SZÍNHÁZ

Pályi András: A Huszonötödik Színházzal Baranyában • Czére Béla: Hubay drámája a Thália Stúdióban • Sziládi János: Hongkongi paróka – előzményekkel • Almási Miklós: Apropó Széchenyi • Szántó Judit: A lánc harmadik szeme • Nánay István: Troilus és Cressida • Szántó Erika: Jago, Othello és a többiek • Koltai Tamás: Othello arca • Földes Anna: Jagóé a szó • Péchy Blanka: Beszélni nehéz

1974
Január

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1974. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
CSABAINÉ TOROK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hirlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

73.3832 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Várkonyi Zoltán Széchenyi szerepében (Eörsi
István: Széchenyi és az árnyak, Pesti
Színház) (Ikládv László felvétele)

A hátsó borítón:
Szinte Gábor díszletterve az Othello
Madách színházi **előadásához**

TARTALOM

B.1.
Csak folyvást, folyvást . . . (1)

játékszín

PÁLYI ANDRÁS
A színház szűzföldjén (2)

CZÉRE BÉLA
Isten füle (4)

SZILÁDI JÁNOS
Hongkongi paróka - előzményekkel (9)

ALMÁSI MIKLÓS
Apropó, Széchenyi (14)

SZÁNTÓ JUDIT
A lánc harmadik szeme (17)

NÁNAY ISTVÁN
Troilus és Cressida (21)

Az új Othello

SZÁNTÓ ERIKA
Jago, Othello és a többiek (24)

KOLTAI TAMÁS
Othello arca (28)

FÖLDES ANNA
Jagóé a szó (30)

BELOHORSZKY PÁL
Balladák köntösében (Almási Éva útja - Emiliáig) (33)

vendégjátékok

PÓR ANNA
A Holland Táncszínház bemutatkozása (37)

MOLNÁR GÁL **PETER**
Félévszázados rögtönzés (40)

fórum

PÉCHY BLANKA
Beszélni nehéz (44)

arcok és maszkok

BÁNYAI GÁBOR
Cívisek (47)

Csak folyvást, folyvást...

Csak folyvást, folyvást, tessék besétálni, tart az előadás, tele a nézőtér, dolgozik és boldog a színpad, és vele együtt boldog mindenki. Ilyen szezonkezdés már rég nem volt nálunk, írhatom nyugodt lélekkel november közepén, A siker ózonja szimatolható a színházak táján a fővárosban és vidéken. (Annyit tiltakoztunk a vidéki *színház* kifejezés ellen, hogy ma már megint nyugodtan használhatjuk, mert külön ízt, olykor rangot jelent.) Teli nézőtér, jó kritikák, siker: már ez is elegendő volna, de ennél több történik és van történőben. A színház megint érdekes Magyarországon. Az emberek megint beszélnek a színházról, egy-egy darabról, színészi alakításról, észreveszik a rendező szándékát. A színház megint fontos lett Magyarországon.

Tudom, hogyne tudnám és a SZÍNHÁZ című lap öt évfolyama is azt bizonyítja - annyi balszerencse közt és oly sok viszály után ..... hogy a színház eddig sem volt érdektelen nálunk és eddig is fontosnak tartottuk. De most valamivel több történt, és a SZÍNHÁZ jelen januári számának elemzéseit, bírálatait, értékeléseit, műhelyfürkészéseit, arcképeit, drámaírói pályafutását felmérő kísérleteit újraolvasva, arra keresnék választ, mi ennek a más színházi éghajlatnak az oka. Az olvasóval együtt keresem a feleletet, és ezt úgy értem, hogy egy-egy észrevételt vagy felismerést elég csak jelezni, hiszen ez ennek a beköszöntő cikknek, ennek az apéritif műfajnak a kiváltsága; az olvasó majd tovább olvas a mélyebben szántó írásokban, és remélem, nem borul be ege.

Legfontosabb a magyar dráma, mégis az *Othellóval* kezdeném, nemcsak azért, mert Shakespeare természetesen magyar szerző is, nemcsak azért, mert Ádám Ottó egyre átfogóbban kibontakozó rendezői világképe, Bessenyei szívszorongató önújjáértékelése (kalapot előtte!), Huszti Péter új Jagója, amely a fiatal emberek, színészek és nézők nem-konformizmusát, önmagát kívülről is néző szenvedélyességét és egy kicsit a világgal való leszámolását, meg az ezen túllépést is kifejezte, hanem azért, mert ez a három összetevő együtt jelzi a megváltozott éghajlat hőmérsékletét, széljárását, felhőtáncát és azt a boldogságfélét, amit a közönségben kivált. De nem is kell folytatnom, folytassa az olvasó azzal, hogy elkezdi olvasni Szántó Erika cikkét, amelynek már alcímében is szerepel a siker szó, azután folytatja Koltai Tamás írásával, amely Bessenyei Othello-arcának leírásából kiindulva hatol a lélek mélyére. Eközben Bessenyei Othello-arcát „nemnéger Othello"-nak nevezi. E sorok írójának szerkesztői golyóstolla megakadt a néger szónál, hiszen Othello nem szerecsen volt, hanem mór, azaz sötétbőrű arab. Mégis változatlanul maradt a szöveg, mert a cikk írója ezzel a nem-négerséggel többet fejezett ki, mintha filológiailag pontosabb lett volna. A Shakespeare-értelmezésnek egyébként is annyi a változata, ahány az olvasója; ez is hozzátartozik a tüneményhez.

Az Othello-jelenség fontosságát a SZÍNHÁZ azzal is kiemeli, hogy még két cikkben foglalkozik vele. Földes Anna, aki a SZÍNHÁZ hasábjain az utóbbi esztendőkben színészbeszélgetéseivel külön rangot szerzett magának, most Huszti Péterrel ült le, hogy négyszemközti meghittséggel beszélgessen a nyilvánosság számára. Belohorszky Pál „Balladák köntösében" Almási Éva út-ját rajzolja meg, az *Othello* Emiliájának utolsó jelenetéből visszatekintve a fiatal művésznő pályájára.

Az Othello sikerénél nem kevésbé kedves a SZÍNHÁZnak - és azt remélem, az egész magyar színházi világnak - az új magyar darabok sikere.(...) Ez a zárójeles három pont nem azt jelenti, mint máskor, hogy a szövegből valami kimaradt, hanem időt akartam adni az olvasónak, „szakmabelinek" és szakmán kívülinek, hogy nagyot lélegezzék, és önmagában hozzágondolja a siker szóhoz azt, amit akar. Mi azt tartjuk, hogy a két Hubay-darab, Eörsi Széchenyi-drámája, Szakonyi szatírája és a Huszonötödik Színház Baranya megyei vállalkozása nem kisebb rendű, rangú és fontosságú siker, mint az *Othellóé;* ugyanannak a jelenségnek megnyilvánulásai valamennyien. Nem említem most a többi szerzőt és a többi darabot, mert - szerencsémre - nem összefoglaló értékelést írok az idény elejéről-derekáról, hanem csak a SZÍNHÁZnak ezt a számát vezetem be. Czére Béla *Az Isten füle* helyét keresi meg Hubay drámáinak gondolatrendszerében, Almási Miklós Eörsi lstván Széchenyi-tragikomédiájának apropójából Eörsi gondolatrendszerét térképezi fel. Pályi András cikke a Huszonötödik Színház Baranya megyei napjairól több mint színibírálat, vagy ha nem is több, mindenképpen más: lelkes életképek sorozata is, tárgyilagos közönségszociográfia is. Ez az írás is azt fejezi ki, hogy valami történt, valami megváltozott a magyar színházi életben.

Most kanyarodom vissza *a miért* kérdéséhez. Mi az oka a sikernek? Két szóval felelnék: *minőség* és *azonosulás.* A darabok is jobbak', az előadások is. A rendezés is, a színészi munka is. Mindez egymagában nem elég, már csak azért sem, mert az előző években is voltak jó rendezések, színészi remeklések, érdekes és jelentékeny darabok. A többletet a második fogalomban keresem. A néző az idén azonosulni tud a művekkel. A mű -- színházról lévén szó -, természetesen nemcsak a leírott darab, hanem az írott szöveg és az eleven színpad együtt: maga a színházi alkotás. A színház ma újra arról szól Magyarországon, ami az embereket foglalkoztatja. Parlagi gondolkodás az, amely a tudatnak csak egyik rétegét, olykor a legfölsőt, néha a legmélyebbit keresi, és ezt óhajtja a színpadon kielégíteni.

Az azonosulás titokzatos folyamat, legfőbb titka az, hogy az előre megfontolt szándék elől gyakran elillan. *Ezért* érvényes csak a másik fogalommal, a minőséggel együtt. Ez történik most a magyar színházakban, ezért vált az a fellendülés, amelyről néhány hónappal ezelőtt írtunk, megváltozott éghajlattá. Az *Othellóban* azért ismer magára *a* néző, mert Othello lelkes tévedéseit mindenki elköveti, és mert az a jagói lelkület, amelyre Huszti Péter rátalál, és csak egy harminc éven aluli színész lelhette meg, visszhangot vér a fiak, az apák (és korosztályom nevében: a nagyapák) szívében.

Talán nem kell folytatnom, hiszen erről a kettőről:, a minőséggel együtt az azonosulásról, szól a SZÍNHÁZnak úgyszólván *ez az* egész száma. Es miközben magam is, újra elolvasom, fölfedezek egy harmadik kiegészítő fogalmat is. Ezt szokták számon kérni színházi vezetőktől, íróktól és azok egymástól: a *közéletiséget.* Az új magyar darabok sikerének egyik oka jól értelmezett, tehát közvetett közéletiség. Az említett darabok közül csak *Az Isten füle* és *a Hongkongi paróka* játszódik a mi korunkban, és ezek közül is csak Szakonyié Magyarországon. Mégis mind nekünk és rólunk szól. Aki áthallásveszélyt emleget, az nem tartja a közönséget annak, amit éppen e darabok sikere bizonyít: felnőttnek. „Áthallás" is, „veszély" is csak rossz darabokban, gyenge előadásokban van. De most éppen ezen a veszélyen jutottunk túl.

Jó olvasást és főképpen szép és gazdag színházi estéket kívánok. Lesz ebben a szezonban, gyengébb darab, kevésbé sikerült előadás is. Ez együtt jár a sikerrel.

B. I.

játékszín

PÁLYI ANDRÁS

A színház szűzföldjén

A Huszonötödik Színházzal Baranyában

Rendhagyó körülmények közt tartotta a Huszonötödik Színház évadnyitó elő-adását. Magyaregregyen, ebben az alig több mint ezer lakosú, mecseki faluban a kisasszonynapi búcsú reggelén egy megrakodott pótkocsis teherautó hívta fel magára a figyelmet, mely az eszpresszóval szemben, a patakparti szabad füves réten állt meg. A Huszonötödik Színház műszakja itt építette fel azt a viszonylag könnyen szétszerelhető ácsolt színpadot, melyet külön e Baranya megyei turné alkalmából készítettek Gyurkó László Don Quijote-drámájához, s mely ezután még jó néhány közeli falut végigjárt.

A Huszonötödik Színház társulata régóta készült már erre a falujárásra, ki akarván törni a Népköztársaság útján álló MUOSZ-székház második emeleti, alig száz személyes színháztermének - a szó nemcsak szó szerinti, de átvitt értelmében is - szűk keretei közül; ezért is tartottak már több előadást Budapest munkáskerületeiben, elsősorban Csepelen és Angyalföldön, s ezért készültek olyan falvakat felkeresni, ahol alig vagy még egyáltalán nem járt élő színház. E tervet különösen aktuálissá tette Gyurkó László új drámájának, *A búsképű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjainak és gyönyörű szép halálának* huszonötödik színházbeli bemutatója; Berek Kati rendezése, a commedia dell'arte sok elemét, eszközét felhasználva, a naiv népi játékok hangnemében szólaltatta meg a drámát; különösen érdekes szakmai „tanulmányútnak" ígérkezett tehát épp ezt az előadást elvinni annak a közönségnek, mely nemigen látott színházat, s megfigyelni, mi jut el a társulat sajátos stíluskereséséből és az előadás szellemiségéből azokhoz a nézőkhöz, akik meglehetősen más beállítottsággal, más igényekkel ülnek be a nézőtérre, mint azok, akiket a színház fővárosi székhelyén, esténként fogad.

A falujárás lebonyolítása, már csak az anyagi feltételek biztosítása és a szervezési gondok miatt is, összetettebb fel-adat, mint mondjuk egy-egy peremkerületi vendégjáték; nagyobb áldozatot vállalt vele a társulat is, melynek tagjai több filmszinkron- vagy televízióbeli feladatot mondtak le 31,- Ft-os napidíjuk fejében. Itt most mégsem elsősorban a Huszonötödik Színház színészeinek áldozatvállalását hangsúlyoznám, noha erről kisebb vita alakult ki a baranyai körút után tartott sajtótájékoztatón; az egyik felszólaló ugyanis megjegyezte, hogy a vidéki színházak tagjai ugyanígy 3 i,- Ft-os napidíjért tájolnak - egész esztendőben, míg a Huszonötödik a szezonban egyszer tett nyolcnapos „tájoló" kör-utat. A vita persze szélsőségesen felfokozható és végső soron eldönthetetlen. Ha a vidéki színházakra hivatkozunk, másrészről említhetjük, hogy a Huszonötödik mellett egyetlen fővárosi színház sem vállalkozott még hasonló jellegű turnéra, melynek körülményei bizonyos értelemben mostohábbak voltak az átlagos tájolási körülményeknél (például abban a szigetvári szállodában, mely nyolc napon át a társulat otthona volt, átépítési munkálatok miatt nem volt folyóvíz, míg az egyes fellépések szín-helyén - iskola- és kastélyudvaron, nem-egyszer rosszul felszerelt kultúrházban - szintén nem jutottak a színészek normális mosdási lehetőséghez). Nemis beszélve arról, hogy a napi előadások mellett öt községi iskolában tartottak a társulat tagjai zenés irodalmi délelőttöt, az elő-adás után több alkalommal - szervezett vagy spontán formában - közönségtalálkozó jött létre; azt nem is említve, hogy maga az összesen mintegy 1500 kilométernyi utazás is nagy megterhelést jelentett, hogy a műszaki gárda igénybevélete maximális volt, sokszor 14-16 órát dolgoztak naponta.

Mégsem az áldozatvállalást hangsúlyoznám, éspedig azért nem, mert a turné alkalmával jelentősebb időt tölthettem a társulattal, s egyik élményem épp az volt, hogy a baranyai falujárás alatt senkinek sem jutott eszébe áldozatról beszélni: a társulat magától értetődő természetességgel vállalta a feladatot, a fokozottabb megterhelést; aligha túlzás azt mondanom, mindenki tudta, érezte, miről is van szó, mindenkit az új közönséggel való találkozás élménye izgatott, az a közművelődési küldetés, vagy ha úgy tetszik, művészi misszió, ami alkalmasint a mostoha körülmények vállalásának is értelmet adott. S ez már önmagában is bizonyos *szellemi portrét* kínált az együttesről, arról, hogy ez a fiatal társulat nemcsak hivatalos programjában, hanem a hétköznapok gyakorlatában is mit ért a színháznak való elkötelezettségen és a színház társadalmi elkötelezettségén. S nem hangsúlyoznám az áldozat-vállalást azért sem, mert úgy érzem, első-sorban nem ezen fordul meg, hogy a fővárosi színházak közül egyelőre csak ez a színház vállalkozott rá, hogy színháztalan falvakban *megkeresse a maga közönségét, s* folytatását is egyedül a Huszonötödik Színház tervezi. A vállalkozás mozgató ereje alighanem mindenekelőtt a színház művészi útkereséséből, stílus-kísérletéből, legfőképpen pedig világ-nézeti *ars poeticájából* fakad.

Műfajról, stílusról, közönségről

A számok keveset árulnak el. Az eredeti program szerint a Huszonötödik Szín-ház nyolc baranyai helységben készült előadást tartani: Zádorban, Csányoszrón, Harkányban, Mozsgón, Szigetváron, Szentlőrincen, Ibafán és Görcsönyben. Ezek közül a harkányfürdői szabadtéri színpadon tervezett előadás vihar miatt elmaradt, beiktatódott viszont - csak-nem teljesen rögtönzésszerűen - egy „rendkívüli" előadás a magyaregregyi búcsúban, vasárnap délelőtt, a zádori esti fellépés napján. Az előadásokat összesen mintegy két és fél ezer néző látta.

Abból ugyan mit árulnak el a számok, hogy Harkányban néhány néző már két-három órával az előadás kezdete előtt elfoglalta a helyét, s volt köztük olyan, aki a szakadó eső ellenére is mindaddig kitartott, amíg el nem indult a színházi autóbusz, vissza Szigetvár felé. Vagy abból, hogy az említett magyaregregyi búcsú alkalmilag toborzott közönsége 30-35 fokos déli napsütésben, végigállta, ágaskodta, esetleg a fűben ülve nézte a kétórás előadást, alkalmasint a vasár-napi ebédet is jelző déli harangszóra sem ügyelve. Vagy abból, hogy két nap múlva, a csányoszrói iskolaudvaron mintegy négyszáz ember padokon, székeken, kerítésen, háztetőn, teherautón ülve, dermesztő esti hidegben mozdulatlanul, nagy figyelemmel nézte végig az elő-adást. És folytathatnánk a sort. E csányoszrói estén kiderült például, hogy a szomszédos Sellye községből mintegy két tucat fiatal átgyalogolt az előadásra, s a baranyai falujárás egyik kedves, szabálytalan közönségtalálkozója volt, ami-kor a színház az amúgy is teli autóbuszra felvette a lelkes sellyei fiatalokat, s a néhány kilométeres úton együtt daloltak, gitároztak a színészek és a közönség. S lehet-e meghatódottság nélkül vissza-

emlékezni a kicsiny, mindössze 280 lakosú Ibafa kultúrtermére, melyben csaknem a falu egész lakossága - több, mint kétszáz ember - préselődött össze ?

Természetes, hogy ezek az élmények sokban hozzájárulhattak a Huszonötödik Színház kollektívájának kialakításához, jobb összekovácsolásához; természetes, hogy ezekben a percekben mindenki világosan érezte, hogy *el kellett jönni Baranyába,* s nemcsak azért, mert ez következik a színház művészi-politikai hitvallásából, hanem azért is, mert ezek nélkül az élmények nélkül a színész, az író, a rendező egyaránt szegényebb lett volna, s mert e néhány nap hatalmas érzelmi tartalékot, munkakedvet halmozhatott fel a társulat valamennyi tagjában.

Amikor azonban szakmai „tanulmány-útnak" is neveztem a Huszonötödik Színház baranyai falujárását, nem csupán erre, a végső soron csak általánosságokban megfogalmazható, kiben-kiben egyéni adottságai, gondolkodása, ambíciói szerint továbbgyűrűző élményvilágra gondoltam; voltak ennek az útnak a szó szorosabb értelmében vett szakmai tapasztalatai is.

A *búsképű lovag* pesti bemutatója után megjelent kritikák előszeretettel használták a „naiv népi játék" kifejezést, többen hivatkoztak a commedia dell'arte hagyományainak, egyes elemeinek az alkalmazására. Berek Kati rendezésének igazi próbája azonban nem is a Népköztársaság útjai kis színházteremben, sokkal inkább itt, a baranyai falvakban volt: s kivételes élményt jelentett azt figyelni, hogy az egyes előadások közönsége mire hogyan reagál, hogyan azonosul Don Quijote alakjával, sorsával, s miközben a „mesére" figyel, mi és hogyan érinti meg az előadás gondolatiságából, aktualitásából. Persze az előre megszervezett és a spontán közönségtalálkozók, beszélgetések mindannyiszor ugyanabban a körben mozogtak, újra és újra arról esett szó, hogy szükség van-e ma is, nálunk is a búsképű lovag konokságára, hogy van-e időszerűsége ma, a mi körülményeink között szélmalomharcról, donquijoteizmusról beszélni?

Holott az egyes előadások ugyancsak különböztek egymástól. A legklasszikusabb kőszínházban is közhelynek számit, hogy nincs két egyforma este, nincs két egyforma közönség; nos, a Huszonötödik Színház baranyai körútja e tekintetben valóságos *stílustanulmányra* kínált lehetőséget a színház művészeinek. Volt, ahol főleg gyerekek töltötték meg a nézőteret, másutt a szociális otthon öregjei, több helyütt a falu felnőtt lakossága, de ennél talán fontosabb, hogy mind a nyolc település társadalmi, nemzetiségi, gazdasági és művelődési szempontjából igen eltért egymástól (Magyaregregyen például a közönség leghűségesebb és legodaadóbb része a búcsúba érkező cigányokból került ki); s ha e nagyon különböző összetételű közönségre az előadás többé-kevésbé hasonló hatással volt, ez azt is jelenti, hogy az együttes mindannyiszor igen érzékenyen figyelembe vette az adott körülményeket. Ez pedig koránt-sem csak a technikai feltételek vonatkozásában értendő - bár kétségkívül abban is! -, hanem a közönség pszichikuma, beállítottsága iránti fogékonyságot is jelenti, ami egyszerűen elképzelhetetlen a nélkül az intenzív színész-néző viszony nélkül, melynek kialakítására a Huszonötödik Színház programszerűen törekszik.

Érdemes még egyszer visszatérnünk a többször említett magyaregregyi esetre, hisz ez a vendégjáték egyik ritka élményét kínálta. A magyaregregyi kirándulás ötlete valóban a turné előestéjén szüle-tett, a búcsúbeli fellépés rögtönzésszerűsége azonban nemcsak az idő sürgetéséből fakadt, hanem stílusbeli, mondhatnánk, műfaji meggondolásból is: másképp aligha lett volna ennek értelme, mint arra a régi, mára sajnos elhalványult szokásnak a felidézésével, amikor a búcsúban még feltűntek a vásári komédiások is.

Voltak ennek az előadásnak más kulisszatitkai is, például, hogy több szereplő megváltozása miatt valósággal újra kellett tanulnia az együttesnek a produkciót, hogy például Iglódi István, a társulat új tagja alig egy héttel a fellépés előtt vette át a darab szövegileg is, hangsúlyában is egyik legsúlyosabb szerepét (Sancho Pansa), s az elindulás előtt jó-szerivel arra se volt lehetősége, hogy az „új" előadásból főpróbát tartsanak; a magyaregregyi, tűző napon előadott produkció így egyúttal főpróba és évadnyitó előadás is volt. Lényegesebb azonban, hogy az együttes - Berek Kati rendező irányításával - jelentős mértékben változtatott a játék stílusán, tudatos felkészültséggel, ám mégis az alkalom kínálta és diktálta lehetőségek kihasználásával.

Kora délelőtt, amikor a falu főutcája megtelt ünneplőbe öltözött emberekkel, akik zömmel az évszázados gesztenyefák alatt álló kis Mária-kegytemplom felé igyekeztek, a nagymisére, darabbéli maskarájukba bújt színészek, hamisítatlan vásári kikiáltók jelentek meg köztük, felhíva figyelmüket, hogy egy óra múlva színi előadás tanúi lehetnek. Ehhez az előjátékhoz igazodott a játék stílusa is, melyben magától értetődően szünetet nem lehetett tartani, bizonyos mondatokat, jeleneteket el kellett hagyni, s fő-ként harsányabbra, vásári hangvételűre kellett hangszerelni az egész produkciót, olyanra, ami a szeptemberi nyáriasan erős napsütésben, vasárnap délben megfogja az emberek figyelmét, s nemcsak megfogja, hanem azokra a motívumokra, azokra a gondolatokra irányítja, amelyek valóban lényegesek.

Hogy ez mennyire sikerült? Erről pontos mércével nem lehet számot adni; a sikert mégis elsősorban nem is a taps, talán nem is annyira a nézők kitartása bizonyította, hanem azok a beszélgetések, amikor az előadás után „leszólították", faggatták a községi tanácsban be-rendezett „öltöző" felé tartó színészeket. És persze itt nem a színészi játék méltatásáról, nem stíluskérdésekről esett szó, hanem az előadásbeli konfliktusok, felvetett emberi kérdések megválaszolásáról; de ha úgy tetszik, épp ez volt *a stílus vizsgája,* az előadás művészi próba-tétele is.

A példák ismét csak vég nélkül sorolhatók: még az utolsó este is tartogatott nem egy *dramaturgiai tanulságot,* bár alkalomra alakult, formálódott az előadás, minden este újabb és újabb szempontokat kínált a színésznek, rendezőnek, írónak, a felhasznált színpadi elemek hatás-fokát, minőségét illetően.

A találkozás mélysége

A baranyai vendégjáték tapasztalatait, élményeit, értelmét összegezni, épp ezek gazdagsága miatt, alighanem reménytelen vállalkozás lenne; de ha csak valamit is jelezni akarunk ebből, nem szorítkozhatunk csupán az előadások említésére. Bár kétségkívül az esti előadások összegezése a könnyebb feladat. Ki követhette azonban teljes figyelemmel az előadások vagy az irodalmi délelőttök körüli egyéni vagy csoportos beszélgetéseket, a kultúrházban, egy-egy magánháznál, az utcán vagy a vendéglőben folytatott alkalmi eszmecseréket, ahol a színház küldetéséről ugyanúgy szó esett, mint a világ más dolgairól; holott nemegyszer épp ezek az alkalom szülte találkozások, néha csak egy-két perces beszél-

getések is ritka élményt jelentettek, sok mindent megvilágítottak, amit az esti előadások, a közönség reagálása alapján legfeljebb sejteni lehetett. S főként szorosra fűzték a kapcsolatot színész és közönsége között, szerencsés esetben mintegy előkészítve a talajt az előadás aktívabb, mélyebb befogadásához.

A Pécstől 20 kilométerre fekvő Szentlőrincen például, ahol mintegy 150 diáknak van bérlete a Pécsi Nemzeti Színház alőadásaira, s ahonnan a felnőttek nagy része is Pécsre jár dolgozni, az előzetes szervezés ellenére a Huszonötödik Színház vendégjátékának napjáig mindössze 5 o jegy kelt el az előadásra. Délelőtt azonban a társulat néhány színésze itt is felkereste az iskolát: oktatási időben szervezett zenés-irodalmi fellépésük szerencsésen illeszkedett az ország egyik kísérleti iskolájának „profiljába". Az iskola egyebek közt a komplex művészeti oktatás megvalósításával próbálkozik, arra törekedve, hogy a közös játék élményén át juttassa el a diákokat a művészetek intenzív értéséhez, élvezetéhez. E zenés-irodalmi délelőtt sikerét ezúttal is a tények igazolták: estére zsúfolásig megtelt a művelődési otthon, a pedagógusok és a diákok mellett ott voltak a szülők, a felnőttek is.

Hasonló eset történt Csányoszrón, bár e nem egészen ezres lélekszámú községben jó előre elkelt mind a kétszáz jegy, ahány széket az iskolaudvaron el lehetett helyezni. A társulat délelőtti iskolalátogatásának hatására azonban valósággal megkétszereződött az érdeklődés, s még az alkalmi „kakasülők", a háztetők, kerítések is megteltek nézőkkel.

Mi is volt hát e találkozás titka ? Csányoszrón például még sosem járt színház; az iskola növendékei tehát érthető izgalommal várták *a pesti színészeket* mindnyájan ünneplőbe öltöztek, fehér ingben, fehér blúzban, piros és kék nyakkendőben zsibongtak az iskolaudvaron, ami-kor a kapu előtt megállt a színházi busz. Talán félhettünk volna, hogy a találkozó - odabent felmuskátlizott tantermek vártak - az iskolai ünnepségek feszességébe fullad; ám a társulat zenészei, még le se szálltak a busz lépcsőjéről, máris „dalra gyújtottak", a gyerekek hamarosan a színészek, zenészek köré verődtek, beszélgetni kezdtek, s alig volt szükség egy-két percre, hogy Weöres Sándor egyik gyermekversében egymásra találjanak. Aztán már magától adódott az alkalom, hogyan szövődjék szorosabbra e barátság: a színészek verseket tanítottak a gyerekeknek, s a gyerekek úgyszintén versre, dalra tanították a színészeket. Rövid idő alatt kiderült, hogy *ezt a találkozást* nem lehet félbeszakítani, hogy a rendhagyó magyarórából valóban rendhagyó iskolai elfoglaltság lett.

Azt hiszem, legmaradandóbb baranyai élményem ez a csányoszrói délelőtt: Jobba Gabi állt a kör középpontjában, s különös áramkör vibrált körülötte. Aligha csak a sosem látott - illetve csak a képernyőről ismert - pesti színészeknek szólt ez a bámulat (ami persze nem is bámulat volt, inkább elragadtatás, fel-szabadulás a játékban, az élményben), s aligha csak Jobba Gabi előadói szuggesztivitásán múlt ez a nem mindennapi siker. Annál kevésbé, mert Jobba egyáltalán nem vett magára előadói pózt, jó-szerivel nem is akart szerepelni; úgy éreztem, inkább a lehető legnagyobb teljességgel *átadta magát a találkozásnak,* ami a színésznek - itt, a sóderes iskola-udvaron született alkalmi színházban - ugyanolyan gazdagságot jelenthetett, mint a diákoknak, mert hisz minden azon a kapcsolaton múlt, ami színész és közönsége közt, a maga nemében megismételhetetlenül, kialakult. *A megismételhetetlenségnek* ez a szívszorító élménye, mely voltaképp nem volt más, mint hogy elhangzott néhány vers, felcsendült néhány dal, de ami mégis mindannyiunknak olyasfélét tartogatott, amit az igazi katartikus színházi pillanatok rejtenek magukban, egyszerre megértette velem azt, amit a legnehezebb elmondani ebből a baranyai vendégjátékból, s amitől az „előadás" végén mindnyájan hunyorogva álltunk az akkor már bágyadt fénnyel sütő szeptemberi napban. Aki végigjárta e baranyai találkozások útját, vagy legalább egy részüknél jelen lehetett, már feltétlen tudja, hogy *érdemes a színháznak megkeresnie a maga közönségét.*

Rendhagyó körülmények közt tartotta a Huszonötödik Színház évadnyitó előadását - ezzel a mondattal kezdtem az élmények gazdagságától kicsit talán csapongó beszámolómat. Közismert, hogy a társulat jövőre és azt követőleg is folytatni kívánja idei vállalkozását. S ha hamarosan a fenti mondatból el kell hagynunk a *rendhagyó* jelzőt, az újabb tanúsága lesz annak, hogy legifjabb színházunk következetesen járja azt az utat, melyet megalakulásakor vállalt: a szó legnemesebb értelmében vett népszínházi küldetését.

CZÉRE BÉLA

Isten füle

Hubay drámája a Thália Stúdióban

Hubay Miklós újabb drámája, *az Isten füle mindent hall* kivételes találkozása a műalkotásnak és a történelmi eseményeknek. Hubay darabját a gondolat és a cselekmény szintjén egyaránt végigvezetett tragédia, a mindig a tragédia katartikus terében felvillanó groteszk és a sajátos, egyéni dramaturgia ötvözi izgalmas drámai egésszé. Most ez a dráma, mely hangvételével, eszmeiségével *a Színház a cethal hátánhoz a* tér- és időbeli távolság ellenére is nagyon közel áll, a chilei tragédia után valami olyan politikai erőteret, aktualitást kapott, mint a Graham Greene-adaptáció, a *Csendes amerikai,* közvetlenül a vietnami fegyverszünet előtt.

Az Isten füle éppúgy különleges ha-talmi struktúrát világít át, mint *a Színház a cethal hátán.* A három részre szakadt XVI. századi Magyarország sajátos társadalmi viszonyai, a törvények, a köz-morál teljes fellazulása, a kompromiszszum nélkül cél felé törő emberi tett érté-kének viszonylagossága mind olyan problémák, amelyek továbbélnek a totális katonai diktatúrát vizsgáló, a tehetetlenséget sugalló történelmi helyzetben is a forradalmi cselekvés lehetőségét kereső drámában. Az a hatalmi rendszer, amelyet Hubay elénk vetít, egyszerre konkrét, mai latin-amerikai államra utaló és egy-szerre absztrakt: sűrített kivonata mint-egy mindenféle volt és lehetséges totális parancsuralom szerkezetének. A fasiszta diktatúrák mechanizmusát a színpadon is nagyon sokan vizsgálták már. Hubay mégis új művészi adalékokkal képes hozzájárulni ehhez a vizsgálódáshoz: a stúdiószínpadon megsokszorozódó erejű pszichológiai elemzéssel. Tulajdonképpen nem is ennek a mechanizmusnak a működése érdekli elsősorban az írót - bár erről is nagyon sokat elárul a darab -, hanem az abban résztvevők teljes személyisége, emberi lehetőségeik variációja. Éppen az embertelenség gépezetébe bekerülő, abban riasztó szerepet vállaló személyiség az, amely a darab tanúsága szerint a legtöbb drámai lehetőséget kínálta. A rendkívül bonyolult hatalmi rendszerben, amelyben még a diktatúrát

Hubay Miklós: Isten füle **(Thália Stúdió). Renato atya (Csíkos Gábor)** és Tilda (Esztergályos Cecília)

készségesen - de nem minden eszközzel - kiszolgáló püspök is gyanús a hatalom legfőbb, rejtett őrei szemében, a jó és a rossz fogalma nem válik el élesen egymástól, szüntelenül átjátszik egymásba, anélkül, hogy egymás tagadását megszüntetné. Épp ez az izgalmas Hu*bay* drámájában : az emberség által „megkörnyékezett" gonoszság és a cselekvési terében a tragédia lehetőségeivel mindig érintkező jóság. Szó sincs azonban arról, hogy Hubay a Néró-ciklusától kezdve *a Színház a cethal hátán* című drámáján át az *Isten füléig* a társadalmi érvényű morálnak valamiféle teljes relativitását vetítené elénk. Nem a bűnnek humánumba való áthajlása, *a jó* és a rossz között lebegő ember vagy az emberformájú szerep mögül kisüvöltő gonoszság érdekli az írót elsősorban, hanem az emberség elvesztésének az az állapota, amely ha cselekvéseiben, intellektusában már nem is, de ösztöneivel, érzelmeivel még emlékezik a jóra. Azok az életsorsok, amelyek valahol, valamikor érintkeztek az emberség lehetőségeivel, talán valamikor az „Éden" kapujában álltak, mint a császári hatalmat öröklő Néro, de már örökre elvesztették a létezés emberi gyökereit. (Gondoljunk arra, hogy *a Néró*-ciklus valamennyi darabjában, a szerelemben, az anyához való szenvedélyes kötődésben, a hatalom és a művészet viszonyaiban egyaránt ott rezeg a másképp is lehetett volna döbbenete.) Hubay drámáinak ítélete nem menti fel a bűnöst avval, hogy megmutatja az elvesztett lehetőségeket, a személyiségnek azokat a tartományait, amelyek emlékképeikkel, vágyaikkal még őriznek valamit a másfajta életből. Izzó drámát képesek sodorni ezek az emberi élettel való érintkezések, anélkül, hogy alapvetően befolyásolnák a tragédiában cselekvők személyiségének egészét. Éppen ez a döbbenetes *az Isten fülében:* az elfojtott vágyak elemi erővel kitörni látszanak, de az intellektus - a hatalmi rendszer megbízható fogaskereke - csak percekre veszti el az uralmát felettük, aztán, mint-egy gombnyomásra szökőkúttá „varázsolva" a vágyak vulkanikus ömléseit, visszaparancsolja azokat.

Az Isten füle egy különleges lehallgató központ mindennapjaiba vetíti három, más-más társadalmi pontról idekerülő nő sorsát. Laura, a tábornoklány, egy szép, tiszta szerelem emlékével sebzetten kerül be a gépezetbe: szerelmétől, a forradalmár paptól szülei szakították el erőszakkal. Nehéz volna a jellemépítés hagyományos eszközeit megtalálnunk Laura drámai sorsában. Az író a félelmetes figura hitelesítéséhez a stúdiószínpad különleges lehetőségeit használja fel: a gesztusoknak, villanásnyi mondatoknak, a kis térben való játéknak az expresszivitását. Drámai jelzésekből integrálódik Laura eltorzult személyiségének az egésze: a szerelmétől való elszakítás, a szülei által kikényszerített küret után uralkodott el rajta a férfiak iránti undor, a kegyetlenségbe átcsapó aszexualitás A szerelem emléke a szenvedésnek olyan örvénye maradt számára örökre, amelyből úgy próbált menekülni, hogy az embertelenség feltartóztathatatlan, félelmetes sodrására bízta magát. Egy katonai diktatúra tábornokának lánya ő, számára csak egyetlen kapu vezethetett volna az emberi életbe: a szerelem. Ami-kor ez a kapu bezárult, őrjöngő vádjai nem a szülei, a rendszer ellen fordultak - erre egész neveltetése miatt képtelen volt --, hanem az emberség ellen. Befalazta magát a kegyetlenségbe, a Halál-eszkadronba és a lehallgató csoport mun-

kájába, mert - torz paradoxonnal - csak így volt képes tovább élni.

Sokkal hétköznapibb a másik lehallgatónő, Tilda „karrierje". Egy éjszakai lokálból, a prostitúcióból indult ez a pálya, onnan „emelte ki" egy katonatiszt a Haláleszkadronba - az indiánokat és a gerillákat mészárló-vallató osztagokba -, majd a mindentudó „párkák" közé, a lehallgató központba. Az ő személyiségében nem ment végbe semmiféle Lauráéhoz hasonló aberráció, mégis valami egészen különleges életet él ez a nő a színpadon. Nehéz volna eldönteni, hogy melyik magatartás döbbenetesebb a drámában: Laura hideg kegyet-lensége-e vagy Tilda temperamentuma, közvetlensége, rendkívüli virulenciája. Mintha az ember lényegéről - Tilda cinikus kedélyessége mögött éppúgy halottak és megkínzottak százai vannak, mint Laura fegyelmezett intellektualizmusa mögött - leválnának itt az emberi tulajdonságok, és valami más erőből táplálkozva, külsőlegesen, de látványos vitalitással élnének tovább. Csak percekre - a részvét és a félelem ritka pillanataiban - lényegül vissza Tilda emberré, egy-szerű külvárosi lánnyá, olyanná, amilyen lehetett valamikor.

Egészen más típus a harmadik lehallgatónő, Agáta. Az ő sorsa, eredendő tisztaságának a megcsúfolása hordozza a tragédiában a legizzóbb vádat. Már az a „véletlen", amelynek folytán börtönbe kerül a cselédlány - olyan „lopás" miatt, amelyet nem követett el - mutatja, hogy ezek az esetlegességek sosem véletlenek egy diktatúrában. Az ellenállóktól a nem politizáló egyszerű emberekig, látszólag vakon, de nagyon is kiszámítottan, mindenkire lesújthat a megfélemlítő célzatú hatalom. Az sem véletlen, hogy öngyilkossági kísérlete után a hullakamra helyett, ahová szánták, az „istennők" birodalmában köt ki. A lehallgatónőknek szükségük van egy ártatlanra, egy „szűz fülre", hogy rejtett mikrofonjaik kutató hangját egy érzékeny, rutinba még nem szürkült ember fantáziájával érzékletes képekké transzponálhassák. Agáta számára a beilleszkedésen kívül nincs más lehetőség, mint újból a börtön vagy a halál: az ő „lázadása" - szomorú paradoxonnal - a gyilkosság. Éppen annak az embernek a megölése, akihez ismeretlenül is a legjobban kötődik életében, azé az emberé, aki a forradalom, a szabadság gondolatának egyik legaktívabb képviselője az országban. „Mindnyájan ártatlanok voltunk" - mondja a fiatal pap haláltusájában. Nem mindenkinek szól ez a feloldozó gesztus, hanem az ördögi gépezetbe belekényszerített ártatlannak. Aki tudja, hogy mit jelent a Laura morbid humorával megfogalmazott „agnoszkálási képesség", a leendő áldozat hangról való felismerése, és azt is tudja, hogy milyen megcsonkított, megkínzott holttestek felett folyik majd ez az agnoszkálás.

Legalább ilyen bonyolult kisugárzású az a gondolati-etikai szféra, amelyben Hubay fellobbantja a fiatal forradalmár pap drámáját. A pozitív tettek rendkívüli körülmények között könnyen tragédiát szülő következménye és a hősi magatartás groteszkké válásának lehetősége zárja körül Renato cselekvési terét. Ennek ellenére, mindent megértve és mégis vállalva, *a Színház a cethal hátán* hitének erejével tudta felizzítani ebben a drámájában is Hubay Miklós a forradalmár pap magatartásának példáját. Nem véletlen, hogy egyértelműen polarizálódó történelmi helyzetek hősi magatartásformájának keresése után *(Szüless újra, kedves!, Idézés, ítélet, Fiatal nők, kékben és pirosban)* most *az* író *a Színház a cethal Nátán*ban s az *Isten* fülében is, bonyolult ha-talmi viszonylatokba ágyazva mutatja fel ennek a magatartásnak a lehetőségét. Renato nem hegyekben harcoló gerilla, akinek számára a küzdelem eszközei egyértelművé válnak ; ő a nagyvárosban harcol vásártereken és szószéken, ahol még az oltár kövébe is lehallgató mikrofon van beépítve. Lehetetlen nem látni, hogy mennyi szállal kapcsolódik Renato hite, aktív magatartása Bornemisza Péter alakjához. S az is nyilvánvaló, hogy az ész érvei mellett - vessük össze Bornemisza Péter és Oláh Miklós szellemi pár-viadalát Renato és a püspök dialógusával -, a forradalmi cselekvéshez az a rendkívüli hit is szükséges, amely Bornemisza és Renato alakjából egyaránt árad. Ezért nem véletlen, hogy Bornemisza Péter életre keltése után Renato alakjával egy társadalmi bűnöket ostorozó prédikátori magatartást állít elénk Hubay újra; akkor, amikor a rendkívül bonyolult politikai világkép idején, annyira szükség van a hitre. Nem a teológiai érvek izzását jelenti ez a hit - nem azt jelentette Bornemisza Péter esetében sem -, hanem a forradalmár ember bizakodását, aki az emberi kiszolgáltatottság szinte reménytelen helyzetében is, ha úgy tetszik, a humánum „paradoxonjával", a cselekvés egyszerű alapjaihoz nyúl vissza. „A felebaráti szeretetnek a neve: forradalom. Ez volt a neve Jézus idejében és ez ma is." - Renatónak ez a magatartása hallatlanul nyilvánvalóan tesz hitet az egyéni létezés és a világ egysége mellett, a „szabadság oszthatatlanságának" gondolata mellett. Annak az embernek a példája ez, aki a szerelem tüzében is a változtatásra érett világ szenvedő arcát látta, s aki a hitnek ugyanezt a fellobbanását érezte az indián falvak fölött keringő repülőgépek géppuskáinak kelepelésekor. Hogy ez az élet menynyire eggyé vált a világgal, mennyire be-leépült a nép tudatába, az éppen halála-kor, a felkorbácsolódó forradalmi indulatokkal revelálódik nagy erővel.

Hubay dramaturgiája

Ahhoz, hogy a jelzett gondolati-etikai rendszer hatásfokát lemérhessük, talán nem szükségtelen megvizsgálnunk Hubay korábbi dramaturgiai építkezésének, katarzisrendszerének és *az Isten füle* szerkesztésmódjának kapcsolatát. Az ibseni szellemű - nagyon sok vonatkozásban rokon eredményű - morális analízis az, amely a 4o-es évek elején a *Hősök nélkül* című drámával elindította Hubay Mik-lós pályáját. Az a felismerés, hogy az el-vont moralitás groteszkké, bűnné válhat, és a múltat a jelen tragédiájává mélyítő ibseni analitikus szerkesztés elemeinek a felhasználása alakította ki Hubaynál azt a drámatípust, amelynek lényege, hogy a társadalmi konfliktus mindig a drámai hős régi lényével, önmaga lehetőségeivel szembesülve revelálódik. Elég, ha *a Magnificat* óvatosan német-ellenes politikusának és *a Szüless újra, kedves!* pacifista professzorának magatartására, vívódásaira gondolunk. De nem nehéz *a Késdobálók* egymást kínzó, egy-másért mégis küzdő házaspárának szerelmi konfliktusa mögött is a régi, el-vesztett emberi tartásért, a hit vissza-nyeréséért folytatott küzdelmet felfedezni. E mellett a morális feszültségű, az analitikus szerkesztés drámaiságát is fel-használó dramaturgia mellett a világháborús ciklusában az egyfelvonásosok zárt, balladisztikusan sűrű világával a tragikai tömörítésnek nagy erejű katartikus hatását kísérletezte ki Hubay a *C'est la guerre-ben, a Mint a gyümölcs a fán*ban és az egyfelvonásosok képeinek a zártságával építkező *Egy szerelem három* éjszakájában. Az egyfelvonásosok másik típusával, az ismert mitologikus-történelmi helyzetek persziflázsaival *(Ők tudják, mi a szerelem, A* Szfinx, *Antipygmalion)* a groteszk hatásoknak olyan öszszefonódását ígérte, amely majd - az el-

idegenítés és a katartikus fájdalmú beleélés dialektikájával - a *Színház a cethal* hátánban és *az Isten* fülében valósul meg tökéletesen. (Arra is találhatunk példát, mikor az egyfelvonásos-struktúra zártságát Hubay próbára tette, hosszú anekdotává nyújtotta, mint az *Analízisben,* vagy a kitűnő „egyfelvonásos" után mintegy deklarálta a katarzist, mint a *Tüzet* viszekben). A történelemből élesen kimetszett, autonóm drámai képek gondolati-katartikus összefogására volt a Néró-ciklus valami egyedülállóan izgalmas kísérlet. Nem véletlenül jutottunk el vázlatos elemzésünkkel a Néró-ciklusig: ez a folyton gazdagodó, a tragédia és a groteszk szinte elválaszthatatlan összefonódottságára épülő dramaturgia a *Néró játszik* gondolatrendszerével, a másik pólus szenvedélyes keresésének igényével, az egyfelvonásosok egymásba játszó drámai képeinek a szintézisével jutott el *a Színház a cethal hátánhoz* és az *Isten füléhez.* Mindkét drámában érezhetjük az expresszív, szinte külön életet élő képek jelenlétét, önálló katartikus kisugárzását, a groteszk és a tragédia szorongató kapcsolódását, és azt, hogy a cselekmény ívénél szorosabban köti össze a képeket a gondolatiság és pszichológia kohéziója. De míg a *Színház a cet-hal hátán* katarzisrendszerében van egy olyan fókusz - a *Comoedia* előadásának jelenete -, amely mintegy magába gyűjti és nagy erővel kisugározva újraértelmezi a korábbi hatásokat, *az Isten fülé*-ben nincs ilyen gyújtópont. Az elidegenítés és a kényszerítő érzelmi beleélés, a groteszk és tragédia, a felfokozódó, majd félelmetesen lelassuló ritmus egészéből integrálódik a dráma katarzisa.

Az új lányt, Agátát (Jani Ildikó) betanítja Laura (Hámori Ildikó).

A rendezés: a szimultán játéktér lehetőségei

Ez az aritmikus, szabálytalanul lüktető dráma a Thália Stúdió színpadán rendkívüli életteret kapott. A rendező Kőváry Katalin a chilei események után különösen érthetően, a drámai szöveg további sűrítésével elsősorban a darab izzóan aktuális politikumát erősítette fel. De a különös szívverésű dráma képeinek a gondos dramaturgiai-szcenikai kimunkálása, az egyes képek drámai korrespondenciájának a megkeresése és az egész szimultán színpadi szerkesztés bravúrja hozta magával, hogy a diktatúra és a forradalom konfliktusának a felerősítése nem gyengítette, hanem inkább nyilvánvalóvá tette a darab valamennyi rétegének gazdagságát, elsősorban a pszichológiai szféra kisugárzását. A drámában a diktatúra „párkái" olyan eszközökkel harcolnak a forradalmár pap ellen, amelyek eleve megteremtenek egy sajátos színpadi szimultaneitást. De még ennél a félelmetes egyidejűségnél is izgalmasabb az a lélektani kapcsolódás, amellyel állandóan egymásba játszik a lehallgatók és a lehallgatottak világa. A végig színpadon levő „párkák" még néma jelenlétükkel is félelmetesen funkcionálnak, a szekunder szférában való mozgatásuk pedig mindig a bekövetkező drámai akcióra utal. De nem arra, hogy mi fog történni, hiszen ezt úgyis sejthetjük majdnem mindig, hanem arra, ami már Shakespeare-nél is rendkívüli feszültséget tudott teremteni, a *hogyan* kérdésére. Amikor a szekunder képben például Agáta a revolverért nyúl és kilép a kötödének álcázott lehallgató központ ajtaján, nem az izzítja fel a feszültséget, hogy mit fog csinálni, ezt úgyis kitalálhatjuk. Sokkal félelmetesebb ennél az, hogyan fog lezajlani két tiszta ember szembesülése, amely során az egyik majd a gyilkos lesz; a másik pedig az áldozat. (Talán csak egyetlen kritikai megjegyzést kell ehhez a térkihasználáshoz fűznünk: a nézőtér elhelyezése nagyon szerény látószöget biztosít ezúttal).

Ha az egyes képek megkomponálását és összefüggéseik feltárását nézzük, akkor még inkább nyilvánvalóvá válik az elidegenítés és érzelmi beleélés, a groteszk és tragédia, a látszólag könnyed burleszk és súlyos veretű gondolatiság ritmusán alapuló nagyon következetes

rendezői szerkesztésmód. Már az első kép előtt, Agáta börtönbe kerülésének - a kis térben való játék kemény, fegyelmezett rendezői megoldását mutató - jelenetében funkcionál ez a lehallgató köz-pont. Ezáltal gyengül a dráma „mitologikus" fordulata, valójában azonban már az eredeti írói szándék is a hétköz-napira hangszerelt, a pszichológia örvényléseire koncentrált demitizálással akarta elsősorban a második kép fenyegető tartalmait kibontani.

Különösen izgalmas ennek a második képnek gondolati-szcenikai ritmikája. Az a szellemes, ironikus paródéja a cinizmusnak, amely egyszerre mutatja fel Laura alakjában a hideg elidegenítés és Tilda vitalitása révén a tömény életközelség rendezői megközelítéseit, tobzódni lát-szik az egész második képben. Valójában azonban korántsem ilyen egységes ez a színkép: a lehallgató magnóból felcsengő mise hangjai, a pap megrendítő tisztaságú, keménységű mondatai a másik világnak, a hit és emberség világának a jelenlétét is revelálják itt. A könnyed karneváli „lebegés" hangulatát, amely Agáta megérkezése után ömlik el a színpadon, elvágja a naiv lány ébredésének drámája: a pokol hirtelen megmutatja igazi arcát. Agáta döbbenete éppen csak felvillanhat a képben : ez a dráma már nem pusztán Agáta alakján keresztül feszül, hanem szinte születése pillanatától beletorkollik abba az örvénybe, amely a félelmetes gépezet újabb mozdulása révén, Laura körül támad a szín-padon. Hogy aztán a fojtott monda-toknak, elhallgatásoknak azt a lélektani drámáját, amely Laura önleleplező fájdalmának kitörésével kulminál, megszüntesse a rendező pontos ritmusérzéke, amely kiszakítja a nézőt a tragikai örvénylésből, az egészre-eszméltetés elidegenítő, ironikus „reklámhangjaival".

Ugyanilyen tökéletes a harmadik kép felépítése : a gondolati dráma. Avval a külső-belső kényszerrel, amellyel a lehallgatónők a paphoz indulnak, a kép más-más rétegét tudta a rendező felerősíteni. A harmadik kép első része az az érzelmi paradoxon, amely a szerepből kilépéssel kacérkodó „játékosságának" és az önmaga esendőségét is a hit keménységévé avató magatartásnak a találkozásából adódik. A groteszk és a tragédia elemei talán sehol sem fonódnak olyan szervesen egymásba, mint a forradalmi feladat egyszerű megfogalmazásakor: a burleszki jelenetsor, a keresztbe épített mikrofon, az ember és a hit teljes megcsúfolása ellenére. A kép harmadik egysége, Laura és Renato újratalálkozása, a

Tilda (Esztergályos Cecília) és Laura (Hámori Ildikó) a kötödének álcázott lehallgatóközpontban (Ikládv László felvételei)

tisztaság nyugalmát és ugyanakkor a kínzókamrák levegőjét árasztja. Azokkal a felszakadó mozdulatokkal és mondatokkal, amelyek a következő másodpercekben már hideg fényképekké merevülnek Laura számára - már sugallja ez a találkozás a negyedik és ötödik kép hangulatát, ritmikáját. A lelassult, fojtottá váló ritmust; egyik póluson a bekövetkezendők nyugodt vállalását, a másikon pedig *az* önszuggeráló nyugalmat és *a Három nővér-i* vágyódás ördögi álmodozásra hangolását, a „komplettül manipulált össztársadalom" „vágyképét". Hogy aztán a lelassult képsorokat, a gyász fájdalmát és a tobzódó gonoszság „rekviemjét" hirtelen elvágják a dráma és a rendezés egész logikájából következő akkordok: a forradalom elemi moraj ú hangjai.

A színlap szerényen dekorációnak nevezi Dániel Sándor díszletét, amely - különösen a „lehallgató-üzem" részlegében - a Huszonötödik Színház *Don* Quijote-produkciójának jelzésszerű, funkcionális kellékeire emlékeztet. Mialkovszky Erzsébet jelmezei a karakterek lélektani képéhez igazodtak, zártságukkal, „nyitottságukkal" vagy éppen egyszerűségükkel tökéletesen kifejezték a jellemet.

A színészegyüttes: az elidegenítés és az érzelmi játék összhangja

A stúdiószínpad nézőközelségéből adódó lehetőségekkel, a gesztusok, ritmusváltások felerősödésének törvényeivel rendkívül tudatosan és fegyelmezetten éltek a színészek.

Hámori Ildikó Laurája a szerepelemzés pszichológiai elmélyítésének meg-győző dokumentumát tárta elénk. Hagyományos értelemben vett szerepépítésről alakításával kapcsolatban nem is beszélhetünk: az önfegyelmezés és a pillanatokra való kitárulkozás mozdulatainak diszharmóniájából kellett ezt az izgalmas szerepet előhívnia. A már aberrációba áthajló lélektani motiváció feltárása nagyon árnyalt munkával, kidolgozott ívet mutatott: a cinizmus hideg fölényétől a kegyetlenség zárt világának a felmutatásáig. Egyetlen gyengébb pontja volt ennek az alakításnak: a második kép belső drámájának indítása-kor az ösztönök mozdulásának külső-leges, „féltékenységi" jegyekre való hangolása. A Renatóval való találkozás már az intellektus ördögi uralma volt a feltörő emlékek fölött. Esztergályos Cecília játéka a test és az ezerféleképpen csúfondáros hanglejtés, hangszín skálájának tökéletes birtoklását mutatta Tilda szerepében. A lényéből áradó vitalitás, animális létezés valósággal elöntötte a színpadot. Jellemábrázolása felvillantotta a szerepértelmezés rejtett, izgalmas lehetőségeit is: Renato szobájában a sorsából való kilépést sugallta, szinte csak pillanatokra, egyszerre mutatva meg a lehetőséget és azt, hogy számára már csak fegyelmezett intellektuális játék ez a „lázadó" fegyelmezetlenség. Jani Ildikó a realista játék nagyon finom árnyalataival bontotta ki Agáta tragédiáját: mindig érezve a hang és a mozdulatok érzelmi hatásának stúdió-színpadi törvényeit.

Csíkos Gábor alakítása a szenvedélyes hit és az életöröm összefonódásával emelkedett e különös tisztaságú ember, Renato művészi hitelesítésének egyre magasabb hőfokára. Nem volt ebben a játékban semmi patetikus, kenetes elem: a vívódó, de még a reménytelenségből is fegyvert kovácsoló, cselekvő ember képét tárta elénk a fiatal színész katartikus erővel.

Komlós Juci Klementinája a megkövült embertelenség képe volt. Zách János püspöke a hatalomba épült ember ironikus rajzát adta, érzékeltetve egy másfajta magatartás iránti tétova nosztalgiát is. Izgalmas áttételei voltak az egyik apácát alakító Thirring Viola játékának.

Hubay Miklós: Isten füle mindent hall (Thália Stúdió)

Rendezte Kőváry Katalin, *dekoráció:* Dániel Sándor, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Hámori Ildikó, Esztergályos Cecília, Jani Ildikó, Csíkos Gábor, Komlós Juci, Zách János, Thirring Viola, Rákosi Kati, Kalocsai Ferenc.

SZILÁDI JÁNOS

Hongkongi paróka - előzményekkel

Jegyzetek Szakonyi drámáiról

Szakonyi Károly eddig négy egész estés darabot írt - *Életem, Zsóka* (1963), *Ördöghegy* (1968), *Adáshiba* (197o), *Hongkongi paróka* (1973) - és egy szinte észrevétlen maradt egyfelvonásost *Ha itthon maradnál* címmel. (A szép számú rádiójátékot és tévédarabot most nem említjük, bár bizonyos művészi tapasztalatuk kimutatható a színpadi művekben - és természetesen fordítva is.) A számbelileg még nem nagy életmű két erősen elkülönülő csoportra oszlik. *Az Életem, Zsóka,* az *Ördöghegy* - dráma. *Az Adás-hiba, a Hongkongi paróka*-- szatíra. A mű-faji váltás, a dráma és szatíra kettősének puszta szembeállítása gyökeres szemléleti módosulást sejtet - tévesen.

Az Éle^te^m, Zsóka egy kapcsolat felbomlásának tükrében ábrázolja hőse emberi elrongyolódását. Köves, a tehetséges író épp akkor, amikor az 1956 után megváltozott társadalmi helyzet már nem szorítja rá, adja föl igaz céljait, és indul el a könnyű sikerek útján. A teljesebb emberi élet elvesztése *folyamatának* művészi ábrázolása az *Ördöghegy* írói témája is. Ejtőernyős és Colonel útja, csakúgy, mint Kövesé és Ráczé, az ötvenes években indult, s a nagy hitek és a nagy csalódások történelmi kavalkádjában - mert belső emberi tartalékuk kevés az újrakezdéshez elbuknak. Rácz öngyilkos lesz, Köves az emberi, mű-vészi önfeladást választja, Ejtőernyős „kivonul" a' társadalomból, Colonel pedig hagymázas lázálmokra váltja egy-kori társadalmi küzdelmét. „ ... a probléma, melyét megragadott, valóság - írja Almási Miklós az *Ördöghegyről,* de szavai az *Életem, Zsókára* is érvényesek - az elszürkülés, a depolitizálódás, a közöny terjedése fájdalmas szociológiai jelenség ..." (Kortárs, 1969. 1. sz.)

Az első két drámában ábrázolt életanyag társadalmi változása és a szuverén művészi fejlődés igénye együtt és egyszerre készítette elő a változást. *Az Életem, Zsókában* és az Ördöghegyben Szakonyi - hogy Almási megfogalmazásával éljünk egy „szociológiai jelenség" kialakulásának okait kutatta, s a folyamatot magát ábrázolta. Azt a folyamatot,

melyet emberbuktató erejében, veszélyességében drámai erősségűnek érzett és minősített. *Az Adáshiba* abban és annyiban új, hogy az „elszürkülés, a depolitizálódás, a közöny terjedése" következtében kialakult helyzetet vetíti elénk a szatíra eszközeivel. Nem a folyamatot, nem a Bódogék születését, hanem azt, hogy milyenek ma, most. Es ezt az utat folytatja a *Hongkongi paróka.*

„Drámát csak valami baj, valami rossz, valami mérgező ellen tudok írni; nem emlékszem, hogy bármikor is másmilyen indulat serkentett volna. Az érdekelt, ami megrontja a jót, ami veszélyt jelent, ami kárhozatra taszítja, taszíthatja az embert. A műfajt az indulat foka határozza meg; a szatíráét például az, hogy az élmények nyomán valamely állapot már *nevetségesen* elviselhetetlenné válik." Szakonyi vallomása, mely a Miskolci Nemzeti Színház műsorfüzetében olvasható, ugyanazt az egységet sugározza, amelyről fentebb szóltunk: a társadalmi elkötelezettségű művészet töretlenségét. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert a színpadi sikert az *Adáshiba* hozta meg Szakonyinak, s ez akaratlanul is azt a benyomást kelti, mintha egy megkezdett út feladása és egy új elkezdése nyitotta volna meg a szerző előtt a siker kapuit. Ez azonban nem így van: az írói alap-állás azonossága mellett a művészi esz-közök gazdagodása a siker titka.

„Leendő drámaírót avattunk" - írta Demeter Imre a Kortárs 1964. februári számában az *Életem,* Zsókáról, s a kettős élű fogalmazás egyszerre méltatja a tehetséget, szavaz bizalmat a még megíratlan műnek - és tolja félre az elkészültet. De nem csupán Demeter Imre, *az Életem, Zsóka* minden kritikusa hasonló fenntartásokat sorol. *„Az Életem, Zsóka* első drámája a szerzőnek - írta a Népszabadságban Pándi Pál -, nemcsak kronológiai értelemben, hanem az alkotás gyermek-betegségeit tekintve is. Mégsem a gyermekbetegségek tüneteiről ismerszik meg elsősorban a dráma. Éppen az a figyelemre méltó benne, hogy mennyi írói érettség, problémaboncoló felelősség, emberi komolyság sűrűsödik ebben a két felvonásban." Pándi Pál kritikája azzal is emeli a drámát, hogy alkalmas anyagot lát benne egy általános művészi kérdés tisztázására. Arra, hogy az irodalom meg-élénkülő kritikai mozzanatai egy-egy magukra ismerő intézmény, gyár, üzem társadalmi tiltakozását váltották ki, illetve, hogy védje a művészi bírálat társadalmi jogát. Földes Anna bírálata a dráma belső törését emeli ki a Nők Lapjában: „ ... a dráma ott siklik el, amikor a poklok útját végigjáró Rácz helyett a bizonytalanabb karakterű Kövest választotta hősének, és Rácz drámai küzdelmét beleszorította egy - önmagában hatásos - monológba."

Az Ördöghegy kritikai visszhangja hasonló. A kritikusok elismerik a mű gondolati fontosságát, de perlekednek a művészi kibontás, megvalósítás írói módjával. „Ami tragédiának indult - írja például Ungvári Tamás a Magyar Nemzetben -, egy középfajú dráma unalmába süllyed."

Szakonyi az *Életem, Zsókában* és az *Ördöghegyben* „tanulja ki" a drámaírás mesterségét. Az első mű után már a második is jelentős fejlődést mutat: az *Ördö*ghegy jelenetezése, dialógustechnikája, figurateremtő ereje Szakonyi mélyülő dramaturgiai tudásáról tanúskodik. Még nem hódítja meg a színpadot, de már biztonsággal érti és használja is törvényeit, s ha vannak hibái, azok éppenséggel nem dramaturgiai természetűek. Inkább arról van itt már szó, hogy Szakonyi drámát, tragédiát érez és lát ott is

Colonel figurájára gondolunk -, ahol ilyen nincs. A dráma kegyetlen műfaj, cserbenhagyja a szerzőt. Cserbenhagyja, mert az ötvenes évek ilyen öröksége a hatvanas évek végén már nem tragédiaszülő erő. Ennek nyíltszíni leleplezése ott van a darabban magában is, hisz Colonelben egy hamis hír váltja ki a meghasonlást. (Tévedés ne essék, ezzel nem az ötvenes évek emberi tragédiáit kívánjuk lebecsülni, csupán arra akartunk rámutatni, hogy a változó idő kikezdte az olyan események drámai erejét, hite-lét, melyeket az *Ördöghegy* szereplői életükkel képviselnek.)

Az emberi elrongyolódás, a közöny, a felelőtlenség írói élménye sűrűsödik az *Adáshibában* is. Csak épp nem drámaként, hanem szatíraként. *Az Adáshiba a* nevetés, a kinevettetés ősi fegyverével pellengérezi ki a kispolgáriságot, a kispolgári életvitelt. Azt, amit Colonel már félreérthetetlenül előre jelez az *Ördöghegy* befejezésében.

A társadalmi és emberi közöny, érdektelenség üli naponkénti torz diadalát Bódogék lakásában a tévé előtt. Az emberiség legnagyobb meséjének, a bibliának a csodái kelnek előttük életre, de ők csak a sápadt képernyőt, saját önző életüket látják.

A játék gondolati ívét jól eltalált ellenpontozásra építi Szakonyi: a történés már-már naturalisztikus erejű és hűségű mikrorealizmusára és a tágabb szituáció emberi képtelenségére. S a kettő egymásra felelésében lebegnek Bódogék, a senkire és semmire figyelni nem tudó, őszinte emberi érzésekre képtelen Bódogék.

Az Adáshiba vérbeli színpadi szerző-nek mutatja Szakonyit. Ismeri, érti és érzi a színpad törvényeit, lehetőségeit. Tudja - ragyogó dialógustechnikája igazolja -, már a megírás pillanatában tudja, hogy a leírt mondat hogyan hangzik majd a színpadon. Nem csupán jellemeket, szerepeket alkot.

Az Adáshiba hazai és az utóbbi évtizedben csak a *Tótékhoz* mérhető nemzetközi sikere természetszerűleg felcsigázta a várakozást, és magasra emelte a mércét az új darabbal szemben. S ez már önmagában is új helyzet a drámaíró Szakonyi munkásságában. *Az Adáshiba* előtt - a szerencsére mindig adódó makacs hívek szűk táborát leszámítva - nem jelezte, nem kísérte olvasói, néző i várakozás a Szakonyi-darabok születését. Most igen. Ír? Mit? - hangzott a kérdés, és a kérdésre megszületett a válasz: *Hongkongi paróka az* új mű címe, és a Miskolci Nemzeti Színház mutatta be.

A történet negatív előjelű hőse, Sas Béni a munkásból lett igazgató, aki ahogy fokról fokra lépett egyre feljebb a karrier semmibe se vivő szamárlétráján, úgy veszítette el mindazt az emberi és politikai értéket, melynek alapján egy-kor a hatalmat történelme folyamán először ténylegesen birtokló munkásosztály nevében őt is kiemelték. Egy osztály képviseletét bízták rá, és ő ócska kis egyéni érdekeinek aprópénzére váltotta a történelmi küldetést. Nem tanult, tudása nem, legfeljebb praktikái „nőttek fel" beosztásához. Egyéni tartása távolról sem egyezik azokkal a kívánalmakkal, melyeket a kommunista vezetővel szemben támasztani lehet és kell. Sas Béni egy eltorzult társaság szabályai szerint él. Egy olyan társaság szabályai szerint, ahol az értéket a szerzés mértéke határozza meg, ahol emberminősítővé válik egy-egy kocsimárka, ahol verejtékes küzdelem zajlik az „enyém még szebb" nyaralóért, ahol társadalmi rang „kötelez" szerető tartására. A szerzés és a verseny tölti be Sas Béni és társai életét, miközben piszkos kis üzelmeiket üres szólamok leplei mögé rejtik.

A Hongkongi paróka Sas Bénije többször is lelepleződik. Leleplezi felesége, aki szimatot kapva hajnalban megjele-

Szakonyi Károly: **Hongkongi paróka** (Miskolci Nemzeti Színház). **Sas** Béni (Sallós Gábor) és Mara, a féltékeny feleség (Máthé Éva)

nik barátnője és egyben férje szeretőjének lakásán - ahol pizsamában várja a reggelit az éppen „vidéken" levő férje. Ez a leleplezés azonban nem ront, nem javít semmit. A második leleplezés, ami-kor a sértett szerető a minisztériumi fő-osztályvezető előtt rántja le a leplet Sas Béniről, komolyabb következményű: Sas elesik a nagy álomtól, az egyéves nyugati kiküldetéstől. Költői igazság-tevés ? Aligha. Sas Béni helyett Mihálitz kapja a nyugati utat, az a Mihálitz, aki épp oly harácsoló, pózoló, senkiember, mint Sas - csak „stílusosabban" csinálja.

Sas Béni „története", ha a nézők élet-beli tapasztalata vagy a sajtó, a politikai irodalom oldaláról közelítjük is - köz-ismert. És ezt a közismert jelenséget Szakonyi darabja közismert figurákkal, köz-ismert helyzetekkel és közismert nyelvi fordulatokkal adja elő. A drámai fe-szültség, vagy mondjuk így : a szatírai ki-élezettség abból táplálkozik, hogy Szakonyi egy kitűnő ötlettel szinte három-dimenzióssá formálja a színpadi játékból kibomló képet. És ez az ötlet a díszletező munkások nyíltszíni szerepeltetése, élükön két színészmunkással. Díszletezők ők, akik egy meghatározott produkció meghatározott jeleneteihez meghatározott bútorokat helyeznek el a színpadon. De ugyanakkor ők azok a „munkások is", akik megteremtik az anyagi feltételeket, a Sas Bénik számára a nyaralóhoz, a még újabb kocsihoz.

Sas Béni munkás volt, valamikor mun-katársa a „II. munkásnak". De a mai Sas Béninek már semmi köze a munkásokhoz. jószerivel a nyelvüket sem érti. A munkások sem éreznek közösséget vele: két világ él egymás mellett a szín-padon, s a kettő állandóan minősíti egy-mást. Nincs zengzetes összecsapás: Sas Béni és társai élik a maguk életét, a munkások is a magukét. Csend van. Béke van. Úgy tűnik, rend és nyugalom.

És itt lép be a „történésbe" Zombori. Fiatalember, tapasztalatlan, de valamit érez: „Valamit el kell mondanom! Fi-gyeljenek ide! Baj van. Valami baj van, de az a feneség benne, hogy olyan, mint-ha nem volna . . . mintha nem volna semmi baj, de mégis ..." Zombori kevésbé kidolgozott figura, mint Sas Béni vagy a munkások, de szerepe, súlya a történetben alig kevesebb.

Az eddig elmondottakból is érezhető, hogy fontos alkotásnak érzem Szakonyi legújabb darabját. Ez sem ment fel azon-ban művészi gyengéinek szemügyre vétele alól.

A jó szatíra próbája mindenkor a be-fejezés. Ismerünk nem is egy olyan szatí-rát, melynek a befejezése inkább emlé-keztet hősköltéményre, mint szatírára. Szakonyi vállalja választott útját, és amit feketének mutatott az elején, azt feketének tartja a végén is. Nem gondolatilag, írói eszközökben bicsaklik inkább. Sas Béniék nyaralóavatása komédiába váltja a szatírát. Az addig gazdagon áradó ötletsor apadni látszik: az elhagyott szerető behozása, a „leleplezés" kimódoltsága, a megjavított tévével „be-lopott" munkások színpadi kényszeredettsége mind-mind a mesterkéltség érzetét keltik a nézőben.

Nem az önellentmondás kedvéért em-lítem másodikként, hogy a játék egésze szempontjából hasznos lenne kicsit egyé-níteni, mélyíteni Sas Béni és környezete világát.

„Szabálytalan komédia, két részben"

A Hongkongi parókát Illés István rendezte a Miskolci Nemzeti Színházban. Nálunk a vígjátéknak hagyománya az

erőltetett poénépítkezés, a mindenáron való nevettetés. Ennek érdekében a szerzők pillanatonként hajlandók sutba dob-ni a darab belső logikáját, és kényszerpályára vinni figuráikat. És ugyanezt megteszik nemegyszer a rendezők is.

Hasonló veszélyt a *Hongkongi paróka* is hordoz a rendező számára - ha más előjellel is. A darab elemzésekor utaltunk arra, hogy Szakonyi Sas Béni „történetét" közismert figurákkal, közismert helyzetekkel és közismert nyelvi fordulatokkal vázolja, és ez a „közismertség" könnyen fordulhat egyfajta erőtlen, művészietlen közhelyhalmazba. E tekintetben minden azon múlik, hogy a rendezés képes-e megtalálni azt az egyensúlyt, a Sas Bénik és a munkások kettőse között, amely feszültséggel tudja feltölteni a színpadi szituációkat. Illés István rendezése megtalálta ezt az egyensúlyt, a két világ egymásra felelésének módját. Részben azzal, hogy rendezőileg következetesen „egyeztette" a munkások és Sas Béni dialógusait, pontosan felmérve, hogy a kettő együtt adja a távlatosabb egészet. Részben pedig azzal, hogy ugyan-akkor, amikor egy egységként kezeli, ábrázolja a kettőt, azt is kifejezi, hogy a kettő között jórészt nincs belső kapcsolat. Az összetartozás és az ellentmondás e kettősségének sikeres rendezői újrateremtése hatásosan erősíti a darab belső feszültségét.

Külön említést érdemel az előadás tempójának megszabása, a játék ritmikai képletének rendezői vázolása. Előadásaink egyik leggyakoribb kísérője a produkciók ritmikai kidolgozatlansága. Pedig a ritmus fontos hatáslehetőségek egész sorát rejti magában. Illés István rendezése arról tanúskodik, hogy érti, érzi ezt a rendezői eszközt, és él is vele. Gyors tempót diktál ott, ahol úgy érzi, ez ad teljesebb hatást, lassít, szinte megállítja a cselekményt másutt. A ritmikai váltások szükséges pontjait biztos kézzel választotta ki, de a megvalósítás még apróbb döccenőket mutat. Főként az átmenetek rendezői megszervezésében. A ritmikai váltásokat szervesíteni kell, beépíteni a játék egészébe. Az, hogy a színészek hirtelen felgyorsítják a játékot, még nem elég: művészileg hitelesíteni kell a váltást.

Illés István rendezése a darab és a szerző művészi szolgálata. Nem külön, hanem együtt akar érvényesülni, és nem önmagáért, hanem a műért, az írói alkotásért. A vállalt út, a darab és a rendezés meghitt kapcsolata haszonnal szolgál az íróilag hiteles részeknél - és ez a több -, bizonytalanná válik ott, ahol az írói

Összejövetel Sas Béniék új villájában (Ikládv László felvételei)

anyag nem elég meggyőző. A zárójelenetre, a „nagy leleplezés" túlmozgatott kavalkádjára gondolunk. A rendezés itt is mértéktartó, de arra, hogy rendezői eszközökkel látszólag a szerző ellenében keljen a mű védelmére, erre már nem vállalkozik.

Sőt, mintha a mű egész rendezői olvasatát a zárójelenetre alapozná. Szerzői vallomásában Szakonyi szatírának nevezi alkotását, a színlap viszont a „szabálytalan komédia" megjelölést használja. És a komédia ismérveit érvényesíti a produkció is. Az áthangolás erőszakmentes, nem pörlekedik a művel. Csak épp egy kicsit lágyabb, könnyedebb lesz minden, felhőtlenebb és némileg súlytalanabb is.

Való igaz, a komédiafelfogás szervesíthető a darabbal. A következő bemutatónál mégis érdekes és érdemes lenne a szatirikus elemekre helyezni a játék súlypontjait. Ez a megközelítés, úgy érzem, sok új elemet állíthatna még inkább előtérbe.

„Mindenkinek van a poharában?"

Sas Bénit Sallós Gábor játssza. Elrongyolódott ember ez a munkásból lett igazgató. Emberségét, ami egykor volt, s amit nincs jogunk kétségbe vonni, elvesztette rég. Hajdani munkásélete már nem megtartó erő, csak üres, torz pózkodás, titkárnőrémisztő bohóckodás. Sas Béni nem értette meg, hogy kiválasztása nem elismerés volt, hanem előlegezett bizalom, a lehetőség biztosítása, s hogy mindezt utólag kellett volna megérdemelnie, igazolnia: munkával, tanulással, kommunista helytállással.

A színpadon nem az utat, hanem az „eredményt" látjuk, a mai Sas Bénit, akit Sallós Gábor lendületes színészi alakítással állít elénk. Úgy tűnik, egyetlen lélegzetvétel kurtaságával vázolja fel a figura alapszíneit: az emberi, közéleti gyávaságot, képmutatást, az olcsójánosságot, és ezeket az alapszíneket variálja a változó szituációkban.

Kimunkált, a gesztusok, a hanglejtések finomságáig átgondolt színészi játékot látunk Sallós Gábortól. Ha mégis támad némi hiányérzetünk, akkor annak okát a darab már említett komédiafel-fogása rejti. Sas Béni komikus vonásainak erősítése ugyanis csak a figura társadalmi érvényességének és súlyosságának rovására történhet.

Mara, Sas Béni felesége: Máthé Éva. Béni méltó társa, parancsnoka a gyűjtésben, a harácsolásban, és állandóan reszket, hogy alulmaradnak a szerzésben. Nem maradnak alul. Csak épp emberi arcukat, emberségüket áldozzák egy történelmileg soha nem hitelesíthető „verseny" ostoba oltárán.

Máthé Éva markánsan állítja elénk Marát. Kemény, határozott asszony, aki szívós konoksággal küzd önző céljaiért. Sas Béniben, ha torzan is, de még ott él a múlt. Marának már múltja sincs: elfelejtette, letagadta önmaga előtt is. Számára csak a jelen van; a kocsi, a nyaraló, a még szebb cucc, a nyugati út - és a férj, akit legyőzni, megtartani kell mindenáron, mert nélküle mindez nincs. Mara figurájának belső ellentmondását - s ezt fogalmazza hatásosan színészi játékában Máthé Éva - az adja, hogy természetes életként éli meg a természet-ellenest.

A kicsit „túlkoros" Zombori Ottót Markaly Gábor játssza. Nem nagy szerep Zomborié, de fontos: az ő bajt kiáltó *szava* fogja egységes keretbe a történést és teremti meg a darab töretlen gondolati ívét. Markaly a lázas kimondani akarás mezébe öltözteti Zomborit, s hogy élettelibb legyen, kis félszegséggel, élhetetlenséggel is felruházza. Ezt az eltalált egységet bontja meg kicsit a zárójelenet sutasága, de erről nem tehet. A szerző ülteti be az ünneplő társaságba, s mert nem tud mit kezdeni vele, hoszszan, funkciótlanul hallgattatja.

Mihálitz Gusztáv, Sas Béni méltó társa a képmutatásban, a gyűjtésben: Csiszér András. Halk szavú, kevésbé vagdalkozó, mint Sas Béni, okosabb, műveltebb is tán, de sötétebb, alattomosabb is. Csiszér András alakítása az utóbbit emeli át játékába, jól gazdálkodva az egyetlen színnel, de lemondva az árnya-latok gazdagságáról.

Felesége, Lídia, akit Péva Ibolya formál meg, egy törtető méltó társa - Mara néhány évvel fiatalabb arcképéről mintázva.

Ancsika, Sas Béni szeretője: Máthé Eta. Ancsika Mara másodpéldánya csak épp a maga Sas Bénijét nem sikerült megtalálnia. Ezért próbálja meg elrabolni Marától az övét.

Krecskai Géza minisztériumi mindenható: Somló Ferenc. Felesége, Ilona, aki a magyar nőket szokta a világ előtt képviselni: Nádassy Anna. A pozíció emberei ők, akik feltehetőleg hosszú évek gondos munkájával alakítottak ki egy beosztásukhoz illő viselkedési formát. Ők maguk, *úgy* tűnik, nem is rosszak - csak épp hagyják nőni a rosszat, és udvarias koccintással gratulálnak a méltatlan „zsákmányhoz".

A főnöki szolgálat alázatosságába lassan, de biztosan belehülyülő titkárnőt Lenkey Edit pontos játéka varázsolja a színpadra.

„Mi itt csak dolgozunk, nem tudunk semmit"

A Hongkongi paróka igazi újdonságot *adó* telitalálata az I. munkás (Kulcsár Imre) és a II. munkás (Csapó János). Szerepük szerint, mint már mondtam, *díszletmunkások* - valóban ők rendezik át jelenetről jelenetre a színpadot - és *munkások:* a Sas Béniékkel ellentétes világ képviselői.

Az I. munkás már túl van a nyugdíjkorhatáron; de dolgozik, mert kell az a kis pénz. Ő már feladta a harcot, békét, nyugalmat akar, s ha lehet, kicsit több nyugdíjat. A II. munkás, Sas Béni egykori munkatársa, még szövetségese lehet a Sas Béniket egyszer beszámoltató bizottságnak.

Kulcsár Imre és Csapó János játékának erőssége elsősorban nem is a figura önálló színeinek kibontásában rejlik, hanem abban, hogy nagyszerűen tájolják be hősik helyét, funkcióját a történetbe. Dogoznak, a munkájukat végzik, és „válóban nem tudnak semmit" arról, ami történik. És éppen ez a „nem tudnak semmit" teremti meg a legfőbb kapcsolatot a darab gondolati történésével. Ettől válnak „magánbeszélgetéseik" egy nagyobb, súlyosabb párbeszéd kivédhetetlen érveivé. A sokszor közhelyízű Mondatok ettől forrósodnak meg, és töltődnek fel újszerű tartalommal. A tudatos, fegyelmezett színészi játék, a gondosan kivitelezett apró gesz-tusok, jelzések hitelesítik figuráikat. Okos mértékkel kerülk a túlzást, a sikerhajhászást.

A könnyen mozgatható, kellemes hatású díszleteket Székely László, a szolid, ízléses jelmezeket Gergely István tervezte.

Szakonyi Károly Hongkongi paróka (Miskolci Nemzeti Színház)

Rendező: Illés István, *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Gergely lstván.

Szereplők: Sallós Gábor, Máthé Éva, Máthé Eta, Kulcsár Imre, Csapó János, Markaly Gábor, Somló Ferenc, Nádassy Anna, Csiszér András, Péva Ibolya., Héczey Éva, Lenkey Edit.

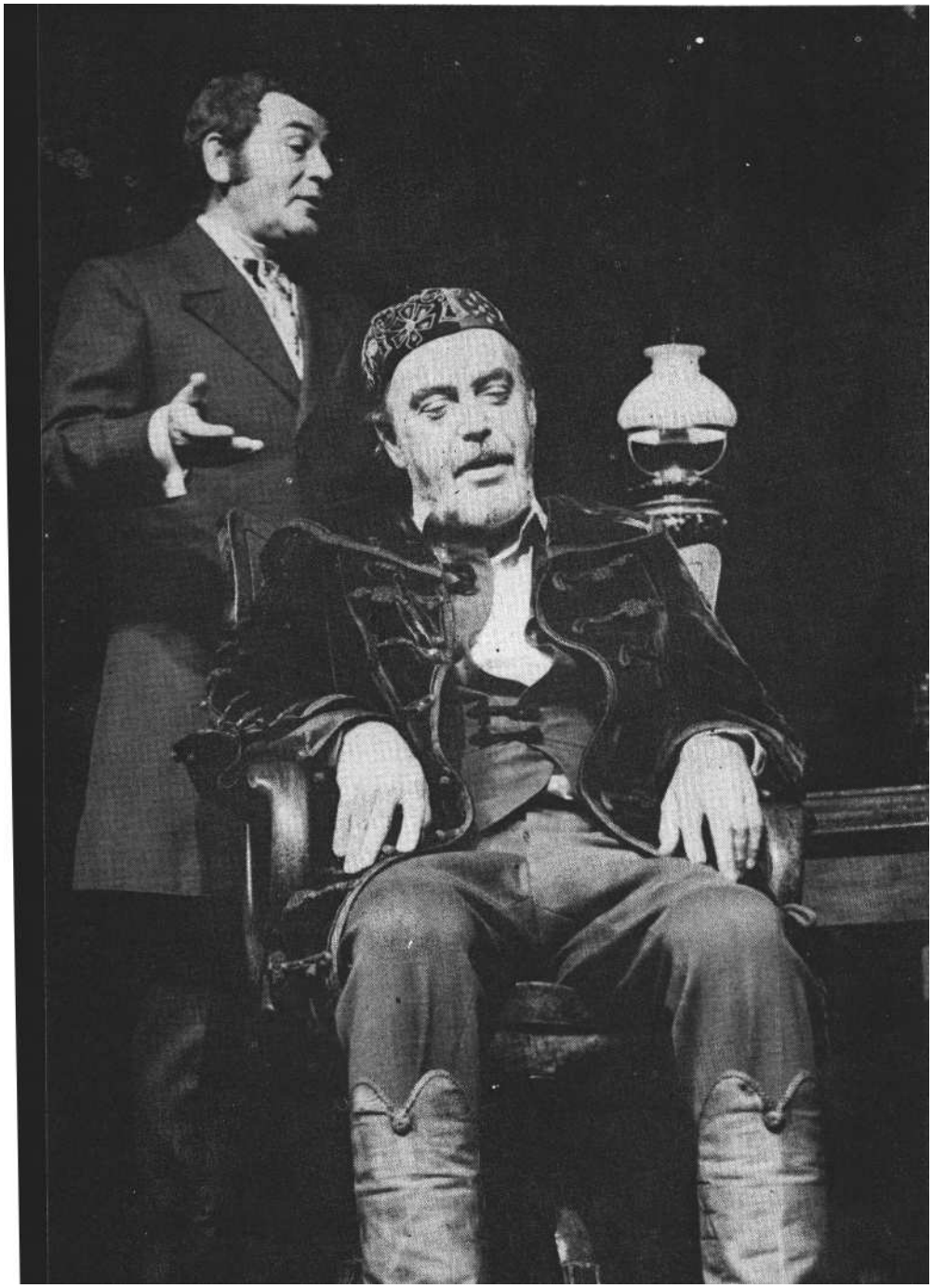
ALMÁSI MIKLÓS

Apropó, Széchenyi

Eörsi István groteszk tragédiája a Pesti Színházban

A színpadon minden ismerős, mondhatnám, familiáris. Széchenyi István gróf jól ismert gesztusaival sétál fel s alá döblingi lakosztályának egybenyitott szobáin, minden fordulónál egy golyócskát dobva az asztalon álló vázába: mintha Németh László Széchenyijéből sétált volna át ide, a Pesti Színházba. Talán még a hálósipka is ugyanaz, mint amit annak idején *Bessenyei Ferenc* hordott. *Horvai István* biccentése a jeles előzmény előtt természetesen ironikus, ez az idézet máris jelzi a mostani játék eltérő atmoszféráját. Mert bár a figura, a helyzet, sőt a drámai idő (az utolsó napok vívódása) azonos - a lényeg más: a szemléletmód, a groteszkre váltó hang, és a dráma utalásrendszere. *Eörsi István* nem az egykori politikai tragédiát akarja újraértelmezni, nem a Széchenyi-figurát akarja másképp - mondjuk pl. deheroizáltan - láttatni. Neki az egyszeri sors általánosítható, a maga *kivételességében* is meggondolandó *apropója* a fontos. Egy sors, melybe a késői utókor is magára ismerhet, jóllehet magát az alakot nem ismétli meg a történelem. Eörsi groteszk tragédiája ebből a kettős hangvételből táplálkozik: az egyszeriség túlfokozásából, a nem általánosítható tanulságainak kibontásából. Vagyis : az utókor önkeresésének, múltat átrajzoló fantáziájának ábrázolásából. Széchenyi így csak apropó, a színen a mai politikai képzelet csapong, állítja fel „mintha" helyzeteit. Talán ezért is indul a játék Németh *Széchenyijének* tisztelgő idézetével: ott a valóságos történelmi figura elevenedett meg - itt az utókor vitája önmagával, Széchenyi ürügyén. Más kérdés, hogy ez az „ürügy" lépten-nyomon beleszól a játékba, megállítja, áthúzza az utalásokat, a jelenbe futó gondolatmeneteket, szót kér az írótól, nézőtől, és saját nyelvén is el akarja mondani saját tragédiáját. Ettől a játék azonban nem veszíti el atmoszferikus egységét: a groteszk villódzás éppen ebből a sokértelműségből pattan ki.

Eörsi István: Széchenyi és az árnyak (Pesti Színház).
Babarczy báró (Somogyvári Rudolf) rábeszéli Széchenyit (Várkonyi Zoltán) az öngyilkosságra



A tudatdráma kitágítása

Eörsi Széchenyijét halála előtt látjuk - ám őt magát *halála utáni* földi sorsa izgatja: mit fognak róla gondolni politikai ellenfelei és hívei, elegendő volt-e az, amit tett, ahhoz, hogy szobra egyértelmű szimbóluma legyen életének? S mennél jobban belegondol halála utáni utóéletébe, annál jobban belebonyolódik saját jövőjébe. Ennek a szellemi erőfeszítésnek termékei az árnyak is: azért kísértik meg a szellemalakok, mert önmagában is velük vitázik, mintegy meggyőzni akarván őket életének példát hagyó lényegéről, arról, hogy halála után majd hogyan kellene vélekedniök. Csakhogy az árnyak nem mennek bele ebbe a szellemi sakkjátszmába, s mindegyik a maga szövegét mondja, a maga Széchenyi-képét rajzolja, nem hajlandó elfogadni a még élő Széchenyi kétségbeesett érvelését, önvédelmének téziseit. Az utókor ítélete megváltoztathatatlan, s egyetlen politikai irányzat sem mond le arról, hogy alakjában ne a megfejthetetlent - tehát az okvetlenül egyszerűsítendőt, a címkével ellátandót, az irányzatokba be-

sorolandót lássa. S mennél jobban szembekerül Széchenyi saját alakjának eme ellentmondásos lényegével, annál jobban belebonyolódik az „árnyakkal" való szellemi birkózásba, annál fontosabbnak érzi, hogy valahogy mégis egyértelművé tegye majdani hírét, az utókor róla alkotott véleményét. Talán még a felkínált öngyilkosságot is azért fogadja el, hogy ezzel a gesztussal tegye egyértelműbbé alakjának lényegét, hogy az élete végére tett tragikus ponttal változtasson még a mondat kétértelmű jelzőin. Ez a kétségbeesett vita természetesen csak a koponyacsont börtönében zajlik - Eörsi legfeljebb annyit tesz, hogy kitágítja ezt a tudatdrámát, és a színpad egész terében játszatja Széchenyi vitáját várható jövőjével. Széchenyi, a gondolkodó sétál fel s alá a szobában de Széchenyi - aki politikus szeretett volna lenni, most mint politikus akar vitatkozni árnyaival
– s nem tud szót érteni velük.

Mert az árnyak csak megjelennek, de nem állnak szóba vele. Véleményük már kialakult, ítéletük lezárt akta - amit legfeljebb ismertetnek a vádlottal, a halálra készülődővel. De - és itt kezdődik az ironikus kétértelműség - Széchenyi *talán* nem is akarja őket meggyőzni életének másfajta lényegéről. Az árnyaktól megszállt, az őrület látszatával körülvett öregember ravaszabb ennél: arra kíváncsi, hogy vajon a különböző, egymásnak homlokegyenest ellentmondó szélsőséges ítéletek *abban az arányban* semmisítik-e meg egymást, mint ahogy azt ő, egész élete nagyvonalú munkájával előkészítette. Mikor tehát Metternich kancellár
– az egyik árny - elmondja szomorú-ironikus vádbeszédét, csak forradalmárnak tudja titulálni tetteit és írásait, lojalitását csak álcának vagy meggondolatlan könnyelműségnek. Széchenyi nincs elkeseredve, mert arra figyel, mennyire fogja visszabillenteni a mérleg nyelvét Kossuth védőbeszéde, aki viszont lojalitásáért vádolja őt, moderantizmusát a Habsburg birodalom kiszolgálásának nevezve, reformizmusát a forradalom elárulásának. A két szélsőséges vélemény
– melyet a színpadi játék tükörformában, egymást is parodizálva állít egymással szembe - nyilván egymást gyengíti, és Széchenyi csak arra figyel, hogy vajon kellő arányban gyengíti-e egymást ez a két tézis, kiderül-e, hol is állt ő, a „legnagyobb magyar"?

Vagyis: Széchenyi mintegy mai észjárással és szóhasználattal elemzi saját alakját - árnyaira bízva a megfogalmazást - így vizsgáztatja múltját a jobb-majd a baloldal szemszögéből, s aztán mérlegeli, hogy elegendő-e ennyi az utókor eligazításához. De ebben a groteszk modernizálásban is feltűnik *a tragikus* lényeg: Széchenyi alakja egyszerűen nem fér cl a politikai terminológiákban: más mértékrendet képvisel, más dimenziót, s ha egyes lépései, gondolatai, írásai be is mérhetők ilyen egyértelmű politikai minősítésekkel - az egész életmű, s az egész ember - túlnő ezeken a besorolásokon.

Így természetesen nevetséges marad mind a kossuthi, mind a metternichi értelmezés.

Milyen Széchenyi?

Csakhogy üres folt marad a valóságos portré is : ki volt Széchenyi *valóban?* Mert Eörsi azt a sajátosan ironikus fel-hangot is játszani engedi, hogy erre, a valóságos történelmi egyéniség kontúrjainak megjelenésére szinte alig van mód, mert az utókor a közvéleményt jelenti, s

Széchenyi (Várkonyi Zoltán) egyetlen szórakozása a döblingi intézetben a furulyázás

a közvélemény a megragadhatót, a politikailag megfogalmazható címszót keresi, s nem érdekli a címszavak egymást közömbösítő vitája. Ezért, hogy ki volt Széchenyi, az sokáig homályban fog maradni. Hiszen még a közvetlen közelében élő Kis Márton - aki sakkpartijához, esti beszélgetéseihez statisztál - sem tudja felmérni jelentőségét. *A történelmi nagy*ság - sem a jelenben, sem az utókorban nem írható le pontosan: taktikai érdekek, elfogultságok, a közvélemény egyszerűsítő igénye, politikai harcokból adódó átszínezések torzítják el utóéletét. S Széchenyinek - Eörsi színpadán legalábbis - már életében ezzel a groteszk *doppelgängerrel,* önmaga eltorzított utóéletére ítélt másával kell találkoznia - árnyai révén.

Eörsi azonban nemcsak azt mutatja meg, hogy Széchenyi figurája nem illeszthető bele a politika kívánta kategóriákba - az egyetlen másik oldala Széchenyi magatartásának „ironizálása". A döblingi fogolynak fogalma sincs a gyakorlati politikáról. Bármennyire is szeretné, hogy egyértelmű politikai jelzőt ajándékozzon neki az utókor - ő maga képtelen volt ilyen egyértelmű politikai tettekre.

Egyik árnyjátékában maga is belátja ezt a gyengeségét: látomásaiban Ferenc József jelenik meg, és kíséretével együtt átadja neki a koronát, a jogart, oldaná már meg az ország kínos ügyeit. Csak-hogy ebben a pillanatban, a hatalom szimbólumaival felruházva egyszerre elveszti addig világos ítélőkészségét, dadogni kezd, képtelen egyetlen javaslatot is megfogalmazni. S ezzel újabb ironikus réteghez érkeztünk. Bármennyire is nem illik bele a politika gyakorlatába, bármennyire is képtelennek bizonyul minden taktikai okosságra - ő maga mégis-csak azt szeretné, hogy a Habsburg birodalom iránti lojalitása legyen a döntő élete és sorsa megítélésében, hogy tetteinek politikai értelmét, mint a Habsburg birodalom érdekeinek előmozdítását értelmezze az utókor. Nem is a lojalitás, hanem a megfontolt történelmi bölcsesség és segíteni akarás diktálja számára ezt a vágyat. S amennyire ég és föld között látszik lebegni jó előre elkészített koporsója - ő maga annyira kívánja eldönteni ezt a lebegő állapotot a hatalommal való történelmi közösségvállalás irányába. Szellemidézései mögött mindig ez a belső indítás rezdül: ironikusan, groteszk módon - és tragikusan. Mert a hatalom, a Habsburg birodalom nem tudja igazán szövetségesének tekinteni. Talán majd halála után. Bár az sem biztos.

Megroppant analógia

Mármost ezen a ponton roppant meg a történelmi analógia, mert maga Széchenyi robban be a játékba: az eredeti, az igazi. Itt hat zavaróan sorsának egyszerisége, kivételes futása. Mert ha eddig arra is gondolunk, hogy a mai fejlődésben is előfordulhat olyan szellemi produkció, melynek viszonya a mai stratégiához egyértelműen pozitív, a taktikához viszont gyakran kritikus - ez az analógia ezen a ponton nem működik tovább. A Habsburg birodalomhoz való lojalitás - Széchenyi történelmi magánügye - azaz: nem általánosítható, s ez a magán-ügy nem engedi meg a nézőnek, hogy tovább menjen a jelenbeli groteszk tragédiák elemzése során. Pontosabban: a történelmi anyag itt már zavaróan más sínrendszeren fut, mint amiben élünk, s mint amiben a Széchenyi keltette gondolatok futnának. A történelmi parabolák általános betegsége ez: egy ponton önállósulnak, és éppen azt a gondolat-kört hagyják el, melyet felkeltettek.

Az előadás játékai

A Pesti Színház pimaszul kedélyes kis előadást formált Eörsi - eddigi legjobb - darabjából. Utalásrendszerének többértelműségén úgy segített, hogy a történelmi anyaghoz ragaszkodott, s nem akart célozgatni semmilyen irányba - ha a néző mégis gondol valamire, azt a jegy-vásárló maszek rosszindulata - vagy rossz lelkiismerete sugallja. Amit azonban legitim módon vállalt, az a bélyegekkel játszadozó magatartás, a különböző „istákkal" dobálódzó könnyelműség kigúnyolása. S ha a parabola végső gyengéjén nem is tudott segíteni, az előadás játékos, szellemes érvekkel győzött meg mai értékeinkről. *Horvai István* rendezése az őrület határán álló Széchenyi köré teremtett teret és pszichológiai közeget. Nem követte a ma annyira divatos irányzatot, mely az őrültekháza és a valóság azonosítását tűzi zászlajára. Széchenyi józan, már kigyógyult beteg, akit azonban saját helyzetének és főként utóéletének ellentmondásai, saját jövőjének feloldhatatlan szélsőségei kínoznak, ez szakítja szét vitázó énjét is, árnyai ennek a tudatdrámának objektivációi. Talán a két fő protagonista, az árny-Metternich és az árny-Kossuth tükörjátékában nem sikerült ezeket a félig valós, félig képzelt, félig beteges, félig az utókort parodizáló felhangokat egyensúlyba hozni. Túlságosan egymás parodizálására törekednek, és így nem derül elég fény arra, hogy mindkettőjüknek a saját logikájuk szempontjából, vagy még inkább: a saját utókoruk logikája szempontjából csak így lehet megszólalniok a Széchenyi-perben. Az előadás egésze azonban ritkán látható alapossággal munkálódik ki a szemünk láttára.

Várkonyi Zoltán lebilincselő alakítással hiteti el velünk ezt a groteszk figurát. Az ő Széchenyije nem egy gondolati kísérlet, hanem van érkezése arra, hogy élő figurává lelkesítse át ezt a lényegében fiktív alakot. Játéka rendkívül sokrétű. Egyfelől természetesen érzékeltetnie kell, hogy a színész és a figura között némi ironikus distancia van, hogy a néző meg tudja mosolyogni ezt a groteszk erőlködést az utókor befolyásolására; másrészt a maga teljes robusztusságában kell jelenvalóvá tennie Széchenyit, aki élete utolsó perceiben újra az a történelemteremtő egyéniség, aki kivívta a „legnagyobb magyar" nevet. De ezenközben mindazt a belső vívódást, gyengeséget, menekülésvágyat, kibúvókeresést is láttatni tudja, mellyel a remény tudatalattijában ki szeretne bújni a végső ítéletvégre-hajtás alól. S végül: mindezt az őrülettel állandóan küzdő férfi teszi, az az ember, akit egyszer már behálózott az elmebaj repkénye, s akinek most minden erejét meg kell feszítenie, hogy önmaga szobrához méltóan fejezze be földi tevékenységét. Ezek a rétegek nagyszerűen illeszkednek Várkonyi játékában, minden rutintól, sőt minden reminiszcenciától mentesen (a IV. Henrik remek teljesítményének emlékére gondolok) teremt egy autonóm figurát. Játékának külön érdeme, hogy egyetlenegyszer sem ad alkalmat a kikacsintásra, a szerep utalásrendszerének felfedésére: ezt a többiekre bízza - ő maga Széchenyi István gróf marad. Furcsa dolog ez: a darab szerzője egy bonyolult parabola egyik hordozójaként képzelte el ezt a játékot. Várkonyinak mégis sikerült belőle autonóm emberi sorsot formálnia, messze túl a szerep írott elképzelésén, anélkül, hogy áthúzta volna az írott dráma intencióit.

A játék összképe méltó módon veszi körül ezt a ragyogó színészi teljesítményt. Elsősorban *Somogyvári Rudolf* (Babarczy báró) mértéktartó, műves szerep-

formálására gondolok: minden kínálkozó poént kikerülve lesz opponense, olykor cinikus szövetségese, majd rokonszenvező barátja és végül nekrológírója Széchenyinek. *Bulla E/ma* (Crescence) a legnagyobb természetességgel azonosította árnylétét valóságos létével: telibe találva a hatás mechanizmusát. Végül is azt mondja el Széchenyi képzeletének megjelenítőjeként, amit férje jelenléte-ben nem mondhat ki hangosan, de amit Széchenyi pontosan tud. Így teremti meg az ironikus-gunyoros hangulat hátterét. *Tahi Tóth László* (Goldberg dr.) végre elkezdte lehámozni gesztusairól a „tahitótos" ragadványokat, s az elmekórház Freud előtti freudista orvosának megformálásával egészíti ki a groteszk hatást.

OsZter Sándor és *Tordy Géza* lezsersége kicsit több, mint amit a játék összhangulata megenged: ők már *gúnyolódnak, míg* a többiek ironizálnak. *Páger Antal* őrült ápoltja telitalálat: majdnem elhisszük, hogy egy összeesküvés főnökével van dolgunk. A valószerűség az őrület csalhatatlan bizonyítéka. *Benkő Gyula* és *Bitskey T/bor* (Metternich és Kossuth) pontosan betartották a karikatúrát az ironizálástól elválasztó határokat, összjátékuk mégsem érte el a jelenetben benne rejlő hőfokot. Említsük még meg *Kern András, Farkas Antal* nevét. *Lakner László* díszleteivel kellett volna kezdenünk beszámolónkat: a színpadon csak órákat látunk, megannyi álló, ósdi, neonaturalista módon elrendezett, halomba gabajított órát: egy elhagyott mánia tanúit. Ezzel máris sejthetjük, hogy Széchenyi István gróf csak a parabola igazsága kedvéért sétálgat döblingi háza szobáiban: az idő relikviái árulkodnak az iróniáról. *Jánoskúti Márta* jelmezei csak részben tettek jó benyomást: Széchenyi elhasznált, életfoltos díszmagyarja mellett a „civilvilág" -- az utókor - szürke és így értelmes, az árnyaké viszont valóságot idézően szegényes. Mintha itt már nem dolgozna az irónia.

Eörsi István Széchenyi és az árnyak (Pesti Színház)

Rendező: Horvai István, *díszlet:* Lakner László, *jelmez: Jánoskúti* Márta.

Szereplők: Várkonyi Zoltán, Bulla Elma, Oszter Sándor, Mádi Szabó Gábor, Somogyvári Rudolf, Tahi Tóth László, Páger Antal, Farkas Antal, Nagy István, Kern András, Pándy Lajos, Bitskey Tibor, Benkő Gyula, Tordy Géza, Kovács István.

SZÁNTÓ JUDIT

A lánc harmadik szeme

Benedek Katalin: Alattunk a város

A József Attila Színházat hagyományai, társulatának összetétele, közönségének ízlése stb. nem jelöli ki sem arra, hogy remeklő, minden ízükben kimunkált klasszikus felújítások otthona legyen, sem arra, hogy avantgarde kísérletek műhelyévé váljék. Persze mindkét programmal meg lehetne próbálkozni, s még az is elképzelhető, hogy az efféle törekvések évek múltán beérnének. De minek ? Erre a „belvárosban" épp elég társulat vállalkozhat vagy vállalkozik. Berényi Gábor, aki két év óta főrendezője a szín-háznak, a legkézenfekvőbb és a magyar színház szempontjából a leggyümölcsözőbb utat választotta: azt akarja, hogy a műsor gerincét új magyar drámák alkossák.

Az új bemutató közvetlen előzménye *a Makra* és *a Névnap* volt. A két Kertész-darab - ellentétben annyi más új színpadi művünk kel nem többé-kevésbé tetszetős variációkat hímzett vezércikkemben, riportokban és műalkotásokban már megfogalmazott problémákra, hanem életünk ismert elemeit merőben új, szuverén összefüggésrendszerbe állította. Mindkettő olyan alkotás, melynek emléke egyszer s mindenkorra meghatározott asszociációt hív elő az emberben: egy probléma első megfogalmazását. És Berényi Gábor itt most nem részletezhető érdeme, hogy - a művek létrejöttében betöltött kezdeményező és alkotó szerepén kívül - a kéziratoknak nagyjából egyenértékű, konkrét színpadi formát adott.

Problémák és szereplők

Benedek Katalin drámája reálisan csak ebben a kontextusban értékelhető. Az elsődrámás szerző talán zokon veszi ezt a megfogalmazást, pedig Berényivel közös vállalkozását csak dicséri, ha bevezetőként nyíltan kimondom: az *Alattunk a város* mint elszigetelt, magában való kezdemény, nem jelentős, de hát nem is szemlélhető így, mert nem az. Mint *a Makra* és a *Névnap* által megkezdett lánc legújabb összekötő szeme megállja a helyét, sőt, erényei alapján elképzelhető: valamelyik következő láncszem talán épp egy olyan Benedek-darab lesz, amely a *Makra* és *a Név/lap* szintjén képviseli Berényi programját.

Míg az első Kertész-darab, *a Makra,* dramaturgiailag nem volt épp hibátlan alkotás, sőt, erényei úgyszólván egybeestek a kiváló kisregénynek egy más műfajban szükségképp némiképp devalválódó erényeivel volt egy olyan ritka helyzeti előnye, amely a dramaturgiai döccenőket ellensúlyozhatta: jelentős, érett írót mutatott, aki ha más műfajban is, de méltán szerzett országosan ismert nevet. *(A Névnap* pedig immár e jelentős íróegyéniségnek a színház speciális területén szerzett otthonosságát bizonyította.) Benedek Katalin első drámájával épp ellenkező a helyzet: járatos dramaturgot, a mesterség szabályait jól ismerő szakembert mutat, csak épp az igazi írói ihletettség hiányzik belőle. Úgy tetszik: a felvetett problémák elsősorban köz-életi szinten és nem a művészi átlényegítés szintjén izgatják, holott e két szint egybeesésének úgyszólván spontán folyamata a jelentős írói teljesítmény sine qua nonja. A szünetben több nézőtől hallottam: de jó, hogy valaki mindezt végre kimondta! A „mindez" gyűjtő-szóba a felvétett problémák széles skálája fért bele, a New York-palota és a Déli pályaudvar körüli huzavonáktól az új lakótelepek súlyos hibáin át az öncélú fogyasztási és reprezentációs kultuszig. („Jobb körökben most Spanyolország a divat.") Üdvös, hasznos nézői reagálás - de egyben leleplező is. Ha a két Kertész-darab nézői próbálják körülírni élményük pozitív tartalmát, akarva sem tudnák megkerülni Makra vagy Ilus nevének, specifikus egyedi esetének beleszövését. *Az Alattunk a város* nézője viszont azt, ami tetszett, meg tudja fogalmazni úgy is, sőt, jóformán csak úgy tudja megfogalmazni, hogy Bekes Gábor vagy Erzsi neve említésre sem kerül. Vagyis Benedek Katalinnál nem ment végbe az a belső művészi folyamat, amely az írót izgató életbeli problémákat és konfliktusokat egyszeri drámai típusok életbe-vágó személyes ügyévé izzítja. Ehelyett, sok más szabályszerű, jól megcsinált, mai témájú drámához hasonlóan, a meg-látott problémák köré szerkesztődött egy épkézláb történet, hagyományos szín-padi figurákkal, amely sem az érintett problémákról, sem az ábrázolt emberekről nem tud lényegesen újat mondani. (Bekes Gábor, a sikeres mérnök beleszeret egyik ambiciózus beosztottjának feleségébe. Jurek Balázs, előmenetele ér-

Benedek Katalin: Alattunk a város (József Attila Színház). Vendégeskedés **Bekesék** rózsadombi körpanorámás öröklakásában (Fülöp **Zsigmond,** Kállai Ilona, Bánsági Ildikó, Szilágyi Tibor és Horváth Sándor)

dekében, szemet huny, annál is inkább, mivel felesége is főleg azért vállalja a kapcsolatot, hogy előrébb jussanak a társadalmi ranglistán. Bekesné, aki tehetséges újságíró, nem vállalja a hazug életet: szembenéz elsivárodott kapcsolataival, s új utat választ - önálló életet.)

A darabnak sok mesterségbeli erénye van, és méltányos lenne ezeket fel is sorolni. Ehelyett azonban hadd mutassak rá arra a mozzanatra, amelyben benne rejlett a jelentős színpadi mű csírája, és amelynek tartamára a nézőtéren is átforrósodott a levegő: az addigi langyosan kellemes szórakozásból „az igazság pillanatának" heve csapott ki. Arra a jelenetre gondolok, amikor Bekes szerelmi vallomását meglepetésszerűen halasztja hamvába Jurek hűvös és cinikus reagálása. Ami itt a színpadon történik, fontosabb, mint a számos - túlságosan is számos - építészeti objektum, szálloda, áruház, nyaraló, lakótelep, szövetkezeti székház nagy szakértelemmel taglalt és - ne legyünk igazságtalanok - valódi problémákat sűrítő műszaki részletkérdései. Itt ugyanis nem két építészeti felfogás és még csak nem is két ellentétes, de a publicisztika szintjén megrekedő társadalmi nézőpont csap össze, hanem, két emberen keresztül, két magatartásforma, két hitvallás, két generáció különböző értékskálája. Bekes Gábor ugyanis, a maga negyven-egynéhány évével, sebzett ember, beidegzett szorongásokkal és beidegzett gátlásokkal. Az ő nemzedékére még a felszabadulás előtti korszak is rányomta bélyegét, a személyi kultusz meg éppenséggel elhatározóan szólt bele személyiségformálódásába. Jurek Balázs egy „szűz" nemzedék exponense, amely nemzedéknél a gátlások hiánya gyakran fajul gátlástalansággá, s a technokrata célszerűséget az emberi-erkölcsi szempontok elsivárosodása kíséri. Egy egész estén át megtanultuk a helyére tenni, bírálni és elítélni Bekes Gábort, mint a karrierista értelmiségi jól ismert típusát, de itt olyasmit tudunk meg róla, amit színpadon még nem mondtak ki: ebből a nemzedékből a beidegzett erkölcsi skrupulusokat mégsem lehetett kiölni. Ha Bekes Gábor valakit lefektet, akkor úgy érzi, ez a kapcsolat kötelez is, a vacak kis Izát vállalnia kell, az érzéki kaland átcsap személyisége más szektoraira is. Jurek Balázst elsősorban és a legdrámaibb módon nem az leplezi le, hogy megannyi más kezdő módján mohón lecsap az első kínálkozó egzisztenciális lehetőségre, hanem az, ahogy ezt a felelősebb attitűdöt ellegyinti magától. A maga módján őszintén kedveli feleségét, de célszerűen külön tudja választani érzelmeit az üzleti érdektől. Amikor Izával összesimulva kivonulnak, otthagyva a megdöbbent-megsemmisült Bekest: ez az előadás egyetlen igazi nagy pillanata.

Ha a dráma magva a Bekes és Jurek között feszülő alapvető szemléleti antagonizmus lett volna, új tartalommal telne meg még a szokványosnak ható háromszögtörténet is: a középkorú férfi kiruccanása egykorú feleségétől a huszonévesek korosztálya felé. Ez esetben nemcsak a cselekmény tolódott volna el a műszaki problémáktól az emberi vonatkozások felé, hanem a szereplők is más emberi perspektívákba kerülnek. Határozottabb profilt kapna Iza, akiről így nem derül ki, mennyiben osztja, akár csak ösztönösen is, Jurek filozófiáját, és élettel telítődhetnék Erzsi alakja is. Most ugyanis Erzsi csak funkció: a pozitív ellensúly Bekessel szemben, de az ennek kifejezésére hivatott, sokat emlegetett riportkötet még annyira sem válik drá-

mailag hiteles, a nézőt valóban izgató üggyé, mint Bekes épületei, melyeknek legalább némi cselekményformáló szerepük van. (Bár például a szövetkezeti székházról ez sem mondható cl; miután hosszasan fejtegetik műszaki problémáit, több szó nem esik róla, sőt, a következő kép az Ybl-díj kiutalásával indul. A sok és értékes színpadi időt követelő székházdialógus egyetlen funkciója Bekes, illetve Dombi jellemzése, de e vonatkozásban sem közöl semmi olyat, amit eddig ne tudtunk volna.) Erzsi nem más, mint a hajdani párttitkárséma némiképp álcázott utóda; szempontokat hoz be, amelyek csak nagyon lazán függenek össze a megcsalt középkorú feleség drámájával, és emiatt kong olyan kínos-üresen a befejezés is. Nóra óta nagyon sok feleség pakolt már a színpadon. A *néző,* aki ismeri a megcsalt középkorú feleségek egész bonyolult és meglehetősen kiszolgáltatott helyzetét, nem tudja átélni ezt a fordulatot; nem azért, mert szélsőséges, elvégre Ibsen korában sokkal kevesebb Nóra pakolt, mint ahány Erzsi ma, hanem azért, mert Erzsi esetében ezt a döntést csak írói becsület-szóra lehet elfogadni. A bátor tett indokolására lenne hivatott a riportkötet, de e riportkötetnek semmiféle drámai hitele nincs. A riportkötetet Erzsi jellemébe kellene beleépíteni, Erzsi jellemét pedig a cselekménybe; akkor még azt is elfogadnánk, hogy hálóing, fogkefe és váltás fehérnemű helyett hanglemezt és kéziratot csomagol.

Még egyszer: Benedek Katalin első darabhoz képest meglepően rutinos, jól szerkesztett drámát írt. A jelenetek célszerű sorrendjét, kapcsolódását tankönyv sem illusztrálhatná másképp, a részletek fokozása-halmozódása logikusan vezet cl a kiszámított csúcspontokig. Leleplezőbb már a dialógus, amely részben túl sok helyet szentel élettelenül ható műszaki kérdéseknek, részben, emberi vonatkozásokat érintve, sokszor süpped szürke naturalizmusba. Az olyan beszélgetésfoszlányok, mint a kubikosok konyhaművészetének szentelt zsánerkép, a zenebolond süket mérnök portréja, avagy Bekes garszonélet-jelenetében, Balázsnak Izára tett kritikus megjegyzései nem hazugak abban az értelemben, hogy a szereplők életük valamilyen percében mindezt hitelesen el ne mondhatnák; Benedek Katalinnak minden mondata helytálló, sőt, még jellemző is. Művészileg sok esetben mégis üresen kopognak, mert csak a mindennapok felszínét súrol ják, csak egymás mellé rakott találó megfigyelések, ahelyett, hogy a szereplők lelkének legmélyébe vezető út tudatosan komponált mozaikkövei lennének. Maradjunk az egyik említett példánál. Balázs, senki sem vitatja, valóban helyteleníthetí Iza lustaságát. De miért mondja el ezt épp itt, épp most, épp Bekesnek? Nem tudok rá más választ: mert most jutott eszébe. Ez azonban nem a drámaíró válasza. Ha Benedek Katalin a két férfi közötti morális-szemléleti ellentét felé éleznné ki a drámát, Balázs minden, itt elhangzó mondata valamiképpen összefüggene a szeme előtt kialakuló Bekes-iza kapcsolathoz való viszonyával. Ilyen őszszefüggés híján mondatai „valódiak" ugyan, de nem „igazak".

Számos színpadi perc fecsérlődik el ilyen, naturalisztikusan igaz, de drámailag érdektelen, tehát hazug közlésekkel. Ezen az sem segít, hogy az írónő másutt jól alkalmaz olyan szentesített és ebben a műfajban ma is eleven dramaturgiai fogásokat, mint a jellegzetes szóhasználat (Bekes „hát perszé"-je) vagy a szimbólum (a madárformájú bross vagy a bútorokra szerelt kerekek). Mivel a problémák többé-kevésbé elválnak a szereplőktől, ezek a megoldások ma még iskolásan, betétszerűen hatnak.

Benedek Katalin ismeri az életet, ismeri az élet fölvetette problémái: társadalmi és erkölcsi súlyát, ismeri a dramaturgiát. Alapvető erények kezdő drámaírónál. A társadalmi gondok azonban, úgy tűnik, c pillanatban mélyebben érintik, mint azok emberi lecsapódásai. Ezzel a szemlélettel pedig lehet írni kitűnő riportokat, esetleg jó dokumentumjátékot, de az a típusú hagyományos dráma nevezzük arisztotelészinek, ibscninek vagy „jól megcsináltnak" -, amelyet Benedek, úgy látszik, művelni akar, ilyen módon nem vehető birtokba. Ehhez a drámatípushoz csehovi megközelítés szükséges: kívülállásnak és a minden egyes szereplőbe való totális belemerülésnek ellentmondásos egysége. Ki tudná kielemezni, mi volt fontosabb a *Cseresznyéskert* írójának? Ítéletet mondani a Ranyevszkáják világáról, felmutatni a Ranyevszkáják és a Lopahinok között feszülő egyetemes jelentőségű és vitathatatlan kimenetelű konfliktust - avagy szívvel-lélekkel belemélyedni Ranyevszkájától Firszig és Jepihodovig egy egész kis emberi tenyészet lelkének, gondolkodásának, önkifejezésének tekervényeibe? Ki tudná megmondani, melyik jelenetnél, melyik mondatnál melyik szempont dominált? De a két álláspont szerves, ellentmondásos együtt-éléséből született a remekmű - és ennél szerényebb programmal ma sem érdemes elindulni a pályán.

A rendező keze nyoma

A magyar színpadi előadások általában nem szoktak jobbak lenni a drámánál. jó darabokból, ha minden jól megy, születnek jó, kitűnő darabokból, ha minden kitűnően megy, kitűnő előadások; alig fordul elő, hogy középszerű darabokat emlékezetessé emelne a rendezői munka. Berényi Gábort sem bírálhatjuk a többi rendezőnél szigorúbban azért, hogy az *Alattunk a város* színpadi élményként sem lett feledhetetlen. *A Makra* jó előadás volt, a *Névnap* kitűnő előadás volt - az *Alattunk a város* középszerű előadás, ám-bár a szövegnél kétségkívül magasabb szinten. Es van egy erénye, amely figyelmet érdemel: nem egyszerűen korrekt megvalósítás, hanem szenvedélyes és elkötelezett rendező keze nyomát hordozza. Minden beállításán, minden hangsúlyán érződik, hogy Berényinek szívügye - nem is elsősorban maga a dráma, hanem az ügy, melyet hite szerint a dráma képvisel. A forró színpadi percekben a tét a szereplők élét-halál ügyévé válik; a papiros ízű mondatokhoz Berényi legalább az emberi hitelt, a szituáció igazságát igyekszik felkutatni. A leírt szöveghez képest teljesebb, igazabb figurák mozognak a színpadon; kivételes, talán meg sem valósítható rendezői bravúr lett volna, ha ezek a hiteles emberek izgalmas drámai hősökké is válnak.

Berényi erőfeszítését a színészek is alkotóan segltik. A főszerepben Szilágyi Tibor ugyan kissé mereven vészeli át a hálátlanabb részeket (és ebből, szövegének terjedelme miatt, neki jut a legtöbb), de ha módja van rá, kitűnően árnyaljamélyíti el léhetőségeit. Alakításában sok a finom, emlékezetes mozzanat, például Izával való első csókja, ahol igen finoman ötvözi a helyzeti előnyeinek tudatában levő hódító hím fölényét a kiszolgáltatott, szinte kamaszos érzéki bódulattal, sőt, még azt a totális cdaadást, egész személyiségének elkötelezését is sejtetni tudja, amely aztán a már méltatott vallomásjelenetben robban ki. Ugyancsak feltűnt az az aprócska mozzanat is, ahogy a Balázs felkínálta tüzet elutasítja (,,Köszönöm, már égek."): Szilágyi itt érzékeltetni tudja Balázs rosszul leplezett, kapkodó szervilizmusáról alkotott egész lesújtó véleményét. Fülöp Zsigmond hiúzmódra villanó pillantásokkal, éber figyelmetés rugalmas-

ságot kifejező gesztusokkal alapozza meg azt a konfrontációt, amelybe csak a dráma végén, úgyszólván írói előzmények nélkül csöppen bele. Horváth Sándor már is-mert és nálunk elég ritka erényével: sajátosan stilizált póztalan egyszerűségével menti meg figuráját a rá leselkedő komikumtól: Nóra Rank doktorát kell eljátszania egy olyan drámában, amely nem Nóráról szól, és ahol az ő szerepére is vonatkozik az, amit Erzsi kapcsán mondottam: a „pozitív hős"-funkció csak lazán van összeféreelve az ő esetében a suta és nevetséges széptevőével. A Horváth Sándor formálta figurák a nézőből azt a merőben „civil" reakciót váltják ki, hogy bizony jó lenne a való életben ilyen emberek között élni; ezt a hatást naturalista eszközökkel soha nem lehetne elérni.

A női szerepek hálátlanabbak. Bán-sági Ildikó igen bájos és szexi színpadi jelenség, de inkább csak mondatokat játszott, üdén és intelligensen, a figura emberi összefüggésrendszerére, Iza és Balázs szövetségének tisztázatlansága miatt, nem deríthetett fényt. Kállai Ilona pedig nem múlhatta felül eddigi fanyar, finom, okos asszonyfiguráinak hosszú sorát; a szerep már említett szervetlen kettéválását így is csak az ő légkörteremtő, néző-tér és színpad között már elfogadott konvenciónak számító egyénisége hidalhatta át. Eljátszott egy Kállai Ilona-szerepet, ami jobb volt a megírt szerepnél.

Kis összehasonlítás - célzattal

Londonban a West Endtől távol, a Sloane Square-n van egy színház: ez a világhírnevét az angol dráma felfuttatásával szerezte. A Royal Courtban, méghozzá két helyiségben, havonta, néha kéthetente követik egymást a bemutatók, egy évadban akár kéttucatnyi új hazai művel kísérletezhetnek, s a nagy mennyiségi áradatból emelkednek ki időnként s ma már valósággal ciklikus törvényszerűséggel a minőségi kiugrások. (Egyébként: az átlagos Royal Court-darabok, vagyis a műsor nagyobb része, több-kevesebb eltéréssel fölfelé vagy lefelé, nagyjából az *Alattunk a város* színvonalán mozog.) Csakhogy a József Attila Színház évi öt bemutatójából az eddigi tapasztalat szerint átlagosan egy hely jut az új magyar drámára. E jelenségnek persze megvannak a maga okai, mind az egész magyar színház, mind speciálisan a József Attila vetületében, bár őszintén remélem, hogy Berényi Gábor nemcsak akar - amiről bizonyos vagyok -, de tud is javítani ezen az arányon. De épp mivel a számszerű bőség nem segítheti elő, a Royal Courthoz hasonlóan, a természetes kiválasztódást, a napról napra való fejlődést, mivel a színház alkotó kollektívája (és közönsége) nem élhet benne a mindennapi lét magától értetődőségével az új magyar dráma vérkeringésében, a fejlődés esélyei körülhatároltabbak, s ezért a magyar műveket vállaló műhelyek minden tagjának sokkal nagyobb ugrásokkal kell előbbre lépnie. Az első darab valószínűsíti, hogy Benedek Katalin állandó tagja lesz ennek a műhelynek, és úgy lehet, néhány év - néhány bemutató - múltán az ő „névnapját" ünnepelhetjük. A keményebb elemzés csupán azt kívánná elősegíteni, hogy mind ő, mind a műveit megvalósító gárda minél hosszabb léptekkel haladjon e cél felé.

Benedek Katalin: Alattunk a város (József Attila Színház)
Rendező: Berényi Gábor, *díszlet:* Vadász György, *jelmez:* Kemenes Fanni.
Szereplők: Szilágyi Tibor, Kállai Ilona, Horváth Sándor, Fülöp Zsigmond, Bánsági Ildikó.

Iza: Bánsági Ildikó (Ikládv László felvételei)

NÁNAY ISTVÁN

Troilus és Cressida

Különös sorsa van némely műalkotás-nak. Évekig, évtizedekig, sokszor évszázadokig a feledés homályába vész, aztán felfedezve sikert arat, sőt, divatos lesz. Mint ahogy ez Shakespeare *Troilus és* Cressidájával is történt. Megírása óta még Angliában is alig játszották. Nálunk 1900-ban mutatták be először, és három év alatt 19 előadást ért meg. 1966-ban a Körszínház próbálta a darabot diadalra vinni, nem sok sikerrel. Pedig ez utóbbi bemutató dátuma egybeesett a színmű általános felfedezésével; a hatvanas évektől kezdve egyre-másra mutatják be a világ színházai.

Vajon mi lehet az oka, hogy a sokáig rossz drámának tartott *Troilus* - amely-nél még Shakespeare szerzőségét is többen vitatták - egyszerre felkelti a szín-házi emberek érdeklődését?

Az, hogy a dráma jó vagy rossz, hogy vannak-e benne dramaturgiai fogyatékosságok vagy sem, hogy figurái hitelesen vagy vázlatosan jellemzettek, hogy a dráma a görögökről vagy Shakespeare Angliájáról szól-e: az az irodalomtörténészek, a Shakespeare-kutatók vitatémája. De mindaddig akadémikus a vita, amíg kizárólag a szöveg boncolgatása folyik. Perdöntő érv csak az előadás lehet.

A színházi stílusok évszázadokon át nem kedveztek a *Troilus* és *Cressida* vagy a hozzá hasonló építkezésű drámáknak. Azt az összetettséget, hogy a mű egy-szerre szóljon az antik történetről, Shakespeare koráról és az előadás idejéről, sem a klasszicista, sem a romantikus, sem a naturalista színházi stílusban nem lehetett kifejezni. Amíg a retorika az úr a színpadon, s más kifejezőeszközök csak ennek „szolgálólányai", addig lényegében csak egy-egy réteget lehet kibontani a drámából. Az utóbbi évtizedek szín-házi törekvései, az önálló rendezői művészet kialakulása, a nagyfokú stilizálás, a jelzésrendszerek alkalmazása viszont kedvező lehetőséget teremtett a *Troilus és Cressida* előadására, a benne rejlő izgalmas gondolati anyag kibontására.

A Troilus és Cressida kíméletlenül keserű dráma. Nincs az egész műben egyet-len tiszta ember sem. Minden tett, eszme a visszájára fordul. A szó és a tett sehol sincs szinkronban. Az értékrendszer hamis, az emberélet olcsó. Elembertelenedő világ képét rajzolja meg Shakespeare ebben a kegyetlen drámában. Egy olyan világ képét, amelyben a becsvágy az úr, amelyben a rang és a tisztség az értékmérő, amelyben „hadra kelnek egy bugyogóért", amelynek gazdája, Heléna „Amióta beszél, Nem mondott annyi jó szót, mint / Halt érte kinban görög és trojánn."

Az elembertelenedés, *az* elidegenedés, a háborús pszichózis korunknak olyan problémái, amelyeket nem lehet tudomásul nem venni. Természetes tehát, hogy a művészek, akik épp azért művészek, mert érzékenyebbek és fogékonyabbak a világ jelenségeire mint mások, tiltakoznak, küzdenek mindez ellen ott, ahol ez már nem képzelt veszély, hanem valóság. S igyekeznek tenni valamit a humánum, az emberhez méltó érték- és eszme-rendszer megőrzéséért, érvényesüléséért ott is, ahol az elembertelenedés még csak átszivárgó, fenyegető veszély.

Ehhez a múlt művészetének újrafogalmazása is járható út, ahogy ezt számos sikeres felújítás, többek között a *Troilus és Cressida* Ruszt József által rendezett kecskeméti előadása is bizonyítja.

Ruszt Kecskeméten három egymást követő évben három Shakespeare-művet rendezett: *a Hamletet, a III. Richárdot* és most a *Troilust.* Ezek az előadások eszmeileg és formailag egységes folyamatot alkotnak. Mindhárom előadásban a hatalomért, az érvényesülésért folyó harc módozatait, ezeknek az emberi jellemet torzító hatását, a nyílt és a burkolt manipulációk tiszta eszméket megölő mechanizmusát hangsúlyozta a rendező. S a három bemutató során kikristályosodott egy olyan játékstílus, amely egyre jobban elszakadt a naturalizmustól, keresve az egyre komplexebb kifejezési lehetőségeket.

Az elmúlt évtized Troilus-felújításai a világ háborús tapasztalatai, emlékei, a háborútól való félelem következtében *általában* tiltakoztak a háború ellen.

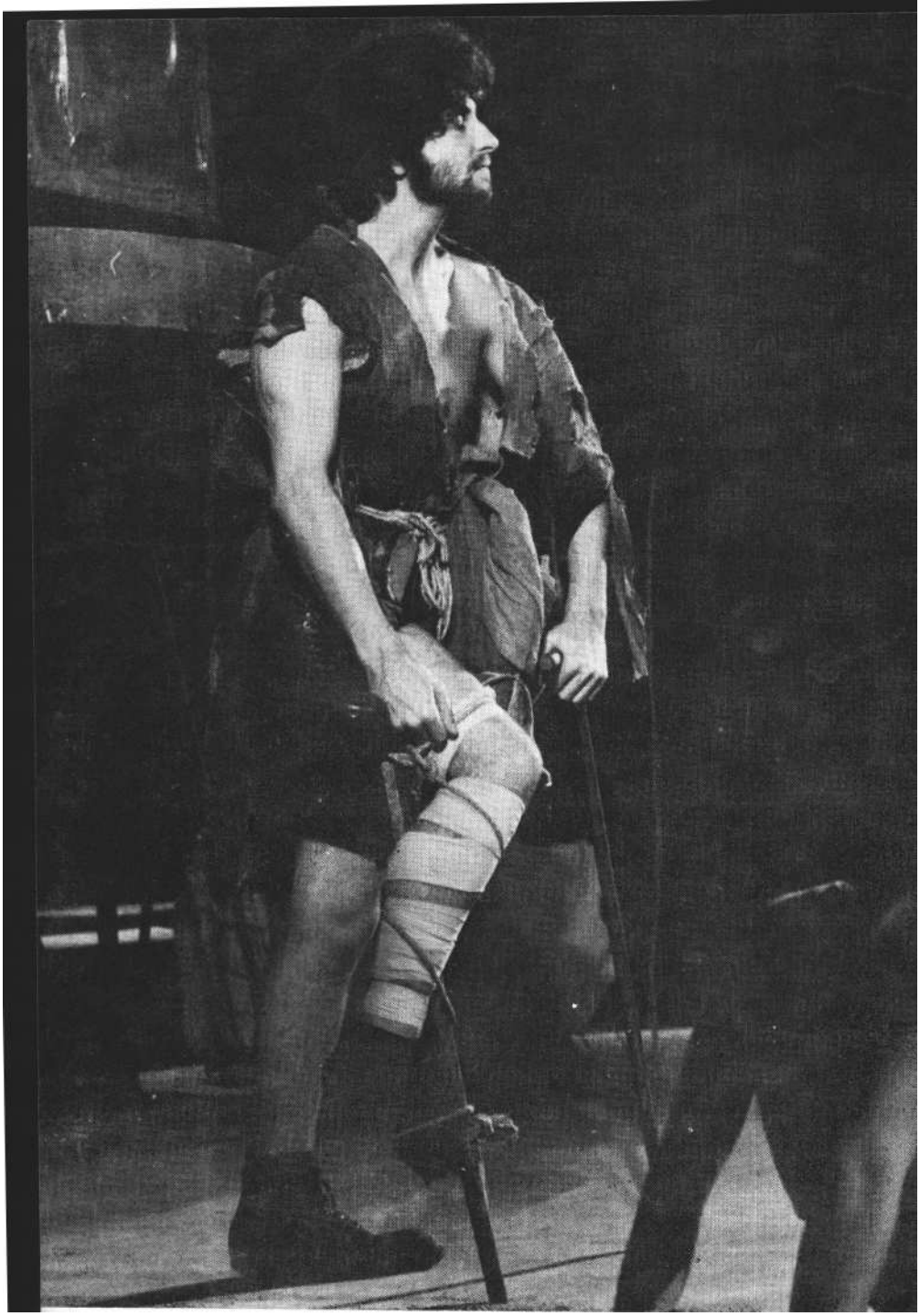
Ruszt *a folyamatra* figyel, amelynek egyik következménye lehet a háború. Tehát az emberi magatartásokra, az emberi aljasságokra, és szembesíti a nézőt a magatartásformákkal. Ez a valóban „kegyetlen" megközelítése a drámának rendkívül megrázó, felkavaró, tehát katarzist kiváltó. Létrejön az a látszólag paradox helyzet, hogy a nagyon keserű előadás végső soron mégsem pesszimista.

Három szinten folyik a cselekmény. A színpad közepén fémlábakon áll egy erősen lejtős, kör alakú fémlap. Ezen játszódnak a leghangsúlyosabb jelenetek. Az előszínpad viszont néhány lépcsőfokkal alacsonyabb a normál színpad szintjénél, ez a görög hadvezetőség és Thersites helye.

Az első rész nem más, mint egy elnyújtott, késleltető expozíció. Az előadás kezdetekor bejön minden szereplő, megtelik a színpad, és elhangzik Patroclus szájából a prológ. Kiürül a színpad, és kezdődik a tényleges játék, következik a bemutatás. Sorra felvonulnak Troilus, Cressida, Pandarus, a görög és a trójai hadvezetőség és Thersites. A színpadon folyik a Shakespeare megírta cselekmény, és közben a rendezői elképzelésnek megfelelően lemeztelenedve „előhívódnak" azok a jellemek, amelyeknek tükröt akar tartani az előadás. A színészek magatartása, a szituációkban való részvételük minősége, a gesztusok árulkodnak az emberekről.

Milyennek is ábrázolja a rendező és a színészek a mondakör - a Shakespeare-dráma - hőseit?

Troilus kamaszként epekedik, lángol és csügged a Heléna kiadatásáról döntő tanácskozáson. Kamaszlelkesedéssel védi fennköltt igazát. Minden jobban illik rá, mint a hős jelző. Cressida érett nő, akit inkább a kíváncsiság hajt, semmint a szerelem Troilushoz. Pandarus locsi-fecsisége, jovialitása, segítőkészsége, a kerítő humanizmusa, a szórakozottság álarca alatt a pontosan értesült és számító ember is meghúzódik. A görög és trójai tábor tagjai egytől egyig torzképek. Egy-egy típus már-már karikatúraszerű rajzolatai. Menelaus álmosan együgyű, Agamemnon operettes fővezér, Ulysses mesebeli boszorka módra intrikus, Nestor Labiche-bohózatba illő agg, Diomedes olyan, mint egy méregfogát elhullatott kígyó, Achilles vonagló, tunya szép-fiú, Ajax, az ellenlábasa maga a megtestesült buta ökör. De nem különbek a trójaiak sem. Bemutatásuk különösen hatásos. Cressida és Pandarus a felső színtéren ülnek, és Troilusra várakozván is-merteti a kerítő az alattuk elvonuló, harcból érkezett hősöket, akik olyanok, mint egy yert hadsereg tagjai. Priamus mesebeli szigorúságú, igazságos király, Paris akarat nélküli, puhány szoknya-szolgája, Helenus a szürkeség, a doktríner bölcselkedés maga, Hector jóérzésű hivatásos katona, aki a cipőjébe került követ piszkálgatja ki, miközben átvonul



Shakespeare: Troilus és Cressida (Kecskeméti Katona József Színház). A nyomorék Thersites (Székhelyi József) kommentálja a **trójai háborút**

a színen. És Thersites, a nyomorék és mocskosszájú görög. Megjelölésével ellentétben nem fröcskölődő, mocskolódó nyomorék, hanem a keserű igazság kimondója.

S miközben mindkét táborban a fegyverszünet mihamarabbi feloldása, a harc újrakezdése érdekében fáradoznak, létrejön, a kerítő jóvoltából, Troilus és Cressida találkozója, egymásra találása, násza.

Úgy tűnik, hogy a sok félember között mégis van két igaz ember, s létezik a nagy, tiszta érzés, a szerelem. A felső szinten kis bíbor szőnyegen ismerkednek a szerelmesek. Majd ünnepélyes barokk zene közepette mérhetetlenül lassan elindul a két ember, a fehérruhás Cressida és a félmeztelen Troilus. Közeledtek egymáshoz, lassan összeér a kezük, és eltűnnek - a kerítő által felhajtatott szoba ajtaján. Ezzel az artisztikus, ugyanakkor többértelmű képpel zárul az első rész.

A második rész az első ellentéte. Míg az elsőt az expozíció kimértsége, az események késleltetése jellemzi, a másodikat az események zúgó sodra, s közben az emberek színeváltozása. Minden jelenet kettős tartalmú, egyrészt a primer cselekmény folyik, másrészt a már megismert emberekről kiderül, hogy még aljasabbak, mint amit eddig mutattak. Az első részben a szó volt az uralkodó, a másodikban a cselekedet. S az emberek is itt mutatják meg igazi arcukat. A rendező ebben a részben elsősorban a hangsúlyok pontos megteremtésével leplezi le a szituációkat, illetve a benne szereplő embereket. Azzal a rendteremtéssel, ahogy a számára fontos momentumokat egy-egy jeleneten belül kiemeli. Így a jelenetek általában „megcsavartak", más a hangulatuk, amikor kezdődnek, és más lesz a végkicsengésük. Ez a végkicsengés az, ami a mai utalás finom rendszerét tartalmazza.

Néhány jelenet felidézése érzékelteti talán ezt. Calchasnak, a görög táborba dezertált trójainak a kérésére a görögök hajlandók kiváltani lányát, Cressidát a trójaiaktól. A trójaiak, akik Helénát nem adják ki, mert akkor a harc is megszűnne, Cressidát készségesen átadják, hisz ezzel még a harc éleződését is elérik. Troilus még csak nem is ellenkezik, hagyja, hogy Cressidát elvegyék tőle. Cressida alig ér a görög táborba, minden vezetőtől csókot fogad, és Diomedest magát személyesen is elfogadja. Nestor és Ulysses az átmeneti béke szülte elégedetlenség levezetésére, a rang és tisztség védelmében Ajaxot kijátsszák Achilles ellen, s ezzel a „barbárságot ültetik nyeregbe, és a finom politika bűzleni kezd". Ajax és Hector vérre menő viadala teljes komolysággal kezdődik, hogy aztán az első menet után félbemaradjon. Hisz rokon a két küzdőfél, és rokonok már akkor sem bántották egymást. Hector végiglátogatja a görög vezérek sátrát - és alkuszik a következő napi harcról. Troilus tehetetlenül nézi Cressida hűtlenkedését, még csak eszébe sem jut, hogy közbeavatkozzék.

A harcban még jobban felgyorsulnak az események. A harci jelenetek zöme a felső színtéren játszódik. Itt öli meg Hector Patroclust (Shakespeare szövegében csak elmesélik, az előadásban a textus elmarad, és a szituációt megjelenítik). Patroclus mint egy lelőtt vad bukik fel és csúszik a színtér széléig, ahol félig lógva, félig a fémtraverzen függve leheli ki lel-két. Achilles Patroclus elvesztése miatt harcba száll, és megöleti Hectort. Hectornak már elege volt a vérből, kardját a felső színtéren ledobja a földre. Lándzsásaival megjelenik Achilles. Rálép Hector kardjára, és leszúratja Hectort. A lándzsások egykedvűen meglendítik fegyverüket, és a kör alakú plató szélén szűkölő Hectorba vágják, aki szintén állatként vergődve pusztul el. S Troilus bosszúvágytól hajtva üldözi Diomedest, ő viszont Troilust. Végül is sértetlenül kerülnek ki a viadalból mind a ketten, addig-addig kerülgetik egymást.

Thersites pedig középen, az első sor

nézőinek lábai előtt kuporogva egyre elkeseredettebben kommentálja az eseményeket.

Amikor már mindenkiről kiderül, hogy az expozícióban bemutatott képnél is sötétebb jellemű, vége a harcnak, vége a darabnak. Jazzmuzsikára bejönnek a színészek a színpadra, megállnak, és mereven néznek a nézők szemébe. Ekkor lép be Pandarus, s egyik szereplőtől a másikhoz rohanva, üvöltve kérdezi: „Közbenjárók, kalmárok, kerítők,
Milyen buzgón használnak és milyen pocsékul jutalmaznak benneteket! / Vajon miért áhítozzák úgy a fáradozásainkat és miért pocskondiáznak annyira a siker után?" A zene felerősödik, a szereplők farkasszemet néznek a közönséggel, Pandarus átkozódik.

A néző pedig egyre zavartabban állja a színészek pillantását. Csak jó idő elteltével kezd tapsolni a nézőtér.

A rendezői elképzelést csak nagyon pontosan dolgozó együttessel lehetett megvalósítani. A zömmel fiatalokból és fiatal lelkű idősebbekből álló társulat ritkán látott együttes produkció létrehozó-ja és részese.

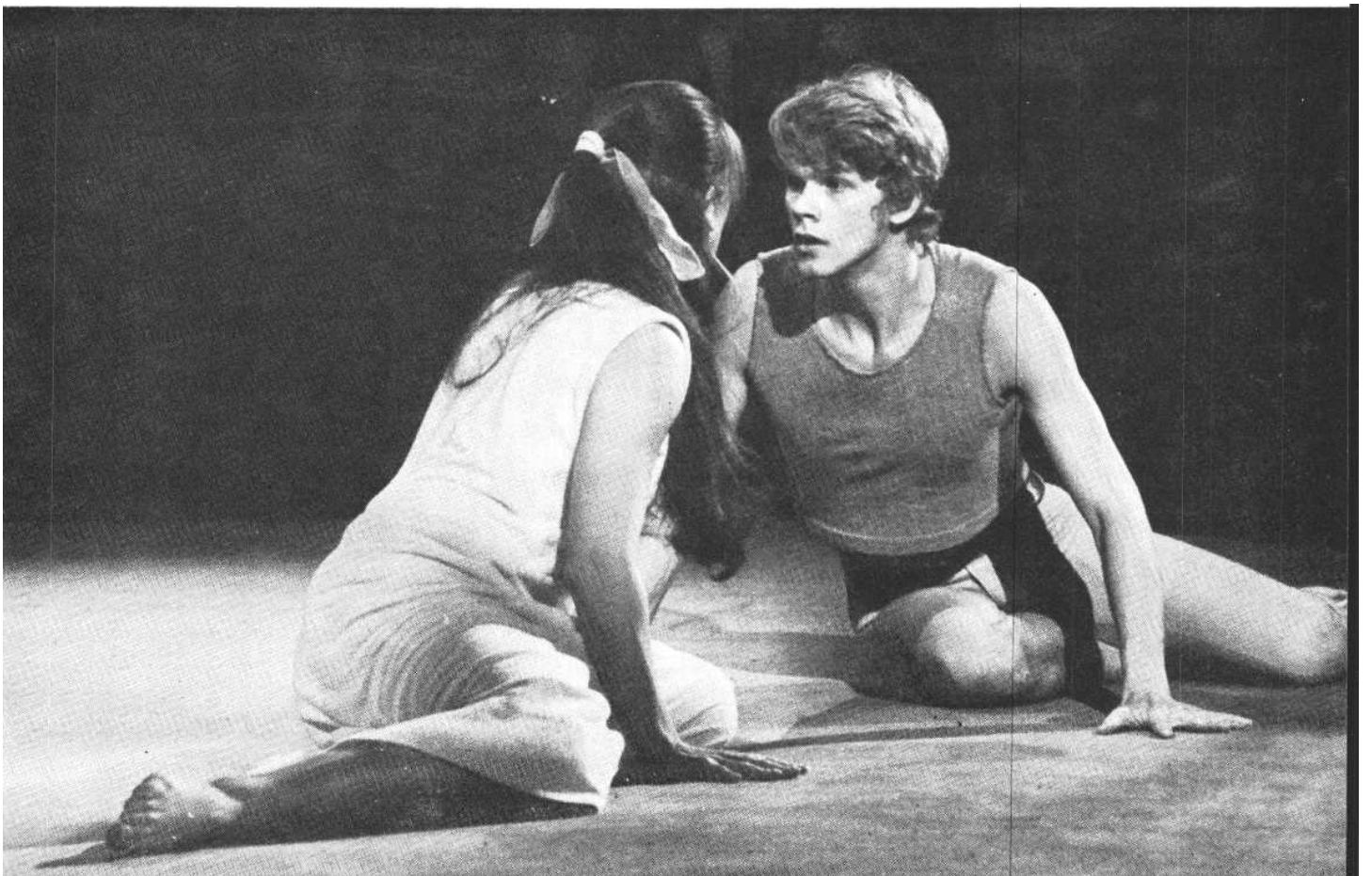
Az együttes játékon belül a rendezői szándéknak megfelelően - néhány figura nagyobb hangsúlyt kapott, de alakítójuk nem tolakodott a többiek elé, a közös stíluson belül maradt.

A legnehezebb feladat Farády Istvánnak és Szakács Eszternek jutott. Troilus és Cressida ebben a koncepcióban nem hálás szerelmes szerep. Kényes határterület az övék, ahol a tisztaság lehetőségét éppen úgy meg kell mutatni, mint az erre való képtelenséget. Könnyebb lenne a helyzet, ha a szerelem kiteljesedése elé csak külső akadályok tornyosulnának, mint például *a Rómeó és* Júluíban. De itt a figurák lényegéből is fakad a hű szerelemre való képtelenség. Farády alakításában Troilus mondókája, magatartása és a róla mondottak állandóan perlekednek egymással. Durcásan tiszta az ő Troilusa, és alapjában kisszerű. Ajax és Hector párviadalakor a görög tábor az előszínpadon, a nézőnek háttal, a trójaiak a felső színtéren szembefordulva ülnek. S elhangzik Agamemnon kérdése: „Ki az a komorszemű trójai?" Farády Troilusánál jelentéktelenebb, szelídebb komorszeműt aligha látni. 'Troilus kezdetben utálja a háborút, később észérvekkel a harc folytatása mellett foglal állást, végül - Cressida hűtlensége láttán - vállalja, kívánja a háborúskodást. Farády ezt a „fejlődést" úgy ábrázolja, hogy a végeredmény azonos a kiindulással, azaz mindegy, hogy kívánja-e vagy sem a háborút, a hősszerepre mindenképpen alkalmatlan.

Szakács Eszter Cressidája nem eleve romlott nő. Érdeklődéssel s némi vonzalommal fogadja Troilus hódolatát, és egy rövid időre a, vonzalomnál is többel. De nem az örökké tartó szerelemmel, csupán egy pásztorórával ajándékozták meg egymást. S az elválás fájdalma is csak a rövid, de forró együttlét elmúltának fájdalma. Alapjában véve nemcsak Troilusnak róható fel az elszakításba való belenyugvás, hanem Cressidának is. Szakács Eszter Cressidát akkor leplezi le, amikor a görög vezérek sorra megcsókolják. Ebben az aktusban válik az ő Cressidája kiszolgáltatottan tűrő nőből Troilust elfeledő, Diomedest is elfogadó nővé. Elfogadás és kívánás kettőssége jellemzi Troilus és Diomedes karjában egyaránt.

Három olyan alakítása van az előadás-

Cressida (Szakács Eszter) és Troilus (Farády István) egymásra találnak (Iklády László felvételei)



nak, mely azon kívül, hogy tökéletesen megvalósítja a rendező szándékát, többletet is hordoz.

Tolnai Miklós Hectorja olyan katona, aki nem szívesen öl. Tudja, belátja, elfogadja a harc szükségességének gondolatát. De a hős szerepét levetné. Ha lehet, félreállna a küzdelemben. Nem gyáva, de nem is igazán hős. Amolyan családi zsoldos. Tolnai azt játssza el, hogy Hector tudatában van hősi szerepének, s ennek megfelelően a kellő pillanatokban sisakjával együtt ezt a hősi szerepet is felölti.

Trokán Péter alakításában Achilles sem hős. Ő is tudatában van értékeinek, s egykedvűen, fensőbbséges pózban szemléli a körülötte történteket. Trokán Achillese egy cseppet sem jobb Ajaxnál, csak más. Okosabb talán, és mindenképpen gőgösebb. Csupa lenézés az egész ember: ahogy Trokán mosolyog, vontatottan beszél, ahogy kimódoltan tekergő mozgással vonul, mintha nehezére esne a mozgás és beszéd, közben pedig pattanásig feszülnek izmai a tettvágytól.

Hetényi Pál *a Hamlet* Guildensternje, *a III. Richárd* Catesbyje után a *Troilus* Diomedesét játssza. Hetényi tökéletesen érzi, ismeri azt a figurát, amelyet akár szó nélkül, csak mozgással is képes megjeleníteni. Akinek Ruszt rendezéseiben mindig nagy szerepe van, a besúgónak, a gátlástalanul kiszolgálónak, a mindenre kapható, a parancsot előre kiszámító, ésszel dolgozó mindenesnek. Diomedes figurájában nemcsak a készséges diplomatát mutatja meg, hanem ennek a típusnak a magánemberi szféráját is, Cressidával való kapcsolatában. Hetényi Diomedesének mindegy, hogy diplomáciai küldetést, párbajsegédi feladatot vagy a rábízott nő magáévá tételét végzi. Egyfor-

án teljesíti mindet.

Az előadás két kulcsfigurája Pandarus és Thersites. Lengyel János játssza Pandarust. Az első részben csaknem komikus figura. Szeretnivaló az ő kerítője, kedves, jóságos, a légynek sem árt. Néhány pillanatra azonban megszakad a komédia, és előtűnnek a tragikomikus rétegek. Ahogy örül Troilus és Cressida összeboronálásának, ahogy a szerelem kibontakozásának folyamán egyre közönségesebb mókákat enged meg magának, ahogy képmutató módon siránkozik Cressida elvesztésén, jobban sajnálva Troilust, mint nevelt lányát, ezek előre-vetítik azt a tragikusra hangolt végső ki-fakadását, ami az egész előadás csúcsát jelenti.

Thersites - Székhelyi József. Ha valakinek az igazságával valamelyest egyet-ért a rendező, úgy az Thersites. Éppen ezért Székhelyi Thersitese nem igazán trágárkodó, átkozódó alak. Emberi formátumú Thersitest alkot. Ahogy kuporog a bal proszcéniumpáholyhoz szorulva, ahogy Ajax ütlegeit fogadja, ahogy bebiceg féllábon, mankóval - rögtön együttérez vele a néző. S ezáltal a drasztikusan megfogalmazott gondolataival is. S ez nagy szó, mert a közönséglélektan olyan, hogy ha egy-egy trágárabb kifejezés elhangzik a színpadon, kitör a röhögés. Székhelyi elérte, hogy egy-két hahota után egyre kevesebb kacarászással fogadják megszólalásait, majd teljesen komolyan vették. Nem a körítésre figyeltek, hanem a gondolatokra, amelyek mintegy kritikai összefoglalói a felvonultatott rút emberi magatartásnak.

Az előadás különben hallatlanul gyors tempójú. Magyar színpadon nem tapasztalható az a szövegértelmezési, mondási mód, ami a *Troilus* előadását jellemzi. A szöveg egésze fel van pörgetve, s csak azok a mondatok, szókapcsolatok, szavak kapnak ritmusváltással is hangsúlyt, amelyek a darab mondandója szempontjából lényegesek. Igy nem a szöveg deklamáló felmondása tölti ki az előadást, hanem a szövegből kibontott szituációk megjelenítése, amelyet kísér, magyaráz maga a' szöveg. Mindezt úgy valósítják meg, hogy - néhány kivételtől eltekintve

a csaknem a hadarásig felgyorsított beszéd is érthető.

Kecskeméten a *Troilus és Cressida* előadása - a mű magyarországi történetében először - siker. Ami azt jelzi, hogy a közönség ráérzett arra az időszerű mondandóra, amit a rendező és az együttes ki akart fejezni, és magáénak érzi azt a formát, amelynek segítségével a gondolatokat hiánytalanul ki lehet fejezni.

Shakespeare: Troilus és Cressida (Kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc, *rendezte:* Ruszt József, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Poós Éva.

Szereplők: Farády István, Szakács Eszter, Fekete Tibor, Perényi László, Tolnai Miklós, Uri István, Varsa Mátyás, Trokán Péter, Major Pál, Lengyel János, Hetényi Pál, Szilárdy István, Kölgyesi György, Juhász Tibor, Szalma Sándor, Székhelyi József, Gyulai Antal, Nedelkovits Antal, Torma István, Kalmár Zsuzsa, Faluhelyi Magda, Biluska Annamária.

SZÁNTÓ ERIKA

Jago, Othello és a többiek

Széljegyzetek egy sikerhez

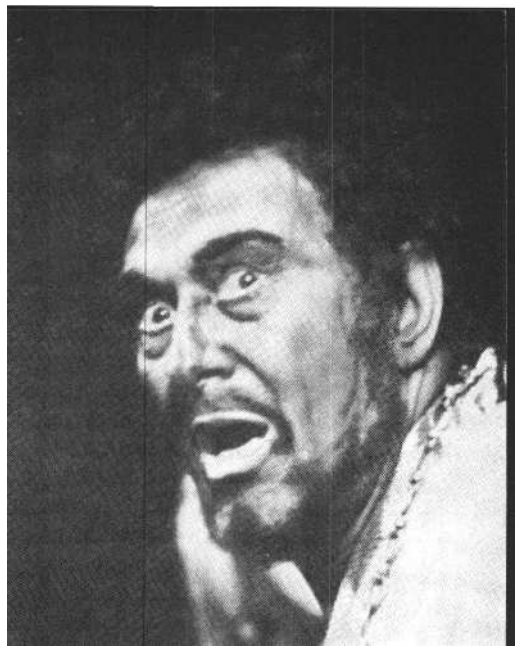
Színházi életünk hosszú ideje nélkülözi az igazi, a jelző nélküli sikert. Azt, amely nem közönség- és nem szakmai siker, hanem a kettő együtt - tehát siker. Ádám Ottó Madách színházbeli Othello-rendezése szinte ünnepi lelkesedést váltott ki, élményt, s az élménybe való belefeledkezés lehetőségét nyújtotta sokaknak, s a teljes azonosulás szellemi-érzelmi örömét szerezte meg elképzelése legtöbb elemzőjének is. Ez az *Othello-előadás* alkalmasnak látszik és látszott közönség, kritikusok és színházi emberek szemében meddő és sterilitásba fulladó viták után egy élő, lélegző színházi valóságban meglátni és felmutatni az egészséges megoldást. Lám, nem divatos szélsőségeket kell hirdetni és képviselni, s nem is vérszegény elvi kompromisszumokat kötni, hanem engedni kell, hogy egy gazdag mű a maga törvényei szerint, élőn és gazdagon érvényesülhessen.

Az Othello sikerének magyarázata - úgy hiszem - nem kereshető ebben az egyetlen előadásban. Létrejötte sokak számára bizonyítékká nőtt, hogy ilyen *van,* hogy *lehetséges,* hogy színház és közönsége egészséges örömre képes, s nincs szüksége ehhez semmiféle „intellektuális rafinériákra". A tapsvihar közepén megszólalni és ellenérzéseket megfogalmazni nem tartozik a hálás feladatok közé. Mások - sokak - élményén kívülrekedni veszteségérzettel jár, s ez gyanakvóvá teszi az embert saját magával szemben. Ha ezek után még mindig nem enyésznek el kételyei és ellenérvei, talán mégsem nélkülöznek igazságelemeket. Meg kell próbálni elmondani őket.

Tetszik - nem tetszik

Kezdem egy mondattal, amely túlságosan sommás és leegyszerűsítő ahhoz, hogy kritikákban gyakran előfordulna: nekem nem tetszett az új Othello-előadás. Végül is hiszem, hogy minden élményünk lényege - találkozásunk színházzal, filmmel, egy képpel vagy regénnyel, legyen az bármilyen bonyolult - erre az egy-szerű kérdésre adott válasz: tetszett vagy nem tetszett? A válaszul adott igen vagy nem kifejezi, hogy létrejött-e a mű és

Az Othello Madách színházi bemutatója szellemi izgalmat keltett, parázs vitákat kavart színházi közéletünkben. Alábbi cikkeink közül az első kettőben két-fajta vélemény fogalmazódik meg Bessenyei Ferenc Othellójáról. A Huszti Péterrel készített interjú a fiatal színész kirobbanó Jago-alakításának műhely-titkait kutatja. Almási Éváról, aki az Emilía-szerepben újból remekel, ebből az alkalomból színészportrét közlünk.



köztünk valóságos kapcsolat. Ha nem, még mindig nem feltétlenül a velünk szembesült alkotás felelős ezért kizárólagosan, hiszen saját szubjektumunkat természetesen nem tudjuk véleményünkből, élményünkből vagy épp élményhiányunkból kikapcsolni.

Nem tetszett az új Othello-előadás, miközben minden hívével egyetértek abban, hogy Huszti Péter Jago-alakítása nemcsak hosszú évek *óta az* egyik legérdekesebb színészi teljesítmény, hanem meggyőződésem az is, hogy ez a gazdag és soktitkú alakítás nem egy magányos színészi erőfeszítés eredménye, hanem Ádám Ottó rendezői elképzelésének sikeresen megvalósult lényege.

Tehát miközben nem tetszik az előadás, ami benne szembetűnően különbözik a korábbi Othello-előadásoktól jago helyének bemérése s váratlanul előtűnő vonásai - nagyon is tetszik.

Mindeddig jobban ismertük és szerettük az Othellóban a megrázó példabeszédet, a zengő költeményt, mint a drámát. S bármennyire paradoxonnak tűnik, mintha nem is hittük volna igazán az annyiszor „legszebbnek" nevezett Shakespeare-drámának nevezett drámáról, hogy tényleg az. Hogy dráma. Sem élő emlékeinkben, sem színháztörténetünkben nem lelni nyomát, hogy valaki megpróbálkozott volna a mű alakjait kimozdítani az eleve elrendeltség állapotából. Úgy tűnik, Jago mindig úgy lépett a színpadra, mint aki kegyetlen intrikusként jött a világra. Gyűlölettől sisteregve, s mégis világos, jövőbe látó aggyal el-határozza, hogy elpusztítja ellenfelét. Nincsenek kételyei önmaga felől, nem érheti meglepetés, sem bánat, sem öröm. Nem játékos, akit ellenőrizhetetlen szenvedélyek vonzanak mind örvényesebb, erőszakosabb és egyre gyilkosabbá váló játszadozásba. Jago mind ez ideig komoly, kitartó és kötelességtudó gonosztevő volt, akire a dráma időtartama alatt csak egy korábban már megszületett terv következetes' végrehajtása hárult.

Jago egyarcú volt, mint a szimbólumok. Jagónak gazemberarca volt, emberarc nélkül. Ő volt az intrikus.

Jago (Huszti Péter) együttérző részvéttel kelti fel Othello (Bessenyei Ferenc) gyanúját

Huszti Péter úgy játssza el szerepét, mintha sosem hallott volna arról, hogy valaha máshogy is játszották. Sőt: mint-ha sosem hallott volna erről a Jagónak nevezett valakiről. Az ő Jagója úgy jelenik meg a színpadon, úgy kezd élni, beszélni, mozogni, mint akinek fogalma sincs róla, hogy ennek az egésznek milyen rossz vége lesz. Elbizakodott, fiatal és gyanútlan. Kegyetlen, mint mindenki, aki még keveset élt, keveset szenvedett. Könnyedén hazudik, csal, gazdálkodik mások hitével-érzelmeivel, mint mindenki, akit a környező világ erre biztatni látszik; saját ellenanyagai még nincsenek a rosszal szemben, túl sok a személyes szerencséje, s még számolatlanul éli az éveket. Huszti Jagója vadul és támadóan fiatal. Mintha minden disznóságnak azzal a mély meggyőződéssel fogna neki, hogy tulajdonképpen még „nem ér a neve", ez még csak valamiféle felnőtt életet megelőző játszadozás, felelősség nélkül, s az igazi, a majdan elvállalt és vég-leges jellemnek még híján.

A Madách színházbeli Jago nem ismeri a történet végét. Nem számol halottakkal, tragédiával. Nem dönt valamiről, csak belefog valamibe. A következő pillanat érdekli, aztán az arra rákövetkező. Nem folyamatot él, csak egymásra halmozódó helyzeteket. Míg egyszer csak észreveszi magát. Meglátja a saját arcát a következmények tükrében. S akkor, de csak akkor, mások és önmaga megvetésétől tajtékozva elvállalja, ami tetteinek belső logikájából kiolvasható.

Huszti azonban nemcsak a változatlan szoborszerűségből emeli ki Jagót, hanem megfejti a többiekétől különböző, saját tragédiáját is. Megtalálja indítékát, amelyet Mátrai-Betegh Béla így nevez meg: „A rossz közérzet, a nem illeszkedő gondolkodásmód, a különvélemény vagy csak az önálló vélemény teszi időnként olyan töprengővé, időnként olyan tombolóvá Huszti Pétert." S nemcsak erről van szó: Huszti Jagója csodálkozik. Csodálkozik, hogy a világ ilyen engedelmes játékszer a kezében. Csodálkozik, hogy ilyen könnyen kiszámíthatóak a cselvetések képletei. Csodálkozik, hogy a hazugsághoz könnyebb hivőket találni, mint az igazsághoz, hogy az aljasságnak nincsenek, csak a tisztességnek vannak buktatói. Jagónak nevetnie kell, olyan egyszerű az egész. Az ember szinte a kedvét veszti, ha ennyire kockázatmentes gazembernek lenni. S ez a Jago tulajdonképpen vár valami cáfolatra. Lesben áll, hátha mégiscsak kiderül az Erényről, hogy méltó ellenfél. S végül ő maga is legbelül belepusztul a gonosz kalandba, undorodik, hogy a világ olyan kezesen hagyta becsapni magát. Miközben győz és igazolódik, elveszti a jó legyőzhetetlenségébe vetett gyermeki hitet, ami nélkül még a gazemberek élete is nagyon nehéz lehet.

Teljes dráma az övé. Csak ember módjára s nem a gonosz szimbólumaként lehet ezt megélni a színpadi három és fél órában. De mert emberileg igaz és végiggondolható, szinte mai drámaként játszható. Nincs szükség költői emelkedettségre, hogy költőisége érvényesülhessen, nincs szükség a szenvedély naturalizmusára, hogy szenvedélyes lehessen.

Huszti úgy jár, mozog, beszél a színpadon, mintha hősének irodalmi anyakönyvi adatait is elfelejtette volna. S mert nem költeménynek tekinti, hanem érti-érzi a szöveget, nem válik külön szöveg és figura, mint klasszikus színjátszásunkban nem ritkán. Huszti köznapi, mint az emberek, akiket ismerünk, látunk magunk körül, és nem mindennapian érdekes, mint az emberek, akiket ismerünk, látunk magunk körül. Sikerült nem venni tudomásul a közte és a figura közötti több évszázados korkülönbséget, s evvel az egyszerűnek tűnő művelettel élővé fiatalította Jagót.

Egy előadás helyett két fél

Amit ezután készülök elmondani arról, hogy miért nem tetszett nekem a nagy sikerű Madách színházbeli Othello-előadás, a többi között azért mondható el nehezen, mert ritkán vállalhat színész nagyobb emberi-művészi kockázatot, mint hogy két évtizeddel korábbi, színháztörténetivé koszorúzott alakítását kíséreli meg újrafogalmazni. Ennél védtelenebb színész önmagával s az emlékeiket vagy felcsigázott várakozásukat ünneplő ruhaként magukra öltő nézőivel szemben nem lehet. Aki ezt nem tiszteli a színészben, azt hiszem, semmit sem tanult meg tisztelni a színház tájékán.

Úgy hiszem, ahogy Huszti Jagója sem szakítható ki Ádám Ottó rendezői teljesítményéből, úgy Bessenyei Ferenc Othellója sem. Ha tévedés, úgy közös tévedés.

Szinte minden kritika, amely az előadást elemzi, megegyezik abban, amit a szoborszerűségből élő, hétköznapi, a szemünk előtt születő-változó Jagóról itt korábban elmondtam. Hasonlóan közel állnak egymáshoz a szerepelemzések, amelyek Bessenyei Othellóját írják le. Egy idézet, amely talán a legtisztábban fejezi ki a többiben is megfogalmazódó lényeget: „Othello féltékenysége vegytiszta indulat, steril tulajdonság. Olyan makulátlan, mint a szűz erények. - A figura annyira alapmintája a féltékenységnek, érzelmi élete annyira megfejtett, fitoktalan és világos, hogy árnyalhatatlan. - A féltékenység ebben az Othellóban nem megszületik, hanem vele született, mint a bőre, mint a haja, a szeme színe, csontalkata - mint egy tulajdonsága."

S a látottak leírásához kapcsolódó értékítélet: „Szüksége volt a rendezőnek visszaminősítenie Othello féltékenységét egyszerű tulajdonsággá, szoborba foglalható jellegzetességgé, hogy hozzá viszonyítva mozgalmasabb körvonalat kapjon Jago élete, cselekvése, gondolat-világa."

Bessenyei Othellóját én is olyannak láttam, mint a legtöbben: szoborszerűnek, vegytiszta indulatokat árasztónak, árnyalatlannak. Robusztus szimbólumnak. A kiszolgáltatott tisztaság, a makulátlan féltékenység, az indulat jár-kel a színpadon. A kettéhasadt színpadon. Azon a színpadon, amelynek egyik felén az élet törvényei szerint beszél és cselekszik, játszik, kockáztat, alakul egy ember. Egy ember: Jago. Jago, s nem az Intrikus szobra, szimbóluma, fogalommá sterilizálódott kivonata. Egy nem harmonikus, nem ellentmondásmentes lény. Egy arc, csupa elrajzolt vonással, túlzásokkal, aránytalanságokkal. Talán túl szertelen, talán túlságosan is belefeledkező. Egy gazemberfióka, torzan felnagyított játékszenvedéllyel. Valaki, aki *egyszeri*. Olyan erőszakosan megrajzoltan, hogy vitatni lehet, megismételni nem. Nem Jago, hanem *egy Jago*.

A színpad másik felén a színész lefegyverző erővel, hangjának, testének tökéletes uraként, heroikus erőfeszítéssel s tomboló tapssal jutalmazva létrehozta emelkedett, vegytiszta és szuggesztív Othellóját, Othello szobrát, szimbólumát, s minden erejét, teljes tudását, egész eddigi pályája minden felhalmozott értékét átengedte az Othello-fogalomnak.

S nem tett erőfeszítést azért, hogy Othellója igenis különbözzék a bennünk élő, saját, önálló arcot még nem öltött mórtól, hogy érzelmei igenis ne legyenek vegytiszták és árnyalatlanok, hanem a szemünk előtt szenvedjen, éljen sorsa szerint egy kusza, zavaros s néha torznak tűnő ember, aki még igazán nem sejtheti,

hogy sorsának tragikus vége az emelkedettség hízelgő fényével árasztja el alak-ját. Huszti Jagója és Bessenyei Othellója különböző színházi törekvéseket szolgál egyetlen színpadon. Különbözőségük nem az ellentétek izgalmas egyensúlyát hozza létre, hanem rendkívül érdekes és tiszteletreméltó, de egymás értelmét kioltó alakításokra szakítja azaz tagolja az előadást.

Mindezt cáfolni látszik a *hatás.* A. siker. Az igazi siker. Úgy hiszem, magyarázatot az adhat - én legalábbis erre jutottam -, hogy a színpadon megszülető bár egymásnak ellentmondó szerepfelfogással létrejött két legfontosabb alakítás belső *minősége s* a színész hite, emberi azonosulása létrehozza a színházélmény áramkörét.

Ez nem kevés. Nem túl gyakori varázslat. De aki kívülrekedt a varázskörön, megkísérelheti megfogalmazni ellenérzéseit.

A többiek

A „többiek" elnevezés nem arra szolgál, hogy egy gyűjtőfogalom használatával megkönnyítse, hogy összefoglalóan minősítsük azokat az epizódistákat vagy akár nagyobb szerepek alakítóit is, akikről nincs mondanivalónk. A „helyén volt", az „előadást szolgálta", a „megnyugtató perceket szerez" típusú, semmire sem kötelező névfelsorolás helyett vitatkozzunk tovább a sikerrel!

Ádám Ottó következetes: ha Othello valóban vele született kiszolgáltatottsággal és féltékenységgel lép a színpadra, a külvilágnak, vagy fogalmazzunk pontosabban: a társadalomnak nem sok beleszólása van a történetbe. Akkor az csak lényegtelen mellékkörülmény, hogy nem csak Brabantio, Desdemona apja, hanem minden számottevő úr Velencében az ösztönök balesetét látja a szőke Desdemona és a mór szerelmében. Akkor valóban nincs összefüggés az Othellót tudomásul vevő, elfogadó, de be sosem fogadó Velence és a mór oly könnyen talajt vesztő önbizalma közt.

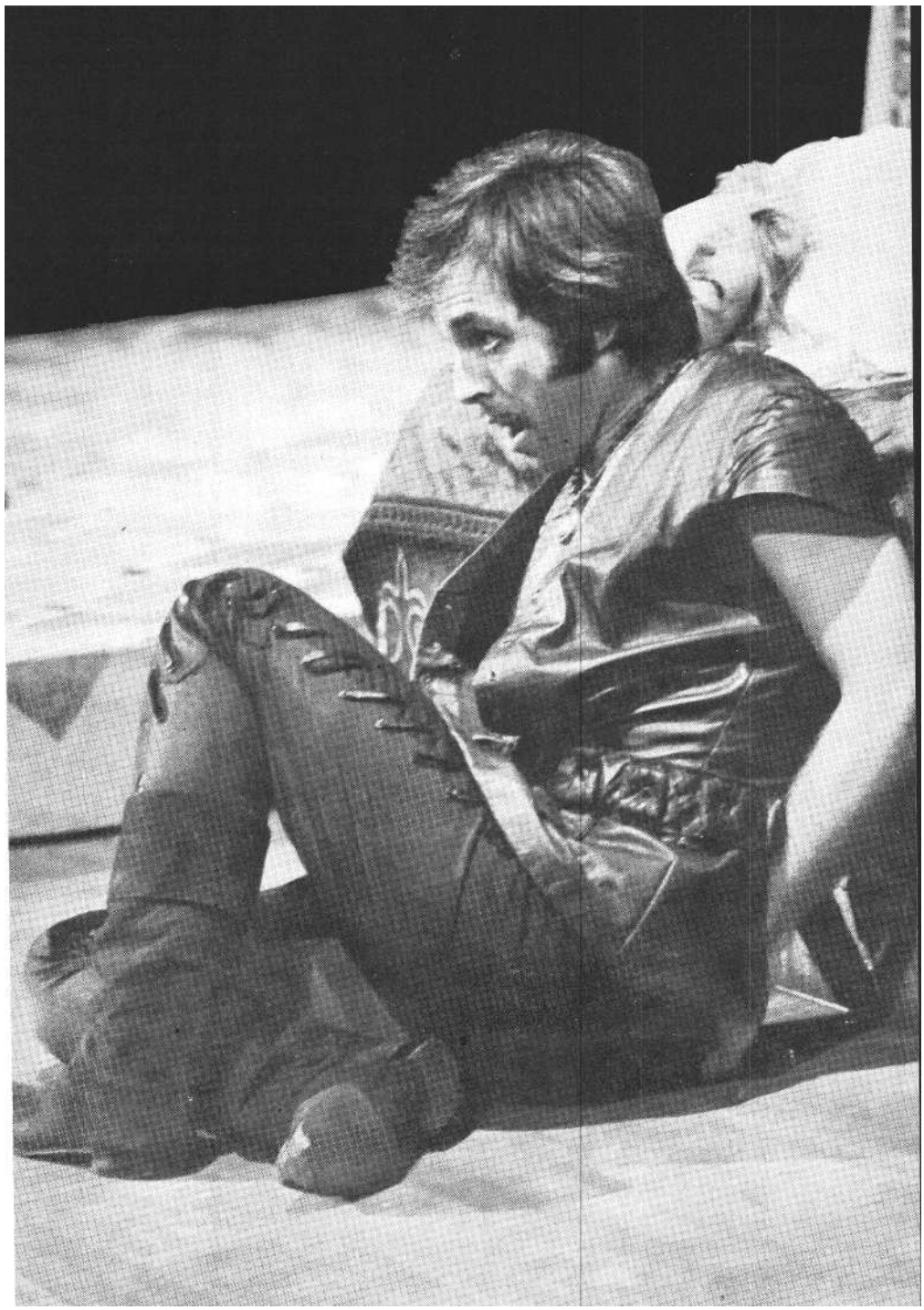
Othellóban azonnal kivirágzik a rossz: hogy becsapják, elhagyják, megcsúfolják, hogy nem szeretik, hiszen hogy is szerethetnék. Mindez egyéni szerencsétlenség, ha valaki amúgy is a féltékenység szobra. Beteges kisebbrendűség-érzése ilyenformán talán valami gyermekkori traumára vezethető vissza. Mindehhez a külső világnak nincs köze, s az is merő véletlen, hogy a csintalan Jago „tréfája" ilyen nagyot szól. A velenceiek csak statisztálnak az eseményekhez. Ha ez igaz, akkor fölösleges játszadozás volna kidolgozni pillanatokra felvillanó arcvonásaikat.

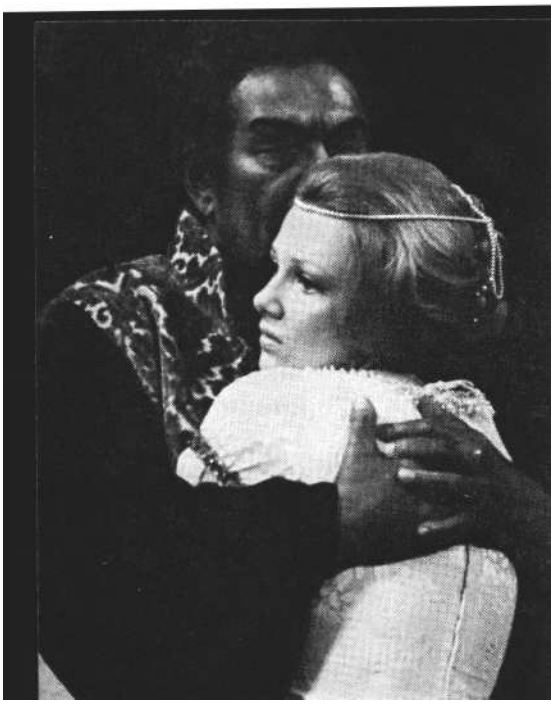
Mindennek csak akkor van jelentősége, ha Othello nem önmaga szobor-mása, ha nem az „örök" Othello. Csak egy ember, akit nem valamiféle lelkében lakozó eleve elrendeltség, hanem az őt körül-vevő világ szolgáltat ki Jago játékának.

Shakespeare: Othello (Madách Színház)
Fordította: Mészöly Dezső, *rendezte:* Ádám Ottó, *díszlet:* Szinte Gábor, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Újlaky László, Bessenyei Ferenc, Kalocsay Miklós, Huszti Péter, Tímár Béla, Dósa László, Horesnyi László, Garics János, Papp János, Piros Ildikó, Almási Éva, Szalay Edit, Bodor Tibor, Bálint György, Kóricza Miklós, Fillár István, Bányai János, Bakay Lajos, Gaál János.

A megdöbbent Jago (Huszti Péter) a halott Desdemona (Piros Ildikó) mellett (Ikládv László felvételei)





„Sokat szenvedtem, s belémszeretett ..."
(Bessenyei Ferenc és Piros Ildikó)

KOLTAI TAMÁS

Othello arca

Én gyermekinek látom Bessenyei Othello-arcát. Vonásai nyugodtak, mint azoké, akiket sohasem ért csalódás. Bessenyei Othellója még sohasem csalódott az élet-ben. Vagy elkényeztette őt az élet, vagy kívül maradt az életen.

Az első lehetőséget kizárhatjuk. Színes bőrűnek lenni és magas rangot viselni egy olyan világban, ahol Brabantiók vannak, nem lehet keserű tapasztalatok nélkül. Marad a második: Othello gyermeki lelkülete, amely megóvta a valóságtól, de egyúttal kívül is rekesz-tette a realitásokon.

Ádám Ottó rendezését látva, először nem értjük, hogyan lehet előadni az *Othellót* a társadalmi motívumok gondos kidolgozása nélkül. Rövidesen nyilvánvalóvá válik: Bessenyei Othellója számára teljesen mindegy, hogy a világ jó-e vagy rossz. Aki egy Brabantio mocskolódásait ilyen szelíd nyugalommal tudja végighallgatni, ahhoz a világ - legyen bármilyen - nem ér föl.

Szántó Erika arc nélkülinek látja Bessenyei Othellóját. Vagy olyannak, akinek arca nem különbözik a bennünk élő általános Othello-képtől. Othello-szimbólumnak. A féltékenység szobrának. Ha jól értem: egy tulajdonság hordozójának és nem személyiségnek. Érvelése meg-győző, mert nem magyaráz, hanem az el-maradt élményre hivatkozik. Ez megtámadhatatlan. Mindig az élmény az elsődleges. A magyarázatok csak utána jönnek.

Van arca Bessenyei Othellójának.

Egy ember, aki maga a nyíltság. Mindenkivel nyílt és jóindulatú. Még Brabantióval is, aki a velencei tanács színe előtt gyalázza. Ez lepereg Othellóról. Ő két csoportra osztja az embereket. Azokra, akiket befogad a maga külön világába, és azokra, akiket kirekeszt belőle - a külső világgal együtt. Brabantio nem létezik a számára. Az ő gyalázkodásait mosolyogva lehet végighallgatni. Az sem érdekes, hogy a többiek mit szólnak hozzá. Csak Desdemona számít. Benne pedig bízik Othello. Mert szereti.

Ez az első, ami fontos: *a szeretet.* Othello szereti Desdemonát. Beleszeretett, mert a lány „szánta szenvedéseit". Aki szánja mások szenvedéseit, az tud szeretni. És Othellóban mérhetetlen a szeretetvágy. Nem a féltékenység. *Othello nem féltékeny.* Pontosabban: nem szerelem-féltő. Csak éppen nem viseli el, ha az, akiben bízik, elárulja. Ilyen értelemben *mindenkire* féltékeny, akit szeret. Jagóra is. Mert őt is szereti. Jago azok közé a kevesek közé tartozik, akiket beenged a maga világába.

Bessenyei Othellója szereti Desdemonát és szereti Jagót, és nem tudja, hogy melyikük csalja meg. Ez a tragédiája.

Bessenyei Othellója nem-néger Othello. Illetve: csak biológiailag az. Nem kötelező így játszani, sőt, mindeddig nehezen tudtuk elképzelni, hogy így is lehet játszani, de ha újraolvassuk a drámát, kiderül, hogy Shakespeare Brabantio szövegén kívül nemigen utal arra, hogy Othellót a bőrszíne miatt valaha is hátrányos megkülönböztetés érte. (Legalábbis a drámai cselekmény kezdete előtt. Igaz, valódi rangra csak a dráma elején, a velencei tanács ülésén és főként ciprusi győzelme *után* emelkedik, és egy társadalmi kérdések iránt fogékony rendező elgondolkodhatna azon, hogy vajon nem kényszerhelyzet készteti-e a dózsét a kinevezésre, de ez az *emelkedésben* megmutatkozó esetleges *lekezelés* bonyolult rendezői megközelítést kíván, és mit sem változtat azon, hogy a függöny felhúzásának pillanatában a drámai szöveg nem indokolja Othello négertudatát.)

Ádám Ottó és Bessenyei Othello-fölfogásába végképp nem illene bele egy hangsúlyosan néger Othello, mert megzavarná, másképp motiválná a számukra legfontosabb gondolatot: a szeretet kikényszerítéséért, a másik ember kizárólagos birtoklásáért folytatott öldöklő, tragédiába forduló harcot.

Egy jellemző epizód mutatja meg, hogy Bessenyei mennyire nem akarja négerre játszani Othellót. Brabantio vádjai varázslatokat, sötét sámánpraktikákat föltételeznek Othello szerelmi sikerében. Bessenyei derűs fölénnyel hallgatja a sületlen fecsegést. Majd két felvonással később, már gyanakvással a szívében *ezekre a szavakra* emlékszik vissza, amikor Desdemonát a nagyobb nyomaték kedvéért *a „varázshatalmú"* jegykendő becsére figyelmezteti - a néző számára érezhető iróniával a hangjában.

Bessenyei faji sajátosságokkal nem törődő Othellójának Olivier híres alakítása volt az ellentéte : Othello, mint őserdőből szalajtott bantu néger, akiről az őt ért sokk hatására levedlik a civilizációs fel-hám. Csak filmen volt alkalmam látni Olivier-t, és bevallom, csupán az érdekességét, erőszakos másságát, a gondosan kifabrikált „arcél" különösségét érzékeltem. (Egyébként Bessenyei is kipróbálta ezt a lehetőséget vagy inkább ötletet, leszállítva arra az értékre, amennyit megér. Nem most - 1954-ben, tíz évvel Olivier előtt. Gábor Miklós jegyezte fel az esetet, úgy, ahogyan megtörtént - egy próbán: „A doge-jelenet tegnapi próbáján mindenki megdöbbenve látta, hogy egész mást csinál, mint eddig, misztikusan suttog, hajlong, titokzatos pofákat vág... B. csak szerényen mosolygott, majd nevetve bevallotta: - Megláttam magam ebben a keleti ruhában, és .. . egyszerre dobokat meg sípokat hallottam, egyszerre kedvem jött, hogy eljátsszak egy olyan igazi, misztikus keleti figurát. Jó, jó, lebuktam, na, hát lebuktam, de megpróbáltam!")

Bessenyei Othellója és Huszti Jagója nem két világ, nem a tézis és az antitézis, nem a jó és a rossz egymást taszító két pólusa.

De egyvalamiben végtelenül különböznek. Jagónak van humora, Othellónak nincs. És ez végzetes.

Jago jópofa, és szeret játszani. Othello nem játékos természet, nem érti a tréfát, és olyan fogalmakat, mint a szeretet vagy a hűség, végképp nem hajlandó játéknak tekinteni. Ez a kettő a gyenge pontja. Még a legártatlanabb Desdemona sem talál semmi kivetnivalót egy enyhe flört-ben Cassióval. („Megfogja kezét: jó, jó, csak sugdolózzatok..." - mondja Othello, figyelve őket.) Cassio hitegeti Biancát, Emilia pedig a világnál kisebb kincsért is megcsalná Jagót. (Hogy Othel lóval *nem* csalta meg - a darabnak ezt a Jago egyik elejtett megjegyzésében talál-ható utalását néha el szokták játszani -, az Bessenyei alakításából nyilvánvaló: *ez*

az Othello nem bízná ifjú hitvesét nyomatékosan Emiliára, ha az valaha is a szeretője lett volna.)

Jagónak ismernie kell Othellót arról az oldaláról, hogy *a hűseggel* nem tréfál (ezt ne tudná, amikor szellem, ész, lélek-tani érzék mindenki fölé helyezi a darabban, és fiatal kora ellenére ő a legbölcsebb az élet dolgaiban?), mégis belekezd a veszélyes játékba: a mór gyanújának fölpiszkálásába. Miért? ... Féltékenységből? Gonosz játékból? Virtuskodás-bál? Vagy mert zavarja Othello naivitása? Leckét akar adni neki életismeretből ? Végül is *ebben az előadásban* majdnem mindegy, hiszen ez a Jago kezdetben csak borsos tréfának szánja az egészet.

Azt azonban, úgy látszik, mégsem sejtette, hogy *ennek az* Othellónak két szent dolog van a világon, és ez a kettő egyet jelent: a szeretet hűséget és a hűség szeretetet. Bessenyei nem fokozatosan őrlődik fel Othello kétségei között, alakítása ezért nem „látványos". Az őrjöngő, szenvedésének könnyzáporába vesző, indulatokat bődülő Othellót eljátszotta húsz éve.

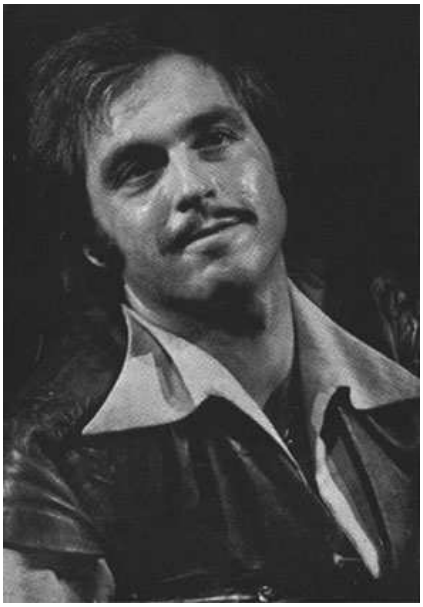
Othellója most *bensőséges.* Nem veszíti el a tartását. Legalábbis addig, amíg van kibe megkapaszkodnia. Amikor úgy lát-szik, hogy elveszti Desdemonát, szeretetének és bizalmának teljes súlyával rázuhan Jagóra. Csak a *kapkodó* Jago bizonytalanítja el. Amikor a Huszti játszotta zászlós kezéből kicsúszik a tréfa irányítása, és miközben a jó hecc lassanként át-fordul a bűnök eszkalációjába, Jago maga is vacogó gyerekké válik. Ekkor kezdődik csak Bessenyei Othellójának *látványos* felbomlása - és addig tart, amíg a bizonytalansága. Amikor kiderül Desdemona ártatlansága, helyrebillen lelkében az egyensúly: újra megtalálta a biztos pontot. Boldogan választja a halált.

Az az Othello, akit Bessenyei játszik, végtelenül egyszerű ember. Nem zavaros életű, nincsenek kusza filozófiái, lázálmai, gyötrelmes szembenézései önmagával és sorsával. *Nincs tudatalattija.* Ért a kardforgatáshoz, és tud szeretni. Ennyi a filozófiája és a véleménye is' az életről.

Egészen a dráma végéig. Mert akkor mégiscsak rá kell jönnie, hogy az ember hiába határoz úgy, hogy nem bocsátja be saját világába a külvilágot - a külvilág mégis betör oda, és szétrombolja a lélek féltve őrzött tisztaságát.

És ettől a tanulságtól mégiscsak társadalmi dráma lesz a Madách Színházban az *Othello.*

A szelíd és **gyanútlan Othello (Bessenyei Ferenc) (Iklády László felvételei)**



FÖLDES ANNA

Jagóé a szó

Beszélgetés Huszti Péterrel

Nemzedékéből kevesen vannak egyszínházú színészek. Huszti Péter már főiskolás korában a Madách Színházban ismerte meg a rivaldafényt, ott bukott meg először, és ott aratja 1966 óta sorozatosan sikereit is. Husztiról minden gimnazista lány tudja, hogy ideális hőstípus, szüle-tett Rómeó, de színészi életrajzából az is kiderül, hogy legnagyobb Madách szín-házi sikereit karakterszerepekben aratta. Játszott görög drámát és Bernard Shaw-t, orosz klasszikusokat Turgenyevtől Gorkijig, és magyar szerzőket is természetesen, a két háború közt szüle-tett drámáktól kezdve a legújabbakig. Shakespeare-rel eddig kétszer találkozott.

Jago szerepe - a harmadik dobás.

Papírforma szerint Jago Huszti alkatától, egyéniségétől olyannyira távol álló szerep, hogy alig indokolhatja valami Ádám Ottó választását. Kivéve a megérdemelt, tomboló siker. Ami bizonyítja: hogy Husztit nem véletlenül választották Jagónak.

A premieren a tombolást akár szó szerint lehetett érteni: az emeleti, karzati dobogás túlharsogta a jólnevelt föld-szinti tapsot. Es a tetszésnyilvánításnak ez a viharos formája azóta többször is megismétlődött. Az előadás többszólamú kritikai visszhangjának egybecsengő gondolata volt a Jago-felfogás és Jago-alakítás dicsérete. Ez pedig azért is szóra érdemes színházi jelenség, mert Huszti Jagója - képrombolás, nyíltan vállalt színészi polémia. Nem egyik vagy másik klasszikus Jago-alakítással vitázik a fiatal színész, hanem a bennünk élő, hagyományok kikristályosította Jago-képpel. Színpadra lépése első pillanatától kezdve provokálja, majd fokozatosan szét is zúzza ezt a bennünk élő, megkövült shakespeare-i figurát, azzal a tudatos színészi céllal, hogy jelenetről jelenetre egy meglelt új pszichológiai alapra építse fel. Beszélgetésünk apropója és főtémája természetesen ez a reveláció erejével ható, izgalmas színészi alakítás.

– *Számított-e ekkora sikerre?*

- Túlságosan közeli még a premier .. . És végeredményben az is csak egyetlen rossz, gyötrelmes nap a próbák élvezetes sorozatában. Még az elmúlt évadban kezdtük a munkát, és azóta érzem, hogy valami fontos, jó dolog részese vagyok, s hogy az *Othello* - erős előadás lesz. De hogy ezen belül mekkora lesz az én szerepem és személyes sikerem, az - álszemérem nélkül mondhatom - soha nem foglalkoztatott.

– *Megítélése szerint Jago Huszti-szerep? Vagy éppen az vonzotta a feladathoz, hogy nem az, legalábbis nem a szó kézenfekvő értelmében?*

– Munka közben ez nem nagyon vetődik fel az emberben. Egyébként is, jóval a próbák kezdete előtt már tudtam Ádám Ottó elképzeléséről, és valósággal beleéltem magam. Ebbe az elképzelésbe, mindig is úgy éreztem, beleillik az a Jago, aki én lehetek. Valószínűleg, hogyha most az eredmény nem igazolt volna bennünket - talán nem nagyképűség, ha ezt már feltételes módban fogalmazom készen várt volna az ítélet, hogy azért buktam meg, mert Jago nem az én szerepem. Pedig énszerintem még a kudarc is legfeljebb azt bizonyította volna csak be, hogy nem sikerült megvalósítanom, végigvinnem azt, amit akartam. Egyébként sem győz meg az a kritikai megállapítás, amely szerint Jagóval valami új kezdődött volna a pályámon. És a magam részéről folytatásnak érzem.

- *Pedig tudtommal pályáján eddig viszonylag kevés Shakespeare-szereppel találkozott s talán nem is a legnagyobbakkal.*

- Játszottam Demetriust *a Szentiványéji* álomban és Hectort a *Troilus és Cressidá*ban. De most nem is erre gondolok. Hanem arra, hogy az *Éjjeli menedékhely* óta elég tudatosan próbáltuk a Madách Színházban körüljárni az emberi kapcsolatok természetrajzát. *A Bodnárnéban* az anya-fiú kapcsolat mélységeit, *a II. Lajosban* a szerelem erejét. A *Gellérthegyi* álmokban a pokolban is erőt adó szerelem, *a Sirály*ban a gyötrelmes meg nem értés volt az előadás lényege. Tudatosan kerestük, hogy milyen megtartó és milyen pusztító erejük van az emberi kapcsolatoknak. Es ebbe a sorba Jago is pontosan beleillik.

- *Olvastam Ádám Ottó nyilatkozatát, aki, amikor az Othello-előadás koncepció/áról, konkrét rendezői elképzeléséről faggatta Koltai Tamás, azt felelte, hogy „azért kell színházat játszani, hogy mindazt, amit nem lehet az emberi viszonylatokról szavakban elmondani, a színpadon megteremtsük". Ennek ellenére, úgy érzem, hogy az emberi kapcsolatok felmutatása helyes, ám túlságosan általános célkitűzés, ami a világirodalomnak szinte minden drámájára és a legtöbb előadásra is érvényes.*

- Nem biztos. Hiszen láttunk már olyan *Rómeó és Júliát,* ami nem a szerelemről szólt ... Mi viszont a Madách Színházban minden drámának a konkrét emberi, pszichológiai arculatát igyekeztünk reflektorfénybe állítani. Ebből logikusan következett, hogy a mi *Othello*-előadásunk sem „a" négerkérdésről szól, és nem is a karrierizmus kritikája, hanem a szerelem és a barátság drámája.

– *Azt mondják, akik Londonban látták, hogy korunk legnagyobb Othellója, Laurence Olivier éppen Othello néger voltában fedezte fel és fejezte ki a Shakespeare-dráma társa-dalmi aktualitását.*

Huszti Péter kételkedve csóválja fejét, mint aki azt mondja: „Négerkérdés, 1973-ban, Budapesten?" Csakhogy ez az Olivier-féle értelmezés a faji kérdésre és a társadalmi előítéletek romboló rendszerére tágul, s ebben az értelemben már nemcsak egyetemes, de konkrét érvénnyel és időszerűséggel is rendelkezik.

– Hát igen, Shakespeare-ről többek között azért mondta Petőfi, hogy a teremtés fele, mert oly sok mindent ki lehet olvasni a drámáiból. Nyilván köz-helynek hat, ha azt mondom, hogy ezekben a hetekben teljesen Shakespeare bűvkörébe kerültem, de úgy volt. Minél mélyebbre merültem a szövegben és a szerepben, annál ijesztőbbnek éreztem az emberismeretét.

– *Ezt ezúttal Jagóra vonatkoztatja?*

Jagóra is. És nemcsak azért, mert Shakespeare a maga összetettségében ábrázolja ezt a kortársainál dörzsöltebb, de velük rokon figurát, de azért is, mert ugyanakkor a végzetét is megmutatja, hogy az élet milyen kegyetlenül és rohadtul segíti Jago kisded játékait. A véletlen, ami a színpadi gyakorlatban oly sokszor

önkényes beavatkozásnak vagy puszta ötletnek hat, itt a végzet eszközeként szerves és kikerülhetetlen része a drámai folyamatnak. Desdemona egy mondata, az elejtett kendő, előttünk hizlalja pusztítóvá az események felgyorsuló lavináját. A történet logikája teljes összhangban van azzal, hogy Jago, a maga érzelmeinek megszállottjaként, egyre mélyebbre süllyed saját machinációinak mocsarában. De ez nem változtat azon, hogy Jago - bármilyen meghökkentően hangzik, valóságos szerelmes szerep.

Meglepődöm. Igaz, hogy a szövegben van utalás Jago Desdemona iránt fellobbant vonzalmára, és egy a múltban gyökerező - férji féltékenységre is, de az elő-adás erővonalainak ismeretében nem hiszem, hogy huszti a két tényező bármelyikével magyarázná Jago indulatait.

Jago alapélménye: Othellóval való barátsága, sorsközössége. Valaha arról álmodozott, hogy a harci vállalkozásokban Othello mellett, vele egy sátorban lehet a csatatéren, együtt harcolhatnak, közös győzelmek, közös nők teszik széppé az életüket. És akkor egyszer csak Othello, aki a katonai hierarchiában amúgy is fölötte áll, váratlanul eltávolodik, s barátságuk már-már emlékké fakul. Ez az a csalódás, amit Jago képtelen alázattal elviselni. Tulajdonképpen ezért, Othello barátságának visszaszerzése érdekében, sértettségében kovácsolja Desdemona ellen azt a tervet, ami később őt is maga alá gyűri.

- *Úgy érzi, hogy ez a sérelem és ez a török-rés elég ahhoz, hogy jago magatartását, szenvedélyét és tragédiáját megmagyarázza?*

Huszti Péter habozás nélkül és szinte hevesen válaszol: - Feltétlenül. Ami a szándékok és tettek morális viszonylatát illeti, gondoljon arra, hogy mire képes Medea Jazon elleni bosszújában. . . A görög tragédiák hősei sem méricskélték tetteik következményét. Jago számára, az őt ért sérelem következtében „kizökkent az idő", és egy ideig úgy érzi, hogy kezében vannak az eszközök rá, hogy helyre tegye azt. És Shakespeare azt is érzékelteti, hogy ennek ellenére habozva nyúl ezekhez az eszközökhöz. Amikor egyik szavával felébreszti Othello gyanúját, a másikkal valósággal óvja is őt a maga ásta csapdától, és a Desdemona elleni rágalmakat kételyekkel fűszerezi. Nem csak taktikából, hogy szavának hitelt szerezzen, hanem mert közben őszintén félti is Othellót. Amikor Othello elájul az utcán, Jago valóban megretten tettei következményétől. De mivel saját logikája szerint, Desdemona becsülete árán visszaszerezheti Othello barátságát, végül mégsem riad vissza semmitől.

Biztos Ön abban, hogy Jago indulatait nem a karrierféltés szítja? Hogy nem Cassio hadnagyi kinevezését, saját mellőztetését fájlalja elsősorban? Es hogy Othellóban nem a mórt, a betolakodott, felkapaszkodott idegent látja?

- Elképzelhetőnek tartok olyan értelmezést is, amely ezekre épít. A mi előadásunkban azonban ezek a motívumok másod- vagy sokadrendűek. A magam részéről, Ádám Ottó koncepciójával összhangban, Jago sorsában a megcsalatás drámáját kerestem.

- *A gondolat számomra, megvallom, nem olyan meggyőző, mint a színpadi játék volt. Talán azért sem, mert az én tudatomban a „megcsalatás" nem Jago, hanem Othello drámájának lehet fogalmi megközelítése. Othello az, aki először Jago rágalmainak hitelt adva megcsalt férjként csalódik Desdemonában, azután Desdemona ártatlanságának fényében csalódik az őt megcsaló barátban.*

- Közös úton indultak, és végül is, a feltartóztathatatlan végzettel szembenézve jelképesen együtt halnak meg. Jago számára Othello fizikai és saját erkölcsi halála után, ugyanúgy nincs értelme tovább az életnek.

Lehet, hogy a játék térbeli elrendezése, Othello és jago kettős szoboralakja, szoros színpadi összetartozása is a két hős ambivalens azonosságát hivatott érzékeltetni?

Talán nem annyira tudatosan, de kerestük az összetartozás formai kifejezőjegyeit. De talán ennél is fontosabb, hogy megpróbáltuk lehántani Jagóról az intrikus maszkot.

Apropó, maszk! Nem gondoltak arra, hogy az Ön túlságosan rokonszenves megjelenését ebben a szerepben maszkkal közömbösítsék ?

Gondolni gondoltunk. Sőt, cl is készült Jago maszkja. De mire kész lett, Ádám Ottóval szinte egyszerre fedeztük fel, hogy teljesen felesleges. Még a figura délolasz jellegzetességének hangsúlyozásával is csak leszűkítenénk a gondolatok érvényét. Egyébként is, én arc- és szem-párti vagyok, és úgy érzem, hogy a színész színpadi átlényegülését a szeme és a gesztusai minden segédeszköznél jobban kifejezhetik. A maszk csak végső, szélsőséges esetekben segít. Es Jago számára könnyen fal lehetett volna, ami elválasztja őt a nézőtéren ülőktől. Holott ne felejtsük e1, Jago kortársunk is.

Rendelkezett-e Huszti Péter olyan egyéni vagy társadalmi élménnyel, ami meg-könnyítette a Jago-probléma érvényének átélését?

- Melyikünk ne rendelkezne? Konkrét tapasztalatom talán nincs, de a szerelem, a féltékenység, a kisemmizettség élménye mindnyájunkban elég eleven ahhoz, hogy ne könyvből ismerkedjünk vele. Saját életemet, élményeimet eléggé tudatosan élem át, de igyekszem utazás közben, külföldön vagy a pesti utcán is „összegyűjteni" a magam számára az emberi arcokat, a reakciókat. Egyet-kettőt megpróbáltam ezek közül a „pofavágások" közül írásban is rögzíteni, de a legtöbbet úgy raktározom el magamban, hogy bármikor érte nyúlhassak.

Szeretném tudni, hogy az élményeken túl, merített-e valamit alakításához az Othello-irodalomból

- Mindig is érdekelt egy-egy klasszikus szerep tudományos, esztétikai elemzése. Most is elolvastam, kíváncsiságból, egy és mást. De bevallom, sem Kott, sem az angol Matthews tanulmánya nem segített. Egy éreztem, hogy koncepciójuk elszegényíti, modellé redukálja a drámát, engem pedig a hősök életének teljessége izgatott.

- *Lehet, hogy úgy érezte, hogy az irodalomtörténészek mostohán bánnak jagóval? Hiszen még Kárpáti Aurél is*$_{Jago}$ *fejlődés-képtelen, befejezett jelleméről beszél kritikájában.*

- Ezt inkább csak jellemzőnek éreztem. És ez is csak arra ösztönzött, hogy ne formulák szerint induljak cl, hanem a magunk olvasása szerint játsszam a szerepet.

- *Alakítása tehát mégis a nagy elődök kihívása, eleven színpadi polémia.*

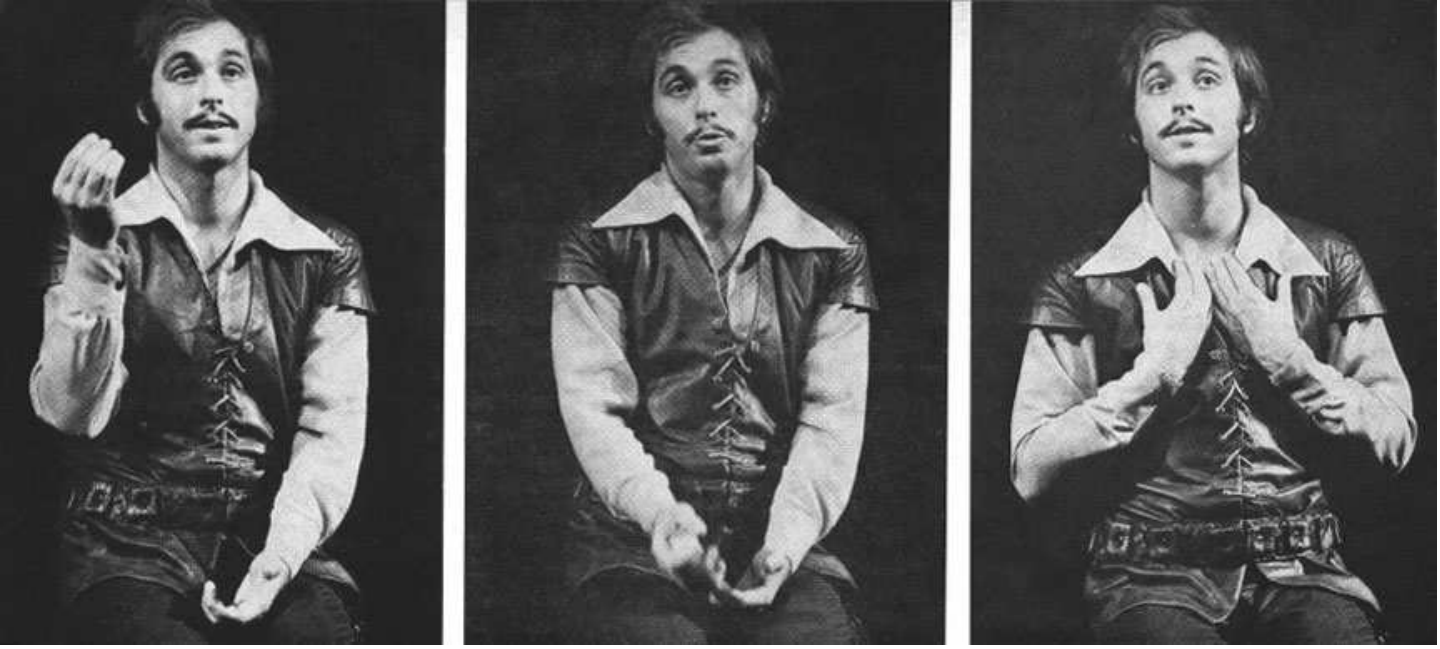
- Soha nem léptem ilyenfajta indulattal színpadra. Hogy másképp keltsem életre Peer Gyntöt, mint Ladányi, jagót, mint Major Tamás vagy Gábor Miklós. A rendezői elképzelés és a magam színészi megérzése a kiindulópont. Ez érik be a közös munka során. A premieren már nem játszhatok mást, mint ami a próbákon kialakult, kiforrott.

- *Könnyen vagy nehezen talált rá erre a Jago-figurára?*

- Minden szerepem nehezen alakul. Kételyek közt, keresgélve próbálok. De a próbafolyamat egy meghatározott stádiumában eljutok oda, hogy már nem is játszhatnám másként.

- M*i a szerepe egy-egy figurájának megszületésében a rendezőnek?*

Nagyon nehéz elválasztani, mi az, amit Ádám Ottó ad a figurához, és mi az, ami belőlem való. Annál is inkább, mert



Jago (Huszti Péter) három arca (Ikládv László felvételei)

több éves közös munkánk során olyan összjáték alakult ki, ami feleslegessé teszi az előjátszást és a túlrészletezett instrukciókat. Ugyanakkor a rendező egy-egy, akár az öltözőben elejtett félmondata félreértéseket oszlathat el, új utakat nyithat meg a szerep mélyebb rétegeihez. Az a fajta látványos rendezés, amely csak formailag közelit egy darabhoz, és aminek nyilván vannak eredményei, csúcsteljesítményei is, engem csak gátlásossá, görcsössé tesz. Ádám Ottó, bár nagyon erősen rányomja a maga egyéniségének bélyegét az előadásaira, mégis oldott hangulatban próbál, inkább láttat, mint utasít, és szerintem ez az ideális munka-módszer.

- *Sok vita folyik mostanában, a színész- illetve rendezőcentrikus színház ürügyén, a színészek és rendezők viszonyáról. Kíváncsi lennék, Huszti Péter hal áll ebben a vitában.*

- Szemben állok, de nem a rendezők-kel, hanem az ilyen vitákkal! A rendező nélküli vagy a rendezőt háttérbe szorító színház legalább olyan képtelenség, mint az író nélküli irodalom. De ugyanakkor a színházban mi játszunk! Ha valaki hisz a színházban, mint ahogy én hiszek, akkor képtelen elválasztani egymástól a színész és a rendezel munkáját. Peter Brook és Paul Scofield - együtt hozták létre *a Lear királyt.* Egyikük tehetsége, teljesítménye sem érvényesült volna ilyen maradéktalanul a másiké nélkül. Én magam hálás vagyok Ádám Ottónak, mert már akkor hitt bennem, amikor nem volt biztos, hogy sikerül bizonyítanom. Ő volt az, aki a jól-rosszul megoldott hősszerepek után felismerte, hogy csak a karakterszerepekben szabadulhatok föl. Első sikerem egy Tabi-darabban arattam, ahol egy gügye rendőrt kellett játszanom. Azután Illés Endre *Törtetők*-jében a szatíra megint más színészi esz-közöket kívánt. Papírforma szerint soha életemben nem játszhattam volna el a *Király* Trepljovját - egy beesett arcú intellektuelt! Vagy egy ösztönök vezette parasztfiút, *a* Bodnárnéban... Néha valóban meg kellett küzdenem a szerepéit, saját alkatommal, adottságaimmal is. És meg kellett tanulnom, amit Ádám Ottó kezdettől tudott, hogy a színpadon nem a testmagasság, hanem a lélek a döntő. Ha most sikerült megoldanom Jago szerepét, abban benne van a sok régi gyötrődés és siker is, benne van a sokéves közös munka .. .

- *Abból, amit elmond, úgy érzem, hogy elégedett.*

- Azt hiszem, túl közel van még a premier ahhoz, hogy elégedetlen legyek. Eltökéltem, hogy ha ma felteszi azt a szokásos kérdést, hogy mire készülök, azt felelem, hogy Jago szerepére.

- *Inkább fél sem teszem. Megiegyzésem egyébként sem Jago sikerére vonatkozott, hanem egy optimálisnak látszó színészi közérzetre. Kíváncsi vagyok, hogy vállalná-e, ha ezt így leírnám ?*

Vállalnám, bizonyos megszorításokkal. Ami a színházon belüli helyemet, helyzetemet illeti, méltánytalan lenne, ha nem lennék elégedett. Színházon kívüli színészéletem viszont évek óta nincs. Főiskolás koromban szinkronizáltam utoljára, nem rádiózom, sorra le kell mondanom jó tévészerepeket is. Néha egy-egy filmszerepet elvállalok, de azt is módjával. Máshogy fizikailag sem bírnám, nem tudnék megfelelni színházi feladataimnak.

Már várom, ennél a kérdésnél rendszerint előkerül a színészek anyagi megbecsülésének kényes témája. Huszti Péter azonban másfelé vezeti a beszélgetés fonalát.

- A tényeket és a fizetéseket mindenki ismeri. A panaszkodás, szerintem, nem sokat lendít a helyzeten. Mint mindenki más, én is számot vetettem magammal: mi ér többet, mi a fontosabb ? Sok minden kerülhet a mérleg másik serpenyőjébe is, tudom. De számomra mégis le-nyomja az, amelyben a színpad van. A színházi jelenlétet sok mindennel össze lehet egyeztetni. A teljes égést követelő, egy-egy előadás terhét viselő főszerepeket viszont semmivel. Ha elismerem a nézőnek azt a jogát, hogy minden este premieren érzi magát, tehát teljes értékű alakítást követel, akkor nem csaphatom be. De ehhez nekem délután sétálnom kell vagy olvasni, esetleg csak lötyögni. Lemerült akkumulátorral, úgy érzem, nem léphetek színpadra.

- *Hogy van megelégedve a közönséggel?*

- Nagyon. *A Peer Gynt* sorozatos táblásháza vagy *a II. Lajos* sikere azt mutatja, hogy van bázisa annak, amire törekszünk. Ha valamivel elégedetlen vagyok, az a kritika.

- *Csupa szuperlatívusz után, elégedetlen ?*

-- Nem személyes sérelmeket dédelgetek. Bár szüleim pályám kezdetétől kivágják a rólam szóló kritikákat, és az albumban azért van egypár sommás, semmilyen tanulságot nem tartalmazó, visszautasítás. De ennél lényegesebb, közös problémának érzem a mulandó élmény nyomát megőrző, leíró, láttató kritika hiányát, és azt a paradox helyzetet, hogy a magyar színházért újabban nem illik lelkesedni .. .

Létünk meghatározta tudatunk máris elkerülhetetlen vitába sodor: a színész és a kritikus, a viták mai szakaszában, úgy látszik, egyelőre nem érthet egyet a kortárs színház és a kortárs kritika értékelésében. De még ezen a kényes területen is megvan az egyetértés alapja: hiszen a kritikus is helyesnek tartaná, amire a színész vágyik, hogy külföldi mintára öt-tíz premier előtti előadáson próbálhassa

BELOHORSZKY PÁL

Balladák köntösében

Almási Éva útja - Emiliáig

Az elmúlt két évben olyan sokszor hallottunk róla, hogy szinte mindannyiunk ismerőse lett. Mégis, ha megpróbáljuk végigpergetni belső látásunk emlékekkel zsúfolt színpadán pályája állomásait, akkor csodálkozva, tűnődve keressük olykor magunkban is az okot: alig pár évaddal ezelőtt miért nem láttuk tehetsége mértékét, rangját, irányát? Pedig voltak, lehettek volna fogódzóink elvárásainkban és ítélkezésünkben. Mert nem lehetett véletlen, hogy amikor Szinetár Miklós fölkérésének örömmel engedelmeskedve alig tizennyolc évesen elvállalta Polly szerepét a Koldusoperában, nem bukott bele még az akkori lehetőségeit sokban túlnövő feladatba sem. Ezután a termékeny tanulóévek következtek, majd viszonylag gyors egymásutánban ismét négy, sokban eltérő természetű erő-próbát jelentő szerep: Leila, Viktória, Antonia és Glafira (*Az ezerkettedik éjszaka,* 1964; *Imádok férjhez menni,* 1965; *A kaktusz virága,* 1966; *Farkasok és bárányok,* 1966). Kis idő elteltével a József Attila Színháztól, melynek diplomája kézhezvétele után, 1965-ben lett tagja, átszerződött a Madách Színház társulatához - az akkori rendezői elképzelés szerint: naivának.

A friss öröm - az ország egyik leghíresebb színházának lett művésze - annyira elfoglalta, hogy észre sem vette talán: a hevenyészett alkatskatulya fedele súlyosan rázárul. A rendezői instrukció sokszor nemigen volt több né-hány kedélyeskedve odavetett snittnél; legyen kihívó, igéző, démoni és - bikiniben. Első alakításainak egyike - Poppea, Hubay Nérójában - mindjárt mutatta is, a várakozásoknak megfelel. A bajok nem vele, hanem *benne* kezdődtek így. Úgy érezte, magára maradt. Talán ez a sajátos elszigetelődés, szavak, látványos kirohanások helyett belülről tüntető, alkati szembeszegülés volt a későbbi, váratlan váltás érlelője, előhívója.

Azután úgy 1970 körül, *a Gellérthegyi* álmokkal elkezdődött valami. Az alakjára égetett sablonok a megjelenítés vibráló feszültségében, magasizzásában rétegenként felpattogtak, és lassan előbukkant egy szenvedélyes, a maga emberi küldetését vállaló és hitelesítő emberarc. Majd *az Ármány és szerelem* Lady Milfordja következett. Uralkodónője egyszerű és hűvös volt, fölényesen könnyed, nemesen tartózkodó, de sohasem kimért - nem szépsége, hanem a büszkesége volt kihívó.

Innen nyílegyenes út vezet a *Peer Gynt* Ingridjéhez és Anitrájához. Jogos tulajdonáért átkozással perlekedő, kemény asszony, Dovre-lányként szerelmében alázatos, megcsalatottságában kegyetlen kohold. A mesés kelet egzotikus tüneménye, hideg, kecses, vad fúria. Játékával hidat sző álom és valóság, mítoszian ősi és figyelmeztetően a jelen időnek feszülő tartalmak közé. Bámulatos képességet mutat arra, hogy az általa megjelenített alakokat nem látott térbe illessze, jelképes időntúlisághoz vezesse. Az alkatjegy, ami ennek a mindig tágas távlatot nyitó alakformálásnak rejtett szervezője, maga a kiáradó, tékozlóan színfestő ösztönösség.

Az ösztönösség csak addig formális és esetleges, míg nem tűnik föl benne az emberi lényeg hordozójaként a mítoszi szándék. Lehet animális tobzódás, lehet profán szépségkultusz, lehet a magával teljes életmágia szertartása, de csak addig marad l'art pour l'art és külsőleges, amíg a megidézett formák nem hasonulnak át jelképekbe, amíg nem épül föl általuk az általánosság egy arca. Ha egy test, melynek kihívó közelsége megragad, csak egy a sok közül, és nem az emberi test, ha egy föltörő sikoly csak egy kétségbe-esett létező riadása, s nem maga az emberi félelem, akkor valóban nem érkeztünk még el az ösztönösség kultikus mélységeihez, és a felszín, melyen az előadó képessége megrekedt, magán túl nem mutat, nem több egyszeri, egyedi jelenségnél. Nem annyira megrendítő, mint inkább zavaró hanghatás az a sikoly, mely így hangzik föl a színpadon. De ha a színész képes átáramoltatni rajta mindazt, ami alkatában ott kell működjék tehetségként, pótolhatatlan pluszként, akkor érzékeink szűrőjén keresztül ez az egyszeri hang már tudatunkat érinti meg. Mert akkor sikerült kilépnie abból a kényszerű és, korlátozott egyediségből, amit a puszta ösztönösség, szemben a mítoszival, eleve feltételez.

Mi ennek a kilépésnek a lényege? Az, hogy a gesztus tovább már nem önmagában fontos, nem marad az, ami volt, hanem valami többnek, másnak lesz a jelzése, jelképe. Emilia sikolya az *Othello* végjátékában túl a szuggesztív hang-

---

ki eszközeit, s elfogadja, hogy jót tenne a színháznak, a színésznek és a bírálat hitelének is, ha néha az ötvenkettedik vagy kilencvennegyedik előadás is kritikusi bonckés alá kerülne. Ugyanakkor a színész is elismeri, hogy a technika mai fejlettsége mellett, nem az írott szó a színházművészet mulandó értékei megőrzésének egyetlen vagy legfőbb eszköze. Csakhogy a tévé hiába veszi fel a színháztörténeti értékű előadásokat: ha takarékosságra hivatkozva letörlik a szalagokat... Lehet, hogy ez a fájdalmas és tűrhetetlen, folyamatos színházellenes „takarékosság" - amelynek például Pécsi Sándor felvett alakításai is áldozatul estek - az egyik indítéka annak, hogy még az optimális közérzetű, elégedett Huszti Péter is arról panaszkodik, hogy „nem szeretnek bennünket eléggé"?

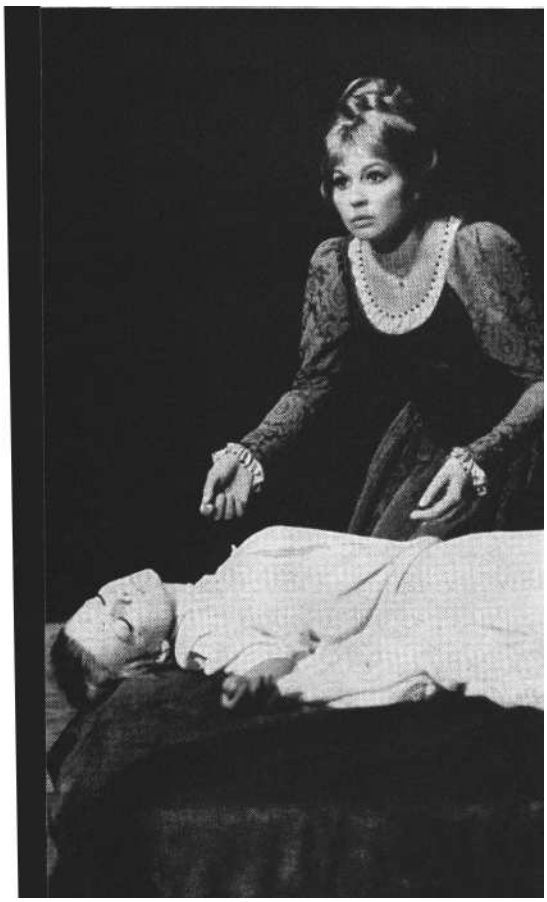
*

Szinte a premier árnyékában beszélgettünk. Mire ezek a sorok megjelennek, már elültek a siker legelső, zajos hullámai, és Huszti Péter bravúros Jagóját is „elkönyveltük". De a Madách Színház pénztári kapujáról remélhetőleg azután sem kerül le a „tábla". Az ötvenedik előadásig még bizonyára lesz olyan kritika, amely kimondja, hogy itt nem egy tehetséges színész jó alakításának, hanem egy *nagy* színész, színháztörténeti értékű felfedezésének voltunk tanúi. És készül tanulmány, amely vitába száll majd a dráma arányát és struktúráját áthangoló rendezői koncepció érvényével. Hiszen megvallom, magam sem érzem teljesnek, véglegesnek Ádám Ottó nagy sikerű, értékekben gazdag *Othello-előadását.* De Shakespeare - maga a teljesség, amely voltaképpen kizárja a végleges megvalósítás igényét. És Huszti Péter Jagója, színháztörténeti mértékkel mérve is, van olyan jelentős és maradandó színészi alkotás, hogy érdemes legyen minden oldalról körüljárni.

hatáson annyira művészi, olyan taglejtéssel és mimikával társul, annyira mélyről fakadó és lázasan gyűlölő, hogy nemcsak fizikaiságán, hanem magán a fölháborodott asszonyon is tovább mutat: egy ősi emberi minőség jelzése lesz; maga a düh és tágabban az erkölcsiség ösztönös önvédelme.

A Peer Gyntben Ingrid számonkérő, „a részét követelő" hangjai megint csak ezt a mítoszi mélységet mutatják a szabadjára engedett, parttalan ösztönösségben, mert a vádoló szavak mögött ott a nőstényanya gyermekét óvó elszántsága és a megcsalt, kigúnyolt hitves gyilkos, vad gyűlölködése. Anitra tánca pedig szavak nélkül, az emberi hang kiiktatásával, pusztán a zene diabolikus ütemének halk gesztusnyelvén mondja el a pillanatnyiság, a percet habzsoló öröm himnuszát. És a kéj epikureus fátyol-vonaglása vagy még inkább sejtelmes, babonázó haláltánca ismét több egyszeri valóságnál, mögötte ott a szépséget ünneplő emberi áldozat, s így lesz, így lehet csak az, aminek lennie kell: a romantika két nagy fétisének, „vérnek és aranynak" násza.

Emilia (Almási Éva) a tragédia pillanatában (Desdemona: Piros Ildikó)



Eszter alakja kínálkozik újabb példának a *Pop fesztiválból.* Az előbbiektől mélyen eltérőnek tűnő szerep, szerelem, hit, féktelenség, gyűlölet, féltés, meg-csúfolt alázat ősösztönei itt nem romantikus lemeztelenítettségükben tobzódnak. A gondolati szövedék, melynek homályokkal lebegő hálója mindezt magába köti, stilizált színpadot teremt, valahol lét és nemlét, tragédia és idill határán. Ebbe a mindenen túli és mégis hasítóan jelenvaló térbe lép be Eszter a múltat a jövőnek fölkínáló fekete árnyként. Né-mán, majd dallal, félszegen, mint aki nem magát, a fogalmat félti, melyet tiszta tartalmában nem is ismer talán, de ösztöneiben megszállottan hordozni hivatott. *Így* halad előre vakon és tudatosan, Johannaként, míg lényét föl nem égeti a lelki önmáglya narkózisa. Balladásan és tisztán hal meg - egy másfajta hitért.

Talán az első olyan szerep - ebben a kritikai fogadtatás úgyszólván teljesen egybehangzó -, mely minden szempontból alkatára szabott, és amit, minden bizonnyal éppen emiatt, maradéktalan tökéletességgel sikerült életre hívnia. Burjánzóan gazdag színskálát vonultat fel hangban, arcjátékban, néhol már-már pantomimszerűen kifejező mozgásban. Táncol és énekel, suttog, könyörög, tiltakozik, tud hideg vagy odaadó, komoly és eltűnődően zárkózott, szelíd vagy dacosan követelőző, gyermekesen megbántott és oltalmat kereső lenni. De legmarkánsabb eszközei ezúttal is a csöndek. Azok a váratlan, a hang áradását szinte kettészelő, vadul elszorító, más-kor hirtelen megbénító belső vágások, melyek mondatait kinagyítják, a dikció önmozgását feszült állóképbe merevítik, hasonlóan a film módszeréhez. De nemcsak így, a szavak nagy íveit felhasítóan vagy lezárón tartalmasak ezek a csöndek, hanem külön életet élnek akkor is, ha, kívül a beszéden, csak hallgatások. Ismét legutóbbi alakításának egyik pillanatára utalnánk. Othello, Jago földúlt hitvesének szavaira lelke legmélyén már talán gyanakodni kezd, nem csalták-e mégis tőrbe, de még hatalmas hőfokon izzik benne a harag, mely a lopva érzékeibe kúszó gyanútól a tébolyig növekszik. Így roskad Desdemona ágyára, és lázasan sorolni kezdi asszonya vétkeit. Emilia közben, mint aki le-lecsapó villámok hasogató fényében pillanthat csak rá a tájra, ha félvakon is, de lassan látni kezd, s Jagót nézése metsző csóvájából többé ki nem ereszti. Arca rezzenéseivel, megmegvonagló ajkával, ökölbe szo ruló kezével szinte fogva tartja. És néma az iszonytól.

Különösen fontos ez a csöndből szerkesztett dramaturgia akkor, amikor a figurát kísérő mítoszi őserő balladás hangulatokká szívódik. Már Polly harsány, mondén alakjában is kísért valami lázasan profán balladaiság. És nem lehetetlen, hogy a szerepet a még csak kezdőnek sem nevezhető kamaszlánynak ajándékozó rendezői nagylelkűség már akkor erre a föl-fölbukkanó motívumra volt alkatában fogékony. Az elmúlt két-három év kiugró teljesítményei fokozott arányokban mutatják ennek az árnyalatnak jelenlétét, olykor meghatározó tónusát. Ingrid, Anitra, Eszter vagy a tragikus sorsú, lázálmaiban oldozást nem találó Mária királynő egyformán balladai hősnő, s köztük a különbség néhol csak annyi, hogy a Zöldruhás lány tör ténetéből Lorca, Mária királynőéből Anitráéból Arany János, az Eszteréből, Szécsi Margit írhatott volna szebb balladát. Mert ahogy ezek a lelkük konokságával, alázatukkal mégsem győző, vagy szépségüktől megittasultan csak maguknak áldozó nőalakok drámájukat a világgal egészen a tragédiáig feszítik, azzal már költészetté is oldják; sorsuk képletét belerajzolják a líra nagy, termékeny homályaiba.

Ez a belerajzolás, ez az alak mögé nyíló tágas homály Almási Éva lírai gesztusnyelve. Eszköztelen és egyszerű, lágy, becéző, kedveskedő, majd élessé, nyerssé válik, hogy újra vissza-térjen nyugalma, emberi méltósága völgyeibe. Eszter nagymonológja szinte egyszerre láttatja ezeket az elemeket; az egyetlen, ami kimarad belőle, a vadul feltörő, gátjait vesztő düh és sértettség nyers, érdes kiáltása. Ingrid és Emilia számonkérése a szerepek természetéből következően sziporkázó skáláját mutatja már ennek a hangszínnek is.

A balladaiság persze korántsem egyeduralkodó motívuma játékának. Összhatás inkább, az általa megragadott alakok, jellemek alkatvonásainak magasabb szerveződése, lényük elvont tartozéka. S mindez nem hogy nem zárja ki, hanem eleve feltételezi és meg is köve-teli a jellemformálás gazdag realizmusát, húsvér földiségét. Nem világidegen hangulatiság a vezérlője, tisztán valóságfölötti síkokba soha nem lép. Egy-egy szerepét átható részletezéssel szervezi sokfajta elem összműködésévé, és ebben a belső, sokszor megsejtésekre támaszkodó műhelymunkában az ábrázolás sal-

langmentes, józan realizmusa a mérce előtte. Az már különlegessége, egyéni színhatása tehetségének, hogy az ilyen célzatosságban megformált alakok nála sokszor túl is mutatnak önmaguk határain, átnőnek a jelzések síkjába, szimbólumokba magasodnak. Az idei évad első izgalmas erőpróbája, Emilia szerepének sokban újszerű megfogalmazása meg-győző példa arra is, hogy mennyire uralkodó, központi játékában az imént említett realista igény.

Itt természetes, egyszerű asszony alakítója, akinek emberi érettsége, tapasztalata, a mesebeli okos lányt idéző, magabiztos józansága nemcsak ellenpontozza, hanem ki is egészíti Desdemona légies báját, a világra vak, felhőt-len idealizmusát. Olyan feleség, aki eredendően nem törne az önállóságra, sőt, ha szerelmében biztos lehetne, hű szolgálattevője lenne mindenben urának. A megcsalatottság azonban fölborzolja asszonyi büszkeségét, és lelki szabadsága védelmében, ha kell, nőstényfarkasként támad férjére, akinek alávalóságát jól, de kitűnik, nem eléggé ismeri. Minden mozzanatában hiteles, aprólékos műgonddal kidolgozott alakítás ez, pedig a szerep maga kissé hálátlan - ha Desdemonáénál vitathatatlanul előnyösebb is -, mert a valódi drámában, Jago és Othello párbajában csak amolyan katalizátorként van fontossága. A színészi játék váratlan erénye, hogy Emilia ebben az előadásban képes túlnövekedni szituációja vézna dramaturgiai lehetőségein, és időnként alakjával még központivá is emelkedik, anélkül, hogy ez önkényes rájátszásokhoz vezetne. Egy magatartás, egy markáns emberi portré válik itt jelentékeny tényezővé; a gigászi indulatok pokoli ütközetében egyszer csak megjelenik egy nőalak, aki a fékevesztett szenvedélyesség, a tisztaságot megrontani igyekvő gyűlölködés örvényében küldetésre talál a hűség feltétlenségében.

Ha végigtekintünk szerepei során, érdekes összképet kapunk. A legszembetűnőbb az, hogy látszatra végletesen eltérő, olykor egyenesen egymást kizáró alakok megszemélyesítője volt. Poppea, Leila, Viktória, Antonia, valamint a *Charley nénje* című bohózat Kittyje az egyik véglet fokozatai. Középen foglal-hatnak helyet olyan szerepei, mint Glafira, a *Gellérthegyi álmok*. Lánya, Dzsini a Törtetőkben és Polly - akár a két pólus középútjaként is. A másik véglet irányát Lady Milford, Ingrid, Emilia, Mária királynő, Eszter mutatja. Hogy a távol ság milyen nagy a két végpont között, azt a Poppea-Eszter szembeállítás - mely-nek egyébként csakis egy ilyen grafikonban lehet értelme - önmagában is tükrözi. Ennek a belső szembesítésnek, a szerepek síkbeli csoportosításának két tanulsága van egyszerre. Az egyikről már szó esett: sokáig félreértették, nem tudtak mit kezdeni vele. A másik számunkra most fontosabb. Mert azt sem szabad felednünk, hogy bármilyen lelki útvesztőt jelenthetett is annak idején a beskatulyázottság, pályakezdésének nem bukások a mérföldkövei. Azaz, képes volt maradéktalanul megoldani a rábízott feladatot, életre keltette azokat a figurákat is, melyektől egy választékosabb igénynek vonzásában ugyanakkor idegenkedett. És említettük azt is, hogy az ösztönös művészek közül való. Márpedig, ha ezekkel a szerepekkel nem lett volna semmilyen igazi közössége, akkor éppen azért, mert ösztönös művész, egyöntetűen megoldhatatlan feladat elé állították volna. Hol hát a megoldás ?

Részben azokban a gondolatokban, melyeket az ösztönösség tudattalan módszerének elemzésekor fejtegettünk. Mert azok a szerepek, melyek csak egy bizonyos határig engedték ennek a stílusnak kiélését, nem voltak kizárólagos viszonyban magának az adottságnak a természetével. Nem semmisítették meg, hanem csak csonkították az alkatot, a tehetséget. Fékezték mozgásait, leszaggatták gesztusainak egy hányadát, fölhígították színei élénkségét. De mindez mégis vele, rajta, benne történt. Lénye eredetiségében, valódi tartozékaiban. Ennyiben és így találkozott ezekkel a szerepekkel is, ilyenformán fakadtak belőle, így kerülhette el velük a bukást anélkül, hogy kelepcéjükből szabadulhatott volna.

*

Amennyire méltánytalan lenne figyelmen kívül hagyni ennek a nehéz, kísérletező időszaknak hol szokványos, hol tüntetően egyéni próbatételét, ugyan-annyira fölösleges és erőszakolt meg-ideologizálni, dramatizálni. Különösen azért fontos hangsúlyozni ezt, mert nem voltak soha - és ma sincsenek - művész-társai között esküdt ellenségei, akik módszeresen szembeszegültek volna cl-várásaival, míg útját kutatta. Tehetségé-nek természete, meglehet, részben köve-telte is azokat a kerülőket, többnyire látszatkitérőket, melyeknek emléke elgondolkoztató, de törést nem hagyott benne.

Emilia (Almási Éva) és Desdemona (Piros Ildikó) (Iklády László felvételei)

Sőt, nemrég úgy nyilatkozott, nagyon szívesen játszana gyakrabban vidám, derűs darabokban, örülne, ha a közeljövőben egy oldott, napfényes mű valamelyik nőalakjával találkozna.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Nánay István; Amatőr seregszemlék

Koltai Tamás; A színház alkimistája: Eugenio Barba

Mészáros Tamás; Grotowski felel?

Saád Katalin; Színház, Jancsónál

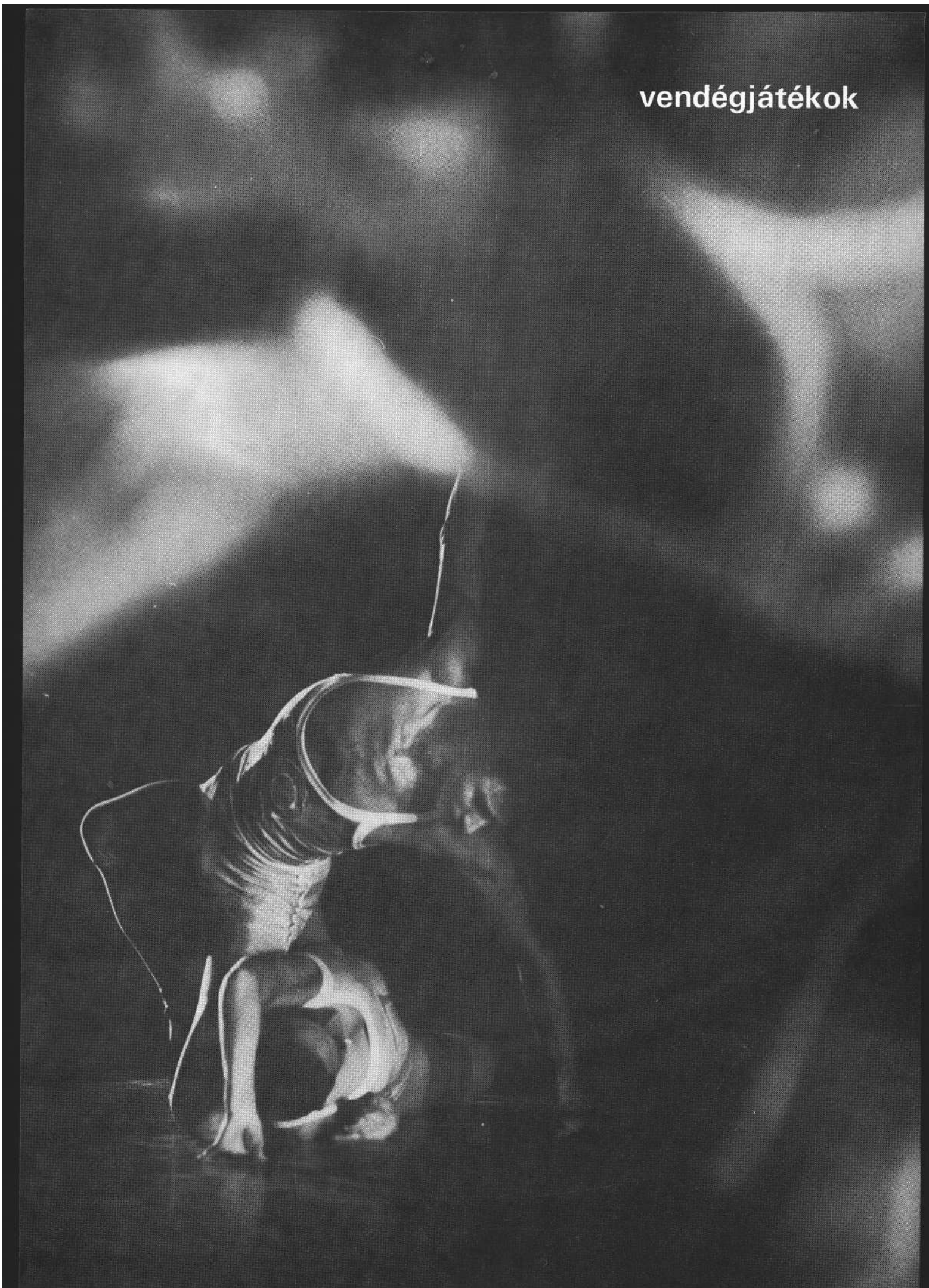
Szántó Erika: Arnolf új arca

Cserje Zsuzsa, A szolnoki Gácsérfej

Csik István; Az embertan tudománya (Beszélgetés Lendvay Ferenccel)

Köröspataki Kiss. Sándor; „Beszélgetés" a százéves Mejerholddal

Radnóti Zsuzsa: Ősvigasztalás (Tamási Áron drámájáról)


vendégjátékok

PÓR ANNA

A Holland Táncszínház bemutatkozása

Újszerű . . . avantgarde ... és talán ezért nehezen érthető a kevésbé avatott néző számára, vagy talán éppen szokatlan intellektuális jelrendszere teszi nehezebben megközelíthetővé a holland táncosok egyik-másik műsorszámát? Miért „színház" (Nederlands Dans Theater) az elnevezése, ha a táncok nem tartalmaznak meghatározható eseményt? Ilyen és ehhez hasonló kérdések keringtek az Operettszínház folyosóin a bemutató szünetében. Az 1959-ben alakult, 3 éves múlt-ra visszatekintő Nederlands Dans Theatert a kortárs táncművészet egyik kiemelkedő képviselőjeként tartják számon. Nagy sikerű amerikai, ausztráliai és közel-keleti turnék után érkezett hozzánk a Budapesti Művészeti Hetek alkalmából. Hollandiában a XVIII. és XIX. században nagy népszerűségnek örvendett balett a XIX. század vége felé elsorvadt, majd teljesen feledésbe merült. Igy századunk ötvenes éveiben szinte minden tradíció nélkül alakult meg a Holland Királyi Balett-társulat Amszterdamban, ebből vált ki 1959-ben néhány vállalkozó kedvű fiatal táncos, akik megfogalmazott programjuk szerint szakítani kívántak a táncművészetben eluralkodó sablonokkal, és új utakat kerestek. Céljuk, hogy az európai klasszikus tradíciók és az amerikai „modern dance" vívmányai között hidat alkotva a modern ember életérzéseinek kifejezőjévé tegyék táncukat. Ma már a holland állam, illetve Hága városának támogatásával működik a 21 tagú társulat, állandó színházuk van Hágában.

Egy színház családfája

Együttesüket a ma élő koreográfusok alkotó és kísérletező műhelyének szánták. A műsorukon eddig bemutatott mintegy 150 mű koreográfiáját az együttes saját állandó koreográfusain kívül vendégművészek tervezték. Ezek között olyan ismert amerikai táncművészek neve is szerepel, mint Jerome Robbins, *a West Side Story* koreográfusa, vagy John Butler, Martha Graham egykori partnere. Az amerikai „modern tánc" stílus, amelynek a klasszikus balettel való egyesítésére az együttes vezető koreográfusai, a Martha Graham és Butler iskoláiból kikerült amerikai Glen Tetley és a vele huzamosan együttműködő holland Hans van Manen törekszenek, mind Európában, mind Amerikában már több mint félévszázados múltra tekint vissza. Az expresszionizmus első és legnagyobb hatású képviselője, az amerikai Isadora Duncan a század elején bontott zászlót az anekdotikus tartalmaktól mentes, lírai tánc jogáért. Mint a korabeli avantgarde és „izmusok" képviselői, általában ő is gyökeres „forradalmasítást", a korábbi hagyományok teljes elvetését, a századfordulón stagnáló, sablonokba merevedő klasszikus balett tökéletes megtagadását követelte. A. zene keltette érzelmeknek spontán, minden belső és külső kötöttségtől mentes, mezítláb, görög tunikában vagy akár meztelenül táncolt improvizációinak kirobbanó, felszabadító hatású, óriási sikere után az expresszionista iskola későbbi jeles németországi képviselői -- mint Mary Wigman és a magyar származású Lábán Rudolf - eljutottak a táncnak minden más művészettől és egyben a zenétől való függetlenedéséig, a zene nélkül vagy ütőhangszerek kíséretével megvalósított táncig. Fenntartották a balettől való szigorú elhatárolást, de Duncan impulzív, improvizatív technikát elvető táncával szemben, most már egy tudatosan megszerkesztett mozgásrendszeren alapuló újfajta technika volt kialakulóban, amelyre a XIX. század közepén működő francia Delsarte mozgásanalízise mellett döntő hatással volt Jacques-Dalcroze mozgásritmikai zenepedagógiai rendszere. A tízes-húszas években már fokozatosan megindult a két mereven egymással szemben álló irányzat, a klasszikus balett és a „modern tánc" vagy „kifejező tánc" (Ausdrucks-Tanz) közötti szigorú válaszfalak áttörése, a megtermékenyítő kölcsönhatás. A klasszikus balett megreformálásáért síkra szálló Gyagilev balettjének műsorán Duncan és Dalcroze hatása nyomán sorra megjelentek a konkrét irodalmi cselekmény nélküli „abszolút" táncok, „táncszimfóniák" (pl. Balanchine művei), és ugyanakkor egy-egy kísérlet erejéig feltűntek a klasszikus balett formáitól, esztétikai eszményeitől eltérő művek is. Ezzel párhuzamosan idővel a „modern" tánc képviselőiben is megérett a felismerés, hogy a klasszikus balettnek és vele az európai színpadi tánc évszázados technikai vívmányainak gyökeres elvetése a mesterségbeli fejlődés megtorpanásával, hovatovább a spontaneitás és a dilettantizmus áradatával fenyegette a színpadi táncművészetet.

Amerikában a Gyagilev-balettből kirajzott orosz táncművészek klasszikus-balett-kultuszával párhuzamosan szervesen bontakozott ki a „modern dance" szélesedő tábora, amelyet a harmincas években már olyan nagy művészegyéniségek fémjeleztek, mint Martha Graham, akinek sok vität kiváltott művészete magas szintű, sajátszerű technika kifejlesztésével az amerikai primitív népek tanulmányozásán ihletődött rituális jellegű táncok mellett a mélylélektan korlátlanul merész ábrázolásáig jutott el. Az amerikai tánc ugyanakkor Robbins West *Side* Storyjával az élen, nagy szerepet játszott a Broadway musicalprodukcióiban is.

Tánc „story" nélkül

Ezeken a hagyományokon nevelkedtek a holland táncművészek vezetői. Az együttes a klasszikus és a Graham-technikát egyaránt ismeri és műveli, ám előadóművészetükben nagyobb hangsúllyal szerepel az amerikai tánc kifejezési nyelve. Glen Tetley *Körök* című kompozíciója (Zene: Luciano Berio, „Circles" női hangra, hárfára és két ütőhangszerre. Szöveg: E. E. Cummings; Három költemény a „Versek 1923-1945" c. kötetből) a szerzőnek 1968-ban készült, kevésbé ismert és talán nem legjelesebb, de úgy tűnik, egyéniségét mégis jellegzetesen tükröző alkotása. Tetleyt az amerikai „modern dance" koreográfusai között a *Iitéraire,* anekdotikus tartalomtól, sőt részben a zenétől is független abszolút tánc és az emóciómentesen, tisztán tér-idő-erő hármas egységéből kibontakozó mozgáskompozíciók egyik legkövetkezetesebb képviselőjeként tartják számon. Ezt az irányzatot olyan elvszerűen valósítja meg, hogy az amerikai tánckritika, amely általában nagy elismeréssel magáénak vallja a nagyrészt amerikai honfitársai irányításával létrejött holland együttest (New York évente rendszeresen két hétre vendégül látja a holland táncosokat), Tetley tárgyilagos szemléletű intellektuális művészetét inkább a modern európai törekvések; az új hullámok filmjeinek világához érzi közelebb állónak, mintsem amerikai sajátosságnak.

A Körök című kompozícióban a színpad felső terét átfogó s rendkívüli tudatossággal megszerkesztett fényjátékban

Jelenet a Holland Táncszínház Körök című balettjéből

fel-felcsillanó vékony acélkarikák alatt az acél hűvösségét idéző, fehér és hideg kékesszürke, testhezálló trikókban, zene nélkül, a modern etűd szigorú fegyelmével mozgó csoport kristályos, tiszta vonalakkal és formációkkal kibontakozó egyöntetűségét hirtelen megbontja egy-egy ellenpontozó mozgás, majd később felbomlik az egység, egyének, párok, csoportok bontakoznak ki és alakulnak át újra bezáruló és ismét átformálódó körökké. Miközben az egyéni motívumok hangsúlyozottabbakká válnak, megszólal egy monoton, elvontan fájdalmas, lírai énekelt vers vagy inkább recitativo és hárfakíséret. A nem létező nyelven megszólaló versekből hol ismert, hol meg ismeretlenül csengő szófoszlányok jutnak fülünkbe. Az oldás és kötés, alakuló-felbomló, egyének és közösségek viszonyaiból bontakozó alakzatok váltakozásának emlékezetes feszültséggel teli pillanata, amikor a párjától elhagyott, magára maradt férfi egyedül, helyét nem lelve, mintegy ellenállhatatlan vonzásban kering a befelé fordult, bezáruló kör körül, míg végre helyére lel a vele most már teljesen bezárult körben. A csoportformáció alakulása régi népi helycserélő-párcserélő gyermekjátékok struktúrájára emlékeztet, amikor a hirtelen megbontott rendet gyors átrendeződés követi, amelynek során a pillanatnyi zűrzavarban idejében párját-helyét nem lelő játékos mindenkor kimarad a játékból. Ebben a táncban azonban a gyermekjáték realisztikusan pozitív világával ellentétben, nem marad végül is szemfüles, fürge győztes; az elnéptelenedő, elsötétedő színen egyetlen nő marad szánalmas magárahagyatottságban a földön.

A schönbergi „Sprechgesang"-szerű kíséret jelzi a szerzőnek a schönbergi zenei stílushoz való mélyebb vonzódását. (Legismertebb alkotása Schönberg „Pierrot Lunaire" című kompozíciójára készült koreográfiája, 1962.) A kristálytiszta, sallangmentes mozgásformákra törő, tér és ritmus, egyén és csoport feszültségeire épülő, matematikai tudatossággal szerkesztett struktúrák jellemzik Tetley kompozícióját.

Ebben az intellektuális világban az erotikus feszültségek mintegy érzelemtől mentes, áttételes formában illeszkednek a hideg geometriai formációk rendszerébe. A tánc, mint az „abszolút tánc" műfaja általában, nem ad konkrét tartalmi fogódzót, hanem szimbólumvilágával a zenéhez hasonlóan asszociációkat kelt a nézőben. A klasszikus etűdök lassú, kitartott adagioformái, klasszikus battírozások, forgások és ugrások, modern lassítottfilmszerű egyensúlygyakorlatok, érdekes emelések, a modern tánc földön kúszó mozgásformáitól a keleti táncokból eredő rándított vállmozdulatokig terjedő mozgáselemek sokrétűen gazdag változatait fogja egységbe a koreográfia táncnyelve.

Az együttes jellegzetes táncstílusát Tetley mellett a másik vezető koreográfus, a holland Hans van Manen képviseli. A második este befejező száma, a szellemes *Extra szeptett* megcsillogtatta sok-oldalú koreográfusi képességeit, humoros mozgásötleteit, virtuóz szerkesztési módját. A kompozíció poénja szellemes koreográfusi fogáson, a néző becsapásán alapszik. A Saint-Säens zenéjére *(Szeptett vonósokra, zongorára és trombitára Op.* 65.) komponált tánc az első tételekben úgy indul, mintha a „táncszimfóniák" hagyományainak (a helleraui Dalcroze-iskolától Balanchine-ig) kialakult módján a zenei szólamok, ritmusok, motívumok pontos, korrekt táncbeli interpretálását kívánná megvalósítani. Amikor azonban a teljes komolysággal végrehajtott feladat során a motívumot a táncosnőnek szokványos klasszikus arabeszkben való emelése jelzi, a basszusban ismétlődő motívumra a partnert igen meglepő módon két másik férfitáncos emeli most már ellenkező irányú arabeszkben. Ebből azután az ismétlések során kínos bonyodalom származik, mert a szoprán motívum megjelenésekor a nő emelésére siető férfitáncost a basszus motívum feltűnésekor minduntalan újra - a kötelező arabeszkben - a szín ellenkező oldalára viszik hoppon maradó partnernője mellől, és ő hasztalan próbálja végrehajtani az esedékes emelést. A néző ekkor már „kapcsol", rádöbben, hogy „ugratják": nem táncszimfóniáról, hanem ennek persziflázsáról van szó. A táncosok egyszerre teljesen naturálisan ásítani és nyújtózkodni kezdenek, és ettől kezdve a kompozíció egyre jobban elszabaduló, jó humorú, a balettet is megfricskázó, elevenen pergő táncos paródiába csap át. A koreográfus bevallott célját, a közönség szórakoztatását ezúttal csakugyan maradéktalan sikerrel valósította meg.

Társadalmi állásfoglalás

A holland származású koreográfusnak, Job Sandersnek Prokofjev *Tovatűnő látomások c.* művére komponált drámai táncköltemény a megismert művek legtáncosabb és egyben a klasszikus baletthez legközelebb eső műsorszáma volt. Talán nem ártott volna, ha a műsorfüzet a szerző saját nyilatkozatával némileg eligazítja a nézőt a tánc témáját illetőleg. Eszerint i969-ben az Egyesült Államok déli részén való tartózkodásakor az ifjúságnak a háború és erőszak, a faji megkülönböztetés ellen vívott heves harcaiból merített ihletet, és egy - a harcban áldozatul esett - leány emlékének kívánt hódolni a tánccal. Szándékosan fordult a kézenfekvő modern ifjúsági zenei formák helyett a távolabb eső Prokofjev-zenéhez kíséretért, hogy ezáltal áttételesebbé, általánosabbá tegye a művet.

A tánc egymástól eltérő hangulatú rövid szakaszaiban, „látomásaiban" a játékos, derűs, fiatalos lelkesedést sugárzó indulás után a lányok és fiúk könnyed szerelmei, baráti pajtáskodása közepette hirtelen megváltozik a koreográfia jellege: a külvilágból behatoló erőszak belső konfliktusokat, rémületet, pánikot, bizonytalanságot támaszt a korábban harmonikus közösségben. A talajtalan magányba, rettegésbe széthullott csoport lassan érettebb szomorúsággal keres védelmet a közösségben. A záróképben a teljes megzavarodottságot és rettegést szimbolizáló, a végső katasztrófa széléről visszahozott leányt a csoport szoros oltalmazó öleléssel zárja körül, csendes, elszánt, bánatos komolysággal.

A kis mű nem hozott sem tartalmában, sem pedig formai megoldásaiban különösképpen újszerűt vagy kimagaslót, de a maga hagyományos formájában az est egyik vonzóan emberi színfoltja volt. A sokoldalúan jól képzett együttes - a műsor viszonylagos homogenitásán belül is - a más-más eszközökkel élő különböző koreográfusok egymástól eltérő mozgásvilágát mindenkor gondosan kidolgozott formában, magas szakmai színvonalon valósítja meg, ezúttal azonban mégis úgy tűnt, hogy a klasszikus balett gyors, lendületes, lebegőbb mozgásaitól kissé mintha elszoktak volna a táncosok.

A műsorban szereplő rövidebb kamaraszám, a *Vasárnapi lapok (Cliff* Keuter koreográfiája) a kispolgár bambán értelmetlen szabadidőtöltésének kis szürrealista szatírája. A színpadon látszólag rendszer nélkül szétszórt naturális tárgyak: autógumikarikák, használható és felfordított padok, levegőben lebegő kötél és autóduda, a színpad első sarkában „Sunday papers" felirat. Ezek között az elemek között az elcsépelt „Donau Wellen" keringő verkliszerűen felhangzó foszlányaira egy leányból és két férfiból

Körök (Holland Táncszínház). (Eifert János felvételei)

álló hármas montázsszerű, rövid mozzanatokban villantja fel a minden áron való stupid „szórakozás" és a ponyvaízű, borzongató vasárnapi „szenzációkat" jelző képsorokat. Leveszik a leány fejéről a fátylat, egy fiú autógumin lovagol, kiskutya sétáltatását mímelve huzigálnak kalapot a földön, egy fiú felfújt papírzacskót pukkaszt szét, a pukkanásra fekete lepelbe burkolt lány hullik a földre, a papírzacskó újabb pukkasztására irányuló kísérletek sikertelenek maradnak; ünnepélyesen gyertyát gyújtanak, és összesodort újságpapírfáklyákat égetnek, spanyolgrandszerűen manipulálnak a fekete lepellel stb. stb. Néhol mintha a húszas-harmincas évek weimari proletkultjának emlékei, máshol mintha Cocteau *„Les mar/és de la Tor Eiffel"* című szürrealista balettjének reminiszcenciáit villantaná fel ez a tragikomikus kis szatíra.

A holland együttes által bemutatott táncok nemzetközi előzményeire való utalással, mintegy családfájának megidézésével csupán érzékeltetni szerettük volna, hogy a nemzetközi sajtóban többször avantgarde-nak kikiáltott és propagált együttes kétségtelen értékei nem feltétlenül a bemutatott művek gyökeres újszerűségében keresendők.

A nemzetközi tánckritika ilyen megnyilatkozásai talán azt is jelzik, hogy a táncművészetben sokkal kevésbé fejlődött ki a történelmi tudat, mint a művészetek egyéb ágaiban. Terpsichore mulandó gyermekei, a táncalkotások csak addig élnek, ameddig a színpadon láthatók; nem lapozhatók fel később könyvekben, albumok reprodukcióiban vagy hanglemezen és magnószalagon. A rövid múltra visszatekintő táncfilm és néhány szakember számára hozzáférhető sokféle táncírás még a búvárkodó történész számára sem nyújt valóban elegendő támpontot.

A század elején felbukkanó „avantgarde" mozgalmak eszmei-világnézeti indítékainak, művészeti megnyilvánulásainak, nemzetközi egymásra hatásának nyomon követése még akkor sem könnyű feladat, ha a polcról levehető könyvekben hanglemezekben bárki számára egymás mellé állíthatók évtizedek múltán is az egyes alkotások. E kiérleltebb művészeti ágak esztétikai következtetései arra figyelmeztetnek, hogy a múlttal radikálisan szakító avantgarde és az egymással szöges ellentétben álló irányzatok, „izmusok" az idők során nemegyszer az adott művészeti ág tartalmi és formai határait kitágító, egymásra ható, egymást kölcsönösen gazdagító szintézisekké egyesülhetnek.

A Holland Táncszínház ezúttal nem nyújtott sem forradalmian újat, sem pedig megrázóan emlékezetes nagy táncélményt. Mégis elgondolkodtatóan érdekes, vitathatatlan értékein túlmenően figyelemre méltó volt a vele való találkozás. Jeles szakmai felkészültséggel, őszinte kísérletezőkedvvel működő, a nyugati táncművészetben évtizedes fennállása alatt rangossá vált együttesről van szó; mint ilyen, feltétlenül kordokumentum: vonzóbb és idegenebb műveivel is üzenetet közvetít a nyugati ifjúság egyfajta életérzéséről. Kort tükröz, még akkor is, ha nyilvánvalóan csak szűkebb réteget érint a hatósugara.

A Holland Táncszínház műsora

Mozdulatok, balett zene nélkül, koreográfus: Jerome Robbins; *Eden,* koreográfus: John Buttler; Concerto Grosso, koreográfus: Charles Czarny; *A nap inga,* koreográfus: Hans van Manen; *Körök,* koreográfus: Glen Tetley; Vasárnapi *lapok,* koreográfus: Cluff Kenter; *Tovatűnő látomások,* koreográfus: Job Sanders; *Extra Septet,* koreográfus: Hans van Manen

MOLNÁR GÁL PÉTER

Félévszázados rögtönzés

Megáll az autó a régi Arbaton, a Vahtangov Színház épülete előtt, és mielőtt kinyitnánk az ajtaját, az utcán ácsorgók odasietnek. Jegyet akarnak venni. Gozzi: *Turandot hercegnőjét* játsszák. A premier nem a napokban volt, hanem ötven éve. Ötven év? Elgondolni is szörnyű. Négy nemzedék játszotta végig a *Turandot hercegnőt.* Az eredeti szereposztás szereplői változatlanul adták a darabot 1941-ig, amikor a színház a szibériai Omszkba evakuált. Ebben az évben bombatalálat érte a színházat, és hat színész meghalt. 1949-ben új szereplőkkel tanulták be a régi előadást és játszották egészen 1956-ig, hogy hét év szünet után Sztanyiszlavszkij születésének századik évfordulójára és Vahtangov nyolcvanadik születésnapjára Ruben Szimonov, a hajdani előadás segédrendezője és szereplője eredeti formájában újítsa föl. Azóta szakadatlanul műsoron van Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangov ötvenesztendős színpadi alkotása, a XX. századi színháztörténet egyik alapvető műve. Eredetileg vizsgaelőadásnak készült a produkció, a Művész Színház úgynevezett III. Stúdiójának (a későbbi Vahtangov Stúdiónak) növendékei vizsgáztak vele, úgy, ahogyan negyven évvel később a Vahtangov Színház mellett működő Scsukin Színésziskola növendékei A szecsuáni jólélekkel, Jurij Ljubimov rendezésében, mely előadásuk alapította meg a Taganka Színházat.

Miféle dolog ötven esztendeig játszani egy színdarabot?

Még csak azt sem állíthatjuk, hogy egyedülálló esemény ez. A Művész Színház *Három* nővér-előadását 194o-ben rendezte meg Nyemirovics-Dancsenko, és még ez a produkció is csupán az 190i-es színrevitel tapasztalatainak javítása. Vagy itt van Pagogyin drámája, *A Kreml toronyórája.* Ennek is három évtizede volt a bemutatója, és azóta változatlan formában fut. A Művész Színház egyik legcsodálatosabb előadása pedig Maeterlinck *Kék madara* hatvanöt éve szüntelen műsordarabja a MHAT-nak. Persze bárki azt válaszolhatná erre, hogy az MHAT színházi múzeum, előadásainak konzervszépsége, mumifikált ételtsége, formalinos elevensége utat rekeszt az új színházi hatások elől. Tagadhatatlan, van a Művész Színházban némi maradi vonás, de ez semmiképpen sem említett előadásaikra vonatkozik, sokkal inkább az új rendezésekre, a nagy mesterek halála óta önállóan dolgozó tanítványok halványabb tehetségének eredménye. De beszélhetnénk a Hadsereg Színházról is, ahol 1946 óta egyvégtében játsszák Lope de Vega *Táncmester* című komédiáját. Még gyermekkoromban láttam az elő-adás filmre vett változatát, és a mai napig ugyanaz a Zelgin játssza a főszerepet, aki a bemutatón alakította. Ljubimov Tagankájára pedig senki nem mond-hatja, hogy a régi eredmények lusta konzerválásával foglalkozik. Színháznyitó Brecht-produkciójuk mégis állandó műsordarabjuk.

Mi lehet az oka a megszilárdított illékony élménynek, a színházi perc tartósításának?

Színdarabok ezrei merültek el azóta a föltámaszthatatlan feledésbe, és ezek az előadások még mindig remekműként néznek szembe az elmúlással. Eleven létezésükkel azt kérdezik, miért elégednek meg a színházművészek azzal, hogy egy évadra vagy csak néhány hétre készítik el munkájukat, mért nem akarnak halhatatlan műveket létrehozni?

Ehhez a fajta színházi halhatatlansághoz hatalmas tömegű színházpártoló közönség szükséges, kiolthatatlanul szomjasan a művészi szépre. Szükséges az is, hogy a nézőknek ez a sokasága szabadon gazdálkodhasson idejével és pénzével, hogy egyre növekvő szabad idejét önmaga művelésére, szellemi gyönyörűségek megszerzésére fordíthassa. De nem csupán anyagi kérdés a múlékony színházi szépség tartósítása. Van esztétikai oldala is. A színházművészetet Moszkvában önálló művészetnek tekintik, nem pedig más művészetek szolgáló-lányának. A színházi alkotásnak éppúgy helye van a nép szellemi kincsestárában, mint a legnagyobb irodalmi, zenei, képzőművészeti stb. alkotásoknak. Megrökönyödve néznénk arra, aki, miután elolvasta Tolsztoj *Háború és békéjét* -elégetné a könyvet. Bolondnak tartanánk azt, aki a Mona Lisa megtekintése után megsemmisítené a festményt, s a következő nemzedékek számára Leonardo műve csak leírásokban vagy fényképfelvételekben maradna meg.

S mi mégis így teszünk a színházzal. Kezdetben a filmművészet alkotásait is eldobták. Hamarosan azonban észbe kapott valaki, hogy végzetes prédálás folyik, s világszerte megalapították a filmarchívumokat. A színház azonban még mindig csak a Szovjetunióban tartozik a védett műalkotások közé. Egy-egy színházi remekművet megőriznek, műsoron tartanak, hogy nemzedékek gyönyörködhessenek szépségében.

Már hallható is az ellenvetés. A színház kérészéletű élményt ad. Virágzik, s már el is enyészik. Lényege éppen az elmúlásban van, abban, hogy annyira gyorsan fonnyad szépsége. Igaz ez ? Igaz, de a művészi ihlet tartósításának megvannak a módszerei. A *Turandot hercegnő* próbái hosszadalmas és aprólékos, mindenre kiterjedő munkával építették föl a művet, és azóta is, ha új színész lép be a produkcióba, hosszú-hosszú ideig tartó részpróbák és együttes próbák gondoskodnak arról, hogy vérébe ivódjék a szerep mozgásának rajza, a légiesen finom ritmus, a hanglejtés dallama, hogy természetes elevenséggel kapcsolódjon a művészi tökéletességű színpadi produkció szerves életébe.

*

Évek óta újra és újra megnézem a *Turandot hercegnő* előadását, és évek óta újra és újra megkísérelem leírni. Ahányszor belefogok: nincs eredmény. Az előadás nem hagyja magát megfogalmazni. Igaz, ahányszor láttam, annyiféle előadása volt Gozzi és Vahtangov művének. Nem a szerepek külső rajza, nem az előadás feszes koreográfiája változott meg, s még csak nem is a commedia dell'arte szellemében rögtönzött játékok lazították szét a produkciót. De a szellemi tartalma, érzelmi gazdagsága volt illékonyan változó. Láttam vidám Turandot-előadást, láttam bánatost, láttam frisset és láttam fonnyadtat, élettelit és kiürültet. Láttam matinén, és láttam este, hétköznap és ünnepen. A színészek állapota, a közönség állapota és az én nézői állapotom szerint változott - nem a játék - a tartalom.

Le lehet írni azt a jelenetet, amikor a szerelmi csalódásában elkeseredett Adelma öngyilkosságot kísérel meg egy fából készült tőrrel. Lendületesen ragadja meg a tőrt, hogy keblébe döfje, de Kalaf elkapja karját, és ki szeretné csavarni markából a fegyvert. Küzdelem indul meg közöttük, de nem naturalista birkózás, hanem zenére, majdnem táncszerűvé stilizált ritmusos, mozgással, szélesen ívelő mozdulatokkal rángatják egymást.

S hogy a pátosznak és a komikumnak groteszk összevegyülése még fokozottabb legyen: a kínai császár egész udvar-tartása részt vesz ebben a szelíd dulakodásban; anélkül, hogy ők is megfognák a két főszereplőt, mindannyian egész testükkel beledűlve kísérlik meg kiragadni Adelma kezéből a tőrt. Az egész színpad táncosan ring, mintha láthatatlan érzelmi kötelékek fűznék az életért birkózó főszereplőkhöz a mellékalakokat is.

Persze: le lehet írni. De eltűnik a lényeg, a mozdulatok zenéje, a zene iróniája, a megrendülés őszintesége, egyszersmind finom kigúnyolása; eltűnik a játék eleganciája.

Le lehet írni Brighella éjszakai pantomimbetétjét, amint a Kalafnak hozott létrán egy egész nagyzenekart utánoz: hárfázik, bőgőzik, zongorál rajta bolondosan csapongó kedvében. Azt is le lehet írni, hogy a *Turandot* előadása eredetileg színiiskolai növendékek vizsgaelőadásának készült, azért ennyi benne a játékos ötlet, sokoldalú képességeik megmutatása-mutogatása is így kívánta ezt; de menten hozzátehetjük, hogy azóta nem növendékek játsszák a "T*urandot* szerepeit - még ha a Vahtangov Színház mellett működő Scsukin színiiskolának a színház tagjai közé került fiataljai rend-szerint ennek a darabnak a szerepeiben vizsgáztatnak meg, próbáltatnak ki -, az alkalmi színészvizsgánál lényegesebb eleme az előadásnak, hogy Vahtangov színházművészeti végrendeletül hagyományozta tanítványaira és a világ színművészetére *Turandotját,* hogy összefoglalja benne mindazt, amit a színházról tart, és fontosnak érez elmondani.

1883. február első napján született Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangov Vladikavkázban, a későbbi Ordzsonikidzében. Orosz-örmény apja gazdag dohánygyártulajdonos volt, aki fiát a vladikavkázi gimnázium elvégzése után (1903-ban) a moszkvai egyetem jogi karára iratta be. Az ifjú joghallgató minden szabad idejét a moszkvai Művész Szín-ház előadásain tölti.

19o4-ben készíti el első színpadi rendezését: augusztus 15-én a nyári iskolai szünetben szülővárosának színházában bemutatja Hauptmann: *A békeünnep* című családi drámáját, s ő játssza benne Wilhelm Scholz szerepét.

19o5. január 12-én moszkvai egyetemi színjátszókkal rendezi meg Otto Ernst: *Tanárok* című darabját.

1906: irányítja és játszik is Timkovszkij : *Erősek és gyengék* című drámájában, valamint Moszkvában Gorkij: *Nyaral*ókjában.

1907-től 1909-ig elfeledett szerzők darabjait gondozza a Művész Színházban.

1909-től kezdve Adasev híres színésziskolájának tanítványa. Mesterei között olyan hírességeket találunk, mint Szulerzsickij, Luzsszkij, Leonyidov és Kacsalov: a Művész Színház vezető egyéniségei.

1910. december 27. és 1911. február 8 között fontos esemény történik Vahtangov életében. Szulerzsickij Párizsba utazik, hogy a Théâtre de Réjane-ban a Művész Színház eredeti előadása alapján francia színészekkel is megrendezze Maeterlinck: *Kék madár* című bölcseleti mesejátékát. A mű világbemutatója 1908-ban volt Moszkvában: Sztanyiszlavszkij, Leopold Szulerzsickij és Moszkvin rendezték ezt az elbájoló színházi remeket, ami eredeti állapotában a mai napig a színház műsorán látható. Szulerzsickij az útra magával viszi kedvenc növendékét, hogy ketten készítsék el a párizsi változatot. Mester és tanítvány kapcsolatának tanulmányozása közel vezet Vahtangov színházi elképzeléseinek megértéséhez. Szulerzsickij volt az, aki a Művész Színház tarka estjeiként megszervezte a később Moszkva-szerte híressé váló, sikeres kabarét: *a Denevért,* a színház stílusát, műsorát, személyiségeit utánzó művészkabarét. Ez a kabaré emlékeztet Reinhardtnak 1901-ben Berlinben megalapított *Hang és füst* nevű kabaréjára. Egy-forma szerepet töltenek be mindkét város színházi életében: segítenek a „nagy színjátszást" megszabadítani a csökött-ségektől, kötetlenebb formát alakítanak ki, természetesebb kapcsolatot színpad és nézőtér között; előtérbe állítják a színész egyéniségét, sokoldalú képzettségét, tudását, megragadó testi és lelki ügyességét. S ezen kívül: propagátoraivá válnak a szecesszió irányzatának. A *Kék madár* előadása vagy a Denevér-kabaré a szecesszió (Oroszországban: *Mir Iszkusztva* néven) kristálytiszta képzőművészeti ihletésében fogant. Ezek hatásától nem marad mentes Vahtangov művészete és különösen főműve: a *Turandot hercegnő* előadása.

1911-ben Vahtangov megismerkedik közelebbről is Sztanyiszlavszkijjal és Nyemirovics-Dancsenkóval Március 12-én diplomát kap Adasev iskolájában, és három nap múlva - március 15-én - belép a Művész Színház társulatába. Sztanyiszlavszkij ekkor kezdi gyakorlatban is kidolgozni híressé lett rendszerét, és a MHAT fiatal művészeinek egy csoportjából stúdiót szervez, ahol a kísérleteket végzik.

Ugyanennek az évnek szeptember 3-án Vahtangov megkezdi színészpedagógusi működését a Saljutina-iskolában. 1915-ig itt tanít. Szeptember 23-án Tolsztoj: *Élő, holttest* című drámájának művész színházbeli előadásán az „Egy cigány" szerepét játssza.

1912 augusztusában utazást tesz Skandináviában.

1913: az Első Stúdióban rendezőként és színészként vizsgázik egy Heyermans-dráma bemutatásával.

November 15-én Hauptmann már említett drámáját rendezi meg ismét.

1914. március 26-án a Manszurovszkaja Stúdió vezetője lesz. A következő évben az iskola nyilvános előadóesteken mutatja be növendékei előrehaladását. Egyfelvonásosokat, zenés darabokat, Csehov- és Maupassant-elbeszélések dramatizálásait viszik a szakmai közönség elé.

Ugyanebben az időben a MHAT-ban különböző epizódszerepeket bíznak rá. A Doktort játssza Moličre: *A képzelt* betegében, Kraftot Leonyid Andrejev: *A gondolat* című darabjában; Báli vendég Dosztojevszkij: *Nyikolaj Sztavrog*injában, a többi között. Az Első Stúdióban játszott szerepei: idősb. Tackleton Dickens: *Házitücsőkjében* (1914. november 24.) és Frazer szerepe Henning Berger: Özönvízében (1915. december 14., saját rendezése).

19i7 márciusában megalakul a Vahtangov Stúdió.

1918. április 23. : *Rosmersholm.*

1918. szeptember 15.: Maeterlinck: *Szent Antal csodája.* Mindkét előadást az Első Stúdióban rendezi.

1918. október 8.: Sztanyiszlavszkij megbízásából átveszi a megalakult Habima Stúdió vezetését. Itteni rendezése: Schalom Asch: *Az idősebb nővér,* Perec: *Tűzvész,* Katznelson : *A nap,* Berkovics: Balszerencse.

1918 és 1'920 között lázas munkát végez különféle színiiskolákban, stúdiókban, színházakban és színházi szervezetekben: részt vesz a Művész Színház Második Stúdiójának munkájában, Otto Gunszt drámai stúdiójában, Saljapin

színésziskolájában, az örmény Stúdióban, a Csajkovszkij Filmiskolában, a Habimában és a Vahtangov Stúdióban, amit 1920. szeptember i3-án a Művész Színház vezetősége elfogad Harmadik Stúdiójának.

1920 szeptemberében ez a stúdió mutatja be Vahtangov rendezésében Csehov: *Háztűznézőjét* vizsgaelőadásként.

1921. január 29.: *a Szent Antal csodája* a stúdió növendékeivel.

Megbetegszik: fájdalmas béldaganata - ami idővel rákossá válik - fékezi tevékenységét, egy-egy roham között a szanatóriumból kiszabadulva készíti mégis legjobb előadásait.

1921. március 29.: Strindberg: *XIV. Erik* című drámájának megrendezése az Első Stúdióban. Szeptemberben: a Harmadik Stúdióban a *Lakodalom* című egyfelvonásos második változata.

1922. január 3i.: Anszki: *A dibuk* című drámájának bemutatója a Habimában.

1922. február 27-én megkezdi a *Turandot hercegnő* próbáit a Hármas Stúdió növendékeivel. Nem a Schiller átdolgozta Gozzi-mesét vették alapanyagul, mely Gozzi *(fiabái* közül ezt a regényes históriát tartósította a nemzetközi szín-padokon, és elvezette Puccinihoz is, hogy most már operai alakzatban éljen tovább, feledésbe merítve az eredetit. Miként *a Három narancs szerelmese is* csak Prokofjev segítségével éli tovább halhatatlanságát, és a mi színpadainkon, ahol *a Turandot hercegnő* Schiller-változata már 1821-ben föltűnik Székesfehérvárott a Nemzeti Színjátszó Társaság műsorán, a *Szarvaskirálynak* is Heltai Jenő átdolgozására volt szüksége. Vahtangov visszakanyarodik Carlo Gozzi mesevilágához, a Goldonival pörlekedő, köznapi életből merítő, fesztelen vígjátékaival vitázó, a commedia dell'artét programszerűen tartósítani vágyó hősi és vidám groteszkségéhez, mert ez a mesetartomány esik legközelebb ahhoz a „fantasztikus realizmushoz", amit Vahtangov célul tűzött színháza elé: egyesítve Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusának rendszerét saját vallásosan etikus színházeszményével és a mejerholdi attraktív színház vívmányaival. Miközben a színpadi mű működő életében megjelennek Vahtangov gyakorlattá változtatott elvei - a szín-háznak világosságra és szépre kell nevelnie közönségét, a színészeknek vállalmok kell az erkölcsi tökéletességet és valóságos klauzúrában kell élniök, mint ma Grotowski színészeinek, hogy szent hivatalukat betölthessék - életre kel Antonio Sacchi szelleme is, aki korának híres Truffaldinójaként egyszerre szolgálta Goldonit és Gozzit is, mind a két úr darabjait sikerre vive. (És évekig Oroszországban vendégszerepelt - hogy a kapcsolat filológiailag is tökéletes legyen a rögtönzött vígjáték e nagy alakja és a század elejének szovjet színházművészete között.) Sacchi csapongó tréfái, fantasztikus humora és a vadságban is őszinte logikai meseszökellései lebegnek a Vahtangov-mű fölött védszellemként.

Vahtangov leveleiből - és próbáinak, tanóráinak Gorcsakov lejegyezte nyomaiból - megtudható, hogy a nagy rendező tökéletes elzártságot követelt színészeitől, művészi munkájukra való teljes összpontosítást annak érdekében, hogy a művészeten át találjanak el a misztikához. A növendékeknek - követelte - magukévá kell tenniük a szigorú fegyelmet, meg kell barátkozniok a művészet szerelmével, meg kell szabadulniok az önzéstől és a kisszerű ambícióktól. Ezek az elvek Szulerzsickij jel való barátságából eredtek, akinek fényét - mint Shakespeare az Erzsébet-kori drámaíró-két - elhomályosítja az utókor előtt Sztanyiszlavszkij ragyogása. Szulerzsickij elve volt az is, amit a *Turandot* hercegnőből ismerhetünk, hogy az úgynevezett negatív figurákat is szeretnie kell a színész-nek, nem szabad a közönségre ráerőszakolni a véleményüket valamely figuráról: csak édes iróniával ellátva lehetőséget kell engedni arra, hogy a néző maga ítéljen.

Közbevetőleg megjegyzendő, hogy Vahtangov rendezői és színésznevelői tevékenysége akkor bomlik ki teljességében, amikor a Művész Színház átmeneti válsággal küzd. A forradalom győzelme után művészi csődbe kerül a szín-ház. 1920 áprilisában felújítják korábbi produkciójukat Byron: *Káinját,* ez az évad egyetlen új bemutatója. 1925 szeptemberéig (Trenyov: *Pugacsivscsinájáig*) az 1921-ben bemutatott *Revizoron* kívül semmi újat nem csinál a színház; a társulat külföldi vendégszerepléseket vállal. Kétéves amerikai turnéra utaz-nak: a tagok egy része ottmarad - köztük a későbbi rémspecialista: Akim Tamiroff. Zavarba kerül az anyaszínház. Képtelen folytatni a forradalom előtt megkezdett munkát. Vahtangov éppen ekkor bontakozik ki, mégpedig a Mű-vész Színháznak nem a századfordulón művelt realista-naturalista-meiningenista stílusát fejleszti tovább, hanem fantasztikus-szimbolikus irányzatát - amit Sztanyiszlavszkij a Kanadából visszatér Szulerzsickij hatására alakított ki.

*

Sztanyiszlavszkij már korábban érezte: *„mennyire szüksége van a színháznak mindenekelőtt új technikával játszó új színészekre".* Vahtangov - mindig a „rendszer" alapján - ezt az újfajta színészt hozta létre növendékeiből, akik 1929-től kezdve a stúdióból létrejött Vahtangov Színház törzsgárdáját alkották: vezető színészei és rendezői lettek.

De ha a *Turandot hercegnőt* nézzük, ezt az összefoglaló művet, az addigi eredmények összegezését és a későbbi korokra, máig ható színpadi teljességet, akkor nem szabad elfelejteni Sztanyiszlavszkijnak ezt a gondolatát sem: „A *külső cselekmény szórakoztat, mulattat vagy elzsibbasztja az idegeket, de csak a belső cselekmény tudja hatalmába keríteni lelkünket, és tud uralkodni rajta."* Nem az újítások adják a *Turandot* lényegét. Nem-csak a technikát csodáljuk - ha csak nem azért, mert képes rögzíteni az illékony ihletet -, nem a formát csodáljuk, nem az hat elsődlegesen, hanem a benne meg-jelenő fiatalos tartalom, érzékeny szépség, a játék gyermeki öröme és csillogása. Talán ezért van az, hogy bár hihetetlen pontossággal és igyekezettel őrizték meg a színház alapító előadásának rugalmasságát és őszinteségét: mégis, nem egyenletesen sikerült a tartósítás. Számomra mindig a szolgák jelenlétéből csap ki a legtöbb öröm, a legfrissebb hatás. A szolgák, akik átdíszítenek, és a nyílt színpadon leeresztett trägerekre bekötik és leakasztják a dekoráció lenge selymeit: megszámozott hátú kék-fehér-piros köntösökben táncolnak és futnak be a színpadra. Már ebben az örömteli sürgésükben is annyi lelkes buzgalom, néma szolgálat és kedves-szíves segítőkészség jelenik meg, ami derűvel borítja el a színpadot. Legvidámabb megjelenésük mégis a második felvonás közjáték-pantomimje. Játékosan parodizálják Kalaf és a hercegnő szerelmi viadalát, olyan keserves-víg véget jósolva a mesének, mint ahogyan *a Szentiványéji álom* mesteremberei vetítenek előre nevetségesen véres históriát a lakodalmi párok elé. Itt sorban öngyilkolják magukat táncos lépésekkel, és szardíniaként fekszenek a rivalda előtt. Báj és kidolgozottság ragad itt magával. Talán azért ez a leghalhatatlanabb része az előadás-

nak, mert ezt játsszák rendszerint a színház új fiataljai, akik az életükért játszanak, akik minden igyekezetükkel merül-nek cl föladatukban, és be kívánják bizonyítani rátermettségüket és tehetségüket.

De a szigorúan megszerkesztett fizikai cselekvések is csapdába zárnak őszinteséget és ihletet: önkéntelenül is fölkeltik a negyedik színésznemzedékben is az eredeti próbáknak a rátalálás-örömét. Brighella említett betétje - kezébe veszi a falhoz támasztott létrát, előbb gitározik, majd bőgőzik, azután álla alá emelve hegedűszólót játszik rajta, végül térdére fektetve zongorázni kezd - varázsos móka. S amikor a négy maszka *A halj-tyúk tava* kishattyúit parodizálja Petipa hagyományos pas de quattre-jában, vagy fölidézik *a Haldokló hattyút,* vagy ami-kor *Nyírfácska* együttesként siklanak a színre: megújulólag keltik föl a színész-ben a játék mámorát.

A kísérőzene Csajkovszkij és Rossini dallamvilágát egyszerre idézi fel, és számomra Ježek könnyedségére és ironikusan érzelmes melódiáira emlékeztet. Kozlovszkij és Szizov hangszerelésének legpompásabb hatása a cigarettapapirosborítású fésűk alkalmazása: ettől lesz egyszerre „keleties" a muzsika - annyira orientális, amennyire ide szükség van. Ez a parodisztikus „kínaiasság" vonul végig gúnyosan ízesítve az előadást: a játékos fésűzenekar diákcsíny érzetét kelti föl. És a rögtönzöttségét. Szorosan és logikusan tartozik bele a szedett-vedett, használati tárgyakból történelmi jelmezt mesterkedő vagabundosságba, ahol a szolgák olaszos jambósapkája *(Gozzi)* vagy kínaias copfja (Turandot) sárga harisnyákból készült, ahol Timur asztrahányi fejedelem frottírlepedőből összeöltött köpenyben jár, hátán kék törölköző képviseli az uralkodói díszt, és álla alatt rojtos frottírtörölköző az agg bölcset megillető fehér szakáll.

Ötvenegy évvel a bemutató után is ki-csap belőle valami meggátolhatatlan életöröm, derűlátás: a szerelem, a szépség és az ifjúság szeretete. Hitvallás ez a mű. Ujjongó életpártiságával hirdeti, hogy az élet szép oldala győzedelmeskedik az árnyakon, az ármánykodókon és a gonosz túlerőn. És ha idézőjelbe kerül is benne vér és könny, szerelmi szenvedély és halálos próba: akkor is van őszinte drámai ereje *a komoly* drámai szálnak. Talán éppen az erős kontraszt okán, mivel a maszkák és a tréfák oly erősen ütnek el stilárisan, s ez a távoli stílusszekvencia teremti meg a stílus egységét.

Ha belelapozunk Gorcsakov könyvébe *Vahtangov rendez -,* ahol a próbák részletes nyomon követését találhatjuk: meggyőződhetünk róla, milyen eleven alkotókedélyű, hittel teli és elmerült munka folyt napról napra, hétről hétre, hónapról hónapra.

S vegyük hozzá az időpontot: 1922. (De az előkészületek már az előző évben megkezdődtek.)

Még nem dőlt el véglegesen a szovjethatalom sorsa. Még nem szilárdult meg annyira a rend, hogy ez az ujjongó diadalének, az életnek és szerelemnek e himnusza magától értetődő lett volna. (Persze, ez nem lvan Pirjev filmjeinek traktoros öröme, kubáni vígoperája, hurráoptimizmusa, sem Alekszandrovnak Mejerholdból és Eizensteinből visszamaradt szarkasztikus vígjátéki modora.) Ez a stílus belülről, az élet szeretetéből és abból a mély hitből fakadt, hogy győzni fog a fiatalság, mert győznie kell.

Hideg volt akkoriban. Fűtetlen helyiségekben próbáltak. Sötét volt az utcákon. Fáztak és nyomorogtak az emberek. Egy falat kenyér vagy egy korty tea kincsnek számított. A füstölt halat jegyre árusították. Vahtangov pedig beteg volt, halálos beteg. Tudta, hogy gyógyíthatatlan. Művét: a *Turandot hercegnőt* utolsó dalnak szánta. Ebben akarta összegezni nézeteit és tapasztalatait a színházról. Ebben akarta összefoglalni mindazt, amit vallott a színház esztétikájáról és gyakorlatáról, a próbákra készülés mikéntjéről. Alkotói módszerét kívánta ráhagyományozni növendékeire.

Hatalmas művészi és emberi nagyság kellett hozzá, hogy ezek között a komor körülmények között ezt a gyengéd és szép dalt tudta ráhagyni az emberekre, a színházművészetre és a nézők nemzedékeire.

Orocsko - aki először játszotta Adelma szerepét - így írt az utolsó próbáról: *„A Turandot utolsó próbájának napjára* V*ahtangovnak már kezdődő tüdőgyulladása volt, és a feje köré tekert törölközővel ült. A fényt kereste. Ott álltunk a színen, ki-festve, kosztümökben, csaknem meghaltunk a fáradtságtól. Hajnali három volt. Teljesen betegen ezt mondta* Vahtangov : *»És most mindent az elejétől a végéig. Semmit sem követelek a színészektől, de szeretném meglátni a fényt. Csak mondják el a szöveget.« Csak-nem elájultunk. Azt mondta : »Semmi, semmi; készüljenek föl!« Ez volt az utolsó alkalom, amikor láthatta ezt a színdara-bot."*

Háromszor egymás után elisméltetni egy egész előadást! És éjszaka! Több hónapi próba után! Javítani már nem lehetett semmit ezen a reggelbe nyúló próbán. Vahtangov önző módon, saját magának, játszatta el az előadást. Gyönyörködni akart benne. Gyönyörködni akart utoljára az életben. A főpróbán már nem vehetett részt, és 1922. május 29-én meghalt a század egyik legnagyobb színházművésze, akiről méltán mondta Nyemirovics-Danesenko: *„Vahtangov nem törekedett arra, hogy művészeté-ben elszakadjon a Művész Színháztól, de el-szakadt a Művész Színház rossz hagyományaitól. Mi ez a hagyomány ? Ez a naturalizmus, amelyet a Művész Színház nem tud le-vetkezni ... Ettől a szürke, unalmas naturalizmustól* lökte *el magát elemi erővel Vahtangov."*

fórum

PÉCHY BLANKA

Beszélni nehéz

Péchy Blankát fáradhatatlanul tevékeny egyéniségként tiszteli a köztudat. Színészi érdemei mellett cikkeit, könyveit, színházi tárgyú tanulmányait széles körben ismerik, és az is köztudott, hogy ő alapította a szép magyar beszédet kitüntető Kazinczy-díjat. Nyelvünk tisztaságának más helyen, más alkalmak-kor is éber őrizője, folytatva azt a szép hagyományt, amely a múlt század legnagyobb magyar színészeitől maradt ránk örökül. Erről tanúskodik most készülő könyve is, melyet a Magvető Kiadó jelentet meg. Ebből a könyvből emeltük ki az alábbi részletet, mert meggyőződésünk, hogy a magyar nyelv-helyesség tudatos ápolásában színművészeinknek sok segítséget nyújthat.

Ezt a fejezetet azoknak szánom, akiknek a készséges segítsége nélkül nem születhet általános beszédkultúra: az anyanyelvüket féltőn védelmező *önkéntes nyelvművelőknek.* E rokonszenvet és megbecsülést érdemlő emberek száma korántsem jelentéktelen. Szorgos igyekezetük mégis meddő. Némaságra kényszerül-nek. Panaszaikat, bánataikat legföljebb levelekben sírhatják el. Meg is teszik. Szorgalmasan.

Szószólójuk kívántam lenni. Önszántamból írtam, beszéltem róluk, kérve az újságokat, juttassanak egy kis sarkocskát nyelvi sérelmekkel jelentkező olvasóiknak is. Sürgetéseimet elhárították, mondván: a szerkesztőségekbe özönlő panaszok küldözgetői örökösen germanizmusokon kérődznek.

Egy-egy nyelvi tárgyú cikkem felém fordította bizalmukat, nekem is írogattak. *Válasz a panaszosoknak* címmel az Élet és Irodalomban cikksorozatba kezdtem. Hamarosan abbahagytam, mert postám felduzzadt ugyan, de a levelekben jó-részt azonos panaszok ismétlődtek, noha feladóik más-más társadalmi réteghez tartoztak. Legtöbbjük csakugyan germanizmusokat sérelmezett, néha nyelvtani vagy fogalmazási hibát, és persze nyelvtani babonából táplálkozó vélt hibát.

Nemes fáradozásuk tagadhatatlan érdem, de értékét csökkenti, hogy kellő tájékozottság nélkül törnek pálcát, vitatható érvekbe kapaszkodnak, s a múlton csüngenek. Jogos és helytálló észrevételeik is kiegészítésre szorulnak nemegyszer. Indulatosan hibáztatják például nyelvészeinket: „Miért hagyják veszni az ikes ige alakjait, a magyar nyelv díszét?" Igaz, erélyesebben is síkra száll-hatnának érte, de számításba kell vennünk, hogy az i k e s r a g o z á s bomlása réges-régen elkezdődött már. Az egyes szám harmadik személyének -ik ragja eredetileg az ige szenvedő vissza-ható alakját különböztette meg a cselekvő alaktól. Margit diót *tör* (cselekvő); a jég *törik* (szenvedő). Janika a tésztához *nyúl.* A tészta *nyúlik.* Ez a jelentés-megkülönböztető szerep azonban elmosódott lassacskán. Ikes igék (*lépik, pökik, esdik* stb.) elveszítették, iktelenek viszont *(szop, fo y, hazud, meg jelen* stb.) fölvették az -ik ragot. Ennek hatására összekavarodott a többi ikes és iktelen ige-alak is. Csak a székely nyelvjárás őrizte meg tisztán a kétféle ragozás változatait.

Révai Miklós a tizennyolcadik században - a nyelvújítás, a Tudós Társaság és az iskolák segítségével - elodázta a bomlási folyamatot, de századunk elején Simonyi Zsigmond már kiadta a jelszót: „rázzuk le az ikes *igát !"* Nyelvészprofesszorok, Gombocz Zoltán, Horger Antal, megjósolták egészen közeli ki-halását, s lám, bicegve bár, de él. Alkalmasint élni is fog, amíg az irodalmi nyelv nem mond le a stílus változatosságának e vonzó lehetőségéről.

Révai Miklós évszázadokra átmentette *a tudhatnánk, ehetnénk* tárgyas igealakját: *tudhatnók, ehetnők.* Most Bárczi Géza küzd életben tartásáért, de szép igyekezete alighanem meddő marad, ha még Illyés Gyula is leírja, hogy „a ...»Végre tudnók h a j t a n i«... épp úgy megmosolyogtat, akár a tolnai szőlőkben felhangzó: »Melózz maszek, nincs mese«; mind-kettő a folklór hangulatát hozza, ha némiképp fordítottan is."

Pedig valóban szegényedést jelent, ha lemondunk ily árnyalt megkülönböztetésekről: *Használhatnánk egy kis pénzt - használhatnók azt a kis pénzt* - Látnánk *felhőt, ha volna* - látnók *az eget, ha nem takarnák felhők - Adhatnánk egy kis kenyeret, de odaadhatnók az egész uzsonnánkat is.*

Időben. I d e j é b e n . Vádolják a sajtót, a rádiót, a tévét. „Ne fogadjon cl és ne közöljön ilyen magyartalan szövegű hirdetéseket: *Időben* gondoskodjon téli tüzelőszükségletéről. - *Időben* hívjon. - *Időben* adja fel rendelését."

Példáikat kiegészíthetem újságcikkekből vett mondatokkal: „Az előadások, viták témáját és időpontját minden kiadó *időben* megkapja majd." (Kiadói szaklapban jelent meg.) - „Pedig, ha utána járnak, *időben* megtudták volna, hogy a kereskedelmi ügyintéző nem önként vált meg előző munkahelyétől ..." - „Kilincsel, telefonál, hogy minden *időben* érkezzen meg." (Ráadásul itt a szórend is értelemzavaró.) Valamennyi példában *az idejében* (idejekorán, kellő időben, jókor) a megfelelő kifejezés az *időben* helyett.

Hihetetlen, hogy megkülönböztetésükre még némely kiváló írónk sem ügyel kellő gonddal. Azt például mindenki érzi, hogy ideje elindulni helyett nem mondhatja: *idő elindulni,* tehát leírni sem volna szabad, hogy „Noha időben indultak el, mégis elkéstek ..."

Néhány példa a megkülönböztetésre: Időben *és pénzben nem volt hiány, ennélfogva elkészülhettünk az átépítéssel.* Időben *összeegyeztethetetlen számomra a megadott időpont, de ha majd* idejében *(kellő időben) kapok értesítést, okvetlenül oda megyek. - J ó időben, rossz időben pontosan érkezik, mert* idejében *(idejekorán, jókor) indul el.*

Jogos bosszankodásuk forrása a h e l y - s é g és a h e l y i s é g összetévesztése. Én is hallottam egyik rádióriporterünk diadalmas közlését: „Itt vagyunk a körút egyik helységében!" Diadalmas fölfedezés valóban, hogy a körúton elférnek helységek, azaz: tanyák, községek, falvak, városok! De ha a helység kifejezés hét betűje középütt egy icipici *i* által helyiséggé bővül, csökken a térfogat, mert helyiség a bolt, a cukrászda, étterem, mozi stb., sőt minden egyes háznak valamennyi helyisége: a szoba, konyha, padlás, pince stb.

Útmutatásul: *Mintegy harminc* helységben *létesítenek új raktárhelyiségeket. - A legközelebbi* helységben *(faluban) keresünk egy* helyiséget *(kocsmát, boltot), ahol találunk valami enni-inni valót. S* ha mindezt netán nehéz volna megjegyezni, segítse Petőfi a tunya memóriát:

A szélestenyerű Fejenagy,
A helységi kovács,
Vagy mint őt a dúsképzeletű nép
Költőileg elnevezé:
A helység kalapácsa.

Az egyenlőre s az egyelőre „összezagyválásán" is sokan mérgelődnek. A két szónak csakugyan semmi köze egymáshoz. Egyelőre *itthon maradok.* - Egyelőre *minden rendben van, tehát* egye-lőre *nem panaszkodhatom. Az egyenlőre* ritkábban használatos. „Igazítsa *egyenlőre a* kabát két vállát! - A kerti út homokját *egyenlőre* gereblyézte."

A biztos és a bizonyos „összetévesztésén" is megbotránkoznak. Én nem. Használatukban magam sem vagyok egészen bizonyos. Csak nyelv-érzékemben bízva adom a következő példákat: *Egészen* bizonyos, *hogy eljön, mert csábítja a* biztos *üzlet. - A* biztosra *vett siker egyelőre korántsem látszik* bizo*nyosnak.* -- Biztos *ítéletű ember, mégsem* bizonyos, *hogy hallgatnak tanácsára.*

Hogy miért nem vagyok biztos a dolgomban? Mert nem sikerült bizonyosságot szereznem. Az Értelmező Szótár szerint *biztos az,* „amihez kétség nem fér, ami valóságnak, ténynek vehető." *A bizonyos* pedig „olyan (állítás), amelynek igazságáról valaki meg van *győződve:* kétségtelen." Definíciók iránt nincs sok érzékem, de talán ezúttal nem felfogó képességemen múlik, ha semmiképp sem értem a különbséget az *amihez kétség nem fér* és a *nem kétséges* között. Még jobban elbizonytalanodom, ha e két meghatározást összevetem Balassa Józsefével: „bizonyos az, amihez kétség nem fér; biztos az, ami bekövetkezik."

Bajban voltam egy másik definícióval is. Valamelyik cikkem megjelenése reggelén rámtelefonált egy ismeretlen olvasó, hogy azon melegében megleckéztessen egy magyartalan szerkezet miatt: *osztom véleményét.* Nos, az Értelmező Szótár csakugyan csillaggal *(azaz* helytelenítéssel) közli: „osztja valakinek valamijét, különösen nézetét, véleményét: osztozik valakinek valamely érzelmében, ill. a nézetében, véleményében." De az osztozik címszónál véleményről, érzelemről szó sincs: „valamely értéket, anyagot másod- vagy többedmagával együtt megfelelő számú részre oszt (és az ön-magának járó részt elveszi)." Most már nyelvészprofesszorhoz fordultam, annál is inkább, mert Arany Jánosnál is ezt találtam: „Tökéletesen osztom értekezővel a bosszankodást . . ." A bosszankodás tudvalevőleg nem érték, nem anyag, hanem indulat, azaz érzelem. Megkérdeztem a professzort, véleményben *ő osztozike,* vagy az *osztom véleményét* szerkezetet használja-e.

A kérdést többen nekiszegezhették már, mert kijelentette: Én ilyenkor mindenkinek azt válaszolom, hogy nemcsak osztom, hanem szorzom is.

Ezek után ki merem mondani: ne avatag tilalmak betartásán fáradozzék a nyelv jó őre, figyelje inkább a keletkező torzulásokat, küzdjön ellenük ahol csak tud. Ajánlhatok néhányat.

Itt van például a bizonygat. Divatszó lett. Régebbi szótárakban, nyelvművelő munkákban nem is szerepel. Az Értelmező Szótár címszavai között megtalálható már. Világos és pontos meghatározással: „Hosszasan, ismételve, esetleg részletes indokolással vagy makacsul állít, erősít valamit, aminek igazsága erősen vitatható. Azt bizonygatta, hogy ártatlan. - Oda sem hallgatott, csak a maga igazát bizonygatta." Vagyis a tömören minősítő ige eleve kétkedést ébreszt az állítással szemben.

Most többnyire a mondanivaló szándékának ellentmondó értelemben alkalmazzák. *A gimnáziumokat nem akarjuk a szakközépiskolák* fölé *helyezni, sőt éppen azt bizonygatjuk,* hogy), *egymást kiegésztőnek kell kezelni. - A fiatal színésznő eddig csak vizsgaelőadásokon bizonygathatta tehetségét.* Szürkít, szegényít a divatszó. **S** bizonygatni helyett itt van a *bizonyítani, bizonyítgatni mondogatni, ismételgetni, magyarázgatni,* fejtegetni, *vitatgatni, részletezgetni, erősködni, bizonykodni, váltig bizonyozni* (ahogy Arany János írta), *győzködni, ki-fejteni.*

Temérdek újságkivágatom között mindössze két hibátlan példát találok: „váltig bizonygatták, hogy a devalváció nem oldaná meg a brit gazdaság krónikus bajait." (Közben ugyanis megtörtént a leértékelés.) „Huszonhét oldalon át bizonygatta, hogy a dokumentumok nem »hamisítványok«." (A cikkíró macskakörmökkel is jelezte az állítás valótlanságát.) Szintén jó példa Bárczi Gézának ez a mondata: „Gyermekes dolog volna bármely nyelv értékeit a többiek ócsárlásával bizonygatni."

Megakadályozhatnók az illetve túltengését is. Régebben főként módosító helyesbítő értelemben fordult elő: *Be-ment, illetve berontott a házba. - Három napja, illetőleg most már negyedik napja vagyok úton.* A nehézkes hivatali nyelvben díszelgett, ha az állítás több személyre vagy lehetőségre vonatkozott. Most megtalálhatjuk újságcikkben is: „Makai és Nagy az egyetem úgynevezett nemzeti kapcsolatok bizottságának vezetője, illetve munkatársa volt." Rövidebb és világosabb volna így: Makai a vezetője, Nagy a munkatársa volt az egyetem úgynevezett nemzeti kapcsolatok bizottságának. Igényesebb stílusáramlatok idején alig találkozunk ezzel a rövidebb szóval cl

helyettesíthető; vagy akár el is hagyható henye szóval. Most minduntalan szemünk elé kerül. Olykor percenként ismétlődik a rádióhírekben. *Halálra gázolta a szabályosan haladó motorkerékpár vezetőjét, illetve utasát* (vezetőjét és utasát). - *A tegnap, illetve szombaton érkezett levél.* Rövidebben és pontosabban; *A tegnap, azaz szombaton* ... (Azaz nélkül is megteszi.)

Divat a kurtítás: *Jugóban voltam, Olaszban vettem, (Sebbel/ nyaraltunk, viszontlátás* (viszontlátásra helyett), *kábé* (körülbelül), *satöbb* (és a többi helyett), *kösz, pusz* .. . És divat a toldozgatás: *A betartalékolt szárazbabot elvetettük. - A fát egy karóval kibiztosítottuk, A tagság* meg *javasolta az építkezést. Az OTP meghitelezi a költséget. - A fiam* besegít *a mosásnál.* - Meg*emelkednek az igények.*

Ha jól emlékszem, a *megemelni* fogalma fizikai súlyhoz kapcsolódott: *Segítsen megemelni a kereket, hogy alácsúsztathassam ezt a rönköt. Megemelte, de mindjárt vissza is ejtette a nehéz zsákot. Megszakadt* - mondta a nép - *megemelte magát.* Ma semmit sem emelünk, mindent megemelünk: hangot, tervet, életszínvonalat, termelést ... De hiszen az emelkedés magában foglalja a megemelkedés tényét, Arany János már az előrehaladni, *tovább*-folytatni formákat is pleonazmusnak, szóhalmozásnák minősítette, mert hiszen haladni csakis előre lehet, s a folytatás önmagában is kifejezi a tovább-jutás tényét.

Szóhalmozás ez is: Budapest felett az égbolt *jelenleg* derült; a pontos idő jelenleg fél hat. Miért? Hiszen a jelen időben fogalmazott mondat világosan ki-fejezi, hogy *most* derült az ég, *most* van fél hat. És miért hozzuk vissza e hivatalos színezetű, mekegő hangzású *jelen-leget ?*

Ó igen, támasszunk föl eltemetett, elkallódott szavakat, ha színük, zamatuk van, és hézagot pótolnak, de csöppet sem örvendetes, ha elavult, henye szavakra szánunk papírt és másodperceket. Itt ez a mondat: „A gyermeket *jelenleg* kórházban ápolják, az iszákos apa, *illetve* anya, valamin/ nagyanya ellen eljárás indult." Kimaradhat belőle mindhárom dőlt betűs szó.

Igénytelen fogalmazásra csábítanak a bárhova könnyűszerrel beilleszthető szók és szajkómondások. Hajlamosak va-

gyunk tunyán kitérni a szellemi iparkodás elől, hogy valakit vagy valamit - helyzetet, alkotást stb. - a magunk szó-készletéből válogatva jellemezzünk, beszéljünk el, mert hát kéznél van a szériában gyártott, olcsó késztermék : *Az nem igaz, hogy az milyen gyönyörű !* (avagy : pocsék! csupaédes! állati! klassz! stb.) *Nekem aztán elhiheti, hogy ezen az egész világon nincs ilyen remekmű!* (esetleg: szemét, avagy más, ugyancsak, sz-hangzóval kezdődő kifejezés.) Persze a véleménynyilvánításnak mindennél olcsóbb és kényelmesebb elintézési módja a trágár szó. Emberek, kik finnyás ízléssel, sőt aprólékos gonddal válogatják meg öltözékük minden egyes darabját, nem átallanak silány nyelvi kacatot magukra ölteni. Nem sejtik sajnos, hogy az ápolt beszéd mindennél jobban öltöztet.

Megnyilvánul bizonyosfokú szellemi restség abban is, ha beszédünk beszennyezett köntösét csak a germanizmusoktól igyekszünk megtisztítani.

Rátérek azokra a szókra, szerkezetekre, melyek eltakarításán oly tiszteletreméltó igyekezettel fáradoznak önkéntes nyelvművelőink. Meglátjuk majd miben van, miben nincs igazuk.

A szabadságharc leverése után a Habsburg önkényuralom a teljes nyelvi elnyomás módszerével tör nemzeti létünkre. Az oktatás, a bíráskodás, a köz-igazgatás, a katonaság nyelve német. Használatára rákényszerül az is, aki irtózik tőle. Természetesen akad „gutgesinnt" beilleszkedő, főképp az 1867-es kiegyezés után.

A kétnyelvűség mind több német kifejezéssel, németes fordulattal tűzdeli tele nyelvhasználatunkat. Ez újabb nyelvújítási mozgalmat vált ki, de avatatlanok űzik. Esztelen túlzásaik megfékezésére pályázatot hirdet az Akadémia, majd ki is adja a díjnyertes Imre Sándor könyvét. („A magyar nyelvújítás óta divatba jött idegen és hibás szavak bírálata, tekintet-tel az újítás helyes módjaira.")

A higgadt ítéletű nyelvészprofesszor célja: korlátozni a „szóképzési mohóságot", és erősíteni az elözönlő idegen szó ellen a „visszahatni már-már alig erélyes és rugékony nyelvösztönt." Eleve beismeri azonban-s ezt jól jegyezzük meg! -, hogy a nyelvtudomány hézagos ismeretei miatt egyelőre csaknem teljesíthetetlen vállalkozás a tévedéseket bírálni és a „javítás elveit tudományos alapossággal kifejteni."

A megbírált „hibás" szók tömegéből kiemeltem egy rövid listára valót: ábra, állvány, beruházás, beterjeszt, bőrönd, csarnok, csend, czég, életképes, elvhű, felmond, felsorol, felülvizsgál, fohász, foszlány, gazdász, genny, gép, gondnok, gyógykezel, hátralék, hiányzik, hűdés, inger, írnok, járda, jogar, játszma, kárpótol, kelme, képvisel, készülék, kézbesít, kísérel, körönd, közvetett, lakályos, látcső, láttamoz, láb, lég, légyott, lény, lob, nélkülöz, nővér, nyárspolgár, nyegle, nyugta, okmány, öleb, ön (Széchenyi István alkotta), pír, rendelkezik, sav, sáv, sóhaj, sorakozik, szabvány, szende, szívlel, szokványos, szórakozik, szörp, szövegez, tanár, tanoncz, táp, tartalmaz, tartalom, tény, titkár, toloncz, tömb, túlerő, tüzér, újoncz, újráz, uszoda, ünnepély, vadoncz, vágy, védencz, vegyelemez, vény, vergődik, vízhatlan, zöm.

Vonakodás nélkül használjuk őket. Nem méricskéljük, vajon képzésük hajszálnyira megfelel-e a magyar szóalkotási mód hagyományainak. A korcsszülöttek (ázma, férjeny, hibcsiny, imály, kutasz, tilidőüzde stb.) kipusztultak.

A kiegyezés megszünteti ugyan az intézményes nyelvi elnyomást, de anyanyelvünk az eddiginél is nagyobb kárt szenved. A magyar ipar fejletlensége jól kiaknázható piacot kínál az osztrák nagytőkésnek. Vasúthálózatot építhet, bankot, gyárat alapíthat. Irányítói, mérnökei, szakmunkásai németek. A munkaeszközök és munkafolyamatok kifejezései németül honosodnak meg számos iparágban.

Kialakul a germanizmusokkal átitatott hivatali nyelv. A sajtó pedig úgyszólván függvénye a bécsinek. Az onnan érkező hivatalos jelentések, hír- és cikkanyag hevenyészett fordításai szaporán terjesztik a németes szórendet, a szolgai hűséggel gyártott tükörszavakat, a germanizmusok mételyét. Védekezni kellett. Harcolni a magyar nyelv fennmaradásáért. Ma más a helyzet. Nyelvünk értékeit, erejét, szépségét kell oltalmaznunk új és új ártalmak ellen. Kitér feladata elől, aki csak a régieket tartja számon, nemegyszer ártalmatlanokat is.

Egyik panaszosom levelében ezt találom: „Kétségbeejtő, hogy még mindig kinyomtatnak olyan germanizmust, amilyen az a förtelmes *dacára* meg *a nap mint nap.* Még megérjük, hogy év mint évet is írnak."

Nos a *dacára* már Imre Sándor könyvében szerepelt hibás használatú szavak között. De figyeljük meg, mi az, amit hibáztat: „A dacz, mert új szó s mert jóhangzatú, megtetszett; annyival inkább, mert a »trotz« és a »dacz« csaknem rímelők; érette aztán szórendet és vonzatot mellőznek. "Ebben a mondatban is „Daczára szegénységének, sokat áldozott" csak a szórendet bírálja: „birtokviszonyban állván, mint birtok jelentő szó idegenszerűen a birtokos név előtt áll". Kijelenti, hogy a „szegénysége daczára" ellen „nem lehetne megjegyzésünk." Egy másik példában helyteleníti az *annak* elhagyását: *Daczára hogy meghalt, él körünkben.* Arra hivatkozik, hogy a német is *trotzdemet* mond ilyen esetben.

Nem a szót, csupán nyelvtanilag helytelen alkalmazását hibáztatja, s az általa is elfogadott szerkezettel számtalanszor használja: . . . *a tiszta nyelvérzék daczára és megtagadásául divatozik.* Arany még a hibáztatott szerkezettel is él: *Daczára a sokasodó szépirodalmi vállalatoknak* .. . Vajda János betartja a szabályt: . . . *nem megtévedhet-e minden józan esze daczára* .. .

Korántsem áhítom feltámasztását, de a helyette használt *annak ellenére* semmivel sem vonzóbb számomra: *annak ellenére, hogy goromba ember, mégis szeretem.* Rövidebb és simább így: *Goromba ember ugyan, mégis szeretem.* Mindkettőt elkerülhetjük *a noha, jóllehet, ámbár, habár, halott, mindamellett* segítségével: *Noha goromba, szeretem. - Goromba, mindamellett szeretem.*

Németes szerkezet-e *a nap mint nap?* A Nyelvőr a *Tag für Tag* szolgai utánzását látta benne, azóta üldözik. Simonyi a *napról napra* szerkezetet javasolta helyette. Igen ám, de korántsem azonos a két jelentés. Nem mondhatom *a napról napra okosabb ez a lány* helyett, hogy *nap mint nap okosabb ez a lány.* Javasolta *a nap nap után* használatát is. Erről kimutatták azóta, hogy ugyanúgy megvan az angol és az orosz nyelvben. Ami nem bűn persze. Ahogy nem bűne *a nap mint* napnak sem. A magam részéről mindazonáltal nem használom mert *a naponta* egyszerűbb és rövidebb.

Bárczi Géza határozottan ellenzi, hogy helytelennek minősítsenek szót vagy szerkezetet, csak azért, mert pontos mása föllelhető idegen nyelvekben is. Az Értelmező Szótár megcsillagozza *a közel sem* szerkezetet, de Bárczi nyugodt lélekkel leírja: a „műszavak alkotásában a képzőink nyújtotta lehetőségeket *közel sem* használjuk ki."

Bűn-e *a: jól néz ki?* Arany János csúf kinézerszónak nevezte, később megenyhült iránta, mondván: „a nép használja". Vajda János lelkesen pártfogolta: „a mi új nyelvszabályozó bölcseink németes-nek nyilvánítanak oly szólamokat, me-

arcok és maszkok

lyek nem azok, és amelyektől vétek volna nyelvünket megfosztani. Azért, hogy valamely mondás hasonló a némethez, még nem germanizmus. Meg lehet ismerni ezt arról, hogy a magyar mondás sohasem ellenkezik az ésszerűséggel ... azt tartom, nem németesség a »hogy néz ki« ! Hiszen ez nem észellenes gondolatszövés. Ellenkezőleg, szinte kissé költői, mert élettelen tárgyról is életet föltételez. Egy házról azt mondani, hogy jó színben van, már sok volna a képtelenségből."

Ingerülten nyilatkozik viszont *az uralja* használatáról: „Ismételve meg volt már említve az »uralja« igének megfordított értelemben használata: uralja a tájat - helytelen, uralkodik a táj fölött, ez helyes. De hiába. Csak azért is »uralja«, írja az az írói nemzedék, mely azt óhajtja és a maga érdekéből igaza van, hogy legyen megengedve minden cédaság, puluttyaság, ne vegyük komolyan a nyelvet, mert amint szigor állna be e téren, ha a magyar közönség gyomra végre fölkeverednék e sok emészthetetlen zagyvaságra, hát őket egyszerre kihányná a gyomrából, és utóvégre kénytelenek lennének tanulmányozni a nyelvet a nép között és alaposan megtanulni."

Az uralja jelentése alkalmasint végérvényesen visszájára fordult. Most a hegy uralja a völgyet, a hatalmas a gyengét, jóllehet Arany János még így írta: „Az egy birodalom két főt hogy uraljon ?"

Tanúi vagyunk *a tempós* pálfordulásának is. Egyelőre él mindkét változata, ennélfogva nem mindig tudjuk, ki mit ért rajta. „Nem jöttek sebesen, csak tempós lépésben" - írja Mikszáth. Ady pedig: „Oh tempós vonulás, állandóság, Biztosság, nyár, szépség és nyugalom." Világos, hogy mindketten lassú tempóról beszélnek. Viszont törhetjük a fejünket, vajon lassúbb vagy gyorsabb tempóra gondol-e a kritikus, amikor ezt írja: „A jelenlegi műsor arányosabb és tempósabb az előzőnél." Amíg egymás mellett él a két merőben ellentétes jelentésű változat, addig világosabban kell fogalmazni.

Egyik panaszkodóm azt írta, legszívesebben letépné a *Zárva van* táblákat az ajtókról a szégyellni való germanizmus miatt. Hézagos tudás teremtette ezt a nyelvhelyességi babonát is. Simonyi Zsigmond már 1892-ben furcsállotta, hogy az *el van szakítva, ki van nyitva, el van hervadva* használatát „némelyek hibáztatják s idegenszerűnek mondják. Pedig ez a kifejezési mód nem a mai irodalmi nyelv sajátsága, hanem közönséges mind a régiségben, mind pedig a nép nyelvében" (közönséges = általános).

Ismételten visszatér a témára és elbeszéli: „Egy gyakorlótanár nemrégiben azt mondta egy budapesti intézet növendékeinek: »Ami itt vastagabb betűvel *van nyomtatva,* azt tanulják meg holnapra! « S ezt a mondást a jelenvolt vezető tanár az osztály hallatára megrótta mint magyartalant; őszerinte helyesen így kellett volna mondani: itt nyomtatásban vastagabb betűvel van, v. amit itt vastagabb betűvel nyomtattak."

Nagyot haladtunk azóta. Még cifrábban javítjuk a jót rosszra: *Nem akadályozott a légzés? - A jegyek kezeltek ? - A helyzet végső rendezése nem kizárt. - A pavilon cégek szerint osztott.* Bizony, nem *a Zárva van* felírást, hanem az ilyen értelmetlenségeket kell irtani.

A -va, -ve, képzős határozói igenév állapotot jelöl (én még állapothatározói igenévnek tanultam), s minthogy *a Zárva van* állapotot jelöl, a szerkezet kifogástalan. Viszont germanizmus volna, ha például azt mondanám: Menj fürdeni, mert most itt szellőztetve lesz. Hibátlan, ha azt mondom: *Menj fürdeni, mert most itt szellőztetünk. (Azaz* cselekszünk valamit.) Szintén hibátlan: *Mire megfürödtél, addigra itt ki lesz szellőztetve.* Mert *a szellőztetve* itt a szoba állapotára vonatkozik.

Az önmagában is állapotot jelentő igéhez azonban (fekszem, ülök, állok) semmi esetre sem járulhat -va, -ve. Nem mondhatjuk: ülve vagyok stb. Mondhatjuk viszont: *ülve alszik, állva eszik, fekve marad. Aki* tudja, hol kell s hol nem szabad leírni, az nem keres kibúvót. lllyés Gyula tudja: Egyetlenegy cikkéből gyűlt össze ily bő sorozat: „Már a vasúti kocsi ajtaja góliátokra van méretezve. - Halálra ítélve vonatoztak-hajóztak ide egy kis haladékért. - Jobban odafigyelve, nem egy tanya előtt fölfedezek egy kis műfát is. Úgy értve, hogy frissen, mesterségesen odaültetett sudár jegenyét, koronájáig lecsupasztva, de ott annál gazdagabban földíszítve, fölpántlikázva. Ki-nyomatva és kipingálva ilyen szavakat olvasok ..." Sehol sincs itt germanizmus.

Remélem, nem vontam magamra a germanizmus pártolásának gyanúját. Magam is szívesebben látnám nyelvünket makulátlannak, de könnyebben békélek meg régi, mint most keletkező szeplőkkel.

Sarjadó hibáktól óvjuk köznyelvünket. És időszerű feladatokat tűzzünk célul. Erről kívánta meggyőzni ez a fejezet jószándékú, önkéntes nyelvművelőinket.

BÁNYAI GÁBOR

Cívisek

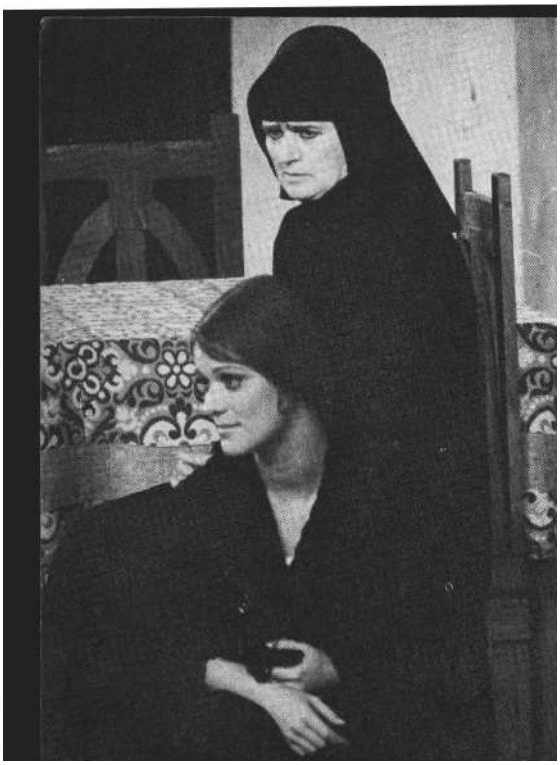
Lontay Margit és Sárosdy Rezső a Kiálts, város!-ban

Szabó Magdának Debrecenben bemutatott drámája, *a Kiálts, város!* gondolati és dramaturgiai erényein túl néhány remek szerepet is kínál a színészeknek. Kitűnő szerepek, bár nem nevezhetők sem látványosnak, sem hálásnak. Nagyon magas mércét állítanak a színész elé: egyszerre kell ábrázolni történelmi hitelű alakot és mai mondandót, mindezt szinte az eszköztelenségig puritán módon - s hozzá a kálvinista hitvitákban edződött nemes veretű, ám nagyon nehezen elsajátítható nyelven. És sorolhatnánk tovább az ,,előlegezett" nehézségeket a hamis pátosz és a túlzott ünnepélyesség veszélyétől a drámát felváltó „operázásig". Ezek a buktatók azonban a darab és az előadás egészére is érvényesek- s én most mindössze két emlékezetes alakítást szeretnék kiemelni, közelebbről is megvizsgálni.

A **nagyasszony**

Szabó Magda kitűnően ismeri a debreceni cívisek ,világát. Drámája ennek a világnak a szellemét idézi, bemutatva erényeit és hibáit egyaránt. A cívisvilág kegyetlen, sokszor már-már embertelen oldalát képviseli a Lontay Margit alakította debreceni öregasszony.

Szabó Magda a magyar történelem egyik legsúlyosabb korszakát idézi meg drámájában. A XVII. század elejének szétdarabolt Magyarországán vagyunk, ahol az emberrel: gyakran kerülnek olyan helyzetekbe, amikor nincsen különbség magánügy és közügy között, illetve amikor mindkettő valóságos és jogos érdekként jelenik meg. Ebben a helyzetben mindenki választásra kényszerül, a kegyetlen kor nem teremt kibúvókat, mentségeket is csak ritkán. Nem mindenki választ egyformán, van akit a kor és a szokások magukhoz deformálnak, s így maga is kegyetlenné válik. Ilyen ember idősb özvegy Gál Nagy lstvánné is. Benne a cívis erények visszájára fordulását példázza az írónő: azt írja le, ahogyan a hitből bigottság, a megszállottságból makacsság és csökönyösség, a hajlíthatatlanságból embertelenség válik. Az a kálvinista nagyasszony, akinek hatalma van az emberek, a családja fölött, s ami-



Eszter (Farkas Zsuzsa) és nagyanyja (Lontay Margit). **(Ikládv** László felvétele)

kor a történelem ezt a biztonságot el-veszi tőle, kész övéi ellen is fordulni.

Lontay Margit nagyasszonya már az első színrelépéskor „történelmi" tapasztalatok birtokában van. Olyan eszményt jelenít meg, melyről már itt sejthető: ölni is képes. Első jelenetében Lontaynak éppen a Bibliából olvasnak fel. Egyenes derékkal ül székén, fekete fejkendője mélyen a szemébe húzva, szája keskeny vonallá makacsul, összekulcsolt kezeit az ölébe ejti - és tanít. Szinte kiegészíti a Bibliát - még embertelenebbé teszi. Beszéde is papos: állandó litániázása szinte az őrületbe kergető és félelmetes. Kegyetlen erejű Lontay öregasszonya - egyetlen gránittömb.

Nagyon kevés mozgással jellemez ebben a szerepében Lontay Margit. Egyetlen merev póz, ahogyan ül, s ha feláll, abban is valami lelki-erkölcsi szikárságot érzékeltet a fizikain túl. Egyébként is kitűnő az összhang a belső történés és a külső cselekvések között: a megcsontosodott morál merev pózokban testesül meg.

A szerep legnagyobb nehézsége talán abban rejlik, hogy bár résztvesz a figura a drámai akciókban, ő maga nem megy keresztül semmi fejlődésen-változáson, hitelét egysíkúsága is biztosítja. Nem lehet tehát fokról fokra felépíteni, jellemezni az alakot, csak a kellő atmoszféra megteremtésével válik valóban hitelessé és plasztikussá. Éppen ebben van Lontay Margit legnagyobb ereje és legfőbb erénye. Szinte az első pillanattól kezdve a lorcai *Bernarda háza* légkörét érezzük a színpadon, amikor ő a színen van. (Menynyire neki való szerep lenne!) Elsősorban a hiánnyal jellemez: a cselekvések hiányával és a ki nem mondott szavakkal is.

Hálátlan dolog a kegyetlen hidegséget, az embertelenséget megjeleníteni. Könnyen visszájára is fordulhat a jellemzés, hiszen az egyhangúság, a változatlanság miatt a figura hitelét vesztheti. Lontay Margit érdeme, hogy nem így történik: jelenlétének olyan nyomasztó súlya van, amelynek révén el tudja fogadtatni, „emberivé" tudja hitetni a figura bigott embertelenségét.

A főbíró

Szabó Magda drámája tele van elfojtott és kirobbanó indulatokkal. Figurái nem egy-egy elvont eszme papírízű képviselői, hanem hús-vér emberek. Indulataik, hibáik és erényeik is emberiek hát. De túl ezen a konkrét megjelenésen, képviselnek valami általános történelmi tapasztalatot is. Ennek a kettősségnek az érzékeltetése teszi kiemelkedővé Sárosdy Rezső alakítását.

A dráma legbonyolultabb, legösszetettebb alakja a debreceni főbíró. Tulajdonképpen ő az egyedüli, aki a kor állította csapdát világosan látja, s aki megpróbál cselekedni is. S ha a történelem bizonyul is erősebbnek a végelszámolásnál, bukása egyfajta győzelmet is jelez. Hiszen be kell ugyan látnia, hogy a legtisztességesebb emberi magatartás is tehetetlenné válhat nálánál nagyobb erőkkel szemben, ám ugyanakkor arra is ráébred, hogy éppen ezért kell megőriznie emberi tisztaságát.

Talán e néhány szavas jellemzés is jelzi már azokat a veszélyeket, melyeket a szerep magában rejt. Nagyon könnyen válhat ugyanis az alakítás patetikussá: erre egyébként sok helyütt a szöveg jó értelemben vett szépsége is alkalmat adna. Az állandóan feltörő indulatok, a kiélezett szituációk könnyen csábíthatnak olyan megoldásra, mely hamisra hangolja az alaphangot.

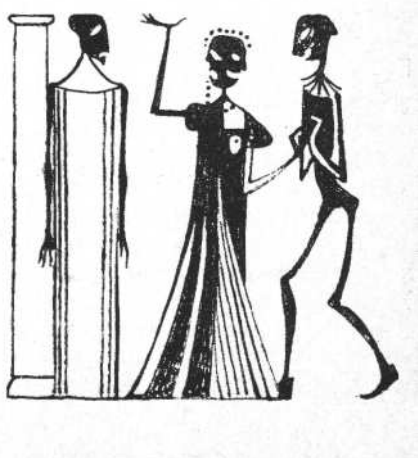
Ha Lontay Margit alakításában elsősorban a hiánnyal való jellemzést emeltem ki, akkor ez még fokozottabb mértékben áll Sárosdy Rezső szerepformálására. Mit is értek ezen a hiányon? Nézzünk egy példát! Az egyik jelenetben a főbírónak anyja vágja a szemébe, hogy jó főbírája volt Debrecennek, de rossz apja volt a lányának. Sárosdynak itt a szöveg lehetőséget adna a kétségbeesés, a lesújtottság tán még jó és hiteles eljátszására is. Ám a figura egészen meg-sínylené ezt: összességében-összetettségében veszítene hiteléből. Ugyanakkor persze az is nyilvánvaló, hogy mindez nagyon is mélyen hatott a főbíróra - ezt is ábrázolni kell tehát valahogyan. Sá rosdyból „nem robbannak ki" az indulatok - de ahogyan egyetlen rántással megigazítja a kabátját, ahogyan odább löki a karosszéket, az bármilyen kitörés-nél jobban érzékelteti belső feszültségét. Sárosdy tehát „pótcselekvéseket" teremt: a logikusan várhatótól eltérőek lesznek így a gesztusai, néha még a hang-súlyai is.

Van egy jellegzetes póza Sárosdy Rezsőnek ebben az előadásban. Megáll szétvetett lábakkal, terpeszben, két kezét pedig a háta mögött összekulcsolja. Ezt a pózt a játék folyamán igen gyakran szinte magára kényszeríti, ezzel is visszafogva magát. Így ugyanis sem az izgatott „járkálásra", sem a széles gesztusokra nem nyílik lehetősége. S mennyivel többet mond így el! Csak így hisszük el indulatait, szándékait - ha „eljátszaná" őket, alakítása üres teátralitásba csapna át.

Ha egyetlen szóval akarnám jellemezni Sárosdy Rezső alakítását, akkor azt mondanám: csendes. Játékában az a csend válik tapinthatóvá, mely az iszonyatot szokta takarni. És éppen ezért olyan félelmetes, amikor szabadjára engedi érzelmeit, vívódásait, indulatait, amikor engedi felrobbanni a csendet.

S végül még egy erényről, mely mind Lontay Margit, mind pedig Sárosdy Rezső alakításának kvalitásaihoz járul: a szövegmondásuk. Sokszor természetesnek érezzük, hogy a színész tud szépen beszélni. Sajnos, nem természetes. Ezért is kell felfigyelnünk az olyan színészekre, akik ebből a szempontból is kiemelkedőek: mindketten tudják, hogy a színész, a színház legfőbb eszköze és ereje mégiscsak a kimondott szó. Ha ez elsikkad, akkor lehetetlen az igazi színészi teljesítmény, a nagy alakítás.

Az olyan, mint Lontay Margité és Sárosdy Rezsőé volt ezen a debreceni előadáson.



SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

András Pályi:
A la terre vierge du théâtre

Notre ensemble le plus jeune, le 25e Théâtre a commencé la nouvelle saison d'une manière « irrégulière »: il a visité en tournée une région agriculturale au Sud de la Hongrie, pour présenter *Don Quichotte, le chevalier au visage triste* de László Gyurkó devant un public qui jamais avant n'avait pas vu de théâtre. L'expérience passionnante a offert à l'ensemble un grand nombre de nouveaux aspects très utiles.

Béla Czére:
L'Oreille de Dieu

La pièce en question, *L'Oreille de Dieu*, éclaire une structure particulière du pouvoir, le milieu étant un centre d'écoute quelque part en Amérique Latine où travaillent trois jeunes filles d'origine sociale différente. L'oeuvre offre en même temps l'occasion à une analyse plus profonde de la dramaturgie de Hubay dans le but de la situer au théâtre hongrois et dans la littérature dramatique du monde.

János Szilládi:
La Perruque de Hong-Kong – et ses antécédents

C'est le Théâtre National de Miskolc qui a présenté la nouvelle satire de Károly Szakonyi, connu aussi à l'étranger pour sa pièce précédente, *Emission interrompue*. Si *La Perruque de Hong-Kong* – oeuvre pleine de fougue plébéienne, profondément démocratique – a rencontré auprès de la critique certaines réserves, c'est parce que la mise en scène en général fort réussie a voulu appuyer ses effets à l'aide de quelques éléments de farce.

Miklós Almási:
A propos de Széchenyi

Au Théatre de Pest on joue, dans la mise en scène d'István Horvai, une tragédie grotesque d'István Eörsi: *Széchenyi et les ombres*. Le destin tragique d'István Széchenyi, grand politicien et penseur hongrois du XIXe siècle, s'étant suicidé dans un asile d'aliénés, offre à l'imagination de l'auteur la chance de modifier le dessin du passé pour exprimer la recherche de soi de la postérité.

Judit Szántó:
La troisième maille de la chaîne

Le Théâtre József Attila a encouragé les débuts d'un nouvel auteur dramatique en créant la pièce *La Ville est au-dessous de nous* de Katalin Benedek. L'ambiance – un quartier fort élégant de Budapest – se prête bien à l'expression de certains problèmes fort actuels comme l'arrivisme, la manie du prestige et la cupidité, mais malgré une maîtrise surprenante des moyens formels l'auteur s'arrête à un traitement journalistique du sujet.

István Nánay:
Troïlus et Cressida

Le drame shakespearien a été présenté au Théâtre Katona József de Kecskemét, dans une mise en scène de József Ruszt. Ruszt, connu pourtant pour ses coupures hardies, ses changements apportés à l'ordre original des scènes, est resté cette fois absolument fidèle au texte, sachant quand-même exprimer son message personnel: l'aliénation et la dégénération morale provoquées par la guerre.

Erika Szántó:
Jago, Othello et les autres

Le nouvel *Othello* du Théâtre Madách, mis en scène par Ottó Ádám a été jusqu'ici le succès numéro un de la nouvelle saison. Cependant notre critique n'est pas d'accord avec la conception du metteur en scène, n'acceptant sans réserve que l'interprétation de Jago par Péter Huszti qui est sans doute excellente. Erika Szántó admet cependant que depuis des années c'est le premier spectacle que public et critique applaudissent avec le même enthousiasme, mais justement pour cette raison elle se sent autorisée à formuler son opinion particulière.

Tamás Koltai:
Le visage d'Othello

Koltai, polémisant avec Erika Szántó, analyse surtout l'interprétation du protagoniste, Ferenc Bessenyei dont l'originalité est peut-êtr emoins spectaculaire mais tout aussi authentique. Bessenyei comprend son héros comme une âme puérile, ouverte et sans arrière-pensées qui justement pour cette raison est une proie facile aux pratiques ignobles.

Anna Földes:
La parole est à Jago

Dans cet interview Péter Huszti, dont le Jago a déclenché un effet de sensation, parle de sa carrière et surtout de sa collaboration avec son metteur en scène qui aboutit à une conception nouvelle. Pour eux, Othello et Jago sont liés d'une amitié profonde et c'est la jalousie qui inspire Jago quand il veut détacher Othello de son amour. Cependant il n'envisage point de tragédie sanglante; ce sont les événements qui le dépassent.

Pál Belohorszky:
Sous la masque des ballades

L'Emilie d'Éva Almási a été, auprès des deux personnages principaux, l'interprétation la plus remarquée de la reprise d'*Othello*. Ce portrait lyrique évoque les étapes principales de la carrière de l'actrice, signalant la qualité la plus en plus variée de son talent et son don particulier pour les interprétations musicales.

Anna Pór:
La rencontre avec le Théâtre de Danse des Pays-Bas

Le style de la troupe néerlandaise excellente a été dans une certaine mesure une surprise pour le public de Budapest qui y était peu préparé. L'étude retrace la « généalogie » de l'ensemble pour en déduire ensuite son approbation bien fondée des qualités du spectacle.

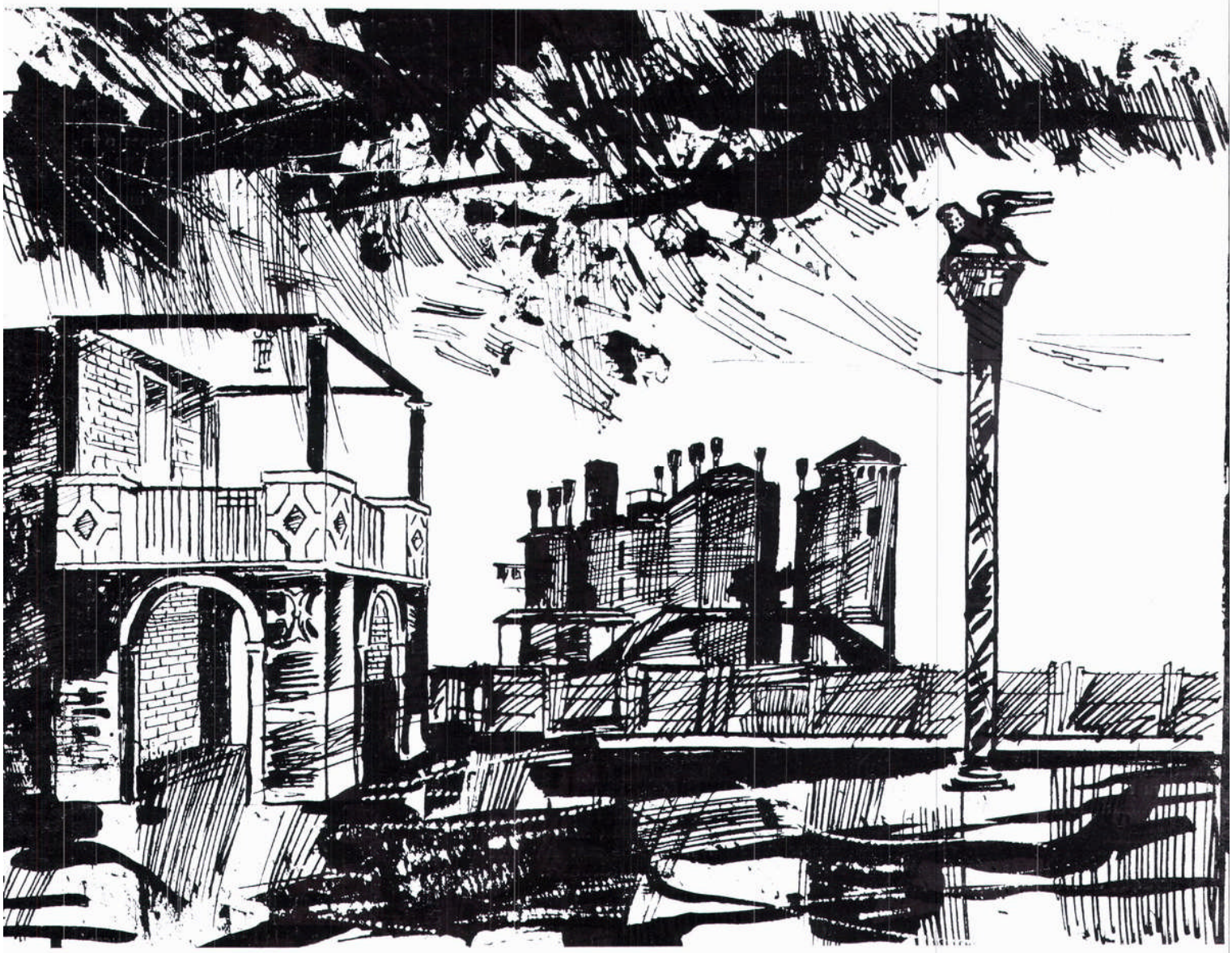
Péter Molnár Gál:
Une improvisation qui a cinquante ans

C'est dans le cadre des Semaines de l'Art de Budapest que le public a pu connaître le Théâtre Vakhtangov de Moscou. Leur spectacle: *La Princesse Turandot* de Gozzi, dans une mise en scène qui compte cinquante ans, a été impressionnant de fraîcheur et de jeunesse. L'esprit de la commedia dell'arte s'est reflété par exemple dans la façon dont les acteurs ont trouvé contact avec les actualités hongroises, avec l'humour courant de Budapest.

Blanka Péchy:
La difficulté de parler

En plus de ses mérites d'actrice Blanka Péchy est connue aussi comme gardienne active et vigilante de la beauté et de la pureté de la diction hongroise. Dans cette étude – partie d'un livre qu'elle est en train de rédiger – elle attire l'attention à certains nouveaux défauts linguistiques.

Gábor Bányai:
Deux citoyens

L'article évoque deux portraits offerts par la représentation de la pièce: *Le Cri de la ville* de Magda Szabó au Théâtre Csokonai de Debrecen. Margit Lontay et Rezső Sárosdy ont saisi de façon mémorable l'essentiel de deux personnages durs et tenaces de la ville Debrecen, « la Rome calviniste » du XVIIe siècle.

Ára: 12 Ft