iránt táplál. A brutalitásnak és az érzelgősségnek ez az összetartozása nagy drámai telitalálat. Azóta írt darabjaiban, a nálunk is bemutatott Lángarcban és a most látott Parazitákban a szerző ismét csillogtatta dialógusteremtő tehetségét, a szerepek jól játszhatók, és a fesztiválon jól is játszották őket, a rendezés célratörő volt, és tökéletesen szolgálta a darabot, mégis... Én a színpadi nyomorúságot sem szeretem, ha nem látom okait (ahogy a Haarmannt olvasva látom), vagyis ha azt a benyomást akarják kelteni bennem, hogy a sok egymásra halmozott lelki-testi mizéria az ember örök állapota (condition humain, mint a műveltebbek mondják), és slussz. Ez rossz divat, a bulvárdarabokból áradó bohó boldogság ambiciózusabb ellenképe. Az l972-ben született szerzőnek még sok ideje van arra, hogy belássa ezt, és én drukkolok neki, mert ritka nagy tehetség. Nekem viszont nincs már olyan sok időm, így hát rossz kedvem támadt, és odahaza ismét toponári szilvapálinkámhoz kellett folyamodnom.

Láttam még a fesztivál két magyar darabját is, de nem a fesztiválon. A Hóhérok hava, mely kissé már emlékeim ködébe hátrált, szellemesen megírt epizódokból tevődik össze. A szerző, Hamvai Kornél pittoreszk képi látásmódja nagyon jól megfelel Ascher Tamás rendezői alkatának, részben ennek (meg néhány kitűnő színészi teljesítménynek) tulajdonítom az előadás tűzijátékszerű bravúrját. Hamvai humora elsősorban nem nyelvi ötletekből, hanem szkeptikus és antipatetikus történelemszemléletéből táplálkozik, iróniája nem megsemmisíti, hanem kudarcra ítéli az értékeket, vagyis a divatos nivellálás helyett tapasztalatainkat idézi fel. A darabot mégsem tartom többnek színvonalas kudarcnál. Az egymást követő epizódok külön - külön mind megállják a helyüket, de közülük csak egyből - Lavoisier történetéből - volna kibontható az anyagban rejlő tragikomédia. Lavoisier még kivégzését is tudományos felfedezése igazolását akarta felhasználni, de hiába szervezi meg aprólékosan ezt az utolsó kísérletet, zsenije hajótörést szenved a köznapi pancserség és a piti véletlenek zátonyán. Ez remek! Csakhogy a darab mellérendelő struktúrájának következtében Lavoisier epizódja egyetlen szem az epizódok láncolatában, a blikkfangosan vicces és látványos események előtte és utána nem kiteljesítik a benne feszülő halálos humort, hanem inkább elszívják a nedveit. Egy szó mi száz: eme előadás után is rászorultam toponári pálinkám vigaszára.

Tasnádi István darabját, a Közellenséget már a fesztivál után láttam. Rögvest megvallom, hogy a fesztivál általam látott előadásai közül ez tetszett a legjobban. Kleist fantasztikus története a szabad feldolgozásban is elementáris hatású. A rendezőnek, Schilling Árpádnak és a kitűnő együttesnek sikerül egyensúlyban tartania a szöveget átható gyengédséget és brutalitást. Ez a siker a szerzőt is dicséri. Dramaturgiailag fel lehetne hozni ellene, hogy megfeledkezik a saját maga által kitalált kerettörténetről,arról, hogy az eseményeket két ló meséli el. Ez azonban nem túl zavaró, mert a történet narrátorok nélkül is biztosan halad célja felé. Másrészt viszont megdöbbentő, hogy Tasnádi nem érti Kleist szellemét, amelyet elénk varázsolt. Kleist nem ismer különbséget kis és nagy bűn között. Szerinte nem lehet élni olyan világban, ahol két ló büntetés és jóvátétel nélkül kiéheztethető - nincs strukturális különbség aközött, hogy lovakat kínoznak-e meg vagy a Megváltót. Erre az etikai maximalizmusra épül Kleist életművének nagy része, így Kohlhaas Mihály története is. Tasnádinál azonban Luther kérdésére hogy két lóért érdemes-e ölni és gyújtogatni, a lócsiszár olyasvalamit felel, hogy nemcsak a lovakért üzent hadat a törvénynek, hanem halott felesége miatt is. Ez a válasz egyszerre sérti Kleistet és a józan ész törvényeit. A feleség halálát sem szabad gyilkosságokkal és gyújtogatással megtorolni. Az

átlagos érvelés az átlag szintjére szállítja le az erkölcsi érzék tekintetében zseniális férfiút. A történet szerencsére továbbránt bennünket, és az események logikája betemeti a szerző ballépését. Mégsem szabadulhatok meg attól a gondolattól, hogy a művészi siker részben véletlen folyománya: olyan erős a történet etikai töltése, hogy még színpadra állítóinak értetlenségét is legyőzi.

Ezzel visszakanyarodom beszámolóm hangulati bevezetőjéhez. Még művészi siker esetén sem lehetünk biztosak abban, hogy valamely mű színpadi megelevenítői tudják, miért éppen azt az előadást mutatják meg nekünk, amelyet megmutatnak. A drámai szövetben rejlő intellektuális lehetőségek véletlenül érvényesülnek, vagy elvesznek a szervetlenül hozzájuk kapcsolt anyagban. Nem a díszlet szolgálja a szituációt, hanem a szituáció a díszletet. Az ötletek szétszabdalják a jellemeket, ha egyáltalán akadnak ötletek és jellemek. Az ember nem jut el végállapotáig, hanem beleszületik ebbe. Szerencsére azt remélem, hogy amíg élek, nem fogy ki toponári pálinkám. Legfeljebb azzal a dilemmával kell megbirkóznom, hogy színház után igyak-e belőle vagy színház helyett.

Eredeti megjelenés:
Színház, 2001/különszám, 48-49

A világpolgár és a kutyája

Nem sok nyelvi közegben munkálkodó magyar művészről mondható el, ami George Taboriról, vagyis Tábori Györgyről: hogy nem ártott, ellenkezőleg, roppantul használt neki az emigráció. Nem csak arra gondolok, hogy külföldön nem érhette utol az auschwitzi rémhalál, mint apját, Tábori Kornélt, akitől egyébként minden bizonnyal fontos tulajdonságokat örökölt. Néhány évvel ezelőtt olvastam, hogy 1919-ben, a proletárdiktatúra leverése után Tábori Kornél rendkívüli engedéllyel interjút készített a siralomházban Korvin Ottóval, a kommün különösképpen gyűlölt belügyi népbiztosával. Az újságíró felháborodott cikkben számolt be arról, hogy ez a púpos, nyomorék Korvin milyen megátalkodott, javíthatatlan kommunista. Noha kínozták és szinte darabokra verték, nem tagadta meg kommunista meggyőződését, és még fogatlanított szájjal is a kommün igazságáról értekezett. Az interjú ezen a ravasz módon kifecsegte, amit az ellenforradalmi rendszer urai tagadtak: hogy Magyarországon fehérterror dúl, és a börtönökben kínozzák a foglyokat, még a halálraítélteket is. A ravaszság a bátorság szolgálatába szegődik, a bandzsa mészáros rábámul az egyik marhára, és szomszédját taglózza le. Milyen elégedetten, sőt büszkén nevetett George, amikor beszámoltam neki apja trükkjéről! Ezt ugyanis hasonló körülmények között ô éppígy kiagyalhatta volna. A hősi halál – bár épületes és fennkölt eseményként tartják számon – sohasem csábította, sokkal inkább vonzották az elismerés kiérdemelt megnyilatkozásai. Mégis ragaszkodott ahhoz, hogy így vagy úgy, de hangot adjon az igazságnak, pontosabban: az ô specifikus, személyére szabott igazságának. Részben ez magyarázza régi és mindmáig tartó rokonszenvét Brecht iránt: intellektuális örömet okoz neki Brechtnek az a képessége, amellyel a radikális, könyörtelen gondolkodást taktikai fondorlatokkal kombinálta.

De miként viselkedhetett volna George egy olyan világban, ahol eget ostromló ravaszságokkal is csak kis igazságokat lehetett nyilvánosságra csempészni? Mert a pártállamban ez volt a helyzet, még az enyhülés korszakaiban is. Nem ilyen vagy olyan, tabukba nem ütköző igazságokra és kritikai fejtegetésekre gondolok, mert ilyesmik jobb korszakokban időről időre napvilágot láthattak, hanem a stílusról. „Azt hiszed, hogy egyszerűen kimondhatjuk, amit gondolunk?”– kérdezte George fiatalkori barátja, Örkény István valamikor a hetvenes években, valahol

Budapesten, Konrád Györgytől. „Igen” – válaszolta Konrád. Ez a válasz nem tartalmi, hanem stiláris kérdésben foglalt állást. Magától értetődő jognak nyilvánította még a tiltott gondolatok kimondását is, tehát a citoyen-hajlandóságot kivonta a taktikai mérlegelések köréből. A ravaszság persze továbbra is szerephez juthatott, de csak abban a döntésben, hogy miként és milyen összefüggések közé helyezve mondja ki a citoyen-életmódra vállalkozó személy a maga tilalmas igazságait.

Aki Konrád válaszát magára nézve is elfogadta, annak vállalnia kellett, hogy folyamatos harci szituációban él. Örkény kérdésében viszont kimondatlanul is benne rejlett a készség, hogy a kérdező az állandó, kötelező hazugságot, mint társadalmi környezetet úgy fogadja el, mintha természeti jelenség volna. George-ot emigrációja megmentette ettől a tíz évvel később jelentkező dilemmától.

Nagyon valószínűnek tartom, hogy ez emberileg és művészileg ártott volna neki, mert nem tudta volna sértetlenül elviselni az állandó harc atmoszféráját, de az állandó hazugság kipárolgását sem. Nagy nyomás alatt különösen stilisztikai kérdésekben nehéz dönteni. Ismerjük a tartalmi alkalmazkodás gyalázatos aktusait, de a stiláris alkalmazkodás többnyire mélyebbre hatol, és könnyen megsemmisítheti a személyiséget. Mármost George személyiségében a stílusnak döntő szerep jut. Úgy hiszem, erről asszonyok beszélhetnének a leghitelesebben. Minden mosolya, kézmozdulata, az a mód, ahogy félrehajtott fejjel hallgatja a beszélőt, vagy ahogy próbafolyamatok kezdetén a színészekre figyel, ahogy a ruháit hordja, ahogy rákérdez arra, amiben kételkedik, vagy amit szívesen elhinne: minden gesztusa rá és csakis rá jellemző, és mind egy kerek, összefüggő kozmosz kifejeződése. Ez az összecserélhetetlen stílus, ez a pátosztalan szuverenitás minden diktatúra számára elfogadhatatlan lenne, noha nem jellemzi a konfrontációk szeretete. A „légy hű önmagadhoz” parancsa viszont jellemzi, mégpedig eltökéltségek nélkül, abszolúte szándéktalanul. Hogy csak egy példát említsek: többször is beszélt nekem arról, hogy nem érdeklik különösebben az általa rendezett darabok előadásai, és még a bemutatók sem – a színházi munka során ôt a próbák izgatják, pontosabban mindazok a folyamatok, amelyek a színészekben a próbák folyamán mennek végbe. Ez olyan beállítottság, amelynek – a csodálatos Różewicz egyik darabcímével élve – „a mi kis stabilizációnkban” esélye sem lehetett volna a túlélésre. Itt ugyanis csak az eredmény számított. Olyan különbség ez, amelynek szintén nincsenek konkrét tartalmi kritériumai. A stílusok mélyreható és megoldhatatlan konfliktusáról van itt szó. Eredményközpontú beállítottság nélkül az alkotó ember a pártállamban gyanús személy volt, az elefántcsonttorony lakója, vagy valami még rosszabb. A nácik elől Tábori György olyan társadalomba menekült, amely sokfajta stílust és tartalmat tud elviselni. Itt hajlamai szerint fejlődhetett, nem kellett szenvednie attól, hogy állandó harckészséget kényszerítsen magára. Magyar zsidó vagy zsidó magyar, aki regényeit és drámáit angolul írja, és Németországban, német nyelvű színpadokon lett nagy színházi guru. Az emigráció a lehető legszerencsésebben hatott rá, mert nem a haza elvesztését, hanem a világ megtalálását jelentette a számára. De hazafias nosztalgiáit is kiélheti: a világpolgárnak van egy szimbolikus jelentőségű, tüneményes, ősmagyar pulija, Gobó.

Eredeti megjelenés: Színház, 2004/08, 5-6.

A kompromisszum nélküli igazság

Horvai István két darabomat rendezte meg a Pesti Színházban: a *Hordók*at 1968-ban és a *Széchenyi és az árnyak*at 1973-ban. E két időpont között és utána néhány évig meglehetősen gyakran láttuk egymást, és mivel beengedett darabjaim próbáira, tapasztalhattam lényét

munka közben is. Visszagondolva rá a legkülönösebbnek azt tartom, hogy hangütése, mosolya, nézése, gesztusrendszere fölöttébb személyes volt, ha úgy tetszik, magánjellegű, holott magánjellegű témákat szinte sohasem hoztunk szóba. Talán csak szívbetegsége idején került erre sor, amikor érdeklődtem hogyléte felől. Válasza ilyenkor mindig megnyugtató volt, és kurtára sikeredett. Így hát nem is tudom, miként írhatnám körül azt, amit személyességének neveztem. Úgy éreztem, hogy amíg velem beszélget, teljes lényével rám koncentrál, mint hogyha a színésze volnék. Feltételezem, hogy ez foglalkozási ártalom volt. Politikai hőbörgéseimet ironikus mosollyal hallgatta, egyszersmind rokonszenvvel is, a bölcs ember fölényével, akinek szintén volt némi kis tapasztalása „csalatásban és fenében". Az 1949 és 1956 közt ránk zúduló, kijózanító tapasztalatok őt rezignációval oltották be, én viszont Don Quijotét elegyítve Svejkkel valami duplán időszerűtlent képviseltem, nem mondhatnám, hogy kedvem ellenére. Ô derült ezen, érzésem szerint rokonszenvvel – ezt oly módon is elárulta, hogy elismeréssel beszélt nem engedélyezett darabjaimról, amelyeket olvasásra adtam át neki. Eközben azonban sohasem biztatott vagy ígérgetett, és nem is próbált elfogadhatóbb változatok előállítására ösztönözni, amit őszintén méltányoltam. Az imént rezignációt emlegettem vele kapcsolatban – rögtön hozzáteszem, hogy ezzel csak magánemberként vértezte fel magát. Rendezés közben nem ismert rezignációt: a színpadon minden fontos volt neki. Nem tűrte a léhaságot. Összecsücsörített szájjal figyelt minden szót, gesztust, minden mozdulatot. Úgy emlékszem rá, mint aki a kijózanító és – túlzás nélkül mondhatom – halálos történelmi tapasztalatokból szakmai tanulságot vont le. A színpad az a hely, ahol az igazság jó esetben kompromisszumoknélkül képviselhető. Itt érdemes bajlódni a részletekkel, mert itt minden rossz hangsúly árulás lehet. Az igazságot ott kell szolgálni, ahol még felütheti a fejét. Igazából nem is számít más a színpadon, csak az igazság. Tudta, amit ma a tehetségesek közül is kevesen, hogy a rendező kivégzi magát, ha érdekes akar lenni. Ha például egy rendező kitalálná, hogy Alekszandr Vlagyimirovics Szerebrjakov nyugalmazott egyetemi tanár úgy mozogjon, mintha dróton rángatott bábu volna, akkor ez az érdekes ötlet öt perc múlva halálos unalmat árasztana. De ha ugyanez a figura szánalmas és elviselhetetlen, ráadásul mindenkit, önmagát is beleértve, a saját áldozatává silányít, ha egyszerre hangol nevetésre és gyűlöletre, patetikusan megtestesítve és groteszkül leleplezve egy abszurd világ torz értékrendjét, ahogy ezt Várkonyi Zoltán tette Horvai István rendezésében, akkor Csehov igazsága magától értetődő természetességgel bizonyítja be, hogy semmi sem lehet érdekesebb és időszerűbb nála.

Amit ezzel a példával próbálok érzékeltetni, az Horvai összes sikeres rendezésére jellemző volt. Az *Egy őrült naplójá*ra emlékezve ezt írja Darvas Iván: „Pista azt mondja, rajzoljon Popriscsin. Miért ne használjuk ki az én rajzkészségemet… Miért ne rajzolná fel látomásait szobája falára ez a 42 éves ember? Ez nem lesz betét, ez belülről, Popriscsinből jön." Aki látta ezt az előadást, az tudja, milyen hátborzongató precizitással fokozták fel a félelmetes szorongás kozmikus világát a rajzok. Popriscsinből jöttek, vagyis a darab igazságából. Ha a főszereplő tetszetősen rajzol, azért mindenképp hálás a közönség, de a rajzoló Darvas nem valami ötletet valósított meg, hanem a térbe és tébolyba való bezártság elviselhetetlenségét firkálta döbbent szemünk elé. Ismét Darvas Ivánt idézem: „Márpedig az alakítás egyes-egyedül attól vált olyan hatékonnyá (tizenegy éven keresztül szünet nélkül ment, folyamatosan szerepelt a színház műsorán), hogy egyetlen mozzanat nem volt benne, amely ne kimondottan személyes élményekből, ne merőben privát gyökerekből, ne a legsajátabb, megszenvedett emlékeimből táplálkozott volna."

Amikor ezt olvastam, ráébredtem arra, hogy miért rendített meg annyira ez a Popriscsin: Darvas színpadra szabadult személyes élménye mindenekelőtt az őrjítő magánzárkalét volt, amelyet ismertem én is. Akit itt bezártak, azt kizárták a világból. Horvai nem egyszerűen egy zseniális szöveget rendezett meg, hanem azt, amit ez színészéből előhozott. Nem ármányos rendezői koncepció segítségével költötte át modern drámává Gogol művét, hanem színésze tapasztalataiból, így töltve meg a szövegben rejlő igazságot korunk nagy tragédiájának élmény-anyagával.

Végezetül hadd fejezzem ki iránta érzett hálámat drámaírói minőségemben is. A történetet, amelyet mindjárt elmesélek, egyszer már megírtam, de nem a rendező szemszögéből. Most a rendezőre emlékezem. A *Széchenyi és az árnyak* című darabom főhőse nem hasonlított ahhoz a szoborhoz, amely színpadjainkon különféle neveken, más-más korokba helyezve, de igen hasonló pátosszal el szokta harsogni a nemzet létének vagy nem létének roppant dilemmáit. Az én darabom Széchenyijének zsenialitása az őrület jelmezébe bújt, őrületében pedig felfokozódott a zsenialitása. Várkonyi, aki korszakalkotó színész és nem túl hősies színházigazgató volt egy személyben, skizofrén helyzetbe bonyolódott: a patologikus elemekkel átszőtt történelmi szerepnek örült, de rettenetesen félt a botránytól. Valamelyik vasárnap a rádió konvencionális honfiúi matinét közvetített a Széchenyiek nagycenki kastélyából, Várkonyi pedig meghallgatta ezt a műsort. Amikor a másnapi próbán azt kellett volna mondania őrült látomásában megjelenő feleségének, hogy „Sohasem szerettelek! Csak magamat szerettem! Csak a testedet akartam! Ha idejekorán ágyba bújsz velem, nem dől romba a világ", akkor szövege helyett ezt kiáltotta:

„Én ezt nem vagyok hajlandó elmondani. Vegyétek tudomásul, hogy én is egy nagy magyar vagyok!" Horvai kis szünet után szárazon, tárgyilagosan ezt felelte neki: „Tudjuk, Zoli. Folytatjuk a próbát." Valamennyien nevettünk, Várkonyi is. Aztán elmondta a szöveget. Ez a kis epizód ismét Horvai rendezői habitusára vet éles fényt. Rendezése most is a darab alap-szituációjából indult ki: hogy törpe korban mindenki a nagy ember pusztulását akarja. A nagyság semmilyen cenzúrát nem tűr, saját lelki cenzúráját sem. Egy nagy személyiség csak végleteinek könyörtelen megelevenítésével élhet meg a színpadon. Horvai nem óhajtott vitába bocsátkozni színészével, mert ez lerángatta volna a szerepet a praktikus érvek és ellenérvek színvonalára. A „Folytatjuk a próbát" azt jelentette, hogy semmiképp sem halványítja vagy mossa el gyakorlatias megfontolásból a főhős alakjának éles kontúrjait. Ami másutt – rádiómatinén, kultúrteremben, érettségi vizsgán – tilalmas lenne, az igenis megvalósítható a színpad négyszögében!

2004. július 14-én írom ezt – ma temették el Horvai Istvánt. El akartam menni a temetésére, de ideragadtam, a szövegemhez. Még tegnap elhatároztam, hogy vele töltöm a mai napot, így is, meg úgy is, de tervemet csak félig sikerült valóra váltanom. Gyanítom, hogy ő derülne ezen, és tétovaságomban, jellemző döntésemben felfedezné a vígjátéki szituáció elemeit.

Eredeti megjelenés: Színház, 2004/9, 27-29.