SZÍNHÁZ

Földes Anna: Ki lesz a császár, a főszereplő és a bálanya? • Hubay Miklós: Kinek dalol a fülemüle? • Almási Miklós: Lehet-e Gorkijt csehovizálni? • Szántó Judit: Abélard és Héloise avagy történelem a bulváron • Breuer János: Felújítás kérdőjelekkel • Róna Katalin: Mi lesz veled, zenés színház? • Orosz László: A Bánk bán két vitatott részéről • Pándi Pál: Válasz Orosz Lászlónak • Molnár Gál Péter: A vendégjátékok hatásáról és feladatairól • Márai Botond: Bukarestiek és varsóiak Pesten • Cserje Zsuzsa: Latinovits, az előadóművész • Szántó Erika: A színész szenvedélye • Koltai Tamás: Brook Athéni Timonja

1975

Március

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1975. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK 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 kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, *vagy* postautalványon, valamint átutalássa
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

75.0001 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Örkény Tótékja a leningrádi Gorkij **Színház előadásában. Trofimov (az** őrnagy), Tyenyakova (Ágika), Kovel (Mariska) és Lebegyev (Tót) **(Ikládv László felvétele)**

A hátsó borítón:
Poós Éva jelmeztervei a Muzsikus Péter előadásához (Budapesti Gyermekszínház)

TARTALOM

FÖLDES ANNA
Ki lesz a császár, a főszereplő és a bálanya? (1)

HUBAY MIKLÓS
Kinek dalol a fülemüle? (3)

játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Lehet-e Gorkijt csehovizálni? (7)

SZÁNTÓ JUDIT
Abélard és Héloïse avagy történelem a bulváron (10)

BREUER JÁNOS
Felújítás kérdőjelekkel (14)

RÓNA KATALIN
Mi lesz veled, zenés színház? (17)

fórum

OROSZ LÁSZLÓ
A Bánk bán két vitatott részéről (22)

PÁNDI PÁL
Válasz Orosz Lászlónak (23)

MOLNÁR GÁL PÉTER
A vendégjátékok hatásáról és feladatairól (25)

MÁRAI BOTOND
Bukarestiek és varsóiak Pesten (27)

arcok és maszkok

CSERJE ZSUZSA
Latinovits, az előadóművész (30)

SZÁNTÓ ERIKA
A színész szenvedélye (32)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Brook Athéni Timonja (34)

színháztörténet

SZILÁGYI FERENC
Áprily Lajos drámatöredéke Csokonairól (41)

HUBAY MIKLÓS
Lengyel Menyhért (45)

szemle

SAÁD KATALIN
A világszínház ma (47)

FÖLDES ANNA

Ki lesz a császár, a főszereplő és a bálanya?

ITI kerekasztal-konferencia Budapesten

Háromnapos tanácskozásra, három témát javasolt az ITI Budapesten rendezett konferenciájának előkészítő bizottsága. A színház mint irodalom és mint látvány; Az író színháza - a rendező színháza; A színház és a dráma-író együttműködése. Húsz országból harminc vendéget vonzott a téma, de a Fészek Klubban összegyűlt mintegy ötven szakember - rendező, író, kritikus, szín-házigazgató és kultúrpolitikus - között egy sem volt, aki a három problémát képes (és hajlandó) lett volna akár a tanácskozás előtt, die főként utána szét-választani. Alapjában egyetlen probléma került napirendre - az író és a rendező viszonya a színházban. De ennek a témának azután harminchárom részlete, mozzanata, háromszáz szempontja és változata ...

Sem a magyar vitaindítónak - Hubay Miklósnak -, sem a résztvevőknek nem voltak olyan illúziói, hogy a konferencia során választ adhatnak a tegnapi és holnapi színházat is érintő, de a mainak létét, tartalmát és formáját meghatározó kérdésre. Még kevésbé, hogy megoldják az országonként, színházanként és művészenként más-más formában jelentkező konfliktusokat. De mindenkit érdekelt, hogyan látják ezt a gondot a szak-mabeli kollégák. Mit tesznek a színház tömeghatásának kiszélesítésére és a szín-házi válság leküzdésére, az írók meg-és visszahódítására, az irodalmi hegemónia felszámolására, a rendezői zsarnokság fékentartására a résztvevők - Amszterdamtól Venezueláig.

A legelső általános, de a lényeget érintő kérdés így hangzott: kié a szín-ház? Ezt Marton Endre tette fel elnöki megnyitójában. Az íróé, a rendezőé, a színészé vagy a közönségé? Ki a császár - folytatta a hangos gondolkodást Hubay Miklós -, kire osztható Napóleon szerepe? Mi különbözteti meg a szín-házban a zsarnokot a koordinátortól? Mi, illetve ki a fontosabb - a jó író vagy a jó rendező? Mi történik akkor, ha jó író darabja rossz előadásban kerül színpadra, és ha rossz darab jó rendező kezébe kerül? - vetette fel (a kérdésekbe rejtve a választ is) Boldizsár Iván.

A vita során megfogalmazott feleletek nem annyira elvi ellentéteket tükröztek, mint a résztvevőknek a lét által meghatározott tudatát: a drámaírók is, a rendezők is a maguk szempontjai és tapasztalatai alapján szóltak. Őszintén szólva, a személyes gondok és élmények néha még háttérbe is szorították, el is takarták az elveket. De tükröződött nemzetenként a különböző színházi struktúrák és hagyományok hatása is, és éppen ez tette valóban kerekké az asztalt, egyetemessé a nemzetközi konferenciát.

Válság és virágzás

A színházi válság - alighanem egyidős a színházzal. A válságnak éppen olyan izmos hagyománya van, mint a válság le-győzésének. Legfeljebb, a XX. század harmadik harmadában mások az indokok és az eszközök. Legtöbben ezen a tanácskozáson is a kommunikációs forradalom okozta változásokról szóltak, mégpedig ezúttal nem is csak a közönség, hanem főként az író oldaláról. Megegyeztek abban, hogy a tévé nemcsak a nézőket vonja el - ahol elvonja -, ha-nem az írókat is. Molière vagy Csehov szószéke csakis a színpad lehetett, a mai író témájáért - a nyomdán kívül - a nagyobb anyagi lehetőségekkel rendelkező filmgyárak, rádiók, tévéstúdiók is versengenek. Kazimir Károly a világviszonylatban defenzívába szorult szín-ház életveszélyes helyzetét emlegette. M. A. B. Yehoshua, izraeli küldött pedig a drámaírás általános válságát festette a tanácskozás elborult egére. (A sokműfajú írók - az izraeli küldött személyes tapasztalata szerint -- minden egyes drámai kísérlet, sőt színházi siker után is átélik a maguk drámaírói válságát, amely rendszerint a „Soha többé drámát!" kezdetű elhatározással ér véget.) És mivel a felszólaló a párizsi színházak üresség-ét is elpanaszolta, Jean Darcante, az ITI főtitkára kötelességének érez-te, hogy vitába szálljon vele: a francia színházak nem mennek sem jobban, sem rosszabbul, mint Európa többi fővárosának hasonló intézményei. Itt is akad bukás, de van tomboló siker is, és az ötvennégy párizsi kőszínház mellett gombamódra szaporodnak a közönség-igények létrehozta, külvárosi kis szín-házak és az úgynevezett kávéház-színházak. Ezeknek a születése és a sikere eleve megkérdőjelezi a színházi válságelméleteket. De nem lehet színházi válságról szólni a Szovjetunióban sem, ahol - Borisz Vasziljev, a *Csendesek a hajnalok* írója szerint - estéről estére telt házak előtt zajlanak az előadások, és a közönség hetekre előre sorban állással szerzi meg a jegyet. A színház azért győz a különböző művészeti ágakkal folytatott versenyben - mondotta

mert minden egyes előadásban meg-újul, és a néző is tehetsége javával vehet részt az előadásban.

Miért nehéz drámát írni?

Az okok: országonként különbözők. Hollandiában például a kálvinista morálból és mentalitásból eredő színházellenes tradíciók nehezítik; Venezuelában a tradicionális, kommerciális színház és a népi mozgalommá lett politikai szín-ház közötti szakadék. Dániában a rá-dió kapui tágak és nyitottak, de a szín-házba - főként fiatal írónak - nem könnyű betörni. Finnországban a műsorpolitikát hibáztatják, hogy a színházakban még ma is nagyobb rész jut a külföldi daraboknak, mint a hazaiaknak .. . A sokféle indok mögött azonban egybe-hangzó volt a tapasztalat, amely szerint - könnyű a prózaírónak. Hiszen az csak megírja, benyújtja, és műve (az esetek többségében) megjelenik. A drámaírónak azonban a dramaturgia boldogító igenje nem szünteti meg kínjait, sőt ellenkezőleg, új, még nagyobb megpróbáltatásokat zúdít rá. Hetekig, hónapokig tartó műhelymunkát, jó esetben apró javításokat, rossz esetben a rendezői beavatkozás jegyében végzett, fájdalmas és fáradságos dramaturgiai műtéteket. gyötrelmes korrekciós próbákat és véget nem érő megbeszéléseket. Az írói felelősség a premier után megoszlik ugyan, de az igazi író számára ez is lemondás, kockázat. Kivéve: ha a folyamat során íróból saját maga is szerzővé, szín-házi emberré alakul.

A vitaindító is, a felszólalók is hivatkoztak a dráma és a színháztörténet nagy újítóira, akik Shakespeare-től Molière-ig és Brechtig maguk is színházi emberek voltak. Akik egy személyben vállalták az író és a rendező munkáját és felelősségét. (De akik - mint erre Boldizsár Iván utalt - kivétel nélkül íróként lettek halhatatlanok!) A mai színháznak azonban általában több mű-fajú írókkal kell dolgoznia, akik közül nem mindegyik rendelkezik a megszállottságnak 'és a színházi szemmértéknek, a szituációban való gondolkodásnak és

a dialógusírásnak a megkívánt készségével. Érdekes oldaláról világította meg a drámaíróval szemben támasztott esztétikai követelményeket Szilágyi Dezső, aki a bábszínházi igények és a bábszín-házi gyakorlat alapján jutott arra a következtetésre, hogy mivel a drámaiságnak nem a szó az egyetlen kifejezési esz-köze, ki kell végre venni a fogalmat a maga leszűkített irodalmi hatóköréből, és érdemes az eddiginél nagyobb figyelmet szentelni a képbe sűrített drámaiságnak, a mozgásnak, az alakok szcenikai konfrontálásának. Ezt azonban nem könnyű elfogadtatni az irodalomban gondolkodó szerzőkkel. (Ez az oka, hogy a Bábszínházban többnyire csak a darab, a forgatókönyv első, második változata írói munka, a további harmadik-negyedik-ötödik változat már a szín-házi kollektíva alkotása.)

Drámát írni a legnehezebb és a legkockázatosabb írói vállalkozás. A honorárium világszerte meglehetősen alacsony, a színházzal való együttműködés nemcsak fájdalmas, de rendkívül időigényes is. Éppen ezért, a szocialista országokban többféle ösztönző módszerrel próbálják a színházhoz kötni és csábítani az írókat. Ilyen „trükk" Magyarországon a megírási szerződés - erről Schwajda György beszélt -, Bulgáriában pedig az író színházon belüli alkalmazása. Egyes felszólalók szerint a drámai adaptációk műsorra tűzése is eszköze lehet az írók vonzásának.

Amire nincs recept

A harmadik tanácskozás napirendjén szerepelt, de kezdettől erről volt szó: hogyan dolgozik együtt az író és a rendező? Mi az ideális együttműködés, a harmónia titka?

Az igazságot már a legelső napon Kazimir Károly megpendítette, amikor arról beszélt, hogy harmónia - voltaképpen nem létezik. Csehov és Sztanyiszlavszkij iskolában tanított együtt-működése sem volt konfliktusmentes. Jean Darcante szerint: az írók és rendezők gyűlölködése, kölcsönös nélkülözhetetlenségük és egymásra utaltságuk felismerése a szerelem egy neme. Még tovább lépett Heinar Müller, író (NDK), a Berliner Ensemble dramaturgja, aki félreérthetetlenül állást foglalt a színház és az irodalom közötti harmónia *ellen.* Abból indult ki, hogy a harmónia - végállapot, a kultúra, az alkotás - küzdelem. „Nem hiszek a színház és az irodalom, az író és a rendező közötti harmónia lehetőségében - egy nem harmonikus világban. A fontos az, hogy a köztük levő konfliktus produktív legyen. Hiszen a színház - intézmény, amely szükségszerűen hajlamos a maga struktúrájának konzerválására, éppen ezért szüksége van az irodalom ellenállására, szüksége van az olyan darabokra, amelyekkel a meglevő formában - stílusban és struktúrában - nem tud mit kezdeni. Ilyenkor a feladat az, ami változásra, fejlődésre ösztönöz."

Az együttműködés gyakorlati és módszertani kérdéseinek taglalása során a felszólalók újra meg újra beleütköztek a hegemónia kérdésébe. A lényeget Boldizsár Iván közelítette meg azzal, hogy mint minden partnerkapcsolatban, itt is az egyéniség ereje a döntő. Az együttműködők személyi súlyán, tehetségén, alkatán múlik, hogy kinek az akarata, elképzelése érvényesül. Ezt az általános elvet alkalmazta a gyakorlatban Mark Zakharov, szovjet rendező, aki általában az írói egyéniség súlyától és sugárzásától teszi függővé saját rendezői munkamód-szerét. Másként foglalkozik, mint el-mondotta, az egyenrangú társak, szerzők darabjával és másként - sokkal nagyobb művészi alázattal - szolgálja a zsenik vízióját. Ugyanakkor azonban még a tehetség mértéke sem abszolutizálható. Várkonyi Zoltán egyetlen íróval, Örkény Istvánnal végzett közös munkájukra hivatkozva, elárulta, hogy amíg *A holtak hallgatása* a szerző, a rendező és a dramaturg kitartó közös munkája nyomán került színpadra, a *Vérrokonokat* az író lényegében elő-adásra készen nyújtotta be a színháznak, és az apróbb csiszolgatásokra szolgáló közös munka mindössze egy hetet vett igénybe.

Carl Abphenaar, holland színigazgató, az együttműködés lehetséges és az ő színházában elfogadott változataival azt kívánta bizonyítani, hogy a színház munkamódszerének mindenkor a szerző alkatához kell alkalmazkodnia. Tekintetbe kell venni, hogy ki az, aki a cím-szavakból megérzi és megérti a rendező változtatásigényét, ki az, akinek a munkáját alapos, elemző vitákkal, a színészek bevonásával lehet leginkább segíteni, és ki az, aki szívesen fogadja a dramaturgia aktív közreműködését. Többen támogatták, illetve vitatták a szerző színházi jelenlétét: Maróti Lajos például élete egyik legtanulságosabb szakaszának értékelte felszólalásában a nemzeti színházi kollektívába való beilleszkedés periódusát; mások viszont az író alkotói magányára hivatkoztak és *ar*ra, hogy az írónak nem a fizikai, h-nem a szellemi jelenlétére van csak szükség a próbán.

A színpadra alkalmazás határai

A vita témájából és jellegéből következően, nagyon sokat hallottunk a három nap alatt megvalósult előadásokról. Peter Brook *Athéni Timonjáró* - amely a shakespeare-i szöveghez való „megtérését" dokumentálja: Ciulei *Leonce és* Lénájáról, amely részben a szövegen végzett dramaturgiai beavatkozás következtében is olyan lett, mintha Büchner ma írta volna a darabját; Pintilie Turandotjáról, amely egy bravúros ötlet - törpék szerepeltetése - révén vált egyszerivé és megismételhetetlenné. A követendő példák után a legérdekesebb elrettentő történet egy az NSZK-ban tervezett Tennessee Williams-előadásról, *A vágy* villamosáról szólt, amely egy néger szereplő beiktatásával a dráma egész tartalmát és gondolatrendszerét megváltoztatta volna, ha bemutatásra kerül.

A példák - amelyeket a felszólalók saját nézeteik alátámasztására soroltak - kitekintést kínáltak a világszínházra, és ugyanakkor figyelmeztettek is: a rendező szabadsága óriási, de nem korlátlan. Mihályi Gábor az átdolgozás elvi határát három területen vonta meg. A dráma mondanivalója, közéleti tartalma az első tiszteletben tartandó tényező. A drámaiság alapvető esztétikai követelménye a második, s a művek eleven és organikus léte, sérthetetlen élő szervezete a harmadik. Voltaképpen ez a legutolsó tényező jelenti az átléphetetlen határt: azt, hogy a beavatkozás csak addig terjedhet, amíg nem szünteti meg az eredeti mű szellemi és esztétikai minőségét.

A szerzői film analógiájára elképzelt „rendezői darab" valójában nem olyan abszurdum, mint amilyennek az egyik hozzászóló említette, csakhogy itt a rendező már túllép saját művészi hatáskörén - és adaptátorrá válik. Az igazság az, hogy minél többet vitatkoztak a résztvevők a felvetett kérdéseken, annál jobban feloldódtak, már a beszélgetésben is, a színházi munkamegosztás keretei. Hubay Miklós már a vitaindítóban utalt rá, hogy a dráma első rendezője az író, aki szerepet oszt, hely-színt tervez, átír, szerkeszt és húz is;

utolsó írója pedig a rendező, aki a dialógusok ritmusát, dallamát kialakítja, és mindenekelőtt, folyamatosan értelmez. Lényegében ugyanazt az alkotó folyamatot szolgálják mindketten, s a munkamegosztás - bizonyos értelemben - konvenció kérdése.

Az átdolgozás és értelmezés határai-nak tiszteletben tartásáról (szerencsére) nemcsak írók, kritikusok, de rendezők is szóltak. Az itt felvetődő problémák irányították rá a résztvevők figyelmét az írók nemzetközi jogvédelmére, az első színpadi megjelenítés jogvédelmére is. És arra, hogy a drámák szövegének publikációja egyszerre szolgálná a szerző és a rendező érdekét, sőt a színház-történetet is. A szöveg közkincsként biztosítaná, hogy a dráma mint irodalmi mű - a nézők, olvasók és kritikusok rendelkezésére álljon, és az első bemutatót követő előadások rendezői is pontosan cl tudják választani az író és a színpadra alkalmazó munkáját. A szín-házak ebben az esetben fokozott szakmai ellenőrzés alatt, de végső soron mégis szabadabban nyúlhatnának a szöveghez.

A tanácskozás harmadik napja a javaslatok jegyében zajlott. Ezek közül a legfontosabb és legidőszerűbb ötletek a szakmai kommunikáció elősegítésére vonatkoztak. A felszólalók közül többen is szóvá tették a kis nemzetek drámairodalmának nehezen oldódó elszigeteltségét. Abramov lengyel drámaíró ezt a nemzeti problematikát kifejező művek jellegéből, tartalmi tényezőkkel magyarázta. Példaként idézett saját drámájáról - a Tiki-takiról - azonban már a szóbeli tartalmi ismertetés alapján az a vélemény alakult ki, hogy valószínűleg nem is olyan kizárólagosan lengyel, mint ahogy szerzője véli. Az igazán jó politikus dráma - állapította meg Boldizsár Iván - minden országban és minden nyelven politizál!

Ugyanakkor senki sem vitatta a nagy népek, nyelvek drámaíróinak helyzeti előnyét. Ha igaz az izraeli küldöttnek az a megállapítása, amely szerint fokozódik a világszínház nemzeti jellege, és a nemzeti irodalmakba való bezárkózás lelassítja még a legnépszerűbb írók műveinek cirkulációját is, az angol-német-francia szerzők darabjai mégis könnyebben kerülnek külföldi színpadra, mint akár a finn, akár a dán vagy magyar drámák. Ennek a helyzetnek orvoslására több javaslat hangzott el. Az egyik, hogy mondjanak le a szerzők a külföldi tantièmekről, és ily módon ösztönözzék a színházakat műveik műsorra tűzésére. A többi javaslat inkább az ITI fokozott figyelmét és támogatását kérte, a szervezettebb publikációt, az anyagok cseréjét, sót a fordítások finanszírozását is. Reális és érdekes volt az az ötlet, amely évente más, kis nép drámairodalmára kívánta irányítani az ITI (és a színházi szakma) figyelmét. Ennek a kezdeményezésnek az életrevalóságát támogatta és bizonyította is a szovjet felszólaló, amikor az országában évek óta megrendezésre kerülő nemzeti de-kádok tapasztalatairól szólt. (Köztudomású, hogy ennek a már hagyománnyá lett kampánynak a jegyében került meg-rendezésre a lengyel, román és bolgár dráma ünnepe után a magyar drámák előadássorozata is, amelynek során 1971-ben hetvennél több színházban huszonöt magyar mű került szovjet színpadra.)

*

A mesében h á r o m nap egy esztendő. A színpadon - három percbe is belefér. De a Nemzetközi Színházi Intézet, az ITI háromnapos konferenciájának penzumát egy esztendő alatt sem lehet „megoldani". A résztvevők valójában nem is azért jöttek Budapestre, hogy eldöntsék, kikiáltsák - ki lesz a császár, a főszereplő és a bálanya a szín-házban, hanem, hogy kicseréljék nézeteiket és tapasztalataikat a színházi munkamegosztás elveiről és gyakorlatáról. És ezt a célt - a vendégek és a házi-gazdák közös megállapítása szerint - sikerült elérni. A többi már a színpadon dől el, Amszterdamtól Venezueláig.

HUBAY MIKLÓS

Kinek dalol a fülemüle?

I.

Nem tudok elfojtani egy vallomást. Elmondom. Kockáztatva azt, hogy az elmekórházba telefonálnak, ápolókért.

Úgy érzem itt magam, mintha mindez már megtörtént volna velem. Mintha már álltam volna itt a Fészek nagytermének a dobogóján, és mintha már Önök is ültek volna itt, és mintha nem először történnék, hogy rázendítünk egy vitára, amelynek címe: „Az író és a szín-ház."

És ezt a káprázatot, amely itt ját-szik velem (talán Önökkel is, vigyázza-nak, mert az ilyesmi ragadós), ezt a káprázatot nem ez a helyszín váltja ki, nem is az annyi ismerős és kedves arc jelenléte, nem - hanem egyes-egyedül a téma.

„Az író és a színház." Micsoda *déjŕ-vu!*

És nem is csak azért, mert ki tudja, hányadszor találkozunk vele, ezzel a témával, hanem azért, főként azért, mert van benne valami megfoghatatlan, reménytelen, és ráadásul még vérszagú is...

Ezért olyan lidérces ez a *déjŕ-vu*.

Bergsontól tudjuk, hogy a déjà-vu-nek több esete van. Az egyik a „hamis ráismerés". Hát ez nem az. Ez nem ha-mis ráismerés. Mert mi már csakugyan vitattuk ezt a témát, itt a Fészekben is., ha jól emlékszem, nyolc évvel ezelőtt, akkor a Pen Club rendezésében; mi már kitűztük ezt a témát vitára az Írószövetség rendezésében - és valószínűleg nemcsak itt vitatták már ezt a témát, hanem a világ egyéb pontjain is.

Gusztusos téma. Lerágott csont, de azért jóízű. Vagy hogy Molnár Ferenctől vegyem a jelképet (ha már a drámaíróról van szó, és ha már Buda-pesten vagyunk, hadd legyen az ő neve az, amit itt először kimondok) : olyan gitt ez, amit, úgy látszik, muszáj mindenikinek továbbrágni. (Ez a szájból szájba járó gitt olyan visszatérő motívuma a modern magyar mitológiának,

* A budapesti ITI-konferencia megnyitó előadása.

mint a régi mitológiaiaknak a nagyatya rituális elfogyasztása - csak a miénk sokkal humánusabb.)

Ha visszaemlékszem az erről a témáról folytatott vitákra - kérem, ellenőrizzenek! - a viták az író és a színház viszonyáról mindig szenvedélyesek voltak. Mindig akadt egy-két rendező, aki az ars poeticájával vérig sértette az írókat, és mindig volt néhány író, aki a panaszaival magára haragította valamelyik színház vezetőit - aztán nem akarta megérteni, hogy miért nem kerülnek színre a darabjai.

Így még azt se lehet mondani, hogy haszontalanok voltak ezek a viták.

Az ITI vezetősége nyugodt lehet. Ha belemelegszünk ebbe a vitába: nem fogunk unatkozni itt Budapesten a következő három napon. Hiszen az író és a színház viszonyáról mindenkinek van valami mondanivalója, anekdotája, fájó sebe, sérelme, visszasérteni valója ...

És mégis (vagy éppen ezért) hadd kérdezzem most már meg: nem volna jobb hazamennünk? Hosszú ez a három délelőtt: a rendezők rendezhetnének, az írók írnának, a külföldi barátaink sétálhatnának és nézhetnék Budapest szépségeit.

Nem volna bolondság.

Pár nappal ezelőtt, Párizsban, amúgy is az Unesco kisebbik palotájában töltve napjaimat, nem akartam elmulasztani, hogy ne viziteljek Jean Darcante úrnál, aki ennek a nemzetközi kollokviumnak legfőbb gazdája. Bejelentkeztem, és másnap, a megadott időben meg is jelentem nála. Meg akartam ismerni az elképzeléseit, amelyek arra indították, hogy ezt a témát tűzze Buda-pesten napirendre. A szavaiból azt vettem ki, hogy attól tart: a kijárt úton fog kocogni nálunk is a vita. Elmondta né-hány személyes emlékét az író és rendező konfliktusáról és harmóniájáról - remélem, ezeket itt is el fogja mondani -, de nem éreztem azt, hogy túlzott optimizmussal tekint e budapesti tanácskozás elé. Mintha nem hitt volna abban, hogy mi itt Budapesten a következő három napon ki fogjuk dolgozni a drámaíró és a színház szoros, alkotói együttműködésének hatékony módszerét.

De ha ezt a módszert lehetetlen kidolgozni : érdemes-e csakugyan ölnünk itt egymás idejét?

És kockáztatni új sértődéseket? És elmondani régi bölcsességeket? Én jól tudom, persze, hogy a színházi vita olyan, mint a teológiai vita: a végtelenségig lehet folytatni. De hát a teológiai vitákat is abbahagytuk egy-szer!

Hadd próbáljam felszínre hozni ennek a témának a mélyén rejlő abszurdumot. „A drámaíró és a színpadi alkotás" - mondja a kollokvium címe. Nem is kell túlságosan figyelmes fül ahhoz, hogy megérezze: ez a cím valóságos problémát takar. És ugyanakkor van benne valami kirívó különlegesség. A többi művészetben ugyanis nincs effajta probléma. Próbáljuk ki: „A festő és a freskó", „az építész és az épület", „a zeneszerző és a koncert" ... Nyoma sincs ezekben annak a belső konfliktus-terhességnek, amit mindjárt érzünk, ha kimondjuk: „a drámaíró és a színpadi alkotás".

Nem is a művészetben kell keresnem hozzá a paradigmát, hanem a történelemben, valahol a harcmezőkön.

„Napóleon és a waterlooi csata" - igen, ez talán megéreztethet valamit abból a sokrétű, vészterhes és könnyen tragikus viszonyból, amit ez a cím rejteget: „a drámaíró és a színpadi alkotás".

Persze, szerencsés esetben van olyan is, hogy „Napóleon és Austerlitz" .

De vajon joga van-e az írónak magát Napóleon helyébe behelyettesítenie? Napóleon - ez nem a rendezőt jelenti-e, szükségszerűen?

És ezzel a kérdéssel, azt hiszem, megtettük azt a lépést (mint előttünk már annyi meg annyi vitatkozó társunk), amely a jól kijárt úton minket is menthetetlenül bevisz a probléma közepébe: ki a császár a színházban?

És most már nem mehetünk haza. Örüljünk, ha három nap múlva hazamehetünk. Ha majd, a költő szavával: „a viszály elvérzik a csatákon".

II.

Egy esztendővel ezelőtt, a L'Espressonak egyik decemberi számában, a kiváló olasz kritikus, Corrado Augias, szociológiai tanulmányt írt *Egy zsarnok története* címen. (Storia di un tiranno.) S az alcímből kiderült, hogy nem Napóleonra, nem Mussolinira, nem Néróra gondolt. „Röntgenfelvétel a jelenlegi olasz kultúra legvitatottabb főszereplőjéről: a színházi rendezőről." Ebből a cikkből aztán egy jó fél esztendőn át tartó vita kerekedett Olaszországban. (A gittet ők is rágják.)

A vita egyik fordulójában az egyik rendező, Orazio Costa, azzal a tüntető gesztussal deszolidarizálta magát rendezőtársaitól, és azzal próbálta jelezni, hogy nincs köze a rendezői zsarnokság-hoz, hogy *a Három nővér* plakátján a neve mellé nem a szokott *regista* megjelölést íratta, hanem az Olaszországban eddig soha nem hallott szót: *coordinatore*. (Mi, magyarok ezen persze csak mosolyogni tudunk, hiszen a *coordinatore* semmi egyéb, mint a magyar *rendező* olasz tükörfordítása.)

A vita a rendezői hegemóniának (én nem mondok zsarnokságot) a megerősödéséről szólt.

Ezzel szemben meggyengült (vagy meggyengülni látszik) a színészi hegemónia;

és meggyengült (vagy meggyengülni látszik) az írói hegemónia.

A folyamat olyan erőteljes, hogy a színház formáit illetően forradalminak látszik. Amikor a legutóbbi budapesti ITI-kollokvium bevezetésében Jean Darcante arról beszélt, hogy - ellentét-ben az irodalommal, a zenével, a képzőművészettel - a színház még adósunk a maga forradalmával, nyilván ennek a folyamatnak a még radikáli,abbá válására és a beteljesedésére gondolt. S amikor Giorgio Strehlert megkérdezték - még mindig az előbb már említett vita egy fordulójában -, hogy mit tart a rendezői hatalom megerősödéséről, azt mondta, Olaszországban ez szükségszerű, mert ötvenéves mulasztást kell be-hozni, és ez csak így lehetséges: a rendezői tudatosság és felelősség megnövekedésével, de nem a diktatúra megnövekedésével.

A mielénk kitűzött átfogó téma forró aktualitását, lendületességét - kétségtelenül - e történelmi folyamat lendülete és sorsunkba beleszóló aktualitása biztosítja. Erről van szó.

A kerekasztal-tanácskozá,ok témáiban még nyilvánvalóbb, hogy az így előállt feszültségek kerülnek tárgyalásra.

Némileg még ki is hegyezve ezeket a feszültségeket.

Vegyük sorra őket.

Az első, a mai kerekasztal témája: „A színház mint irodalom és mint látvány."

Igen, ez a cím egy kissé ki van hegyezve, mint a horog, hogy jobban rajtaakadjon a hal.

Az „irodalom" szó ugyanis megtévesztő.

Az irodalomról a regényre gondolunk, az esszére, esetleg a költészetre, a stílusművészetre, a gondosan kikalapált mondatokra, a jól megválogatott jelzők-

re, gondolunk persze dialógusokra is - a dráma úgynevezett „szövegére" - csak éppen nem vagy alig gondolunk a dráma koncepciójára, szerkezetére, a szituációira, alig gondolunk a karakterekre, az akciókra, az írói instrukciókból adódó effektusokra, a cselekményre, a konfliktusra, a dráma politikai hatékonyságára, a filozófiájára ... Holott mindez együtt: a drámairodalom.

De aki azt mondja, „irodalom" („drámairodalom" helyett), az jóhiszemű megszokásból vagy malíciából, de leszűkíti a drámaíró munkájának a körét és jelentőségét.

Nem elég pontos a „látvány" szó sem. Nem gondolunk a zenére. És nemigen gondolunk a színész „alakítási" munkájára sem. amikor a látványról beszélünk.

Itt jegyzem meg, hogy az „író-rendező" polarizálás úgy vonul végig a programon, hogy - úgy látom - alig van hely a színésznek.

Ez a cím tehát a „drámaiatlan" író fantomját állítja szembe - a rendezővel?, nem egészen - inkább a látványos effektusok rendezőjével.

Ehhez a témához engedjék meg, hogy egy szép idézettel szolgáljak. A mostanában elhunyt magyar klasszika-filológus és vallástörténész, Kerényi Károly írta így le az átmenetet a „látványból" a „drámairodalomba".

„Azok az ősi kartáncok és karénekek, játékos és lényegükben kezdettől fogva drámai szokások, amelyekből a drámai költészet kiemelkedik, természetesen egészen immanensek. A közösségnek mintegy gesztusai : teljesen kifejezőek és csak kifejezők a maradandóság igénye nélkül. Úgy tetszik, hogy ezt az immanenciát az attikai dráma már Theszpisszel átlépte a maradandó mű irányában."

Miért idézem ezt? Hogy jobban lássuk ama történelmi lépés jelentőségét.

Hogy a maradandó mű felől ne lépjünk vissza, véglegesen, az immanenciába. És ha visszalépünk - ha visszalépegetünk csak azért tegyük, mert így tudjuk folyton megújítani a színházi kifejező eszközöknek (köztük a szónak is) az érvényét, hitelét.

Ezt a megújítási munkát a drámaíró és a rendező egyaránt végzi. A színház nagyon könnyen merevszik bele a szín-háziasságba. Ez a halála, tudjuk. A hullafoltok kiütközhetnek a színházi nyelvben. Minden eszköz jó, semmilyen *sokk* nem elég erős, hogy életre rázza ilyenkor a színházi nyelvet. Volt amikor egy szabályellenes *enjambement* elég volt hozzá, hogy megújítsa a színházat. (Ahogy a természet megújul Radnótinál egy csöppnyi madárfüttytől.) Jarry a drámát kezdő *merde* szóval indult rohamra a XX. század élő színházáért.

Mi, akik még ma is ott érezzük Dionüszoszt, ott érzünk valami istenit a színházban - bevalljuk, hogy nagyobb veszélynek tartjuk a *fennkölt* szót és gesz-tust a színházban, mint *a közönséges* szót, a *közönséges* gesztust. (A magyar költői nyelv legnagyobb mestere és mű-vésze Weöres Sándor a legközönségesebb emésztési folyamatra utalással fejezi be csodálatos szépségekkel teljes Szent György-drámáját. Zsámbéki Gábor kitűnő rendezésében - a kritikákkal szemben fenntarrom, hogy kitűnő rendezésében - láthattuk Kaposvárott. De hiszen Örkény, a próza mestere, szintén egy efféle utalással fejezi be *a Macskajátékot*, amelyet Szolnokról küldött világkörüli útjára Székely Gábor. S ha már itt tartunk - a propos Örkény - hadd jegyezzem meg, hogy *a fennkölt* szavak nemcsak a színházban mérgeznek minket. Az életben is. A mérgezés idült közönyt eredményez. Örkény legújabb darabjának, a Vérrokonoknak *a* jelentőségét én abban látom, hogy egy módszeres kísérlettel bebizonyítja, hogy *csak* a szavak koptak el a fennkölt használattól és nem a mögöttük levő érzelmek és eszmék. Mert mihelyt a Haza, az Emberiség stb. helyett - kimondhatatlanul fennkölt szavak - azt mondja: Vasút, az emberek, a nézők éppúgy megindulnak, mint akkor, amikor a Haza, az Emberiség stb. nem volt elkoptatott szó. Ez nagyon jelentős felfedezés.)

Hogy milyen eredményre juthat az író és a rendező együtt, azt azon lehet legjobban lemérni, hogy mennyire válik vonzóvá a színház a fiatalság számára. (Itt kapcsolódik ez a mai nemzetközi kollokviumunk a két évvel ezelőttihez, amelynek témája épp ez volt. „A szín-ház szerepe az ifjúság nevelésében.")

Elmélkedés helyett erre is csak egy példát hadd mondhassak.

Október első napjaiban Velencében, estefelé, vacsorára menet, mindig hosszú-hosszú sor fiatalt láttam a Fenice Színház előtti téren. Hosszú sorban álltak, a lépcsőkön, át a téren, még a szemben levő utcában is. Énekeltek; akik a lépcsőkön ültek, gitároztak. Először azt hittük, tüntetnek valamiért. A harmadnapon jöttünk rá arra, éppen Borisz Polevojjal, hogy az órák múlva kezdődő Majakovszkij-darab előadására vár-nak, hogy bejuthassanak. A moszkvai Szatíra Színház vendégszerepelt ott, Majakovszkij Poloskájával, Valentyin Plucsek rendezésében. Mi persze, nem könnyen, de kaptunk helyet. Az előadás utolsó jelenetében a színészek már lent voltak a nézőtéren: „amici! cittadini! amici!" kiáltozással ölelkeztek a diákokkal.

Hát erre vártak órákon át a fiatalok a Fenice Színház lépcsőin.

„Az író színháza és a rendező szín háza" - ez a. holnapi kerekasztal körüli vita címe.

Ez a cím is ki van hegyezve.

Valamiféle parasztfogásra gyanús. Szinte várom a végére a csattanót: nem holmi író színháza kell nekünk, és nem holmi bölcs (hazabölcse) rendező szín-háza kell nekünk, hanem a közönség színháza keli nekünk. (Ami ráadásul, még igaz is.) Mesterséges polarizálás eredménye ez a cím. Mesterségesen konstruált végletekkel fenyeget.

Úgy tesz, mintha volna valami író--színház. Vagy lehetne. Mintha itt volna a kapuk előtt. Valamiféle „széplélekszínház".

Nem tudom, mire gondol az „író színházával". Talán egy olyanfajta szín-házra, amelyben az írók hatalomátvétele esetén csupa könyvdrámát fognak majd játszani ...

Hogy rövid legyek, hadd mondjak tényeket. Magyarországon egyetlen szín-ház van, amelynek író a vezetője. A Huszonötödik Színház, Gyurkó László alapította, és ő is igazgatja. Nohát, ha van „rendezői színház" - akkor ez az. (És ha ismernék az én színházamat, amelyről álmodom, ha tudnák, hogy mi megy ott mozgásban, látványban, zenében! Hogy mi menne ott...)

Tudják-e, mi volna egy drámaíró legméltóbb sírfelirata? Ami, ha igaz, egy élet értelmét és teljét jelenthetné? „Nem írt dialógust szituáción kívül. Nem írt le egyetlen szót sem, amely ne lett volna akció."

Higgyék cl, hogy akiben ilyen ambíciók vannak (és szerintem minden vérbeli drámaíróban), az gyanakodva hallgatja, amikor az „író színházát" emlegetik.

Mert ezen a címen fogják őt kiutálni az otthonából.

Az „író színháza" - ilyen színház

nincs. És legkevésbé a drámaíróknak kéne az efféle színház.

Ez a falra festett ördög. Ez egy „mumusszínház".

Nem akarok mindenáron ellentmondani, de én a „rendező színháza" kifejezést se tartom túlságosan pontosnak.

Elmélet helyett példát mondok.

Aldo Trionfo, a rendezőszínház közismert olasz képviselője, tavaly rendezte egy darabomat. A kritika a fejére olvasta: mennyi bűnt követett el ellenem. Alig merem bevallani: a darabom olyan jól találta magát az ő színpadán, mint egy szorongásos lélek érezheti ma-gát egy jól sikerült analízis után - a rendező kiszabadította a szöveg ketrecéből a képeket, azok mint holmi vadállatok, végig ott sétáltak a színpadon.

Ha azt mondta Néró Szent Péternek és Szent Pálnak: „Vigyázzatok, mert hátha ti is a sátánnak dolgoztok!" - akkor az apostolfejedelmek a színpadon valahonnan alulról vörös fényt kaptak. És ha Néró egy csésze teát emlegetett, szelíd írói anakronizmussal, akkor Agrippina úgy jött be, olyan XIX. századi turnűrrel és sleppel, mint Viktória királynő. És milyen jól állt neki ez!

Az biztos, hogy a következő darabomban egy ilyen rendezőnek már én is eleve elébe megyek. Mert megtanultam, hogy mi mindent elbír a színpad.

Másrészt: ugyanettől a Trionfótól láttam most egy Jézus-drámát. Dreyer megvalósítatlan forgatókönyvét vitte színpadra. Hogy Dreyerhez mennyire volt hű, nem tudom. De a négy evangélista nyugodt lelkiismerettel felveheti a tantičmet a darab után; vállalhatják minden sorát, minden gondolatát ...

Nem akarok itt törékeny aforizmákat mondani. De mégis. Minden rendezés mögött ott az író; ha nem találod, bizonyosan a rendező maga író.

És ebben nincs is semmi csodálatos, ha egyszer megértettük, hogy a rendezői és az írói alkotás lényegében nem különbözik egymástól. Annyira nem, hogy még azt az aforizmát is megkockáztatnám, hogy minden drámának első rendezője az író, és utolsó írója a rendező.

Hiszen az író, írás közben, úgy benne él abban a színtérben, amelyet kialakított figurái számára, ahogy egy fejben sakkozó él benne a maga hatvannégy kockájában - igen, az író, írás közben: rendez. És ki ne ismerné fel a rendezőnél a jellegzetesen „írói" munkát? a legszembetűnőbb akkor, amikor még a kézirat fölött vitatkozik, húz, módosít, vagy módosítást kér ... Ha a rendező új értelmezésben interpretál egy klasszikus drámát - mondjuk megnöveszti Othello mellett Jago szerepének a súlyát, vajon nem egy Shakespeare-kritikafejezetet pótol, amit csinál? És viszont: ha Görgey Gábor leül az íróasztalához, és *a Csongor és Tündét* újrakomponálja mai fiatalokra, nem inkább egy nagy-szerű rendezőre vall az, amit csinál?

Peter Brook szépen írja le az alkotás lázának és folyamatának az azonossá-gát a drámaírónál és a színésznél. Ahonnét a kifejezés jön, ott a mélyben, ott van ez az azonosság. „A szó nem úgy kezdődik, mint a szó - végtermék, amely mint ihlet kezdődik; ezt az ihletet az a magatartás és viselkedés ébreszti fel, amely a kifejezés szükségességét diktálja. Ez a folyamat a drámaíróban játszódik le, a színészben pedig megismétlődik. Lehet, hogy mindketten csak a szavaknak vannak tudatában, de a szó egy hatalmas, láthatatlan formáció parányi, látható része mind a szerző, mind pedig a színész számára."

Nem volna nehéz kimutatni az író és a rendező között is ugyanezt az azonosságot - ama bizonyos szavak alatti, lát-hatatlan formáció hullámaiban...

A drámaírói alkotásnak nem feltétlenül a körmölés az ismérve. Ha egyszer el tudtuk fogadni, hogy a magyar költő nemcsak pennájával, hanem a szablyájával is „ír", próbáljuk elfogadni azt is, hogy a rendezői és a drámaírói munka ugyanegy alkotói folyamat. Engedjenek meg egy feltételezést: mostanában alig jelentkezik nálunk fiatal drámaíró, de annál többen felvételiznek a főiskolán a rendezői szakon - vajon nem egyfajta kialakulóban levő drámaírói tehetség viszi a főiskolára ezeket a fiatalokat, csak éppen nem pennájukkal, hanem éles szablyájukkal szeretnének majd írni?

Mi, a magyar drámaírók különösen érzékenyen honoráljuk a Nemzetközi Színházi Intézetnek azt a tettét, hogy e konferencia központi kérdésévé tette a drámaírók korunkbeli színházi funkciójának és pozíciójának a vizsgálatát. A színház és az irodalom szétválasztása - mondhatni: megosztása - (és nemcsak nálunk, ez világjelenség) eléggé előrehaladott ténynek látszik.

És mindig reméljük, most is, hogy visszacsinálható.

Az utolsó, harmadik kerekasztal-beszélgetésnek éppen 'ez a témája: „A drámaíró és a színház kapcsolata."

Hazabeszélek, amikor azt mondom, hogy ettől reméljük a legtöbbet.

Bevezetőben hadd mondjam ki, hogy nem mintha mindenáron fontosnak tartanám, hogy a drámaíró sülve-főve legyen együtt a színházi emberekkel. Van példa rá, épp a legközelebbi múltból, hogy jelentős, úttörő drámai-színházi irányzat a színháztól távol, mondhatni: a színháztól függetlenül jött létre.

Az ötvenes évek színházi fordulatát - ha az „antiszínház" kifejezésnek hiszünk: száznyolcvan fokos fordulatról beszélhetünk -, ezt a radikális fordulatot néhány visszavonult, dolgozószobájába zárkózott, színházi világgal alig valami (vagy éppen semmi) kapcsolatot nem tartó író hozta létre. Genevičve Sarreau, mint jellemzőt emeli ki erre a plejádra: a magányosságukat. „Beckett, Ionesco, Adamov, Genęt és a többiek, magányban és magukban dolgoztak, és ellentétben azzal a színházzal, amely akkor divatozott."

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, mi magyarok, hogy mostanában folytatásokban olvashatjuk Illés Endrének (a kiváló drámaírónak és legérzékenyebb kritikusnak) elemző emlékezéseit régebbi drámáinak színpadi sorsáról. Ezekből láthatjuk, hogy semmiféle szabály, semmiféle recept nincs erre a kapcsolatra. Minden olvasópróba a teremtés első napja. Minden lehet.

Anekdotáknak bővében vagyunk.

A figyelemre méltó jelenség az, hogy a színháznak legtöbbször (a szocialista országokban mindig) van gazdája. A drámaíró viszont, ha nem tartozik színházhoz, sehova se tartozik. Ha egy kudarc elhallgattatja, a varjú se károg utána.

Ezzel a problémagombóccal, amit itt feladtunk magunknak, csak akkor érdemes foglalkozni, ha egyszer s mindenkorra túljutunk rajta. Ezzel a szándékkal lássunk neki a munkának.

Az említett olaszországi vita egyik fordulójában ez lett a jelszó: *il processo al regista.* Igen, folyik a pör a rendező ellen, és a rendező meg perlekedik az íróval. Jussunk túl ezeken a pereken, mielőtt még mindnyájan olyan komikus figurákká nem válunk, mint Arany János két szomszéd gazdája, akik pörre mentek azért, hogy kinek dalol a fülemüle.

ALMÁSI MIKLÓS

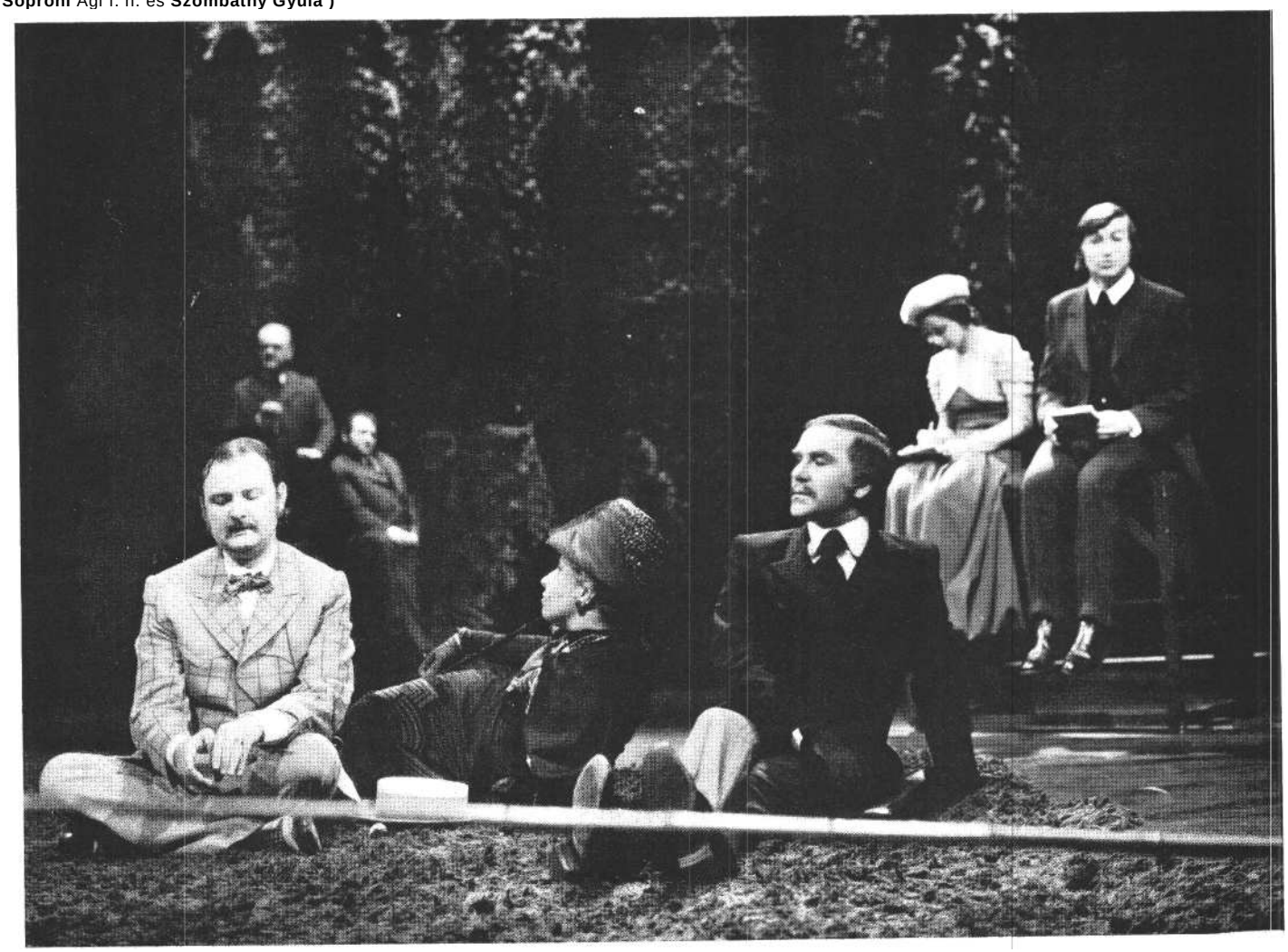
Lehet-e Gorkijt csehovizálni?

A Barbárok a Vígszínházban

Bonyolult atmoszféra fogadja a nézőt a Vígszínház színpadán. A gorkiji keménység és objektivitás a csehovi lírába és kíméletlenségbe csomagoltan jelenik meg. Már akkor éreztem ezt a kettős jelrendszert, mikor David Borovszkij zöld hínárokból, háló- és bokorutánzatokból megépített három díszletfalával szemben belesüppedtem zsöllyémbe. Csehov kísértene újra? - kérdeztem magamban. Később rá kellett jönnöm, hogy ez a csehovizálás rendezői koncepció: kísérlet Gorkij átmeneti korszakának értelmezésére vagy éppen korszerűsítésére. Mindenesetre koncepció, s ez már önmagában is tiszteletet parancsol, hiszen oly ritkán találkozunk ennyire markáns rendezői szándékkal és következetesen végigvitt megvalósítással. Mégis éppen ez az a pont, ahol vitázni szeretnénk az előadással: lehet-e Gorkijt ilyen következetesen csehovizálni?

Látszólag könnyen megy ez, hiszen ebben a Gorkij-drámában is csak semmittevők lézengenek a színen, akik mindent csak elrontanak: az életet, az embereket, a levegőt és a természetet. Az-tán vannak benne önpusztító széplelkek, mint az egykori dandy, Ciganov mérnök - akit Somogyvári Rudolf bámulatos sokrétűséggel formál figurává. Az-tán - megint csehovi emlék - vannak unatkozó szépasszonyok is (Lídia, valami arisztokrata, valamint a tulajdonképpeni bonyodalmat okozó *famme* fatata, Nagyezsda). Aztán meg itt sem történik semmi, az emberek tespednek, ha éppen nem várják a postakocsit, öntelt ostobaságokat, fecsegnek, s legfeljebb arra figyelnek fel, ha valaki a tyúkszemükre lép. Talán ezért is figyelnek fel Cserkunra, a másik mérnökre, a paraszt-gyerekből lett *self made manre* és szép-fiúra. Legfeljebb annyi a változás Csehovhoz képest, hogy itt azért történik valami - két szerelmi kaland is kibontakozik, tragikus fordulat is mellbe üti a nézőt -, de ezeknek a szerelmi szálaknak értéről alig lehet valamit megtudni: annyi minden más fedi el, s annyira csak a szavak között formálódnak ezek a majdnem-szerelmek. Perfekt csehovi kelléktár tehát - mondhatnánk

Gorkij: **Barbárok** (Vígszínház). A kisváros lakói az útépítő mérnökök érkezését várják (Balázs Péter, Schubert Éva, Tordy Géza, **Soproni** Ági f. h. és **Szombathy Gyula)**



-, s így Horvai Istvánnak igaza lehet, ha az eddig kialakított, olykor korszakosan újszerű Csehov-modelljébe akarta beágyazni ezt a nyersebb-darabosabb Gorkij-darabot.

Igaza lenne, ha a darab engedné a beágyazást. Már az is figyelmeztető jelenség, hogy a néző két és fél óra alatt is alig tudja megjegyezni a neveket: alig-alig érti, kiről is beszélnek azok, akik épp a színen vannak. Talán annyira jel-legtelenek a figurák? Bizonyos esetekben kétségtelenül ez is szerepet játszik a memorizálás nehézségeiben. Valójában azonban *a színpadi sodrás visszafogottsága* hat úgy, hogy mindennek kicsit szürkébb, jellegtelenebb színe, hangulata és jelentősége lesz. Így az emberek is jelentéktelenebbek maradnak. S ezzel már a másik figyelmeztető jelzést is említettük: az unalom is meg-megjelenik a nézőtéren. Az ember úgy fél nyolc tájban nézi meg először az óráját, és elámul: még mindig csak ilyen korán van?

Mert a csehovizálás csak erőszakoltan hajtható végre. S nemcsak a tempó lelassítását hozza magával, nemcsak a jellegtelenséget. E csehovizáló szándéknak két fontos Gorkij-figura kerékbetörése az ára : az egyik Cserkunnak, a mérnöknek sokrétegű emberi és társadalmi képlete - belőle egyértelműbb és egyszerűbb jelenség kerekedik, azaz ismertebb, közhelyszerűbb lesz, mint az eredetiben volt. A másik áldozat Nagyezsda alakja, belőle itt csak egy liba-szenvedélyt láthatunk, ironizáltan, kigúnyol-tan, pedig a gúny mögött némi romantika is meghúzódik, azaz ez az alak is összetettebb.

Cserkun rendezői átalakítása könnyebb és zökkenésmentesebb. A színen egy kemény, saját sorsát céltudatosan alakító férfit látunk, akiben túlteng az agresszivitás, a céltudatosság, a maszkulin vonzerő. Ez a határozottság és férfiasság tesz elementáris hatást a nőkre is: Cserkunért hárman is szenvednek: felesége - a törékeny Anna, Lídia, a tapasztalt és kifinomult arisztokrata asszony, valamint Nagyezsda, az adótiszt felesége. Cserkun tehát nőfaló - mondja a színpad. Pedig a figura még a cselekmény értelmében is jóval bonyolultabb. Hiszen ez az elementáris határozottságú férfi *nem tud megfelelni* egyik szerelmének sem. Igaz, nem is akar senkihez sem tartozni : szabadon akar szárnyalni, karriert futni, s különben is neki a világgal van 'leszámolni valója, nem kötheti magát le szerelmekkel. Csak-hogy ez a szabad és vad karrierizmus nem megy neki: mindenkit, minden asszonyt megkíván maga körül - de csak a kívánságig jut cl. Feleségét megunta már, de megunja még a flört kezdetén Lídiát is. S végül megunja ezt a Nagyezsdát is - s mivel itt már egy sorozattal állunk szemben, gyanakodni kezdünk. Nagyezsda buta kis asszony, regényeket mond fel, emésztetlen életigazságokat szajkóz - de Cserkun mégiscsak beleszeret. Színpadilag rendkívül árulkodó viszont a hirtelen megtorpanása: épp akkor „unja meg" Nagyezsdát, mikor az észreveszi, *hogy fél tőle. S* valóban: van benne valami félszegség: a nagy-vonalú, határozott férfi - lelke mélyén fél ettől a szabadabban szárnyaló asszonytól. A csók után - meggondolja magát: nem kell a folytatás. Miért fél? Miért hátrál meg? Itt már nem arról van szó, hogy nem akarja magát a szerelemtől lebéklyózni: itt már önmagával, sérült lelkével van elfoglalva. Az asszonynak azt mondja, hogy csak a testét kívánta meg - de miért nem vállalja ezt a testi kívánságot? Most ijed meg, mikor már sikerült mindenkivel elhitetnie, hogy szívtipró, „igazi férfi"? Miért?

Gyanús a figura: valami baj van ezzel a férfiassággal. Gorkij szerint valami *belső tehetetlenség,* gyávaság, üresség lappang a kifelé mutatott agresszivitás, lázongó szónoklatok és hódító gesz-tusok mögött. S hogy végképp ne célzásokban beszéljünk: nem impotenciára gondolok. Egyszerűen az *élethez való bátorság hiánya* dolgozik ebben a fiúban - mint méreg, mint lassan pusztító betegség. Nyilván nem volt mindig ilyen: de a karriervággyal együtt meg-kapta ezt a betegséget is, elvesztette eredeti, paraszti lendületét. Gorkij kíméletlenül és Csehovnál kegyetlenebbül leplezi le 'ezt a figurát - aki egyébként az orosz irodalom klasszikus alaksorozatának folytatója: a Rugyinok, Pecsorinok leszármazottja. Ezen a ponton derül ki Gorkij számára, hogy Cserkun alig valamivel jobb, mint a kisváros tengődő árnyalakjai: ő ugyan hallott valamit néhány magasabb rendű ideálról - például a gyermekek felszabadításáról az apák zsarnoksága alól: tisztességesebb is. mint a városbeliek. Valójában azonban már nem cselekvő figura. Lelkileg megbénult, tehetetlen, *s csak álruhája az* az állandó hajszoltság és agresszivitás, melybe olyan könnyen szeretnek bele az asszonyok.

A színpad ezt a bonyolultabb dialektikát nem tudja megmutatni. Készpénz nek veszi a férfias cselekvési lázat - legfeljebb elítéli, a „rossz" egyik meg-testesítőjét látja benne. A figura kétségkívül Gorkijnál is a kútfertőzők típusából való - csak bonyolultabban : az ő sorsa is tragédia, ahogy belemerevedik ebbe a pózba és lelki tehetetlenségbe.

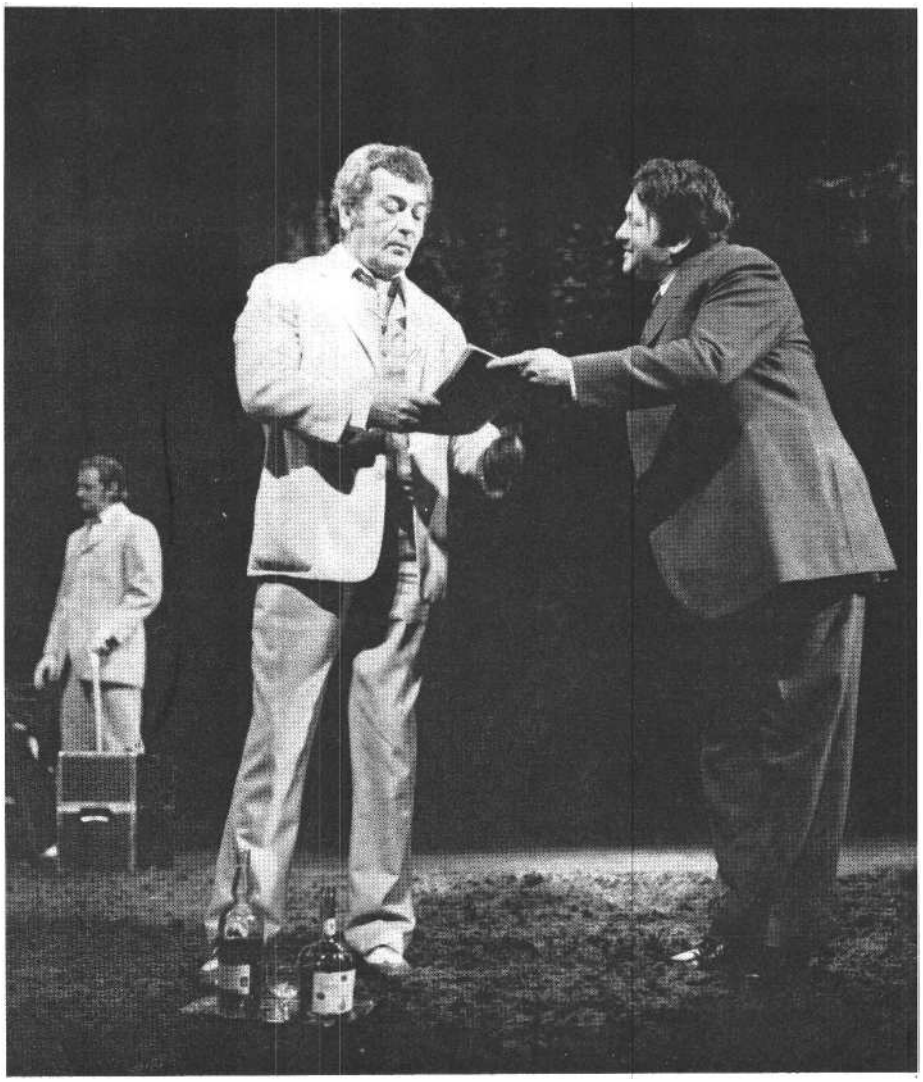
Koncz Gábor maga is rájátszik erre a „kíméletlen" férfiasságra, és képtelen megmutatni ezt a belső bizonytalanságot, ezt a lelki rokkantságot, az ideáloktól való kiégettséget. Pedig a figura kulcsát itt kellene keresnünk. Ezek azok a hősök, akik az 1905-ös válság után nem tudtak mit kezdeni forradalmi ideáljaikkal - de a kiábrándulást sem merték vállalni, és egy ilyen látszat-határozottságba menekültek. Nálunk is ismerős ez a magatartás. A belső bizonytalanságot, a meggyőződés hiányát sokszor pótolja valami lázas tevékenységpótlék. S hogy ezek az emberek voltaképp kiégett, üreslelkű figurák, arra csak az igazi próbatételkor - tehát ritkán derül fény: mikor már nem lehet elodázni a színvallást .. .

Bármint is van, a színpadi figurák hierarchiájában az alaphang hamisan csendül fel: erre a csak férfias Cser-kunra nem lehet a többi alak etikai-emberi tartalmát, társadalmi mondanivalóját vonatkoztatni.

A másik figura, akit a csehovizálás egyoldalú karakterré halványít, Nagyezsda. Az ő egysíkúsága viszont az előadás végkicsengését torzítja el: hiszen az ő öngyilkos pisztolylövésének kellene összefoglalnia és elítélnie azt, ami itt történt. S éppen erre nem kerülhet sor: ez a jellegtelen figura képtelen a drámai összefoglalásra. Mert amit a színen látunk, az egy mulatságosan butuska asszony, és főként: egy közönséges nő szerelmi mániája. Szegedi Erika ruhájának piros színe már az első pillanatban olyan taszítóan ízléstelen, hogy szinte süt belőle ez a lelki torzulás. Minden férfira rácsodálkozik, közönséges gesztusokkal hívja fel magára a figyelmet. Ez már nem Gorkij : jóllehet a színpad csak annyit tesz hozzá alakjához, hogy néhány *közönséges* vonást kever a színek közé. Nagyezsda provokálja a férfiakat, hogy aztán kigúnyolja őket - az orvost durván és gonoszul neveti ki, arra sem érdemesíti, hogy abba-

hagyja hintaszéke billegését. Szép nős-tény, aki butaságát, icipici romlottságával teszi kívánatosabbá. Csakhogy a romlottságnak és közönségességnek érzékeltetésével már le is siklottunk a figura gorkiji elképzeléséről. Gorkijnál ugyanis ő az egyetlen ember, aki megcsalatását komolyan képes venni, s van bátorsága bele is halni. Az is kiderül, hogy ezt a „közönséges" asszonyt még senki sem csókolta meg a férjén kívül, hogy Cser-kun volt az első férfi, aki felébresztette. Szabadossága inkább azokhoz a romantikusabb gorkiji hősökhöz emeli közel, akik nemigen törődtek a konvenciókkal, álmodoztak vagy szárnyaltak - ameddig tudtak, majd - még mindig tisztán - lehulltak. Gorkij főként 1905 után kerül annak a romantikusabb-szentimentálisabb látásmódnak hatása alá, mely ezeket a figurákat nagyobb megbocsátással és kiábrándult nosztalgiával láttatja. Lenin maga is bírálja ezt a lelkesült, olykor már vallásos egzaltáltságig emelkedő szemléletmódját. De már első elbeszéléseiben is megjelenik ez a „viharmadár" típus: gondoljunk a *Malva* című elbeszélés csodálatosan csapongó, szabad nőalakjára. Ehhez a típushoz képest itt csak annyi változott, hogy a bukott forradalom után ennek a szabad szárnyalásnak is elvész a mélyebb értelme, idealizmusa. Privát ügy marad: egyedi teljesítmény. Már csak egy nosztalgikus vágyat sejtet, melynek erőlködése olykor komikusnak is tűnik. E figura repülését nemcsak a társadalom akadályozza meg, hanem önmaga korlátoltsága. Ennek ellenére *ez az* asszony mégsem egyszerűsíthető „szép ál-lattá", ahogy a rendőrfőnök nevezi őt részegen. Hiszen még ezt a tökfilkó rendőrfőnököt is azzal utasította el, hogy „legyen hős", és majd akkor jelentkezzen újra ... De hol lehet az ember hős egy kisvárosban, kérdi a rendőrfőnök. S lehet-e ilyen követelményt állítani egy szeretőjelöltnek? - kérdi mosolyogva a néző.

A színpad tévedése: megvonja Nagyezsda alakjától azt *a minimális tragikumot* is, mely alakjában és szerelmében rejlik - és így a darab „lelkét" operálja ki. Mert ennek az asszonynak már *nem* lehet tragikus katarzisa: öngyilkossága éppúgy csak női szeszély, mint az orvos behálózása ... De akkor miért kell végignéznünk ezt az életképet? Van-e, marad-e valami más mondani-valója a darabnak, mint az emberek lassú és szisztematikus megfojtásának -



Gorkij: **Barbárok** (Vígszínház)
Golovasztyikov (Miklósy György) arra kéri Ciganov mérnököt (Somogyvári Rudolf), hogy bírálja el nyelvészeti értekezését (MTI Fotó - Keleti Eva felvételei)

hagyományos és modern eszközökkel egyaránt azonos eredményre jutó elrothasztásának gondolata?

Horvai Istvánnak bizonyára igaza van abban, hogy Nagyezsda alakjának romantikus vonásait nem lehet úgy eljátszatni, ahogy ezt a fajta szárnyalást korábban elképzeltük. Mai életünk amúgy is a józanodás felé, az ideálokkal való racionális számvetés irányába mozdul, s még inkább idegenkedik az ilyen „lelkes" figuráktól. Ebben a helyzetben azonban két lehetőség kínálkozik: vagy le kell mondani a gorkiji kísérlet bemutatásáról - mert a darab szerkezeti elemeinek egyike nem hangolható rá erre a „koratmoszférára". Vagy: meg kell találni azokat a színi eszközöket, melyek, ha idézőjelbe teszik is ennek az asszonynak lelkesedését és tiszta szár-nyalását - tehát megmosolyogtatják a nézővel magatartását -, azért annyira tiszteletben tartják, hogy legalább tisztaságát látni engedik. Ebben a szín-padi környezetben azonban „alá van játszva" a figura: kevesebbet mutat belőle a rendezés, hogy könnyebb legyen ironizálni, egyszerűbb legyen megfricskázni. Szegedi Erika minden erőfeszítése arra irányul, hogy *még emberként* és ne csak karikatúraként tudja megmutatni ennek az asszonynak kuszaságát. A rendezői elképzelést természetesen ő sem tudja megmásítani.

A koncepció ott bosszulja meg ma-gát, hogy az előadásból kimarad a feszültség: *nincs tét*. Ezt a közönséges asszonyt megkapni nem kunszt, és halála senkit sem érdekel. Ha tisztaságát, butaságát és szabadságvágyát *együtt* láttuk volna, talán akkor is mosolyogtunk volna naivitásán - de legalább azon izgultunk volna, hogy vajon sikerül-e a mérnökök civilizatorikus barbárságának megrontania és elpusztítania.

Persze: ha vitázunk a koncepcióval, azért húzzuk alá még egyszer, amire már egyszer céloztunk. Gorkijnál magánál is problematikus a drámai szerkezet, az egész mű hangulati súlyainak elosztása. Életművének válságos éveiben született alkotás: magán hordja a kísérleti jelleget. Pesszimizmusa, kiúttalansága hol megjelenik, hol visszahúzódik valami romantikus remény mögé. Ezeken az ellentmondásos utalásokon a rendezésnek

kell áttörnie, s Horvai legalább egy következetesen érvényesített koncepcióval homogenizálta azt, ami a darabban oly sok irányba mutat, és olykor kísérleti jelleggel szólal meg.

Az előadás legmegnyugtatóbb és legvonzóbb teljesítménye Somogyvári Rudolfé. Ő is azok közé tartozik, akit már régen elkönyveltnek hittünk, s íme ki-derül, hogy képes újítani, kilépni a skatulyából, sőt feltámadni. Nemcsak a cinikus nyugalom mindenképp vonzó gesz-tusai miatt volt sikere, hanem az *egész művet* hordozni képes, átfogó, főalakká felnövő játékkoncepiójáért is. Venczel Vera - Cserkun feleségének, Annának szerepében - néhány fájdalmasan szép pillanatát kivéve, nem tud Cserkun egyenrangú partnere, élettársa lenni. Nem tudja bebizonyítani, hogy kettejük harcában nemcsak ő a vesztes, de férje is. Pedig szerepe ezt is kívánná. Tordy Géza komoly jellemtanulmányt formált Monahov adófelügyelőből. Husszein királyra mintázott maszkjával, lelki összeomlásának groteszk, de tragikumtól is meglegyintett monodrámájával komoly teljesítményt nyújtott. Béres Ilona (Lídia) azzal hat, hogy érzékeltetni tudja, miképp foszlik le az arisztokrata felsőbb ég erről az asszonyról a szenvedély hatására, s hogyan válik napról napra hasonlóbbá a másik két, ugyancsak el-hagyott asszonyhoz. Az előadás egyik legfrissebb és hangvételében legbiztosabban eltalált periferikus pontja a fő-iskolás Takács Katalin Katja-alakítása volt. Nagyszájú, mégis komoly, hebrencs, mégis már majdnem nő, esetlen és mégis bájos: a sokrétű szerepépítés az ő esetében pazarul sikerült. Említsük még meg Tahi Tóth László és Balázs Péter nevét. Benedek Árpád és Mészöly Dezső fordítása a gorkiji világot idézi: a poros városka fojtogató légkörét.

Makszim Gorkij: Barbárok (Vígszínház)

Fordította: Benedek Árpád és Mészöly Dezső, *rendezte:* Horvai István, *díszlet:* David Borovszkij, *jelmez:* Wieber Marianne.

Szereplők: Koncz Gábor, Venczel Vera, Somogyvári Rudolf, Békés Rita, Béres Ilona, Deák Sándor, Sörös Sándor, Takács Katalin f. h., Balázs Péter, Schubert Éva, Tordy Géza, Szegedi Erika, Miklósy György, Szombathy Gyula, Tahi Tóth László, Soproni Ági f. h., Prókai István, Hegedűs Géza f. h.

SZÁNTÓ JUDIT

Abélard és Héloise avagy történelem a bulváron

Történelmi dráma sokféle van. Olyan sokféle, hogy egy csoportja - hozzá a legjelentősebb - már önmaga tagadása. Az ide sorolható pszeudo-történelmi drámák legnagyobb értéke épp e fele-más voltukban rejlik: azért íródtak, azért kerültek színre, mert saját korukról és korukhoz szóltak, s az azonosság-különbözőség dialektikus összefüggés-rendszerét arra használták, hogy épp az azonosságokat élesebben, tisztábban mutassák fel, mintha cselekményüket egy-korú környezetbe helyezték volna. E művek legjavának biztosított az utó-élete is - kiváltképp, ha nem hagyománytiszteletből ápolják őket, hanem időszerűségük folyamatosságát keresik meg. Példákat taglalni szinte illetlenség, de talán engedélyezhető egy hézagos fel-sorolás, az antik tragédiáktól, Shakespeare krónikás színműveitől Schiller, Hugo, Büchner, Puskin, Katona József drámáin át mondjuk, *A salemi boszorkányokig* vagy a *Kurázsi mamáig,* Hacks *Lobositzi csatájáig,* avagy - még frissebb példa - Gorin *Gyújtogatójáig.*

És ha már itt tartunk, hadd iktassak be egy kitérőt - nem független írásom mondanivalójától. *A Kurázsi mama,* a *Gyújtogató* vagy például Dürrenmatt A *nagy Romulusa* lényegüket tekintve rokonságot tartanak a nagy előzmények-kel, koncepciójukban mégis merőben újszerűek. Parabolisztikus modelldrámák; bennük a történelmi keret felhasználása önkényes-játékos, a „különbözőség" ironikusan túlhangsúlyozott, anakronizmusokkal élesített. Ennek a koncepcióváltásnak számos oka van. Összefügg a XX. század dereka táján kialakult alap-vető ízlésváltozásokkal (melyek persze ugyancsak történeti-társadalmi gyökerűek) : a külsőségektől, a cifraságtól, az érzelmességtől, a pátosztól való viszolygással (melyekre épp a hagyományos történelmi dráma csábította mindig is a gyengébb tehetségeket), de összefügg a mai világ ellentmondásainak rendkívüli bonyolultságával, fenyegető áttekinthetetlenségével, összefoghatatlanságával is. Ez utóbbi körülmény készteti az írókat arra, hogy egy maguk felállította fiktív, helyben-időben távoleső modellen belül legalább ideiglenesen megkíséreljék létrehozni az egyértelműséget, a harmóniát. Mindenesetre úgy tetszik, a meghatározásunk szerinti „áltörténelmi" dráma ez idő szerint két nagy gyűjtő-úton halad. Az egyik út a hagyományosabb jellegű, *A salemi boszorkányok*-típusú műveké, melyek még össze tudják békíteni a maguk aktuális mondanivalóját egy viszonylag komolyan vett történelmi atmoszférateremtéssel, a különbözőség-azonosság dialektikájának hagyományosabb értelmezésével. Ilyen példákban a mi drámairodalmunk is gazdag, gondoljunk például Németh László *Az árulójáró,* amely hiteles történelmi levegő szuggerálásával, hiteles XIX. századi figurák életre keltésével szolgál egy nagyon is mai tartalmat : egy reálisabb, demitizált történelemszemlélet megteremtését. A másik út a Brecht által kikristályosított modellformáé, amely ugyancsak nem ismeretlen újabb drámairodalmunkban; Hernádi Gyula művei világszínvonalú példák rá.

De persze: minden felosztás, minden csoportosítás óhatatlanul szürkít, sematizál. Mert bár számomra kétségtelen, hogy a fenti típus képviselői - Aiszkhülosztól Peter Hacksig - biztosítják a „történelmi dráma" műfajának igazi hal-hatatlanságát, vannak a műfajnak más típusai is, melyek ugyancsak katartikus élményt biztosíthatnak, a legkülönbözőbb okokból, mind a maguk korában, mind utóéletük különböző szakaszaiban. Gondoljunk például a *Stuart Máriára,* vagy még inkább *az Athéni Timonra* vagy a *Homburg hercegére,* melyek nem véletlenül vonzottak magukhoz épp a legfrissebb közelmúltban két olyan rendezőzsenit, mint Peter Brook és Peter Stein. A maguk módján ezek is pszeudotörténeti drámák, mert Shakespeare-t nem az - erősen fiktív - ókori Athén izgatta, és Kleistet sem egy német hercegség valamelyik hadjárata, de másfelől nem is a maguk korának alapvető problémái elé akartak tükröt tartani; inkább egy magatartásforma, egy pszichológiai jelenség izgatta őket (amely természetesen nagyon is mélyen gyökerezett a maguk korában), és ezek a máig is nyílt, máig is izgató emberi rejtélyek tartják fenn az adott művek feszültségét. Mutatis mutandis, ez a szempont emeli meg, sőt teszi egy életmű koronájává Anouilh *Becketjét,* amely nem üres történelmi rekonstrukció, de nem is szenvedélyes hozzászólás a mához, ezzel

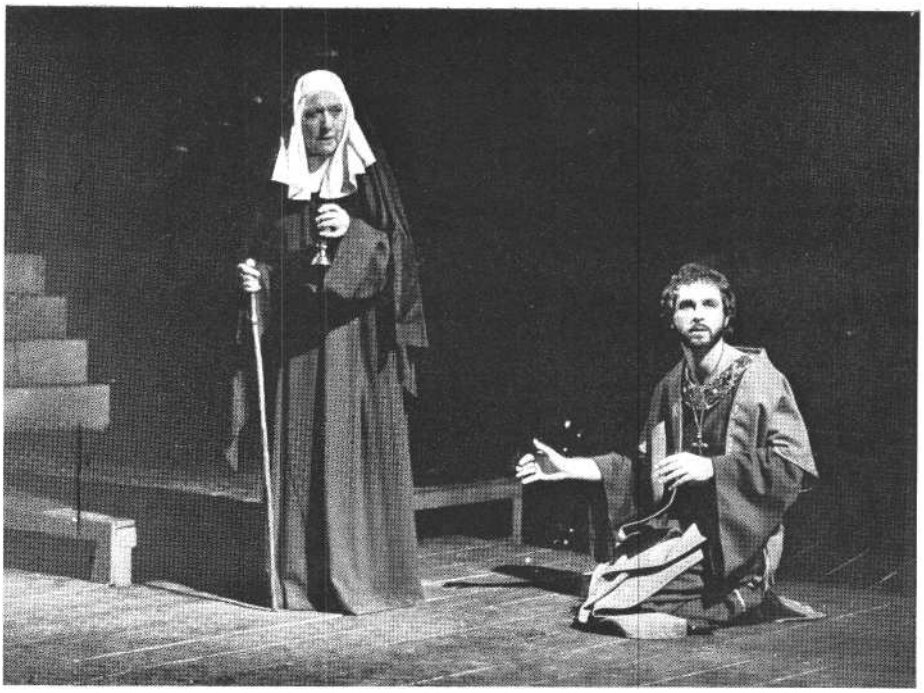
szemben egy komplex, különös férfibarátságról ad nagyszerű képet, másfelől egy magatartásformát - az „Isten becsületének" mindenek fölött való féltését - boncol, modern lélektani hitellel.

És vannak aztán az egyedi, már-már kategorizálhatatlan esetek, a kivételek, melyekben a színház élete szerencsére olyan gazdag: egy-egy maradandó siker csodaszerű kulcsai. *Az Egy pohár víz,* melyben a történetiség csupán hab-könnyű fátyolként fedi a lényeget: egy korában új dramaturgiai forma első tökéletes megnyilatkozását; *a Cyrano,* mely az elképzelhető legmagasabb szint-re emelte az újromantikus negédet, illetve a parádésan megszerkesztett főszereppel és a virtuóz verseléssel túl is emelte önmagán; Bruckner *Angliai Erzsébetje,* amely egy technikai leleményt - két, egymással soha nem találkozó főszereplő konfrontációját - tartalommá tudott szublimálni; a *Gyilkosság a székesegyházban,* melyet egy nagy költő lírai beleélő hevülete és nyelvművészete tett sajátszerűvé és maradandóvá - és ki-ki tetszése szerint egészítheti ki a listát, mert itt már az előbbi csoportokhoz képest sokkal nagyobb szerephez jut az egyéni ízlés, a szubjektív azonosulási hajlam.

A műfaj gazdagsága talán e hézagos, futólagos áttekintésből is kitetszik. Mindenesetre a fentebbi idézőjeles vagy idézőjel nélküli történeti drámáknak van egy közös ismérvük: ami ide tartozik, az mind - irodalom.

De hát a történelem, a múlt örök varázsa nemcsak az irodalmat ihleti meg, hanem a szórakoztatóipart is. És így a történelmi drámának már a múlt század elején megszületett a maga folyamatos bulvárvonulata. Ügyes mesteremberek ontották a melodrámákat, a lovagdrámákat, a gótikus rémdrámákat, az új-romantika játékait, majd, a mai értelmű bulvárszínjátszás kialakulásával, a történelmi bulvárszínműveket. A XX. században bekapcsolódott egyébként ebbe az áramlatba az operett, a musical, a film, majd a tévé is; Hollywood és nyomában a kisebb filmcentrumok egy időben sorozatban gyártották a maguk látványos kosztümös giccseit, nagy emberek magánügyeiről.

Mára a képernyőn felújított *Walewska grófnő* épp oly groteszkül naivnak hat, mint *a Walewska grófnő* forgatásának idején egy újromantikus darab, vagy Rostand-ék korában egy Pixérécourt-fé-



Ronald Millar: Abélard és Héloise (Madách Színház). Abélard (Huszti **Péter) kolostorban keresi szerelmét. A fejedelemasszony: Lázár Mária**

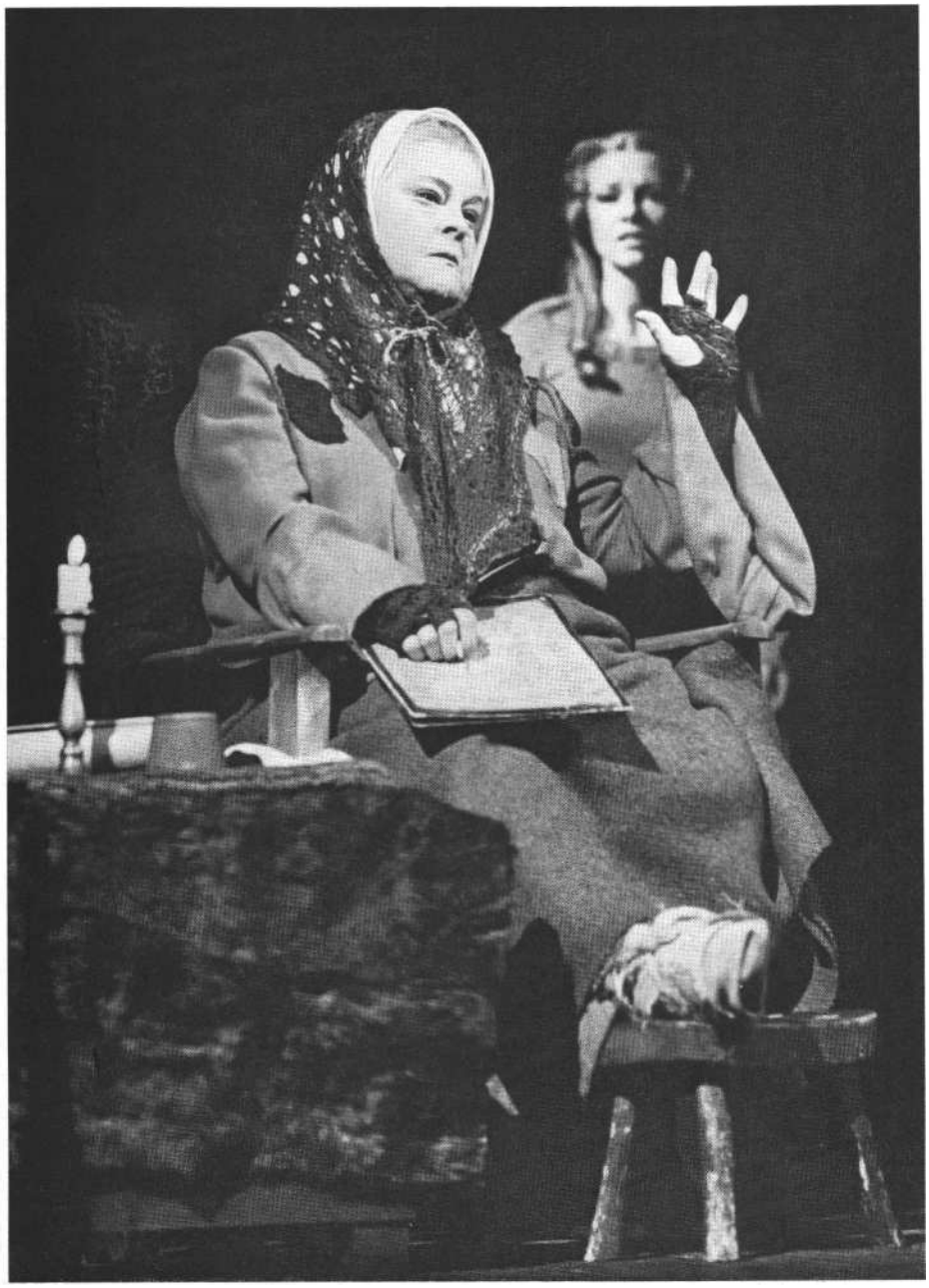
le melodráma. Maguk a kortársak szükségképp még nem érzékelhetik e megközelítési módok avultságát, hisz a szerzők sikerének épp az a titka, hogy az örök giccset mindig a kortársi ízlés ügyesen felszínes értelmezéséhez idomítják. Ily módon a nagyközönség széles rétegeit maradéktalanul ki is tudják elégíteni, ahogy azt épp *az Abélard és Héloďse* kapcsán egy amerikai kritikus meg-jegyezte: A darab „az operettek, történelmi románcok és háromzsebkendős Filmek családjába tartozik. A kritikus kötelessége e ponton lényegében véget is ér; azok, akik szeretik az ilyesmit továbbra is rendíthetetlenül szeretni fogják, akik meg nem, azok nem." Ami pedig az igényesebbeket illeti : mivel ők is a saját korukban élnek, kénytelenek elismerni, hogy a dolog „briliánsan" „virtuózul", de legalábbis „ügyesen" van megcsinálva, mert ez - persze a műfaj rangosabb képviselőinek esetében - a keletkezés évtizedében többnyire igaz is. A fanyalgókat legföljebb az vigasztalhatja, hogy ha elég hosszú életűek lesznek, még megérhetik, hogy ez a fajta virtuozitás is kimegy a divatból, s egész más számít majd bravúrosnak. Ki-nek jutna ma eszébe felújítani például az *Ahol tilos a szerelem* című Barrett-Browning-drámát, amely a harmincas évek *Abélard és Héloďse-igényét* elégítette ki, a maga korának „legvirtuózabb" színvonalán? Pedig hát ez a szerelmi románc, mely a zseniális költőházaspárból csak a Nagy Szeretőket vette tudomásul, egykor évekig vezette világ-szerte a népszerűségi listát! Lám, jó né-hány mai hatvan-hetvenéves, aki esetleg a budapesti Nemzeti Színház néző-terén annak idején elhúzta a száját, megérhette ellenérzésének legtökéletesebb igazolását - a műre borult teljes feledést!

Vajon azok után, hogy fentebbi elmélkedésemben oly tágra vontam a történelmi dráma lehetőségeit - mi a biztosíték rá, hogy az adott esetben nem tévedek, és Ronald Millar *Abélard és Héloďse-a* nem csatlakozik-e be mégis valamilyen jogcímen az irodalmi értékű történelmi játékok vonulatába? A próba elvégzése már-már árnyékbokszolásnak minősülhet; illetlenség is lenne belebocsátkozni, ha a darab nem szerepelne parádés szereposztásban egyik vezető színházunk műsorán, és ha nem kapott volna további különleges súlyt attól a körülménytől, hogy ez a pesti évadnak mindössze második mai nyugati bemutatója, és a tervek szerint sokkal több nem is követi. Nos: e látványos szerelmi románcnak nincs köze korunk--nak sem nagyobb, sem kisebb problémáihoz; haladás és maradás erőinek küzdelmét ugyan a „pozitív" oldalról szemléli, de ez ma már bulvárdarab esetében sem érdem, hiszen elítélni egy barbár, brutális és értelmetlen XII. századi egyházi merényletet, melyet egy rokonszenves szerelmespárral szemben követnek el ez napjainkban a legkonformistább polgári közönség szemében is magától értetődő. (Már a XIX. század eleji melodrámákban is a sötét őrgrófok voltak a gazemberek, és soha nem az ifjú szeretők.) Ez persze elismerésre méltó írói hozzáállás rangot nem, legföljebb útlevelet ad a darabnak: átléphet abba a körbe, ahol továb-

bi esetleges érdemei kerülnek vizsgálat-ra.

Vajon vannak-e *az Abélard és Héloďsenak* ilyen egyéb érdemei, például olyan izgalmas emberábrázolási vívmányai, frappáns színpadi leleményei, melyek kiemelnék a szórakoztató tömeg-cikkek közül? Magam ilyet nem tudok benne felfedezni. A szerepek csak látványosak, de színpompás közhelyeket fércelnek eggyé, ami legkönnyebben a kisebb szerepekben érhető tetten. Gondoljuk csak meg: mi a drámai funkciója a legnagyobb súlyú mellékszereplőnek, Gilles de Vannesnak? Mennyiben viszi előbbre a cselekményt? Gyors elemzés kimutathatja: semmivel. Ő a vérbő középkori pap, aki öregecske-beteges lé-vén a test bűnei közül már csak a kulináris örömöket élvezheti; szövege sok, súlya semmi, egy részletes szinopszis is meglehetne említése nélkül. Nem csoda, hogy Bessenyei Ferenc nem tehetett mást: kiötlött - az írónál találékonyabb lévén - egy tőle még nem látott fanyar, kicsit torzan mosolygó állandó grimaszt. s ezzel van jelen a színpadon. Argenteuil fejedelemasszonya lopva, de köztudottan sűrűn néz a miseboros serleg fenekére (a bevált recept szerint tragikus pillanatokban ezzel egyben feszültséget is old) - ez egyetlen jellem-vonása. (Igaz, ez biztos poén: gyerek, kutya, fóka és részeges ember - pláne részeges apáca! - a Bahamáktól Buda-pestig mindenütt bejön.) Vagy: menynyiben módosítja Héloise magatartását vagy épp a cselekményt a nagy hang-súllyal megírt és eljátszott találkozás a bölcs Godric nővérrel? Godric valóban bölcs, mert e kínos helyzetben lényegileg semmit nem mond; a szerző mégis azt a látszatot kelti, hogy itt egy emberileg *nagy* horderejű, dramaturgiailag pedig igen jelentős találkozás zajlik le. (És ebben, szerencséjére, mindent elhitetni képes cinkosra talál: Dayka Margitra, aki, hasonlóan a fejedelemasszonyt alakító Lázár Máriához, né-hány életrajzi adat-jellembeli klisé, illetve egy külsőséges szituáció koordinátáinak metszőpontján mágneses drámai teret létesít.) Es ugyan mi szükség van Clairvaux-i Bernátra? Aki a nézők közül nem hallott róla - értetlenül hallgatja zord maximáit; aki ismeri nevét, annak legjobb esetben imponál, hogy íme, megjelent ő is. Életrajzi giccsfilmek sorából ismerjük ezeket a „gigászi kortársakat", akik jól megválasztott statiszták által megelevenítve öncélúan, csak hatáskeltés okából vonulnak fel, ki-ki egy-egy villanásra.

Ronald Millar: Abélard és Héloise (Madách Színház). Héloise (Piros Ildikó) Godric nővértől (Dayka Margit) kér tanácsot



Ebben a drámában tulajdonképpen három ember játszik: Abélard, Héloise és Fulbert. Hármójuk szembenállásából esetleg születhetett volna egy érdekes, fojtott, modern kamaradráma, melynek hangsúlya a köztük feszülő komplex, sokszálú és feloldhatatlan konfliktuson van. Nem véletlen, hogy Koltai János kitűnő alakítást nyújt, számomra a legjobbat az egész előadásban; persze könnyebb dolga volt, mert rövid jelenéseiben mindig volt funkciója, törekvése, akarata (mert mit akar Gilles de Vannes? Mit akar a fejedelemasszony? Mit Godric nővér és mit - a nem véletlenül ugyancsak igen jó Guilbert-Tímár Béla kivételével - a többi epizodista hada)); és épp mert a szerep igen célszerű és viszonylag rövid, nem terheli annyi fölösleges ballaszt, álpátosz, üres teatralitás, mint amennyivel Abélard és Héloise alakítóinak meg kell küzdeni. A két főszerep első pillantás-ra hálásnak tetszik, mert azt ígéri: konk-

Abélard és Héloise, a halhatatlan **szerelmesek: Huszti** Péter és Piros Ildikó (Iklády László felvételei)

rét objektív feltételekhez kötött, konkrét szubjektum determinálta egyszeri, ki-vételes, jelentős személyekről van szó. Am hamar kiderül: Millar színpadán Abélard és Héloise nem többek, mint a halhatatlan szeretők sokadszor látott sémái, akik végigsodródnak egy festői sztorin, de csak az események érdekesek - ily módon már csak a napi hír szintjén -, ők maguk nem. Voltaképp 6k is csak hollywoodi ízű hírességek, csak nem statiszták, hanem sztárok alkatára szabva.

Mert hát Ronald Millar nem művészi kamaradrámát akart írni, hanem nagy, látványos kasszadarabot. Hogy ez végül sikerült-e neki, nem tudom. A kül-földi kritikák egyértelműen kedvezőt-lenek; de ettől még - tudjuk - a közönség pártfogásába vehette. Kivált, mert az angol s az amerikai előadás különleges vonzerővel is rendelkezett: mint azt nagy előzetes hírveréssel köz-hírré tették. meztelenül lehetett látni benne (igaz, csak hátulról és majdnem sötét színpadon, mert azért ez mégiscsak bulvár és nem avantgarde [1]) a gyönyörű Diana Rigget, erőteljes naturalizmussal nyújtották el a korbácsolási jelenetet, és a kasztrálás is nyílt színen zajlott, egy kísértetiesen sejtelmes balett-pantomim formájában. Mindenesetre: *ha az* elő-adás közönségsiker lett - és ha az lesz nálunk is ez se angolszász, se magyar földön nem épp a közízlés legjobb tendenciáit erősíti. A színpad feltehetően ott is, nálunk mindenképp egy Verdi-opera nem épp korszerű 'előadásának légkörét árasztja, csak hát Verdi zenéje nélkül.. A sűrűn. vonulgató apácák és szerzetesek csak üresen dekoráló kulisszák; drámai funkciójuk nincs, hiszen, be sincsenek avatva, fogalmuk sincs, miről s kiről szól a darab. Igaz, jelenlétük tudatja a nézővel, hogy olyan korban járunk, mikor az egyháznak nagy volt a hatalma, és mindenütt jelen volt; de hát, mint már utaltam rá, ez a fajta antiklerikalizmus ma már ismeretterjesztésnek sem 'elegendő. A lényeg a duettekben és tercettekben zajlik, de jobba-dán csak librettószínvonalon. Mert árulkodó a nyelvi megformálás is. Íme néhány szemelvény. „Héloise: Hát bűn a házasság? - Gilles: Nem bűn. Csak tévedés." - „Abélard: Ki tömte mindezt a zagyvaságot a fejedbe? - Héloise: Te." - „héloïse: Ez leírhatatlan. Mint-ha 'egy új érzelmet találtunk volna ki." - „Héloise: Kedvesem, valahányszor elmégy, az élet megtelik halállal, de ha visszajössz, ismét boldogok leszünk."* Stb., stb. Ez bizonya mesterember józan, *száraz,* célszerű prózája - s nem az ihletett drámaíró szava, egy művészé, aki halhatatlan és szellemi súlyukat tekintve is kivételes figurákat akar szín-padi életre kelteni. Elismerően legföl-jebb a szerkesztésről szólhatunk, mely ha nem is virtuóz, ha nem tartalmaz is semmiféle technikai meglepetést, de szakszerű és biztonságos; ügyességét dícséri, hogy többnyire sikerrel leplezi a jelenetek élő- és állóképszerűségét, a szereplők funkciótlanságát, és mozgal-masságával. a drámaiság látszatát mímeli. De hát ez ebben a mesterségben a szakmai minimum, és Ronald Millar megüti ezt a mércét.

*

Mindez korántsem elmarasztalása sem Kerényi Imre rendezésének, ,sem a sze-replők, elsősorban a két főszereplő, Huszti Péter és Piros Ildikó játékának. Ez nem az a fajta darab, amelyben több-féle értelmezési lehetőség rejlik, és a szívünk szerinti elmulasztását .számon lehetne kérni az előadáson. Ha a szín-ház fölvállalta a darabot - körülbelül így lehetett, így kellett eljátszani, és mondandóm. lényegét gyengíteném, ha most azon kötözködnék: miért nem vonul az egyházi statisztéria kicsit frissebben, vagy miért indít Huszti a szkeptikus, de mégis csupa energia világfi intellektuel sugalmazása helyett egy adagnyi olyan fátyolos, lemondó dekadenciával, amelynek kibontása csak a későbbiekben válik indokolttá?

De mondom, nem ez a lényeg. Magam, a megfelelő műsorpolitikai arányok figyelembe vétele esetén, koránt-sem vagyok ellensége a bulvárműfajnak,.

* Az angol eredeti nyersfordítása - Sz. J.

A közönség igényli, a művészek számára élvezetet is, tanulságokat is nyújthat, a mai színház, összképét tekintve, nem lehet meg nélküle. De hát amilyen bajban vagyunk, ha színvonalas, jelentős, nekünk szóló külföldi drámákat keresünk, olyan könnyű a helyzetünk a bulvárral: a kínálat nagy és változatos. Jó lenne hát, ha a műfajt megillető helyre olyan reprezentánsokat keresnénk, amelyek valamilyen minőségben kiválnak az átlagból, és a maguk szerényebb eszközeivel, de egy korszerűbb ízlést, kultúrát szolgálnak. A mai ember problémáihoz például a bulvár is hozzá tud szólni; a maga módján a bulvár is terjeszthet egy fanyarabb, karcosabb, ironikusabb, játékosabb látásmódot, értékek és jelenségek reálisabb szemléletét vagy - és ez sem megvetendő - egy a köznapinál kihegyezettebb, frissebb nyelvi kultúrát. Minderre sorolhatnám a példákat, Viktor Rozovtól Marcel Achard-on, Neil Simonon át Robert Boltig vagy Alan Ayckbournig (bár pontosabb lenne, ha nem annyira szerzőket, mint inkább egyes műveiket 'említeném).

És nem utolsósorban: az igazán jó bulvár nem akar többnek látszani, mint ami. *Az Abélard és* Héloďse-típusú művek legfőbb baja ugyanis az, hogy nagyszabású külsőségeikkel, érzelgősségük-kel, pátoszukkal, önmagukat - legalább-is látszólag - halálos komolyan vevő előkelőségükkel jelentős nézőrétegekben azt a tévhitet gerjesztik, hogy valamiféle felemelő, magasrendű irodalmi-színházi élmény részesei lettek. Ronald Millar soha nem kacsint ki szereplői mögül, műve hézagtalan egység, sehol egy rés, amelyen át XX. század végi író társalog XX. század végi nézővel; ez a típusú mű maradéktalan átélésre csábítja azokat, akikben ez a készség megvan. S akikben megvan : a közönség legkonzervatívabb ízlésű rétege. Magunk, legjobb, legkorszerűbb törekvéseink alatt vágjuk a fát, ha ilyen maradéktalanul a kedvükben járunk.

Ronald Millar: Abélard és Héloise (Madách Színház)

Fordította: Vajda Miklós, *zene:* Petrovics Emil, *rendező:* Kerényi Imre, *díszlet:* Szinte Gábor, *jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Huszti Péter, Piros Ildikó, Bessenyei Ferenc, Koltai János, Lázár Mária, Dayka Margit, Kalocsay Miklós, Tímár Béla, Szalay Edit, Árva János, Garics János, Nagy Anna, Papp János, Kelemen Éva, Hegedűs Erzsi, Menszátor Magdolna f. h., Hűvösvölgyi Ildikó f. h., Kádár Flóra, Policsányi Olga, Cs. Németh Lajos, Gyabronka József f. h., Pogány György f. h., Bányai János.

BREUER JÁNOS

Felújítás kérdőjelekkel

A Don Giovanni az Operában

Szerencsésnek vagy boldogtalannak tartsam-e Operaházunkat, hogy úgy újította fel a *Don Giovannit* - továbbra is *Don Juan* címmel, őrizve a német operaszínpadokról átszármazott rossz hagyományt - mintha magyarországi bemutatóra készült volna fel? Van, hogy szerencsés az ilyen konstelláció. Olykor használ a műnek, ha a felújítás bemutatószámba megy, ha minden énekes - vagy mondjuk: szinte valamennyi művész - először találkozik szerepével, elfogulatlanul, előítéletek nélkül, s a darabbal, a darab ürügyén valami teljesen újat mondhatnak el az előadás megteremtői. Most, a *Don Giovanni* új bemutatásakor azonban nyilvánvalóan a kényszer szülte ezt az „előnyt", hiszen az együttes nagy Mozart-énekes gárdájából szinte senki nem aktív már, illetve, pontosabban szólva, e művészek többsége nincs is már az élők sorában. Ezért hát a világ legfiatalabb *Don Giovannija* került színre most Budapesten, már ami a közreműködők átlagéletkorát s ezzel együtt művészi tapasztalatát illeti.

Az előadás valóban tökéletesen különbözik mindattól, amit korábban a *Don Giovanni* nálunk jelentett. S ki-váltképp különbözik attól, amit a társulat Mozart zenéjével Tóth Aladár ihletett igazgatásának korszakos évtizedében teremteni tudott. Most, ezen a be-mutatón temettük el végérvényesen és visszafordíthatatlanul azt a tradíciót, amelyet olyan színházi-zenei zseni teremtett meg, amilyen Otto Klemperer volt, vagy Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv. De eltemettük azt a távolabbi tradíciót is, amelyet a múlt században rövid ideig nálunk főzeneigazgatóskodott Gustav Mahler alapozott meg. Akkor teljes joggal mondta Brahms, hogyha jó *Don Giovannit* akar látni, Budapest-re jön. Ha ma élne, ezt aligha mondaná.

Az előadás kimondatlan vezéreszméje, hogy teljesen különbözzék a korábbiaktól. A rendezésnek - Békés András munkája -, a rendezői felfogást kiszolgáló színpadképnek - Forray Gábor tervezése - és a zenei vezetésnek - Erdélyi Miklós betanítása - egyaránt ez a legfőbb vágya. De vajon feltétlenül szükséges-e kísérletezni olyan területen, ahol korábbi megoldások nem vesztették érvényüket, sőt sokkal meggyőzőbb, igazabb és teljesebb képet adtak az alkotásról?!

Nagyon szomorúan fogalmazom meg ezt a kérdést, hisz rég vártam olyan izgalommal, örömmel operaprodukciót, mint most a *Don Giovannit.* Azt az operai remeket, amely valóban nem hiányozhat egyetlen rangos együttes műsoráról sem, amelyet minden nemzedéknek ismernie kell, s amelyet immár jó pár éve nem adtak Operaházunkban.

Nem hiányozhat, hiszen egy úgynevezett „örök emberi" téma legtökéletesebb művészi megfogalmazása. „Örök emberi" persze annyit jelent, hogy a téma körülbelül *2500* éve él Európában, a régi Hellász teremtette meg, mint majdnem mindent, ami kultúránkban emberi és örök. Úgy gyanítom, annak a nagy megrázkódtatásnak, társadalmi átalakulásnak köszönheti *a Don Giovanni a* születését, amely a matriarchátusról a patriarchátusra, a poligámiáról a monogámiára való áttéréssel járt. *Vagy* nem Zeusz az első „Donzsuán"? nem az ő példáját követi a kikapós Jupiter meg Wotan is? A középkor szigorú - legalábbis papíron zord - erkölcsei átalakították a figurát Kékszakállá, a népi fantáziában pedig, európai ér-vénnyel és kiterjedéssel Zajgó Mártonná *(Mónár* Anna-ballada). Zeuszhoz pedig - aligha tudatosan - a reneszánsz igazította ismét e vitális alakot. Don Juan már bizonyára hosszú ideje élt a né, i szín-játszásban, amikor a 17. század első harmadában szabályos színdarabba ágyazta Tirso de Molina spanyol szerzetes. Így élt később is, hiszen a commedia dell'arte repertoárjában még le-jegyzett formában is fennmaradt (egy ilyen, leírt rögtönzésvázlatot közread A. K. Dzsivelov A *commedia dell'arte* című jeles színháztörténeti munkája. Gondolat Kiadó, *1962),* s bécsi színészek is improvizáltak a *Don Juan-témára,* úgy farsang idején. Mire a librettó Mozart kezéhez jut, hősünk már az operaszínpadon is szép pályafutást tudhat a magáénak.

A Don Giovanni előadóinak három évszámra szüntelen emlékezniök kell: Mozart *Figaro házassága* 1786; *Don Giovanni* 1787; francia forradalom 1789. Mozart operaszínpadán 1789 víz-választó, ami ezután következik - *Cosí*

fan tutte, Varázsfuvola -, már igen bonyolult viszonyban áll a forradalom előtt alkotott zenedrámai művekkel. Egy előadás recenzeálása nem szolgálhat ürügyül operatörténeti fejtegetések számára, ez túlságosan eltávolítana eredeti célunktól. De hadd ajánljam az olvasó figyelmébe, hogy a *Figaro* grófját a nevetségessé válás pusztítja el, *a Don Giovanni* „grófját" - címszereplőjét - a kénköves pokol. Két év múlva pedig rövid úton lefejeznék.

A Don Giovanni egy másik kulcsmozzanata, amelyre a színlapon maga Mozart hívja fel a figyelmet, a műfaji meghatározás: *dramma giocoso.* Magyarul: „Szörnyű víg tragédia"!, s nem véletlen műve, hogy az idestova kétszáz esztendős operát legjelentősebb méltatóinak többsége éppen Shakespeare-rel hozta kapcsolatba, azzal a hatalmasra felfokozott drámai világgal, amely Shakespeare alkotásainak sajátja. A *Don* Giovanniban tehát éppúgy élet és halál sorsdöntő, hatalmas kérdéseiről van szó - mégpedig nem időtlenül, kortalanul, hanem éppen 1787-ben! -, akár például Shakespeare ugyancsak nem időtlen és kortalan *Hamletjében.*

A legfontosabb közléseket természetesen a zene, a partitúra tartalmazza. Hogy ez a mű milyen hatalmas indulatok, milyen óriás jellemek ütközéséből épül fel, hogy miféle színekben tündököl, hogy mit jelent a „dramma" mellett a „giocoso", azt a kotta, bizony, el-árulja. Aligha lehet kétséges, hogy eb-ben a műben óriásalakok, *óriás* szenvedélyek csapnak össze, emberi indulatok sokezer voltos ívfénnyel szikráznak fel. Hatalmas ívekben bontakoznak ki ellen-tétes, végtelen művészi pontossággal megrajzolt zenei karakterek. Nehéz színekben tündököl ez a muzsika: bíbor és arany az alaptónusa, vagy fényárban úszik, vagy feketén örvénylő, de mindenképp nagyon kontrasztos, és a színpadon is hirtelen váltások tömegét igényli.

A felszabadulás után ezt a legújabbat két *Don* Giovanni-felújítás előzte meg. Mindkettőt Nádasdy Kálmán rendezte, Oláh Gusztáv díszleteiben. A régebbi rendezés Tóth Aladár első igazgatói évadjának kimagasló eredménye volt, 1947 tavaszán, az újabb, 1956 tavaszán, az utolsó produkciók egyike volt, amelyet a társulat Tóth Aladár igazgatása alatt létrehozott. Szellemében mindkét beállítás mélységesen mozarti volt, minden gesztusa a zenéből indult ki, s a zenéhez érkezett el. Az 1947-es produkció olyan újítással is szolgált, amely ma már ugyan szcenikai közhely, de akkor távolról sem számított annak: Oláh el-bontotta a rivaldát, a nézőtér irányába jó két méterrel megtoldotta a színpadot, s ezzel mintegy elbontotta azt a bizonyos „negyedik falat", szorosan be-kapcsolta a nézőteret a történésbe. S ez nem formajáték volt vagy dekoráció, mert Nádasdy bejátszotta, bejátszatta énekeseivel ezt a megnövekedett teret, amelyet egyébként hatalmas aranyló keret foglalt egységbe. Igen: arany! Részleteiben jobban emlékezem az 1956-os rendezésre, hisz az - bár romjaiban csupán - néhány évvel 'ezelőtt még látható volt. Ezt a rendezést a darab emberi viszonylatainak tökéletes kimunkálása jellemezte, igazi nagyság, fények és ár-nyak félelmetes játéka - játék, a szó minden értelmében.

Nem állom meg, hogy ne idézzem az esztéta Tóth Aladár operakritika álruhájába öltöztetett, 1939-ben leírt véleményét a darabról, annak buktatóiról, bár ő csupán egyetlen új szereplő teljesítményének elemzése révén fejtette ki nézeteit: „Donna Anna szerepében ez alkalommal mutatkozott be először Operaházunk kiváló fiatal művésznője, Osváth Júlia. Új szerepe kétségkívül egyike a legnehezebbeknek, sőt legproblematikusabbaknak az egész operairoda-lomban. Nehézzé maga Mozart tette ezt a szerepet, már csak azáltal is, *hogy* szabadon szárnyaló zenedrámai fantáziája benne az énekhang koloratúráktól csillogó érzéki varázsától és bensőségesen elmélyült zenei szépségétől a legforróbb, realisztikus drámai kifejezésig egész szerepkörök formagazdagságát sűrítette össze. Hogy azután az alakítás nemcsak nehéz, hanem problematikus is legyen: arról gondoskodtak a *Don Juan* magyarázói és rendezői. Kezdve a romantikus értelmezésen (mely szerint Donna Anna tulajdonképpen Don Juanba szerelmes), egészen a neoklasszikus modern ötletig (mely Donna Annát mint ifjú lánykát, »lírai« kontrasztként állítja szembe Donna Elvirának, a szenvedélyes asszonynak »drámaiságával«) - magyarázatok és belemagyarázások egész sora ejtheti zavarba a szerep alakítóját.

Biztos kalauzunk azonban a találgatások útvesztőjében maga a Mozart-muzsika. Nem tévedhet el sohasem az a művész, aki a da Ponte-librettó színpadi alakjának igazi értelmét a mögötte ködlő mítoszok és köréje szövődő lélektani okoskodások helyett egyedül a partitúrában keresi. Mert egyedül az a fontos és lényeges: milyen élettel töltötte be, milyennek képzelte maga Mozart a szövegkönyvben vázolt drámai alakot. Erre pedig világos, teljes választ ad a Donna Annát jellemző grandiózus muzsika. Milyen erővel csap ki ebből a zenéből az a hatalmas, de nemes szenvedély, melyet Don Juan démona ráz fel egy büszke fiatal lány lelkében, melyben ezért *az* egész opera tragikus alap-pátosza visszhangzik. Milyen drámai feszültségben tartja ez a szenvedély a színpadi alakot a harag, a bosszú, a részvét és fájdalom gazdagon változó, ezernyi életteljes árnyalattal jellemző recitatívóinak, áriáinak, duettjeinek, együtteseinek során! De ennek a szenvedélynek viharában ott bujkál valami mély és bensőséges líra, egy tiszta szerető szív muzsikája, mely olykor derült, szelíd égboltként kandikál ki a harag, a bosszú, a fájdalom megszakadozó felhői mögül. És ahogy Don Juan sorsa a tragikus beteljesedésbe fordul: ez a líra kibontja szárnyait. Az utolsó áriában a szenvedély lázas feszültsége felenged, a tisztult érzelem bensőséges harmóniájában oldódik meg, hogy végül a finálében a mozarti idealizmus megváltó hatalmával emelje fel és tegye teljessé Donna Anna alakját. Ha az énekesnő a mozarti hangok szellemében színpadi alakításával meg tudja ragadni ezt a szenvedélyt és ezt a lírát, ha meg tudja rajzolni a szenvedélyes feszültségnek és a lírai felengedésnek ezt a hatalmas drámai ívét: akkor feladatát már megoldotta."

Tóth Aladár cikke egyetlen figura összetettségét, bonyolultságát elemzi, a darab teljes viszonylatrendszerének vetületében. A most megszületett új elő-adás ezzel az elemzéssel adósunk maradt. Mintha csak az lett volna létre-hozóinak tézise: *a Don Giovanni* titkai megfejthetetlenek, tágas ívbe, egységbe nem foghatóak, a valóság ábrázolása ebben az alkotásban szaggatott, töredékes, mutassunk fel hát néhány mozaik-kockát, tört cserépdarabot, hátha a néző-hallgató e töredékekből rekonstruálja majd a nagy egészet, ahogyan a tudós régész egy antik korsó előásott füléhez hozzáképzeli a teljes edény körvonalait.

Csakhogy ezt az asszociációsort az előadás nem váltja ki! Ami fent, a színpadon énekben-játékban nem történik meg, az nem történhet meg lent, a né-

zőtéren sem. Ami széttört, azt a néző tudata atomizáltságában érzékeli, összeilleszteni nem tudja. Ez a felújítás egyik legnagyobb hibája.

Már a színpadkép is mozaik; barokk színház törmeléke az a két félkörív, amelynek elforgatásával különböző játéktereket kap a rendező. A díszlet alapszíne valami meghatározhatatlan, halotti sárgásbarna; a színpadon szemet ingerlő félhomály uralkodik, azaz nincs sem igazi fény, sem igazi sötétség, pedig a darabban mindkettőre vagy legalábbis mindkettő érzetére szükség van. Az Operaház színpada közismerten tágas. Most azonban sikerült megoldani, hogy olykor nem férnek el rajta a szereplők, a két forgó félkörív annyira leszűkíti a bejátszható teret. Az I. felvonás finálájának nagy báli jelenetében hat énekes szorong, s a három, merőben különböző zenei réteget megszólaltató báli zenekar oly szűkösen közel muzsikál egymáshoz, hogy amit a muzsikuscsoportok játszanak, tökéletesen egybefolyik. A bujkálás, rejtőzés, felismerés játéka teljesen megoldatlan és megoldhatatlan a II. felvonás szextettjében. Viszont a legtágasabbra nyílnak szét a kagylók Donna Anna II. felvonásbeli áriájában, amely voltaképp - mint majd' minden ária a darabban - „függöny előtti" vallomás kellene hogy legyen.

Külön probléma a függöny! *A Don Giovanni* egy-egy felvonása olyan zenei-drámai egység, amelyet a színpadi nagyfüggöny részekre, szeletekre nem tagol-hat. Most azonban vagy öt ízben mégis leereszkedik, mert a nyíltszíni változások nem oldhatók meg. Ez a kényszerű megoldás viszont széttöri a felvonások ívét, s teljesen nyilvánvaló, hogy nem belső tagolásként engedteti le Békés azt a függönyt, hanem mert az adott díszletekkel a nyíltszíni változás néhány helyütt nem oldható meg.

A színpadi és zenei megformálás egyaránt problematikussá teszi a mozarti karaktereket. A figurák egyszerűen mást jelentenek, mást mondanak, mint a partitúra. Az igazi nagyság egyedül a címszereplő, Melis György alakítását jellemzi. De ő sem tudja legjobb Don Giovanniját nyújtani, mert ehhez partnerekre lenne szükség. Olyan Donna Annára, amilyennek az alakot Tóth Aladár jellemezte, s amely ideáltól Horváth Eszter - méltóság, drámai erő és meg-győző líraiság híján - igen távol áll; egy valóban lírai Octavióra, érzelmes énekesre - Berkes János nem ilyen - egy haragvó, indulatos Donna Elvirára, aki kétségtelenül nem az az elesett, törékeny és kiszolgáltatott nőalak, amilyennek Sudlik Mária ábrázolja. Sudlik éne-két hallgatva mindinkább megbizonyosodtam afelől, hogy az ő igazi szerepe Donna Anna lett volna ebben a darabban. Szüksége lett volna Melisnek egy igazi Leporellóra, aki mégiscsak több annál a cirkuszi pojácánál, mint amilyenre Várhelyi Endre éneke-játéka át-formálta. Végül, egy valóban félelmetes kormányzóra, olyan kőszoborra, aki Don Giovannit valóban a pokolra tudja taszítani. Szalma Ferencnek ezt nem hisszük el. Hogy a paraszti szerelmespár alakítói - Kalmár Magda (Zerlina) és Bordás György (Masetto) - értik és érzik feladatukat, az csupán még kirívóbbá teszi a drámát mozgató többi nagy szerep betöltetlenségét. (A megjegyzések az első szereposztásra vonatkoznak. A második szereposztást nem láttam.)

Békés András legjobb operarendezőink egyike, megfelelő színpadi-zenei rutinnal rendelkezik (a szó legjobb értelmében mondom ezt), egyszerűen ért-hetetlen, hogy miért nem hallotta meg *a Don Giovanni* partitúrájának üzenetét. Hisz oly világos - és nagy elődei oly egyértelművé tették Operaházunk színpadán -, hogy miről van szó. Egy-értelművé, hogy a szereplőknek kell elhinniök Don Giovanni cselvetéseit, s nekünk, nézőknek érzékelnünk, hogy mindez csel. Ha mi, a nézőtéren úgy érezzük, hogy Don Giovanni az I. fel-vonás duettje után tüstént oltár elé vezeti Zerlinát, alapjaiban értjük félre a címszereplő karakterét s a darab vala-mennyi mozgatórugóját.

Aki a zenét hallgatja, az előtt világossá válik, hogy a szereplők bizonyos dolgokat a világ minden kincséért sem tehetnek meg. Elvira - igazi Donna ő! - nem ülhet le a földre Leporello mellé, miközben az a Regiszteráriát énekli, hogy vetélytársnőinek névsorát „örök" női kíváncsisággal tanulmányozza. Mennyire igaza volt Nádasdynak abban is, *hogy* Elvira végig sem hallgathatja a Regiszteráriát, hisz az méltóságán aluli.

Aki a zenét hallgatja, az meglátja a lobogó lángot, amely a II. felvonás szextettjének zenekarában gyűlik ki, Donna Anna és Don Octavio színre lépésekor. Itt egy Mozartnál ritka hang-nemváltás után a Don Giovanni kettős alaphangnemében szól a muzsika, a trombiták hangszíne már-már képszerűen ábrázol fáklyafényt. De nem! most az énekesek egyszerűen tovább sétálgatnak abban a lehetetlen díszletben, mintha a zenében mi sem történt volna.

Aki a zenét hallgatja, tudja, hogy Don Giovanni pokolra szállása egészen kivételes tragikus csúcspontja az egész operának. Ide vezet minden, ami csak történik a darabban. Ha ez a jelenet nem megrendítő, visszamenőleg is súlytalanná, kisszerűvé válik minden előzmény. Nos, a színpadi technika tönkrement, az Operaház süllyesztői nem használhatók. Elég nagy baj ez, de nem menti fel a rendezőt annak kötelezettsége alól, hogy a pokolra szállás „élményét" érzékeltesse. Néhány fáradt lámpa pislogó fénye valami cizellált, míves, esztétikus pokolra utal, majd Don Giovanni s a Komtur kéz a kézben kisétál a darabból (bal hármason, ha nem tévedek).

Ez az egész előadás pontatlanra és kicsinyre sikerült. Megértem a bemutatót vezénylő Erdélyi Miklóst, hogy - bár téves úton - maga kívánta megteremteni a teljes zenedráma világát, és sok helyütt olyan polarizált, túlságosan gyors vagy éppen lassú tempókkal kívánta felrázni a színpadot s a közönséget is, amilyen tempóban egy-egy meghatározott részlet már elveszíti eredeti jelentését, zenei karakterét, átalakul, mássá lesz.

Egy szó, mint száz: *a Don Giovanni* felújítása balul sikerült. A darab szálait összekuszálta egy mindenáron - akár a mű árán is - újat mondani akaró rendezői elképzelés. A fiaskónak azonban nem egyetlen oka ez. Zeneileg szakadt meg egy előadói hagyomány. Operaházunk fiatal gárdájának tehetségéhez szó nem férhet, hisz ez a gárda nemcsak itthon nyújt kiválót, de szívesen - sajnos, túlságosan is szívesen - látott vendége az európai operaházaknak. De ezek a jó vagy éppen kiemelkedő képességű fiatalok talán soha nem hallották Mozart-szerepben Székely Mihályt, Rösler Endrét, Báthy Annát, Gyurkovics Máriát, Osváth júliát. Annak idején, 1939-ben Osváth Sándor Erzsitől vette át Donna Anna szerepét. Idézett cikké-ben Tóth Aladár hangsúlyozza is e tény fontosságát. De kitől vette, kitől kapta Horváth Eszter Donna Annát, Berkes János Octaviót, Sudlik Mária Donna Elvirát? A kérdés szónoki, a szerep hagyományát egyik énekes sem elődjétől kapta örökül.

S itt most nemcsak egyetlen produkcióról van szó. Bár már önmagában az is meggondolkoztató, hogy új rendezés, új színpadkép Operaházunkban tíz, de inkább tizenöt évig él, akár jó, akár rossz. Ha tehát a *Don Giovanni* elő-adása megmarad olyannak, amilyennek a bemutatón láttam, ha korrekciókra nem lesz lehetőség, egy fél emberöltő operalátogatói kapnak téves képet az operairodalom kimagasló csúcsteljesítményeinek egyikéről. Márpedig az operai nagyüzem átrendezést nemigen tesz lehetővé.

De, mondom, nemcsak erről az egy produkcióról van szó, hanem Mozart operáinak sorsáról általában. A hatvanas évek elejétől megy végbe az a folyamat, amely a Mozart-repertoár össze-omlását eredményezte. Első figyelmeztető jele e szomorú folyamatnak a - mindmáig játszott - *Varázsfuvola,* bár abban, felújításakor még részt vett a nagy Mozart-gárda néhány kiválósága is. Újabb *jel* Gardelli zeneileg félreér-tett *Figarója* volt. Majd egy meglehetősen problematikus *Szöktetés, s* most, íme a *Don Giovanni!* Igaz, közben szerencsés csillagzat alatt született egy új *Cosí fan tutte,* de ez, önmagában nem elegendő. Ha korábban, a Tóth Aladár-éra legfőbb jelszava az volt, hogy a Mozart-előadásoknak példás színvonalon kell állniuk, a hatvanas években a fő figyelem századunk operairodalmára - s benne az új magyar opera megteremtésére, majd a XX. századi orientáció megőrzésével a Wagner-repertoár kiépítésére - fordult. Mindez tiszteletet parancsoló, hatalmas erőfeszítést követelt, de *mégsem* nyugodhatunk bele minden további nélkül Mozart-repertoárunk szétzilálódásába. Alapvető zenei szükséglet, hogy ezek a remekművek méltó előadásban kerüljenek színre. S a *Don Giovanni* minden korábbi intő jelnél nyomatékosabban figyelmeztet arra, hogy sürgős cselekedetekre van szükség.

Mozart: Don Juan (Magyar Állami Operaház)

Szöveg: Lorenzo da Ponte, *fordította:* Oberfrank Géza, *rendező:* Békés András, *díszlet:* Forray Gábor, *jelmez:* Márk Tivadar, *táncok:* Barkóczy Sándor, *vezényel:* Erdélyi Miklós, Borbély Gyula.

Szereplők: Szalma Ferenc, Bódy József, Horváth Eszter, Sass Sylvia, Kelen Péter, Berkes János, Melis György, Miller Lajos, Sudlik Mária, Rohonyi Anikó, Várhelyi Endre, Gáti István, Széki Sándor, Bordás György, Kalmár Magda, Kincses Veronika.

RÓNA KATALIN

Mi lesz veled, zenés színház?

Az elmúlt néhány évben aligha hallhattunk színházi életünkben több vitát, több gondterhelt kérdést, mint ami a zenés színházat körülveszi. Prózai sikert vagy kudarcot követő lelkesedés-fanyalgás ritkán ért fel azzal a sok szenvedélyes összeütközéssel, amely a musicalek, a zenés produkciók körül támad, alkalomról alkalomra. Az Operettszínház helyzete, az operett műfajának kérdései lényegében rendeződtek: a klasszikus operettek mellett bemutat néhány világ-hírű musicalt, egy-egy új magyar zenés játékot. Sikerrel, félsikerrel - lényegé-ben kiválasztott közönségének, a népszerű daljátékok kedvelőinek nyújtva többé-kevésbé egyenletes műsort.

A probléma másutt van. A fővárosi prózai színházak a már bevett vidéki színházi konstrukcióhoz hasonlóan, egy-re gyakrabban tűzik műsorukra az általuk musicalnek vélt vagy musicalesített darabokat. Egymás példáján felbuzdulva, az Operettszínház mellett egyre több a zenés műveket is játszó prózai szín-ház. Musical lesz a harmincas évek történelmi színművéből, musical a XIX. századi költészetből, musical a népszín-műből és a felszabadulási emlékdrámából.

Ezzel pedig már a zenés színház problémáinak közepén vagyunk. Felvetődik a kérdés, hová tolódott cl a néhány évvel ezelőtt még időszerűnek tartott zenés színház. Mivé lett az igyekezet, amellyel a Kulturális Minisztérium musicalpályázata indult? A feleletet legegyszerűbben a nyilvánvaló kiinduló-pontról kapjuk meg. Mindenekelőtt nézzük meg, melyek is a most „futó" musicalek, melyek közös sajátságaik, eltéréseik. Madách Színház: *A murányi kaland,* Szegedi Nemzeti Színház, Fővárosi Operettszínház: *Egy fiú és a tündér,* Szolnoki Szigligeti Színház: *Liliom-fi,* Fővárosi Gyermekszínház: *Pro urbe.* Az első hármat azonnal egy nevezőre hozhatjuk - még akkor is, ha majd a részletes elemzés több változatot mutat: múlt és e század eleji színpadi alkotások korszerűsítése, esetleg áldolgozása a zene segítségével. Ezek a zenésített változatok semmi esetre sem tekinthetők drámai hagyományaink ápolásának, sokkal inkább a szellemi készenlét hiányának. Annak az egyre inkább elharapódzó lusta színházi gyakorlatnak, amely megelégszik a korszerűsítgetésekkel, az alakítgatásokkal az élő, a valóságos modern színház helyett. Annak a feladat-egyszerűsítésnek, amellyel akkor szoktak a színházak élni, ha „lazítani" kívánnak, ha látványos mozgással, zenével, tánccal, énekkel, gazdag kosztümökkel dúsított produkciókkal akarják helyettesíteni az igényes színházat, a tartalmas szórakozást.

A következő kérdés az, hogyan nyúlnak a színházak, a dramaturgok illetve az átdolgozók a darabokhoz; hogyan választják ki a megzenésítendő műveket, mik a kiválasztás indokai. A megzenésítés megzenésítendő szöveget kíván, előkerülnek tehát a dalszövegírók, akik illeszkedve az eredeti műhöz, újabb passzusokat írnak a darabba, esetleg megváltoztatják az eredeti mondatokat a zene igénye szerint. Ez aztán rögtön többszörös gondot okoz. Először is: alkalmazkodik-e a zene az alapmű stílusához, egységéhez; másodszor: ki legyen az a dalszövegíró, aki hozzányúl az eredeti, gyakran már klasszikusnak számító művekhez.

Népszínművé lefokozva

A Madách Színház Móricz-ciklusra készül, amelynek első bemutatója A *murányi kaland* előadása volt. Ne feszegessük, miért éppen ezzel a már a saját korában is sikertelen darabbal nyitották a Móricz-sorozatot, inkább azt kell megnéznünk, hogyan, milyen eszközökkel akarja élővé, maivá varázsolni ezt a művet, mely dramaturgiailag igen sok buktatót hordoz.

Valószínűleg jó irányba indult el a színház, amikor a musical felé próbált közelíteni, hiszen Móricz maga is ezt az utat választotta. Az már újabb kérdés, miért kellett - talán a népszerűség kedvéért (?) - száműzni az előadásból Kodály Zoltán dalait és Papp Zoltán kicsit táncdalosított, kicsit operettesített, kicsit népzenésített, d[e] semmi esetre sem Móriczot és művét szolgáló zenéjével felcserélni. Próza és zene egységéről szó sem lehet *A murányi kaland* előadásán. Hozzájárul ehhez Sztevanovity Dusán a darabtól, Móricz szellemétől, stílusától meglehetősen idegen dalszövege. Sztevanovity Dusán kétségtelenül kitűnő dalszövegíró, de aki egy Móricz-darab-

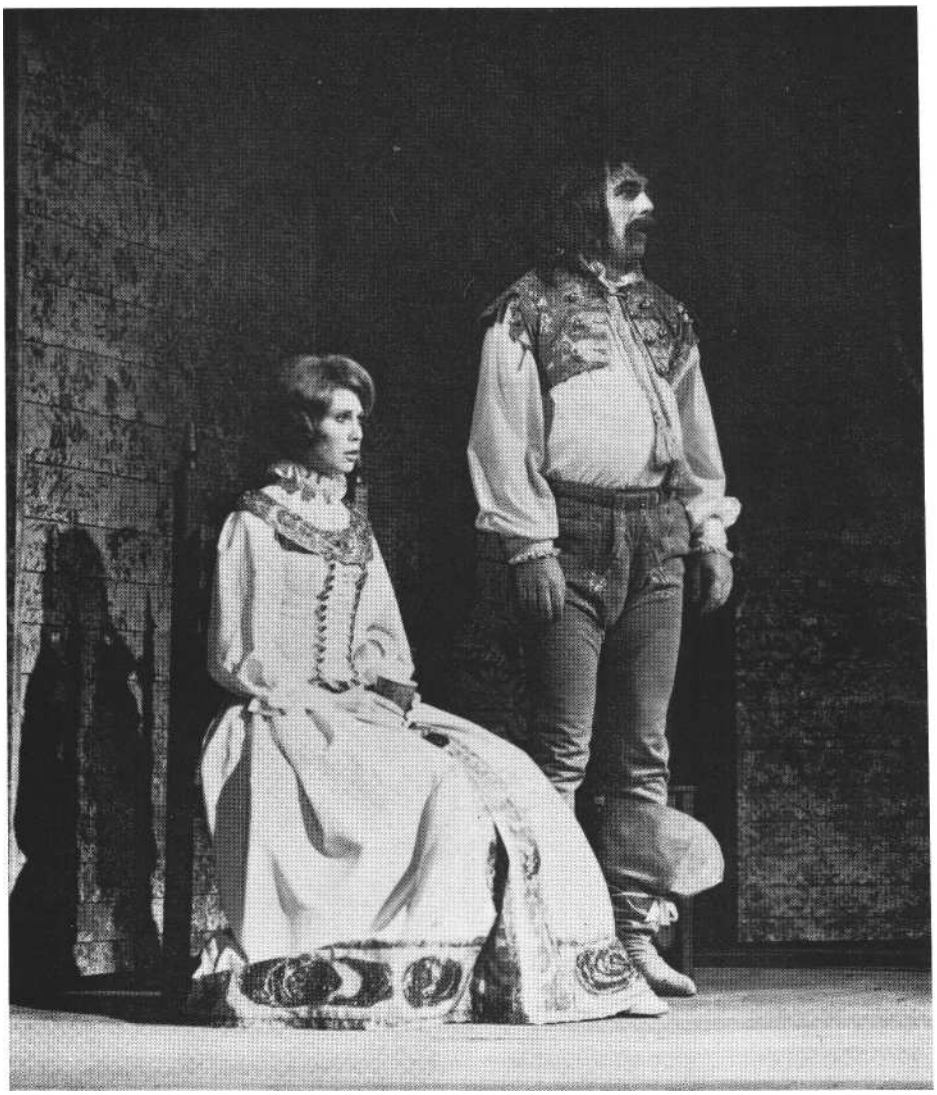
ban szerepet vállal, különösen, ha ilyen fontos feladata van, annak egészen meg kell ismernie az írót, világát - népi és semmiképpen 'sem népieskedő stílusát. Sajnos éppen a zeneszerző és a dalszövegíró munkája az oka annak, hogy a dalbetétek mintegy zenefüggönyként választják 'el egymástól az összetartozó cselekményrészeket. Így veszti el a zene funkcióját, és válik illusztrációvá. S veszti el a Madách Színház színpadán a Móricz-műből született, ilyen problémákkal teli musical létjogosultságát.

Lengyel György rendezése azzal, hogy *A murányi* kalandból bohókás, zenés-· táncos, népszínműbe hajló vígjátékot varázsolt, éppen annak igazi erényét, szellemi tartását, kemény történelemszemléletét tartotta vissza. Tánclépésekben, büszkén bokázva nem lehet bírálatot mondani a korról, búsmagyar operett-dalra fakadva nem lehet a főurak felelősségét emlegetni.

Hogy ezek után milyen feladat jut a színészeknek, arról már szinte nem is volna szabad szólni. Almási Éva, Sztankay István, Tolnay Klári, Dégi István és társaik a rendezői elképzelés szerint mindent eljátszanak-elénekelnek-cltáncolgatnak.
Nem valószínű azonban, hogy ezek azok a színészi lehetőségek, amelyek a Madách Színház művészeit új megoldásokra, tehetségük kibontakoztatására inspirálnák. Egyedül Psota Irén igyekszik túltenni magát a szerep adta lehetőségeken, de legtöbbször túlzott eszközökkel, mimikával. Így aztán nemcsak a móriczi jellemkép árnyaltsága vész el, de sokszor az egész színpadteret elveszi társai elől.

És még valami, ami már korántsem musicalkérdés. Móriczot játszani egyet jelent nyelvének ismeretével, használni-tudásával. Nem könnyű tájnyelven írott mondatait tisztán hangsúlyozni. Am csak következetesen lehet, ha nem megy, inkább le kell mondani róla. De össze-vissza, gyakran rájátszva nem szabad. Iborka (uborka helyett) és hasonlók sohasem voltak Murány várában, nem voltak Móricz szövegében, tehát nem lehetnek a Lenin körúton sem.

Móricz **Zsigmond: A** murányi **kaland (Madách** Színház). **Káldy** Nóra (Szécsi **Kata)** és **Horesnyi** László (Listius János báró) **(Ikládv** László felv.)

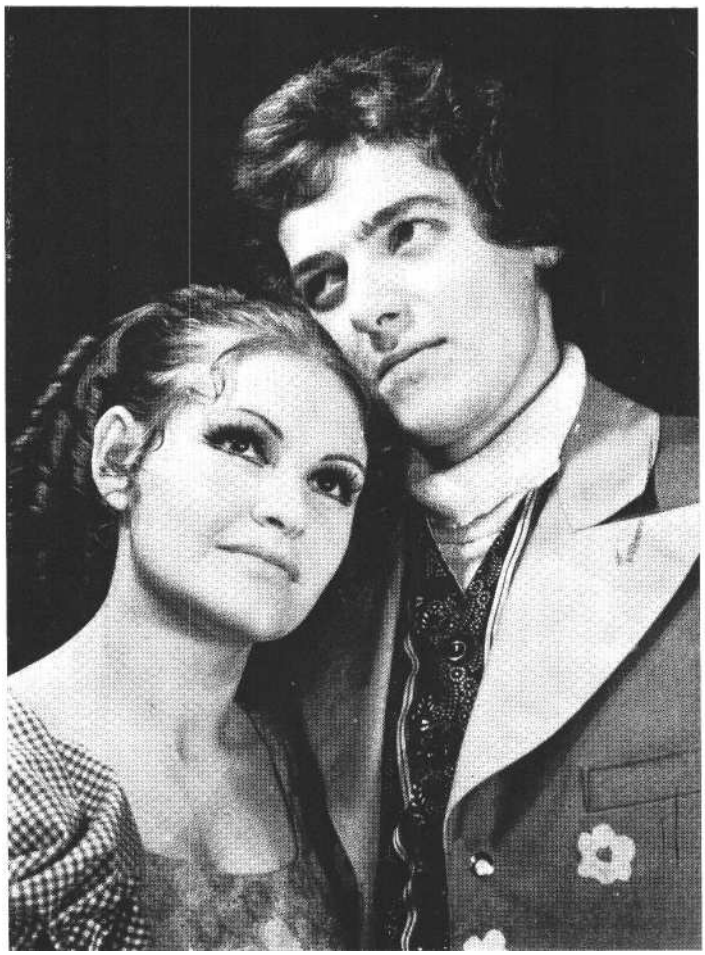


Vígjátékból musical

Hogyan lehet a kissé avítt vígjátékból kellemes musicalt csinálni - erre ad példát a Szolnoki Szigligeti Színház Liliomfi-előadása. Ez az az eset, ami-kor nem zavar, hogy a 125 éves darab témája túlhaladott, megbocsátjuk, hogy egyszerűen, minden nagyképűség nélkül csak szórakoztatni akar.

Székely László nagyszerű cirkuszszínpadán Horváth Jenő bravúros rendezése meg sem próbálta elrejteni a darab avíttságát és naivitását. Sőt, éppen hangsúlyozta és mulatságos stílusparódiává korszerűsítette. Simon István verses dalbetétei, Aldobolyi Nagy György egyszerű, könnyed, pezsdítően temperamentumos zenéje jól illik az új életre keltett vidám színjátékhoz. Ez a zene felgyorsítja az előadást, ritmust teremt, és ritmust ad a műnek is. A sodró lendületű előadásban kellemes színfolt minden egyes dalbetét, nem állítja le a játék iramát, inkább új lendületet ad, továbbviszi a játékot. Ez az a fajta jó zenés színház, amely ha a darab mondanivalójával nem is, de legalább játékstílusával, szín-padi egységével a korszerű színjáték felé visz, a jó értelemben vett könnyű szórakozás igényes formáját mutatja.

Horváth Jenő fölényesen játékos rendezése és a fiatal színészek közös munkája együttesen teremti meg az előadás rendszerét. A szolnoki színház különös érdeme, hogy akkor tűzte műsorára Szigligeti vígjátékát, amikor olyan Liliomfit talált Szakácsi Sándor személyében, aki a szerep adta minden követelménynek meg tud felelni. Szakácsi tehetségével, kedves színpadi modorával, kellemes énekhangjával és szép beszédével, halvány iróniával fűszerezve, remekül eltalálta Liliomfi napjainkban elfogadható változatát.



Szigligeti Ede: Liliomfi (Szolnoki Szigligeti Színház). Baranyai Ibolya (Mariska) és Szakácsi Sándor (Liliomfi)

Fenyő Ervin (Gyuri) és Antal Anetta (Erzsike) a Liliomfiban (Nagy **Zsolt** felvételei)

Romantikus álomvígjáték

A Szegedi Nemzeti Színház ősbemutató-ja az új életre kelt Csongor és Tünde--történet, a megelevenedett romantika, az *Egy fiú és a tündér*. Az olasz széphistória és Gyergyai Albert után Vörösmarty Mihály teremtette meg a történetből a romantika nagyszerű 'mesedrámáját. Most pedig Görgey Gábor kísérelte meg a XX. századi színpadi-eszmei igényekhez formálni. „Ez a darab arra szeretne figyelmeztetni, hogy mindnyájan Csongorok vagyunk, vagy legalábbis voltunk valamikor. És legalább egy színházi es-te óráiban emlékezzünk vissza néha, hogy milyen volt egykor Csongor nagy hitétől lobogva elindulni, szembe az életünkkel" - ezekkel a szavakkal indította útjára álomvígjátékát Görgey Gábor.

Miben áll egykori Csongor-voltunk, miben Görgey Csongorának nagyszerűsége, amelyet a szerző szerint példaképül kell magunk elé tűzni? Mi ellen lázad és miért küzd az ő Csongora? Még ha tudomásul vesszük is, hogy mesejátékot látunk, az ilyen komoly és kemény útbaigazítás után elvárnánk, hogy Csongor valóságosan hozzánk, a ma emberéhez, fiataljaihoz szóljon, hogy ne egyszerűen Tünde iránti szerelmében, az ő keresésében és megtalálásában, cselekvésnek álcázott pótcselekvésekben találja meg élete értelmét. Ez a tartalmatlan útkeresés, céltudatosnak mímelt lézengés annál is inkább szembetűnő, mert Görgey Balga és Ilma Cső utcai lakók alakját már-már túlzottan vérbő-re formálta, alpári humorral keverte, hogy a másik pár érzelmes romantikáját még jobban hangsúlyozza. Mirigyből gonosz, a hatalom tudatában élő házmesterné lett. Az aktualizálás jegyében jelennek meg a „nevelési tanács-adók" is, a Fejedelem, a Kalmár, a Tudós, a Katona és a Színész gondolatilag alig kibontott, nem-tudni-hova modernizált alakjai.

Görgey librettója nem találkozik tökéletesen Illés Lajos zenéjével. Sokkal pergőbb, indulatosabb cselekményvezetést kívánt volna Illés vibráló muzsikája, amelynek hatását különben gyengítette a nagyzenekari hangszerelés. A szegedi Fortuna-együttes az előző évad sikeres Popfesztivál-előadásán már bizonyította, hogy egyedül is képes végigkísérni egy produkciót. Nem volt szerencsés az egyébként tehetséges szimfonikus zenekart összeboronálni a beat-együttessel. Önállóan valószínűleg bár-melyik teljeset alkothatott volna, de így - éppúgy, mint az egész produkció - felemásra sikerült. Hiszen a tartalmi-szellemi-költői gyengeségeket nem pótol-hatja sem a zene, sem a látványos szín-pad, sem a jól koreografált mozgás.

Sándor János találékony rendezése sem tudta feloldani a játék kettősségét, sőt, ha lehet, még hangsúlyosabbá tette Csongor és Tünde (Szűcs András és Faluhelyi Magda) kidolgozatlan álomvilá-

gi bábalakjait. Az előadás erőssége Balga és Ilma (Király Levente és Martin Márta), az ördögfiókák (Melis Gábor, Poór Péter, ifj. Újlaky László) jókedvű mókázása és a szcenikailag is nagyszerűen megoldott látványos jelenetek. Sándor János rendezése meg tudta teremteni a sokat áhított és most már egy-re gyakoribb színpadi összjátékot - kár, *hogy* nem egy nemesebb színpadi ügy szolgálatában.

genius loci

A Szegedi Nemzeti Színház ősbemutatója után az Operettszínház színpadán kelt életre Görgey-Illés álomvilágjátéka, *az Egy fiú és a tündér*. Az előadás rendezője, vendégként másodszor is Sándor János.

Ritkán adódik rendezői pályán a lehetőség, hogy alig két hónap után, már felvértezve egy bemutató tapasztalataival, a művész újrarendezhessen egy művet. Sándor Jánosnak ezúttal lehetősége nyílt volna, hogy az új társulattal, új körülmények között továbbgondolja, továbbérlelje munkáját. Hasonlóan módja lett volna az Operettszínház dramaturgiájának, amely egyébként már kezdettől fogva részt vett a darab megszületésében, hogy a cselekmény és a zene egységének dramaturgiai problémáit a szegedi nehézségek láttán megpróbálja feloldani, lehetőség szerint, akár kisebb átdolgozással, megszüntetni. Természetesen ettől a .mű gondolati-tartalmi-költői igazságának kérdései, a valóságos problémák nem változtak volna, de legalább egyfajta formai, játékrendi tömörség-egység alakulhatott volna ki.

Görgey-Illés: Egy fiú és a tündér (Szegedi Nemzeti Színház). Martin Márta (Ilma) és Egerváry Klára (Mirigy) (Hernádi Oszkár felv.)

A kritikus elképzelése azonban tévedésnek bizonyult. Az Operettszínház tarka virágokkal díszített színpadán Csongor helyett a genius loci győzedelmeskedett. Nem változott semmi a szövegben, nem változott a hangszerelés-ben, nem változtak a hangsúlyok, az arányok. Csupán egy dolog történt: a musical még jobban megközelítette a hagyományos operettdramaturgiát. Be-vált gegjeivel, ismert humorforrásaiban, a lírai magánáriákban a megszokott megoldások kísértettek. A rendezés és a színészek segítségével *az Egy fiú és a tündér* előadása magára vette mindazokat az operettsablonokat, amelyek, lehetséges, hogy elfogadhatóak egy eredeti operettelőadásban, de semmi esetre sem alkalmazhatóak egy a modern musical céljait maga elé tűző produkcióban. Ezen még az sem változtat, hogy ellentétben az ősbemutatóval, Mirigy kettős alakban jelenik meg a színen, hol csoszogó vasorrú bába, hol talpig feketébe öltöztetett pokolkirálynője. Galambos Erzsi ezúttal is a tőle megszokott színészi-énekesi-táncosi biztonsággal és tehetséggel alakítja a már eredetileg is motiválatlan, így helyét, értelmét nem találó boszorkányfigurát.

Csongor és Tünde szép meséje száznegyvennégy év után ismét életre kelt. Csongor és Tünde természetesen újra találkozott, de hogy miért kellett újrafogalmazni történetüket, arra sem a szegedi, sem a budapesti előadás nem adott meggyőző választ.

Nagy szavak hálójában

A negyedik zenés bemutató merőben különbözik az előzőektől. Más kérdéseket, más problémákat vet fel. *A Pro urbe* ugyanis nem megzenésített próza, ha-nem eredendően musicalszövegkönyv-

Kovács **Zsuzsa** (Ilma) és Németh **Sándor (Balga)** az **Egy** fiú és **a** tündér **operettszínházi** előadásában **(Iklády** László febr.)

nek íródott dráma. Ez a különbség alapjaiban határozza meg a szöveg és a zene rendszerét. Itt éppúgy nem hivatkozhatunk a megzenésítés gondjaira, amint arra sem, hogy a zene esetleg korszerűbb, mint a szöveg. Egyenrangú és egyenértékű író és zeneszerző esetén musical születhetik tartalom és forma tökéletes egységében. Hogy mégsem értek el valóságos eredményt, annak sajnos túl egyszerű oka van.

A Pro urbe harminc év előtti eseményt dolgoz fel, a felelősségre, az emberi véghelyzetek vállalására figyelmeztetve. Emlékművet kíván emelni a Budapestért harcolóknak prózában-zenében-táncban.

Barnassin Anna színműve elsősorban fiataloknak íródott, de az írónő nem vette figyelembe, hogy épp a fiatalok azok, akik a legkevésbé szeretik, a legkevésbé hajlandók elfogadni a didaktikus színházat, a nagy frázisokat. Nincs kétségünk a szerző jó szándéka felől, de megformálatlan jellemekből és közhelyekből csak felemás mű születhetett - ami a szöveget illeti.

Gonda János szuggesztív, célratörő és célt erő jazz-musical kompozíciójának viszont megvan mindaz a feszültsége, ami a drámából kimaradt. Biztos érzék-kel bontja ki zenéjében azokat a drámai szituációlehetőségeket, amelyeket a szerző nem használt ki. Köllő Miklós, a pantomim jelrendszerét is alkalmazó élő koreográfiája hűen szolgálja a játékot, alkotó részesévé válva az előadásnak. A rendező, Kazán István munkája is megkísérli a darab erősségeit felmutatni, gonddal építve a zenei betétekre és a mozgásra.

A Pro urbe előadása a musicalproblémának azt a vonatkozását illusztrálja, mi történik akkor, ha a zene - erényeinél fogva - elválik az alapműtől, önálló életet kezd élni. Nem vitás: a zene elvonja a figyelmet a drámáról, ha mondanivalójáról nem is, de közvetlen hatásáról feltétlenül. És a hatászavarban a két nem egyenértékű alkotás megszünteti a valóságos színházi élményt.

Semmi elvi ellenvetésünk sem lehet a csak szórakoztatni akaró zenés szín-ház ellen, egészen addig, amíg művészi színvonalában, gondolati fogantatásában, próza és zene egységében igényes. A zene mindig hozzátartozott a színházhoz. És most, amikor a modern szín-ház komplexitásáról beszélünk, mindig hangsúlyozzuk a zene jelentőségét. Hiszen sohasem a műfaj a kérdés - mindig a mondanivaló, az eszmei tartalom mű-vészi jelentkezése. Fonákjáról bizonyít-hatják ezt - a zenés színháznál maradva - a ma már avítt klasszikus operettek is, amelyek életérzést, világlátást fe jeztek ki - saját korukban. A musicalek is csak akkor nyerhetnek létjogosultságot, akkor támadhatatlanok - műfajilag is -, ha világunkat, kérdéseinket vetik fel, fogalmazzák tovább.

A fentiekkel épp azt kívántuk illusztrálni, hogy az évad első négy hónapjában bemutatott magyar zenés produkciók jelentős részét korántsem zenés voltuk miatt kell elmarasztalnunk, hanem mert valamilyen szempontból nem érik el a megkívánható szintet.

Sokszor hallottuk már: „ahhoz képest, hogy zenés", „zenés színháznak nem is rossz". 'Az értékítélet-normát kell alapjaiban cáfolni - és elsősorban a színházaknak. A zenés színház önmagában nem alacsonyabb rendű művészet, csak akkor válik azzá, ha oda nem figyeléssel, zavart rutinmegoldásokkal alacsonyabb rendűvé devalválják. A zenés színháznak egyszerűen színháznak kell lennie, a szó nemes értelmében. Színháznak, amely nem igénytelen ízlést akar eredendően kiszolgálni, amely nem becsüli le nézőit. És főként nem akar olyan nehézveretű művészetben, alkotói magatartásban tetszelegni, amely sokkal több erőfeszítést kívánna, mint amilyenre a zenés színház mai produkciói, sajnos, képesek.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Molnár Gál Péter:
A Viharos alkonyat 1945-ben

Alekszandr Gerskovics:
Színházi estéim Budapesten

Almási Miklós: Izgatott idill jégesővel

Talján Tamás:
Shakespeare-összes

Nánay István:
Nincs vágy a szilfák alatt

Berkes Erzsébet:
VII. Gergely a Nemzetiben

Szántó Erika:
Hedda Gabler pisztolyai

Földes Anna:
Merre forog a körhinta 1974-ben?

Mészáros Tamás:
Végletek között

Vitalij Vulf:
A Cseresznyéskert-vita folytatása

Bizó Gyula:
Vázlat a magyar munkásszínjátszás történetéből

Bácskai Júlia:
A színésznéző kapcsolatok lélektanához

Szántó Judit:
MGP izgága színháza

fórum

OROSZ LÁSZLÓ

A Bánk bán két vitatott részéről

Igaz örömmel olvashatta *a Bánk bán* minden híve Pándi Pál cikkét a Népszabadság 1974. november 17-i számában. Igaz örömmel, mert Pándi javaslatai, észrevételei, megjegyzései azt a célt szolgálják, hogy szólaljon meg vég-re a magyar színpadon *a Bánk bán* teljes szépségében, irodalmi rangjához méltóan. Pándi *a Bánk bán* „új és teljes rendezői-dramaturgiai elemzését" sürgeti: mindenképpen időszerű és fontos fel-adat ez.

Minden észrevétele és javaslata élő problémát érint, megszívlelendő, egyik-másik azonban - természetesen - további gondolkodást igényel, vitára késztet. Két ilyen részlethez szeretnék hozzászólni.

Pándi idézi Tiborc egy mondatát a III. felvonásból: „Lelkemre mondom, egy halotti fátyolt / kötnének inkább a hasokra, - leg- / alább csak úgy külsőképp is mutatnák / a gyászt ..." Hozzáfűzi: „Szakemberek már korábban rámutattak arra, hogy a »hasokra« valószínűleg sajtóhiba; a Bánk bán első szövegében itt »hajokra« olvasható. Úgy gondolom, a szövegkiadásokban is, az előadásokban is meg kell szabadulni ettől a hatást is zavaró hibától."

Az első kidolgozás Császár Elemértől publikált nyomtatott szövegében a kérdéses helyen tényleg ez áll: „hajokra". (ItK, 1913, 269. I.) A Császár által kiadott szöveg azonban - nemcsak ezen az egy helyen - hibás ! A kéziratban világosan olvasható a „hasokra" szó. Császár hibás olvasatát még az sem menti, hogy a kéziratban ún. hosszú s van, ugyanis az s-ek jelölésére ezt gyakran használta a szöveg másolója, j betűje viszont egészen más formálású, s már csak azért sem téveszthető össze a hosszú s-sel, mert mindig kiteszi rá a pontot.

Ezzel - úgy gondolom - a kérdés filológiailag el is dőlt: Katona mind az első, mind a végleges szövegben ezt írta : „hasokra". (Igaz, hogy az első ki-dolgozás ránk maradt kézirata idegen kéztől származó másolat, de a szerző saját kézírású utólagos jegyzetei és javításai kellő mértékben hitelesítik.)

Más kérdés, „zavaró színházi pillanatot okoz"-e, „komikus hatást kelt"-e ez a szó, mint - több kritikussal egyetértően - Pándi állítja. Azt hiszem, a szövegösszefüggést tekintve inkább a „hajokra" volna furcsa. A fentebb idézett mondat előtt ugyanis ez áll: „El kellene pirulniok, / midőn ezüst-arannyal varrt övek / verődnek a lábszáraik-ra ..." Az „övek"-kel szembeállítva nagyon is érthető, hogy indulatos nyerseséggel ugyan, ezek helyén kívánja látni a gyász jelét Tiborc. Rámutatott erre már Somlay Artúr is, Galamb Sándorral vitatkozva. (Hajokra? Nem! Ha-sokra! Válasz *egy* tudós tanárnak. Pesti Napló, 1936. március 18.) Hangsúlyoznám még azt is: azok a személyek, akiknek „ezüst-arannyal varrt övek verődnek a lábszáraikra", csak szűk nadrágot viselő férfiak lehetnek, nem hosszú ruhás asszonyok. Márpedig az kel-tene igazán komikus hatást, ha „bajokra" gyászfátyolt kötő férfiakat képzelnénk magunk elé Tiborc szavai nyomán.

Lényegesen bonyolultabb a másik részlet, amelyben nemcsak Pándival, hanem *a Bánk bán* szinte minden magyarázójával, saját korábbi véleményemmel szemben is igyekszem megvédeni Katona szövegét. Idézem Pándit: „Az V. felvonásban megzavarják az események értelmezését Solom szavai, amikor is Gertrudis megölőjéről - amikor még úgy tudta, hogy Petur követte el a tettet - azt mondja, hogy ezt »magyarról el nem hiszem«. De hát Petur magyar volt, ezeket a szavakat tehát csakis a királyi környezethez tartozó zászlósúr mondhatja. (A Péterfy Jenő által kommentált *Bánk* bán-kiadásban e néhány sor mint a zászlósúr szövege szerepel.)"

Solom röviddel egymás után következő két megnyilatkozása tényleg ellentétes. „Engesztelődjél sorsoddal, királyom! / Elérte bosszúálló fegyvered / karom által a gyilkost -"

... „azon / vason Petur bán vére gőzölög" - halljuk tőle előbb, nem sokkal később pedig így kiált fel: „Az istenemre, akit imádok, ősz / atyám fejére esküszöm - magyarról / el nem hiszem, mert az előbb a világ / láttára tenné, mint alattomossan." Már Arany János így vélekedett: „Ezt talán nem Solom mondja, mert hiszen Solom csak az imént jelentette, hogy Peturt tartja gyilkosnak." A Pándi által említett Péterfyn kívül mások is a zászlósúr szájába adják az utóbbi mondatot, például Hevesi Sándor is.

Az első kidolgozásban az idézett mondatok némileg eltérő fogalmazással találhatók, lényegük azonban nem tér el a végleges szövegtől, s ott is Solom mondja őket. Az, hogy maga a szöveg némileg módosult a végleges megformálásban, a szereplő neve azonban változatlan maradt, világosan tanúsítja, hogy tévesztésre, figyelmetlenségre, ún. toll-hibára nem gyanakodhatunk. Katona egyik legalaposabb ismerője, Waldapfel József - bár megjegyzi a kérdéses mondatról: „Solom ajkán nem egészen érthető" - figyelmeztet arra is, hogy a zászlósúr megoldás sem jó: „ennek Simonra való ráripakodásából sejthető, hogy ő is elfogadja Peturt tettesnek, az ősz atyjára való fogadkozás pedig éppen Solomnál természetesebb." (K. J.: Bánk bán. Új könyvtár 1. 191. I.)

Solom azért tartotta Peturt a király-né gyilkosának, mert őt és társait találta a holttest mellett. Kész ítélettel rontott rájuk: „Alattomos királyi gyilkosok!" Petur azonban tagadta a gyilkosságot, Solomnak pedig bizonyítéka nem volt. „Hazudsz, hazudsz, istentelen gyerek! / sohasem alattomos a magyar" - vágott vissza Petur Solom ítéletként ki-mondott vádjára. A kérdéses mondat („magyarról el nem hiszem, mert az elébb a világ láttára tenné, mint alattomossan") lényegében Petur válaszát idézi. Én ebből az egybehangzásból azt a következtetést merném levonni, hogy Solomra nem volt teljesen hatástalan Petur tiltakozása a gyilkosság vádja el-len.

Solom egymásnak ellentmondó két megnyilatkozása között lényeges esemény történik: felolvassák Pontio di Cruce levelét. Ebben arról van szó, hogy az ország alsó részeiben, Illíriában lázadás készül a királyné rossz kormányzása miatt. A király a levélre Gertrudis hibáztatásával reagál: „Ő hibás; hiszen / másképp nem ölte volna meg magyar." Solom előtt viszont más világosodhat meg: talán mégsem Petur és társai, hanem az illír lázadók lehettek a gyilkosok, ők előzhették meg Peturékat, ők gyilkolhatták meg alattomosan a királynét. Magyar büszkesége is örömmel fogadhatja ezt a lehetőséget: még-sem alattomos gyilkos a magyar. Ez a megvilágosodás, ez a gondolat magyarázza következő lépését is. „Engedj!", mondja a királynak szinte illetlen, izgatott rövidséggel (az első kidolgozás-

ban még ez az udvarképesebb mondat áll: „Engedelmet oh Király": Katona nyilván Solom izgatottságát kívánta jobban érzékeltetni a változtatással), elsiet, és Simonnal tér vissza.

Miért hozza be Simont? Feltételezhetjük, hogy mint foglyát kihallgatta, tudja, hogy Simon mit fog vallani Peturról „Ez itt az öszveesküdtek közül 7 egy" - mutatja be Simont, s hozzáteszi: „Lásd, mitévő léssz." Ez az utóbbi mondat csak Simonhoz szólhat, az értelme körülbelül ez: lehetőséget kaptál rá, hogy tisztázd Peturt a gyilkosság vádja alól. A továbbiak ismeretesek: Simon megesküszik, hogy „nem Petur bán ölte meg a királynét."

A jelenet a Solomban lezajló belső folyamat jelzésének hiányában tényleg homályos, de színpadon talán világosabbá tehető. Mimikával bizonyára jelezni tudja a Solomot játszó színész azt a hatást, amelyet Pontio di Cruce levele tesz rá. E levél felolvasásának nincs is igazi drámai funkciója a Solomból ki-váltott hatás nélkül. Solomnak sincs oka, hogy ő kezdeményezze a Petur gyilkosságát tagadó Simon kihallgatását, ha nem változott meg a véleménye.

Solom jellemrajzába is illik a hirtelen véleményváltás. Hevülékeny fiatalember ő, aki nem sokat fontolgat, könnyen enged benyomásainak. Hasonló gyorsasággal - bár könnyebben érthető indokkal - vált véleményt a Bánkkal való párbaj kérdésében is. A haldokló királyné „ártatlan" szavára kész megvívni a becsületéért, de amint kiderül, hogy Biberach is Gertrudis ártatlansága mellett vallott, azonnal így reagál: „Úgy hát átkozott legyen, ki a nemes / kardot bemártja egy alattomos gyilkosnak a vérébe -". Nem sokkal később viszont az udvari emberek közül éppen ő ad hangot a megtört Bánk iránti szánalomnak: „Nézd, uram, e csüggedést! - Király, 7 a büntetés már ennek irgalom."

„Nézőnek, rendezőnek, színésznek, irodalomtörténésznek közös ügye az iga*zi Bánk bán* színpadra állítása" - írta Pándi Pál. A közös ügy segítésének szándéka adta kezembe a tollat s az a remény, hogy ha lépésről lépésre is, mégiscsak egyre világosabbá válhat a *Bánk bán* egyes részleteit övező homály.

PÁNDI PÁL

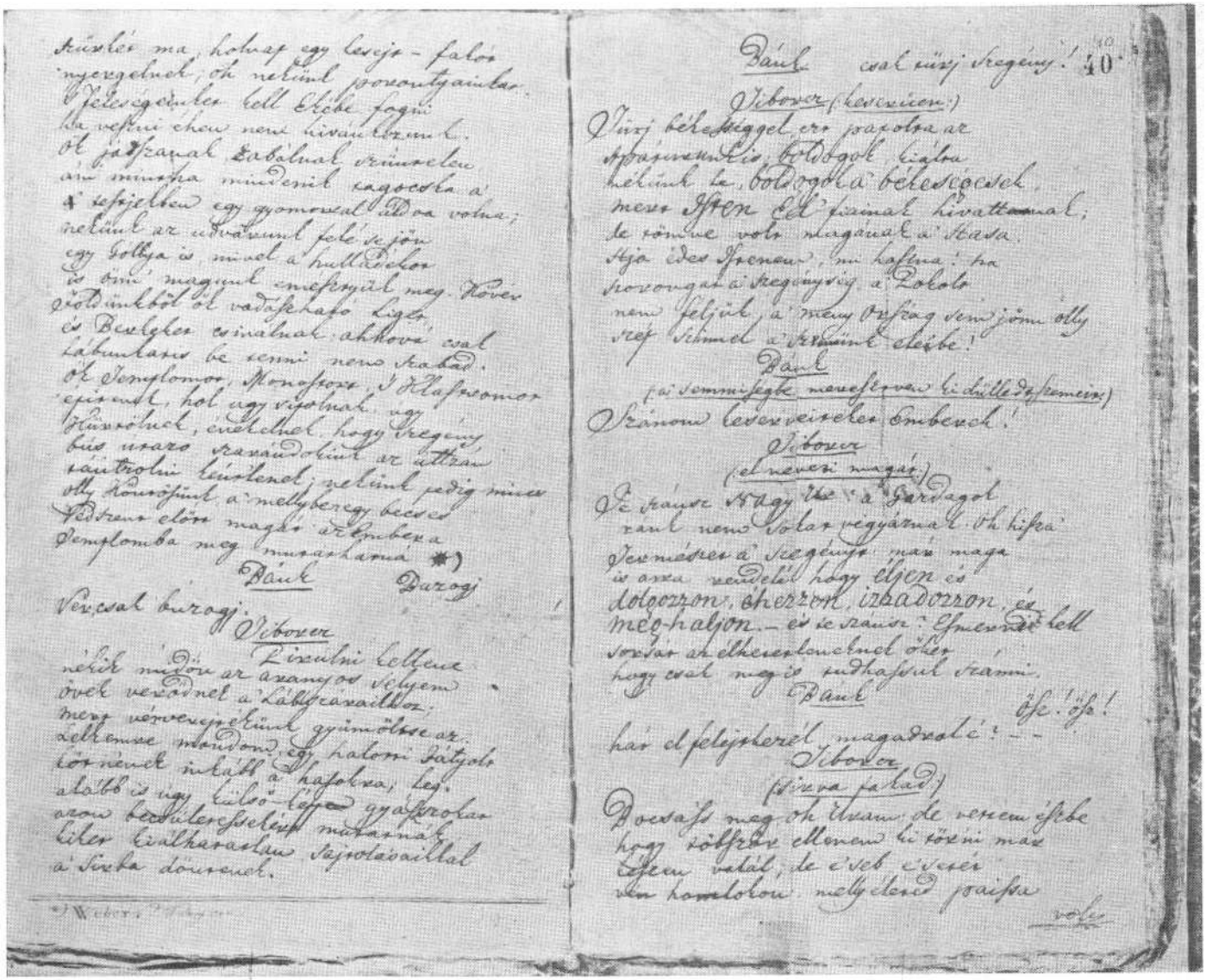
Válasz Orosz Lászlónak

Örömmel válaszolok Orosz László cikkére, s örömömet nem zavarja meg az, hogy a „hasakra - hajokra" dolgában érvei megingatják álláspontomat. Teljes bizonyossággal én sem állítottam, hogy Katona Tiborca eredetileg „hajokra" kötendő halotti fátyolról beszélt, az azonban vitathatatlan, hogy az Orosz által idézett szövegösszefüggés erősen való-színűvé teszi a „hasakra" használatát. Mégpedig „indulatos nyerseséggel" való használatát, hiszen higgadtabb fogalmazásban ide alighanem a „derekukra" vagy „derekokra" került volna (figyelmen kívül hagyva most a metrikát). Meg kell azonban jegyezni azt is, *hogy* az ellentétet felmutató szöveg értelmezhető úgy is, hogy Tiborc az „aranyos selyem övek"-kel állítja szembe a „halotti fátyolt", tehát *ez* a meghatározó ellentét-pár, s nem az a szövegrész logikai közép-pontja, hogy az urak *derekára* kerüljön öv helyett fátyol. Így is értelmezhető ez a szöveg - anélkül, hogy ezzel minden kétséget kizáró választ adhatnánk erre a kérdésre.

Nem döntheti el ezt a kis vitát, de beleszól e vitába egy olyan szövegtény, egy olyan szövegváltozat is, amely támogathatja Orosz László álláspontját, de az általam korábban kifejtett nézetet is. A szóban forgó jelenetben, Tiborcnak e panaszrészletében szó esik zabálásról, gyomorról, sőt - az első ki-dolgozásban - tíz sorral a vitatott szöveghely után, hasról is. A szövegösszefüggésben ez így szerepel: „Tűrj békességgel ezt papolta az apáturunk is, *boldogok,* kiálta / nékünk le, *boldogok*
a békességesek, mert *Isten éd'fiainak* hivatnak; / de tömve volt magának a hasa!" A végleges szövegben ez már így szerepel: „de tömve volt magának / a gyomra". Tehát „hasa" helyett „gyomra". Lehet, hogy Katona azért változtatott a szövegen, mert erősnek érezve a „has" szót, alkalmasabbnak találta a „gyomrá"-t. Ez esetben feltételezhető, hogy tíz sorral feljebb „hajokra" olvasandó. De lehetséges az is, hogy Katona a „hasokra" szó stilisztikailag nyomatékos használata után nem akarta egyhamar megismételni ezt a kifejezést, s ezért változtatta meg az első fogalmazást. Ez esetben a szövegváltoztatás Orosz László álláspontja mellett érvel.

Gondom most már csak egy marad. A fennmaradt - nem Katonától származó - kéziratban *hosszú* s-t főleg akkor használ a leíró, ha e betű mással-hangzó előtt vagy kétjegyű betűben szerepel, illetve a kettőzött s első tagja-ként. Más helyeken az s betű mai írásához hasonló betűrajzot láthatunk. Teljesen világos a „Hasa" szó ductusa a vitatott helyet követő előfordulásban. A vitatott helyen viszont olyan *hosszú s* áll a szó betűsorában, amelynek a felső hurka nincs kirajzolva, illetve a felső hurok helyén tintás vonalat észlelünk, azaz a vastagon fogó toll itt elnyelhette a betű hurkát. De az sem lehetetlen, hogy a vastagon fogó toll nyomán a) be-tű törzse és pontja olvadt össze. (Talán ezért döntött a „hajokra" mellett a Katona József Összes Művei-t 1959-ben sajtó alá rendező Solt Andor, a *Bánk bán* első kidolgozása szövegének értelmezésében.) Az íráskép sem dönti el végképp ezt a vitát (hiszen ez az írás nem Katona Józsefé), azt azonban meg kell mondanom, hogy az egész írás-kép benyomása a jelzett probléma ellenére is inkább Orosz László álláspontját támogatja.

Nem látok viszont okot arra, hogy megváltoztassam véleményemet Solom vitatott szavaival kapcsolatban. Elképzelhető, hogy a buzgó ifjú - Bárány Boldizsártól is megdicsért - szavait Katona József a figurát mozgató hatások és jellemvonások alapos végiggondolása után vetette papírra, tehát valóban nem tollhibáról van itt szó. Ezt a belső indokolási folyamatot azonban a néző és olvasó nem ismeri, s ami ebből hallható-olvasható, az igencsak kevés ahhoz, hogy megokoltnak tekintsük Solomnak ezt a nyilatkozatát. A Katona-kiadásokban természetesen továbbra is Solom mondja el ezeket a sorokat, nem tartom azonban vétségnek, ha a szín-padon átveszi tőle ezeket a szavakat egy úr a jelenlevők közül. A zászlósúr későbbi megnyilatkozása megnehezíti, hogy véle mondassa el a rendező a szerzőtől Solomnak adott mondatot. Péterfy már érzékelte ezt a problémát, s az ő szövegkiadásában *nem egy* zászlósúr, hanem *több* zászlósúr szólal meg az V. felvonásban.



A vitatott részlet a fennmaradt, nem Katonától származó kéziratból

Orosz Lászlónak igaza van abban, hogy Solom és Petur már találkoztak a IV. felvonás végén, amikor Solom oda-vágta Peturéknak: „Alattomos királyi gyilkosok!" Igen ám, csakhogy erre válaszolva Petur nem azt felelte, hogy ő nem gyilkos, hanem azt, hogy „soha-sem alattomos a magyar". Ebben pedig nincs benne a gyilkosság tagadása. Nem is mondhatott volna „alattomos" helyett „gyilkos"-t Petur, hiszen Gertrudis el-pusztításával ő, mint lázongó, békét-len magyar nemes, egyetértett.

Orosz László nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy „Solom egymásnak ellentmondó két megnyilatkozása között... felolvassák Pontio di Cruce levelét." Ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy *a felnyitott* levelet (hiszen azt már felolvasták Gertrudisnak!) So*lom hozta* el a királyné asztaláról, s adta át a királynak. Minden valószínűség szerint akkor vette magához a levelet, amikor katonáival berontott Gertrudis szobájába, s csak *ez után* került sor Peturék üldözésére, Petur leszúrására.

Normális körülmények között nem valószínű, hogy az udvari illemszabályokat jól ismerő Solom elolvasta volna a levelet. Itt azonban gyilkosság történt, s a királyhű Solom nyilván mindent figyelembe vett, ami hozzásegíthetett a helyzet tisztázásához. De ha csak most ismerte meg a levél szövegét, abból alig-ha következtethetett arra, hogy Gertrudist illír lázadók ölték meg. (A levélíró még csak *fél a* pártütéstől!) A király is csak arra következtetett e levélből, hogy Gertrudis *hibás*, „másképp nem ölte volna meg magyar". Tehát a király a levél felolvasása után is kitart amellett, hogy a királynét magyarok ölték meg. S ez után halljuk Solomnak a királlyal lojálisan vitázó szavait.

Az igaz, hogy Solom száján itt Petur IV. felvonásban elhangzott szavai is visszatérnek, ez azonban mit sem változtat azon, hogy a helyzet - feltételezve, hogy Solom mondja a vitatott sorokat - teljesen hihetetlen. Hiszen Solom mint Petur megbosszulója, leszúrója jelenti magát a király előtt, néhány sor ral korábban. Ha tehát most arra a meggyőződésre jut, hogy Petur ártatlan, akkor elsősorban arra a tényre kellene reagálnia, hogy *ártatlan embert ölt meg*. Lázadót, de ártatlant Gertrudis elpusztításában. Ennek a döbbenetnek a jelzése nélkül - bármennyire ifjú és változékony is Solom - semmiféle patetikus és buzgó nyilatkozat nem hat hitelesen. Egyébként nem gondolom, hogy Pontio di Cruce levele felolvasásának „nincs is igazi drámai funkciója a Solomból kiváltott hatás nélkül". Van bizony funkciója ennek a levélnek, az egész V. felvonás felépítésébe szervesen beleilleszkedik ez a Gertrudis rossz országvezetését a szélekről jelző híradás.

Megismétlem, amivel elkezdtem válaszomat: örömmel veszek részt ebben a jóízű, a közös ügyre - a magyar drámaírás klasszikusára - figyelő vitában. Bár lennének hasonlóan jóízűek a polémiák akkor is, amikor az itt vizsgált részkérdéseknél jelentősebb problémák állítják szembe egymással a vitapartnereket.

MOLNÁR GÁL PÉTER

A vendégjátékok hatásáról és feladatairól

Hatalmas sikere volt a múlt század közepén Magyarországon a zseni-Kean hajdani inasának, állítólagos Tulah-törzsi királyfiúnak, annak az angol színésznek, akinek bőrébe bújt Shakespeare Othellója: a néger Ira Aldridge-nak. Gróf Festetics díszmagyart is ajándékozott föllelkesültségében a színész kisfiának. Meg is jelent előadás előtt a sujtásos, nyalka ruhába bújtatott néger gyerek az egyik páholyban. Kell-e mondani, mekkora ováció fogadta? !

Fölidézendő Ira Aldridge százhúsz éves sikere most, amikor elszaporodtak a színházi vendégeskedések. Fölidézendő, mert már akkoriban sem volt tökéletes az egyetértés a külföldi vendégszereplések körül. Volt olyan hírlapba író, aki hálásan köszönte meg Aldridgenak, hogy följebb csavarta közönség s színészek művészi igényét, és abban reménykedett, hogy a néger színész sikere rátereli Shakespeare-re a közfigyelmet. Mások nem teljesen indokolatlanul sopánkodtak a szaporodó vendégjátékok miatt: tájékozottságára rátartinak, honi értékeinket lefitymálónak tartva a közönség hangadó részét, féltek tőle, hogy az alkalmi, ünnepi fények elhomályosítják a magyar színészet igazi értékeit.

Ira Aldridge vendégszereplése azonban igazi nyeresége volt a magyar szín-háznak. Miként az Aldridge-ok - de csakis azok - mindig is lökést adnak az érzékeny tehetségnek, ösztönzést a készülődő újnak; rápirítanak a lustaságra, az önmagába feledkezett 'kényelmességre; látni és 'hallani tanítják a közönséget; értékmércét állítanak színháznak, kritikának, műélvezőnek. Művészi vér-átömlesztéssel élesztgetik az elzsibbadt művészeti tagokat.

Volt-e Ira Aldridge-hoz hasonlító vendége Budapestnek? S 1974 őszén megkaptuk-e a művészi megtermékenyítést?

A Budapesti Művészeti Hetek egy hónapon túlnyúló, zsúfolt műsorának önkéntelenül fölvetődő kérdései közül erre az egyre könnyedén és egyértelműen válaszolhatunk: VOLT. Tovsztonogovék voltak most Ira Aldridge ösztökélő, igazi élménnyel tápláló szerepkörének beteljesítői.

Tovsztonogovék vendégszereplésére visszatérünk még. Lássuk előbb a kérdéseket. Inkább kérdezni tudunk, mint válaszolni. A kérdések jó része kétségeket tartalmaz.

Salamon Ferenc, Gyulai Pál és Kertbeny Károly fontos fölismerésekre kényszer'ü'ltek Aldridge láttán és játéka elemeztén. De bizonyíthatnánk más színháztörténeti adatokkal is a vendégszereplések fontosságát. Emlékeztethetnénk a meiningeni herceg és társulatának Sztanyiszlavszkijra és társulatára tett jelentős, *mozdító* hatására. Vagy gondoljunk csak arra, milyen erős benyomást tett Lukács Györgyre, Bánóczi László-ra és Benedek Marcellre az Otto Brahm igazgatta Deutsches Theater (1901-1902 és 1903-as) vendégjáték-sorozata vagy Reinhardték 1904-es budapesti vendégszereplése. A Thália Társaság irodalmi programjában, játékmodorában, díszletezési elveiben mekkora hatást keltett a *három egymás* utáni év tartós hatása, miféle lökést kaptak a fiatalok attól, hogy ízlésüket, törekvéseiket viszontláthatták gyakorlatban is, bizonyságát vehették annak, hogy jó úton kereskednek.

Folytathatnánk azzal, hogy az 1931-es gyarmati világkiállítás alkalmával Párizsban bemutatkozó bali táncegyüttes mekkora erővel ragadta Antonin Artaud-t saját színházi vonzalmai felé. Vagy átváltva magyar sínekre: mennyit segített Bojan Stupica 1956-os *Dundo Maroje*-előadása a naturalizmustól szabadulni igyekező magyar színházművészetnek. Brechték 1958-as és 1964-es pesti bemutatójátéka a gondolati és politikai színjátszásnak ,toborzott híveket; új erőre serkentette a többi között például Major Tamást. Az RSC Peter Brook vezette *Lear királya (a Tévedések* vígjátékával együtt) tíz esztendeje nem abban segített, hogy utána szíre-szóra bőrruhába öltöztették rendezőink és jelmeztervezőink a kosztümös darabban játszó színészt - a Déryné Színházban egy Donizetti-daljátékban, nem lévén elég pénz bőrre: viaszosvászonban díszelegtek a katonák -, sokkal inkább a merész újraolvasás, a színházi öntörvényűség ösztönzését kínálták. S még *a Szentivánéji álom* után fölparázsló vita is csak a magunk dolgait segítette tisztába tenni.

Tovsztonogovék *Kispolgárokja* - és a *Csak a tiszta igazat...* című dokumentumdráma előadása - is lökést adott a napi politikával művészi szinten foglalkozó színház példájával.

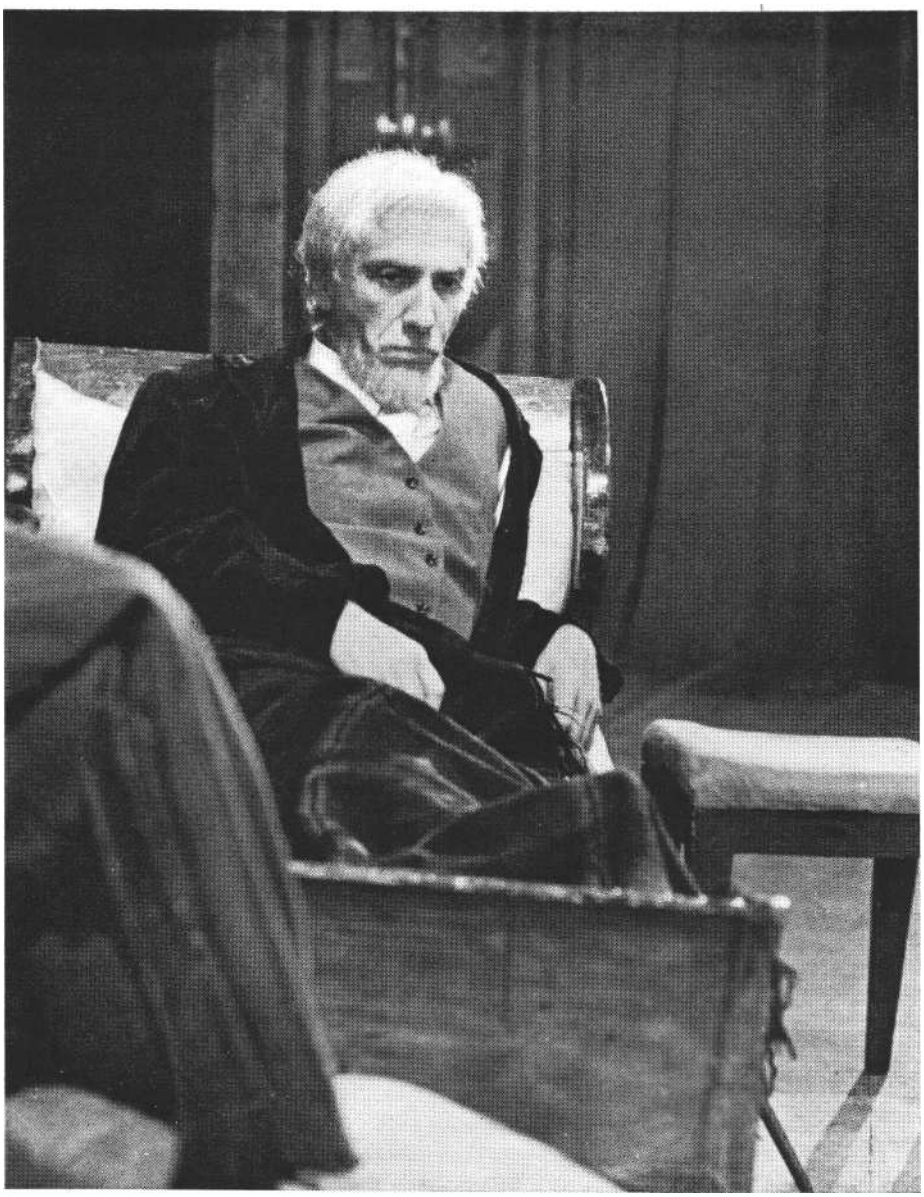
Julien Bertheau vándorló társulatának operaházi verskoncertje az országos irodalmi színpadi hálózatot lendítette mozgásba: az üres térben dekoratívan elhelyezett szereplők a szerző és a cím bemondása nélkül, valamiféle belső zenei ritmus folyamatosságát élve irodalmi koncertet adtak. Az oratorikus forma magyarországi pályafutása sokat köszönhetett ennek a vendégjátéknak. Alig tudtunk később megszabadulni közhellyé kövesedett' állapotától.

Akadtak azután elszalajtott hatások is.

1955-ben a Pekingi Opera társulata vendégszerepelt ugyan Budapesten, és a színházi szakma is megcsodálta egyik különelőadásukat, de hatásuk csak színházi telstarrendszer segítségével érvényesült: amikor tíz évvel később Brook *Lear királya* figyelmeztetett a kínai némajáték erejére és kamatoztatható tanulságaira. Megjegyzendő: Brook a Nemzetek Színháza egyik évadjában ismerkedett meg az ősi kínai színház hatásával.

Roger Planchon lyoni társulata érintetlenül hagyta színházainkat: a *Dandin Györggyel* nem tudtak mit kezdeni: inkább a *Három testőr* paródiaszerkezetét utánozták. Jellemző módon, ami Planchonnál a francia színházi-rendezői stílusok antológiája volt, az minálunk Sinkovits Imre színészparódia-gyűjteménye lett.

A moszkvai Művész Színház 1956-os és 1968-as vendégszereplése későn érkezett. A Comédie Française műsorát, sajnos, ásatag rendezésekkel fogadtuk vendégül. Az olasz De Bosio és Kazimierz Dejmek varsói Nemzeti Színháza azt a hitünket erősítette meg,, hogy a feledésbe merült és görcsösen aláértékelt drámatörténeti emlékek virágzó, modern színházformát kínálnak napjainkban is. Jókor érkeztek Felsensteinék - a *Falstaff*-fal 1954-ben -, hogy segítsenek: különösen a ferde színpad ragadta meg rendezőink és díszlettervezőink képzeletét. Későn érkezett azonban a Divadlo 34 Prágából, hogy bármit tanulhassunk a hanyatló E. F. Buriántól. Korán érkezett viszont Bulandra asszony társulata - csak ahhoz időben, hogy a nagyszerű Lucia-Sturdza Bulandra nagy tehetségének utolsó villanásait elkaphassuk de a színház akkoriban még nem érte el későbbi magaslatait. Szervülhetetlenül érkezett Ma-



Szergej Jurszkij Polezsájev professzor szerepében a Viharos alkonyatban (A leningrádi Gorkij Színház vendégjátéka)

rie Bell, és teljesen fölösleges volt - politikailag is - *1973* őszén a görög Nemzeti Színház.

Mindent föl nem sorolhatunk. Mégis szorítandó néhány sornyi hely azoknak, akik nem érkeztek meg, pedig fontosak lehettek volna fejlődésünkhöz. Segíthettek volna. Taníthattak volna. Nem volt nálunk a párizsi TNP, a milánói Piccolo Teatro; Moszkvából Ljubimov és Efrosz vagy a Szovremennyik Szín-ház (ők idén vendégszerepelnek majd). Nem láttuk Hanuszkiewiczet, Grotowskit (csak legendákból lepárolt másod-másolatait) ; nem ismertük meg Benno Bessont, Otomar Krejčát és a cseh Werichéket.

Ne folytassuk a hiánylistát. Csak annyit jegyezzünk meg, hogy a fölsoroltak jó része országunk körül turnézott. Csodálkozva kerültek ki bennünket. Nem értették (mi sem), miért nem tartunk rájuk igényt. Franco Zeffirelli *Rómeó és Júliáját* Pozsonyban magyar színészek és rendezők autókaravánja csodálta meg. Közönségünk azonban kimaradt az élményből. Hacsak be nem érte utánzatokkal.

A fölsorolt nevekből és hevenyészett minősítésekből talán kiviláglik, hogy túl a diplomáciai, kultúrdiplomáciai föladatokon: egy-egy színház meghívásának művészetpolitikai, művészettörténeti felelőssége is van. Vagy: kellene, hogy legyen. Mérlegelendő : színházművészetünk fejlődésének melyik szakaszában mit mutatunk meg, és mit hallgatunk el belőle? Mivel serkentjük és minek a hiányával fékezzük, késleltetjük előrehaladását? Mindennek eldöntéséhez természetesen több színházi szakértelemre és felelősségre volna szükség: nemcsak annak az országnak a színházművészetét kell alaposan ismerni, ahonnan a vendéget hívjuk, hanem érzékenynek kell lenni a hazai irányzatokra, pontosan kell tudni diagnosztizálni, mi hasznos és mi visszavető. Tudjuk természetesen, hogy a vendégszereplések nem-csak művészi megfontolásból születnek meg, hanem politikai és nemzetközi kulturális kapcsolatok alapján, szükségszerűen. És nem mindig van meg a válogatás lehetősége.

De még ennek tudatában is meg kell jegyezni, hogy a nem eléggé meggondolt választások károkat okoznak, hitelrontással járnak, ellazítanak emberi kapcsolatokat, és lemosolygást szülő hamis képet kínálnak. Ilyen volt ősszel a kubai Nemzeti Zenés Színház vendégszereplése. (Nem a témához tartozik, csak érintőlegesen, a mi külföldi vendégjátékaink kérdése. Rendszeresen szereplünk önmagunk színvonala alatt, mutatunk rosszabb és előnytelenebb képet csak azért, mert programjaink kiválasztásában akkora szerepet játszanak [hamis] személyi érdekek, protokollszempontok, érzékenykedések, elhamarkodott rögtönzések és fölkészületlenség is. Ez utóbbihoz annyit: minden külföldre induló szín-ház idejében értesül művészeti követségéről, kell, hogy ideje legyen a föl-készülésre, esetleg új darab betanulására.)

Igen nehéz válaszolni arra a kérdés-re is: kinek-kikhez szólnak a vendégjátékok? Vagyis: ki számára rendezik a Budapesti Művészeti Heteket? Láttunk követeket, nagyköveteket, diplomatákat, láttunk magasrangú tisztviselőket a nézőtér első soraiban. S helyes az elemi udvariasságnak ez a megnyilvánulása. Kik ültek azonban hátrébb? Kikből állt a közönség? Közönség volt-e egyáltalán? És ültek-e hátrébb, vagy csak statisztált a közönség a nézőtéren, esetleg: elhagyta szolgálati helyét - miként egy ízben a kirendelt kiskatonák vagy a délszláv gimnázium növendékei -, és üresen hagyta a széksorokat?

Amikor a Fővárosi Operettszínházat egyes vendégjátékokra alig lehetett megtölteni : az Egyetemi Színpad előtti utcát elözönlötték a fiatalok, és a Műegyetem Szkénéjét is megszállták azok az érdeklődők, akik az egyetemi szín-padok bemutató-előadásait kívánták megnézni. Hasonló jelenetek zajlottak le a Fővárosi Operett pénztára előtt is - és ezektől a jelenetektől a világ valamennyi színigazgatójának boldogan dobban meg a szíve, még ha megoldhatatlan gondokat okoz is -, mert Tovsztonogovékhoz *mindenki* be akart jutni. Nemcsak *a szakma,* hanem *a közönség* is. Így került sor a *Tóték* műsoron kívüli megismétlésére is. (Tegyük hozzá: a

leningrádi Gorkij Színház vendégjátéka is némileg műsoron kívüli szám volt, hiszen nem az éves kulturális terv keretében jöttek el, hanem felhasználva a személyes jó kapcsolatokat, egy esedékes európai körutazás során érintették Magyarországot is. Ez a kivételes példa talán megnyitja majd azoknak a vendég-játékoknak a sorát, ahol az egymással elvi-stiláris-művészi rokonságban álló színházak hívogatják meg egymást.)

A sikernek nemcsak a helyes választ*ás az* előfeltétele, hanem az is, hogy ha jól kiválasztott műsorral vendégszerepel valamely külföldi színház - közönség is legyen a nézőtéren. Ezt pedig nem lehet megoldani „vattával". Más volt a vatta szerepe az ötvenes években, amikor DISZ-esek és úttörők töltötték meg a nézőtereket. Ma az ajándékba kapott színházjegyek eleve értéktelenebbek - s ami rosszabb: érdektelenebbek -, mint a kiválasztott és egyénileg meg-szerzett jegyek. Ehhez azonban hatékony és mozgósító, szavahihető és rendszeres színházi tájékoztatásra van szükség.

A vendégjátékok kérdése szövevényes problémarendszer. Magába foglalja ideológiai életünk, művészeti, színház-művészeti rendszerünk politikai, művészetpolitikai, gazdasági, szervezési, propaganda kérdéseit. Magába foglalja azt a keveset vizsgált kérdést, hogy mi a kapcsolat színház és nagyközönség között. Nem utolsósorban érinti a színházi kritika kérdését is, hiszen a nem tényeken, nem elemzéseken, hanem alkalmi értékmérőkön és udvariassági mondatokon alapuló kritika zavart okoz - nemcsak idehaza, hanem a vendégségbe érkezettek országában is: kialakulhat, mint ahogy nálunk is akadnak ilyen hangok, olyan színházi közhangulat, hogy azt az elismerést, amit idehaza nem lehet a kritikusoktól megkapni, azt bezzeg megkapjuk külföldön.

Ha zavarokat érzünk a vendégjátékok megszervezése és szervezetlen terv-szerűsége, illetve gépies betervezettsége körül, az csupán színházi életünk alap-zavarainak tükröződése.

Ira Aldridge kisfia díszmagyart kapott. De Ira Aldridge Othellója még-sem ezért a mutatványért hatott olyan mélyen a múlt századi magyar színjátszásra. A Rusztaviból érkezett grúz szín-ház *Bánk bánja* színházi csemege volt, és a korábban bemutatkozott tartui Madách-előadás, *Az ember tragédiája* Epp Kaidu rendezésében tanulságos produkció volt az elfogulatlan közelítés és a mély megvalósítás, a klasszikus mű mai újraértelmezése kérdésében.

Nem díszmagyart kell osztogatnunk vagy igényelnünk, hanem igazi élményeket.

Cagarelli: Hanuma (a leningrádi Gorkij Színház vendégjátéka). Kuznyecov (Timote) és Szfrzselcsik (Vano Pantiasvili) (Ikládv László felvételei)

MÁRAI BOTOND

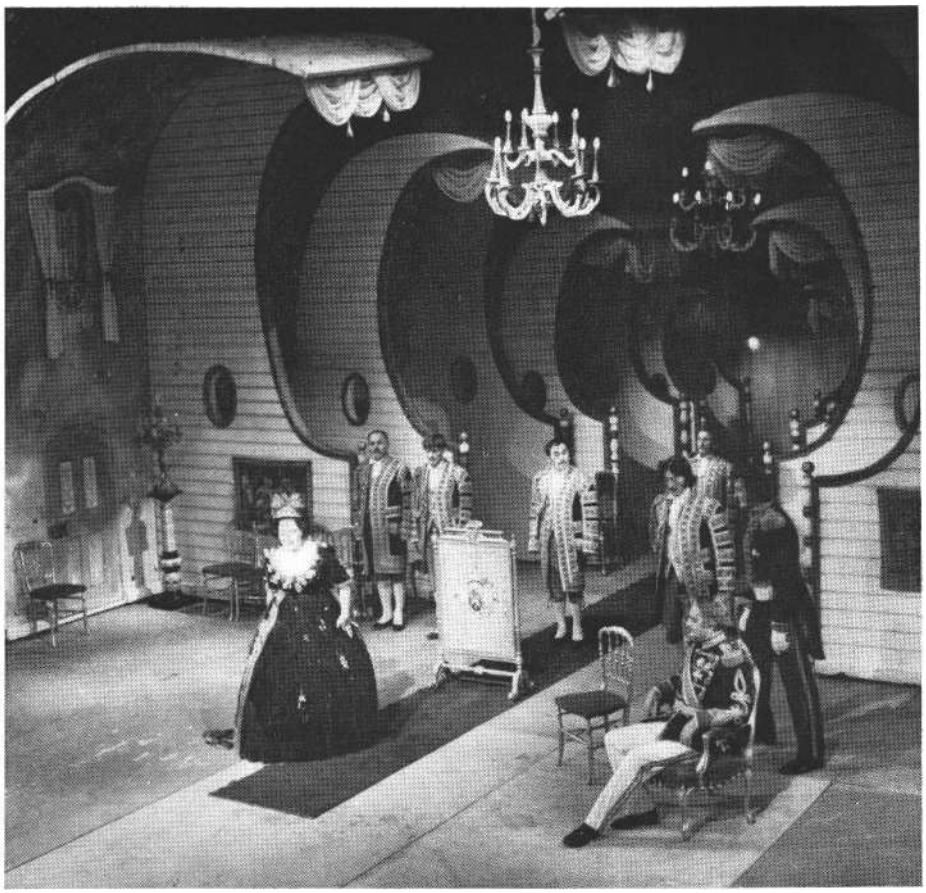
Bukarestiek és varsóiak Pesten

Chirita naccsága

Valóban, a színpadi világ csodálatos. Az égből például színes hó esik, s a tarka ruhás népi alakoskodók már az elején azt sugallják, hogy itt örökös vigasság az élet, s ezt a cilinderes zenészek is, akik a karzatról öntik nyakon időről időre a színpadi cselekményt zenével. Ilyenkor áriák hangzanak el, s már robog is tovább a mesevonat, mert ez az. Mesevonat, de igazi tájakon fut: jég-pályáról budoárba érünk, onnan pedig bálterembe. A lakájok (vagy generáli-sok?) felvonulást tartanak, gyakorlatoz-nak, s teljes az ünnep, mindenki jó, mindenki kedves. Dal.

A tarka kavalkád motorja Chirita, Chirita naccsága, a vidéki parvenü, úrhatnám újgazdagné, aki Bukarestbe viszi a lányait férjhez adni, férjet beajánlani, magát megforgatni. Az ő világa ez a mese-igazi világ. Mert igazi itt sok minden, legalábbis annak látszik: a szőrmés bojárkabátokban a 'bojárok, a vidéki és fővárosi előkelőségek, a cigány szolgáló, a levél a tálcán, a csillárok, a szalonok. Az igazi ló ugyan egy velocipéd kerekein gördül be a második fel-vonás elején, és az öreg móc inas kirakatbavalóan öreg móc, de hát ezek kicsiségek, a chiritai világot alig kezdik ki. Minden jól van, mindenki jól van, mindenki jó. S ha a néző esetleg elveszettnek érezné magát ebben az örökös utcabálban, kárpótolja a következő látvány, a következő vidám (?) bonyodalom.

A bukaresti Nemzeti Színház budapesti vendégjátékának színpadán talán csak a díszletek némák. Mégis, ők be-szélnek a legtöbbet. Az ő hivatásuk ellenpontozni ezt a gyönyörű szép világot. Csúnyák lennének? Dehogy. Túlságosan is szépeik. Aranyos, fehér, emeletes házacskák, búbos tetővel, amolyan mézeskalács házikók. (Kifordítva-befordítva hasonlóan furfangos budoár, bál-terem is válhat belőlük, szükség szerint.) Alig kisebbek a valóságos aránynál, de mivel mégis kisebbek, rögtön játékházakká is válnak, külön funkciót nyernek: szemlélik a nagy komédiát, s közben pukkadozva nevetnek, mint a



A Chirita naccsága a bukaresti Nemzeti Színház előadásában

gyerekek a szalonban a nagykomoly vendégség közepén.

Így válik az életképből vidám, enyhe szatíra. A néző képtelen „beugrani" ennek az operett partjai felé tartó színpadi világnak, ha ezekre a házakra néz, bár látszólag ártatlanok: naivak, marcipánkönnyűek, s búbos tetejükön a „szép az élet" vaníliáscukra ragyog.

Üvegfestmény

Chirita világa ugyan távolesik a betyárvezér Janosikétól, de a naivitásnak eb-ben is nagy szerepe van, annál is inkább, mert egy „betyár-tündérmese" szálán fut a színpadi történés : a legendás betyár születése, szerelme és halála. És persze közben folkbeat zene szól, minden talpalatnyi helyen cifra ruhás, kackiás bajuszú betyárok és aranyló szőkeségű betyár-kedvesek állnak, rettentő nagy hegyek, rettentő nagy fenyvesek és megejtően nagy, „lófej-széles" virágok. Látványos a Teatr Polski színpada, de minden tiszta és áttetsző. Mesei egyszerűségű és mesei költőiségű hangulat, ez vert hidat a színpad és a közönség között, és tette színházi ünneppé ezt az előadást. A darab tisztasága és naivitása bennünket is rabul ejt, egyaránt örülünk a bajuszos, szárnyas Betyár-angyalnak és a szarvas, farkos ördögnek, akik soha el nem dőlő párharcot vívnak Janosikért. Megjelennek a zsandárok is, akiknek fő küldetésük és hivatásuk, hogy soha el ne fogják a betyárvezért. Bár a játék meghatározott korba van helyezve, mégis időtlennek hat, öröknek, akár a népmesék.

A darab, a mese szereplői örökös tojástáncot járnak, hisz elég egy rossz hangsúly, néhány hamis pillantás, és a színfalak mögül máris előbukkan a krajcáros, felpántlikázott betyárromantika, amitől így végig mentes marad az előadás. A borotvaélen táncolás sikere annál is csodálatosabb, mert ezeknél a betyároknál nincs is „betyárabb", a hatalmas, színes virágoknál nincs „virágabb". Mondani sem kell, hogy az ily módon hangsúlyozott népi már régen nem az, inkább naiv. Olyan nemzetközi jelek összessége, amelyek mindenütt a világon ugyanazt a tartalmat hordozzák. S ezért a szereplők meg az előadás finom, vállalt naivitása következtében kerül idézőjelbe a fokos, a kackiás bajusz, az egész produkció.

Optimista tragédia

Aki a varsói vendégjáték másnapján Visnyevszkij *Optimista tragédiáját* kezd-te nézni a Teatr Polski előadásában, alaposan meglepődhetett, bármennyire ismeri is a darabot. A színpad vakító fehérségben csak a fekete díszlettartó vasak, trégerek mozognak. Ezek kapják fel, emelik, süllyesztik, állítják szükség szerinti százféle formába az előadás egyetlen díszletelemét, szinte főszereplőjét, az amatőr és hivatásos színházak hálás fehér vitorlavásznát. A zsinórpadlásról alábukó, majd újra felszálló vászon vagy más textília nem új lelemény. Az utolsó időkben magyar színpadon is többször találkoztunk vele, itt mégis újszerűnek hat. A fehér vászon hajófedélzet vagy kajüt, harcállás vagy fedezék, ahogy tetszik. A tágas, színtelen színpad-tér a tenger végtelen monotonságát, változékonyságát és levegőjét hozza be a színpadra, nézőtérre egyaránt.

Az előadás persze nem állt meg, nem állhatott meg félúton. A vizuális jelrendszert teljessé kellett tenni. A matrózok, tengerészek ruhájának fehérét mintha a tenger sós levegője szívta volna ki: néha vakítóan villog, kifejezi, hogy ezek a matrózok a hajó zárt rend-szerének részei. Különbözik tőlük az összes külső erő, elég csak a Komisszár-nő barna katonakabátjára vagy Prodir, az anarchista vezér fekete sapkájára és csizmájára utalni. A dísztelenségében is szuggesztív térben mozgó, színdramaturgiailag megkomponált tömeg akaratlanul is jancsói analógiákat von maga után. S talán nem is alaptalanul.

Az már más kérdés, hogy ennek következtében a darab belső egyensúlya megváltozott, hogy az ilyetén felfogása a darab bizonyos átértelmezését, értelemre hangolását, az érzelmek kiszűrését vonta maga után, s hogy ezt menynyire bírta el a darab matériája.

*

A fentiekben az idei színházi évad elején Budapesten vendégszereplő bukaresti Nemzeti Színház és a varsói Teatr Polski néhány előadásából villantottunk fel részleteket.

A bukaresti színház bemutatója, Tudor Musatescu *Chirita naccsága* című komédiája volt Horea Popescu rendezésében. A darab a molière-i téma - az úrhatnámság és a kényeskedés - újrafogalmazása. A polgári fejlődés során *a Chirita* naccságával nagyjából egy idő-ben jelentek meg Kelet-Európában hasonló művek, elég a szerb Bronislav Nušić *A kegyelmes asszony* című darabjára vagy Csiky Gergely ilyen fogantatású figuráira gondolni, élükön Mukányi Bódoggal. A szerző Alecsandrinak, a múlt század közepén írt több Chirita-témájú művét sűrítette, szűrte, modernizálta a látott komédiává.

A varsói Teatr Polski bemutatóját, az *Üvegfestményt* mai lengyel költő és drámaíró, Ernest Bryll írta a gutál irodalmi folklór felhasználásával (ez annyit jelent, mintha nálunk valaki a betyár-

balladákból alkotna színpadi játékot), a darab folkbeat zenéje pedig Katarzyna Gärtner alkotása. Mind az *Üvegfestményt,* mind a másnap bemutatott *Optimista tragédiát* August Kowalczyk rendezte.

A két vendégszínház közül a bukaresti Nemzeti Színház „nemzeti" szín-ház, s a Teatr Polski is, habár nevében nincs benne ez a jelző, Lengyelország első színházai között foglal helyet. Tehát egy város, egy ország színházi kultúráját reprezentáló intézmény, mondhatni „első" színház mindkettő. Ezeknek a színházaknak, illetve közvetlen elődeiknek igen nagy szerepük volt - különösen Kelet-Európa egyes részein - az anyanyelvi kultúra fejlesztésében és aktivizálásában. Az idő múltával a funkció változott, de a státus maradt. S a státus kötelező volta miatt ezek a szín-házak - legalábbis egy részük - kevesebb mozgást engedhetnek meg maguknak a kísérletezés, az újszerű formák felé, „hivatalos" fórumok lettek, s ez sokszor túlzott hagyománytiszteletet szül.

Ez a durva és elnagyolt modellváz-lat - ha bizonyos finomításokkal és pontosításokkal is - kísért a két, különben igen magas nívójú színházi estén.

Láttunk remek alakításokat, nagy színházi egyéniségeket, elég ha Radu Beliganra vagy August Kowalczykra gondolunk. S ami közös minden előadás közreműködőjénél, az a színészi mesterség fölényes ismerete, hallatlan színpadi fegyelem és képzettség, a remek összjáték. Ezt minden előadásból leszűrhetjük, megtanulhatjuk. Gyengébbekből, sikeresekből egyaránt.

Ugyanakkor a darabválasztásnál megfigyelhető volt bizonyos „bemérés", a biztonság, a kockázatmentesség igénye. Ennek következtében azután a darabok bizonyos fokig kívül maradtak az élet „legsűrűbben járt területén". Aktualitással nemigen találkoztunk, politikum-mai is alig, hacsak nem tekintjük annak egy mai román szerző, Paul Everac *Lepke a lámpán* című disszidens témájú darabját vagy Visnyevszkij *Optimista tragédiáját,* amely a szocialista drámairoda-lom egyik alapműve, értékei nyilvánvalóak, igazságai evidenciák, de aktuális politikumuk *nem* sok.

Szép, színészi és rendezői tehetséggel, munkával kiérlelt előadásokat láthattunk, sem a gondolatiság, sem az érzelem nem hiányzott belőlük. Érdekes, gondolatgazdag megoldásokat is láthattunk. Csak az erjesztő, élesztő, fölrázó, továbbgyűrűző hatást, azt az izgalmat nem találtuk meg az előadásokban, amit talán a leginkább várunk a külföldi bemutatóktól,

Ernest Bryll Üvegfestmény című zenés játéka a varsói **Polski Teatr előadásában** (MTI Fotó - Keleti Éva felv.)

arcok és maszkok

CSERJE ZSUZSA

Latinovits, az előadóművész

Az Irodalmi Színpad Eszmélet című műsorában

Latinovits Zoltán színészi munkájáról - bár színpadi alakításait az utóbbi időben nélkülözzük - sokat írtak, versmondóművészetéről alig. Könyvében, a Ködszurkálóban külön fejezetet szentel ennek a témának, melynek címe is ez: „Költő versét mondani." Kiragadva né-hány idézetet, érdemes szembesíteni a művészt önvallomásával s az egyes versek előadói megvalósításán keresztül őt magát „versen érni". Mert Latinovits nemcsak tolmácsolja József Attila költeményeit, de újjászüli őket, s mindezt olyan intenzitással, belső lobogással, mely külön elemzést érdemel.

„A vers olyan emberi beszéd, ami a dallal, az ősi dallal rokon: rokon avval a kimondhatatlannal, ami már-már titkos, sátáni mesterség. A vers az ember legtöményebb megnyilvánulása, leganyagtalanabb repülése, legforróbb vallomása a létről; a legsűrítettebb művészi műfaj. A legszentebb, a legszebb játék. A kifejezhetetlen körbetáncolása, megidézése, ritka szertartás, míves fohász."

E körtáncnak azonban szigorú koreográfiája van, s e szertartás elvégzéséhez ismerni kell a ritmus szabályait. Vagyis e „míves fohász" valóban míves létrejöttéhez a versmondás művészetének ismerete és szakmai biztonsága el-engedhetetlen. Ám ahhoz is milyen sok minden szükséges, hogy egy költemény a maga teljes szépségében kinyíljék előttünk, és a művészi hatás létrejöjjön! Finom érzékenység, mely ráhangolódik az adott költemény hullámhosszára, érzelmi telítettség, a gondolat fegyelmező ereje, mely nem engedi beleveszni a művészt részletszépségekbe az összhatás rovására. Tudatosság, mely nem gúzsbakötője, hanem segítője az érzés-nek, s e kettő összhangja, mely szárnyára veszi és világgá röpíti a verset. S akkor még semmit nem mondtam az egyéniség varázsának fontosságáról, a művész és közönsége közötti láthatatlan, ám kitapintható kapcsolatról, ami egy-egy előadás egyéni ízét, sava-borsát adja. Latinovits Zoltán c műfaj követelményeinek teljes fegyverzetével rendelkezik, a vers építőkockáit egy gyermek színes fantáziájával és szenvedélyességével rakja össze, míg végül ott magasodik előttünk a vers művészi építménye.

„Ma igen sokszor helytelenül szürkévé fakítják a verseket. Sterillé. Vákuummá. A »mondd egyszerűbben a legveszélyesebb mondat, ami egy csapásra le-szürkít vérbíbort és tűzragyogást."

Már Kosztolányi Dezső is szót emelt a versmondás elszürkítése ellen. Szerinte az indulattalan leegyszerűsítés ugyanolyan vétek, mint ellentéte, a fal-rengető patetizmus. 1926-ban megjelent remek tanulmányában ezt í r j a tudok képzelni olyan szavalóművészeket, kiknek az arcán a napfény ragyog, az a roppant verőfény, melyet a görögök ismertek, az a teljes láz, mely zene és festőiség helyett költészetet, rész helyett egészet ad, akár a költő, aki egy verssel nem ezt vagy azt akarja kifejezni, hanem mindig a mindent... Hozzátok vissza a szavak mámorát, a nagy művészetet, mely élet és halál előtt fel-tárja önkívületes arcát. Uraim, üdvözlöm mindnyájokat. Tegyünk úgy, mint a francia solymász: amint megpillantjuk, eresszük rá; most mindjárt szavaljunk egyet. Egy indulatos szavalást! Igen, egy indulatos szavalást. Egy indulatos szavalást!"

Tehát a cél: a költővel egyenrangú intenzitással, a kifejezőeszközök teljes birtokában feleleveníteni a vers születésének pillanatát, kibontani a benne rejlő világot. Dramatikus költeményekben, ahol a költő által megszemélyesített alakok is szerepelnek, 'ez szinte színészi átlényegülést követel. Ám nem azt jelenti ez, hogy az előadóművésznek a színész kifejezőeszközeivel kell élnie s ugyan-úgy ábrázolnia az adott alakot, mintha egy színpadi műben szerepelne. Koránt-sem erről van szó. Am ha szükséges, fel lehet és fel is kell használni a színészi eszköztárból annyit, *amennyi* egy alak vázlatos, felvillantott érzékeltetéséhez szükséges. Két különböző művészeti ág hasonló követelményeiről van szó, mely-nek Latinovits a birtokában van, s egy szeizmográf érzékenységével tud köztük *finoman* különbséget tenni.

A József Attila-esten a *Koldusok* című költeményt Madarassal együtt párbeszédként mondja Latinovits. Mozdulatlan ülésével, csukott szemével, panaszosan kántáló hangjával egy teljes életsorsot villant fel: a fáradt, öreg és beteg, vak koldust, majd a kegyetlent és önzőt, végül a törődött, magatehetetlen istenfélő aggot. *A Medáliák* töredékei-nek elmondása alatt a depressziós ember réveteg tekintetével ül, mozdulatlanul, mereven. Úgy, mint kinek „a sem-mi ágán ül szíve". Ez a testtartás és a furcsa, *monoton,* a természetesnél kissé magasabb hang eredményezi, hogy a szürrealista képek felfénylenek, felragyog egy jelző, kinyílik egy szó, új értelmet nyer egy ismert szókapcsolat, disszonáns élt kap az ejtés vagy a hang-lejtés különösségétől. Mindez mégsem színészi teljesítmény, hanem a József Attilai lelkiállapot legpontosabb, saját egyéniségén, élményein átszűrt megformálása.

A Betlehemi királyok előadása - mint a költemény maga - szintén remekmű. Minden királyt más hanggal és más tartással jellemez. Menyhárt kedvesen, szeretetreméltóan toppan be a bibliai jászolba; Gáspár szerény; Boldizsár hangja büszkén és ércesen cseng, arcán a szerecsen király bumfordi vigyorgása és ragyogása.

Az utolsó szakaszban Máriaként látjuk az újdonsült anya átszellemült, boldog mosolyával. A belső azonosulás külső jegyei a puha, nőies szájtartás, a lágy hang. Felsőteste *enyhén* ring, mint-ha a bölcsőt ringatná. Végül szabadkozó mosollyal tessékeli ki a kedves látogatókat. Előadásának színei közül nem hiányzik a humor s a finom lírai tónus sem. Az egész költemény elmondását a ritmikus zeneiség jellemzi, az alakok színes felvillantása pillanatig sem gátja a dinamikus összefogottságnak. Hangja hangszer, de ő maga a zenekar, sőt a karmester is.

„A »jellel megjelölt« költőket próbálom versen érni. Általuk alakultam, életeikhez igazodom. Ők a földből táplálkoznak, mely szülőhazájuk volt, logikusan én is ehhez a földhöz ízesülök hajszálgyökereimmel is."

„A Tiszta szívvel a csavargónóták és betyárdalok, a kóborló füttyök és szabad pusztai kurjongatások kikristályosodása!" - írta Féja Géza 1930. január .4-én *az Előőrs* című lapban. „Nincsen apám, se anyám, se istenem, se hazám ..." - fiatalos hetykeséggel kezdi ezt a verset Latinovits, enyhén szétvetett lábakkal áll, keze a nadrágzsebében. Hangja erősödik, beszéde gyorsul az izgalomtól: „Harmadnapja nem eszek, se sokat, se keveset." Elönti a sistergő gyűlölet, fogai közt dac és keserűség szűrődik át, az indulat viszi tovább, a „Húsz esztendőm hatalom, húsz eszten-

Latinovits Zoltán József **Attila-verset mond (Ikládv** László felv.)

dőm eladom" szavakat már szinte oda-löki a hallgató elé. Az utolsó sort: „S halált hozó fű terem gyönyörűszép szívemen" - a világon kifogók magabiztosságával, sőt: nagyképűségével mond-ja, mellőzve minden álelérzékenyülést, de kétségtelen bájjal.

A Szabados dalban „egy garabonciás fürgeségével jön, vágtat és rohan tovább. Csóvavető, tetőgyújtó, bizakodó, hitet hunyorító, erős, paskoló és fel-rázó, aki széttép, szétmar, szétnevet, tönkresulykol mindent, ami nem az osztályharcot szolgálja." Fábry Zoltán szavai ezek a *Szabados* dalról Az Út 1931. augusztus 20-i számában.

S valóban: Latinovits beviharzik a színre, keményen és ízesen belekezd: „Ahol nincsen villanylámpa, gyújtsd a burzsujt gyertyalángra, ahol nincsen hús a babban, füstölt burzsuj főjön abban, úgy biz édes cimborám 1" Erőteljesen együttél a ritmussal, még a törzse is mozog, pompásan ropogtatja a perdülő rímeket, keze ökölbe szorul, vadul, dacosan. Meri vállalni, hogy előadásának alappillére a versritmus. Az ősi nyolcas, lüktető hangsúlyozása azért válik formai bravúrrá. mert közben a forradalmi tartalmat teszi elevenné és hatásossá. Az utolsó szakaszban egy remek ötlettel váratlanul megtöri a ritmust, előrelép, szinte kilép a versből, és vagány iróniával a közönségnek mondja az utolsó előtti sort: „Aki gyönge, anyámasszony, az csak százhúszat akasszon ... - odadobja, mint egy tanácsot, beavat és kikacsint. A refrén ismét ritmikus, feldobott és lezáró: „Úgy biz édes cimborám." Ez a kiszólás, ez a „félre" fanyar színt ad a költemény elő-adásának, egyénivé teszi s mégis oly természetessé.

„Aki verset mond, annak, költővé kell növekednie. Eleinte segít a fiatalság, a frisseség, a rügyfakasztó ambíció, de mikor már a virágból gyümölcs lesz, a mag terebélyes fává terpeszkedik, nehéz a gyökérig *menni, a költő csodáját megidézni. Megélni. Egy verset jól el-mondani, akárcsak a szavakat nem szépen, de jól ejteni, tehát igazul, ízesen, hitelesen, hittel, áttételesen, pontosan és határozottan: magamból kiszakadni, a hallgatóságba belezuhanni: a választottak megkönnyebbülése. Kivételes öröm. Mintha az ember a világ egy kis pontján rendet csinálna."*

A költői est első részének végén bejön a színpadra, előre, oldalt - és leül a földre. A színpad sötét, csak az ő arcát világítja meg egyetlen fénycsóva. Három verset mond el egymás után, a *Karóval jöttélt, a Talán eltűnök hirtelent* és az *Íme, hát megleltem hazámat* címűt. Latinovits összetartozónak érzi e három költeményt, keserű, kietlen világukat egyetlen belső monológgá sűríti, lélegzetvételnyi szünetet tartva csupán közöttük. Így érzékelteti e korszak költőjének fokozódó reménytelenségérzését és kiúttalanságát.

A kezeiről külön is szólni kell. Bár a gesztus nem feltétele a jó versmondásnak, mégis az indokolt mozdulatok-nak segítő szerepük lehet. Latinovits, mint minden eszközt, ezt is felhasználja művészetéhez. A mozdulat, a gesztus azonban sohasem öncélú, mindig valamely gondolat kifejezőerejét növeli. A *Karóval jó/télben e* soroknál: „Itt van egy puha párna, hajtsd le szépen a fejedet" - kezére, mint egy párnára és legutolsó menedékre, lehajtja fejét, másik keze tehetetlenül csüng alá. Felemelt mutatóujja intés, figyelmeztetés, bölcs féltés az *Amit szívedbe rejtesz* című költeményben, előremeredő, tapogató ujjai *a Koldusok* öreg vakjának hitelét szolgálja. Rabként összetett kézzel ellen-pontozza *a Munkások* kiszolgáltatott proletárjának sorait: „Újságpapír az asztalon kenyérrel, s az újságban, hogy szabadok vagyunk." Mérlegként szét-tárt karja a munka és a költészet kettős feladatának egyensúlyát érzékelteti. A *Dunánál* alábbi soraiban: „ők fogják ceruzámat, s én érzem őket és emlékezem." Néha hátul összefogja a kezét, hogy semmi ne zavarja a szavakat, van úgy, hogy ölébe ejti őket fáradtan és ernyedten vagy éppen imára kulcsolja elragadtatott rajongásában *vagy* szent áhítatában. Amikor többen vannak a szín-padon, s vár saját megszólalására, olyan-kor koncentrál, feltöltődik, összekapcsolja a hallottakat az utána következőkkel, érzi a folyamatosságot, melyet a költő életének és életművének beható ismerete táplál. *Az Árvaság* ciklusban *a Mama* puritán előadása után ke-

zébe temetett arccal ül, hallgatja a verseket, majd lassan felemeli fejét, leveszi arcáról kezét, így kezdi *a Kései siratót.* Minden szót megfontol, ízleli a szavak súlyát. Az „Ettelek volna meg!" szemrehányó sziszegése után a „Cigány vagy!" felkiáltást (előadásonként változón: suttogva vagy üvöltve) öklendi ki magából, keményen kopognak a *k* hangok „A gyereknek kél káromkodni kedve" sor elmondásakor. A szenvedélyek teljes skáláját végigéli, az anya emlékét feleleventő halk nosztalgiát gyötrődés, vád és átkozódás követi, az imádat gyűlöletté fajul, s a belenyugvás szomorú és keserű rezignációjának hangjával fejeződik be.

Az Óda palettáján a szerelemérzés minden árnyalatának színe megtalálható, a csönd pasztelljétől a kitörő tragikum sötétjéig, nem riad vissza a suttogástól, de az arcát eltorzító fájdalom hangos megnyilatkozásaitól sem, a szünet feszültségét dinamikusan lüktető szóáradat váltja fel, hogy végül a „mellékdal"-ban imaként gyöngyöző mormolássá halkuljon, és a kristálytiszta egy-szerűség nyugodt áradásával záródjék.

„Hogyan kellene hát verset monda-ni, hogy mindenki maradéktalanul azt hallhassa, ami írva vagyon? Hogyan kellene megidézni, felidézni a költőt, mintha ő jelenne meg valóságban, és vérben és mocsokban ott szülné keserves győzelmét a semmin, a mindenen, a ki tudja, honnan küldött szót előttünk vergődné világra, gyötrődő görcsben, boldogan."

Latinovits versmondóművészete válasz saját kérdésére.

Az évad elején beültem *az Eszmélet* felújítópróbájára. Sajnáltam, hogy a színészek csak a mozgásokat és a szövegtudást elevenítették fel, hiszen a már sokszor játszott előadás technikai ismét-léséről volt csak szó. Latinovits eleinte alkalmazkodott a laza próbahangulathoz. Színtelenül, elnagyolva kezdett szavalni, majd akaratlanul is átéléssel folytatta, szervezete ráállt a költő hullámhosszára, sajnálta széttörni a ritmust. átsiklani fontos részeken. Ott szülte meg a gondolatokat, és önmagának, saját gyönyörűségére megidézte József Attilát.

SZÁNTÓ ERIKA

A színész szenvedélye

Vajda László és Molnár Piroska Sütő András drámájában

Az Egy lócsiszár virágvasárnapja nagy erejű és felkavaró dráma. Sütő András műve, melyet először Magyarországon mutattak be, olyan alkotás, amely egyszerre lehetősége és próbatétele színésznek, színháznak. Nem foszladozó, szakadékony nyersanyagot kell addig toldozni-foldozni, amíg valami mégiscsak „összeáll" a színpadon, hanem egy szenvedélyekkel és gondolatokkal teli drámát kell megszólaltani. Itt akár be is fejezhetnénk a kaposvári színház sikeres budapesti vendégszereplésének titkát kutatni. Mondhatnánk: nem titok van, hanem egy jó darab. Mondhatnánk, ha nem láttunk volna annyi jó darabot, sőt a világirodalomban sokszorosan remek-műként igazolódó művet színházainkban unalomtól fulladozni.

A sikerben természetesen döntő része van Zsámbéki Gábor rendezői koncepciójának. (Ezt a koncepciót elismerte és elemezte a kritika a kaposvári be-mutató alkalmával.) De úgy tűnik, ez sem elegendő magyarázat. Hány érdekes, egyéni, teoretikusan hibátlan koncepciót láttunk *nem* megvalósulni az elmúlt években! Milyen gyakori a szinte körzővel, vonalzóval kimért, élettelen előadás! Mi fejlesztette a szokatlan forróságot a kaposváriak budapesti előadásán? Semmiképpen nem a rendkívüli alkalom. (Az alkalom kitalálói és megszervezői nagy jót tettek színházi életünknek, bebizonyították, hogy nemcsak külföldi előadásokért való sznob vagy valódi lelkesedés telik belőle.) Akik valamelyik hétköznapi" kaposvári elő-adást látták, azok is a forró, az élő-lüktető színház élményéről számolhattak be.

Természetesen csak önkényes mozdulattal lehet az előadás alkotóelemeit szétválasztani. A színházi siker titkához nem vezet közelebb, ha egyetlen komponensnek tulajdonítunk túlzott, valamiféle „csodatevő" szerepet. Ha most két színész teljesítményét, munkáját, „varázslatát" mégis kiemeljük, ez nem jelenti azt, hogy kizárólagosan ezzel magyaráznánk az élményt, amiben részünk volt.

A színész indulata

A XVI. századi Kolhaas Mihály históriája *a harag* születésének története. Ennek az indulatnak azonban nem szabad könnyen születnie, s még csak nem is a semmiből, hanem önnön ellentétéből, a szelídségből, a határtalannak lát-szó béketűrésből kell a szemünk előtt

Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Vajda László (Kolhaas Mihály), Molnár Piroska (Lisbeth), ifj. Kampis Miklós (Henrik) és Szabó Kálmán (Nagelschmidt)

létrejönnie. Kolhaas Mihály lócsiszár rendíthetetlen törvénytisztelete és szelídsége és az égig csapó, gátakat nem is-merő 'harag azonban *egyetlen ember* érzelmeinek és indulatainak kétféle állapota. Ez a színész - a figura lényegében rejlő - próbatétele. Ha a két állapot közt nincs lényegi, belső összetartozás, ha a békére vágyó s béketűrő ló-csiszár hangjában, mozdulataiban, szeme villanásában lappangva nem rejlik benne az igazságtalanságba beletörődni nem tudó ámokfutás, a mély emberi dráma tételillusztrációvá silányulhat.

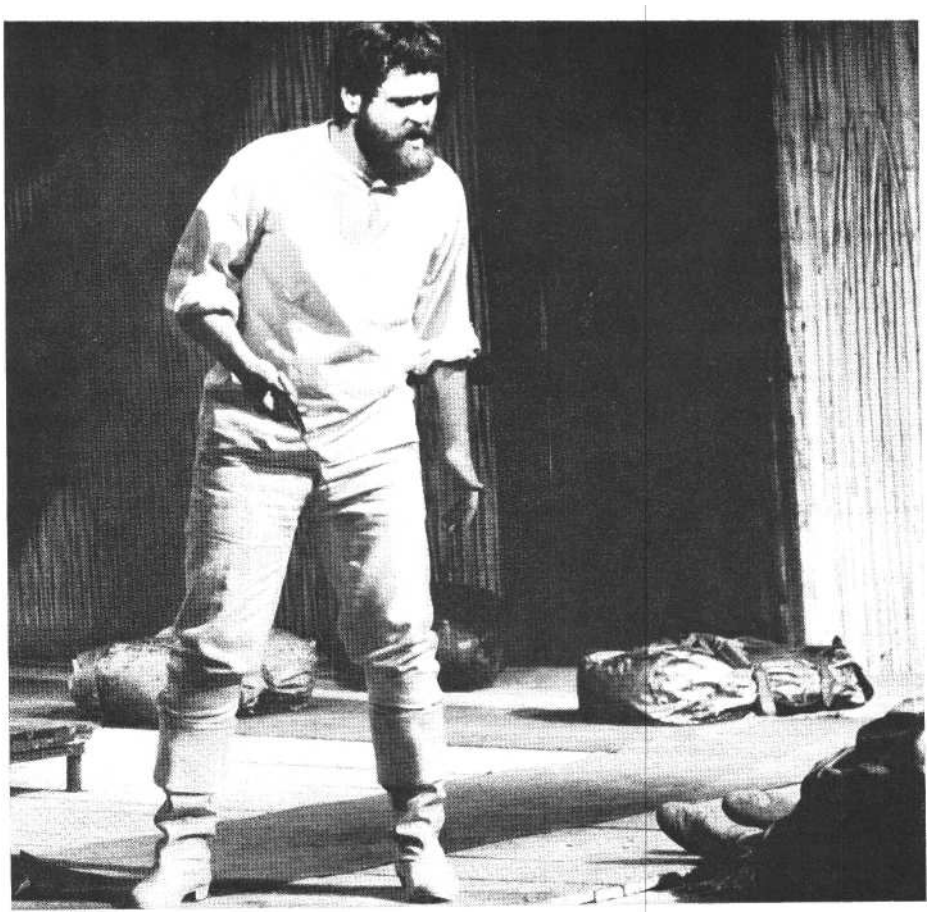
Vajda László a nagy testű emberek mackósságával lép a színpadra. De a kedves, szeretetre méltó jóság mellé már kezdettől fogva odatársít valami mást is: a szelídség fanatizmusát. A türelem Vajda Kolhaas Mihályát éppúgy legbensejében forgatja fel, mint később a harag. Ha nem így lenne, *dráma* helyett csak egy *történet* jelenne meg a színpadon.

Vajdának sikerül azonban drámaivá tenni az expozíciót is. Ahogy az első sérelmet elszenvedi -- lovát igazságtalanul megvámolják -, s ezt a sérelmet egy nagyhangú, de valójában beijedt vámostól tudomásul veszi, a figura lényegét fogalmazza meg.

Vajda mozdulatait visszafojtott indulatok teszik a megszokott emberi mozdulatoknál lassúbbakká. Ezt a tényt szembeszökővé teszi, hogy ebben a színpadi helyzetben a könnyen haragra lobbanó Nagelschmidt is jelen van, akinek tűzhányóindulatai akadálytalanul törnek elő. Szabó Kálmán Nagelschmidtje majdnem boldog haragjában. Dühödt gyűlölettel és gáttalanul önti megvetését a vámosra, állandóan mozog (legszívesebben a „nyüzsög" kifejezést használnám), de vele "belül" nem történik semmi. A bőrét sem karcolja fel a sérelem, elkülöníti magától az ellenséges külvilágot, megvetéssel sújtja, s meg-nyugtatja, ha bosszúra esküdhet.

Vajda Kolhaas Mihálya azonban szenved. Szemében szomorúság, ahogy végignéz a sértő hír hozóján. Ahogy leülteti, mintha megsimogatná, mintha kérlelni akarná. Vajda olyan Kolhaas Mihályt fogalmaz meg, *aki mindenáron* szeretni akarja a világot, mindenáron tisztelni akarja az embert és az istent - de ezt nem hagyják neki.

Ez a szeretni, sőt, belenyugodni vágyás *éppúgy* szenvedély, mint az egeket ostromló harag. Ennek a színészi felismerése hevíti Vajda alakítását nagy ha



Vajda László Kolhaas Mihály szerepében (Ikládv László felvételei)

tásúvá, ez nem engedi, hogy az előadás „töltelékjelenetekre" s „nagyjelenetekre" essen szét, mint ennek nem ritkán vagyunk színházi tanúi.

Nem állapotrajzok egymásutánját, hanem egy belső állapot öntörvényű, folyamatos változását teszi láthatóvá a színész. Ezért nem válik bombasztikussá a haragvó lócsiszár sem, haragjában éppúgy rejlik a „virágvasárnap-illatú" Kolhaas, mint ahogy öntudatos megbocsátásai magukban rejtik a későbbi engesztelhetetlenséget.

Vajda törések és artisztikus csúcsok nélkül építi fel szerepét. Ehhez a megoldáshoz a figura mély megértése és belső átélése vezeti. Kolhaas olyan emberként lép elénk, akinek „jéghegy" természete nem engedi, hogy bármit is látványosan kivetítsen. Lisbeth elvesztése fölötti fájdalma is inkább belső fölindulás, a nagy felismerés pillanata, mint a jajongó fájdalomé.

Vajda mozdulatainak és hangjának amplitúdója egyetlenegyszer lendül ki: amikor az addig mindenáron megóvott otthon falai közül készül kilépni.. Kétségbeesett erővel hajigálja maga körül a tárgyakat, valamiféle rombolásban is teljességre törekvő rendszeretettel és aprólékossággal.

A dráma utolsó jelenetében kamatozik leginkább, hogy Vajda nem ölte ki a haragvó Kolhaas Mihályból a békességet szenvedéllyel vágyó „virágvasárnap-illatút' ... Amikor felolvassák előtte a csalárdságot még elleplező uralkodói igazságszolgáltatást, Vajda Kolhaasának arcán elömlik a felszabadult megnyugvás. Ártatlan gyermekmosollyal néz körül, mint aki azt mondja: látjátok, bolond kételkedők, ember- és istenhitben nem elég szilárd hirtelenharagúak, a világ rendje a jóság, a tisztesség, az igazság és a megbékélés... Kolhaas teste elernyed, arca kisimul, s azonnal kész igazán soha el nem vesztett, régi önmagához visszatérni. Örömében hiányzik az elégtétel, a személyekhez címzett gyűlölet, a beteljesült bosszú. Boldog, mert úgy hiszi, hogy a jóság szenvedélyének újra zavartalanul hódolhat.

Ez a jelenet nem válhatna az előadás legkatartikusabb perceivé, ha a kolhaasi szelídséget el tudja emészteni a ha-rag. Vajda figurateremtésének lényege itt érhető tetten legjobban: minden egyes szituáció megoldásához csak az egész ember belső igazságának átélése adhat kulcsot.

Szerelem a színpadon

Színházainkban gyakoribb a szerelem illusztrációja, mint elhitető erejű megidézése. Többnyire meghökkentően és szembetűnően közömbös emberek mondanak nem is annyira egymásnak, sokkal inkább *egymás mellett* szép szavakat forró érzelmeikről. A színpadi szerelmekből nem ritkán ásít az unalom és a

közömbösség, mint a sokadik év felé taposó, kiüresedett házasságokból. A szép szavak csak rontják a helyzetet, azonnal lelepleződő, közönséges hazugságnak hatnak.

Lisbeth és Kolhaas Mihály szerelme szavak nélkül is forróságot áraszt a színpadról. Molnár Piroska ritka varázslatra képes: színpadra lépésekor alig véteti észre friss szépségét. Ez a szelíd, belülről is sugárzó szépség csak akkor bomlik ki előttünk, amikor Kolhaas Mihály megjelenik a színen. Ez a szépség érte és általa van, ő gyújtja ki Lisbeth arcát, ő lobbant szemébe fényt.

Egy férfi és egy nő él, lélegzik, mozog előttünk a színpadon, s ez a két ember *hat* egymásra. Rezdüléseik nem függetlenek egymástól, egyazon erőtér törvényei irányítják 'őket. *Testük* van egymás számára s nemcsak szavuk.

Mindez mélyen emberien, bensőséges lírával telítve jelenik meg előttünk. Molnár Piroska erotikát sem rejtegető szerelme és odaadása nem valamiféle általános érzelem, egy telivér asszony világnak kínálkozása, hanem a személyhez kapcsolódó, teljes emberi összetartozást vágyó és vállaló, boldogító érzés. *A szerelem,* csak éppen nem annak unalmassá és sterillé silányított árnyéka.

Lisbeth és Kolhaas szerelme nem közjáték. Nem némi kis magánéleti „lazítás" a súlyos mondanivalójú történelmi-társadalmi drámában. Molnár Piroska és Vajda László olyan erővel tudják e két ember felkavaró érzelmeit kisugároztatni, hogy abban egész személyiségük megnyilatkozik. Kolhaas teljes egyénisége kifejeződik ebben a szerelemben, s Lisbethről is meg kell éreznünk: szerelme milyen nagy erejű emberi támaszték Kolhaas számára. Alig megrendíthető emberszeretete és világgal szembeni türelme nagyon döntően magyarázható azzal a testi és lelki örömmel, amelyre Lisbeth mellett rátalált, s haragjának fájdalmában meghatározó Lisbeth elvesztése. Kolhaast mélyebb gyász teperi le, mint a hitvesüket elvesztő családapáké. Kolhaasban a férfitól eltépett asszony indulata is dühöngeni kezd.

Az előadás legszebb, legsugárzóbb jelenete már a darab elején megbabonázza a nézőt. Kolhaas hosszabb távollét után négyszemközt marad Lisbethtel, s az egymásra találás szavai után megszólal a testük is. Rezzenésekből, simogatásokból, a szemük villanásából élő, lüktető forróságú jelenet születik.

KOLTAI TAMÁS

Brook Athéni Timonja

Budapesttől Párizsig

Amikor a Királyi Shakespeare Társulat *a Szentivánéji álommal* 1972-ben Budapesten járt, Peter Brook nélkül jött. De a rendező nem kísérte el együttesét máshová sem, pedig ez az egyéves turné valószínűleg minden idők leggrandiózusabb színházi vendégszereplése volt: Európa, Amerika, Ausztrália és Japán harmincegy városában, háromszázhét előadáson, csaknem félmillió nézőt mozgósított.

Néhány hónappal a *Szentivánéji álom* világkörüli útjának megkezdése előtt Brook ezt írta valahol: „Be tudjuk bizonyítani, hogy azon a költségen, amelyen a Királyi Shakespeare Társulatot elküldjük egy hétre, mondjuk Budapestre, el lehet küldeni egy kis színtársulatot Afrikába hatszor annyi időre."

Így is történt. Miközben elegáns világvárosok kivilágított színháztermei-ben estélyi ruhás közönség ünnepelte a Peter Brook rendezte előadást, ő maga egy tucat különböző országból származó színésszel poros afrikai falvak fő-terén egy leterített szőnyegen játszott színházat olyan embereknek, akik írni-olvasni sem tudtak, de talán éppen ezért közelebb voltak a színház mágikus szer-tartásokból kifejlődött gyökereihez, mint a civilizációs társadalmak manipulált közönsége. Az afrikai út nem hirtelen ötlet szüleményeként, hanem egy meghatározott munka adott fázisában jött lét-re. A munka - nevezhetjük kísérletnek is - 1971-ben kezdődött Párizsban, amikor Brook különféle, főleg amerikai alapítványok segítségével létrehozta a Szín-házi Kutatás Nemzetközi Központját. A már említett maroknyi nemzetközi szín-társulattal a színházi hatást és a közönséggel való kapcsolat új formáit kezdte kimunkálni. Ennek a kísérletnek az volt a lényege, hogy eltávolodva az irodalmi színháztó], az anekdotikus szín-háztól, az elbeszélő színháztól, a szavak színházától - a gesztusok és a hangok összetettebb nyelvén, a valóságos nyelvi korlátokat ledöntve egyszerre és egy-forma intenzitással szóljon minden nézőhöz,

Három év gazdag munkája után, amelynek során játszottak gyerekeknek és a híres amerikai süketnéma színház-nak, jártak Iránban, ahol a régi perzsa királyok, Darius és Artaxerxes sírjai szolgáltak a játék színhelyéül,* Afrikában, ahol *A madarak értekezlete* című tizenkettedik századi perzsa allegóriát játszották, és végül Amerikában, ahol egész napos kurzusokon a közönség be-vonásával adták elő gyakorlataikat - 1974 késő őszén Brook visszatért Shakespeare-hez, és Párizsban megrendezte az *Athéni Timont.*

Ebből az előadásból vált újra érthetővé, hogy Brook egész eddigi munkásságának csúcsai Shakespeare-előadások. Egyszerre összefoglalások és újrakezdések. Korszakok végét és új korszakok kezdetét jelentik. Mintha a hároméves kísérlet az írott dráma nélküli színházzal csak arra kellett volna, hogy a kimunkált eszközök újfajta Shakespeare-előadást esztergáljanak.

Erzsébet-kori színház

1973. március 16-án, ugyanrabban az évben, amikor megkapja a hamburgi FVS alapítvány Shakespeare-díját, Brook válaszol egy angol diáklány levelére:

Épp most jöttünk Afrikából, ahol valóságos Erzsébet-kori viszonyok között játszottunk. Úgy értem ezt, hogy a falvakban az egész lakosság a körül a négyszögletes szőnyeg körül szorongott, amelyen játszottunk. Vagyis az aggastyánok, a bölcsek, a félnótások, a fiatalok és még a kisgyerekek is mind ott voltak egyszerre, és nagy megelégedésünkre szolgált, hogy mindannyiukat le tudtuk kötni különféle módon és mégis egyazon pillanatban. Az én szememben ez a shakespeare-i színház lényege. A darab minden sora fölfogható különböző szinten: minden szint eljut a közönség valamelyik rétegéhez, a közönség pedig magát a teljes életet tükrözi. Következésképpen a darab egyszerre hat a legdurvább és a legkifinomultabb ízlésűelzre. Csaknem az összes többi színházi iskola csupán a közösség egy részét elégíti ki, és ha történetesen egy másik osztály vagy csoport jut el az előadásra, akkor úgy érzi, hogy teljesen kívül reked. Azt hiszem, minden shakespeare-i típusú írói és rendezős technikát annak az eszményi állapotnak az alapján kell megítélnünk, hogy képes-e egy embercsopor-

* Lásd Szántó Judit cikkét a SZÍNHÁZ 1973. júliusi számában. (A szerk.)

tot a maga összetettségében a közös élmény hatása alá vonni.

Az Erzsébet-kori *színház mint eszmény nem* váratlanul jelenik *meg* Brooknál. Már korai, 1948-as Shakcspeare-tanulmányában fölteszi *a* kérdést, *hogyan* lehetne *az* Erzsébet-kori színház nyers erejét *átmenteni a XX.* századb*a:*

Észre kell venni, hogyan szakad meg a hagyománynak az Erzsébet-kortól a Viktória-korig tartó közvetlen lánca, és hogy a századnak, amely társadalmilag közelebb jár az Erzsébet-kori Anglia atmoszférájához, mint bármikor az elmúlt négyszáz év során, mennyire szüksége van egy új stílusra és friss megközelítés-re.

Később, *a* Királyi Shakespeare Társulat *fénykora* idején, x967-ben *így ír a színház Flourish című* lapjában:

Az a célunk, hogy új Erzsébet-kori. viszonyokat teremtsünk - összekapcsoljuk az egyénit és a közösségit, a meghittet és a tömegeset, a titokzatosat és a nyíltat, a vulgárisat és a varázslatost. Ehhez tömegre van szükségünk a színpadon és tömegre a nézőtéren. És orra, hogy erről a zsúfolt színpadról egyes emberek juttassák el legbensőségesebb igazságaikat a zsúfolt nézőtéren ülő egyes emberekhez, osztozva velük a közös élményben.

Néhány *év* múlva elkanyarodik *ugyan* mindattól, *ami „tömeges" és „nyilvános",* de azután éppen *az* afrikai falvakban fedezi föl *az* Erzsébet-kori *színház modelljét.*

Afrika után cikkeiben *és* interjúiban *egyre* gyakrabban bukkan *föl a nagy, közösségi ,színház és a* mindenkihez *szó*-ló shakespeare-i előadásforma *eszméje. Egy* újságírónőnek adott válaszában nosztalgiával említi *a görög színházat is,* amely mint *esemény* ötvenezer embert érintett:

Van valami nagyon jó a nagy színházi eseményben szemben a kicsivel, ezért a következő szakaszban a kimunkált anyagot egyre inkább könnyebben hozzá f érhető formákba öntjük, vállalva az ezzel járó kockázatot. Mert - ne ámítsuk magunkat - nagy méretekben nehezebb dolgozni.

A californiai Teatro Campesino *ve*zetőjével, Luis Valdezzel folytatott beszélgetésben ezt mondja *az* Erzsébet-kor Angliájáról :

Az akkori Anglia létrehozott egy színházat. Ez a színház - amennyire meg tudom állapítani - elérte azt a legmagasabb szintet, amelyet színház valaha is elért, azt megelőzően azóta. Olyan színház volt, amely egyszerre szólt az egész közösséghez. A legdurvább értékek, amelyek a legvadabb és legvérszomjasabb, .sőt legpornográfabb és legobszcénabb szinten hatottak egy Shakespeare-dráma minden egyes pillanatában, pőrén, szégyentelenül és rendszerint vidám formában jelentek meg, kapcsolatot teremtve az emberekkel.

Végül 1 *New Society című* folyóiratban fogalmazza *meg* legtisztábban *a maga útját:*

Évek óta mindig megütközöm azokon a mesterségesen létrehozott korlátokon, amelyekkel elválasztják egymástól a kísérleti, a politikai, az intellektuális és n. populáris színházat, mind-egyiknek külön jelrendszert, közönséget és életvitelt tulajdonítva. Én egy másfajta színházban hiszek., amelynek modelljét az Erzsébet-koriak nyújtották át nekünk.

Az „anonim" Shakespeare

Shakespeare-t eddig csak angolul *rendezett. Az Athéni Timont* Párizsban *viszi színre* - franciául.

A Színházi Kutatás Nemzetközi Központjának megalakulása *óta* eltelt *négy évben az a látszat* keletkezett, mintha Brook hontalanná, de legalábbis *gyö*kértelenné vált volna. Hivatalosan - *Peggy Ashcrofttal,* Peter Hall-lal *és Trevor* Nunnnal *együtt - még* mindig *társ*-igazgatója *a* Királyi Shakespeare Társulatnak, *a* valóságban *viszont* nemcsak *az* együttestől szakadt el, hanem *magá*tól *az* angol színháztól *is.* De ez csak látszat. Bármennyire *egyetemes is a* rendező művészete, sohasem tagadhatja *meg* gyökereit. Brook, *egy* soknemzeti*ségű együttes* vezetőjeként, miközben éppen Amerikában dolgozik, közösen *egy* bevándorolt kisebbséget képviselő társulattal, *a* Teatro Campesino *nevű chicano* színházzal, vezetőjüknek, Luis Valdeznek ezt mondja *nyilvánosságra hozott* beszélgetésükben:

Habár a Központ nemzetközi, az én munkám benne mégis egy angol ember angol munkája.

Nyílt titok, *hogy egy* angliai rendezés *terve is* fölmerült. Helyette *mégis a* párizsi *Timon* valósul *meg, és ez* alkalmat ad Brooknak, *hogy - mint* Shakespeare-rendezései *idején* mindig - általános számvetést készítsen *a Shake*speare-játszásról. *Egy* interjúban, *amelyet* Caroline Alexandernek adott 1974 szeptemberében, fölfedi *az összefüggést az új* típusú munka *és a* shakespeare-i drámaforma között:

*Igyekeztem fölkészíteni egy csoportot, amely különféle kísérletekből kiindulva képes belezetni magát egy nagyszabású vállalkozásba. Ezért miután három évig „titkosan" éltünk Párizsban, most átadjuk magunkat egy tágabb kísérletnek, amelyet közvetlenül ebben a városban és a mesterséggel szorosabb kapcsolatban kezdünk el. Abban a pillanatban, amikor munkánk során áttérünk a nyilvános kifejezésre, természetes, hogy a teljes szánház legjobb példája: az Erzsébet-kori színház felé fordulunk. És ágy az is természetes, hogy Shakespeare-t játszunk. Shakespeare-t, aki szembeszökő példáját adta, hogy a színház egyszerre lehet populáris és arisztokratikus, obszcén és költői, vaskos és metafizikus, és hogy a nemes gondolat meg-fér a nevetés el_*

Egy Le Monde-nak *adott* interjú *fog*lalja *össze* nézeteit:

Shakespeare azért páratlan, mert bármelyik darabijának legkisebb részlete is magában foglalja *az egész színházat és az egész világot. Ugyanúgy, mint ahogy Leonardo dal Vinci vagy Michelangelo géniuszát is magában foglalja egy rajzának vagy* freskójának *legkisebb részlete.*

Shakespeare életműve természetének leglényege szerint anonim, mint a Szfinx, a chatres-i székesegyház, a Parthenon. A Szfinxet nem a szél mintázta meg, amely átfúj a sivatagon. Ezek az alkotások nem véletlenül jöttek létre, hanem energiák koncentrációjából. Sem-mi légiesség sincs bennük. Emberi vállalkozások, amelyeket „intenzíven" megszerkesztettek és kiviteleztek, s egy alkotó, irányító gondolatra, valamint kézművesek százainak munkájára alapulnak. És mindez egy „anonim" és tökéletesen homogén együttest eredményez.

Aki csak belép a chartres-i székesegyházba vagy a Nap és a Hold mexikói templomába, hatalmas megrendülést érez, amelynek semmi köze a múlthoz: közvetlen és (brutális, mint a tigris előtti félelem. Emellett nem szabad elfeledkezni egy fontos torzulásról: az érzések az egyénektől függően változnak, de a kő mozdulatlan marad. Egy drámai anyag esete sokkal szövevényesebb. Egyrészt a szavak ugyanazok marad-nak: papírra nyomtatott jelek. Másrészt a jelentésük megújhodik, valahányszor

különleges érzékenységgel találkoznak. Ebből egy paradoxonhoz jutunk: a mű legkisebb részletét tekintve is meghatározott, ennek ellenére semmiben sem rögzített. Csak a „találkozás" függvényében létezik.

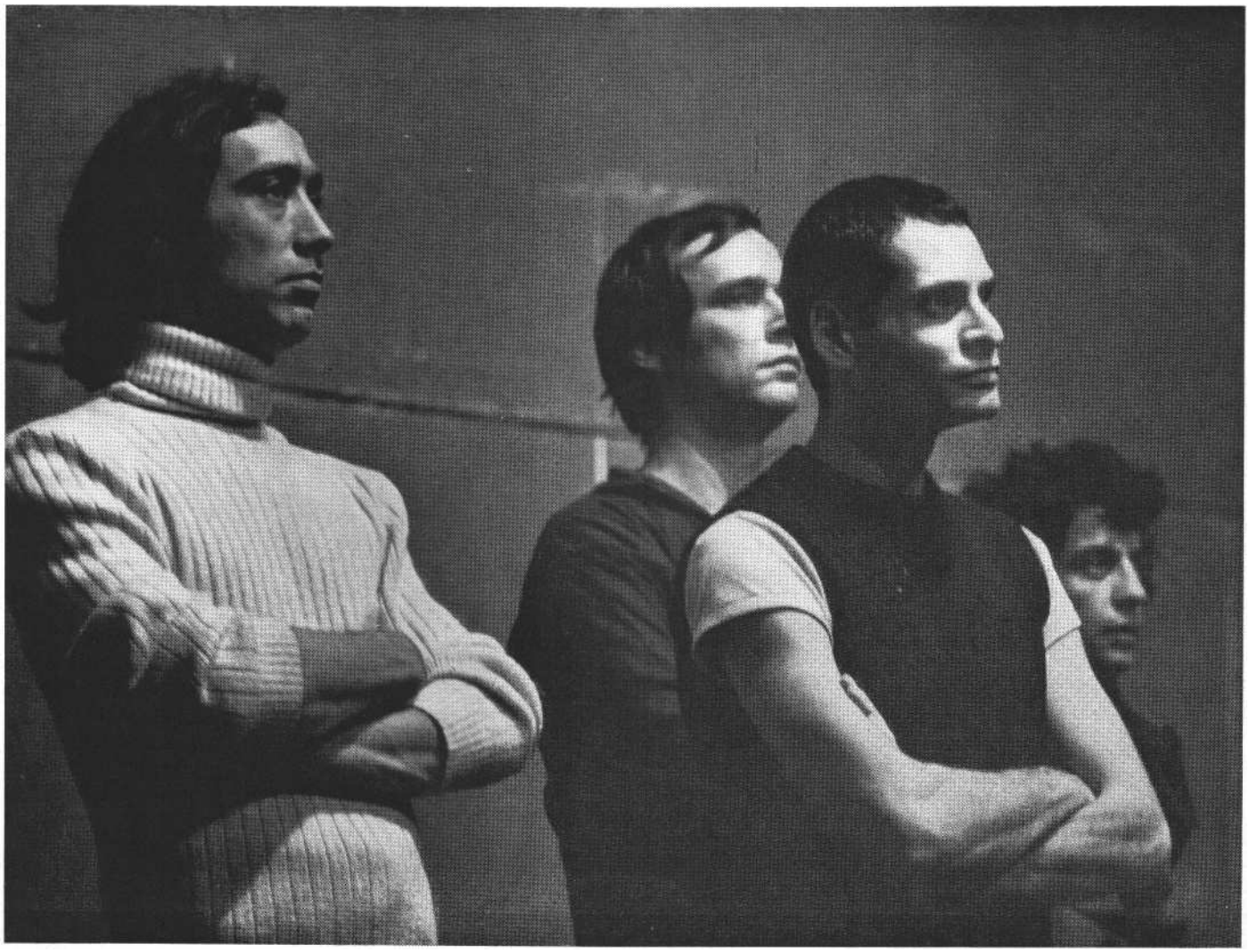
Ha Shakespeare-ről van szó, az előadást nem lehet a „szerző szándékára" fölépíteni, egy modellre hivatkozni, amely az igazi Shakespeare kellene hogy legyen, mert ezt senki sem tudja rekonstruálni. Nem létezik, annyiban, amennyiben nem ő nyilatkozik meg; a szereplők nem az ő szócsövei. A shakespeare-i anyag energiahordozó elemekből és fényből áll, amelyeket a rendezőnek és a színészeknek kell átformálniuk, le-/ordítaniuk, közvetíteniük

Bármelyik országban, bármely korban játsszák Shakespeare-t, az a mód, ahogyan játsszák, megfelel az ország, a kor egyik igazságának. Mi azt a romantikus tradíciót örököltük, amely egy lírai és betegesen kifinomult nagy költőt látott Shakespeare-ben, álmok és hősök világát fedezte föl benne, s hozzákapcsolta szentimentális és polgári erényeit. Semmi sem esik távolabb az Erzsébet-kori értékek izzó magjától. A fölfedezéseknek, a változásoknak, a társadalmi osztályok közötti normális és állandó kapcsolatnak ez a dinamikus korszaka nem ismerte sem az esztétizmust, sem a félelmet. Ma közel vagyunk ehhez, közelebb, mint valaha.

Ismét csak ugyanoda jut el Brook: az Erzsébet-korhoz. De vajon hogyan lehet az Erzsébet-kort újjáteremteni? Hogyan lehet Shakespeare-t újjáteremteni?

Az a jelenlegi törekvés, hogy az embereket történelmi összefüggéseikbe helyezzék, egészséges reakció a XIX. szá zadi beállítottsággal szemben. De tíz élet sem lenne elegendő ahhoz, hogy egy másik korszak embereit megismerjük. Mi mást lehet csinálni, mint elolvasni könyvek ezreit, és tudatára ébredni annak, hogy ezekből csak igen homályos képek maradnak. Shakespeare a reneszánsz idején élt, de nem a „reneszánsz embere". Géniuszát bezárni ebbe a meghatározásba, zsákutcához vezet. Vegyük egyik leggazdagabb, legsűrűbb, legtágabb mondatát: „Lenni vagy nem len-ni?" Még ha tanulmányozzuk is a középkor és a reneszánsz hatását Shakespeare magatartására, hogyan lehetne analitikus módon megállapítani, milyen rezonanciát keltett benne? Dokumentumokat keresünk, egy ikonográfiát, és találunk mindenféle komplex ér ellent-mondó teóriákat. Akárhogy is, ezt a mondatot nem ő mondja, hanem Ham-

Próbajelenet Peter Brook Athéni Timonjából (Théâtre des Bouffes du Nord, Párizs) (Béatrice Heyligers febr.)



let, dán királyfi. Egy olyan Dániában, amely nem létezik, éppúgy kitalált, mint Brecht Sohója.

Ahhoz, hogy a színház élővé és megkapóvá tegye ezeket a szavakat, hogy ráleljen a meggyőződésre, amelynek a segítségével ezer ember előtt kimondja és galvanizálja őket, önmagát kell legbelül megfaggatnia. De csapda lenne rögeszmésen ragaszkodni ehhez a mondathoz. Ha addig töprengek ezen a négy szón, amely az ember szorongását summázza, míg elhatározom, hogy köréje építem föl az előadást (kezdhetem például azzal, hogy az egyik szereplő bekiabálja a sötétbe: „Lenni vagy nem lenni"?), ezzel a darabot egyetlen elemére redukálom. Mire jó korlátozni magunkat a kihívások szövevényében, amit a darab magában rejt, s amit sohasem tárhatunk / öl teljesen?

Lehet színpadra vinni nagy műveket, változtatni az előadásokon, különböző, új és hatásos interpretációkat találni, és ilyen módon szokatlan portrékat készíteni nagy szerzőkről. De Shakespeare-ről semmilyen portrét sem lehet készíteni. Ő „anonim": eltűnik a leírt szó realitása mögött.

A lebecsült Timon

Az Athéni Timon az életmű egyik légkérdésesebb darabja. Sokan Shakespeare szerzőségét is vitatják. Egyesek szerint töredékes vázlat, amelynek Shakespeare legföljebb csak a felét nézhette át. Vannak, akik azt állítják, hogy alig változtatott a forrásként fölhasznált színdarabon, mások úgy vélik, hogy az átdolgozást valamelyik kortársa fejezte be. Shakespeare életében nem játszották, az utókor pedig sokáig igyekezett nem tudomást venni róla. Általában megpróbálták „leírni" az életmű értékeit föl-soroló listáról.

Csaknem húsz esztendővel korábban Brook egy hasonlóképpen lebecsült Shakespeare-drámával aratta élete egyik legnagyobb sikerét. *A Titus Andronicus* példája most bizonyára sokak előtt földerengett.

Két nevet szoktak említeni a *Timon* hívei között. Schillerét, akinek legkedvesebb Shakespeare-drámája volt, és Marxét, aki az 1844-es, befejezetlenül maradt *Gazdasági-filozófiai kéziratok*ban, majd *a Tőkében* is megjegyzéseket fűz a darabnak azokhoz a soraihoz, amelyekben az „emberiség közös rimájá"-nak, a „látható isten"-nek nevezik az aranyat. Shakespeare, miként Marx rávilágít, valóban fölismeri a korai kapitalizmus érdek- és pénzviszonyait, a darabot mégsem lehet pusztán ezek illusztrációjának tekinteni - ha hiányzik is belőle a jellemek megszokott shakespeare-i gazdagsága és a sokoldalúan motivált emberi tragédia.

Timon csak jellemének szélsőségeiben következetes. A darab elején tékozló szertelenséggel kényszeríti barátságát és pénzét boldog-boldogtalanra, ami épp-úgy nélkülözi a józan észt, mint kivet-kőzött átkozódása azután, *hogy* tönkrementen tapasztalnia kell a megajándékozottak hálátlanságát. A nagylelkűen adakozó Timon és a világra mocskot okádó embergyűlölő Timon egyaránt szélsőség, de ez semmit sem von le a hálátlanság tragédiájának érvényéből, amely sokak szemében a *Lear királlyal* rokonítja a darabot. És a szélsőséges reagálás *egyazon* jellem.: a valóságra vak, naiv illuzionista két véglete.

Mindez nem változtat azon a tényen, hogy a jellemek (Timoné is) vázlatosak. Benedek Marcell például megjegyzi, hogy fontos .szereplőknek még nevük sincs. Ezért érthető, hogy a rendezők, ha nagy ritkán vállalkoznak a darab szín-padra állítására, szívesebben tekintik modelldrámának - ha tetszik: parabolának mint egyéni tragédiának. Ugyancsak Benedek Marcell említi, hogy van némi hasonlóság az emberi közösségnek hátat fordító Coriolanus és az emberiséggel leszámoló Timon között. Talán nem tekinthetjük véletlennek, hogy Brecht a Coriolanusban látta meg a modelldráma lehetőségét, a módszerét szívesen követő Major Tamás pedig éppen. az *Athéni* Timonból rendezett brechti értelemben politikus előadást.

Major 1969-es rendezésének a Nemzeti Színházban két határozott találata volt. Az egyik, hogy Timon fiatal ember. A másik, ami ennél fontosabb: hogy nem a jellemben, hanem a dráma ábrázolta világban kereste a darab kulcsát. Azok, akik az előbbit, vagyis a címszereplő fiatal korát vitatták, nem vették észre, hogy abban a pillanatban, amikor egy olyan életformáról van szó, amelyben az elidegenedett érdek- és pénzviszonyok elfedik a valóságos emberi kapcsolatokat, mit sem ér az egyén-ben fölhalmozódott tapasztalat, és így Timon életkora másodlagossá válik. Lát-ni fogjuk egyébként, hogy Major, aki nem először előlegez meg gyors ráismerésekkel külföldön létrejött darabértelmezéseket, sok tekintetben - például az előbb említett kérdésekben is - öt évvel Brook *Timonja* előtt azonos megoldásokra jut.

A fordítás

Mielőtt rátérnénk magára az előadásra, tisztáznunk kell egy fontos kérdést: a nyelvét. Sokaiknak meglepő, hogy egy minden ízében angol rendező franciául rendez Shakespeare-t. Talán csak azért, mert történetesen Párizsban nyílt lehetőség a darab előadására, és az évek alatt összeszokott nemzetközi társulat érintkezési nyelve a francia? Nyilván-valóan többről van szó. Brook a már említett Caroline Alexander-interjúban maga ad magyarázatot a nyelv kérdésére:

Természetesen vannak. Shakespeare-ben olyan alkotóelemek, amelyeket egyetlen fordí^{t}ás sem tud pontosan visszaadni. Másrészt viszont, amikor Angliában játsszuk, tudatára ébredünk, hogy a nyelve archaikus, és emiatt néha, főleg Angliában, gát keletkezik a szavak síkján - a néző előtt. A Lear király-*film előkészületei során nagyon eleven módon vetődött föl ez a kérdés. Nagy hatással volt rám a* Macbeth *japán adaptációja, amelyet Kurosava készített. Ennek a fordításnak köszönhette, hogy neki nem kellett, mint nekünk, szembenéznie a képek realizmusa és a nyelv archaiz^{m}usa közötti szakadékkal. Akkor megkérdeztem magamtól, hogy vajon nem lehetne-e a* Lear királyt *mai angolra lefordítani, és meghíztam a költő Ted Hughes-t, hogy készítse el ezt a fordítást angolról angolra. Hosszú hó napokig dolgozott. Megkísérelt bizonyos elavult terminusokat direktebb kifejezések^{k}el helyettesíteni. Az eredmény érdekes lett, mégis éreztük, hogy rossz úton járunk. Az eredeti szöveg nagyon híres volt, és azáltal, hogy könnyebben érthetővel helyettesítettük, a figyelem el-terelése felé haladtunk.: a nézők a szavakra ügyelnének, rejtvényt fejtenének, ahelyett, hogy átadnák magukat a film egészének.. Azóta gondolok arra, hogy más formában lehetne kísérletezni: egyszerüen lefordítani Shakespeare valamelyik darabját egy másik nyelvre, olyan lecsupaszított, kortársi terminusokkal, amelyek jelentése kézzelfogható a mai közösségnek.*

Az Athén; Timon fordítója Jean-Claude Carrière, Bunuel filmjeinek ál^{l}andó forgatókönyvírója. Szövege mai nyelvi állapotot tükröz, bár egy dolog-

ban visszatér az eredeti Shakespeare-hez: nem tagolja sem felvonásokra, sem jelenetekre a darabot, és mellőzi az instrukciókat. (Mindezek utólagos betoldások.)

Új Shakespeare-színpad

Az előadás színhelye a Théâtre des Bouffes du Nord, Párizs északi részén: egy százéves viktoriánus színház, amelyben 1950 óta nem játszottak. Az 1974-es őszi Fesztivál színházi eseményeinek egyikeként a Timon-előadás megkapja az elhanyagolt épületet. Brook itt rendezi be nyilvános produkciókra alkalmas színházát. Nem újítják föl, ellenkezőleg: meghagyják csupasz, omlatag szépségében, még a megmaradt stukkókat is eltüntetik. (Az ezzel kapcsolatos műveletek egyébként egymillió frankba kerültek.) A patkó alakú erkély és emelet kőmintázata nemes kopárságával harmonizál a szürke falakkal, amelyek málló vakolatát fehér gipszfoltokkal injekcióztak be. A színpad helyén hatalmas űr tátong, az egykori süllyesztőből lépcsőkön lehet feljönni az orchesterbe, hátsó falán keskeny vasjárda fut körbe. Kétoldalt a magasban (talán reflektorok voltak ott valaha) ablaknyílások tátonganak, előadás közben ezeket is fölhasználják a szereplők.

A játék a valamikori rivalda előtt, a nézőtér elülső részén folyik. A képzeletbeli játéktér mélyen benyúlik a széksorok közé - ezeket természetesen kivették, és a kőpadlóra hátrafelé magasodó falócákat állítottak, arénaszerűen. Így a nézők - a földszinten és az emeleteken egyaránt - három oldalról körülülik a színpadot. A dísztelenül hideg mellvédek, a kőpadló, a vakolatlan, gipsszel pöttyözött falak nem keltenek enteriőrhatást. Olyan, mintha nem szín-házteremben, hanem szabadtéren folyna az előadás - akár az Erzsébet-kori szín-házban. Ezt az érzést fokozza, hogy a játék során majdnem mindvégig teljes a megvilágítás: látni egy szelet nézőteret a nézőkkel, amint - a legtöbbjük farmerben, pulóverben - a lócákon és a földön kuporognak, vagy áthajolnak az erkély mellvédjén, kabátjukat maguk alá gyűrve, esetleg a vállukra terítve. (Ruhatár egyáltalán nincs a színházban.)

Az előadás előtti hangulatban csakugyan van valami az Erzsébet-kori szín-ház fesztelenségéből. Talán a Roundehouse-ban előadott civil ruhás *Szentiványéji álom* volt ehhez hasonló. A színészek a nézők között sétálnak, néhányukkal beszédbe elegyednek. Maguk is mint nézők foglalnak helyet vastag kanavászból készült párnákon - ezekről ugranak majd föl, amikor a darab elején Timon arcképét hozza a festő. Az Erzsébet-kori színház beköltözött a falak közé, de nem úgy, ahogy Granville-Barker elképzelte: rekonstruált Erzsébet-kori színpadon. Brook már 1948-ban elítélte a rekonstrukciós törekvéseket:

Ez az újjáteremtés lehetetlen a modern színházépületekben. Ha következetesek akarunk lenni, akkor az Erzsébet-kori *színházat kellene rekonstruálnunk - a tömegével, a lármájával és az illataival. Még ha föltételezzük is, hogy lehetséges a tökéletes rekonstrukció, azt tapasztalnánk, hogy a shakespeare-i hangulat megint csak elszökött, és hogy az elvesztett Shakespeare-t hajszolva csupán Shakespeare-múzeumot hoztunk lét-re.*

Valószínűleg nem gondolta, hogy huszonhat évvel később maga is Erzsébet-kori hangulatot fog teremteni egy - nem túl modern - színházépületben. És az előadás aligha hasonlít majd Shakespeare-múzeumra.

Timon aktualitása

Kenneth Muir azt írja *az Athéni Timon*ról, 'hogy benne „az arany hatalma a rend és tekintély borzasztó fenyegetése-ként jelenik meg". Brook pontosan ezt a fenyegetést viszi színre:

A Timon *olyan darab, amely ma tele van aktualitással: a pénzről és az inflációról szól. Persze ez csupán egyike a témáinak, hiszen Shakespeare-nek nincs olyan darabja, amely csak egy dologról szólna.* A Timonban *mindenesetre jelen van a tékozlás, a hitel, a fogyasztás, az érték és a bőség. Rátapint azokra a problémákra, amelyek bennünket érintenek. Timon története azé az emberé, aki a vagyonán túlköltekezve azt képzeli, hogy megvásárolhatja az örömöt. Teremt magának egy világegyetemet - afféle paradicsomot -, amelynek semmi köze sincs ahhoz,* amelyben *él. Shakespeare Athénje képzeletbeli hely. Úgy tetszik, különös módon hasonlít az ezredesek .Athénjére: egy korrupt városra. De ez véletlen.* A Timon *Athénje végeredményben éppúgy szimbolikus, mint az* Übü király Lengyelországa - *mind-egy, hogy hol található.*

Visszatérve a cselekményhez, ebben a városban él egy ember, aki ahelyett, hogy szembenézne a válsággal, befogja a szemét, és teremt egy délibábot. Pontosan úgy, mint manapság a legtöbb nyugati ország, szembetalálkozva az olaj-problémával: süket módjára naponta fokozza a fogyasztást, és úgy tesz, mintha az illúzió örökké tartana. Timon számára az álom *erősebb, mint a valóság. De egy szép napon kénytelen ráébredni a valóságra. Az élmény rettenetes. Itt éri el a darab a csúcspontját, és itt jelenik meg az a kérdés, amely mindannyiunkat érint: hogyan viselkedjünk az összeomlás előtt?*

Ritkán - az US kivételével talán sohasem - fogalmazott Brook ennyire nyíltan, szóban és színpadon. De míg az US-ben azt hangsúlyozta, ami egy látszólag távoli világeseményből az egyénre tartozik, addig *az Athéni T*imonban maga a világesemény válik lényegessé: a felszín alatti válság.

Megfordul a drámai jelentés. A hős belemosódik a háttérbe. A darab immár nem arról szól, hogy egy nagylelkű megcsalatott átkot szór a hálátlan világra, hanem arról, hogy a tékozlásra berendezkedett világot valóságra vak pazarlóival együtt szétkorhasztja a belső rothadás.

A színház foltozott csupaszsága szolgál a játék díszletéül, kerülve a helyszín konkretizálását, és kétséget sem hagyva afelől, 'hogy a cselekmény ideje azonos az előadás idejével. Timon korát tekintve fiatal ember, és jobbára fiatalok veszik körül. Társasága jobban hasonlít egy nemzetközi diáktanya bohém bent-lakóira, akik körülrajongják az otthonról jól eleresztett úrifiút, mint potyaleső athéni nemesekre, akik túlbuzgó hízelgéssel gyarapítják vagyonukat egy naivan jóhiszemű gazdag nagyúr adakozásaiból. Brook a Központ társulatának magvára építette az előadást: a hét különböző nemzetiségű színész mellé tizenkét francia színészt (köztük amatőröket) szerződtetett. A műsorlap ábécé sorrendben sorolja föl a szereplőket, csak Timon alakítóját, François Marthouret-t tünteti föl külön. A legtöbben nemcsak egy szerepet játszanak. A női szerepeket, amelyekkel Shakespeare elég mostohán bánt, Brook még össze is von-*ja:* az első lakomán szereplő két „hölgy" majd Phyrniával és Timandrával, Alcibiades szeretőivel lesz azonos. A ,,hölgyékkel" együtt Timon és társaságának mulattatására érkező hírnök, akit Shakespeare Cupidónak nevez, valamilyen távol-keleti mulató konferansziéénekesének látszik. Egy japán színész játssza, cilinderrel-csokornyakkendővel

A „hölgyek" egyike afrikai. Hárman együtt egzotikusan dallamos, rövid, artikulálatlan kiáltásokkal kísért énekszámot adnak elő, miközben körbetáncolva a társaságot, körülfonják cukorspárga-szerű fonállal, amelyet a japán ceremóniamester végül apró bárddal elvagdos.

Apemantust, a mindenkire nyálat fröcskölő fanyar filozófust a társulat Maliból származó fekete színésze, Malick Bagoyogo játssza. Ettől a szerep és az egész előadás különös jelentést kap. A rossz télikabátban, bakancsban, kötött sapkában járkáló, egész vagyonát a vállán átvetett zsákban hordó csavargó Apemantus nem csupán tisztán látó, cinikus embergyűlölő, mint Shakespeare-nél, hanem valaki, aki látta a valódi nyomort, és így van oka megvetni a ma-gát fitogtató gazdagságot. S még inkább azt az ál-apemantusi átkozódást, amellyel a társadalomból kivonuló Timon illeti az emberiséget. Ez a fekete Apemantus megérteti velünk, hogy Timon neofita embergyűlölete a volt megbecsült gazdag emberé, aki ráadásul bár-mikor visszamehetne ugyanolyan meg-becsült gazdag embernek. Az Apemantus-féle született társadalmonkívüliség minőségileg más, mint Timon önkéntes vállalása, amelyben még akkor is több a csináltság, a póz, ha ő maga komolyan gondolja, sőt belehal. A fekete Apemantussal Brook elidegeníti Timont; megakadályozza, hogy tragikus hőst lássunk benne, és arra kényszerít, hogy kritikával szemléljük. Ot is és azt a világot is, amelyet képvisel.

A szerepek összevonása nem szerep-osztási kényszerűség, inkább eszköz az emberi alakoskodás, a köpönyegforgatás bemutatására. Nem jellemek lát-hatók Brook színpadán, csak magatartások. Szedett-vedett mai viseletek - ki-térdelt vászonnadrágok, félretaposott tornacipők, elnyűtt zakók, viseltes irhabekecsek - fölé kerülnek alkalmanként az aranyozott nemesi köpenyek, a pénzbeszedő szolgák hivatalnoki könyökvédői, a szenátorok fekete talárjai vagy a tolvajok tölténytáras bőrdzsekijei. Egy állandóságot és következetességet nem ismerő társadalom színeváltozásai csupán az egyszerű embereket nem érintik. Timon szolgái hűségesek. Ami-kor forró vizes lakomával űzi ki házából a haszonlesőket, csak a szolgák maradnak ott, és megrendülten búcsúznak egymástól.

A városból kivonult Timon acsargá-saihoz illik igazán a lepusztult gazdag-ságot idéző színházenteriőr. Itt már a katasztrófa szélére sodródott világ jelenik meg. Nem az önkéntes száműzetés helyét ábrázolja a színpad, hanem az általános csőd pillanatát, amelynek csak az első jele Timon tönkrejutása. A szenátus által száműzött hadvezér, Alcibiades lezüllötten, szajhákkal jelenik meg, hogy bosszút álljon Athénon. A szenátorok kétségbeesetten hívják vissza Timont. Tolvajok szimatolnak körülötte annak hírére, hogy aranyat talált. „Az arany szimbolizálja azt a módot, ahogy a kiáltó társadalmi egyenlőtlenség elpusztítja az önzetlen érzéseket" - írja Kenneth Muir *az Athéni Timont* elemezve. A sír-ját ásó és közben aranyat találó Timon jelenetei különös hangsúlyt kapnak az előadásban. A aranyszemcsékkel kevert száraz föld egyre nagyobb mennyiségben kerül elő Timon ásója nyomán, és lassan beborítja a színpadot. Miközben tirádákban gyalázza, mint az „emberiség közös rimáját", mitől bá a szén, a szép rút, bűn jog, jó rossz, vén ifjú, gyáva hős lesz", „kitől a gennyes kórház is okádna, balzsamával április hajnalává fűszerezi a nőt", a tirádával együtt a csillogó aranyport is rászórja a megvetett emberiség arra vetődött képviselőire: Alcibiades szajháira, a tolvajokra, az athéni szenátorokra, miközben ő maga őrjöngve visszasüllyed a félállati létbe, és torz vég-lényként múlik ki a világból.

De a darabnak még nincs vége. És itt kap jelentőséget Brook színpadán a sovány Alcibiades-mellékcselekmény, amely suta kompromisszumával Shakespeare-nél sem a megnyugtató föloldás érzetét kelti. A semmiségért szám-űzött hadvezér, aki Timon barátjának mondja magát, és az ő nevében indít bosszúhadjáratot, térdre is 'kényszeríti a várost, majd kurta megbocsátással napi-rendre tér a történtek fölött, és rövid búcsúbeszédben megemlékezve Timonról, berekeszti a darabot. Mindez kérdőjeleket hagy bennünk, és a látszólagos befejezetlenséget 'hajlamosak vagyunk a sebbel-lobbal dolgozó Shakespeare - vagy a dráma „igazi" szerzőjének - rovására írni.

Brook Timon-rendezesében a dráma lezárása testesíti meg „a rend és tekintély borzasztó fenyegetését". Túl egyszerű volna Alcibiadest „erős embernek" látni, aki az összedőlt világ romjain fölépíti a maga korlátlan katonai diktatúráját. Sokkal nagyobb fenyegetés a bizonytalanság:

A dráma fő vonala annak az elpusztulása, amit ismerünk. Timon - és vele együtt a néző - az ismeretlen előtt találja magát. A darab vége felé több akció keresztezi egymást: Timon halála, viszonya a többi szereplőhöz, a győztes Alcibiades visszatérése olyan, mint amikor az elektromos vezetékek érintkeznek., és kisülés jön létre. Timon teljesen földúlt világegyeteme és Alcibiades szüle-tő új világa előtt minden egyes *nézőben fölmerül egy életbevágó kérdés: mit kell lerombolni? Mit kell megmenteni? Ez is időszerű kérdés. Shakespeare nem ad feleletet.*

A színpadon egy kemény arcélű, ki-ismerhetetlen Alcibiades kimért paran-csokat osztogat. Lassan, tagoltan ejt minden szót: „Dobszó, perdülj !" Egyet-len, tompa csattanás hallatszik. A szín-pad üresen marad.

Improvizációk

Az Athéni Timont színpadra állító Brook alig hasonlít arra a rendezőre, aki ezt megelőzően utoljára a *Szentiványéji* álommal jelent meg a nagy nyiIvánosság előtt. Azok az eszközök, amelyeket a négyéves kísérleti munka során kiesztergált, most beleépültek az elő-adásba, és olyan produkciót hoztak lét-re, amely meghökkentő keveréke a szín-ház régi formáihoz való visszatérésnek és az amatőrségnek. Ez a kettősség nem-csak abból fakad, hogy élesen különválnak egymástól a közös munkában négy éve részt vevő színészek és azok akik csak a *Timon* idejére csatlakoztak a csoporthoz, hanem abból a kamaszosan mutáló hangvételből, amely egy diákszínházi produkcióhoz teszi hasonlatossá az előadást. Ezt *az Athéni Timont* nehezen tudnánk elképzelni a párizsi Nemzetek Színházában, a Királyi Shakespeare Társulatnál vagy egy budapesti vígszínházi vendégszereplésen. Annál inkább a kísérleti, nyitott szín-házak wroclawi találkozóján vagy bár-milyen egyetemi fesztiválon.

Mindebben az a szokatlan, hogy Shakespeare-t játszanak azok a színészek, akik három évig a nyelv és a szó kiküszöbölésén fáradoztak. Több mint meghökkentő, hogy Brook egy olyan Shakespeare-t rendez, amelyben a dikció sokadrangúvá válik. Ortodox szem-lélettel fölháborítónak kellene találnunk, hogy a szereplők többsége csúnyán beszél franciául. Egy részük azért, mert a francia nem az anyanyelve, a

többiek pedig azért, mert egyszerűen fogyatékos a beszédtechnikájuk.

Most jött el az a pillanat, amelyben vagy megértjük Brook hároméves „titkos" laboratóriumi munkáját, vagy rejtély marad előttünk, hogy az a rendező, aki Angliában a világ legjobb színészeivel a művészi tökéletesség ámulatot keltő szintjén rendezett Shakespeare-t, miért mondott le önként ennek folytatásáról. S tovább: miért hozott létre több éves előkészülettel és nagy költséggel egy olyan Shakespeare-előadást, amely a gyakorlatlan színházi nézőben otthoni gardróbból jelmezeket készítő öntevékeny színjátszók lelkes ügyködésének benyomását kelti. Föltéve, ha a néző még mindig az elegáns estéken bársonyszékből, belefeledkezve végighallgatott szép történeteket tekinti igazi színháznak.

Brook *a Szentivánéji álom* mesterembereinek színjátékával búcsúzott el ettől a fajta színháztól. Nem az úgynevezett „nagy színjátszásra" van szükség - ezt mondta el a mesteremberek jelenetével, és ugyanezt mondta *az Athéni Timon* előadása után, amikor alkalmam volt személyesen találkozni vele:

Persze, hogy az angol színészek jobbak. De akikkel most dolgozom, azok őszintébbek.

Nem holmi jellembeli különbségről van szó, hanem arról a magatartásról, amely a mesterségbeli tudásnál előbbre helyezi a váratlan helyzetekből születő spontán megoldásokat. Egy *Figaro-in*terjúban mondja a következőket a Köz-pont kísérleteiről:

Munkánk elején az improvizációk néhány percig tartottak. Most már több mint két órára hosszabbodnak meg.

A Szentivánéji álom előadása annak idején sorozatos improvizációkból jött létre a próbák során, de a bemutatóra az improvizációk véglegessé rögződtek. *Az Athéni Timon* ilyen értelemben nem rögzített előadás, hanem esténként változik a közönség reagálásainak, az adott hangulati vagy éppen szubjektív diszpozíciós feltételeknek megfelelően. Erről magam is meggyőződhettem, amikor másodszor láttam. Nemcsak hangsúlyeltolódásokról van szó. A fizikai cselekvések is változnak, sőt módosul a szereplők egymáshoz való viszonya. Játék-tér és nézőtér közös 'hangulati egységgé olvad össze, és tapintható valósággá válik az a színházi eszmény, hogy az előadásnak minden alkalommal a semmiből kell újra és újra létrejönnie.

Hol vagyunk már attól, amikor Brook a budapesti *Lear király* után stopper-órával a kezében rótta meg színészeit azért, mert az előadás hét perccel tovább tartott?! Pedig csak tíz év telt el azóta. A szigorú megkötöttségek helyét átvette az a laza és kötetlen állapot, amelyben néző és színész szorosabb kapcsolatba kerül egymással, ledőlnek a merev válaszfalak, és a közös játékban mindenki egyformán részt vesz - akár az afrikai falvakban a leterített szőnyeg köré csoportosuló öregek és fiatalok, fél-nótások és bölcsek: az egész közösség.

197_4 novemberében, amikor a naponta megismétlődő sztrájkok az elmélyülő francia bizalmatlansági válságot jelezték, az utcákon halmokban állt az el-hordatlan szemét, és a városban tíz-méterenként rendőrök cirkáltak, az *Athéni Timon* előadása, a szétkorhadó világ színpadi törmelékeivel és Alcibiadesével kísértetiesen rímelt mindarra, ami odakint történt.

A nomád újító

Az előadást francia kritikusai csaknem egyhangú lelkesedéssel üdvözlik, kifejtve, hogy Shakespeare - aki eddig épp-oly unalmasan zengzetes volt a franciáknak, mint amennyire Molière bő-beszédű fecsegő az angoloknak - végre náluk is kortárs szerzővé vált.

Brook és patinásan kietlen színháza, a Bouffes du Nord egyszeriben jelképpé válik azok szemében, akik egyre kevésbé hisznek a protokollárisan ünnepélyes, szabályos színházban. Nem ő az egyedüli jelkép. Olyan társakkal és elődökkel fog kezet, mint Ariane Mnouchkine, aki a francia forradalomról szóló kollázsait, az *1789-et* és *az 1793-at a* vincennes-i tölténygyár csarnokában adta elő, vagy Jean-Louis Barrault, aki - miután az 1968-as „események" után el-vették tőle az Odéont - előbb egy montmartre-i birkózóringben vitte szín-re nevezetes *Rabelais-ját,* utóbb pedig a Szajna-parti Orsay pályaudvar használaton kívüli részében építette föl több teremből álló színházkomplexumát, hogy első bemutatóként Kazimir Károly-i öt-lettel, Nietzsche Zarathusztrájával lepje meg a párizsiakat.

Az ünneplőben feszengő, jól nevelt hivatalos színházzal szemben a korunkat frissen faggató izgága színház győzelmét fogadja az *Athéni* Timonban lelkesen a francia kritika jobbik fele - élén az Humanitéval.

Az angol kritika pedig büszkén öleli keblére elveszett gyermekét, a „nyugtalan nomád újítót", és nem minden malícia nélkül ostorozza saját mammutszínházait - az 1975-ös centenáriumi évére 750 000 font sterling beruházással készülő Királyi Shakespeare Társulatot, valamint az immár Peter Hall vezetésével vadonatúj csodapalotájába költözködő Nemzeti Színházat -, amiért megfeledkeznek arról, hogy legalább vendégrendezni hívják.

Érdemes idézni Michael Billingtont, a Guardian kritikusát:

„Visszatérve Párizsból Londonba, lehangoló volt fölnyitni az újságot és a Nemzeti Színház meg a Királyi Shakespeare Társulat épület- és anyagi krízisérő l olvasni. Nem akarom egyik intézményt sem leszólni, mivel kritikusi életem határozottan szegényebb lenne nélkülük. De önkéntelenül összehasonlítom mindkét társulat üzemi jellegét egy olyan csoporttal, mint amilyen Brooké, amelyben nem számít más, csak a közvetlen, minden bonyolultságtól mentes kapcsolat egyszerre öt-hatszáz emberrel. Azt mondhatják, hogy nem ildomos összehasonlítani egy saját stílusát kialakító kísérleti csoportot egy nagy nemzeti társulattal. De az igazság az, hogy a CIRT *(a Színházi Kutatás Nemzetközi Köz-pontjának francia rövidítése - K. T.)* sokkal alkalmasabbnak látszik arra, hogy kitapogassa a közösség keresztmetszetét, mint a mi színházi óriásikreink bármelyike."

A kritikus kimondja azt is, ami a legfontosabb. Hogy Brook színházának sikerült egy csoport színészt és körülöttük egy csoport embert egy történet elmondásával olyan közel hoznia egymáshoz, amilyen közel csak lehetséges. És hogy ez az igazi színház:

„Nem kell egy csomó vas, hidraulikus színpad, díszes díszlet vagy a költségek föltűnő fitogtatása; a történet, a nyelv, az eszmék és a fizikai ügyesség mindent megoldanak."

Furcsa dolog: a legjobb angol rendezőnek, Peter Brooknak Anglián kívülre kellett kerülnie, „külföldi elő-adást" kellett létrehoznia ahhoz, hogy honfitársai észrevegyék saját színházi struktúrájuk elavultságát.

SZILÁGYI FERENC

Áprily Lajos drámatöredéke Csokonairól

Csokonainak nemcsak életében volt balszerencséje a színpaddal, hanem halála után is. S itt most nem színjátékainak későbbi sorsára, hanem az életéről készített színpadi művekre gondolunk elsősorban.

18s4-ben *Csokonai szerelme* címmel Szigligeti Ede írt háromfelvonásos népszínművet a tragédiába illő komáromi szerelemről; 1883-ban Rákosi Jenő *Tempefői* címmel (Erkel Elek zenéjével) operettet írt a költő életéből; műve végén a szerelmében csalódott, árván maradt poéta hetyke garabonciáskodással búcsúzik a közönségtől:

Én megyek keresni várost
Mást, mert széles a világ;
Kérdem a közönség már most Itt
minő jutalmat ád?
Nem sok az, mit tőle várok,
Jegyben a jó kedvvel járok:
Fekvő ágy, terített asztal,
Egy pohár bor megvigasztal...

Az a farsangoló, tervtelen, csélcsap anekdotahős mókázik itt a deszkákon, amilyennek a kiegyezéskori tarokkozó, anekdotázó társadalom látta, láttatta a költőt, nem véve tudomást nagy országos terveiről s arcának tragikus vonásairól.

Igazi fölfedeztetése a színpadon is akkor kezdődött, mikor a Nyugat első nemzedéke kezdte fölfedezni igazi arcát.

1911 januárjában, a Nyugat emlékezetes vígszínházi matinéján színre került Az *özvegy Karnyóné,* s előtte elhangzott Adynak erre az alkalomra írt ódai szépségű verse, a *Vitéz Mihály ébresztése* s Hatvany Lajos megnyitó beszéde: *Mit hagyott ránk Csokonai? A* február 28-i második előadásra pedig Móricz Zsigmond írt egy „hangulatcsináló novellát" *Lábnyomok a porban* címmel. *A* csurgói környezetben játszódó 'hangulatrajzban már föltűnik a műveletlen, kisszerű, provinciális környezetben fuldokló, vergődő tehetség képe.

A Nyugat-matiné s a novella megírása bizonyára új ösztönzést adott az író-nak, aki 1905-ben, az Uránia című folyóiratban már nagylélegzetű fölfedező tanulmányt írt a tragikus sorsú debreceni géniuszról.

1913-ban benyújtotta *Csokonai* című drámáját a Nemzeti Színháznak, de a színház akkori igazgatója, Tóth Imre - mint ismeretes - nem fogadta el. Az *Est* tudósítója előtt a darab régies nyelvére hivatkozott, meglehetősen naiv érveléssel *„Az új* darab nekem nem tetszett. A szereplők mind régi nyelvet, Csokonai nyelvét beszélik ... Ma már a hatodik, hetedik osztályos gimnazista is fejlettebb nyelven beszél és ír, mint Csokonai ..." Így jelent meg a darabnak öt jelenete mutatványként a Nyugat 1913. évi novemberi számában, mégpedig az I. felvonás 1-3., a II. felvonás 3. és a III. (utolsó?) felvonás 7. jelenete. Mindössze ennyi az, ami Móricz művéből fennmaradt, de ez az öt jelenet is jól mutatja, hogy a Lilla-szerelem volt a dráma magja, a komáromi megismerkedéstől Vajda Julianna férjhezmeneteléig és ...? A „Búcsú Lillától" címet viselő, ránk maradt utolsó jelenetben a költő Duna-almáson találkozik 1802-ben a már férjes asszony Vajda Juliannával, hogy megkapja költői ragyogástól övezve azt, amit egy józan, nyárspolgári házasságban bizonyára soha nem élt volna úgy át: kedvese üdvözítő csókját. Az író leánya, Móricz Virág *Apám regénye* című életrajzi művében így mutatott rá a dráma magjára: „Akkor (1913-ban) írt először drámát Csokonai Vitéz Mihályról, oda is adta a Nemzeti Színháznak, de Tóth Imre igazgató azt felelte rá: nem jó. Nem volt jó, ő se volt vele megelégedve, el is égette, de nem felejtette el a magját: a nyárspolgári élet bénító hatását, melytől megőrül a tiszta ember. Ez után a kudarc után írta *a Nemezist,* melyben csak úgy gőzölög a hivatalnok-réteg penetráns, megrekedt levegője." S Móricz egykorú nyilatkozatából is ki-tetszik, hogy drámája mennyivel több volt, mint egyszerű szerelmi dráma : „Drámámból egy olyan Csokonai lép elő, akitől Tóth Imre megijedt. n a magyar közállapotokat rajzoltam, amelyek bizony nem nagyon hízelegnek a régi embereknek." A költő szerelmi tragédiáját tehát mint társadalmi tragédiát ábrázolta: az egzisztenciális bizonytalanságban vergődő Csokonai - kora egyik legnagyobb szelleme - nem kap-hatja meg a módos polgárleányt. („Jaj, Lillám is a tirann törvénynek / S a szokásnak meghódolt" - panaszolja *A tihanyi echóhoz.)*

Móricz Virág szerint az író maga sem volt a darabbal megelégedve: s valóban, ekkor még (akárcsak *a Lábnyomok a porban* című novellában) még túl sok színt kevert a dráma nyelvébe Csokonai palettájáról (láthatóan megmárosodva a költő életteljes prózájától, egész részleteket vett át belőlük), a régi stílus alatt azonban - kissé groteszk módon, néha már anakronisztikusan - egészen modern ízű szerelmet ábrázol.

1924-ben, a Simonyi Mária iránti fellobbanás idején vette elő újra a régi témát, a színésznőnek szánva az új darab főszerepét. Az adatokból úgy látszik, hogy lényegében a korábbi szerelmi drámát írta újra, új hangsúlyokkal. Móricz Virág ezt jegyezte föl az új változatról: „A régi téma új színekkel. Csokonai polgárlányt szeret, s nem veheti el. Régen nem tudta megírni, mert akkor a be-teljesült szerelem felé vitte minden - most megérti, hogy van olyan helyzet, mely a lehetetlenbe szakad ..." Sajnos, az új kidolgozás is az első sorsára jutott: az író elégette - ezúttal a főszerep-re kiválasztott színésznő közönye miatt. (Nem volt hajlandó a Lilla-szerep kedvéért visszaadni egy másik szerepét.) Pedig az írót most is nagyon foglalkoztatta a téma. A *Magyarország* című lapnak így nyilatkozott: „Az egész darab tulajdonképpen egy pontos korkép. Csokonai korát eleveníti meg. Húsz szereplő van benne ... Csordultig tele vagyok vele." Sajnos, mégsem hozta világra a művet, pedig Csokonai iránt érzett rajongó tisztelete, kiváló valóságérzéke, nagy tárgyismerete s írói létének a költőével egyező sok rokonvonása kitűnő drámát ígért. Még az első változatról írta: „Kerek hatvannyolc könyvet olvastam el ehhez a drámámhoz. Színpadra vittem Csokonait úgy, ahogy megismertem az írásaiból, és a kortársak írásaiból... Nem holmi romantikus színdarabot eszkábáltam össze, de egy új, bátor Csokonai-életrajzot írtaim."

Nagy veszteségünkre mindössze az 1913-ból fennmaradt őt jelenet idézi csak ezt a nagy szándékú életrajzi drámát Csokonairól.

Míg Móricz nagy koncepciójú, mély lírájú Csokonai-drámáját a Nemzeti Színház igazgatója elutasította, hamarosan mégis színre került egy Csokonai-színmű az ország első színházában: Csathó Kálmán *Lillája.* (1928 februárjában volt a bemutató, négy évvel azután, hogy Móricz „csordultig telve" a témával, hozzáfogott korábbi drámája újra-

írásához.) Csathó, a Nemzeti akkori főrendezője, drámájában éppen a Móricz által választott komáromi epizódot vitte színre, nagyjából abban az ügyes anekdotizáló modorban, amelyben 1924-ben megjelent Csokonai-regénye, *a Földiekkel játszó égi tünemény* is készült. A regény színpadra írt fejezeteit azonban megtoldotta még egy felvonással: 1802 márciusában Csokonai újra találkozik Lévainévá lett Lillájával Komáromban. Móricznak a Nyugatban meg-jelent drámatöredékében szintén ez volt a végjelenet. Fölösleges a két dráma lélekrajzának, társadalomrajzának összemérése: elég, ha annyit állapítunk meg, hogy Csathó nem sokkal lépett túl a Szigligeti- és Rákosi Jenő-féle népszínműves, anekdotizáló stíluson.

Három évvel Móricz második drámaterve után, 1927-ben jelent meg *Az Erő* című lapban Németh László első Csokonai-tanulmánya. A friss szemléletű fölfedező tanulmányban a fiatal író egy Csokonai-dráma tervét is átnyújtotta az olvasóknak: nemcsak koncepcióját, hanem részletesen felvonásokra, szinte jelenetekre beosztva. A tanulmányból kiderül, hogy - Móricztól eltérően, s eredendő írói hajlamának megfelelően - absztrahál: Csokonaiban egy sajátosan magyar alkotótípust, a „magyar Faust"-ot akar-ja megírni, sőt úgy látszik, hogy a legmagasabb rendű műfajra: drámai költeményre gondol. Itt már nem a szerelmi dráma tölti ki az öt felvonást, hanem az egész költői sors, bár „perdöntőnek" - akárcsak Móricz - ő is ezt érezte. De lássuk magát az író vázlatát: „Már látom is ennek a drámai költeménynek a felvonásait. Az első Debrecenben ját-szik. A kollégiumi diákból ,megbízott tanárrá serdült borbélyfiúnak alacsony lesz a debreceni mestergerenda. Már meg-írta a kissé kusza, de jókedvű Békaegér-harcot, a feudalizmus paródiáját és a magyar poétasorsot vígjátékban sirató Tempefőit. Megírta a Déli aggodalmat, Marosvásárhelyi gondolatait s a Lilla-dalok egy részét. Nem csoda, ha beleütközik a kollégiumi szellembe, akár-milyen engedékeny volt is az akkortájt Talán ha belátta volna, mi vár rá, meghunyászkodik, de egyelőre fiatal, s erejét és igazságát érzi." Valóban itt volt Csokonai pályájának első nagy sorsfordulója, s az író ezt jól érezte meg, bár akkoriban még nem esett szó kicsapatásával kapcsolatban a jakobinus mozgalomról, amelynek bukása 1795-ben nagyban belejátszott e sorsfordulatba. A második felvonás Pozsonyban játszódnék Németh László drámai költeményében: „Nekivág a világnak, amelyről a költő hiszi legszentebbül, hogy neki áll, noha neki áll legkevésbé. Pozsonyban mutatnám be őt másodízben. Már megtanulta, mi az, mások kenyerén élni. S tudja, hogy a borbély fiának szerénynek illik lenni. Verses országgyűlési tudósításokat szerkeszt, s a Diétai Múzsába sok kalendáriomba illő vagy aktuális lojalitástól csöpögő versikélés közé becseni néhány kiválóbb versét. Sajnos, még oly alázat és még annyi hazafiúi melodráma sem kelti föl a magyar urak adakozókedvét. Így vetődik Komáromba, ahol a per-döntő felvonás játszik." S a döntő fordulat, ahol a külső és a belső erők - a társadalmi szokás ,;tirann" törvényei s a szerelem és a költészet tragikusan diadalmaskodó erői - összecsapnak, a harmadik felvonásban következik be: „Ha van lehetőség a boldogságra, most van. Megismeri Vajda Juliannát, akit később egész szerelmi lírája középpontjába állít. A Lilla-dalok s az ódák kora ez, kezdődik Vitéz és Lilla enyelgő párbeszédeivel, s végződik az Utolsó szerencsétlenség és a Tihanyi echóhoz emberibb szomorúságával. Olyan óriási jelentőségű volt-e ez a szerelem? Elcsúszhat-e egy csírájában leforrázott szerelmen egy f ér-fiélet? Nem valószínű. Vajda Juliannában legalább annyi a szimbólum, mint a valóság. A költő szerelmét jelenti, az egyetlen, nőtől független szerelmet, a boldogság után kinyújtott kezet, melyet gonoszul leütnek." A negyedik felvonás a csurgói nyomorúságos tanárkodás, amely még így is éden volt ennek a szüntelenül újért küzdő játékos, fáradhatatlan szellemnek: „A negyedik felvonás Csokonai csurgói tanárkodása. A költő már tudja, mi a költősors, és iparkodik a vidámabb oldaláról fogni. Itt mutatja meg, mennyi jókedv kallódott el benne, s mennyit konzerválhatott volna egy darab bizonyos kenyér. Megírja Karnyónét, amely operettszerű harmadik fel-vonásától eltekintve, egész jó komédia, s megírja a Dorottyát, a megújhodás korának első irodalmi remekét. De itt is ki-telik a dicsőség." Az ötödik felvonás már Debrecen, az elhamvadt kis ház és város, az elhamvadt, beteljesületlen remények: „Az Alföldet átgyalogolva vetődik haza. A csiszolgatás, a reménytelenség és filozofikus elmélyedés kora ez, a csodálatos anakreoni dalok, a Szélhez írt óda s a Lélekhalhatatlanságról írt nagy koncepciójú, de inkább művészien bölcselkedő, mint meggyőzötten vallásos költemények kora. Az öccsét elvitte a tüdővész. Ő is beteg. Mögötte az Alföld és a költők betegsége, körötte az édesanyja, néhány barát s a filozófia. Kiadta Kleist-fordítását és a Dorottyát, s a fiókjában maradt az Ódák, a Lilla-dalok, az anakreoni énekek s minden drámája. Még olvashatta Kisfaludy verseit, s hallhatta az országra szóló sikert, és gondolkozhatott az emberi igazság-szolgáltatáson. Néhány év múltán Kölcsey avval magyarázta költészete alantasságát, hogy szegény szülőktől származott." A témához négy évtized múltán ismét visszatért, legalább gondolatban, az író; 1969-ben megjelent önéletrajzi pályaképe megvilágítja, mi is volt a tervezett dráma alapgondolata: „Úgy éreztem, én is az édenalapító, az életet boldog játékká varázsló természetek közé tartoznék voltaképpen; az őrültség volt az, részben a magamé, ami kertjeim sor-ra elrontotta. Magyarországon *ez az* őrültség a szokásosnál is sivatagibb, s az oázisteremtés vágya épp ezért olthatatlanabb, kétségbeejtőbb. Kerestem hát a hőst, akin a kis oázisok 's a sivatag harcát bemutassam. Csokonaira, a nagy magyar vándorpoétára gondoltam, aki, bár-merre vetette rövid élete, a szívéből csurgó báj, szépség körül mindenütt egy kis mozarti szigetet teremtett, amelyet a sivatag újra s újra elvett tőle. A magyar szellem olyan típusa ő, úgy éreztem, mint Faust a német titok-ostromlásnak, intellektuális telhetetlenségnek. A róla írandó drámai költemény azonban távoli, egyre továbbsöpört terv maradt, amint az ma is." Reméljük, hogy a sokáig sodródott nagy téma művé érlelődik, s megszületik ez a nagy koncepciója „magyar Faust" *a Sámsonban* vagy a *Négy prófétában* kipróbált s diadalra vitt tagoló versben. Csokonai filozófiai és zenei ihletettségű költészete szinte ki-ált egy ilyen filozofikus drámai költemény után.

A filozófia szüremkedett be Áprily Lajos Csokonairól tervezett drámájába is, amely a 30-as, 40-es években kezdett érlelődni. Sajnos, csak töredéke maradt fenn, de így is érdekes s értékes dokumentuma egy új felfogású, újszerű esz-közökkel dolgozó Csokonai-drámának.

Az író, aki évente végigolvasta a debreceni költő összes munkáját, szinte magába szívta a versek mozarti zenéjét, formagazdagságát. Abban a szerencsés helyzetben voltam, többször megfordulhattam a kis szentgyörgypusztai házban,

ahol a puritán dolgozószobában ott függött Csokonai képe. Beszélgetés közben jött szóba, hogy van egy drámaterve is a házigazdának a debreceni költőről, s fölvillanyozott, mikor elmondta, hogy fantasztikus, álombeli jelenetek is van-nak benne: például Csokonai találkozik Rousseau-val Párizsban; meghívják a Francia Akadémiára stb. Igyekeztem rábírni, hogy vegye elő, fejezze be, vagy legalább néhány részletét mutassa be a rádióban. Sajnos, sok más munkája miatt nem jutott hozzá, s betegsége, szeme romlása később megakadályozta a tervezett dráma megírását.

Unokáját, Jékely Adrienne-t a gazdag írói 'hagyaték rendezésekor figyelmeztettem a szóba került Csokonai-drámára, s örömmel hallottam tőle, hogy „a Nagypapa" valamikor neki is beszélt e tervéről, sőt néhány részletre ő is emlékezett, például arra, hogy a drámában Csokonai találkozik Rozáliával, Rousseau-val stb.

Nagy volt az örömöm, mikor egyszer csak arról értesültem, hogy előkerült a dráma vázlata s az I. felvonás 1. jelene-te. Persze, ez fájdalmasan kevés, de az egész koncepció így is földereng belő-le, s érdekes maga az első jelenet is.

A következőkben Áprily Lajosnak ezt a kiadatlan drámatöredékét ismertetem, a család szívességéből a szükséges megvilágosító jegyzetekkel. (A rövidítések egy részét feloldottam.) Maga a dráma-töredék az írónak egy kék fedelű füzetében maradt fenn több Csokonaira utaló följegyzés társaságában.

Áprily Lajos: *Drámatöredék Csokonairól.*

A képek:

1. A nagybeteg.
2. A megvalósult Ermenonville.
3. A kollégiumi rehabilitálás.
4. Tihanyi echo intermezzo.
5. Marosvásárhely. A megjelent könyv ünneplése.
6. A másvilág.

1. Kép:

Szereplők:

Csokonai
Az édesanya
Szentgyörgyi doktor (fizikus)
Soltra János tógátus diák
A szomszédasszony
A Wolf-könyv. Rousseau-kép

Az álomképek motívumai:

1. A kicsapott Csokonai sebe
2. Lilla-fájdalom
3. A kérelmezett föld (Ermenonville)
4. A ki nem adott művek (Kisfaludy S.)

A mecénások és tipográfusok

5. Erdélybe vágyás (Aranka Gy.)

2. Kép:

Szereplők:

Pásztor-ember
Csokonai
Lilla
Himfy és Róza
Lavotta
A megjelent kötet hozója
Költői verseny. Csokonai az új kötetből, Kisfaludy a Csokonai Himfy-kötetéből felolvas (Kocsi)

3. Kép:

Nagyterem. Professzori kar. ifjúság. Classika prof. Szilágyi - Budai Ézsaiás stb.
Üdvözlés, bocsánatkérés. Érzékeny válasz. Ünnepi műsor. Kantus. Szavalat. Hafiz sírhalma (lányok kara).

4. *Kép:*

Előbb madárhang. Lány-, aztán férfikórus. Aztán együtt. Echó innen. Echó onnan.

5. Kép:

Vásárhely : Erdélyi Nyelvművelő Társaság.
Aranka stb.
Kik még? Bolyai?
Az Árpádiász ünneplése. Részlet az Árpádiászból.

6. Kép:

A megénekelt Sárközy-lány
Rozália.
Az édesapja: József.
Dr. Földi.
Martinovicsék közül valaki, valakik?
Rhédeyné...
Kapcsolás: Lélek halhatatlansága.

7. Kép:

A halál.
A debreceni nagyharang.
Az édesanya.
Ki még? Szomszédasszony?
A diák visszajön?
Felolvasás a Lélek halhatatlanságából.
Misi „erősen alszik".
Meghalt. Ráborulás.
A Wolf-könyv a földre hull.

E hat, illetve hét képből úgy tetszik, hogy az író voltaképpen egyfelvonásosra készült: a nagybeteg költőt bemutató i. kép lényegében csak a keretet adja meg a következő öt „álomképhez".

Az „i. Kép a költő csalódásait sorol-ja elő. (A „Wolf-könyv" Christian Wolf kantiánus filozófus műve, az *Elementa Matheseos Universae,* amely a hagyomány szerint Csokonai utolsó olvasmánya volt halálos ágyán.)

A 3. pontban említett „kérelmezett föld" a költőnek arra a vágyálmára utal, hogy egyik munkája honoráriumaként Debrecen határában szeretett volna meg-kapni egy kis legelődarabot, közepén egy csergedező forrással.

A 4. pontban a „ki nem adott művek" s Kisfaludy Sándor említése, valamint a mecénásokra és a tipografusokra való célzás a költő meghiúsult kiadási terveit idézi, s azt az egyik legsúlyosabb sebét, hogy a Lilla-dalok szerelmi regényének 18o3-ra tervezett kiadásában Kisfaludy Sándor megelőzte egy - sokkal gyengébb - verses szerelmi regény-nyel, az 1801-ben megjelent *Kesergő szerelemmel.* (Erről a költői versengésről - és versenyről - különben a 2. képben esik szó.)

Az Erdélybe vágyás arra a motívumra épül, hogy az 1793-ban Marosvásárhelyen megalakult Erdélyi Magyar Nyelvmívelő Társaság a debreceni költőt tagjai közé választotta, s Csokonai maga is szeretett volna Erdélybe eljutni, amint erről Aranka Györgyhöz, a társaság titkárához írt levele tanúskodik: „Biztat engemet a szűk Erdély ... biztat engemet ez a kis Tartomány, a melynek nemes törekedései a Duna s a Tisza négy tágas circulussait megszégyenítik. Vajha ti hozzátok, Bethlen fejedelem Tartományának nagylelkű polgárjai! - Vajba ti hozzátok csak egyszer béutazhatnék: akkor - oh akkor Volga és Caspium ki-költözött lakosinak, édes elhunyt őseim-nek ereklyéit bámulhatnám máz nélkül való egyenességetekben!"

A második képben Csokonai és Lilla, illetőleg Himfy és Róza (Kisfaludy Sándor és Szegedy Róza) találkozásában a két szerelmi dráma párhuzamát látjuk. A „megjelent kötet" arra vonatkozik, hogy váratlanul kiadásra kerül Csokonai Lilla-kötete (a valóságban csak a költő halála után került ki a nyomdából), s megkezdődik a költői verseny. A Pásztor-ember s a muzsikus Lavotta bizonyára azért vannak a színen, hogy Csokonai javára döntsék el a költői vetélkedést.

A 3. képben a debreceni Kollégium

nagytermében - Csokonai egykori kizáratásának helyén - megtörténik rehabilitálása. (Szilágyi Gábor és Budai Ézsaiás tagjai voltak az iskolai sedesnek, amely a költőt kizárta a főiskolából.) *A Hafiz sírhalma* című vers voltaképpen Csokonai allegorikus vágyálma holta utáni megdicsőüléséről; erről már Ady ezt írta:

Gyepedze sírján úgy, amiként Hafiz
Sírján szüzekkel ő tartata tort .. .

E jelenetben bizonyára fölhangzott volna a „lányok kara" előadásában Csokonai versének kórusbetétje:

Légy idvez, óh, Hafíznak
Sírhalma, mellybe nyugszik
A rózsabokrok alján
Kelet édes énekesse..

A 4. képet a kézirat is „intermezzó"-nak mondja, s az innen-onnan felelgető - bizonyára megzenésített - Csokonai-versek a költő egyre növő népszerűségét, az utókor szívébe való „beérkezését" hivatottak ábrázolni.

Az 5. kép Marosvásárhelyen játszódik. az Erdélyi Magyar Nyelvmívelő Társaságban. A Társaság köszöntésére írta Csokonai híres szép filozófiai költeményét, *a Marosvásárhelyi gondolatokat.* Ebben a magyarság eredetének kérdését is érinti, mivel az említett társaság tervében történelmi források, oklevelek ki-adása is szerepelt:

Mondd meg nékem, komoly fuvallat!
látod-é Azt a Volga síkját,
melly vólt az Árpádé?
Vannak-é ott, kik még mogorul szóllanak? -
Sóhajtasz, - elsuhansz, - értem, - elmúltanak.

Az Árpád-eposz, amelyet Csokonai élete fő művének szánt (tervezetével és félszáz elkészült sorával negyedszázad-dal megelőzte Vörösmartyt, a *Zalán futását)* így kerül az Erdélyi Nyelvmívelő Társaság elé a drámatervezetben, ahol a darab szerint nagy ünnepléssel fogadják.

A 6. kép szituációja kissé bizonytalan, de úgy látszik, hogy ez is „álomkép", álombeli jelenet. A „megénekelt Sárközy-lány" Csokonai dunántúli vendéglátójának és pártfogójának, Sárközy István alispánnak fiatalon meghalt leánya, Sárközy Terézia, akinek halálára a költő szép verset írt (Itt fekszik ő - a hajdanában kedves, mosolygó rózsaszál) s kihez talán gyöngédebb érzések is főzték. Itt találkozik verseiben elsiratott, korán meghalt szerelmesével, Rozáliával, korán elvesztett apjával, meghalt barátjával, Földivel, a Martinovics-mozgalom áldozataival, s Rhédey Lajosnéval, akinek temetésén balvégzetű híres versét elszavalta. Csupa olyan szereplő tűnik föl tehát itt, akik még a költő életében meghaltak.

Az utolsó, 7. kép az álomképsorozat után visszavezet az 1. képhez: a debreceni betegszoba nyomorúságába, hogy annál megrendítőbben lássuk: mivé lett s mivé lehetett volna ez a harminckét évet sem ért lángelme. S ez az ellentét az, ami voltaképpen a jelenetsor drámai feszültségét megadja.

A dráma végén a földre hulló Wolf-könyv valóságból vett mozzanat; a kortársak így jegyezték föl: „Midőn már kezei nem bírták a negyedrétű kötetet tartani, mellére fektetve olvasta, szoktatván lelkét ahhoz a végtelenhez, melybe átlépendő vala."

Ezután következik Áprily Lajos kéziratos hagyatékában a színműtervezet voltaképpeni első képe, a keretet adó betegszoba leírása néhány szereplővel: Édesanyja és Sokra János diák vannak itt, akiről följegyezték, hogy a költő-nek egyik utolsó látogatója volt: „jó barátai és a Collegiumi ifjak őtet utoljára látni beteg ágyához számosan jövének, ezek között estveli kilentz órakor egy Soltra János nevűt egész barátsággal így szólíta meg: »Nem aufführolna az úr Doctor Szentgyörgyi úrnál még? - Én is mindjárt aufführolhatom az urat a Jézus Krisztusnál.« E szavak után a látogatók arczait könnyek boríták el, s a tréfás haldokló pár óra múlva élni meg-szűnt."

A jelenet dialógusai töredékeseik; az utolsó mondatok a lázálomban vergődő költő félmondatai, s ezek vezettek volna át az álomjelenetekhez.

„Szín:

Szegényes szoba. A bal oldali fal mellett elül szék, mögötte a nagy ruhatartószekrény, mely Csokonai dolgozóhelye volt. Ajtaja nincs, benne kis asztal-kán papírlapok hevernek rendetlenül. Lúdtollak, kalamáris. Az asztal mellett szék. A szekrény falán magasan Jean Jacques Rousseau képe. A bal hátsó sarokban tűzhely, lapján két nagyobbacska vas mosófazék, alattuk a tűz lobog, belőlük pára száll. A tűzhely közelében a falon edénytartó polcok. Mosópad, rajta teknő.

A hátfalban középen alacsony ablak. egy-egy utcán haladó magasabb alak vállig belátszik rajta. A jobb sarokban fenn polc, a polcon ódon hatású könyvek. A jobb oldali fal mellett, a hátfaltól némi távolságra, 'hogy a fal és ablak hidege ne érje: ágy.

Az ágy előtt kis asztal, mellette szék, rajta orvosságos üvegek. A nagybeteg Csokonai ágya. Az ágyon innen, egészen elül: ajtó.

Az orvas (téli ruha!) megy. Laudanumot hagyott? Vagy egyszerűen máklevet? Utasítás: hány csepp, beszédtilalom, senki se zavarja. Este visszajövök. Pára volna jó a tüdejének. Tűzmeleg van. „A mosás miatt." Mosás (hóért megy nagy bádogedénnyel, s a tűzhely lapjára teszi. Künn: havazás, néha havat lerázó dobogó lábak).

Szomszédasszony: Mit mond az orvos? Milyen türelmes beteg.

[Ide jönne] ... drága fiam. Soha ...

Amaz el. Mosás folytatása.

Sokra János (lábdobogás) bátortalanul.

Anya: Nem szabad fárasztani.

Soltra : Csak nézni akarom.

Anya enged.

Soltra: Nézi.

Csokonai (felérez) : Te vagy? (Kinyújtja a kezét.) Milyen nyirkos a kezed. Nagy havazás.

Soltra: Nyirkos nagyon a kegyelmedé is, Csokonai Uram.

Csokonai: De nem a havazástól. Álmodtam. Kikeleti réten ... sok-sok rukerc... Zephyrusok lebegtek... Fiatal leányok és mindegyik arca olyan volt, mint... Neki - akkor. Soltra: Lilla .. .

[A typographusak ... A Betriegerek...

A diák: Akiket a Méla Tempefőiben kifigurázott Csokonai uram.]

Írhatta-e Árpádiászt, ha - Árpádiász! Himfy. Virgili dicsőség. Heroica epopeiával emelkedni fel a magyar litteratura egére.

Csokonai (bágyadt mosollyal ébred):

Te vagy?

Köhögés (tompa és mély)

Anyja. Altatót (köhögés-csillapítót) ad be Misinek.

Diák: Mind az emberiség kertjébe ...

Csokonai: (A halál) Másvilág kertjébe."

Nagy vésztesegünk, hogy a Csokonait annyira értő és érző Áprily Lajos drámája is csak töredék maradt: érdekes, új-szerű formában elevenítette volna föl az oly nagyra hivatott s oly kevésre jutott lángelme tragédiáját. (Érdekes, hogy a találkozás Rousseau-val s a Francia Akadémiába való meghívatás mozzanata, amelyről az író beszélt, hiányzik a ránk maradt töredékből.)

Újszerű drámát ígér Szabó Magda terve is. Ez a legfrissebb drámaterv Csokonai életéről. Voltaképpen a költő születésének jubileumi évében, 1973-ban bukkant föl, amikor a debreceni színház fölkérte az írónőt egy Csokonai-dráma megírására. Életrajzi dráma helyett Csokonai városának történetéből idézett föl egy tragikus mozzanatot; így született meg a *Kiálts, város!* sűrű atmoszférájú, kitűnő mesevezetésű drámája. A Csokonai-drámáról azonban nem 'mondott le a színpadon is kitűnően helytálló írónő; nyilatkozatában ezt írta: „Egyszer azért szeretnék róla is írni, csak a Csokonai-ügyben nekem különvéleményem van, s ennek kifejtése nem illett volna az ünnepi időszakba. Én, ha valaha megteszem, nem a költő mindenki-ismerte életútját ábrázolnám, hanem valami mást, azt, amit *nem* tett meg, s ha megtett volna, az vitte volna nagyobb tragédiába, mint az elvesztett Lilla, Kazinczyék nyafogása, a debreceni brutalitás vagy a pozsonyi közöny. Mi lett volna a költővel, ha otthon marad eleinte mintadiáknak, később kap egy iskolát valahol a környéken, hetente templomba kíséri az osztályait, Lillát is elveszi, kutyabaja, köz-életi és irodalmi partnerei simulékonyabbak, s nincs a kőfal, aminek teste-lelke folyton nekiütközik, s addig sebzi, míg líránk remekeit el nem sikoltja? Ugyan hogyan lett volna A Reményhez szerzője Csokonaiból?"

Az anti-Csokonai, az életében beérkezett, az abszurd Csokonai abszurd drámája volna ez, akit Áprily Lajos is csak az elyziumi mezőkön tudott elképzelni. (Persze ez nem menti föl a kort, amely sokkal méltóbb, emberibb életet teremthetett volna költői, a tágabb jövőért küzdő nagy szellemei számára.)

Négy író, négy újszerű, nyugtalanító drámaterv Csokonairól. Kettőnek a megvalósulásáról már fájdalmasan le kell mondanunk, de kettőben még reménykedhetünk. Mert a Csokonai-évforduló is figyelmeztetett, hogy erről a drámába kívánkozó megrázó életről még nincs igazi drámánk.

HUBAY MIKLÓS

Lengyel Menyhért

Ezekben a hónapokban és a most következő években kezdenek egyre sűrűbbé válni a százéves évfordulók. Különösen itt a Duna völgyében.

A Karl Krausét, a Schönbergét, a Hevesi Sándorét mostanában ünnepelték. Jövőre készülünk Károlyi Mihály születésének századik évfordulójára. És aztán következik az Adyé..

Szinte most látszik csak igazán, hogy micsoda nagy nemzedék és micsoda sűrű falanxban sorakozott fel itt az akkori Habsburg-birodalomban a század fordulóján. Elég, ha azokra gondolunk, akik a Nyugat meg a Huszadik század zászlai alatt tömörültek. Egyéni tehetségüket a rájuk váró történelmi hivatás is szorította. Méltán érezhették, hogy a sors, a jövő tért nyit előttük. Az az Adytól oly ismerős kép, hogy kaput és falat dönget, pillanatok alatt jelképpé lett. És mindenki tudta, hogy a betörésre váró kapu, a XX. századba vezet. Egy szabad és emberi XX. századba. Egy végigélni érdemes XX. századba.

És az új század birtokba vétele, a béke és a felvilágosodottság nevében, ha-mar megkezdődött. A század legelső évtizedében. És már csak nem is jelképesen.

Egy világháborút kellett kirobbanta-ni, hogy szétszórassék, megtöressék ez a nagyszerű nemzedék.

Megindultan olvastam ezekben a napokban Lengyel Menyhért naplóját a Nyugat 1914-es esztendei legelső számában. Személyesen úgy érezheti: elindult a siker legmagasabb csúcsai felé és eszméi győzelme felé. Csak most járt Londonban, ahol két darabját is játsszák. És ebben az ünneplésben, akárcsak a virág-vasárnapi bevonulás Jézusa, akivel a naplójegyzetben titkolt szemérmességgel azonosul - ő is 33. esztendejét tölti be ekkor - *úgy* érzi, most kezdődik cl valami, ami minden lehet, talán a kínhalál is.

Délután a Vigadóban a János Passiót hallgatja ... „Óh, isteni muzsika - írja - mindent kifürdető és felemelő, tiszta, szent dolog, és az egész szép és szomorú evangéliumi történet! Oly gyermekesen meghatott és olyan tiszta lettem általa, mintha a Jordán szent vizében fürödtem volna. Ma lettem 33 éves. Anyám virágokat küldött. Talán most áll minden a közepén ... valami fordulat ha jönne - mi jöhet?"

Mintha ama „különös nyáréjszakát" jelző, előrejelző szorongás szólalna meg itten.

1914. január elseje.

Pedig, mint mondtam, efféle babonás szorongásra semmi, de semmi oka nincsen, nem is lehet. Túl az egyéni sikerein, az ügy is győzni látszik, amelyre pár éve a lelkét tette. És a legnagyobbak is úgy látják, hogy az ügy, az új magyar drámairodalom ügye, benne ígéri - igéri?. benne valósítja máris meg - a kor szintjére emelkedését. Vagy talán nem Lengyel Menyhért darabjával kapcsolatban, *a* Tájfunnal kapcsolatban kezdi Móricz Zsigmond ilyen lelkendezően az ismertető cikkét a Nyugatban, már 1909-ben? Idézem: *„A magyar drámairoda-lom nő. nő. Itt köztünk, a szemünk lát-tára, bennünk."*

A legszebb ebben a mondatban az a többes számú első személy, amellyel Móricz kivallja. hogy ebben a generációban a legjobbak úgy vállalják egymás eredményét, mintha az a maguké volna. Lengyel Menyhért sikerétől Móricz önbizalma is nő .. .

A sikereit, az érvényesülését is így kell tekintenünk. A generáció szempontjából. A vállalkozás szempontjából. Az írói büszkeségnek és az írói alázatnak az a villódzása is - amit Lengyel Menyhért e korból való (és későbbi) naplójegyzeteiben tapasztalhatunk - így magyarázható csak. Milyen büszkén írja ifjúkori önéletrajzában: „Az igazi életem ott kezdődik, 'amikor érvényesülni bírtam." És ugyanebben az évben a közép-kori művész névtelensége után áhítozik:

Elhangzott Lengyel Menyhért temetésén, 1974. október 31-én.

„csak azt utálom, hogy közeledik a premiere s személyesen, testileg kell benne részt venni, az ellen minden érzésem tiltakozik. A darabokat névtelenül kellene előadni."

Itt most, Lengyel Menyhért koporsójánál, számára is elérkezett az a pillanat, amelyben - Kosztolányi szavával - a szándékot is nézni kell, nemcsak az érdemet. Nem mintha drámaírói érdemei nem volnának nagyszerűek, ám lássuk, hogy a korabeli dramaturgia ízléskötöttségein túl is milyen messzire tekintett - és feltehetően ment is volna, ki tudja, milyen messzire, ha az a generáció, az a falanx együtt maradhat.

Egy 1913-ból keltezett feljegyzéséből idézek: „Folyton foglalkoztat a gondolat, hogy miképpen lehetne a dráma kötött formáját megbontani. A három vagy négy felvonásba való összeszorítás rend-kívül célszerű és rá van kényszeredve az ember, de temérdek hazugsággal fertőzi meg a színdarabokat. Amit technikának neveznek, az alakok behozatala és kivitele, az jórészt koholt dolgon épül ... és bár a koholmánynak kitűnőnek kell lenni, hogy természetesen hasson - lényegében a dolog mégis erőszakolt, hamis. Evvel a módszerrel lehet jó jeleneteket előkészíteni - de nem lehet nagy lélegzetet venni - ez a forma nem bírja el, hogy a világ sokszínűségét és zengését az író drámában ki tudja fejezni. Aki a legnagyobb feladatokat akarja vállalni, annak okvetlenül új formát kell keresni. Mik a legnagyobb feladatok?"

A formabontás kérdése - amelyről azóta megtanulhattuk, az azóta eltelt hatvan esztendőben -, hogy a drámának élet-halál kérdése, lám így vetődik fel a fiatal Lengyel Menyhértnél, ilyen tisztánlátással, és abból az egyedül érvényes nézőpontból, amely az egész eszmefuttatást koronázza: „mik a legnagyobb fel-adatok?".

Tegyük-e még hozzá, hogy aki így a technika ellen ádázkodik, a technika bámult mestere volt.

Első kritikusai az Ibsen-követők közé sorolják őt: hiszen a korai Lengyel-darabok főtémája a hazugság. De észre kell vennünk a különbséget is: a társa-dalom önáltató hazugsága már a legelső Lengyel-drámában pusztító robbanáshoz vezet, *A nagy* fejedelemben. *S* ezzel Lengyel Menyhért az ibseni gondolatkörön túl már a világháborúk és ellenforradalmak tapasztalatai alapján végiggondolt drámák felé mutat. (Mint amilyen például Károlyi Mihály emigrációban fogant drámája: *a Ravelszki.)*

Amíg Lengyel Menyhért külföldön élt, idehaza a barátai, a hívei, az olvasói szerették őt Ady Endre szavaival - annak idején ,az egyik első premierje után azon frissiben ráakasztott, és azóta is egyre inkább érvényesnek látszó szavaival - megidézni: *„keserű, csöndes, bá-tor, naiv fiatalember". A* jellemzésben lopva olyan ellentmondások feszülnek, amilyeneket a klasszikus karakterológia nemigen engedne meg ...

A forradalmak idején - úgy tudom - a Nemzeti Színház legtöbbet játszott darabja *a Sancho Panza királysága. S* a forradalmak után mit csinálhat?, a harcos darabokból eszméit tovább menti - hová mentheti?, akinek Voltaire és Swift volt mindig a kedves írója -, egy utó-piába menti, amely persze kritika is a mi társadalmunk fölött.

Lemondó 'kritika, szép utópia - és a mindig keresett boldogság már a matefizika régióiból integet.

Az író, első személyben, New York és Hollywood között kilép a menetrendből, s egy dantei tájra téved, ott átesik valami olyasmin, ami - ha jól sejtjük - maga a halál. Így írta le ezt a halálát Lengyel Menyhért A *boldog város* című regényében. ..lebuktam a sziklafalról azzal a villámgyors, fájdalmas tudattal, hogy végem van. Eszméletem tű-nő sugaránál még éreztem a zuhanás irtózatosságát, mely azonban csodálatos módon fokonként enyhült. A zuhanás tempója ahelyett, hogy gyorsult volna, fokozatosan lassult, s végre megálltam a térben, mint ahogy egy könnyebb anyag a felszínen marad a nehezebb matériában - mint egy fadarab a tenger hullámain, vagy mint egy test a sűrű sós víz-ben. Öntudatom alig hogy működött ..." Nem folytatom ennek a vízió-nak a leírását. Mert nem azért idéztem, hogy itt az író koporsója mellett felmutassam az egyik lírai szenvedélyű művéből önnön elmúlásának átélt előképét. Nem, nem ezért idéztem. Nem a halálára, hanem az életére rímelése miatt. *A hosszú* életére rímelése miatt. Ebből a regénybeli halálból, zuhanásból, amikor az író magához tér: megtudja, hogy a hosszú életűek világába jutott, és most már ő is matuzsálemi kort fog megérni, nem úgy, mint a zsenge korukban elhulló evilági emberek. - Hány évet akar élni? - kérdi tőle a Boldog Város ifjú orvosa. - „Hetven év-ben már rég kiegyeztem - feleli az író. Szegény barátom - mondja mély részvéttel az orvos. - Hetven év! ... Odaát még mindig gyerekkorukban pusztulnak el az emberek. - Hát ön például hány éves? - kérdeztem az orvost, aki nem látszott többnek harmincnál. - Kilencvenöt - felelte."

Különös hitelességgel csengenek ma ezek a sorok abból az egykori utópiából. Vajon ezeket írva és átélve, csakugyan nem esett-e át az író azon a titkos be-avatáson - újjászületésen?

Nem. Én azt hiszem, hogy Lengyel Menyhért hosszú életének, szép pátriárkai életkorának a titkát másutt kell keresnünk. A legjellemzőbb rá az, hogy abban az egész nagy nemzedékben ő őrizte meg a legtöretlenebbül - mond-hatnám: gyermeki tisztasággal - hitét az emberiség boldogulásában. Az ilyen hit éltet. Feltette magában, hogy meg fogja érni azoknak a felülkerekedését, győzelmét, akik magukon viselik a jelet: a Boldog Város lakói ők. (Hadd mondjak el ízlésére egy jellemző apróságot. Hatvany Lajosnak írja az egyik levelében, hogy a drezdai képtárban ő legjobban Rafael angyalkáit szerette. A gyermeki tisztaságukért.)

Az évfordulók egyre sűrűbbek. Öt év múlva fogjuk megünnepelhetni Lengyel Menyhért születésének századik évfordulóját is. Amit az élővel szemben elmulasztottunk - rövid az idő -, addig pótolni kellene. Hogy a sok tennivaló közül csak egyet említsek: kiadni az 1917-ben folyóiratban megjelent *Csodálatos mandarin* szövegét, amely egy prózai remekmű ... Kiadni könyvben. (Lemezzel?!) Csak egy szót a kompozíciójáról. Végig jelen időben láttatja a cselekményt, csak az utolsó szó csap át

múlt időbe. Egy ige. *„Meghalt."* Remekmű. És a zene ezt nem feledtetheti el.

Amikor a kilencvenesztendős Szophoklész megírta utolsó művét, *az Oidipusz Kolonoszbant,* tette ezt azért, hogy szülőföldjének, Athénnek, és a vele szomszédos Kolonosznak a földjét megszentelje azzal, hogy drámájában oda vezérli meghalni az agg Oidipuszt. Lengyel Menyhért maga jött haza - hogy a végső nyugvóhelyét itt lelje meg. A halála éppolyan felemelő, békés, csodával és engesztelődéssel teljes, mint a vak Oidipuszé volt Kolonoszban.

Ést most, amikor a magyar történelem egykori *nagy* generációjának utolsóul köztünk maradt képviselőjétől elbúcsúzunk, bízunk benne, hogy az a szellem és az a szándék, amely ezt a csodálatos rajt a század elején felrepítette, most még inkább felidézhetővé válik. Az idéző szavakat valamikor, a második világháború mélységeiből így fogalmazta meg Illyés Gyula: „tűnj fel, merülj fel, elsüllyedt haza, legszebb, mi felé újra tört magyar ..." Ady és Bartók álmait idézte ezzel. És bízvást hozzáfűzhetjük: Lengyel Menyhért álmait is, amelyek elválaszthatatlan részei nemcsak az egykori virtuálisan legszebb, hanem a megvalósuló hazának is.

SAÁD KATALIN

A világszínház ma

Ungvári Tamás két könyvéről

Négy esztendővel ezelőtt keltezett jegyzetében Ungvári Tamás az AICT, azaz a színikritikusok nemzetközi szervezete londoni kongresszusáról ír, beszámolója azonban nem is annyira magáról az értekezletről szól, inkább Charles Marowitz, az Amerikából Londonba származott, kritikusból lett színházi rendező A *kritikus mint művész* című pinceszínházi előadásáról. Ezt a produkciót, mely Oscar Wilde szövegére készült, megtekintették a konferencia résztvevői, s ami-kor a darabbeli idősebb szerző megállapította: „Az igazság az, hogy a kritikus ... műveltebb lélek, mint azok, akiknek műveit bírálnia kell ..." -, a nézőtéren negyven ország kritikusa tapsolni kezdett. Marowitz a kritikusok védelmére rendezett színházi előadást; hasonló elméncséget azonban minden bizonnyal kitalálhatna 'egy színházi rendezőből lett kritikus is, s akkor a szín-házi rendezők vagy szerzők tapsolnának. Érzi, tudja ezt Marowitz is, aki végül is a színpadon szembesíti az „áldozatokat" és bírálóikat, de nem jut okosabb tanulságra, mint annak regisztrálására, hogy egyik oldalon sem alkotnak csapatszellemet. De nem jut ennél bölcsebb meg-állapításra maga Ungvári sem, aki igen szellemesen és élvezetesen tolmácsolja londoni élményeit; s ezt egy kicsit sajnáljuk.

Vagy még sincs így? *A dráma művészete ma* című testes antológiát, melynek anyagát Ungvári Tamás válogatta, szerkesztette, előszóval és jegyzetekkel látta el, s amely csaknem egy időben került az olvasó kezébe Ungvári *Világszínház* című gyűjteményes kötetével (az idézett londoni jegyzet is ez utóbbi könyvben olvasható), akár úgy is olvas-hatjuk, mint Marowitz meglehetősen vigasztalan helyzetjelentésére adott választ. Ungvári szívesen elmélkedik a kritikusi hivatásról, gyűjteményes kötetének előszavában meg is állapítja: „A kritika története ugyan jószerivel a tévedések története, kritika nélkül viszont a színházé lenne az." De ha mind-untalan bizonygatnunk kell a *kölcsönös egymásra utaltság* tényét, akkor ez már önmagában is valami mélyebb bajra, divatos szóval élve *válságra* utal.

A színházi elmélet és gyakorlat „háborújáról" van szó, mely mellé nyugodtan leírhatjuk az *örök* jelzőt, s melynek felvetésével Ungvári mégis nem egyszer színházművészetünk legégetőbb gondjainak közelébe jut. Az antológiát szerkesztő és saját színikritikai írásait kötetbe gyűjtő Ungvárit ugyanis láthatóan erősen foglalkoztatja ez a kérdés. Akár klasszikus és kortárs külföldi szerzők műveit méltatja, a hazai színházak elő-adásait nézve, akár európai utazásainak állomásairól, Athén, Milánó, Róma, Berlin, Prága, Bécs, London, Edinburgh színházi estéiről számol be, ott lappang rokon- és ellenszenv-nyilvánításaiban ez a probléma, innen fakadnak szenvedélyes vitacikkei is, melyeket *Korhűség és korszerűség* címmel gyűjtött csokorba. Kétségkívül ezek a kötet élére tett „vitairatok" nyújtják a legizgalmasabb olvasmányt, ám ezúttal valóban hasznos lett volna, ha az egyes írások keletkezési évszáma mellett azt is jelzi a szerző, hol és mikor jelent meg az a vélemény, amellyel vitába száll. Így Ungvári - megvallott szándéka ellenére is - mint-egy megerősíti magát az előszavában a Huxley-regényből idézett Gumbrill tanár úr illúziójában: hogy tudniillik „nála van az abszolút kulcsa"; szellemi kalandra invitálja a nézőt, de a kalandból már-már kinyilatkoztatás lesz. A Vi*lágszínház* címmel összegyűjtött napi vagy heti kritikák jelenlegi, igényes „kompozíciójukban" is adósak maradnak a teljességgel, mint a hasonló szerzői „antológiák" általában (s itt természetesen nem a szerzők és rendezők „katalógusában" mutatkozó foghíjakra gondolunk, ez adódik a kötet jellegéből), pedig a terjedelmileg sem lebecsülendő, harminc ívnyi anyag valóban alkalmas lenne arra, hogy - a kiadó ajánló szavaival - „csaknem egybefüggő dráma-történetet pótoljon". Vagy ahogy maga Ungvári jegyzi meg: „A kritikus irodalomtörténetet ír, sajtcetlire, hervadó papírokra, a rögtönzés önfeledtségében ..." Lehetséges. De talán pontosabbak vagyunk, ha azt mondjuk: értékes adalékokat szolgáltat az irodalom-és színháztörténetnek, olykor olyat is, amiről a filológia nem tud. Ez tehát értéke is, hiánya is *a Világszínház* című kötetnek, melyet, ha úgy tetszik, akár *A dráma művészete ma* szellemesen, élvezetesen megírt előszavának is tekinthetünk.

Kevés a magyar nyelvű színházelméleti kiadvány. *A Korszerű színház* ma már nehezen hozzáférhető, sokszorosított kiadványai törlesztettek ugyan valamit adósságunkból, de tény, hogy n színházi elmélet számos kiemelkedő alkotása - közülük egyik-másik szerzőre már-már klasszikusként illik hivatkozni - máig nem jelent meg nálunk. *A dráma művészete ma* című antológia legfőbb értéke, hogy a színház iránt érdeklődőknek és a szakembereknek több olyan tanulmányt, műhelyvallomást, egyéb írást a kezébe ad, amit ismernünk kell. Ungvári lehetőségei természetesen korlátozottak (s ha már terjedelemről van szó, külön említést érdemel, hogy a szerkesztő nagyobb lélegzetű, többnyire csonkítatlan szemelvényeket, önálló tanulmányokat közöl a gyűjtemény-ben, ezzel is hasznosan, jól forgatható kézikönyvvé téve az antológiát). Hazai szerzők írásai nem szerepelnek a válogatásban, ez külön kötetet érdemelne - jegyzi meg Ungvári, s valóban érdeklődéssel várjuk azt a kötetet (talán meg is előzhette volna a mostanit). Ungvári, a szerkesztő, a mai dráma és színház sok-arcúságáról vall (s ezt tette már a Vi*lágszínház* írásaiban a kritikus is) : egy-részt hát a bőség zavarával küszködik, másrészt igyekszik minél színesebb csokrot kötni a kínálkozó választékból. Ungvári így nem is kíván állást foglalni a mai dráma és színház fejlődésének fő tendenciáit illetően : szó esik a kötetben a naturalizmus életképességeiről, sőt Erich Bentley egy csillogóan megírt esszében bizonygatja, *hogy* „a rossz 'hírű melodrámáról" sok alaptalan pletykát elhiszünk, John Osborne hitet tesz Tennessee Williams nagysága mellett, s Mary McCarthy mindjárt bebizonyítja, hogy Williams darabjai olcsó hatásvadászatból születtek. Kár viszont, hogy Brecht jelentőségéről, munkájáról - bár sok szó esik - nem a legizgalmasabb anyagok vallanak (a legtöbbet talán Giorgio Strehler emlékezése árulja el), kiemelkedően értékes viszont Theodor Wiesengrund Adorno írása, *a Kísérlet „A játszma vége" megértésére,* nem kevésbé Lucien Goldman „szociológiai tanulmánya" Genet színházáról vagy Charles Marowitz beszámolója Peter Brookkal való együttműködéséről.

Mondhatnánk, a válogatás leginkább vonzó darabjai azok, melyek a kor egy-egy jelentős színházi alkotójának, drámaíró egyéniségének „műhelyéhe" engednek betekintést; bár ezek az írások nem feltétlen *a Műhelyek* alcím alatt kaptak helyet a gyűjteményben. Ungvári ugyanis három nagyobb egységre tagolja könyvét: az elsőnek kellene tartalmaznia az elméleti írásokat, a második *az Irányzatok, stílusok* címet viseli, a harmadik pedig az egyes alkotók műhelyébe ígér bepillantást. Magától értetődik, hogy e határokat nehéz megvonni, különösen az utóbbi két „fejezet" választható nehezen szét. Adorno vagy Goldmann említett tanulmányai például nagyon is Beckett, illetve Genet „műhelyében" kalauzolnak, *noha* az „irányzatok" alatt jelentek meg, míg a „műhely-tanulmányok" közt látott napvilágot Martin Esslin egyébként igen gondolatébresztő írása *A televízió: a modern ember népművészete?* címmel. Messziről egyébként, de nagyon is kapcsolódik Esslin eszmefuttatása e világszínházi körképhez: hisz művész és befogadó kapcsolatát, mai lehetőségeit veszi szem-ügyre. A színpad és a nézőtér viszonya ismétlődően visszatérő téma e műhely-vallomásokban, elemzésekben; különösen sokat foglalkoztatja ez a színház társadalmi hivatásáról gondolkodó Nyikolaj Akimovot, Anatolij Efroszt, Georgij Tovsztonogovot. De másrészről ide kapcsolható Jan Blonski értő ismertetése Grotowski kísérletéről, Joan Littlewood álma az „örömpalotáról", Judith Malina vallomása a Living Theatre-ről, Jean-Jacques Lebel „megjegyzései" a politikai utcaszínházról, de Peter Brook *Könyörgés üres házakért!* 'című írása is, melyben a kitűnő rendező az angol szín-házi életet átható üzleti szellem ellen lázad.

Más kérdés, hogy az elmélet és gyakorlat között ez az antológia sem tud tartós hidat *verni,* bár Ungvári kísérletet tesz erre, olyan jeles alkotók, drámaírók *elméleti* írásait közli, mint Arthur Miller, Albert Camus, Max Frisch és Friedrich Dürrenmatt. (Kimaradhatott-e viszont innen Brecht és Sztanyiszlavszkij, sőt Artaud; még akkor is, ha egy korábban megjelent, tematikailag rokon antológia, a Lengyel György szerkesztette *A színház ma* néhány oldalt szentelt nekik?) De Millernek is, Dürrenmattnak is tagadhatatlanul izgalmasabb a maga színháza, mint az elmélete; sőt némi túlzással megkockáztathatjuk azt is, hogy ezek az elméleti írások inkább azért keltik fel érdeklődésünket. mert bizonyos fényt vetnek az írók alkotásaira, „műhelyére".

Adósság, mely törlesztésre vár, bőségesen maradt tehát A *dráma művészete ma* megjelenése után is, mely már maga is mintegy *A színház ma* kiegészítéseképpen látott napvilágot, más oldalról, *a dramaturgia felől* vetve pillantást a mai színház fejlődésére, fő kérdéseire. Az újabb antológiák mellett azonban eredeti, teljes művek közzétételére is több gondot kellene fordítanunk, hogy végre ne „hézagpotló kiadványokról" beszéljünk, hanem a mindennapi munkában jól használható *színházelméleti könyvtárunk* legyen.

Ungvári Tamás: Világszínház. Szépirodalmi, 1974.

A dráma művészete ma. Írók, rendezők, kritikusok korunk drámájáról. Válogatta, szerkesztette, az előszót és a bevezetőket írta: Ungvári Tamás. Gondolat, 1974.

E SZÁMUNK SZERZŐI

ALMÁSI MIKLÓS
az irodalomtudományok doktora, a Színházi Intézet főmunkatársa

BREUER JÁNOS zeneesztéta,
a Magyar Zene szerkesztője

CSERJE ZSUZSA
az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense

FÖLDES ANNA
az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

HUBAY MIKLÓS drámaíró,
a Magyar Írók Szövetsége drámairói szakosztályának elnöke

KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ belső munkatársa MÁRAI

BOTOND egyetemi hallgató MOLNÁR

GÁL PÉTER újságíró,
a Népszabadság munkatársa

OROSZ LÁSZLÓ irodalomtörténész

PÁNDI PÁL
az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára, a Kritika főszerkesztője

RÓNA KATALIN újságíró,
a Vue Touristique című lap munkatársa

SAÁD KATALIN a kaposvári
Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ ERIKA dramaturg-újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT lektor-dramaturg,
a Színházi Intézet munkatársa

SZILÁGYI FERENC irodalomtörténész,
az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Anna Földes:

Qui sera l'empereur, qui le protagoniste et qui le lampiste?

Au milieu de décembre l'Institut International du Théâtre a organisé à Budapest un colloque de trois jours, en forme de table ronde, avec la participation d'une cinquantaine de spécialistes metteurs en scène, auteurs, critiques, directeurs de théâtre et experts de politique culturelle – venus de nombreux pays du monde. Le comité préparatoire du colloque a proposé trois sujets: le théâtre comme littérature et comme spectacle; le théâtre de l'auteur et le théâtre du metteur en scène; et la collaboration du théâtre et de l'auteur dramatique. Cependant, comme le remarque Anna Földes, il devint apparent dès le premier moment que ces sujets ne peuvent pas être traités séparément. Dans ce qui suit Madame Földes rend compte de l'échange des vues concernant « la distribution du travail au théâtre » où l'accent a été mis surtout sur le contact entre l'auteur et le metteur en scène.

Miklós Hubay:

Pour qui chante le rossignol?

Nous publions le texte intégral de la conférence d'introduction de l'auteur dramatique hongrois bien connu, prononcée au colloque cité de l'ITI.

Miklós Almási:

Est-ce que Gorki peut être « tchékhovisé »?

Les dernières mises en scène tchékhoviennes d'István Horvai dont l'espace scénique a été projeté sans exception par le décorateur soviétique David Borovski, ont soulevé de vives discussions. Horvai et Borovski ont réalisé maintenant au Vígszínház *Les Barbares*, une des premières pièces de Gorki – s'inspirant d'une pareille conception. Selon notre critique cette «tchékhovisation» a décidément appauvri la pièce de Gorki malgré le fait que celle-ci porte sans doute les marques de l'influence de Tchékhov.

Judit Szántó:

Abélard et Héloïse ou L'histoire sur le boulevard

Est-ce que la pièce *Abélard et Héloïse* de Ronald Millar est une pièce historique de valeur littéraire ou bien un jeu boulevardier facile? – voilà la question que pose Judit Szántó à propos de la récente création au Théâtre Madách. Elle dit qu'elle ne méprise point le bon théâtre boulevardier mais pense que celui-ci se caractérise justement par le fait qu'il ne prétend jamais à sembler quelque chose de plus haut que cela. Et voilà justement le problème des pièces du type de cet *Abélard et Héloïse:* avec leur air faussement noble, leur façade monumentale elles donnent à beaucoup de spectateurs l'illusion d'avoir participé à quelque expérience littéraire et dramatique de haute qualité.

János Breuer:

« Don Giovanni » à l'Opéra

L'Opéra de Budapest, en reprenant le *Don Giovanni* de Mozart, en a fortement rajeuni la distribution. Notre critique musical analyse ici surtout l'activité du metteur en scène András Békés où il trouve pas mal d'éléments à mettre en doute.

Katalin Róna:

Théâtre musical – que deviendras-tu?

L'auteur, décrivant plusieurs musicals créés à Budapest et en province, traite surtout de l'oeuvre *Un garçon et la fée*, inspirée par la féerie classique de Mihály Vörösmarty, *Csongor et Tünde*, qu'a présenté presque simultanément le Théâtre National de Szeged et le Théâtre Municipal d'Opérette de la capitale. Vus dans la perspective de l'avenir de notre théâtre musical, ces spectacles, comme le dit notre critique, s'avèrent assez peu prometteurs.

László Orosz:

Deux passages discutés du « Bán Bánk »

Dans le quotidien « Népszabadság » l'historien de lettres Pál Pándi a exprimé son désir urgent de voir enfin le chef-d'oeuvre classique de notre patrimoine dramatique, *Le Bán Bánk* de József Katona dans une réalisation qui soit digne de la beauté, du rang littéraire de cette pièce. László Orosz conteste ici l'authenticité philologique de deux observations de Pándi.

Pál Pándi:

Réponse à László Orosz

Dans sa réponse Pál Pándi accepte en partie les vues de son adversaire mais manifeste aussi sa satisfaction devant le fait que quant aux problèmes essentiels qu'il a soulevés ils sont tous les deux d'accord.

Péter Molnár Gál:

Notes sur l'effet et sur les tâches des tournées

En automne, à l'occasion des Semaines de l'Art de Budapest, on a pu voir plusieurs ensembles étrangers en qualité d'invités. A ce propos notre collaborateur passe en revue l'histoire de ces échanges, en protestant surtout contre le caractère accidentel, hasardé de certaines invitations de cette sorte.

Botond Márai:

Artistes de Bucarest et de Varsovie à Budapest

L'article rend compte des spectacles offerts à Budapest par le Théâtre National de Bucarest et le Teatr Polski de Varsovie.

Zsuzsa Cserje:

Latinovits sur l'estrade

Sur l'art très particulier de Zoltán Latinovits, un des personnages les plus marquants du théâtre hongrois contemporain, beaucoup d'analyses ont déjà vu le jour. Cet essai traite de sa manière de réciter la poésie, à propos de sa manifestation la plus récente: le programme consacré au poète Attila József à la Scène Littéraire.

Erika Szántó:

La passion de l'acteur

L'article trace le portrait de deux interprétations remarquables, offertes par László Vajda et Piroska Molnár, dans la représentation à grand succès du Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár: *Le dimanche des ramaux d'un maquignon.*

Tamás Koltai:

Le « Timon d'Athènes » de Brook

C'est sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* que le public hongrois a pu voir dernièrement de Peter Brook. S'appuyant sur une ample documentation, Koltai retrace maintenant le chemin de Brook jusqu'à *Timon d'Athènes*, dont il analyse ensuite la récente création à Paris.

Ferenc Szilágyi:

Fragment dramatique d'Áprily sur Csokonai

Depuis 150 années plusieurs auteurs ont projeté ou réalisé des pièces traitant de Mihály Csokonai Vitéz, le grand poète hongrois de la fin du XVIIIe siècle. Ici nous faisons connaître un fragment que lui a consacré Lajos Áprily, poète mort il y a quelques années.

Miklós Hubay:

Menyhért Lengyel

Nous publions l'oraison funèbre de Miklós Hubay prononcée lors de l'enterrement de Menyhért (Melchior) Lengyel, célèbre écrivain et auteur dramatique des premières décennies de ce siècle, mort à 93 ans, quelques jours après son retour définitif dans son pays.

Katalin Saád:

Le théâtre dans le monde d'aujourd'hui

La recension traite de deux livres de Tamás Ungvári, l'un réunissant les critiques et les articles polémiques les plus importants de cet auteur, l'autre offrant un riche recueil de morceaux choisis dans des écrits de ce siècle au sujet de la théorie du théâtre.

Ára: 12 Ft