SZÍNHÁZ

Nánay István: Modelldráma tíz szereplőre • Koltai Tamás: Ébren álmodunk • Balogh Tibor: „Az igazság irónia nélkül sápadt kellék" • Szántó Péter: A revizor Kecskeméten • Jan Kott: Észak Freudja • Szilágyi Ferenc: A pesti „nevendék papok" előadásaitól a Nemzetiig
Gyurkovics Tibor: Isten bokrétája (dráma)

1980
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1980. DECEMBER

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 Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20, - Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

80.2065 - Athenaeum Nyomda, Budapest
vet magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Lukáts Andor (Zuboly) és Olsavszky Éva (Titánia) a Szentiványéji álom kaposvári előadásában (Fábián József felv.)

A hátsó borítón:

Paál István színpadképe Az ember tragédiája szolnoki előadásához (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Modelldráma tíz szereplőre (1)

KOLTAI **TAMÁS**
Ébren álmodunk (4)

BALOGH TIBOR
„Az igazság irónia nélkül sápadt kellék" (7)

SZÁNTÓ PÉTER
A revizor Kecskeméten (10)

GYÖRGY PÉTER
A meghatódás felesleges (14)

BUDAI KATALIN
Az alvó kutya, avagy az igazság unalma (17)

világszínház

JAN KOTT
Észak Freudja (18)

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
A drámaíró Apollinaire (30)

CSALA KÁROLY
Lélektani kísérlet - társadalmi provokáció (33'

ÉBERT TIBOR
A francia Népszínházról (36)

fórum

SÁRMÁNDI PÁL
Gondolatok az előadóművészetről (39)

színháztörténet

SZILÁGYI **FERENC**
A pesti „nevendék papok" előadásaitól a Nemzetiig (40

Szemle

MÉHES GYÖRGY
A kegyetlen Caragiale (44)

Az 1980-as év tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

GYURKOVICS TIBOR Isten bokrétája

NÁNAY ISTVÁN

Modelldráma tíz szereplőre

Az ember tragédiája Szolnokon

Az 1980 -81-es évadban egyszerre több színház műsorán szerepel Madách remekműve. Októberben a szolnoki Szigligeti Színház mutatta be, december végén lesz a Madách Színház premierje, s a közeljövőben várható a pécsieké. Tudomásunk szerint más színházak is foglalkoznak a mű színre vitelével.

Főrendezői hitvallásnak, művészi programnak tekinthető az, hogy Paál István és az új vezetésű szolnoki Szigligeti Színház éppen *Az ember* tragédiájával kezdte a szezont. Ez nem csupán a maximálisan igényes darabválasztásban, sokkal inkább a kísérletező, a hagyományokat átértékelő, a klasszikus mű korszerű kifejezési eszközökkel történő megközelítésében fejeződik ki. Paál István Tragédia-értelmezése és megvalósítása szakít a hazánkban hagyományos valamennyi interpretációs variánssal, s megpróbálja úgy olvasni és láttatni a drámát, ahogy ez természetes mondjuk egy Shakespeare vagy más nem magyar klasszikus esetében, vagy ahogy ezt a darabot a külföldi rendezők látják, azaz elfogódottság és a múlt iránti feltétlen tisztelet nélkül.

Bevallottan nagy hatással voltak a rendezőre a szovjet színházak többek között Magyarországon is látott *Tragé*dia-előadásai, már ami ezeknek a koncepcióját, műmegközelítését illeti. Az a szemléletmód, ahogy ezek a színházak kezelték a szöveget, a szituációkat, ahogy - természetszerűleg - nem befolyásolta őket a mű magyar előadástörté-nete, a dráma körüli majd' másfél év-százados filológiai-filozófiai - és nem ritkán közvetlen politikai - viták története, ahogy valódi drámának tekintették, amely nemcsak filozófiai példázat, hanem a mának a máról szóló, tág értelemben vett aktuális színpadi mű.

Paál egy társadalmi modelldrámát lát *a* Tragédiában, részben ennek érvényre juttatása szabta meg a magyar gyakorlatban szokatlanul erőteljes szöveghúzásokat. A szöveg teljes terjedelmében szinte soha nem hangzott el magyar színpadon, s érdekes képet kapnánk, ha végigkísérnénk, ki mikor, miért és mit hagyott el a darabból, gyakran csaknem felére kurtítva az eredeti művet. Hol a technikai lehetőségek, hol az ideológiai, vallási, politikai meggondolások, hol mindkettő határozta meg azt, hogy mennyire kurtították meg a szöveget, és mely jelenetek, jelenetrészek vagy mondatok maradtak ki. Természetesen minden olyan durva beavatkozás, amelynek áldozatául esik egy vagy több jelenet - előszeretettel hagyták el az Úr- és a Falanszter-színeket, alaposan megrövidítették a párizsit és a londonit, összevonták a Kepler-jeleneteket stb. a mű egészét, mondandóját csorbítja meg végzetesen.

Paál és a dramaturg Magyar Fruzsina értő kézzel és következetesen végezte el a tetemes mennyiségű húzást. Egyrészt megtisztították a szöveget a retorikus részletektől, másrészt a mű lényegéből logikusan kibontható koncepció szövegbeli megjelenítésére koncentráltak, harmadrészt gondosan ügyeltek arra, hogy a mű cselekményvezetése, gondolatisága, mondandója sehol se szenvedjen csorbát, azaz a szöveggondozás ne hamisítsa meg a mű egészét, de belső arányait sem, negyedsorban figyelemmel voltak a dráma nagy közismertségére. (A húzás pontosan követhető a színház és a Verseghy Könyvtár által közösen kiadott műhely-könyvben!) A dramaturgiai beavatkozás következtében némileg szegényedett a darab textusa, a jelenetek szikárabbak, a cselekmény kibontása célratörőbb lett. A beavatkozás jogossá-gát azonban végül is a koncepció igazának és a művészi megvalósítás hitelének kell igazolnia.

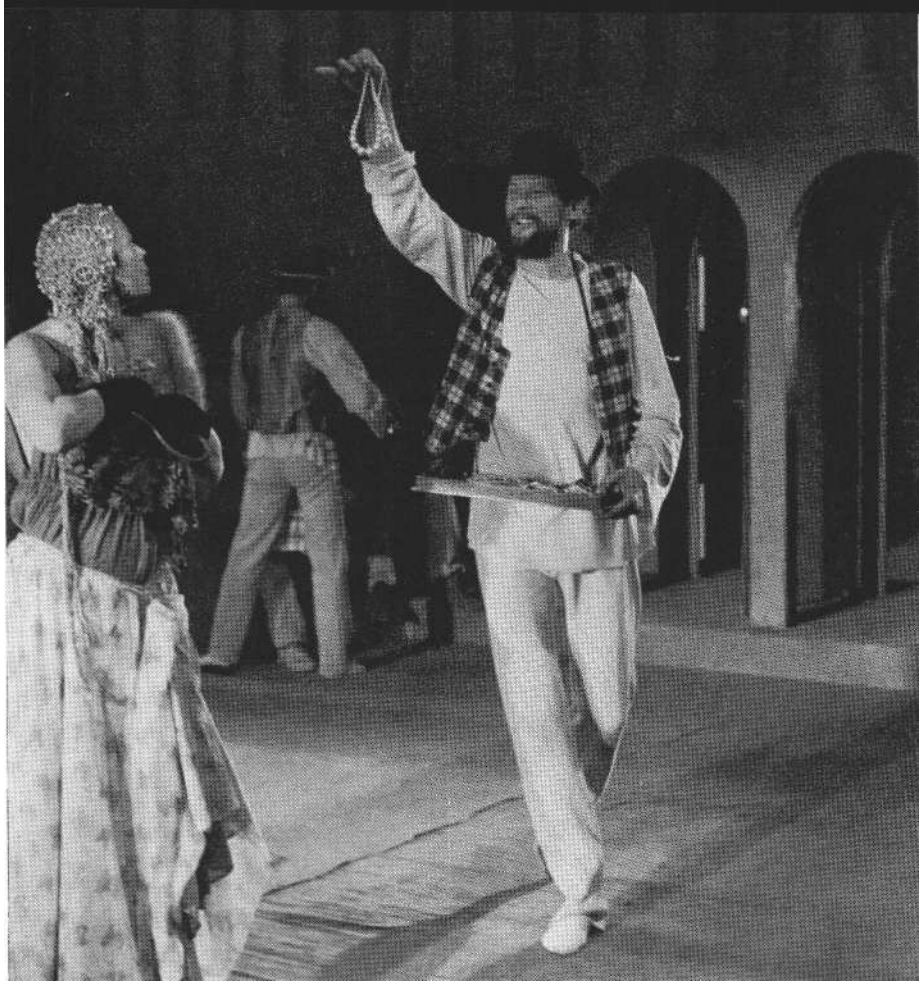
Melyek e koncepció sarkalatos pontjai? Mindenekelőtt a szolnoki színház műmegközelítése nem veti fel a hagyományos dilemmát optimista vagy peszszimista mű-e a *Tragédia* Nem azért nem veti föl, mert nem hangzik el az oly sokak által értelmezett utolsó mondat, hanem azért, mert az előadás szemlélete alapvetően emberpárti és dialektikus. Nem az isten vagy valami más meg-foghatatlan és misztikus ködbe burkolódzó lény áll szemben az emberrel, nem a bukott angyal harcol az istennel az emberért vagy az emberrel az isten ellenében, hanem emberi - ezen belül egyéni-közösségi -, sőt társadalmi viszonyok, szituációk jelennek meg a szín-padon.

De ezek a viszonyok és szituációk lényegében véve egy modellkísérletben belül élnek, éppen ezért furcsa kettősség jön létre: miközben humanizálódott a darab alapkonfliktusa, egyben sterilizálódott is, elvontabb, képletszerűbb és illusztráló lett.

Ebben a felfogásban mindössze tíz szereplője van az előadásnak, ebből négynek van kitüntetett szerepe: Ádámnak, Évának, Lucifernek és az Úrnak. Az alaphelyzet, amelyből kiteljesedik az előadás, a következő: az Úr és arkangyalai egy jól-rosszul működő szervezetként funkcionálnak, amelyből ki-lóg egyvalaki, az önállóan gondolkodó, mindig mást és máshogyan akaró Lucifer. Amikor kiéleződik az Úr és Lucifer közötti ellentét, egy szervezet és egy entellektüel, egy értelmiségi között alakul ki a feszültség, s a következőkben végig egy szervezet áll szemben Lucifer-rel. Ennek az alapgondolatnak mint a dráma magvának felfedezése és kibontása kétségkívül ízig-vérig maivá teszi ezt a Tragédia-koncepciót. A történelmi színekben az Úr és arkangyalai bújnak bele a jelenetek szereplőinek bőrébe, hangsúlyozva, hogy a konfliktus más és más formában megjelenő, mindig más manipulációs technikával folyó, de lényegét tekintve konstans voltát. Ebben a küzdelemben - vélhetnénk - csupán tárgy lehet az emberpár, de a rendező elkerülte ezt a leegyszerűsítő képletet, és a történelmi színek során egyre közelebb kerül egymáshoz Lucifer meg Ádám és Éva, egyre inkább kiderül, hogy közös a sorsuk, harcukat együtt kell megvívniuk. Az előadás záróképe ezt a sokszorosan összetett viszonyt, a harc meg nem szűntét, a konfliktus újra-és újraszületését és a végigharcolás szükségességét együttesen sugallja.

Az előadás gondolati magja legpontosabban az első három és az utolsó színben fogalmazódik meg, kevésbé a történelmi színekben. Ennek egyik oka dramaturgiai. A tömörítés következtében ugyanis jórészt csak a jelenetek lényegét kifejező fő konfliktusok maradtak meg, ettől a jelenetek némiképpen vázlatosak lettek és nivellálódtak. A szereplők energiáját leginkább az események követhető megjelenítése köti le, s kevés az utalás - játékban, stiláris váltásban - a Lucifer és a szervezet alap-konfliktusára. Ez az alapkonfliktus különben is a maga tisztaságában tulajdonképpen csak a keretszínekben jelenik meg.

A másik ok viszont a művészi megvalósításban keresendő. A rendező ál-



Az **ember** tragédiája Szolnokon. Jelenet a londoni színből **(Falvay Klára és Nagy Zoltán)**

tal tervezett díszlet egyszerre kifejezője a koncepció lényegének, és sok szempontból gátja az interpretálásnak. A színpadot három oldalról körülvevő, magas, szimmetrikus, sötétszürke, kétszintes, az alsón ajtók, a felsőn ablakok sorával tagolt, kétoldalt lépcsőn megközelíthető, körbefutó erkéllyel ellátott, középen hátul lépcsős emelvénnyel megmagasított, az emelvény fölött fénylő rozettával rendelkező építmény a díszlet. A rozettából állandóan a közönség szemébe világító fényen kívül az ajtókon és ablakokon át - fényutcaszerűen - reflektorok világítanak be, illetve időnként közepes totál fényt is kap felülről a szín-pad. Ez a zárt és steril környezet jól kifejezi a játék laboratóriumjellegét, ugyanakkor nyomasztóan lehangoló látványt nyújt, s jó pár szín eljátszására alkalmatlan.

Az ilyen példázat jellegű művek előadásában különösen érvényesülnie kell annak, hogy minden összetevő egyszerre és együtt fejezze ki a mű többrétegűségét, tehát a díszlet is egyszerre feleljen meg a kísérleti szituáció érzékeltetésé-nek, és fejezze ki stilárisan, hangulatilag vagy más módon az egyes történelmi színek lényegét. Kitűnően funkcionál a díszlet és a tér az első és utolsó szín-ben vagy a Kepler- és a Falanszter-jelenetekben, de a többiben több-kevesebb kompromisszumra kényszeríti a társulatot. Hogy másra ne utaljak, az ajtókon bevágó fények kijelölik - a cselekmény követését is károsan befolyásoló módon alulvilágított - színpadon a szereplők elhelyezkedését, s ez főleg a történelmi színek némelyikénél a darab el-len munkáló kényszeredett mozgást, pózokat, egyszóval kimódoltságot eredményez.

Ebben a térben kell a tíz színésznek felidéznie *Az ember tragédiáját*, éreztetve a mű univerzumát. Ez többszörösen erőt próbáló feladat. Az szinte mellékesnek tűnik, hogy fizikailag jó kondícióban, minden előadásra teljes frisseségükben levő színészek szükségesek ahhoz, hogy az állandó szerepváltásokkal élő és sokmozgásos előadást végig bírják erővel és energiával. Sokkal fontosabb az, hogy ehhez a koncepcióhoz tíz, minden szempontból kitűnő színészre van szükség. Itt nincsen fő- és mellék-szerep, itt mind a tízüknek együtt kell tartaniuk az előadás nem kis terhét, ez vérbeli együttesjátékot kíván, s az igazi ensemble-játékhoz kellenek az igazán nagy egyéniségek. Ha valamiben, úgy ebben - mármint a maximális intenzitású színészi jelenlét szükségességében - fedezhető fel némi, a rendező által deklarált rokonság Grotowski hajdani előadásaival.

Tudva és elfogadva, hogy a színház átgondolt társulatépítő tevékenységének fontos állomása *ez az* előadás, hogy a színház rendezői a lehetőségeken belül tudatosan törekszenek az azonos cél érdekében együtt munkálkodni hajlandók szilárd magvának kialakítására, hogy ez a fajta játékmód esetében kiemelkedően fontos a közös ügyben való hit, s ezek a szempontok alapvetően meg-határozták a színészválasztást, mégis a jelen pillanatban a szokatlanul nagy fel-adat meghaladta a társulat teljesítő-képességét.

Különös módon nyilvánul ez meg a két szemben álló figura alakítója eseté-ben. Ivánka Csaba alkata, habitusa alapján ideális Lucifer ebben a koncepcióban, természetesen nem a szokásos intrikus, hanem esendő értelmiségi, akinek nincs más fegyvere, mint a józan érvelés, a szó, s aki igyekszik lábon maradni ebben a harcban. Igen ám, de a figura meggyöngítése átcsap egy kritikus ponton, és több jelenetben már kevés-nek bizonyul a színész intenzitása, emiatt jóvátehetetlenül felborul a konstrukció belső egyensúlya, eltolódnak a jelenetek súlypontjai. Ebben persze ludas a dramaturg és a rendező is, mert Lucifer szövegéből igen sokat húztak, s emiatt is sokszor és hosszan hagyják a színészt akció nélkül a színpadon. Ezt egy Ivánka Csabánál sokszorta rutinosabb színész is nehezen tudná ellensúlyozni egymaga.

Nagy Zoltán a színház egyik legsokoldalúbb művésze, akinek - különösen, amikor az Úr ténylegesen Úr mivoltában van jelen - kitűnő jelenetei vannak. Emberi hangú és indulatú figurája reveláció a szerep történetében. A koncepciónak megfelelően nagyszerűen érzékelte-ti, hogy ez az Úr egy a többi azonos ruhájú, azonos tartású figura között, s az, hogy éppen ő került az Úr posztjára, merőben véletlennek is tekinthető. Nagy Zoltán mindig jelzi, hogy a szerep és az ember két minőség, de ez a két minőség gyakran úgy egybemosódik, hogy nem lehet tudni, hol kezdődik az egyik, és hol végződik a másik. Ám a történelmi színekben újabb csavarásra lenne szükség, a sok-sok felvett szerepben három réteget kellene ábrázolni, s itt már egysíkúvá válik az alakítása. Ez vonatkozik az arkangyalok többségére is. Ez megint csak elsősorban rendezői kérdés, és összefügg a már említett többrétegűséggel. Nem elegendő csak és kizárólag a kísérletréteg alaphangját megszólaltatni, a színenként változó felhangokat is hallatni kell.

Évának ebben a felfogásban Ádámmal egyenrangúan fontos szerepe van, e megnövekedett funkcióhoz képest érez-ni néhol megoldatlannak és kiérleletlen-nek Szoboszlai Éva alakítását. A darab már említett erőviszony-eltolódásának nemcsak a Lucifer-Úr viszony helyenkénti elnagyoltsága az oka, hanem az is, hogy a legerősebb színészi jelenléttel Nagy Sándor Tamás bír, így az ő Ádámja akaratlanul is újra meg újra az előadás középpontjába kerül, s a színészi intenzitáskülönbségek hullámzása ritkán van szinkronban a darab belső lüktetésével. Egyébként Nagy Sándor Tamás az, aki végig bírja energiával a szerepet, és viszonylag az ő szövegét lehet legtisztábban érteni.

Az utolsó színben a díszletépítmény emeleti karzatán, középen áll az Úr, s a műfüves (!) színpadpadlóra egymás után fekszenek le az Urat dicsőítő arkangyalok, akár a lengyel templomok hivői, kitárt karokkal, keresztet formálva. Lucifer a jobb oldali lépcsőn állva vitázik az Úrral, miközben Ádám és Éva a nézőknek háttal, az Úrral szemben, a színpad közepén térdel. Félig egymás-hoz, félig a nézőtér felé fordulva, megvilágosodva és beletörődve, kétségbe-esve és daccal mondják el utolsó mondataikat - „Ah, értem a dalt, hála Istenemnek! Gyanítom én is, és fogom követni. Csak az a Vég! Csak azt tudnám feledni! -, majd ők is az angyalok közé feküsznek. Lerohan Lucifer, és szótlanul próbálja felrángatni Ádámot és Évát, de azok újra meg újra visszahanyatlanak a földre. Kettejüket egyszerre akarja felhúzni, de maga is közéjük zuhan, erőlködve felkel, és folytatja harcát az ember-pár felemeléséért, miközben az Úr egykedvűen, kissé gúnyosan szemléli erőfeszítéseit. Lassan leereszkedik a vasfüggöny. Ennek a képnek a kidolgozottsága és hallatlan ereje, sokértelműsége teszi a nézőt az egész iránt még igényesebbé, s ehhez viszonyítva fogalmazódhatnak meg az említett kifogások is.

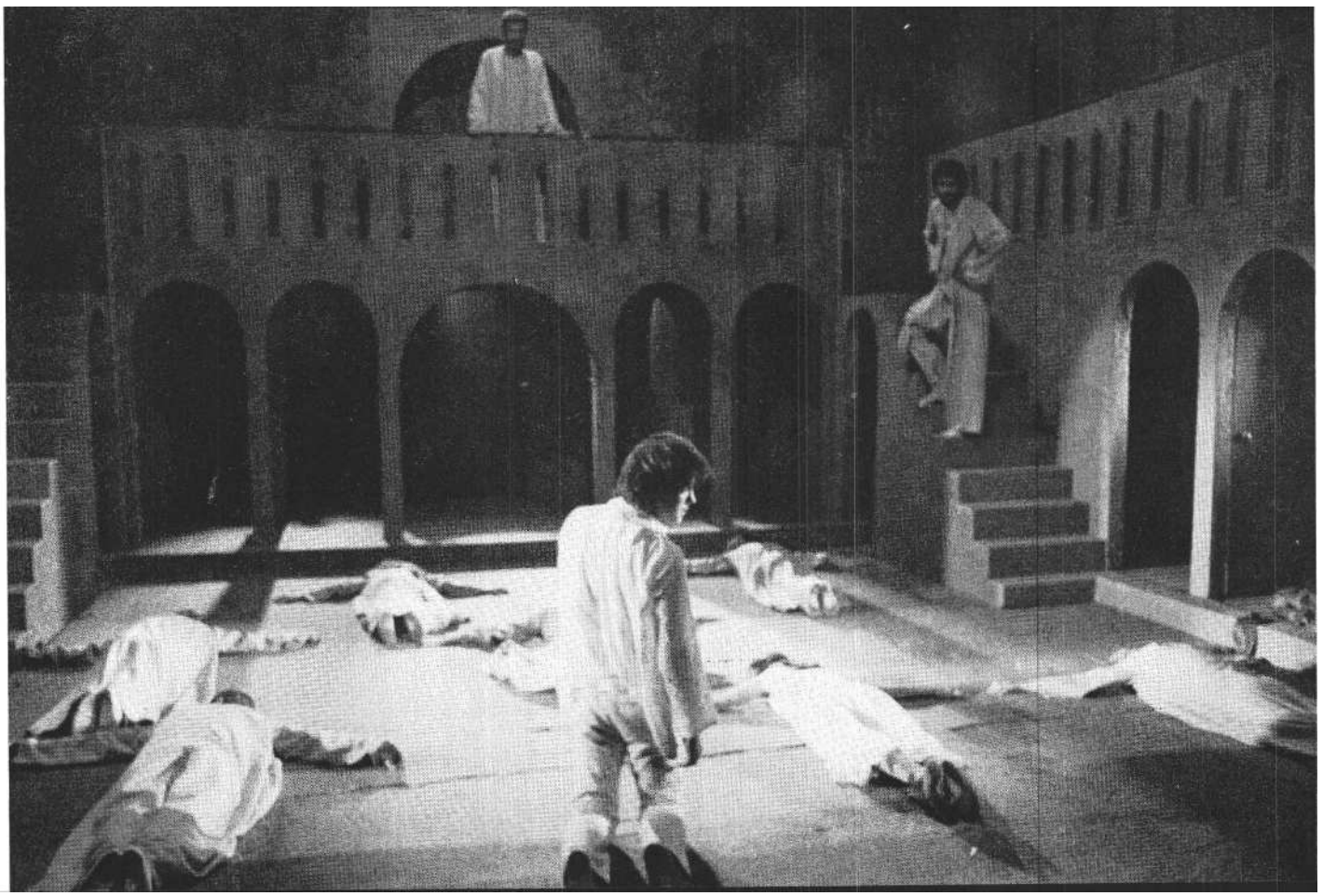
A szolnoki Szigligeti Színház előadása mindenképpen hallatlanul jelentős állomás *Az ember tragédiája* előadástörténeté ben. Úttörő kísérlet a műre évtizedek óta rárakódott értelmezési és előadási sémáktól, megszokásoktól, nem mindig szerencsés hagyományoktól való elszakadásra, példa - ha nem is minden-ben egyenletes szinten megoldott is! az író valóság- és korprobléma-ábrázoló szándékához, a mű lényegéhez hű, mégis a mai ember életérzéséhez hangolt újraértelmezésre és művészi újrafogalmazásra. Az előadás merész, de szellemében csak követésre ajánlható kihívás a drámát előadni akaró rendezőknek, a kritikusoknak s mindazoknak, akiket izgat *a Tragédia* színrevitelének máig megoldatlan problematikája.

Madách Imre: Az ember tragédiája (szolnoki Szigligeti Színház)

Rendező és a játéktér tervezője: Paál István. *Dramaturg és a rendező munkatársa:* Magyar Fruzsina. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Scenikus:* Varga György.

Szereplők: Nagy Zoltán, Ivánka Csaba, Nagy Sándor Tamás, Szoboszlai Éva, Bárdos Margit, Falvay Klára, Lengyel István, Pogány György, Somody Kálmán, Varga Károly.

A szolnoki Tragédia-előadás záróképe (MTI fotó - **Ilovszky** Béla felvételei)



KOLTAI TAMÁS

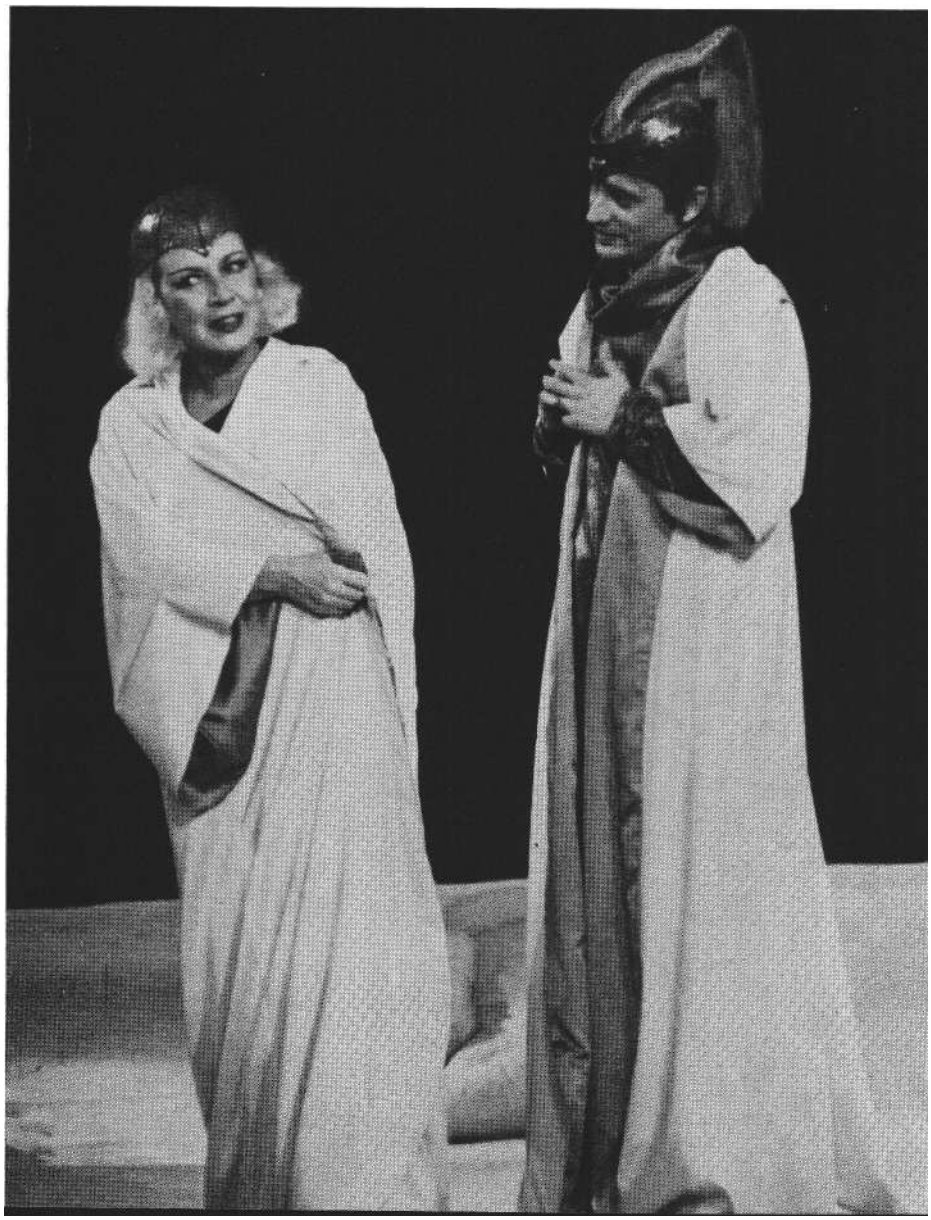
Ébren álmodunk

A Szentiványéji álom Kaposváron

Amikor Donáth Péter lazán leomló, fehér függönyökkel keretezett színpadán - mintha *hálószobában* volnánk - megjelenik egy rövid, kék munkaköpenyes alak, és némán szemrevételezi a teret, még nem tudhatjuk, hogy ő Vackor, „amatőr rendező", aki épp meg-felelő helyet keres a mesteremberek színjátékának próbájához. *A Szentiványéji álom* Shakespeare-nél nem így kezdődik. Gyanakodhatunk, hogy Ács János, a kaposvári bemutató rendezője „kitalált" valamit Shakespeare-hez. Különösen, hogy az általam látott két előadáson ő maga ugrott be a megbetegedett Jordán Tamás szerepébe. Aki nem ismer-te a színlapot, de fölismerte Ácsot, azt hihette, hogy mindjárt megtalálta a „koncepciót": a rendező játssza a rendezőt. Korai volt az öröm, szerencsére. Annak, hogy Vackor az elsőként színre lépő szereplő, természetesen *van* mélyebb jelentése. De úgy gondolom, hogy nem ilyen szimpla.

Vackor mögött kisvártatva egy Tündér is belép, és ezzel rögvest megjelenik a darab kettős világa: a földi és a földöntúli. S a két szál, mint Shakespeare-nél, tüstént egybefonódik, egy-máshoz kapcsolódik. Itt áll előttünk, jel-képesen, az előadás két „rendezője": a tündérjátéké és a prózai színműé. A lebegően költői és a földönjáróan vas-kos darabé, amely egy és ugyanaz: a *Szentiványéji álom.* A költőiség a minden-napok valóságától kap realitást, a vaskosan valódi az átszellemítéstől válik igazzá. A munkaruhás Vackor és a zöld tüll-Tündér a színház-álom közös tervezői; egymás szellemi terében léteznek, szinte érzik a másik leheletét. Prózaiság és költészet nászának egyik szép pillanata az a későbbi jelenet, amikor Oberon megáll a földön kuporgó Vackor mögött, s a derék ács lényén (tudatalattiján?) át-vibrál a „másik szféra" jelenléte.

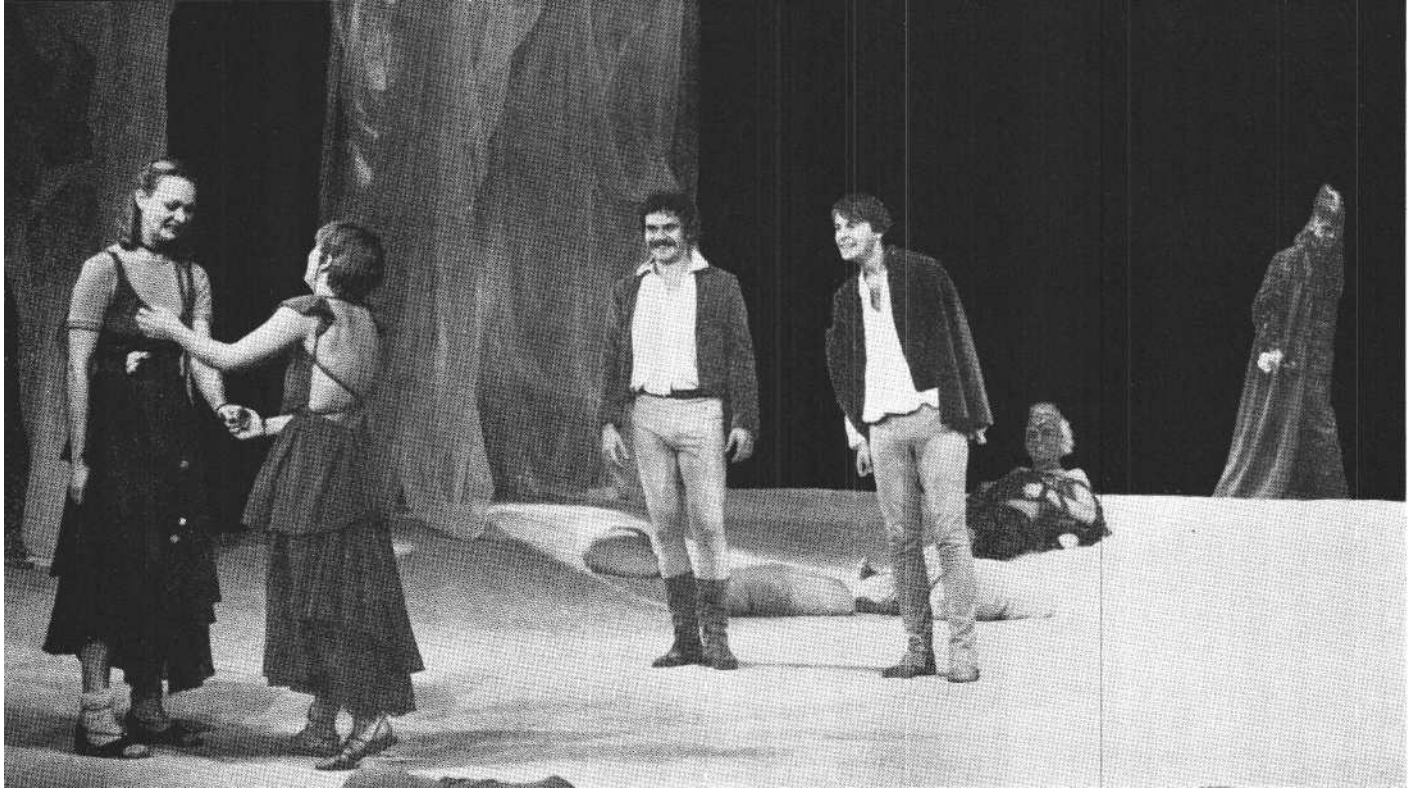
Hippolyta és Theseus a kaposvári Szentiványéji álomban: Olsavszky Éva és Rajhona Ádám



De hiszen erről szól a darab. Ezekről a tükrözésekről, megérzésekről, áthallásokról. Találkozásokról álom és ébren-lét határán, amelyekről nem tudni, hogy valóban megtörténtek-e vagy sem, s ha az emlékekben visszajárnak, akkor álom-ra emlékezünk-e vagy a valóságra. A dilemma ismerős : mindannyiunkban ott él *egy másik ember* - álmainkban vagy titkolt ösztöneinkben. Ez a Jan Kott-i, Peter Brook-i gondolat, úgy tetszik, élénken foglalkoztatja Ácsot. Ám szükséges megjegyezni: előadása, ha tőlük ihletett is, semmiképpen sem az ő rendező elveik szerint készült.

Ez mindjárt világos lesz a folytatásból, amely a meglepő kezdés után újabb szokatlan fordulatot vesz. A Vackor távozása után egyedül maradó Tündérhez kisvártatva Puck csatlakozik, és lejátszódik közös jelenetük: az eredeti II. felvonás I. szín. Theseus és Hippolyta tehát késik. Ez eddig logikusnak látszik; Puck a nyáréji előadás harmadik „rendezője". De ezután még mindig nem Theseusék következnek, hanem a „főrendező" Oberon, Titániával. Értesülünk a kettőjük közötti viszályról, és már-már arra gondolunk, hogy ezúttal az udvari keretjáték elmarad - egy pillanatra kíváncsivá tesz: mi lesz az ötödik felvonással -, amikor Oberon és Titánia váratlanul, minden különösebb külső átalakulás nélkül Theseussá és Hippolytává változik, az előadás pedig *majdnem* a darab legelejével folytatódik.

Theseust és Oberont, illetve Hippolytát és Titániát először Brooknál játszotta ugyanaz a színész és színésznő. Az előadáshoz mellékelt filozófia vilá-



A szerelmesek jelenete, háttérben **Puckkal** és Oberonnal (Básti Juli, Csákányi Eszter, ifj.Mucsi Sándor, Máté Gábor, Bezerédy Zoltán és Rajhona Ádám)

gosan kifejtette a két pár közötti hasonlóságot, amely a viszályok és kibékülések között hullámzó férfi-nő kapcsolat rejtett titkainak kutatásában érhető tetten. A tükörkép-párok csaknem egy-formák - miért ne lehetnének azonosak ? Ez volt Brook kérdése. De az előadásban mégsem lett teljesen azonos a két pár. A különbséget külsőleg csupán egy palást jelezte, de az eredeti szituációk továbbra is megőrizték önállóságukat, dramaturgiai funkciójukat, s ezáltal a szerepek sem csúsztak egybe, inkább csak folytatták egymást.

Ácsnál Theseus és Oberon, illetve Hippolyta és Titánia szerepe tökéletesen összeolvad -- egyetlen figurává. Nincs cezúra a szövegben; akár egy jeleneten belül - sőt szövegátkötéssel egy megszólaláson belül - át lehet lépni Oberonból Theseusba és viszont. Ennek a megoldásnak nem annyira „érthetőségi" következményei vannak -- azt hiszem, minél kevésbé ismeri valaki a darabot, annál kevésbé tűnik föl a számára, hogy „valami nincs rendben" -, inkább *a drámai világkép egészére* vonatkozó konzekvenciái.

Brooknál - mint maga mondja -- egymáson belül létező világok jelennek meg. Theseus és Hippolyta előtt kibomlik egy álomszerűen természetfeletti (vagy tudatalatti) világ, s azon belül *egy* megrendezett álom: álom az álomban. Ahogy egyre mélyebben haladunk le-felé, az ösztönök világába, úgy erősödik bennünk a tudathasadás: nemcsak theseusi és oberoni énünk találkozik, hanem a tündéri Titánia-én is szembenéz a benne rejlő, szamárphalloszt vágyó énnel, a szerelmesek monogám gyermeki énje a poligám hajlamú felnőtt-énnel és így tovább. Fölébredve ez a másik énünk-kel való találkozás ejt zavarba. Ezért feszengenek a párjukra lelt szerelmesek, ezért dereng föl Hippolytának a színjátékjelenetben - Zuboly megpillantásakor - „Titánia" násza a szamárral. (Visszafelé nem érvényes: Zuboly „nem emlékszik" Titániára.) Ez a rendezői játék akkor él igazán, ha Titánia mint-egy Hippolyta tudatalattijában létezik, tehát nem egészen azonos vele.

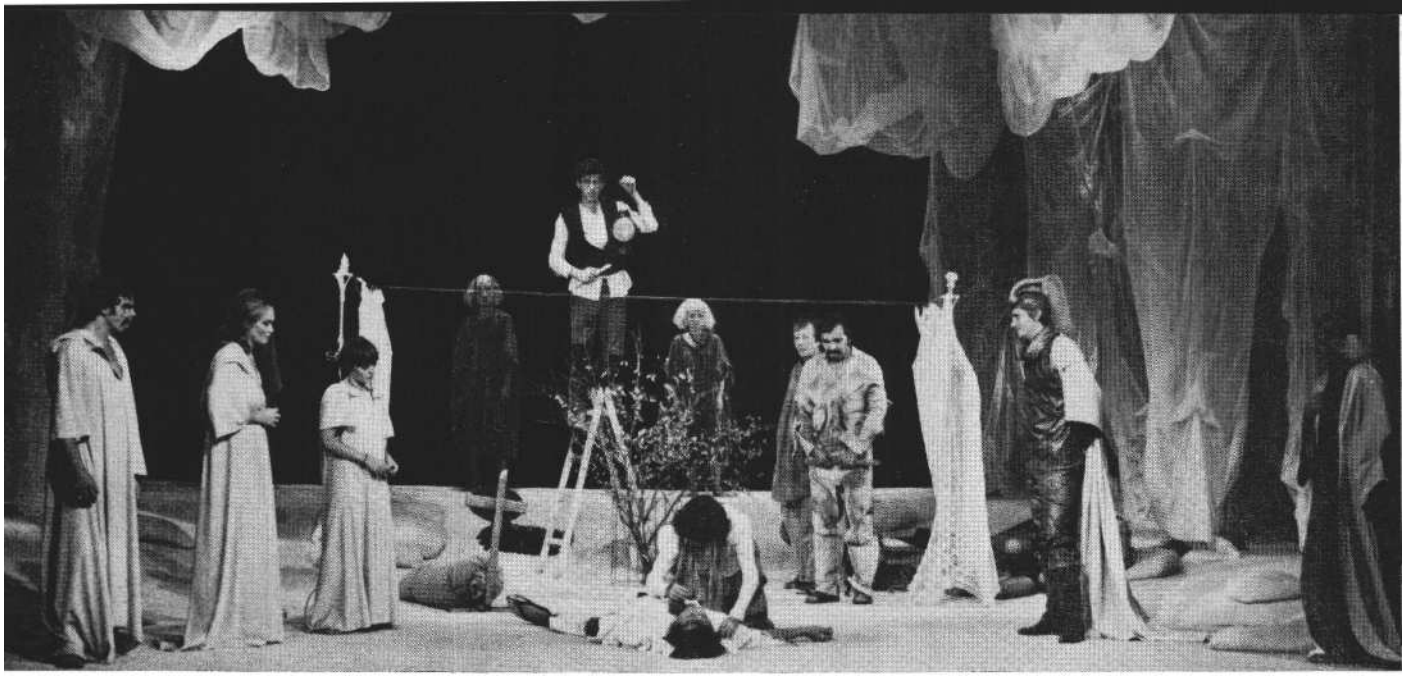
Ácsnál viszont nincsenek egymásba tolt világok, a világ az ő színpadán *egynemű*, legalábbis abban az értelemben, hogy álom és ébrenlét nem felelget egymásnak, nincs köztük válaszfal, így az „álom az álomban" és a „színjáték a színjátékban" fogalmával sem tudunk mit kezdeni. Másképpen szólva: Ácsnál nincs „keret", ennélfogva mind-végig álmodunk (vagy mindvégig ébren vagyunk). A mesebeli athéni erdő ugyanúgy lehet álmaink tudatalattija, mint ébrenléteink hálószobája. Vagyis az előadás valószínű alapkoncepciója szerint a földi és a földöntúli, a testi és az éteri, az álombeli és a valóságos dolgok egyszerre, egymással szinkronban esnek meg velünk. (Érdekes, hogy Ács előző rendezése, az Átváltozások is hasonló módon mosta össze a dráma kettős világát.)

Igy érthető, hogy nincs szükség tükrözéses szerepkettőzésre, Theseus és Oberon, illetve Hippolyta és Titánia egy szerep lett; nincsenek *csak* tündéri vagy *csak* földi lények - mindez énünk két oldala: az „evilágiság" és az „éterikusság" nem más, mint földi és szellemi szenvedélyek küzdelme, légies érzelmek és nyers erotika harca. Á kaposvári előadás vélhetően erről a belső harcról szól.

A rendező képi szimbólummal teszi szemléletessé ezt a kettősséget. Oberon szerelemkeltő vörös virága mellett megjelenik a *...fehér* virág is mint a kijózanodás szimbóluma - a rekvizitum természetesen Titániához tartozik. Oberon hatalmi jelképként, gyűrűjébe foglalva viseli a két virágot, az emberi természet dualizmusának jelképét. A virágoknak külön életük van az előadásban - Zuboly például „ébredése" utánra is átviszi a vöröset, a Titánia-nász emlékeként.

Á kettősség érzékeltetése különösen nagy terhet ró a színészre, mindenekelőtt Theseus-Oberon és Titánia-Hippolyta alakítóira. Rajhona Ádám és Olsavszky Éva szépen és pontosan oldja meg kényes feladatát. Van egy pillanat, ami-kor Titánia és Oberon egymás szemére vetik volt szeretőiket: Theseust és Hippolytát. Olsavszky kevély tekintet-tel szétteríti palástját - amely visszáján viseli Rajhona palástjának színét -, de a feszültség mögött némi cinkosság bujkál. Á következő replikákban mintha játékosan *belépnének a* paralel-szerepek-be - mindenesetre megteremtődik a kettős szerepek egysége; innen kezdve már működik a hallgatólagos konvenció, nem kell többé törődnünk identifikálásukkal.

Sokkal érdekesebbé válik, amit a kettőzés révén játéklehetőségben nyerünk. Például furcsa keresztbetükrözések, át-lós reflexiók jönnek létre. Titánia-Hippolyta még a váltott indiai gyermeket kényezteti - az előadásban nem is olyan gyermek, inkább szép vonású kamasz,



A mesteremberek **színjátéka (Fábián** József felvételei)

aki úrnőjében aligha csak anyai vonzalmat ébreszt -, amikor *Theseus-Oberon* Hermiát oktatja apja iránti engedelmességre. A nő enyelgése a fiúval és a férfi lányt karoló, birtokló mozdulata egyaránt az igazi szerelmi partnernak szól - Oberon Theseus-énje üzen Hippolyta Titánia-énjének, és viszont.

Ebben a gesztikusan sokatmondó pillanatban egyszerre kézzelfoghatóvá válik Oberon fellobbanó dühe és bosszúösztöne. Egyszersmind az is, hogy Titánia megalázásának tervét féltékenység szüli, és birtoklásvágy táplálja.

Rajhona kesernyésen elegáns, világot áttekintő bölcsességébe belefáradt Oberonja némi riadalommal szemléli Titánia megpróbáltatását: a finomkodó *petting* átalakulását vad érzékiséggé. Már akkor felhő fut át a homlokán, amikor Pucktól meghallja, hogy a királyné „egy szörnyért hevül". Látjuk is, amint Titánia eltaszítja magától a dédelgetett indiai fiút, a vaskos férfiasságot ígérő szamár-Zuboly kedvéért. De korántsem szodómiáról van szó, mint Kottnál. Zuboly a kaposvári előadásban nem válik szamárrá, még csak szamárfeje sem nő - a hátára kapaszkodott Puck úgy tartja a feje fölé szőrös ujjait, hogy azok szamárfüleket képeznek. *Ez az előadás legnagyobb ötlete;* jól illik hozzá Bezerédy Zoltán mosolytalan rabszolga Puckja, akit időnként zavar, hogy (nem egészen alaptalanul) félelmes kobold hírében áll, és Arielhez hasonlóan szabad szeretne lenni.

Zuboly és Titánia násza az előadás csúcsa, akárcsak Brooknál. Csakhogy ami ott ironikusan stilizált volt, az itt vaskosabb, reálisabb, anélkül, hogy naturálissá válna. Zuboly - a hátára kapaszkodó, derekát átkulcsoló, s így mezítlábasan phalloszt képező Puckkal - ölbe kapja Titániát, és az egyetlen testté összeforrt három alak ritmikus rán gása, a „tündérstáb" akusztikai kíséretével inkább a testi szerelem diadalmas rítusát idézi föl, mint a Kott-féle szodomisztikus Goya-víziót.

A Zubolyt játszó Lukáts Andor méltóságának és egyszerűségének sokat köszönhet az előadás. Ez a Zuboly természetesen nem a szamárfüleire, ha-nem a férfiasságára emlékezik vissza, s így nincs benne szégyenérzet. Valami hasonlót vélek fölfedezni a négy ifjú szerelmes rendezői beállításában, tudni-illik abban, hogy a párcsere után nem érzik különösebben feszélyezve magukat. Ez nyilvánvalóan következik az előadásnak abból az alapgondolatából, hogy a másik énünkkel való találkozás nem tölt el szorongással, ellenkezőleg: megszünteti a szorongást, fölszabadít, kiteljesíti a személyiséget. Igazságosan be kell vallani, hogy ez az elképzelés a négy színész - Básti Juli, Csákányi Eszter, Máté Gábor és ifj. Mucsi Sándor - összehangolt játéka ellenére sem ölt testet maradéktalanul; föltehetően több energiájuk ment el a koreografikus viháncolások megszerkesztésére, mint amennyi megmaradt a jellemek alaposabb földerítéséhez.

A fölszabadulás, az ünnep jelképe a színielőadás. A mesteremberek jeleneteiben kezdettől fogva az a komoly ügybuzgóság érvényesül, ami a tisztességes műkedvelést jellemzi egy „félprofi" rendező (Vackor) és becsületes dilettánsok találkozásakor. Az atelier-humor itt megengedett, ha olyan finoman kezelik, mint Ács - rendezőként és Vackorként. Gőz István, Krum Ádám, Stettner Ottó és Kamondy Imre közül különösen az utóbbi tűnt ki Dudás-Thisbe líraian átélt megformálásával. Rajta sok múlik, mert a Piramust sirató Thisbe szavai-nál „angyal repül át" a színpad fölött, s ez meghatározó pillanat az előadás ban. A *szinház* - ugyanúgy, mint Brooknál - sok mindent megold. Titánia és Zuboly tekintete a színjáték tákolt függönye mögött, *a színpadon* találkozik újra, egy üvegétől megfosztott tükörkereten át. Végül is a színház „tükrözé e képeket", amelyek előbb föl-zaklatnak, azután harmóniát teremtenek. Most már megszólalhat a Mendelssohn-nászinduló, „időn kívül", diadalmasan, a tapsrend alatt.

Essék szó végül az előadás legkényesebb kérdéséről, Eörsi István átigazított Arany-fordításáról.

Jellemző, hogy a dilemma úgy vetődik föl: *szabad-e* Aranyt átigazítani, s nem úgy, hogy *szükséges-e.* Kétségtelenül szerencsésebb újrafordítani egy drámát, mint „kijavítani" a meglevő fordítást. De azt hiszem, akkor volna csak igazán hangos a szentségtörést kiáltók kórusa. Újrafordítani a *Szentiványéji álmot,* amikor létezik egy Arany-fordításunk?!

Minden korszaknak megvan a maga Shakespeare-képe. A magyar Shakespeare *általában* lágyabb tónusú az eredetinél. Ennek az az oka, hogy az eredeti művek egy nyers, szókimondó korban, a reneszánszban születtek, a ma használatos magyar fordítások zöme pedig vagy a múlt századi romantika, vagy az e századi irodalmias ízlés terméke. De még ha nem így volna is: minden fordítás a maga korának nyelvi valóságát, képalkotó és fogalmi rendszerét tükrözi, ebben az értelemben idővel a legjobb fordítás is elavul a színpad számára. Nem beszélve az egyes fordítók „saját" Shakespeare-jéről, ami önmagában jogosult, de nem biztos, hogy megfelel a fölújítások koncepciójának.

Valójában csaknem annyi fordításra lenne szükség, ahány új rendezői kon-

cepció születik. Ez egyáltalán nem képtelenség: a lengyel *Hamlet-, Macbeth*-Lear-fordítások száma tíz és húsz között mozog. *Á Learből* például tizennégy fordítás ismeretes, az utolsó négy az el-múlt húsz évben készült. Amikor Ja-rocki legutóbb megrendezte, a színház előbb újrafordíttatta. Mi legföljebb a Vörösmarty- és a Füst Milán-fordítás között választhatunk, *ha a Lear királyt* játsszuk, s ez még a jobbik eset. Legtöbbször meg kell elégednünk azzal az *egyetlen használható* fordítással, amely a rendelkezésünkre áll. (Van használhatatlan is, például az *V. Henriké.)* Mészöly Dezső néhány új fordításával javult a helyzet, de nem „oldódott meg", még az újrafordított darabok esetében sem, mert Mészöly szövegei is *egyfajta* szín-házi ízlést tükröznek. Megoldást csak az állandó újrafordítás hozhat, bár ez jelenleg utópiának látszik. Most a házilag reparált fordítások korszakát éljük (nemcsak Shakespeare-drámáknál, ha-nem például Csehovnál is).

Ami *a Szentivánéji álom A*rany-fordítását illeti, Eörsinek kétségtelenül igaza van abban, hogy az udvari emberek és a szerelmesek stílusa, grammatikája el-avult, a bennük tükröződő nyelvi és társadalmi szemlélet túlságosan finomkodó az eredetihez képest. Hozzátehetnénk, hogy számos fordulat és gyakran a szóhasználat is - régiessége folytán - megnehezíti a szöveg puszta megértését. Eörsi csaknem érintetlenül hagyta a dráma legerőteljesebb nyelvi rétegét - a mesteremberek szövegeit -, de mint-egy felerészben átigazította az udvari és a tündérvilág beszédét. Megoldásainak részleteiről komparatív tanulmányban kellene dönteni; kétszeri hallás és egy-szeri olvasás után vállalkozása minden-esetre igazolódni látszik :a darab közelebb került ahhoz; hogy olyan természetes, mai nyelven szólaljon meg, ahogyan, paradox módon, csak az angol eredeti tud megszólalni.

Shakespeare: Szentivánéji álom (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Arany János. *Mai színpadra alkalmazta:* Eörsi István. *Rendezte: Ács* János. *Díszlet:* Donáth Péter. *Jelmez:* Vágó Nelly m. *v. Szcenika: É. Kiss* Piroska. *Zenei vezető:* Hevesi András. *A rendező munkatársa:* Pányoki László.

Szereplők: Rajhona Ádám, Olsavszky Éva m. v., Garay József, Bczerédy Zoltán, Ács János, Máté Gábor, ifj. Mucsi Sándor, Csákányi Eszter, Básti Juli, Jordán Tamás, Lukáts Andor, Krum Ádám, Kamondy Imre, Gőz István, Stettner Ottó, Kristóf Kata, Lukács Csilla, Bal József, Dunai Károly.

BALOGH TIBOR

„Az igazság irónia nélkül sápadt kellék"

Dürrenmatt János királya Debrecenben

Baljós idők

II. Henriknek, a Plantagenet dinasztia alapítójának négy fia volt: Henrik, Gottfried, Richárd, János. A két idősebb testvér hamar meghalt, Henrik egyetlen gyermekét, Arthurt hagyta maga után. Oroszlánszívű Richárd elestét követően János lépett a trónra, aki ekkor

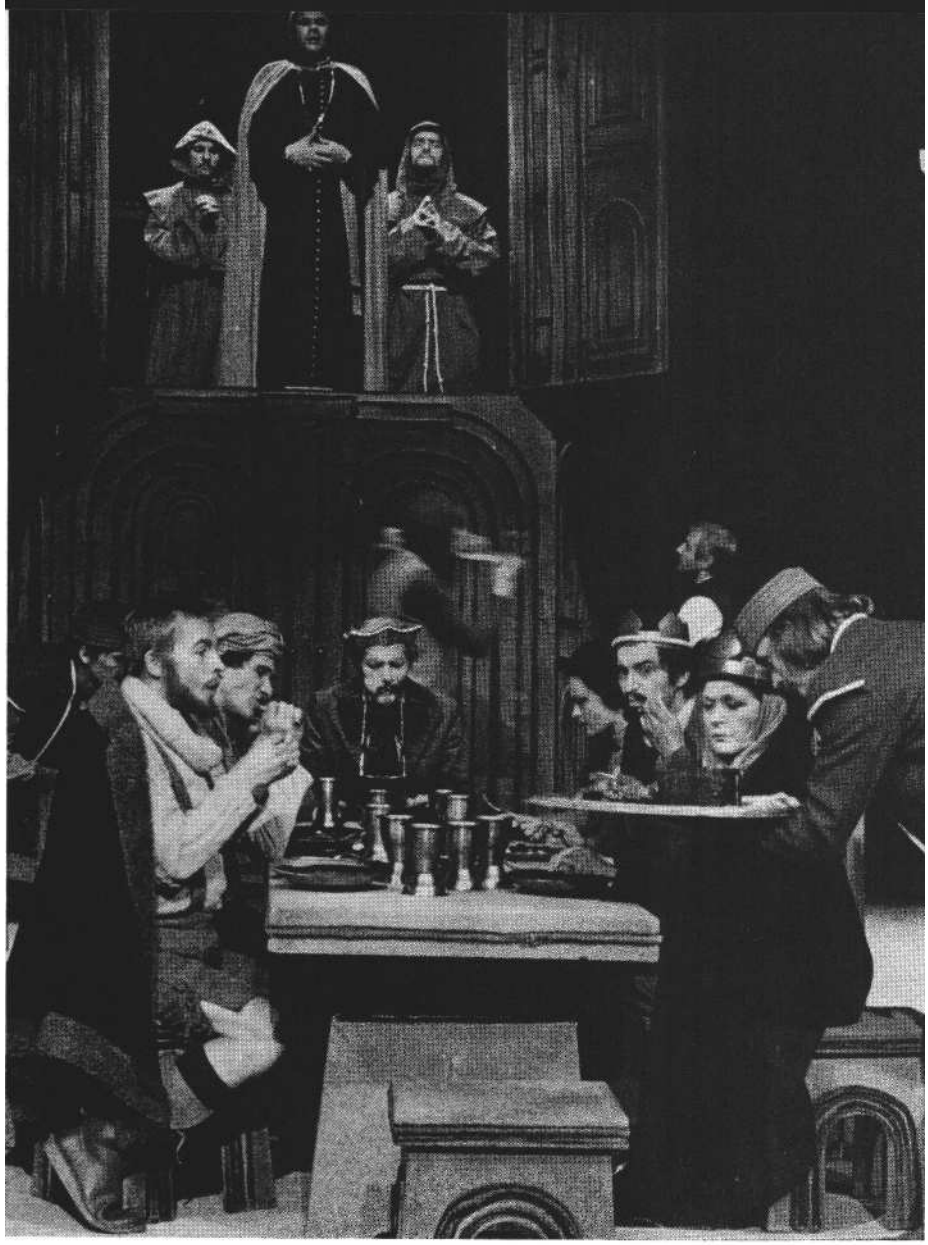
elődei jóvoltából - több birtokkal rendelkezett Franciaországban, mint maga Fülöp, a francia uralkodó. Ezért Fülöp szövetkezett Henrik özvegyével, Konstanciával, s a kis Arthur trónigényére hivatkozva, háborút indított Anglia ellen. A viszály békés rendezésére kínálkozott volna lehetőség a János király unokahúga és a francia dauphin közötti házasság révén, a Jánost sújtó pápai átok azonban Fülöpöt háborúra kényszerítette. (János a hadi kiadások fedezésére megadóztatta az egyházat, egyebek között ezért vonta magára a pápa harag-ját.) Kezdetben az angol király diadalt aratott; foglyul ejtette Arthurt, és parancsot adott meggyilkolására. Á végrehajtással megbízott Hubert de Burgh ugyan nem tett eleget a parancsnak, Arthur mégis elpusztult: menekülés köz-ben lezuhant a northamptoni várkastély faláról. Arthur haláláért a főurak János királyt okolták, lázadozni kezdtek ellene, végül elfogták és aláíratták vele a királyi hatalmat korlátozó Magna Chartát. Köz-ben Fülöp átkelt Angliába, hogy meg-szerezze fia, Lajos dauphin számára a trónt. Ekkorra azonban János - reménytelen helyzetében - kibékült a pápával, s Pandolf, a pápai követ megállást javasolt Fülöp seregének. A főurak nagy része is visszapártolt a királyhoz, a dauphin hadát egyesült erővel legyőzték. János király a swinsteadi kolostorba tért meg pihenni, ahol ismeretlen körülmények között - váratlanul meg-halt. Fia, Henrik herceg követte a trónon.

János király ellentmondásos egyéniségéről, uralkodásának kiélezett helyzetekben, váratlannak tetsző fordulatokban bővelkedő koráról gazdag iroda-lom tudósít. A középkori források még - abszolutisztikus törekvései, a római egyházzal való ellenségeskedései miatt

elmarasztalóan emlékeznek meg róla, s csak az angol reformációtól kezdődően terelődik a figyelem uralkodása pozitív vonásaira. Bale püspök darabjában, amely a király és a papság viszályát jeleníti meg, már a protestáns moralitás hőseként szerepel, a *The Troublesome Kaigne* című kétrészes színmű pedig ki-domborítja hazafias tetteit is (az állami szuverenitás őrzése a pápával szemben, illetve a franciák fölötti győzelmek). Shakespeare *János királya* lényegében *a Troublesome Raigne* cselekményfonalát követi, eszmeiségében azonban össze-tettebb annál. Elkülöníti a nemzet függetlenségét védelmező külpolitikus erényeit a belpolitikus tragikus vétségétől. Amíg a franciák ellen viselt háború, a pápa hegemonista törekvéseinek elutasítása nála is nemzeti üggyé magasztosul, addig az Arthurral szembeni merénylet a hatalomféltő ember gyöngesége-ként jelenítődik meg. Shakespeare egy nemzet, egy dinasztia (az Erzsébet-kor) értéktudata szerint szemléli a történelmet, amikor dicséri a geográfiai-ideológiai határokat őrző igyekezetet, s elítéli - az abszolút monarchia uralkodóeszménye szellemében - a gyöngeségről árulkodó zsarnoki gesztust. Mind a király erényeinek méltatásában, mind vétkessége megmutatásában jelentékeny érzelmi elkötelezettség tükröződik.

Dürrenmatt átdolgozása - a legújabb-nak ismert János-dráma - talán éppen az érzelmi elkötelezettség hiányában különbözd: leginkább valamennyi előd munkájától. A cselekményvezetésben ugyan a shakespeare-i változathoz igazodik, az átvett eseménytörténetet azonban, függetlenítve magát a történelemírásban rögzült értékrendtől, merőben új összefüggésekbe állítja. *A János király - a* dürrenmatti életmű egésze által teremtett sajátos világmodell egy szeleteként - az emberiség ügyeit felülről mozgató erők vakságával, abszurditásával, a hatalom gyakorlóinak kisszerű praktikáival, intrikáival, gyarlóságaival való kíméletlenül őszinte szembenézés.

Dürrenmattot nemzetisége, történelmi élményei és gondolkodói alkata egyaránt az objektív kívülálló nézőpontjának képviseletére teszik alkalmassá. Kis nemzet szülötte, egyik oldalról sem érdekelt a hajdani angol-francia vagy bármely más, jelenkori nagyhatalmi konfliktusban, elfogultság nélkül kezelheti tehát a mondandója cselekményi hátteréül választott anyagot. Á nemrég



Dürrenmatt János királya Debrecenben

véget ért világháború tapasztalata, illetve a háborút követő hisztériás kardcsörtetés atmoszférája pedig arra ad ösztönzést, hogy - ugyancsak a kívülmaradás lehetőségében részesült szemtanú szabadságával leleplezze a hamis ideológiák koholásával népeket egymás ellen uszító, önérdek vezérelte uralkodói köröket. E szándékát talányos áttételektől mentes politikai parabolában valósítja meg.

A János király - áttételnélkülisége, közvetlen politikai vonatkozásai miatt - ciklikus érvényességű mű. AIapeszméje - amely szerint a háborúk mindenkor kicsinyes magánügyekben folynak, s a nemzetek közötti érdekellentétek rendezésében a józan értelemnek szikrája sem villanhat - nem hat bármelyik történelmi pillanatban egyformán aktuálisnak. Az úgynevezett „enyhülés" konszolidáltabb esztendeiben csekélyebb hitellel hangzottak volna a fattyú Falconbridge szavai *(„a sors szekerét a butaság húzza, s a véletlen")*, mint ma, amikor a világ kedélyének elborulása újra igazolni látszik: a politika és az ésszerűség néha valóban összeegyeztethetetlen fogalmak.

Dürrenmatt úgy alakítja át a shakespeare-i szituációkat, hogy az eredeti angol-francia nemzeti ellentét helyett a hatalom birtoklásáért folytatott harcra helyezi a hangsúlyt mindkét tábor ábrázolásakor, s ezáltal nem a nemzeti ellentéteket, hanem az uralkodói csoportok érdekösszefonódását, lényegi azonosságát mutatja meg. Így, miközben a hát-térben, a színfalakon kívül, véres komolysággal dúl a látszólag nagy eszmék, nagy erők és nagy egyéniségek vitézi összecsapása, az előtérben koronás fők anyukái vicsorítják egymásra fogukat, hogy az uralkodásra jog és rátermettség szerint hivatott király helyére csecsemőket vagy ütődött rokonokat ültethesse-nek, akik révén majd az ő kezükbe kerülhet a hatalom. Velük és nemeseivel szemben kell megvédenie Jánosnak a trónt.

János eredendő gyöngesége, hogy szenvedélye az uralkodás: ez az életprogramja, minden intézkedése a pozíciója megőrzésére irányul. Háborút indít, ha nem érzi szilárdnak országa belső rendjét, mondván:

„Nekem kell ez a háború, s ha nem
Háború, akkor a fenyegetésből Nyíló
politikai győzelem:
Ha Angers-nél vagyok, a franciák tán
Engednek még. Ezt meg kell játszanom.
A hősbagázs, melyet bátyám, Richárd
Remekül szétrohasztott, zűrzavart
Teremtett itt. A nemesség morog,
Mert túl keménykezű vagyok. Szabadság
Kell nekik, hogy kifosszák Angliát,
Ezért inkább Arthurhoz hajlanak.
Az Egyház zsarolni próbál, adóit
Követeli, s a mennyei kegyelmet
Csak készpénzért folyósítja. A nép vak.
A hadsereg egészséges csupán, S
míg nem rozsdás, használnom kell a fegyvert."

Személyes áldozatokat kívánó házasságok révén szerez békét, ha *ez az* ára hatalmon maradásának. Őrizetlenül felejti hátrahagyott táborát, hogy anyját, aki rajta akar uralkodni, elveszejtse, megkegyelmez a gyűlölt és rettegett Arthurnak, mert megölésével ürügyet szolgáltatna a nemességnek a jogos pártütésre. Behódol a pápának, hogy az elismerje illetékességét az angol trónra, majd legvégül kibocsátja a Magna Chartát, ez-által hivén fenntarthatónak legalább az uralkodás látszatát.

A hatalom megőrzéséért vívott harcához szövetségesre talál a Fattyúban, Oroszlánszívű Richárd „természetes gyermekében", aki - felemás státusa következtében - kívül áll az uralkodásra aspirálók körén, de alkalmas arra, hogy közvetítse érdekeiket. A Fattyú azonban nemesebb küldetést álmodik magának ennél: be akarja csempészni a történelem-be a rációt, ami - hite szerint - egyetlen forrása lehetne a nép és uralkodói közös boldogulásának. János nem az eszefogyott király típusa Dürrenmatt színjátékában. Belátja és elfogadja a Fattyú értelmesnek tetsző, számára és a tömegek számára egyformán előnyös indítványait, az elmés kompromisszumokból azonban csak újabb vérontások születnek. Mert a jóra csábító kombinátor

számításait rendre keresztülhúzzák a Jánoséval ellentétes érdekeket szolgáló ügynökök machinációi: hol egy prostituálódott ideológiai apparátus képviselője (Pandulpho), hol Pembroke gróf, a „hű" lakáj mesterkedése akadályozza meg a békekötést.

Azt sem mondhatni persze, hogy az ellentábor vezére, Fülöp király, ütődötten vagy bűnösen népellenes volna. Sőt, kezdetben, ő Jánossal szemben nem háborús, hanem diplomáciai győzelemre tör. Ám csak addig tűnhet föl a béke védelmezőjeként, amíg a pozícióharc más lépésre nem kényszeríti. A világ vezető főinek hatások és ellenhatások, érdekek és ellenérdekek szövevénye által meghatározott döntéseiben egyetlen tényező nem játszik csak szerepet, a közember, akinek élete, kormányzása reájuk bízatott. A nép nem egyéb itt, mint potenciális veszteséglista, hivatkozási alap egy-egy hatalmi átstrukturálódás demagógiája számára; esetleg dobókocka, ha valamely politikai patthelyzetben alternatív megoldás kínálkozik. *A* János *királyban* megjelenített szituációkból az a következtetés vonható le, hogy a történelem céljukat kizárólag önnön létük fönntartásában lelő - egymástól jottányit sem különböző hatalmi csoportosulások váltakozása. Ami tehát Dürrenmattnál a politika színpadán játszódik, az a legszentebb, a legfontosabb ügyek komédiája.

Az ilyen színpadról az értelemmel bíró lénynek le kell lépnie. Ezt a meg-oldást választja a Fattyú, amikor, János bukása után, az új rendszer is szerepet ajánl neki. Végszavában fanyar iróniával fogalmazza meg a magánüdvösség programiját:

,Szülőföldem, vesztes vagy.
Elmerülve
Népedbe, néped része leszek újra, I
la kell, mint bátyám
tehenészlegénye,
Fütyülök rangra és nemeseidre,
Ledöntök minden kapható
fejőlányt
És szakácsnőt, akinek ülepe
Beragyogja a világéjszakát,
Fattyúkat csinálok, mint én,
a népbe
Lövellve az Oroszlán erejét!
Tán így tudok Anglián segíteni
még."

A Fattyú kivonulása belső emigráció, a konstellációkkal szembeni tehetetlenség belátása nyomán vállalható egyik lehetséges értelmiségi létforma, amely - bizonyos változatában - a *Fizikusok* és a *Nagy Romulus* életreceptje is.

Egy lokális olvasat

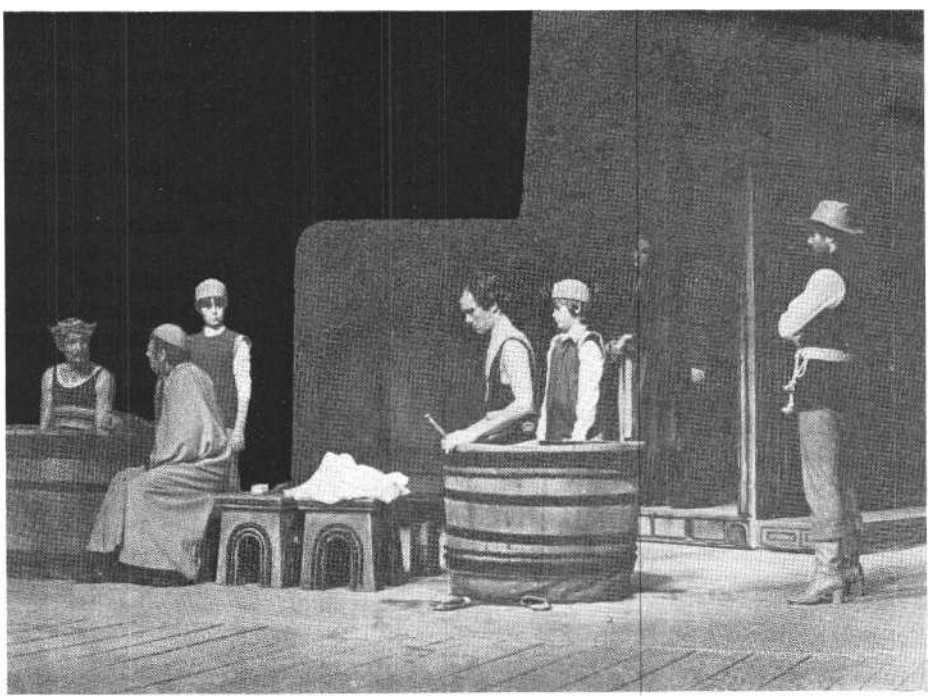
Bár *a János király* ciklikus érvényessége, kétfelé hegyezett politikai tartalma, az áttételezettség hiánya, a gondolati egyrétegűség és a cselekmény extenzív összetettsége miatt a Fiziku*s*oknál, a *Nagy* Romulusnál *vagy Az öreg hölgy* látogatásánál kevésbé jelentékeny munka, jó pillanatban mégis sikerrel állítható színpadra. A színrevitel hitelességét azonban veszélyezteti az a paradox körülmény, hogy a dramaturgiai értelemben vett „jó pillanat" az emberiség történetében éppen a rosszabbak közé számít. Ilyenkor könnyen csalhatja a rendezőt társadalmi felelősségtudata arra a lépre, hogy tetszetősen kimondja: vannak dolgok, amelyeken *itt és most* nem lehet viccelni. Igen ám, csakhogy: *máshol* más viccel, máskor pedig - vö.: ciklikus érvényesség -- minek ?

Debrecenben, összességében, nem született rossz előadás. Ami megvalósult, az a néző számára megérthető, értelmezhető, élvezhető, helyenként szórakoztató. Az írói attitűd interpretálása során ugyanakkor gyakran belefutottak a rendezők - Lengyel György és Balogh Gábor Dürrenmatt kelepcéibe, holott ezek létére a szerző maga is figyelmeztet: "Nem mindig szerencsés az a szenvedélyem - mondja -, hogy a színházban a gazdagságot, a világ sokrétűségét akarom ábrázolni. Így aztán *az én színházam gyakran* több *jelentésűvé válik,* s ez látszólag zavaróan hat. Félreértések is adódnak, mivel drámáim tyúkketreceiben kétségbeesetten kutatják a magyarázat tojásait, ezeket pedig csökönyösen vonakodom megtojni."

A János királyban a Dürrenmatt-művek polifóniája a szöveg kettős intonációjára szűkül. Az egyik jelentésszintet a dialógusokba épített politikai nyilatkozatok, filozófiai megállapítások *általános érvényessége,* a másikat az ugyanezen kijelentések *helyi értéke* alkotja. A két réteg között a legritkább esetben van egyezés, Amikor például Jánosban megfogalmazódik a kétely, majd a fölismerés, hogy

„Anglia miféle jogon miénk,
Plantageneteké? I lát Anglia
Nem inkább tulajdon tulajdona?
Anglia nem enyém s nem a tiétek.
Mi csak igazgatjuk de jól vajon?
Profitálunk. S amit mi csőcseléknek
Hívunk, azé az ország. Ami nékünk
Üzlet, azért a nép fizet. Élet-halál
Határán álltam, s megláttam
a törvényt.
Mint a Sinai-begyről Mózes, úgy
Térek a holtak országából vissza
most,
Kezemben Magna Chartával, amely E
naptól Anglia törvénye lesz!"

Jelenet a debreceni János királyból



ez a jelentés általános szintjén érvényes bölcsesség. A kontextusba illesztve azonban kitetszik; a politikai kényszerűség belátásából fakad. A két jelentésszint nem abszolutizálható: a helyi érték szerinti hamisság nem zárja ki az általános érvényességet, s ez megfordítva is így van. A két intonáció összhangzata az irónia, az igenlés és az elutasítás kölcsön-hatásából születő megengedés írói fölénye. Ebben a képletben szó sem lehet megkésett felis[m]erések, végzetes félre-értések tragikumáról, legföljebb elkomorulásról, ami a befejezéshez közeledve válik mind erőteljesebbé, akkor, ami-kor már bizonyossá válik a kaotikus világrend megváltoztathatatlansága.

A debreceni előadás az ironikus írói attitűd, a kettős intonáció érvényesítésében nem következetes. A színészek elveszítik a távolságot az általuk megformált figura valódi lénye és politikai szerepjátéka között. Á történelmi színjáték résztvevői időnként teljesen azonosulnak szövegükkel, és ezáltal egyjelentésűre bomlik le a kétszólamúra komponált gondolati építmény. Különösen a napjainkra vonatkozó utalások közvetítésében jellemző ez: az időszerű üzenetek tolmácsolásakor a színészek patetikus-tragikus hangra váltanak, s a hirtelen mutáció megtöri az előadás hangnemi egységét. Ezek azok a pillanatok, amidőn a rendező társadalmi felelősségtudata berzenkedik a dürrenmatti relativizmus ellen. Ám a helyette alkalmazott, etikusabbnak vélt interpretáció megfoszt a darab *mélyrétegétől*, így az előadás - azon túl, hogy elveszíti stiláris tartását - mindenekelőtt egy aforizma (a kitűnő erdélyi író, Panek Zoltán mondása) igazolójává válik: „az igazság irónia nélkül sápadt kellék."

Egyértelműen sikeresek viszont az eredetinél némiképpen vulgárisabbra hangolt komikus jelenetek, amelyek a kívülről nézve patetikusnak és kenetteljesnek tetsző udvari-papi életformát travesztálják (Pandulpho bíboros és János kettőse az V. felvonásban, vagy Fülöp és Lajos dézsajelenete). A harsányabb tónus nem idegen Dürrenmatt szellemétől. A részleteket tekintve ugyanakkor nem kevés a kidolgozatlan, alkalminak, néhol banálisnak ható megoldás. Az aktualizálást, a jelenkori vonatkozást szimbolizáló tárgyak és jelmezek többnyire idegen testek a színpadon. Különösképpen az angers-i polgár életét kioltó revolver dörrenése irritáló, de zavar a hadiszerencse forgandóságát kifejező, kétoldalt elhelyezett, hol rúdjukról csüngő, hol a por-ha hulló, stilizált lobogók didaktikus célú használata is.

A sajátos rendezői olvasat nehezíti a színészi teljesítmények értékelését. A címszereplő Csíkos Sándorét, az Eleonórát alakító Hegedűs Erzsiét, illetve a Fattyú szerepét játszó Cseke Péterét egészen értékelhetetlenné teszi, mert róluk - az előadás alapján - nem derül ki, rendelkeznek-e elegendő játékkultúrával a dürrenmatti színház életre keltéséhez. Egyedül Sárközy Zoltán alakítása - szerepének pontos rendezői értelmezése következtében - emelkedik ki a többi közül. Fanyar intellektusa, beszéde és gesz-tusai árnyalt többértelműsége sejteni enged valamit a színpadra állítás elszalasztott lehetőségeiből. Kóti Árpád (Pandulpho) két jelenete közül csak a hivatalból korrupt egyházi tisztviselőt leleplező második a hatásos. Blanka lelki átváltozásának megláttatása szerelmes, romlatlan leányból a bosszú kéjét áhító hetéra válik - nem Bajza Viktóriára szabható feladat. A most bemutatkozó végzős főiskolások sorából Orth Mihály (Lajos dauphin) és Kovács Titusz (Egy polgár Angers-ből) érdemel méltató említést. Csernák János játékából hiányzik Pembroke végső árulásának motivikus előkészítése. Sziki Károly igyekezete dicsérhető, alkatának azonban nem felel meg a militarista-gourman Lipót herceg szerepe.

A díszlet- és jelmeztervezők munkáját a pontos darabértelmezés hiányából fakadó tanácstalanság jellemzi. Fehér Mik-lós székesegyházzá, királyi palotává, városfallá, várbörtönné, trónteremmé variálható díszletépítménye ugyan esztétikus és szellemes megoldás, de az előadás hangneméhez való igazodás szempontjából teljesen semleges. Szabó Ágnes jelmezei jól oldják meg a táborok elkülönítésének feladatát a kék és a rőt tónusok tömbszerű szembeállítása révén, ám a ruhák divattörténeti elegyessége szintén a kollektív munka esetlegességeit igazol-ja. Mintha alkalmi módon keverednének itt a historizáló és a jelenkori vonatkozásokra utaló, stilizáló motívumok.

A debreceni évadkezdés, úgy tetszik, kevésbé sikeres a tavalyinál. Ennek oka elsősorban a darabválasztásban keresendő: a társulat nem érett össze még igazán ahhoz, hogy Dürrenmattot játszszék.

SZÁNTÓ PÉTER

A revizor Kecskeméten

Szőke István egy nyilatkozatában Shakespeare-re hivatkozott, aki szerint az ember nem olyan anyagból van, amilyen, hanem amilyenek az álmai. Így engem is az álmai érdekelnek - fűzte hozzá a rendező - nem pedig az, hogy utoljára miként vitték színre a darabját.

Ezért jelentik rendezései a rejtett gondolatok revelációszerű kibontását, olyan értékek kiemelését, amelyek meglétéről sok esetben maguk az írók sem voltak meggyőződve.

Persze ez utóbbi igazán nem számít. Az Arany János-i „gondolta a nyavalya!" nem kérdőjelezheti meg az értelmezések létjogát.

Szőke István munkáiban sokszor a beváltnak hitt konvenciók - az operett, népszínmű - világát állítja furcsán fénytörő tükörrendszere középpontjába. Máskor meg éppenséggel e névtelen, biedermeier bájolgású darabok helyett fél- és egészen klasszikus drámáknak a színháztörténeti tisztelet megkövetelte hagyományos - hagyományosan kövületszerű - értelmezéseit rázza nagykockás pepit. nadrágba.

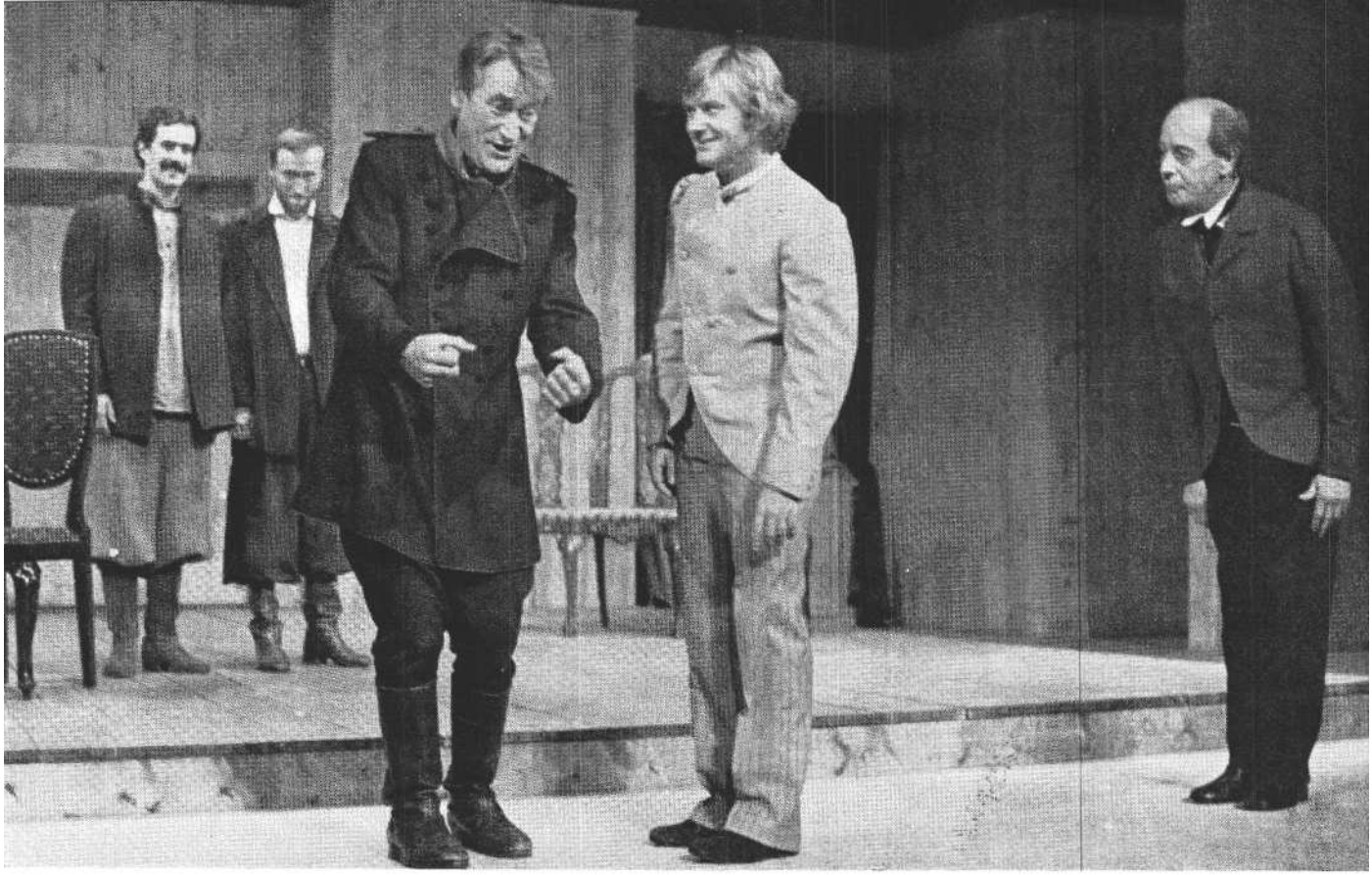
Gogol komédiája, *A revizor* kétségkívül a második csoportba tartozik.

Noha Szőke - talán az egy Shakespeare kivételével -- nem törődik a színdarabszerzők Gothai Almanachjával. Úgy véli, hogy például Moliére fénycsóvájában Rostand-tól a társalgási vígjátékok szerzőin át Ionescóig nagy, kis és közepes fényű csillagok egész sora megfér. Ha pedig Rostand Moliére-től tanult, végül is milyen különbségnek kell lennie a *Képzelt beteg* vagy a *Cyrano* előadása között?

De Bergerac lovag színpadi története nem olyan, amilyen egy a hegeli abszolútumok síkján tökéletes *Cyrano*-előadás lehet, hanem amilyennek egy tökéletes Moliére-estét kell elképzelnünk.

Mindez persze fordítva is igaz. Ha fikarcnyi fércművekből létrejöhet pompás előadás, miért kéne akadémikus tisztelettel megdermednünk egy klasszikus dráma előtt?

Ráadásul Gogollal roppant könnyű dolga volt a rendezőnek. Annál inkább,



A revizor Kecskeméten. **Az** előtérben: Tolnai Miklós **(Polgármester), M.** Horváth József (Hlesztakov) és **Lakky** József (Hlopov)

mert az orosz szerző maga sem valamelyik üstökös fénycsóvájában húzódott meg; ő maga volt az, akinek köpönyegéből *Köpönyegéből* -- Dosztojevszkij szavai szerint „mi valamennyien" kibújtunk. Mi valamennyien? A múlt századi orosz írók? A nagy szatirikusok? Vagy valóban, a szó egyszerű értelmében: mi valamennyien ?

A *revizor* kecskeméti előadása egy kissé ez utóbbi mellett tesz hitet.

Kérdés persze, mi szükség van ma *A. revizorra* Milyen mai tartalmat, üzenetet adhat nekünk a XIX. századi orosz kisváros a maga kisstílűen gonosz vagy ostoba lakaival?

I la a somogyi vörösbáróra, a visnyei koporsós téeszre vagy a martonvásári nagyember sikkasztott házára gondolunk, meg azokra a revizorokra, akik felől mindez akadálytalanul megtörténhetett, máris elhisszük, hogy ha valaki színpadra állítja A *revizort* úgy, ahogy van, frakkokkal, rokolyákkal, a XIX. századi környezet múlt századi problémáival, akkor is hiteles, mai magyar színdarabot - tragédiát? - hívott életre.

Szőke természetesen ennél az egyszerű kikacsintásnál többet akart. Kérdése az volt: miként lehet ma korszerűen Gogolt játszani? Ugyanaz a kérdés, mint 1978-ban Kaposváron, a Képzelt *beteg* előadásán Moliere-rel kapcsolatban. S a válasz legalább olyan érdekes, mint akkor.

A néző először a figurák átlényegítését veszi észre. A rendező megkereste a színpadi alakok mai megfelelőjét ; nem kortalan ruhákkal, dísztelen díszletekkel. Nevezzük ezt átlényegítésnek...

Találkozik azután a néző az egész darab meztelen szerkezetével. Mintha egy hatalmas hal hibátlan csontváza lenne, s már nem csak egy esetleges *Revizor-*előadásé, hanem valami többé: egy világé, életformáé.

Végül azt látjuk, valamiképp több van a színpadon, mint ami a darabban szerepelt. A rendező együtt álmodik az íróval - nem azt rendezi meg, amit az megírt, hanem amit szeretett, akart volna. Ez persze képspengén táncoló művelet; amit az író kihagyott, megváltoztatott, nem biztos, hogy szükséges. Ráadásul sokszor, a lélektani elfojtódás során az író saját vágyaival ellentétes szöveget írt, s a darab szövete nem enged, hiába próbáljuk a mondatokat önmaguk ellen fordítani. Mint látni fogjuk, Szőke Hlesztakov-értelmezése nem ellentétes Gogoléval, csak az írott szöveggel ellenkezik néhol.

Mi tehát a kecskeméti előadásban a csontváz, és mi az álom ? Az a két eszköz, amitől összetéveszthetetlenül Szőke Istváné ez A

revizor?

Felfogásában a darab kristályszerkezete a függőség. Ezen a színpadon mindenki „viszonyban" van. Jogilag, társadalmi közmegegyezéssel vagy farkas-törvények által minden, ami itt látható, egyben szabályozott is. Alárendelt, fölé-rendelt, kizsákmányolt és rabló, vere tett és gyermekét lazsnakoló, mindenki csak egy-egy pont.

Első pillantásra üvegpiramisra emlékeztet mindez; a szerkezet azonban bonyolultabb, mert akit a piramis csúcsára vélünk, arról kiderül, hogy egy másik gúlának a közepe táján foglal helyet. A gúlák összefolynak, s végül valamiféle végtelen kiterjedésű gyémánt kristály--szerkezetét látjuk, ahol minden szigorúan, keményen definiált.

S ez az egész folytatódik az összes irányban, ad infinitum.

A darab legnyomorultabb páriái is följebbvalói valakinek. Az őrt álló poszt, akinek leginkább csak a mérhetetlen farbarúgásokból jut egész adag, valahol kinn, túl a színfalakon a bazárosoknak dirigál, fosztogatja őket szuronyos puskája, kopott egyenruhája jogán.

A kétségbeesett, kifosztott, csőbe húzott kereskedők sem igazán szánalomra méltók, hiszen azokon gazdagodtak meg, akik már olyan nyomorultak, hogy be se férnek a darabba. Az álrevizor nagylelkű fogadónapján a mindenféle panaszkodók után még ők is megjelennek, de a fáradt Hlesztakov rájuk már nem kíváncsi, a poroszlókkal hajtatja ki őket a komédiából.

De azért bízvást hihetjük, hogy még ezek a nyomorultak is állanak valaki fölött.

Ugyanez a másik irányban: élők és holtak ura, a polgármester maga is tisztában van vele, milyen parányi pont ő és a kis városa, amelyet csak a harmadosz-

Hlesztakov és Anna Andrejevna: M. Horváth József és Réti Erika (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

tályú postafogat érint, ahová véletlenül jut az ember, s ahol újság egy sárga csizma is. O maga rúgja odébb mint értéktelent a saját maga szemétdombját, mikor megcsillan a fölemelkedés reménye. S amikor feleségével jövendő pétervári életükről álmodnak, már egy új, mégis ugyanolyan kristályszerkezetbe képzelik magukat.

Ebben az értelmezésben válik szívszorítóvá a kecskeméti színpadon Bobcsinszkij üzenete: „Alázatosan kérem, ha Pétervárra tetszik menni, méltóztassék ott megmondani a nagyméltóságoknak, szenátoroknak, admirálisoknak, hogy kegyelmes uram vagy fenséges uram.. . ebben és ebben a városban él egy bizonyos Pjotr Ivanovics Bobcsinszkij. Csak ennyit: él egy bizonyos Pjotr lvanovics Bobcsinszkij."

Általában érzelgős, reszkető hangon szól ez a pár mondat; nem így Kecskeméten! Gáspár Antal Bobcsinszkije nagyon tiszta, nyugodt hangon üzeni, hogy van. Fizetni is hajlandó, hogy ezt közölhesse. Itt nem becsülik ők, mert tudják a helyét, az ő pontját a szerkezetben. Bobcsinszkij azonban tisztában van vele, hogy „odafönt" önmagában ez is érték: miközben körülötte mindenki megőrült, ő ott van, ahol helyét feltételezik, ahová rendeltetett.

Az abszolút nulla ponton.

Hlesztakov vasalt csizmában gyalogol bele ebbe a finom és érzékeny kristályszerkezetbe. Már itteni létezése önmagában abszurd. A fővárosban nyilván kis senki, így itt még ennyi se lehetne. Hiszen az egyetemes nagy vázban még a helyi fogadós is értékesebbnek számít az itteniek szemében.

Félreértés folytán azonban Hlesztakovot túlbecsülik, ő pedig megfelel a túlzásoknak. Ki-be rohangál ebben a szigorúan megszerkesztett hatalmi labirintusban, fittyet hányva mindenre.

De ha ezt megteheti -- döbben rá végül Tolnai Miklós polgármestere - hát akkor semmi sincs! Á szabályok kifinomult összessége tojáshéjként roppan össze Hlesztakov lába alatt, s nem marad semmi! Jöhet már az igazi revizor, történhet akármi ! Leválthatják a város egész tisztikarát, családostul Szibériába küldhetik őket - mindez már csak hullagyalázás! Egy betonszilárdnak hitt értékrend összeomlott, s híveit maga alá temette.

Ezt a rádöbbenést, a minden másképpen van, az „ezután" nem hasonlíthat az „ezelőttre" érzését játssza el Tolnai Miklós a komédia utolsó mondataiban. Nem is eljátssza, velünk mondja. Mert ez után a vérfagyasztó három ól-a után, amikor szemünket a távolba meresztettük, s mindenütt ugyanazokat a formákat, rácsszerkezetet láttuk, nem nevet-hetünk igazán szívből senki póruljárásán. Nem nézhetjük úgy a darabot, mint mulatságosan ostoba díszhalat az akvárium zöldes üvegén át.

Az álmot, a másik rendezői eszközt Szőke elképzelésében Hlesztakov képviseli. Megszoktuk, hogy nyegle, fölöttébb ostoba, ingyenélő Hlesztakovok fosztják ki a még náluk is ostobább, kisszerűbb városi előkelőségeket. Itt viszont egy tisztességes, jó kedélyű, kamaszos fiatalember rohangál a színen.

A hagyományos felfogásra utal Konrád György Gogol-tanulmányának az előadás műsorfüzetében szereplő részlete is: „A Miklós-kor évtizedekig tartó ellenforradalmi korszak volt. Miklós cár kalandor és klasszikus zsarnok volt egy személyben. Herzen Hlesztakovnak nevezte."

Mit ír ezzel szemben Gogol? „Ki ez a Hlesztakov? Nem tartom őt csalónak. Nem kenyere a hazudozás, el is felejti, hogy hazudik, és saját maga is majdnem elhiszi, amit beszél... Egész őszintén a lelkéből szól, s miközben hazudik, megmutatja, milyen is ő valójában... Mindenki Hlesztakovvá válik az életben
talán csak egyetlen percre, talán több percre is, ezt azonban természetesen nem szeretjük beismerni."

Az író vallomása szemlátomást ellentétben áll Herzen véleményével. Ki ne szeretett volna valami félreértés folytán rövid ideig a világ ura lenni? Ki ne szerette volna, hogy ne kössék mindazok a szabályok, amelyeket megszegni nem mer? Gogolnak, a fiatal, vékonypénzű, az előkelő társaságban inkább csak meg-tűrt tollforgatónak imponál a titkolt vágyait megtestesítő Hlesztakov, ez a csepűrágó, aki mer az lenni, ami.

Keserves helyzetben, korgó gyomorral ül szállodai szobájában a kecskeméti előadás álrevizora. Kissé buta, jóindulatú, félszeg emberke, aki született jogait is elvékonyított, gyermeki hangon, zavartan topogva meri számon kérni. Nem érti a világot: tisztában van azzal, melyik pontján áll a hatalmi váznak, ezért érthetetlennek tartja, hogy a szerinte nála alacsonyabb rangú kocsmáros nem akar neki hitelezni, sőt fenyegetőzik.

Nem sokkal később a helyzetek szédületes sebességgel kínálják önmagukat: Hlesztakov jószerével a börtönbe készül, mikor meglepetten bevonul a polgármester kínálta vendégségbe. A közjóléti ebéd után zavartan újra és újra megkérdezi, mit is evett tulajdonképp. Szemlátomást most kezd megszédülni a határtalan lehetőségektől. Még nem érti, mi történt, még nem hiszi, hogy láthatatlan kezek elvágták rajta a társadalmi megszokás összes húsba vágó kötelékét.

Percig sem akar bolondot tenni a többiekből. Nem is a haszonlesés vezeti abban, hogy a lehetséges utolsó pillanatig komédiázzon. Egyszerűen játszik, önfeledten, tobzódva, a sikerekben lubickolva, gyermeki módon.

Ennek udvarol, amazt eljegyzi. Ennek egyre színesebb meséket mond, amattól pénzt kér. Utóbb már nem is törődik a fölvezető mondatokkal, egy barátságos hátbavágás kíséretében rögtön a tárgy-ra tér. Bobcsinszkij és Dobcsinszkij nem ad?! Istenem, ha lenne nekik, adnának! Nem a pénz itt a lényeg, hanem a lehetőség.

Hlesztakov végiggyalogol ezen az abszurd lépcsőn. Mire a csúcsra ér, körülötte, mögötte összeomlott már az egész ház, de ő trojkáján elrobogva észre sem veszi. Camus Caligulájával ellentétben alighanem a Holdat is megszerezhette volna, ha elég erősen kéri.

Kétségtelen, hogy ez a Hlesztakov sokszor a szöveg ellen játszik. Amikor berúgva egyre nagyobb hazugságokat mond, a szövegértelmezés első síkján - mondjuk a darabot olvasva -, mind jobban kiderül műveletlensége, pitiáner ostobasága. Ennek az előadásnak a szín-padi helyzetében azonban egész máshogy hangzik minden: a regénycímek összekeverése, a primitivizáló petrográdi életképek - mind-mind játék.

Ennek a fiatalembernek még azt is elhisszük, hogy kellő kapacitálás után a Shakespeare-drámák szerzőségét is elvállalja, csupán csak azért, hogy kipróbálja, ezt is elhiszik-e neki.

Ugyanakkor néhány esetben - ritkán a legkoncepciózusabb alakítással sem tudja elhitetni a Hlesztakovot játszó M, Horváth József, hogy az elhangzott szavaknak egyszerűen nem az az értelmük, mint amit hallunk.

Az előadás másik gyöngéje, hogy kevés az igazán karakteres színész benne. Kétségesnek tűnik, hogy mindez az adottságokra, lehetőségekre hárítható-e; néhány szereplő olyan súlytalanul ját--kel a színpadon, hogy jószerével csak a műsorfüzetben szereplő nevükről venni észre őket. Óhatatlanul az az érzésünk támad, hogy nem annyira a képességek hiányából, mint tunyaságból fakadóan meg sem kísérelték a rendező megkövetelte szerepformálási stílust elsajátítani. Helyette pontosan azokkal az eszközökkel éltek, amelyek ezt a felfűtött, sokszor a „ripacskodás" határán táncoló stílust agyoncsaphatják: a modorosságok, közhelyek eszköztárával vagy éppenséggel unott jelenléttel.

Szerenesére ez nem annyira a főbb szereplőkre volt jellemző. Náluk Szőke stílusa talán az eddigieknél jobban diadalmaskodott. Az előadás szövete egységesebb, érettebb, tudatosabb lett.

Most is megtalálhatóak az erős, harsány színek (ahogy a rosszmájú „benyögés" mondja: ha a szövegkönyv szelíd mosolyt ír elő, Szőke színpadán öt percig fetrengve röhögnek), ezúttal azonban mindez pontos mértékkel.

Látszik, hogy Szőke miért szereti a múlt századi realista és posztromantikus darabokat: ezekben leli meg a stílusának megfelelőerős, tipikus karaktereket. Azokat az őstípusokat, akik nem hús-vér emberek, tehát kár lenne olyanná „alakítani" őket, mint amilyenek az életben szaladgálnak.

jól látszik a komédia előadásán, hogy nem a valódit kérte számon színészeitől, hanem az igazat. A valódi afféle mintha-igazság, az igaz viszont Szőke színpadán olybá tűnik, mintha térdmagasságban a valóság fölött lebegne. Elemelkedik a mindennapos, foyerbéli, ruhatár vagy büfé előtti, általunk előadott színjátszástól.

A színész tehát színészkedik, a szónak talán gunyoros értelmében. Megnyilvánulásai azonban nem a közhelyek, sztereotipiák világából válogatódnak, ha-nem önmagából, az emberből, színészből. Ehhez pedig alkattól függően elernyedés vagy lelki tusa szükségeltetik (az emlékezetes kaposvári Osztrovszkij *Erdő*-előadáson Olsavszky-Gurmizsszkaja illetve Vajda-Szomorov szerepformálásánál figyelhettük meg). Ez volt az, amit nem próbáltak ki néhányan, vagy pedig nem sikerült...

Tolnai Miklósról elmondhatjuk, hogy igazi Szőke-színész. Rendkívülien kemény karakterű, erős hatású előadó, aki a legernyedtebb, legmulatságosabb pillanatokban is olyan benyomást kelt, mint a katona, aki döngő léptekkel rója köreit, látszólag ellazulva, de ugrásra, ordítás-ra, akár gyilkolásra készen.

A polgármester alakjában mindent eljátszik. Egy kígyóbűvölő türelmével leckézteti meg a remegő kereskedőket, máskor sír, nyüszít a boldogságtól, hogy egy pillanat alatt visszazökkenjen a hideg megközelíthetetlenségbe. Ezért nincs a polgármester alakjában semmi nevetséges. Ez az ember belső integritással rendelkezik, arcát, testét, jellemét gyurmaként képes változtatni anélkül, hogy egy percig is más lenne. Tolnai talán a legnehezebbet valósította meg: eszközei teljes birtokában eljátszott valakit, aki eszközei teljes birtokában van - önmagát, s mégsem önmagát.

Réti Erika nem találkozott Anna Andrejevna alakjával. Mindenképp izgalmas az a rendezői felfogás, amely a polgármesternét egy halaskofa közönségességével, harsányságával játszatja el. Alighanem csak felszíni indok, hogy a színésznő hangterjedelemmel nem bírta a megerőltető játékot. A mélyebb ok az lehet, hogy Réti Erika, aki igen tudatos színésznő, ezúttal képtelen volt az átlényegülésre, talán mert igazából nem akarta elfogadni, nem tudta önmagából megformálni Anna Andrejevna alakját. Közvetett bizonyíték erre, hogy a harmadik felvonás lágyabb, hagyományosabb színeiben összehasonlíthatatlanul többet nyújt.

M. Horváth József megérdemelte a főszerepet. Ha férfi színészre illik ilyet mondani, bájjal játszotta el; megformálásában az álrevizor már-már kamasszá fiatalodott. Szinte csak az előadás után tudatosul a nézőben, hogy ez majdnem teljes egészében szó és mozgás műve, hiszen a színészt önmagában megjelenése aligha jogosítja föl a „kisédes" szerepkör betöltésére, ellentétben jó néhány kizárólag bájos és szép arcú kollégájával, akik mégsem tudták volna ugyan-ezt adni.

Elsöprően nagy élmény volt Lakky József Hlopov iskolaigazgatója. A táncoskomikus múlt minden tudásából és a jól érlelt szerepből született ez az izgőmozgó, állandóan páni félelmével küzdő alak. Időnként az autók szélvédőjén himbálózó gumiemberkére hasonlít, máskor valószínűtlenül kicsavart testhelyzeteivel, bokáig érő karjával, állandó mozgásával, formaváltozásaival már nincs is benne emberszerű: maga a félelem, az örök gyámoltalanság mozog le-föl a színpadon.

A trojka végül csilingelve elmen. Á kecskeméti színpadon szó nélkül áll a díszes társaság, életük romjai fölött. Mi pedig tűnődhetünk: megvessük-e, irigyeljük-e Hlesztakovot? Kinek van igaza: Herzennek, Gogolnak, Szőkének?

Gogol: A revizor- (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Mészöly Dezső *és* Mészöly Pál. *Rendező:* Szőke István. *A rendező munkatársa:* Saád Katalin. *Játéktér:* Szőke István. *Jelmeztervező:* Füzy Sári. *Koreográfia:* Szászfay György. *Zene:* Simon Zoltán,

Szereplők: Tolnai Miklós, Réti Erika, Ribár Éva, Lakky József, Csengery Erzsébet, Fekete Tibor, Lengyel János, Bácskai János, Vitéz László, M. Horváth József, Kölgyesi György, Szalma Sándor, Budai László, Gyulai Antal, György János, Gáspár Antal, Tunyogi István, Morva Ernő, Juhász Tibor, Fabó Györgyi, Egyedi Klára, Szakál Zoltán, Buga Ildikó, Goda Márta.

GYÖRGY PÉTER

A meghatódás felesleges

Mégis, kinek az élete?

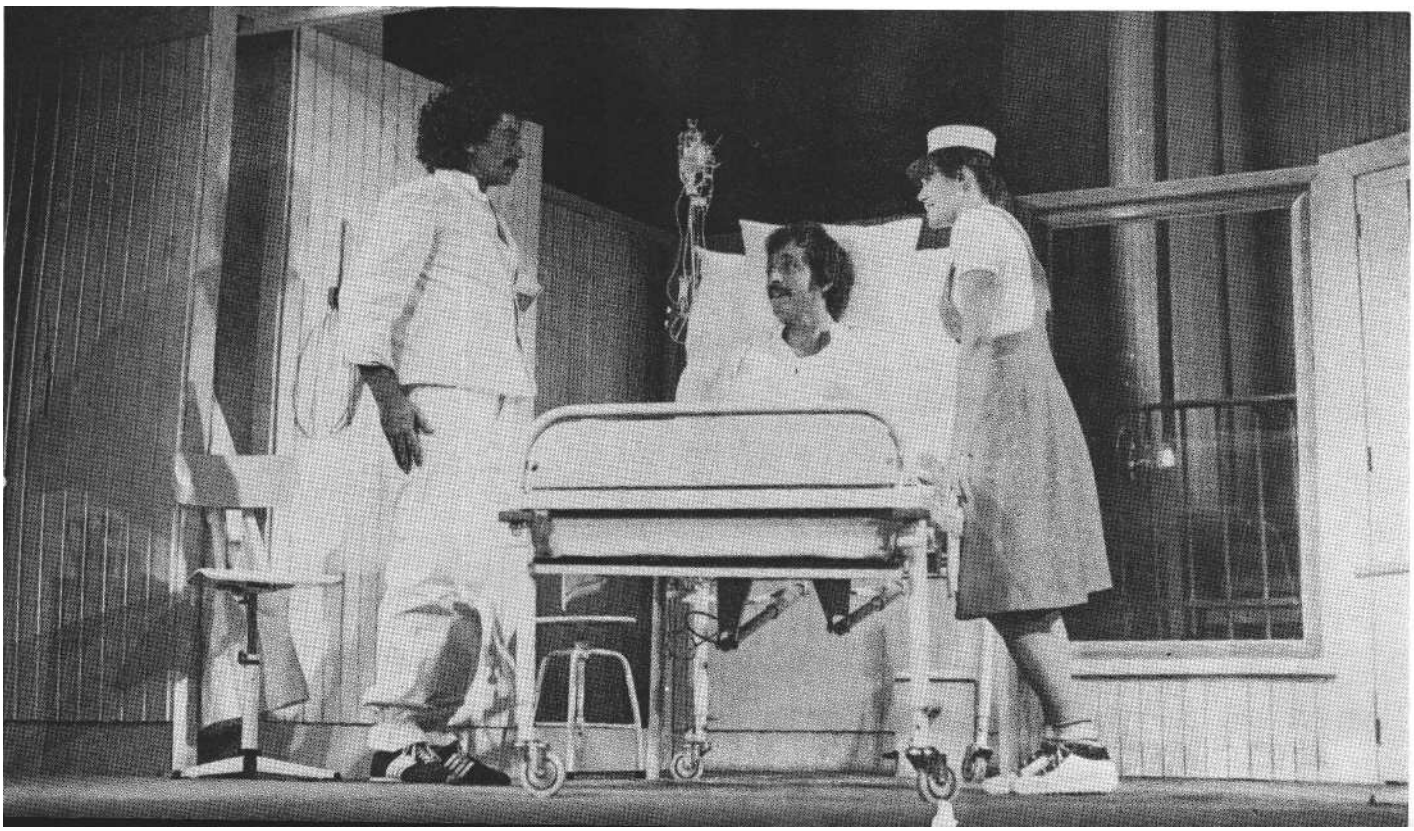
Elsősorban tudomásul kell vennünk, hogy Brian Clark darabja valóban közérdeklődésre tarthat számot, végül is egyikünknek sem mindegy, hogy ki és miképp rendelkezik életünkkel, van-e valakinek rajtunk kívül beleszólása abba, amit teszünk - ha a játék szigorúan véve is *csak* a saját bőrünkre megy. Főképp akkor, ha a túloldalon, döntésünkkel szemben, már nem valaki, hanem mint jelen esetben is, tudomány és jog szövetsége áll, amelyet mint Clark hőse is - épp saját halála érdekében -, ki akarunk cselezni, s így igen nehéz és bonyolult manővereknek nézünk elébe.

Clark technikás és rafináltságtól nem mentes szerző, darabja olyan ügyeket érint, amelyeket tanácsos végiggondolnunk, hisz e történet legnagyobb ereje aktualitásának többrétűségében rejlik. A halálhoz való jog kérdése valóban minden élőt érinthet, kezdve a kérdés divatos, tudományt alapító szakíróitól, az orvosokon át nem utolsósorban a betegekig.

Meghalni - manapság, legalábbis Európa környékén - kórházakban szokás, s túl ezek anyagi okokból eredő eset-leges elviselhetetlenségén, itt van még beteg és kórháza, beteg és orvosa cseppet sem érdektelen viszonya. *Az az* első-sorban szakszerűségre épülő viszony, amelyet Clark is oly méla undorral emleget, s amely ellen fellázadtak már nem-egyszer a betegek, de fellázadt már a pszichológia is, létrejött az antipszichiátria. Bizonyos ideje, s itt nem áll módunkban a kérdés történeti tárgyalása, az embereknek elegük lett abból, hogy megbetegedvén nem egy másik emberrel kerülnek szembe, aki gyógyít, ha-nem a szakértelem egy élő és személytelen esetével. A betegeknek elegük lett a betegséggel járó stigmatizáció folyamatának következményeiből, megelégelték azt a kedélyesen elviselhetetlen bánásmódot, amely ha lehet, még tovább betegít. De némelykor fellázadnak már maguk az orvosok is, egyeseket aggasztani látszik a kórházak szelleme, mondván, e helye-ken betegségeket és nem betegeket gyógyítanak. Ugyanis nem bizonyos, hogy ami jó a betegség ellen, az feltétlen hasznára van az embernek, akiért minden történik. Clark hőse épp e két szempont éles elválásának áldozata, ő béna és meg akar halni, s minthogy béna, de életképes, ezért orvosai életben akarják tartani.

A kórház tehát elég különös épület, s ha fel is tesszük, hogy feltétlen a betegség ellen való, be kell látnunk, hogy ez nem garancia minden esetben arra, hogy a személyért is van. A betegség ellen felvonultatott gépek életformát diktálnak, s ha a betegségtől független még létező ép ember tiltakozni kezd, úgy igen gyorsan kínos helyzetbe kerül. Magyarul: egy kórházban betegnek lenni vagy mondjuk haldoklani csak úgy lehet, ha a beteg a legmesszebbmenőkig figyelembe veszi a kórház előírásait, igényeit, maximálisan alkalmazkodik azokhoz, holott állítólag a kórház épült a betegért. Alkalmazkodni kell mindenhez, ami a betegség ellen történik, a kórház nem ér rá arra, hogy magával a beteggel foglalkozzék, épp elég baja van a betegséggel. Az orvosok valóban szakemberek, kik egy-egy szerv optimális működését biztosítják, de a beteg mégsem azonos szervei-nek összegével. (Ne essék félreértés. Sem-mi bajom nincs az orvosokkal, de azt mindenképp észre kell vennünk, hogy betegek és orvosok egyaránt olyan hely-

Brian Clark: Mégis, kinek az élete? (Madách Színház). Tímár **Béla (John), Huszti Péter (Ken) és Kiss Mari (Sadler nővér)**



zetbe kerültünk, amely meghaladja erőinket és lehetőségeinket. Másfelől pedig lehet, hogy illetéktelenség így beszélni orvosról és betegről, de épp ez az illetéktelenség az, ami teljesen lehetet-len, s épp ezt a tabut rúgja fel Clark is.)

A darab alaphelyzete látszatra a lehető legvilágosabb. Valaki (Ken) „ép elméjének háboríthatatlan birtokában" kijelenti, hogy - tekintettel enyhén szólva romlott fizikai állapotára - nem óhajt tovább e világon időzni. Nem kéri másoktól a jó halál valóban bonyolult kegyelmét, semmi mást nem akar, mint hogy vegyék ki abból a bonyolult adminisztratív, gépi, pszichológiai rendszerből, amelyet épp életben maradásáért tartanak fenn. Egyszerűen ennyit követel, s még az is kétséges, hogy ez öngyilkosságnak tekinthető-e, ugyanis annak igen passzív alesete.

Clark jellemnek kevés, önálló életet nem élő, de logikailag pontos sémának épp elegendő alakjai precízen működni. kezdenek e lehetetlen-természetes kérés következtében. Pontosan lejátsszák a tudományos-jogi gépezet reagálását, a színjáték lényege ez a sakkra, krimire emlékeztető procedúra.

A főorvos kissé marionettszerű figurája pontosan mutatja az orvosi álláspontot, azonnal nemet mond, s válasza saját logikájának megfelel. Önmagát feltét-lenül a hippokratészi eskü alatt állónak te-kinti, s így számára Ken kérése egyszerűen nem hallható meg. Önmagát és a beteget egyaránt eszköznek tekinti abban. a küzdelemben, amit épp annak életéért folytat. Ha ebben a küzdelemben, saját célja elérése érdekében elmebajossá kell nyilváníttatnia a beteget, úgy azt is habozás nélkül megteszi. (Valójában mindegy, hogy tényleg elmebetegnek hiszi-e *vagy* sem.) S ezen a ponton beláthatóvá válik egyértelmű álláspontjának gyengesége és korlátolt jellege. Ő - esküjének megfelelően - nem gondolkozhat arról, amit csinál, egyszerűen nincs joga ahhoz, hogy az élet szolgálatában az élet fogalmáról, értelméről beszéljen, vagy gondolkozni engedjen akár másokat is. S ez a logika helyes, mindössze kissé személyellenes, hiszen útközben elkerülhetetlenül le kell győznie azt is, akiért a küzdelem folyik.

E mindenkori orvos az élet szolgálatára esküdött föl, s e feladat teljesítése abszolút, ha a tudományos eszközök elégtelenek, úgy segítségül hívja az adminisztratív lehetőségeket: gyerünk, nyilváníttassuk elmebajosnak. Hiszen tudo

Huszti Péter (Ken) és Piros Ildikó (Dr. Scott) Brian Clark darabjában (Iklády László felvételei)

mányellenesen viselkedik (meg akar halni), felkéri tehát a jogot, hogy igazolja őt: szakértelmére hivatkozik, s a jog végrehajtja a szakértelem ítéletét. Ez a dolog egyik oldala, amit Clark pontosan észrevett: ha valaki akár legszemélyesebb dolgáért is -- jelen esetben haláláért - a tudománnyal szemben akar fel-lépni, úgy azt nem teheti saját nevében, kénytelen-kelletlen jogi személlyé nyilváníttatja önmagát. Ügyvédet hív, azaz tudomány és ember egyenlőtlen erőnek területéről átviszi a harcot az ellenfél birodalmába. Ha a tudomány a jogra hivatkozott, úgy ő megkísérli a jogot visz-szafordítani és a saját szolgálatába állítani. Nem tehet mást: megkísérli e két. szövetségest egymás ellen kijátszani. A személyes küzdelem: a halni akarás holmi romantikus pátosza egyszerre elillant - rég volt már Rilke, rég volt már a halál „saját", személyes dolog -- a halálhoz vezető út: személytelen, jogi kérdéssé deformálódott. Jog kérdése az egész: s mint ilyen a lehető legkomolyabb értelemben, a lehető legnevetségesebb. Az akarat érvényesítése az állam által adott keretek között történik, s mindegy, hogy ezek között a keretek között esetleg épp a személyesség vész el, amelynek védelme Ken számára a legfontosabb. A saját halál nem tartható tétel, látható: olyan illúzió ez, amelynek helyén egy nevetséges és bonyolult procedúra jött létre.

De mit tesz a megértő hölgy, Scott doktornő, akit valóban mélyen megrendít Ken esete? C) az euthanazia felé kacsint, s a különös az, hogy végeredményben ő viselkedik rosszul, hibásan. Mindkét logikát megérti, azonban már az egyiket szolgálja, s így e kettősség lehetetlenül. Egész egyszerűen nem elég korlátolt ahhoz, hogy maximálisan a feladatára koncentráljon, ő belátja, hogy az véget ért. A főorvos felől nézve áruló, Ken felől nézve pedig túlzó, ő mármár „besegítene", holott ezt senki sem kérte tőle. Dr. Scott alakja megint csak sémaszerű: a két értékrend közé került orvos figurája éppoly lehetetlen eredményekre vezet, mint a döntésképes főnöké, gyanítjuk, valahol mindketten lehetetlen helyzetben vannak.

Az orvosok s a többi szereplő dolga egyaránt csak annyi: lejátszhatóvá tenni a „game"-et, felvonultatni az összes lehetséges reagálást, és megszemélyesíteni a következményeket. (A humánus és a vastag bőrű nővér, az ügyvédek, a szociális gondozónővér mind erre szolgálnak.) John figurája az, amely több figyelmet érdemel. (Függetlenül attól, hogy Szirtes Tamás barna bőrűre maszkíroztatta Tímár Bélát, s ezzel egzotikusra kívánta alakítani, más kérdés, hogy ez sem sikerült.) John ugyanis az egyetlen elfogulatlan szereplője a társaságnak, de súlyos árat fizet ezért. Elfogulatlansága mélyén ugyanis a esőd felismerése rejlik. (Épp ezért is volt kár John egy mondatát kihúznia Szirtesnek, s az amúgy sem túl vad darabot ezzel is tovább szelídítenie. „Afrikában kanyaróban pusztulnak el a gyerekek. Alig pár fontért meg lehetne menteni őket. Valahol itt nem stimmel az egész.") ( ) épp-*úgy* felismerte, mint Ken: ennek a civilizációnak. egészségesekre van szüksége, s egészségesen valójában a munka-képest értjük. Munkaképtelenné válni: ez annyit jelent, mint átkerülni a humánus és szociális kérdések rovatába, ahol elkerülhetetlenül eltűnik minden, ami személyes, egyedi volt. S Ken épp ezt akarja elkerülni: széles ívben. Nem tetszik neki a tehetetlenségét és félelmét pénzzel és humánummal kompenzáló társadalom ajánlata: nem akar szájjal olvas-ni, szempillával rajzolni. Egy percig sem állítja, hogy a társadalomnak nem kötelessége mindezt maximálisan felajánlania, de belátható, hogy az egyénnek jogában áll visszautasítania. Clarknál a humánus társadalom rosszízű alakját

a szociális gondozónővér személyesíti meg, aki nem értheti meg Ken álláspontját, hiszen ha megérti: saját állásával, hivatásával játszik. Így ő is szakszerű: akármit mondhat a beteg, úgy vigyorog, mint akinek valóban kedveset mondtak.

Clarknál végül is a tudomány ellen fordul a jog: megteszi, amit a személyiség kér - visszaadja Ken sorsát saját (immáron nem mozgó) kezébe. De *nem mindegy, hogy miért.* A Jog szolgái, az Ügyvédek ugyanis saját magukért teszik, amit tesznek, s nem Kenért. Nem belátásból vagy emberségből cselekszenek, ha-nem abból a felismerésből, hogy Ken jogának megcsorbítása saját istenüknek, a Jognak a megcsorbítását jelenti, s ezt nem tűrhetik. S ha a Jognak érintetlen-nek kell maradnia, akkor megmenekülhet a személy is.

A két elvet egymásnak lehetett ugrasztani: jog és tudomány között ki lehet lépni az életből, de a legkomolyabban, veszélyesen nevetséges az a tény, hogy a legutolsó, legsajátabb küzdelem is ezekkel az eszközökkel kell hogy egybeforrjon. Ez - színpadilag - azt jelenti, hogy nem láthatunk drámai ívet, nem személyes a küzdelem, nem jellemek és szituációk harcáról van szó, hanem marionettekkel megvalósított gondolatjátékról - amely valamiképp félelmetes lehet.

Mert Clark darabja enyhén szólva nem remekmű, s ez független attól, hogy Vajda Miklós fordítása valóban kiváló, hanem egy korrekt s precíz logikai kísérlet, játék, amelyben kihívás rejlik: képes-e a rendezés az ebből adódó lehetőségeket végiggondolni, s ezeknek meg-felelően eldönteni az előadás alaphang-ját. A szöveg ugyanis szellemes és okos, de nem színpadi, a logikai konstrukcióból létre kell hozni az előadást - ha a rendezésnek nincs akarata az egésszel, úgy színház helyett berendezett felolvasást látunk. Hiába fekszik a hős megrendítően bénán, hiába villognak sejtelmesen a neonok, hiába van még lift, kamera, gurulószék - az előadás csak látszat.

Az alapvető baj ugyanis az, hogy amit Clark leírt, semmiképp sem szabad mindenestül komolyan venni, s erre Szirtes Tamásnak rá kellett volna jönnie. Mert szinte ez Clark egyetlen, valóban színházra emlékeztető trükkje. Ugyanis ha rendező és néző egyaránt bedőlnek a szöveg megható jellegének, úgy az előadás átalakult (amint a Madáchban is történt) egy szentimentális érzékenységi versennyé, amelyben rendező, színész és néző vetélkednek: ki rejti jobban férfias könnyeit, ki bírja tovább zokogás nélkül. Szirtes nem vette észre, hogy játékkal áll szemben, az előadás színpadi feszültségforrása épp a téma és kezelésmódjának különös összefüggésében áll. Ez a kis küzdelem logikailag ugyanis a krimi megfelelője, s ez számít. Ken helyzete nevetséges és megalázó *egyszerre,* s ha ezt felismerjük, úgy kínálkozik az előadás lehetséges alaphangjának felismerése. Clark komédiát írt, annak pedig a lehető legkomolyabbat. Szirtes viszont, úgy, ahogy volt, komolyan vette az egészet, s ezen belül próbált meg ironizálni - ami merőben más dolog. Az irónia az egyébként konzekvens giccsvadászat ellensúlyozására szolgált, amelyet egyaránt segített a színészi játékmód, a világítástechnika, a díszlet. Szirtes rendezéséből egyetlen dolog derült ki meggyőző erővel: mélyen és megrendülve sajnálja hősét. S ez szép és méltányolható érzés ugyan, de semmiképp sem rendezői el-gondolás. Szirtes munkája annyiban állt, hogy megpróbálta leplezni bánatát, ezért kicsit visszafogta az előadást, mivel is elér-te, hogy ha Hollywood meg is jelent a színpadon, de csak diszkréten. A legnagyobb baj az, hogy mindezt egy olyan darabbal tette, amely ha valamit akar, hát épp az ellenkezőjét: azt, hogy jussunk túl végre a filmstúdiók és szalonok halálmerengésén, merjük végiggondolni, hogy ami történik - még ha épp meg-hal is valaki -, egész egyszerűen nevetséges. S ha felismertük, hogy nevetséges az a tény, hogy egy emberi akarat végre-hajtásának formája minden, csak nem emberi, akkor már van mit eljátszani, van mit megvalósítani a színpadon. Akkor már el lehet játszani, hogy ez a tény cseppet sem nevetséges. Sőt rémületes is kicsit. De ez két külön dolog, amelyet egybemosva az előadás csak mint giccs, csak mint a lehető legrosszabb bulvár élvezhető.

Szirtes alaphangjának felelnek meg a színészek is. Huszti Péter (Ken) iróniája, férfias keménysége - annak ellenére, hogy ezt viszonylag visszafogottan és konzekvensen csinálta - célt tévesztett, nem a helyzet frivol mivoltának felismertetését, hanem a meghatódást, a szívfájdalmak fokozását szolgálta. Mindenképp segített volna rajta, ha nem John, ha-nem az ő szövegéből húznak, például a szülőkre s a menyasszonyra vonatkozó részeket, amelyek a legolcsóbbak közül valóak, mert idegen testek maradnak egy steril, minden emberi viszonyt nélkülöző drámában. Husztinak így a második felvonásban egyre nehezebb a dolga: az előadás környezete miatt lehetetlen, hogy valamennyire is árnyalja a végül is kissé elviselhetetlenül megható, hősies alakot.

Mensáros László pontosan eljátszotta, amit vártak tőle, más kérdés, hogy ez az elvárás kétes értékű: jellemet kell formálnia egy sematikus szövegből, úgy kell élő emberré válnia, hogy eszközeit csak a kínosan naturalista színházból szerzi, ami megint csak tovább rontja az elő-adást. Káldi Nóra kemény és zord, de érezzük, hogy „szív dobog a reverenda alatt", még ha ezt nem is láthatjuk. Piros Ildikó került a legnehezebb helyzetbe: egyetlen dolgot kellett eljátszania, a már-már szerelmes nőt, akit csak az akadályoz meg abban, hogy Ken ágyába bújjon, hogy nincs értelme. Ez persze nem túl hálás szerep, s legyünk őszinték, Piros Ildikó nem is játszotta jól, de talán nem lehet mindent eljátszani. Különös negatív színfoltja az előadás-nak Szirtes elképzelése az angol jogászokról, kiváltképp Koltai János vadnyugati kalapja volt meglepő. Papp János és Dunai Tamás gyakorlatilag a maximumot nyújtották helyzetükben: elmondták szövegüket, a lehető legkevesebb játék kíséretében - és kész. Nem próbáltak jellemet keresni ott, ahol nincs. Nem ezt próbálta viszont Lőte Attila, aki fel nem foghatom, miért, úgy gondolta, hogy e darabban az helyes, ha az idegorvos is hülye. Szöveg szerinti pedantomániáját valami egész lehetetlen gesztusrendszerrel játszotta el. Tímár Béla jól játszotta el a közönyös, vidám kórházi szolga szerepét, Kiss Mari meg-próbált bájos lenni, ezzel szerepük ki is merült. Vayer Tamás díszlete megfelelt a célnak: elegáns volt, tele felesleges elemekkel, funkcióvesztett részekkel.

Azt hiszem, be kell látnunk, hogy nincs különösebb tanulság. Mindössze az, hogy Clark nem túl színvonalas, de szellemes és lehetőséget kínáló darabjával - nem történt semmi. Nagy sikere lesz.

Brian Clark: Mégis, kinek az élete? (Madách Színház)

Fordította: Vajda Miklós. *Rendező:* Szirtes Tamás. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Huszti Péter, Mensáros László, Piros Ildikó, Káldi Nóra, Kiss Mari, Tímár Béla, Csűrös Karola, Lőte Attila, Papp János, Dunai Tamás, Koltai János, Némethy Ferenc, Bodor Tibor.

BUDAI KATALIN

Az alvó kutya, avagy az igazság unalma

Priestley Veszélyes fordulója a Józsefvárosi Színházban

Szépséges, ódon, mahagóni burkolatú fogadószoba. Kandalló márványszegély-Iyel, süppedős, régi bársonyfotelek, dohányzóasztal és kerekes zsúrkocsi, jobbnál jobb whiskykkel. Még arra is ügyel a díszlettervező, a vendég Jánosa Lajos, hogy ne kilincses dupla ablaka legyen a parlournak, hanem szimpla tolóablaka, hűen az angol észjárás makacs, hideggel is dacoló következetességéhez.

Mert hát csak díszlet ez a megelevenedett Wodehouse- vagy akár Henry James-féle szobabelső a Kulich Gyula téren, akármilyen illúziókeltő is. Nagyobb hatásfokkal a Belvárosban vagy a Lipótvárosban sem bírna; elöljáróban kell ezt leszögezni, mielőtt az a vád érne, hogy hagyományos munkáskerülettől akarom megvonni az angol felső-közép-osztály megismerésének lehetőségét. Nem az a baj tehát, hogy a Józsefvárosi Színház szakmunkástanuló-bérletes ifjúsága együtt szórakozik a Váci utcából idezarándokolt elegáns, bár élemedett korú hölgyekkel és urakkal, hanem hogy eV és *most* kell nézniük.

De nem lehetünk kegyetlenek: John Boyton Priestley a brit irodalom nagy örege, nyolcvanhatodik évében jár, s nemcsak e magas életkor okán érdemel tiszteletet. Kitűnő író, számtalan sikeres mű - köztük irodalomtörténet, biográfia, forgatókönyv, regény, rádiójáték, színmű - szerzője. Azt mondhatjuk: a nívós szórakoztatás rátermett mestere, egy-ben a derűs angol irodalmi öregurak kedves reprezentánsa.

1932-ben írta s mutatták be a *Veszélyes fordulót.* Felkavaró hatású volt. Két okból. Az angol úri társadalom megdöbbenve látta magát hazugnak, álszentnek, perverznek mutatva, ráadásul szellemes körítésben, Shaw sulykolóan didaktikus tételei nélkül. A krimi izgalma pedig még feszültebbé tette ezt az elegáns morális pálcázást.

Ugyanezekért az erényekért maradhatott a világszínpadokon oly sokáig élet-képes, s ezért lehetett nálunk is nagyon sokak korszakos élménye ez a színmű. Alig van ötven év körüli színházbarát, aki felejthetetlen előadásokat sorolván fel ne idézné az 1945-ben, a Nemzeti színpadán látott *Veszélyes fordulót.*

Együtt van tehát minden: jó író, fordulatos cselekményű társalgási sikerdarab, emlékekben gyökerező szép mítosz. Miért olyan kényelmetlen akkor az a két óra mégis, amennyit elvesz az életünkből ? Mert ha leszámítjuk azokat a kor-hoz kötött értékeket, melyek miatt apáink kedves emléke, és amiért tényleg érdemes is dokumentumként megnézni, nem marad semmije. Nem időálló az anyaga. Itt, ma felhördülni, hogy az angol középosztálynak is volt (van) rejtegetnivalója - képtelenség. Magunk is együtt élünk hasonló tapasztalatokkal: a látszat és a valóság ellentéte pedig csak igazán magas esztétikai fokon megjelenítve megrázó.

„Magánbűnök" és „közerkölcsök" leleplezője lehetett 1932-ben Priestley. De most feszengve jövünk rá, hogy tulajdonképpen másba szerelmesnek lenni s nem pont hitvesünkbe, homoszexuális-nak lenni vagy féltékenynek: nem is olyan szörnyűséges vétek. Pedig itt két házaspár s két magános barátjuk ezekben marasztaltatik el. Egyszóval, erkölcsi mércénk is másként van hitelesítve. Még azon háborodunk fel leginkább, hogy ezek a szerencsétlenek egy beteg narkós, biszexuális fickó bűvkörében vergődtek, hiszen a gyanús körülmények között elhunyt fivér, mindnyájuk titkos vonzalmainak tárgya valójában ilyen volt. Érte és körötte dúl tehát a családi és baráti kapcsolatokkal össze-fűzött társaság önboncolása.

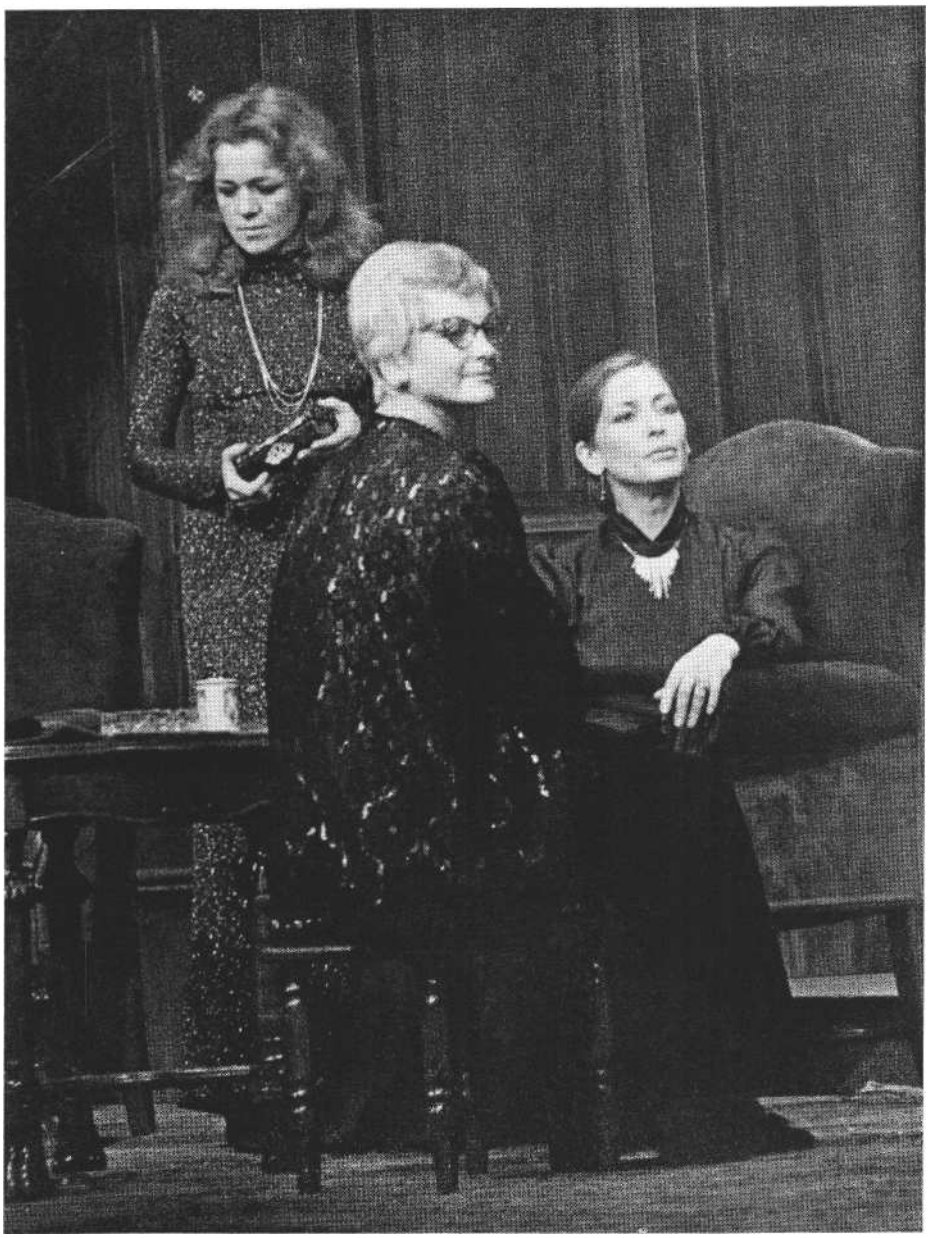
Ami a bűnügyi vonulat mai értelmezhetőségét illeti: erőszakra koncentrált idegeinknek ez semmi. Fájdalom, sokkal erősebb impulzusokkal lehet már csak felrázni a ma emberét. Nyakló nélkül fogyasztott bűnügyi adagaink után egy kis véletlennek is tulajdonítható pisztolylövés már meg se kottyan. Bizony, a mai nézőt dicstelenül minősíti, hogy a legváratlanabb fordulatokon hangos hahotában tör ki. Többször megismétlődik például ez a szituáció: Robert Caplen, a gyanús módon öngyilkossá lett Martin fivére egyre-másra teszi fel tapogatózó kérdéseit, melyekre feleségétől, sógorától, munkatársnőjétől vár választ, imigyen: „Hát te is ott voltál? - Én is. - Te is? -- Igen, én is... és így tovább. Amikor a harmadik emberhez ér teljesen összetörve, mi már vadul kacagunk; hát persze, hogy az is arra járt a gyilkosság időpontjában. Az eredeti ötlet mára már visszaköszönő *patent.* Erről Priestley azonban nem tehet.

Tehet viszont a rendező, Kerényi Imre vagy akárki, aki ezt a darabot neki ajánlotta. A szerencsétlen terminus, az „exkluzív népszínház" gondolatához sincs e műnek sok köze, egy szép mítosz sem érdemli meg, hogy ilyen csúful összeomoljék; végül Priestley maga sem, hogy az ifjabb generáció csak ebből ismerje meg a nevét.

Szinte felesleges bármit is számon kérni a hét szereplőn: Hámori Ildikón, Szakács Eszteren, Sára Bernadetteen, Feleki Sárin Kalocsay Miklóson, Fülöp Zsigmondon, Farády Istvánon. Lehetetlen, hogy ne szenvedtek volna a helyzet kényszeredettségétől. Valamennyien jó színészek, s bár először játszanak együtt, itt nagyrészt új tagok lévén, közösen vergődnek. Az jár jól, akinek a legkevesebb hiteltelen gesztus jut: így Hámori Ildikó lehet átélten és meggyőzően ideges, Szakács Eszter komoly és megbízható, Feleki Sári finoman tolakodó, Fülöp 'Zsigmond pedig rezignált bölcselő. Sára Bernadette-nek is van azért néhány alkalma, hogy az elkényeztetett úrilány-képletet megtöltse élettel.

Farády Istvánról mindig azt mondják a darabban: hisztériázik. Szegény, legfeljebb csak igyekszik, igazán sohasem sikerül. Alkatától fényévnyire van ez a bizarr szerep. Leghálátlanabb feladata Kalocsay Miklósnak van. „Rá van rendezve" ugyanis a játék, az ő faggatózására indul be a múlt eseményeinek felgöngyölítése és új megvilágításba állítása. Mindenen meglepődik, felháborodik, naivul csodálkozik, neki „minden vicc új". Szerencsétlen is, mert őt éri a legtöbb csapás. Szeretett fivéréről kiderül, hogy szörnyeteg volt, felesége meg épp őt szerette. A legfájóbb: dédelgetett ideálja, a kis Betty nem porcelán baba, hanem homokos férje miatt vigaszul szeretőt tartó, „élvvágyó" teremtés. Akit ennyi csapás ér, *azon* csak mulatni lehet. Sajnos, Kalocsay is tudja ezt, és végig nevetgél is, feltehetően tehetetlenségből. Több fegyelemmel, valami igazán komor dologra koncentrálva azért talán sikeresebben lehetne elénk állítani Robert valószínűtlen naivitását. Így siralmas burleszkfigura csupán.

Egyvalami dicséretes: a hat főszerep-lő ritkán tapasztalható jó ízléssel lett összeválogatva. Nem oly gyakran láthatni hat ilyen szép embert együtt. Egyszerűen jólesik a szemnek rájuk tekinteni. Kitűnő, jellemző erejű jelmezekbe



Hámori Ildikó, Várnagy Katalin és Szakács Eszter a Veszélyes fordulóban (Józsefvárosi Színház) (Iklády László felvétele)

(estélyi ruhákba) öltöztette őket Rimanóczy Yvonne. Valóban kellemes társaság: igaza van Miss Mockbridge-nek, a darab vénkisasszony vendégének.

A Veszélyes forduló remek megoldással ér véget. Eljátsszák az indító jelenetet: krimit hallgat a rádión a hölgykoszorú (ennek címe *Az alvó kutya), s* az abban megpendített igazság-hazugság motívum megtárgyalása vezet el saját piszkos kis ügyeik felhánytorgatásához. A végén ugyanez a jelenet, csakhogy az első, izgalmat kiváltó, faggatózó mondat nem hangzik el, hanem táncolni kezdenek a párok, és minden marad to vábbra is eltemetve a megtévesztően idilli felszín alatt.

Igen. Csak ezt a jelenetet kellett volna eljátszani, hogy mi se tudjuk meg soha, mi az, amit eltitkoltak. Így viszont már késő.

J. B. Priestley: Veszélyes forduló (Józsefvárosi Színház)

Fordította: Váradi Tibor. *Rendező:* Kerényi Imre. *Munkatársa:* Gyarmati István. *Díszlet:* Jánosa Lajos m. v. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *Zenei szerkesztő:* Zsedényi Erzsébet.

Szereplők: Kalocsay Miklós, Hámori Ildikó, Farády István, Sára Bernadette, Szakács Eszter, Fülöp Zsigmond, Feleki Sári, Várnagy Katalin.

JAN KOTT

Észak Freudja

Ibsen - újraolvasva

1.

Moliére *Misanthrope-*jának első jelenetében Alceste futva érkezik Céliméne szalonjába, és felindultságában, egy régi vígjátéki hagyománynak megfelelően, feldönt egy széket. *A Misanthrope* olvasható keserű komédiának vagy még inkább - tragédiának. Alceste elhagyja az emberi társadalmat, elvonul a pusztába, vagy öngyilkos lesz. De ha Alceste magával vinné Céliméne-t távoli, vidéki házába, akkor Strindberg *Apája,* de a *Haláltánc* talán még inkább *a Misanthrope* epilógusa lehetne, melyben egy új, skandináv Céliméne a hitvesi ágy fölé akaszt-ja vagy elrakja a vitrinbe a fővárosban szerzett trófeáit. Moliére *Misanthrope-ja* már Strindberget előlegezi, de még inkább Ibsent.

Nóra az első jelenetben, Alceste-hez hasonlóan, futva érkezik „babaszobájába", és az utolsóban ugyanúgy elhagyja, mint ő. A vígjátéki bonyodalom hagyományos megoldása: a szerelmesek egy-bekelése és az összeveszett házastársak kibékülése. Alceste és Nóra mégis el-mennek. Ibsen megismétli Moliére újítását, de megfordítja a szituációkat és az előjeleket. Nem a férfi, a nő megy el; nem a férj, hanem a feleség; nem a magányt, a világot választja. A házasság felbomlása és az asszony kitörése a meg-szokott keretekből, *a Babaszobában* válik először vígjátéki *happy enddé.*

A drámai feszültség, mind tragédiában, mind pedig komédiában, közvetlenül a konfliktus végső feloldása előtt, a „felismerés"-jelenetben éri el tető-pontját. *Az* Oreszteiában és mindkét Elektra-tragédiában az idegen álarcában nővér a bátyjára, anya a fiára ismer. Az összes „tévedések vígjátékában", Plautustól Shakespeare-ig és Moliére-ig az ikrek kölcsönösen egymásra ismernek, a báty húgára ismer a férfiruha alatt. A kétértelmű Alkésztisztől kezdve, amelyben a feleség mint lefátyolozott szép ismeretlen tér vissza, a *Figaro házasságáig,* ahol a feleség a szobalány ruhájában jelenik meg a légyotton, a férj saját, idegennek álcázott feleségével kerül szem-be a vígjátéki epilógusban. *A Nórában*

mind a tragédia, mind a komédia hagyományos előjelei visszájukra fordulnak.

Ibsen tanítása majdnem mindig lapos. De minden darabja dupla fenekű.

Kezdetben, az első felvonásban, az „idegenek" még a házon kívül vannak, az ember pénzt kölcsönöz tőlük:

„NÓRA: Ugyan! Ki törődik. velük! Hisz azok idegenek !"*

Az utolsó felvonásban, miután visszatérnek az álarcosbálból, Nóra leveszi szicíliai jelmezét, de nem megy lefeküdni. Átöltözik, el akarja hagyni a házat. "Ma éjjel nem. alszom." Még a reggelt sem akarja megvárni:,,... nyolc évig idegen férfival éltem itt, s attól van három gyerekem... Nem éjszakázhatok idegen férfi lakásán."

A Babaszoba felismerésjelenetében a feleség férjében bukkan idegen emberre.

Miért hagyja el Nóra az otthonát? Talán „emancipált nő" lett belőle? A *Babaszoba* az emancipációs elv komédiája. Az elv egy ideig maga volt a kihívás; mikor elporladt, a tanításból csak a por maradt: ez fedi a. *Babaszobát.* Az oktató, nevelő célzatú Ibsen majdnem mindig lapos. De minden darabja dupla fenekű. Nóra, három felvonáson keresztül, az elsőtől az utolsóig habcsókot rágcsál titokban. Azért tenné ezt, mert gyerekesen nyalánk ? Miért tiltja a férje olyan szigorúan? Úgy vélem, hogy még ha „babaszobáról" van is szó, túl sok itt a habcsók. Nóra végül is már nyolc éve férjnél van, három gyereket szült, és legalább huszonöt éves. A habcsóknyalakodás, amelyről a férje nem szerezhet tudomást, nem más, mint az édes, titkos szokások és tilalmak és ezek áthágásának átmentése a gyerekszobából a hitvesi hálószobába. A „babcsóknak" nyilvánvalóan jelkép- és pótlékfunkciója van.

Nóra egyetlen bizalmasa Rank doktor. Csak az ő jelenlétében *érzi* magát fesztelenül, még egy habcsókot is „a szájába dug". Előtte robban ki. már az első felvonásban. Mintha hirtelen megnyílna benne valami:

„NÓRA: ...Nincs is más kívánságom. Csak egy, csak egy.

RÁNK: S mi lenne az?

NÓRA: Jaj, ha Torvald füle hallatára kimondhatnék valamit!

RÁNK: S miért nem mondhatja ki?

NÓRA.: Hogyisne! Nagyon csúnya.

(...)

RANK: Akkor nem tanácsos. De magunk közt. Mit mondana ki Helmer füle hallatára ?

NÓRA: Kimondanám, hogy: ebadta!"

Mint mondtuk, ebben a probléma- és tézisdarabban a házasélet komédiája van elrejtve. A második felvonásban Nóra jelmezét készíti elő az álarcosbálra. Megint, csak Rank jelenlétében. Nóra „különböző holmikat vesz elő a dobozból". Még jól emlékszem azokra a hosszúkás dobozokra a nagyanyám szobájából. Fehér atlaszszalagok, hosszú, svéd kesztyűk, levendulával átitatott zsebkendők, egy keskeny, ezüst kanál, amivel a csizmácskák gombjait lehetett begombolni, és fehér harisnyák rejtőztek a mélyükön. Egy rég elmúlt bál emlékeit őrizték.

„NÓRA: Rank doktor, üljön ide; mutatok valamit.

RANK *(leül) :* Mit mutat?

NÓRA: Ni, látja?

RANK: Selyemharisnya!

NÓRA: Testszínű. Nem szép? Persze, most sötét ..van itt; de holnap. Nem, nem, nem, csak a talpát láthatja. No, följebb is megnézheti. (...) *(Egy pillanatit ránéz, fültövön legyinti a harisnyával)* Szégyellje magát! (Visszarakja *a harisnyát)*"

A Rabaszobának a századforduló idejéből származó skandinív illetve német színpadi fotóin Nóra bokáig érő szoknyát és fehér, állig begombolt, zsabós csipkeblúzt visel. Mikor elmegy, szalagos kalapot tesz a fejére. Mindig fűzőt. visel. í\ görög tragédiát és Shakespeare-t tetszőleges öltözékben lehet játszani, akár korunkbeliben is. Míg a százéves *Babaszoba,* éppen ma „történelmi" darab. Ibsen erkölcsdrámái (Sit-tenkomödie) még kevésbé képzelhetőek el a kor valóságos összetevői nélkül, mint Csehovéi. A XIX. században a harisnyajelenetnek sokkírozó hatása volt. Boka fölött már a női test és öltözködés titokzatos birodalma kezdődött. A jelenet merész kihívása tökéletesen el-veszne, ha egy színésznő rövid szoknyában játszaná Nórát.

Az álarcosbálon Nórának olasz parasztlányjelmezben egy tarantellát kell majd. eltáncolnia. A második felvonásban. többször előfordul az „álöltözet" szó, méghozzá különös nyomatékkal. Northrop Frye írja *Shakespeare's Vollendung.* (München, 1966. S. 91-96., Shakespeare fénykora) című. művében a Shakespeare-vígjátékok „időiről" hogy az elsőre a szigorú szabályok, fegyelem és böjt jellemző, az önkényeskedő apák és férjek uralma alatt, a másodikra a „zűr*zavar* és szexuális szabadosság, a személyiség átmeneti elvesztése... ". Ezt az. időt általában az átláthatatlan átöltözések eszközével szimbolizálja. A. második felvonásban kerül sor a táncpróbára. Nóra „kiránt a dobozból egy tamburint meg egy hosszú, tarka kendőt, s az utóbbival kapkodva fölcifrázkodik; majd a szoba közepére pattan ... ". A jelenetben, amely a tisztán színházi eszközök túlsúlya, a tánc látványossága miatt, Ibsen legteátrálisabb jelenetei közé tartozik, a színpadi utasítások szerepe fontosabb, mint a dialógusé. Rank kíséri Nórát zongorán, Helmer pedig, mint egy rendező, utasításokat ad, hogy hogyan táncoljon. De Nóra nem akar engedelmeskedni. Egyre féktelenebbül táncol. Férje hasztalan próbálja fékezni. „I Haja kibomlik és a vállára hull; nem törődik vele, táncol tovább." Ebben a dionüszoszi táncban, amely az „életért folyik", Nóta eddig soha nem ismert eksztázis állapotába jut, és hirtelen elhalványul és eltűnik a színpadról az emancipáció üres retorikája. Ibsen ismét visszájukra fordítja a hagyományos előjeleket. Az „álruha" nem a személyiség elvesztését jelenti, sokkal inkább az eddig nem ismert személyiség váratlan és hirtelen visszanyerését. De talán Northrop Frye is téved, és Shakespeare lányalakjaival sincs ez másképp, akik fiúnak öltözve fedezik fel rejtett eroszukat.

A *Babaszoba egy új színház kezdete volt.*

Nóra a harmadik felvonásban táncolja el újra a tarantellát, a színfalak mögött zajló álarcosbálon. „Viharos sikert aratott", noha előadásmódja túl „naturalista" volt, és túllépte a „művészet követelményeit". Nórá férje egy akkoriban (1879) még új szót használ: „naturalista". Eb-ben az ibseni meghatározásban a „szenvedélyesség és vadság" nemcsak a „tiszta művészettel" és annak szabályaival van szembeállítva. Nóra nemcsak a művészet szigorú szabályait sérti meg táncával, hanem a férje előírásait is. A tarantellában Helmer először pillant meg egy másik Nórát, a „naturalista" színház Nóráját, egy *„fűző* nélküli" Nórát. A. „naturalizmussal" szembeállított „tiszta művészet" fél megsérteni a tabukat. A tabu a polgári erkölcs. Nóra szenvedélyes táncával nemcsak a „művészet" szabályait lépte át, hanem az „illem'" szabályait is. „Úgy tákolsz, mintha az életedről lenne szó." "Arról is van szó."

Helmer nyolcévi házasság után egy

* Az idézetek Ibsen színművei, Magyar Helikon, 1966-os kiadásából valók.

másik Nórát pillant meg. Ezért nem engedi meg neki, hogy tovább a bálban maradjon. Fontos, hogy a távozás mindig hatásos legyen. „Az Ibsen-hős-nők" távozása mindig drámai. Nóra be-csapja maga mögött a „babaszoba" ajtaját.

A Babaszoba egy új színház kezdete volt. De egy új színház nemcsak új drámát jelent, hanem mindig egy új szín-padot is. A színpad nem volt felkészülve a naturalista dráma fogadására. A vászonra festett ajtó a „legcsekélyebb érintéstől megremegett". Mikor Nóra el-hagyta a házat és becsapta az ajtót, „rengett az egész ház" - írta Strindberg a *Júlia kisasszony* híres előszavában. A skandináv színházban, a Lindberg rendezte *Vadkacsa* premierjén valódi ajtót használtak, valódi kilinccsel. A rendezés ezenkívül egy mosdószekrény, egy éjjeliszekrény és a hozzá tartozó éjjeli-edény szerepeltetésével szerzett hírnevet magának, még Antoine új színpadképe előtt.

A Misanthroe cselekménye *a Babaszobához* hasonlóan végig ugyanabban a szobában játszódik. A különbség mindössze annyi, hogy Céliméne arisztokratikus szalonját egy polgári lakószoba váltotta föl. Ha kinyitnánk az ablakot, a versailles-i kastély vagy a Louvre előtt elhajtó udvari hintók helyett egy gázlámpákkal megvilágított christianiai utcára látnánk, a sarkon a kis részvény-bankkal, melyet Nóra férje vezet majd. A színpadon áll a „babaszoba", a szín-falak mögött a „kegyetlen világ". Ezzel a színfalak mögötti „valódi világgal", amelyből csak a kis szalon látható, *a Ba*baszobában jönnek először felszínre azok a témák és kényszerképzetek, amelyek Ibsen drámáinak még húsz évig, alkotó tevékenysége végéig meghatározói maradnak: csődbe jutások, sikkasztások, zsarolások, félelem a nyilvánosságtól, szegény lányok, akik özvegyemberekhez mennek férjhez, gyerekek, törvényes és törvénytelen gyerekek, akiket fel kell nevelni.

A színpadon van a szalon, a színfalak mögött a levélszekrény. Az új dramaturgia mindig új színpadi jelek felfedezését is jelenti. *Á* Babaszobában a hét-köznap, a kellékek, a mindennapi tárgyak válnak a drámai feszültség hordozóivá. A prózai levélszekrény veszi át azt a drámai funkciót, amelyet valaha Desdemona zsebkendője töltött be. Eb-ben a házi levélszekrényben, amelyet harmincegy órán át nem ürítenek ki, hú zódik meg a halálos ítélet és a „csodába vetett remény". A klasszikus késleltetés és a modern feszültség a színfalak mögötti levélszekrényben egyesül. Ebben a levélszekrényben azonban, amelyet végül mégis kinyitnak, nem kompromittáló, a hűtlenséget bizonyító, esküdöző szerelmeslevél van, hanem egy adóslevél, Nóra hamis aláírásával. A feleség, hogy férjét megmentse, annak tudta nélkül adósságot csinált, és az adóslevelet haldokló apja nevében írta alá, akit szintén kímélni akart. Ibsen fedezte fel elsőként a realisztikus dráma jelképeit: a levélszekrény kulcsa a férjnél van. A *Babaszoba* Balzac nyomán keletkezett.

2.

A XIX. század második felében, különösen *a Madame Bovary* (1857) és az *Anna Karenina* (1871) után, a regény vált vezető irodalmi műfajjá, erkölcs-történetté, társadalmi szószékké, a nők gyóntatószékévé. A regény volt a polgári prózaeposz, és olyan jelentőségre és komolyságra, olyan művészi és erkölcsi rangra tett szert, mint azelőtt soha, és amelyet a színház, a romantika korszaka után egyszer s mindenkorra elveszteni látszott. Ibsen nyerte vissza a színház számára ezt a rangot és jelentőséget. Darabjai, *a* Babaszobától *a Ha mi, halottak, feltámadunkig,* húsz éven át versenyeztek a regénnyel mint vezető irodalmi műfajjal. Ahhoz azonban, hogy az új realisztikus prózadráma versenyezni tudjon az új prózaeposszal, új drámai formát kellett találni. Ennek a formának lehetővé kellett tenni, hogy más struktúrában ragadjuk meg két vagy három generáció történetét, amelyet a regény oldalak százain írt le, nem pedig epizodikus formában, amely megengedné a cselekmény kanyargását belső terekből ki, külsőkből be, több évet átfogóan. Ezt a történést két napba és egyetlen éjszakába kellett sűríteni, és mindvégig egyetlen helyszínen, a polgári szalonban játszódhatott.

Ebben az új polgári drámamodellben egyszeriben megjelenik a görög tragédia, melyben a múltat, amely a jövő csíráit in nuce magában foglalja, elmesélik a prológusban, és amely drámának öt epizódból álló cselekménye folyamatosan, hajnalhasadástól késő éjszakáig egyetlen helyszínen játszódik le. A tragédiamodellek közül egy különösen rugalmasnak mutatkozik új tartalmak befogadására. A fiú hazatérése olyan modell, amelynek meszire nyúló hagyo mánya van: az aiszkhüloszi *Oreszteiá*tól és az egymást követő Elektra-drámáktól *a Hamletig,* és Pinter *Hazatérésé*-ig. Ibsen kétszer használta fel ezt a modellt: *a Kísértetekben* és a *Vadkacsában.*

Fergussontól Brusteinig, már Ibsen életében, és később is a *Kísértetek* Alving-néját Oidipusszal, a komor fjordvidéki Alving-házat az Atreidák házával hasonlították össze. Shakespeare-t és Racine-t kivéve, az Aiszkhülosszal és Szophoklésszal való összehasonlítás talán még a legnagyobb drámaírókat is tönkreteszi. Mégis, az összehasonlítás segítséget nyújthat az interpretációhoz. Ibsen a fátumot viszi be az Alving-házba. A fátum mint terminus technicus drámai konstrukció, amelyben a hősök cselekvéssora és sorsa a valódi motiváción kívül egy „magasabb szükségszerűségnek" is alá van vetve. Nem csekély vállalkozás, egy kényelmes fotelekkel és heverővel berendezett polgári szalonba beköltöztetni a fátumot, még akkor sem, ha a télikert üvegfalain „tartós eső fátyolával takart homályos fjordvidék szűrődik át". *A Kísértetekben* Ibsen a görög fúriákat, akik vérnyomokat szimatolva üldözték a gyilkosokat, a fehér szifilisz spirochaetákkal helyettesíti.

Susan Sontag magával ragadó könyve, *a Betegség mint metafora* után, mely-ben a tüdővész misztikáját és a már nem is betegségnek, hanem a tökéletes pusztulás jelképének tekintett rák bénító borzalmát vizsgálja, könnyebben érthetővé válik a szifilisz évszázados mitológiája. A prédikátorok még a reneszánsz idején is, az eredendő bűn következményét látták benne: már a leszakított alma tartalmazta a ragályt. A viktoriánus korban a szifilisz nemcsak titkolni való betegség volt, hanem a puritán isten jogos büntetése a paráznaság bűnéért. Az ótestamentum istene tizedíziglen büntette az eltévelyedetteket. A szifilisz könnyen értelmezhető a „magasabb rend büntetése" mitikus konstrukciójának jegyében. Az isten a szülők bűnei miatt fiaikat és lányaikat büntette. Az öröklött szifilisz „bűntelen bűn" volt, és éppúgy, mint ma a rák, ódium és borzalom egyszerre. Szégyen, mint a miazma a görögöknél. „A megbotránkoztatás a házunkba is befurakodott" - mondja Alvingné Manders tiszteletes-nek. Ez a „megbotránkoztatás" öli meg a fiút.

A komédia házassággal, a tragédia halállal végződik. Mégis, a két szembeállí-

'ott drámai műfajnak ezen pragmatikus ellentéte mellett van még egy ellentéte, amelyet „antropológiainak" lehetne nevezni. A tragikus modellben az apa erősebb a fiánál - szimbolikusan megöli a fiút. A vígjátékiban a fiú erősebb az apjánál, a lány erősebb az anyjánál. A lányok és a fiúk megszabadulnak a múlttól, elhagyják a szülői házat, és saját ott-hont alapítanak. A tragikus modellben a múlt erősebb a jelennél; állandóan visszatér, és minden új nemzedéktől elégtételt követel a megelőzők vétkeiért. Az apa szelleme szimbolikusan megöli Hamletet: „Isten veled, Hamlet! Eszedbe jussak!

Á kísértetek nemcsak a mérgezett vérben ólálkodnak. „Szinte úgy érzem, valamennyien kísértetek vagyunk. S nemcsak azok kísértenek bennünk, amiket szüleinktől örököltünk. Mindenféle elavult és halott gondolatok, ócska, vak hitek és más effélék . . . Nem élőlények, mégis bennünk terpeszkednek, s nem szabadulhatunk meg tőlük." A múlt megbénít: Osvaldot, a fiút fizikailag, morálisan pedig mindazokat, akik eb-ben az öreg házban, az örökké köd borította fjord mellett élnek. Még életük-ben halottá változtatja mindannyiukat.

Joyce, Derrida, Plautus. Mi ez, tragédia vagy vígjáték

A Kísérteteknek mégsem egy, hanem két epilógusa van. Abban az epilógusban, amely a tragikus modellnek felel meg, az anya haldokló fia feje fölé tart-ja a morfiumtablettákat tartalmazó dobozkát. A vígjátéki modellnek megfelelő epilógusban Regina, Alving kapitány törvénytelen lánya, elhagyja a fertőzött házat. Egy menekülési kísérletet meg-ért már ez a ház : Alvingné maga is elmenekült egy évvel az esküvője után. Manders tiszteletes parancsára mégis visszatért, megtörten, hogy teljesítse feleségi kötelezettségeit. Túlságosan gyáva volt. Nóra után Regina a második Ibsen-hősnő, aki elhagyja a házat, hogy a saját felelősségére éljen. Erős és egészséges. Mentes a lelkiismereti problémáktól és a múlt kísérteteitől. O az egyetlen, aki nincs megmérgezve.

My *sponse* bore *me a blighted boy,*
Our slavey pupped a bouncing bitch.
Paternity, thy name is joy
Whenthe wise sire knows which is wich,
Both smear I am that self-same man By
whom their infants mere begotten
Explain, fate, if you care and can Why
one is sound and one is rotten.

Joyce, miután 1934-ben megnézte a párizsi előadást, kis verses epilógust írt Epilógus *Ibsen Kísértetekjéhez* címmel. (The Eristical Writing of James Joyce, London, 1959, S. 271 ff.) A francia színházban ebben az időben diadalmaskodik Giraudoux és Anouilh első darabjai. Ibsen se azelőtt, se azután nem volt annyira divatjamúlt, mint éppen akkor. A tragikus és a tragédia felfújt-nak és pöffeszkedőnek tűnt, mint az operai gesztusok. A persziflázs és a paródia volt csak élvezhető. Joyce versi-kéje mégis több, mint egy csípős *Kísérte*tek-persziflázs. Interpretáció is egyben. Méghozzá olyan interpretáció, amely módszeréül a „de-montage"-t választja, vagy hogy Jaeques Derrida kategóriáját használjuk, a „de-konstruction"-t. A „de-konstrukció" jelek olvasása egy olyan modellrendszerben, amely ellentétes azzal a modellrendszerrel, amelyhez a jelek eredetileg tartoztak. Plautus *Amphit*rionjának prológusában Mercurius megnyugtatja a csalódott nézőket, mikor a beígért vígjáték helyett tragédiát jelent be nekik. „Mint isten, megváltoztatom.! I la kívánjátok, megteszem, hogy a tragédia / komédia legyen, bár egy verse se változik." Joyce és Derrida védnöke Mercurius, az átalakító, aki először alkalmazta az irodalomtörténetben a dekonstrukció módszerét. Joyce epilógusában Alving kapitány, aki még halála után is elpusztíthatatlanul iszákos és léha, vidám kísértetként tér vissza, hogy a *Kísérteteket* vígjátéknak olvassuk, vagy hogy Plautus Mercuriusához szó szerint hűek maradjunk - „tragikomédiának".

(A kotti lbsen-olvasatnak köszönhető, hogy Ibsen maga is Mercurius védnöksége alá helyezhető. Ebből a szempontból a John Gabriel Borkman egyik párbeszéde „ön-dekonstrukciónak" látszik:

„FOLDAL: Ó, micsoda szörnyű tragédia ez -

BORKMAN *(bólint) :* Ha meggondolom, majdnem olyan szörnyű, mint a tiéd.

FOLDAL, *(ártatlanul) :* Igen, legalább olyan szörnyű.

BORKMAN *(kuncog) :* De más szempontból valóságos komédia.

FÖLDAL: Komédia? Ez?

BORKMAN: Igen - ha arra gondolok, milyen fordulat készülődik. Gondold csak el - (...) Talán ez nem komédia ?"

The more 1 dither on and drink
My *midnight bowl of spirit punch*
The firmlier I *f eel think*
Friend Manders came too of to lunch.

Noha Manders tiszteletes vezette viszsza Alvingnét az erény és kötelesség útjára, az asszony huszonnyolc év után, a cselekmény kezdetekor, még mindig úgy tekint a tiszteletesre, mint bálványára. Még fia arcvonásaiban is a tiszteletessel való hasonlóságot vél felfedezni. „Szerintem Osvald inkább papos szájú." Ebben a megjegyzésben egy másik darab lehetősége rejlik, amelyet Ibsen nem írt meg, és amely még vitriolosabb lett volna, mint a *Kísérletek.*

Alvingné azt szeretné, hogy Osvald csak az ő fia legyen. Hogy semmi se emlékeztessen benne az apjára, se az arcvonásai, se a jelleme, se az öröksége. Hogy Manders tiszteletes szellemi gyermeke legyen. Mégis, Osvald nemcsak „tékozló fiúként" tér *haza.* Vér szerinti apja fiaként is.

Az első felvonás vége felé, a darab legdrámaibb jelenetében, Alvingné és a tiszteletes az ebédlő félig betámasztott ajtaján át hallják, ahogy Osvald Reginára ront: „Osvald! Megbolondultál? Eressz el!" Huszonkét évvel ezelőtt Alvingné majdnem ugyanezeket a szavakat hallotta ugyanennek az ebédlőnek az ajtaján át. Akkor a férje rontott rá Regina anyjára. Huszonöt éven belül hétszer láttam színpadon a *Kísérteteket,* különböző színházakban, különböző nyelveken. Ezt a jelenetet azonban mindig a rémület hangján játszották. Alvingné ebben a jelenetben hallja a maga „kísérteteit". Kísértetet.. A virágszoba árnyai - hazajárnak. Ennek ellenére sem a rendező-nek, sem a közönségnek nincs rá oka, hogy osztozzon Manders tiszteletes felháborodásában és Alvingné rémületében. A színpadon a félig behajtott ebédlő mögött Regina mély, érzéki nevetésé-nek kellene felhangzania. Mégiscsak ez az egyetlen olyan pillanat, mikor az özvegy komor házában nevetnek. Mikor a második felvonásban Alvingné egy fél üveg pezsgőt szolgáltat fel, és Reginát az asztalhoz invitálja, a fiatal pár „el-jegyzési ünnepsége" a lobogó gyertya-fényben inkább halotti torra emlékeztet. Ezt látta meg Henry James csalhatatlan művészi ösztönével, mikor „szellemi gyertyabűzről" ír lbsennel kapcsolatban.

A görögöknél a mítosz volt az alapja annak a „magasabb szükségszerűség-nek", amely a tragikus sorskonstruk-

ciót és a történés egyéb motivációját megerősítette. *A* Kísértetekben nincs mítosz és nincsenek istenek. A tragikus „szükségszerűség" egyedül a puritán morálteológiából nyer metafizikus megerősítést. Ha Manders tiszteletes drámaírói talentummal bírt volna, ő is írhatta volna *a Kísérteteket.* Ebben az esetben a darab *egy* didaktikus „tragédia" lenne, egy gyönyöröket kedvelő kapitányról, ennek fiáról, aki az apa kicsapongásaiért paralízissel bűnhődik, egy asszonyról, aki el akarta hagyni a férjét, és aki, jól-lehet, a tiszteletes utasítására visszatért hozzá, elhanyagolta anyai kötelességét, és fiát a bűnös Párizsba küldte, egy asszonyról, aki maga is szabadgondolkodó-könyveket olvas, elvesztette hitét, kész lenne elnézni fia vérfertőző kapcsolatát vér szerinti húgával, és végül bűnös könyörületességből odanyújtja neki a mérget, egy árvaházalapításról szóló darab lenne - álszent vezeklés, melyet az igaz- ságos isten nem akart elfogadni és tűz-vésszel büntetett. „Alvingné, az isten-ítélet lángol a tévelygés e hajléka fölött!"

A Kísértetek Reginája már Wedekind *Lulujának körvonalait sejteti.*

Az alkotó Ibsenben végig volt vala-mi Manders tiszteletesből, és ugyan-akkor Kierkegaard-ból is. Alkotó kor-szaka végéig küzdött mindkettővel, és *a* Kísértetektől *a Ha mi, halottak, feltámadunkig,* minden darabjában megtalál-hatók ennek a kettős küzdelemnek a nyomai. A két ellenféllel vívott harc nem mindig végződött a drámaíró győzelmével. Ki tudja, talán a banalitás és az erkölcsi szigorúság különleges keveréke ennek a harcnak az eredménye. E szigorúan szerkesztett drámák felszíne alatt húzódó inkoherencia, a meghökkentő üres helyek és sötét foltok, amelyek egy-szer csak kibukkannak a szétbeszélt dialógusok alól, amelyekben mindent kimondának, csak azt nem, ami fontosnak lát-szik; ezek alkotják ennek a meglepő dramaturgiának gyengéit és erősségét. Még-sem hagyja magát egyetlen értelmezésre szűkíteni- és semmi esetre sem arra a racionális haladás hitre, amit Bernard Shaw akart Ibsen darabjaira kényszeríteni. Ibsen *Kísértetekjében* a puritanizmus morálteológiája elerőtlenedik, Manders tiszteletes hazug természete és gyávasága kompromittálja. Mégis, a regénnyel ellentétben, a színház sajátos optikája szerint a cselekmény és a színpad áttetszőbb és „reálisabb", mint a dialógus és a jellemrajz, mint a figurák „belső élete". *A Kí-*

értetekben *a* színpadkép az, ami súlyosan támasztja alá a sorskonstrukciót. Az utolsó jelenetben a felkelő nap fényé-ben hegycsúcsok és gleccserek tükröződnek a virágszoba üvegajtaján. Az esős-borús fjord, a köd, a halál órájában, a reggel fényében ragyogó gleccserek fehér hidege, „a színfalak mögötti" emberen túli táj fölött - erős szimbolikus konnotációval bíró jelek szövevénye. A „magasabb szükségszerűség" színpadi motivációi ezek. Az ajtón ki-dobott szimbólumok az ablakon át jön-nek vissza. *A Kísértetekben,* mint később gyakran az ibseni dramaturgiában, két külön színpadkép van: a bútorokkal telezsúfolt ebédlő, ahol a realisztikus, korabeli „családi dráma három felvonásban" játszódik, az elemi természeti erők ősi, archaikus világában helyezkedik cl.

A Kísértetek említett drámai *törékenységét* már a XIX. században észre-vették a kritikusok. Gyakran abban látták ezt, hogy a tragikus pátoszhoz képest a jellemek mintha visszamaradottak lennének. Még Alvingné számára is csak egy rövid pillanatra és akkor sem teljesen válik magától értetődővé annak tragikuma, hogy a kétségbeesés az egyetlen kiteljesedés és felszabadulás. *A Kísértetek*ben ez az immanens belső törés, hogy a darab két darabot tartalmaz, mutatja legvilágosabban a tragikum Joyce által bevezetett ironikus de-konstrukcióját. Radikális interpretátori beavatkozás lenne, ha valaki a *Kísérteteket* a benne rejlő komédia szempontjából olvasná.

Ennek a komédiának Regina a fő-hőse. Megkaparintja a kapitány maradék örökségét, elszedi nevelőapjától, a sánta Engstrand asztalostól anyja hozo-mányának maradványát, amit az a há-zasság zálogául kapott. Mint Jean, az inas, Strindberg *Júlia kisasszony* című darabjában, ő is tanult néhány szót fran-ciául, és ezzel akar karriert csinálni a világban. Kezdettől fogva tudja, hogy hogyan kell nekifogni: „Egy magam-fajta szegény lánynak ki kell használnia fiatalságát, különben hoppon marad."

Ebben a „kellemetlen darabban", mi-kor - Alvingné szavaival élve - végre véget ér ez a „hosszú, csúf komédia", az „Alving kapitány emléke" gyermek-menhely egy ironikus fordulattal „Alving kamarás otthona" néven, matróz-bordéllyá alakul. Regina azonban nem egyhamar tér meg a Kis-Kikötő utcába, és ha mégis, akkor már Madame-nak jön vissza. Regina már Wedekind Lulujának körvonalait sejteti. Az Ibsen-drá

máknak e legkomorabbika *in nuce* ma-gában foglalja az elkövetkezendő két évtized színházát: a naturalizmusellenes bohózatot és a kegyetlen, polgárellenes groteszket.

3.

A Vadkacsában ismét találkozunk a „ha-zatérés"-témával. Gregers Werle apja második házasságának előestéjén tér vis-szza. A múlt elfelejtve és eltemetve. A fia-tal Werle azért tér vissza, hogy kiássa. Tizenöt évvel ezelőtt, mialatt anyja hal-dokolt, apja, Werle konzul, viszonyt folytatott a házvezetőnőjükkel. Mikor a lány terhes lett, a konzul gyorsan férjhez adta fia diákkori barátjához. A múlt nemcsak hogy el van felejtve, anyagilag is ki van egyenlítve. Az öreg Werle adott pénzt arra, hogy Gina férje kitanul-hassa a fényképezést és berendezhessen egy műtermet. A darab kezdetekor Gina és Hjalmar Ekdal boldogan élnek tizen-négy éves lányukkal, Hedviggel a műte-remlakásban. Ez az előjátéka a *Vad-kacsának* mint korabeli erkölcsdrámának (Sittenkomödie). A tragédia az ez-után következő négy felvonásban játszódik le, negyvennyolc órán belül, egyetlen szín-padképben; éppen abban a helyiségben, amit Ekdalék félig lakó-szobának, félig műteremnek használnak. A tragikus sorskonstrukció szerint a múlt visszatérése halálos. A felidézett múlt és egy senkinek nem használó „igazság" áldozata Hedvig lesz, aki egy öreg pisztollyal agyonlövi magát. *A Vadkacsa* tragédiasíkján visszatér a fiú, hogy bosszút álljon az apján. Ehelyett saját, vér szerinti húga, apja tör-vénytelen lánya lesz a „bűnbak" vagy még inkább az áldozati bárány ebben a tragédiában.

A Vadkacsában polgári vígjátéki figurák tragédiát adnak elő. Realisztikus szerepükön kívül még egy „szimbolikus" szerepet is magukra kell vállalniuk. A *Vadkacsa* tragédiasíkján Hedvig új Iphigeniává válik, aki feláldozza ma-gát, hogy visszanyerje apja szeretetét. A görög tragédiában az Erinniszek ku-tyafejmaszkot viselnek. A *Vadkacsában* Gregers Werle veszi *át* az antik Fúriák szerepét, ő a múlt követe, az „igazság" üldözője. „Ha választhatnék, leg-szívesebben ügyes kutya lennék ... Igen, egy egészen különlegesen ügyes kutya, amely a mélységbe bukik, ami-kor a vadkacsák belefúródnak az iszapba, s megkapaszkodnak a moszatban és a hínárban." Ennek az „ügyes kutyának" jellegzetes külső jegye a csúfság; a

vígjátéki cselekményben vizet önt a kályhába, és büdös füstszagot hagy maga után a szobájában. Hogy a vígjátéki figurák eljátszhassák tragikus szerepüket, a cselekmény reális helyszíne mellett találni kellett egy második, „szimbolikus helyszínt". A V*adkacsában,* és ké-sőbb - még drámaibban - a *Rosmers-holmban* a „fehér lovakkal", a szín-falak mögötti táj a tragikus sorsszerkezet kiegészítő motivációjává válik. A V*adkacsa* színpadképe Ibsen legbámulatosabb drámai felfedezései közé tartozik, A padlás a második, „szimbolikus helyszín", "Meglehetősen tágas helyiség a tető alatt. jobbra ferde, üvegtáblás, kék függönnyel félig eltakart tető."

A Vadkacsa színpadán csak a padlás egyik fele látható, a másik láthatatlan rész a színfalak mögött van. A függönyt kétszer húzzák föl. Először a második felvonásban, éjjel: „ ...Az ajtó nyílásán át nagy, hosszúkás, szabálytalan, zugolyos padlás és két szabadon álló kémény látszik. A padlás ablakán besüt a hold, s megvilágítja a helyiség némely részét; más részekre mély árnyék borul" Másodszor pedig a harmadik felvonásban: „A reggeli világosság betűz az ablak-szemeken; néhány galamb ide-oda repül, vagy fönt turbékol a dúcokon... Hjal-mar meghúz egy zsinórt; odabent le-gördül egy függöny; ennek alsó része egy avítt vitorlavászoncsík, a fölső rész pedig kifeszített hálózsinegekből készült. Most már csak a padláshelyiség felső része látható." A padlás egyik része látható, a másik mindig láthatatlan marad. A „láthatatlan" mindig szimbolikus. A Vadkacsában a látható padlás-rész a vígjáték helyszíne „A lakásnak van egy nagy előnye: kitűnő mellék-helyiségei vannak." Ezen a valóságos padláson Gina tyúkokat tart és galambokat tenyészt. *Az* öreg Ekdal a múlt emlékeit ápolja itt, és régi fegyverével medvék helyett nyulakra vadászik. Vasárnaponként a padláson tevékenykedik apa és fia. Hedvig számára a padlás, éppúgy, ahogy Alain-Fournier *Barátom* Meaulnes című művében, használhatatlan és különös tárgyak elvarázsolt világa, óráké, amelyek nem járnak többé, mégis mindenféle alakok ugranak ki belőlük, és könyveké, melyek izgató képekkel vannak tele. Gina számára viszont lánya, férje és apósa elvarázsolt világa csak egy további helyiséget jelent, ahol takarítani és szellőztetni kell.

„GREGERS: ;Ami engem illet, én nem bírom a poshadt levegőt. (. , .)

GINA: Ejnye, Werle úr, nincs itt semmiféle poshadt levegő! Hisz minden áldott nap szellőztetek."

Ebben a rövid párbeszédben szembesül egymással a két „padlás": a valóságos padlás és a sötét szimbólumok padlása, az erkölcsdráma (Sittenkomödie) padlástere a hazugság és megváltás szimbolikus padlásával. A valóságos padlást - a galambdúccal, nyúl- és baromfi-óllal Gregers az alvilág poklává változtatja, ingoványná, amely fölött mérgező gőzök lengenek, és hazugság formájában mérgeznek. Gregers a „tenger mélységének" nevezi. a padlást, ahol a tizennégy éves kislány fűzfakosárban egy átlőtt szárnyú kacsát tart..

„HEDVIG· ... nekem olyan furcsa, ha mások a tenger mélységét emlegetik . . Dehogynem, hisz ez mégiscsak padlás.

GREGERS: Annyira bizonyos benne?

HEDVIG *(elcsodálkozik): Hogy* padlás-e?

GREGERS: Nos, egész határozottan tudja?

(Hedvig hallgat, élt álmélkodva néz rá)" A. „váratlan vereség" szimbólumának értelmezését Mary McCarthy vázlatainak köszönhetem, melyeket több mint húsz éve készített a Vadkacsáról, és amelyek mégis mindmáig az Ibsen-szakirodalom legragyogóbb lapjai közé tartoznak. A szimbólumok itt életlenek, könnyen félreérthetőek mind jelentésbeli, mind morális szempontból. A színskála közepén elhelyezkedő zöld szín az újjászületésnek éppúgy hagyományos szimbóluma, mint a széthullásnak. Nemcsak a tavaszi rügyfakadás színe, hanem a rothadó húsé is. Gregers a „valóságos" padláson nyúleledelt és algát a „tenger mélységévé" változtat., amelybe lemerül az ember, és mocsárrá, amelyben elsüllyed.

„Nem akarom mondani, hogy megsebesültél; de mérges mocsárba jutottál, Hjalmar; valami betegség lappang benned, s lebuktál, hogy homályban halj meg."

Hedvig a Vadkacsaban nemcsak szimbolikus áldozat, de a szimbolizmus áldozata is.

*A V*adkacsában a kettős díszletnek, a „látható" és „láthatatlan" padlásnak, melynek felső, ablakos része két ízben válik láthatóvá, míg az alsó, sötét rész végig rejtve marad, két, ellenkező elő-jelű nyelvi sík felel meg. Az egyik, a hétköznapi, az „alantas", az életből ellesett köznyelv síkja, amely a mindennapi élet tényeit, megfigyeléseit, gyakorlati feljegyzéseit tartalmazza, még a szolgáltatások és élelmiszerek árát is. Például a második felvonás elején a színpadi utasítások nem különböznek a párbeszédektől,

„GINA *(félretolja varrását, s* az asz-*talra tesz egy ceruzát meg egy kis füzetet):* Nem emlékszel, mennyit adtunk ki ma vajra?

HEDVIG: Egy korona hatvanöt őrét.

GINA: Helyes. *(jegyez)* Szörnyű, mennyi vaj fogy nálunk. Meg kolbász és sajt! - Nézzük csak. *(Jegyez*) Meg sonka - hm - *(Összead) H*isz ez majd-nem

HEDVIG: Sőt, még sör is volt.

GINA : Igaz, persze. *(jegyez)* lát ez épp elég; de kell.

HEDVIG: Még jó, hogy nem vacsoráztunk meleget, mert apa nem volt itthon.

GINA: Lám, ez is haszon. Meg a fényképekért is kaptam nyolc korona ötvenet."

Emellett a *Vadkacsában jele*n van egy egészen más, „magas", emelkedett nyelv, a pszeudonimia nyelve; a reális szituációk és konfliktusok szimbólumokkal cserélődnek fel.

„GREGERS: kedves Hjalmarom, szinte úgy érzem, benned is van valami a vadkacsából.

HJALMAR : A vadkacsából ? Hogy érted ezt?

GREGERS: Lemerültél, s megragad-tál a hínárban."

Vagy például a végén, az öreg Ekdal utolsó szavaiban: „Az erdő bosszút áll," Egy „erdő", amely néhány el-száradt karácsonyfából áll.

A szimbólumok nem passzívak és nem ártalmatlanok. Áldozatot követel-nek. Hedvig nem a konkrét vadkacsával azonosítja magát (amelyet a padláson tart egy fonott kosárban, és a cselekmény szempontjából egy sebesült lábú kutyával vagy macskával is helyettesíthető lenne), hanem a homályos szimbolisták által rituális áldozatnak kinevezett „vadkacsával". Hedvig nemcsak szimbolikus áldozat, de a szimbolizmus áldozata is egyben.

A díszlet „láthatatlan" részének és a homályos szimbólumokat tartalmazó második nyelvi síknak az a drámai funkciója, hogy a realisztikus erkölcsdráma (Sittenkomödie) keretein belül tragikus dimenziót hozzon létre. Shakespeare-nek más módszere volt. A *Macbethben* a „felbőszült éj gyötrelmének" tapasztalata, vagy a *Lear király-*

ban a hosszú, „hideg éj"-é, amely „mind bolondokká és őrültekké tesz bennünket", az égre hivatkozik, még akkor is, ha az üres, egy erkölcsi rendre, még akkor is, ha az nem létezik. A *Vadkacsa* vígjátéki figurái nem méltóak a tragédiára. Heringsalátát esznek és sört isznak, vagy tokajit, mint Werle konzul házában, a fogadáson. És ha a kamarás urak szembekötősdit játszanak, akkor nem egoisták vakságáról van szó, csak egy jó vacsora utáni társasjátékról.

A Vadkacsa drámai törékenységét végső fokon az erkölcsi értékek törékenysége okozza. Ismeretes, hogy Nóra alakjához egy fiatal, norvég regény- és drámaírónő, Laura Kieler (szül. Petersen) szolgált előképül. Ez a fiatal nő, hogy tüdőbeteg férje Itáliába utazhasson, adósságba keveredett. Mikor az adósságot vissza kellett fizetni, hamisította a csekken az aláírást. Meglátogatta Ibsent, írt neki, tanácsot kért tőle. Ibsen a férjéhez küldte, mint Nórát Lindéné a *Baba*-szobában, hogy beszéljen vele őszintén, és tárja fel neki szívét. A hatás rettenetes volt: a férj megtiltotta, hogy gyermekei-ről gondoskodjon, válópert indított, és ideggyógyintézetbe küldette az aszszonyt. Gregers Werlében sok minden található magából Ibsenből. A *Vad-kacsa* ha nem is épp személyes leszámolás, de mindenesetre hideg zuhany volt a *Nóra* rajongói, de legkivált női rajongói számára. Mégsem viszi következetesen végig ezt a leszámolást. És Gregers kompromittálása sem végérvényes. Mary McCarthynak igaza van: egész végig tapad valami hozzá a „tizenharmadik az asztalnál" végzetszerűségéből éppúgy, mint a Fúriák sötét félelmetességéből, akik minden bűnnek megkövetelik az árát. A tragikus sorskonstrukció a rituális áldozattal, Hedvig öngyilkosságával, megerősíti a puritán morálteológiát: az öröklődő betegség büntetés az apák bűneiért és a múltért, amely mindig visszatér, és nem hagyja, hogy el-feledkezzenek róla. A *Vadkacsában* Kierkegaard árnyéka leng a színpad fölött. De csak az árnyéka, Kierkegaard nagysága nélkül.

A Vadkacsában még mélyebb a belső törés, mint a Kísértetekben, noha nem annyira szembetűnő. Felszínre hozatala érdekében jogosnak látszik a „de-konstrukció" sebészi beavatkozása. Hedvig agyonlövi magát a színfalak mögötti padláson; Ibsen színpadképének köszönhető, hogy a „vadkacsa" egész végig láthatatlan marad. Mégis, egy másik vég is elképzelhető lenne. A lövés után Hedvig visszatér a „láthatatlan" padlásról a látható színpadra, kezében az agyon-lőtt vadkacsával. A szimbólum kellékké változik. Hedvig így is meghozza az áldozatot, de nem lépi át jelleme korlátait. Ennek a nem-tragikus Vadkacsának a végén Gina kiszellőzteti a padlást.

A „de-konstrukció" sebészi-diagnosztikus eljárás, nem feladata és nem is célja, hogy új befejezést költsön az Ibsen-drámákhoz, és minden rendezőt lebeszélnék arról, hogy a *Vadkacsát* ezzel az „új epilógussal" játssza.

4.

Amikor Csehov, híressé vált dramaturgiai tanácsában arról a bizonyos puskáról beszél, amelynek az utolsó felvonásban el kell sülnie, bizonyára *a Hedda Gablerra* gondolt. A két pisztoly közül, melyeket Hedda apjától örökölt, az egyiket a színpadon használják két ízben is. Először a második felvonás elején, midőn Hedda a verandaajtón át érkező Brack asszesszor feje fölé lő, másodszor a darab végén, mikor saját magát lövi agyon. A másik pisztoly a színfalak mögött kerül bevetésre; Eilert Lövborg öli meg magát vele. A *Hedda Gablerben* szereplő két pisztoly nemcsak az Ibsen által vaskövetkezetességgel és a dráma minden szabályának megfelelően ki-játszott kellék, hanem határozott szexuális konnotációja van. A romantikus regényeken nevelődött skandináv Madame Bovary azzal a többszörösen aláhúzott kéréssel adja át Lövborgnak a pisztolyt, hogy az a „szépség" követelményének eleget téve, lője szíven ma-gát. A golyó azonban ágyékon találja Lövborgot, ráadásul a vörös hajú Diana kisasszony budoárjában.

Figyelemre méltó *a Hedda Gabler* színpadterének kialakítása is. A cselekmény négy felvonáson keresztül a tágas szalonban játszódik, melynek üvegajtaján át a verandát és az őszi kertet látni, egy villa kertjét, Christiania nyugati, elegáns városrészéből. A fjordra ezúttal nem nyílik kilátás. Az ajtón függönyök vannak; a színház már megtanulta a gáz-világítás szabályozásának művészetét. Hedda az első felvonásban összehúzatja a függönyöket, „tompítja a világosságot". Nem bírja elviselni a nap vakító fényét; ezzel kezdődik dramaturgiai jellemzése. A szalon nagyon nagy, a bútorok elhelyezése lehetővé teszi, hogy a színpadon két, egymástól független pár-beszéd folyjon. A divatjamúlt *félre (á* parte) feleslegessé válik. Csehov Ibsentől vette át és fejlesztette magas fokra a „több szólamú" dialógust.

A színpadtér szempontjából fontosabbnak látszik a hátsó szoba, ahol „a pamlag fölött egy koros, szép, tábornoki egyenruhás férfi portréja függ". A darab végén Hedda bemegy a színpad hátterében levő helyiségbe, összehúzza a függönyöket, és apja portréja alatt agyonlövi magát. A terhesség második hónapjában Hedda Tesman megöli Hedda Gablert. Hedda megöli magát és a gyermeket, akit nem akart; apja „árnyékában", akivel nem egyesülhetett. Az apa „árnyéka" szimbolikusan megöli a lányt. Ebben a benyílóban a pamlaggal és az apa portréjával, ebben az „inner room"-ban, ahogy az angol és a norvég idioma kifejezi, zárul le *a fölöttes én* és *az ösztön-én* következetesen végigjátszott konfliktusa, amely a különös szcenáriában „tárgyiasul".

A korábbi drámákkal, *A tenger asszonyával* és *a* Rosmersholmmal és a későbbi *Kis* Eyolffal ellentétben, amelyekben a konfliktus előtörténete, a sérülések és szexuális komplexusok idegen testként a bőr alatt eltokosodnak, és - noha ott tovább gennyesednek - nem láthatóak többé, a *Hedda* Gablerben semmi sem marad kimondatlanul. A történetben, amely egy neurózis története, az anya helye üres. Hedda anyjáról az egész történetben egyetlen szó sem esik. Az apja nevelte, aki fiút szeretett volna. Hedda megtanult lovagolni és fegyverrel bánni. Az iskolában a lányok haját cibálta, ami inkább rossz fiúk szokása. A második felvonásban össze kell szednie ma-gát: „Esküszöm, mégis lepörkölöm a hajadat" - mondja a világosszőke Theának, és magához rántja. A Bochumer Schauspielhausban láttam utoljára a *Heddát, 1*977-ben Peter Zadek rendezésé-ben. A jelenetet, melyben Hedda és Thea együtt isznak éjszaka, nyilvánvaló leszbikus utalásokkal játszották. Noha a darab ilyen értelmezése extenzív, sem-mi esetre sem önkényes. Ebben a drámai formába öntött szexuálneurózisban mindenképpen szándékosnak látszanak a gátlások és a libidozavarok, ha nincsenek is kifejezetten néven nevezve.

Gabler tábornok frigid lánya nem egyszerűen csak uralkodni akar a férfiak világában - férfiszerepet játszik. Hedda megkívánja, hogy Lövborg beavassa férfitörténeteibe, és elmesélje kalandjait Diana kisasszonnyal. A fantáziaerotika pótlás: Hedda, aki elveti az anya és

feleség hagyományos szerepét, a valóságos világban pótjátékokra van utalva. Ez eredményezi „idegenségét", ebből származnak frusztrációi, józansága, amit ő mindent körülölelő halálos unalom-nak nevez. „Halálra fogom itt unni magam" vallja Brack asszesszornak a második felvonásban. Az egy generációval idősebb Madame Bovary banális szerelmi ügyei, a Párizsi Lapok folytatásos regényeiben olvasott romantikus magas-repülését helyettesítették. A hideg Heddának még ezekről a pótlék és átfunkcionáló manőverekről is le kell mondania. Nem marad más számára, csak a „másik" szoba a háttérben, a kis helyiség a nehéz függönyökkel, a pamlaggal és apja portréjával.

Nem az erotikus aktus az egyetlen, amely csupán Hedda fantáziájában képes beteljesedni. Szenvedélyei, gyűlölete a darab folyamán, egészen az utolsó jelenetig kizárólag pótcselekvésekben realizálódnak. Lövborg új könyvének kéziratát kétszer is Thea és Eilert „gyermekeként" emlegetik. A harmadik felvonás végén Hedda igazi gyilkosság helyett jelképesen öli meg a „gyermeket", elégeti a kályhában a kéziratot. A pisztolylövés a második felvonás kezdetén gyilkosságpótlék és szexuális pótcselekvés. Hedda már kétszer torpant meg gyávaságból, mikor valóságos cselekvésre került volna sor: egyrészt attól, hogy lelője Lövborgot, mikor az átlépte a megengedett flört határát, másrészt attól, hogy az övé legyen. A pisztoly kiszolgáltatása Lövborgnak a harmadik felvonásban: gyilkossági szándék. A lövés, mely Eilert Lövborg ágyékát sebezte meg halálosan, ahelyett, hogy a szívét érte volna, a dráma logikáján belül olyan, mint egy szimbolikus kasztráció.

Hedda Gabler: A drámaíró portré/a fiatal n képében.

A mítoszok, álomképek, pótcselekvések rejtjeles és titkos üzeneteiben az ellentétek felcserélhetőek vagy negatív előjelet kapnak, mintha maszkot *vagy* álarcot öltenének. Ibsen *egyike* volt azon kevés nagy drámaíróknak, akik-nél - Racine-hoz és Csehovhoz hasonlóan, bár Csehovnál ez sokkal mélyebben el van rejtve - a halál érverése felveszi az élet érverésének alakját, a rombolási vágy a libido maszkjává válik.

A Hedda Gabler, amely a korai darabok realisztikus technikájára való reflexió, *a Rosmersholm* mellett egy új ciklus kezdetét jelenti. A *Kis Eyolftól a Ha mi, halottak, feltámadunkig* egymás után veti fel a pusztításhoz és önpusztításhoz vezető szexuális kudarc témáját. De az utolsó mestermű, *a John Gabriel Borkman* kivételével, felborul *az* egyensúly ezekben a darabokban a való világ képe és annak szimbolikus ábrázolása között.

Michael Mayer Ibsen-monográfiájában (1957) a *Hedda Gabler-fejezet* fölé ezt írta: .,A drámaíró portréja, egy fiatal nő képében." „Madame Bovary én vagyok," mondta egyszer Flaubert, és bizonyos módon Fledda Gabler is Ibsen rejtett hasonmásának tűnik. Az utolsó huszonöt évben Ibsent ismételten Freud alapján olvasták és interpretálták. Kérdéses azonban, hogy a dráma tökéletes megértéséhez lényegesen hozzájárulna-e, valóban szükséges lenne-e -- ha egyáltalán sikerülne - Hedda eredeti traumáját a freudi iskola terminus technicusaival, egyfelől „pe^{p}is-irigység"-nek, másfelől „kasztrációs félelem"-nek nevezni. Noha óriási a kísértés egy mélylélektani lbsen-interpretációra, mégis, olykor túl egyszerűnek lát-szik, ráadásul nemcsak Ibsen felfedezései, elsőbbsége menne veszendőbe, ha-nem, ami még fontosabb, a kultúra idő-rendje és a kor erkölcse is. Ibsen egész életében egyetlen sort sem olvasott Freudtól. Strindberg sem ismerte Freudot. Freud a 9o-es évek elején tűnt fel a hisztériáról szóló módszertani tanulmányaival, 1895-ben publikálta első álom-analízisét, és 1896-ban alkalmazta először a „pszichoanalízis" fogalmát. Úgy látszik, eddig egyszerűen nem vettek tudomást arról a tényről, hogy a skandináv nők, Júlia kisasszony és Hedda asszony ugyanabban az időben találták meg a maguk drámaíróit, mint a bécsi hölgyek a maguk orvosát és analitikusát.

Ibsen ezt írja *Hedda Gahler-jegyzete*iben: „a nők és a férfiak különböző évszázadhoz tartoznak". Ugyanezt Freud is írhatta volna. Balzac szintén a *pays legal* - törvények, intézmények, adminisztratív tagozódás, hivatalok és hivatali címek és *a pays réel* - erkölcsök, táplálék, vonzalmak és előítéletek közti ellentétről ír. Ibsen és Freud majdnem egy időben mutatták meg, hogy még egy harmadík „terület" is létezik, a szexualitás területe, ahol a nők és a férfiak különböző évszázadban élnek.

Európa perifériáján, Skandináviában és a kozmopolita Bécsben, ahol a feudális struktúra tovább tartotta magát, és csak a XIX. század vége felé omlott össze hirtelen, talán még világosabban és drámaibban került napvilágra, mint Nyugat-Európában, a nők szexuális emancipációja vagy legalábbis a férfiak és nők szexuális „tere" és „ideje" közti feszültség, melyet Strindberg a „nemek harcában" démonizált. A tézis bizonyítására további példával szolgálhatunk, nevezetesen Arthur Schnitzlerrel.

Ibsent ismételten freudi szempontból interpretálták. Mégis, lehetséges, hogy eredményesebb lenne, ha Ibsen alapján interpretálnák Freudot. Freud 1899-ben befejezett *Álomfejtése* egy ilyen olvasatban elképesztően hasonlatossá lesz egy nagy realista erkölcsregényhez *vagy* egy a „belle epoque" végéről származó át-fogó drámagyűjteményhez. Sőt, talán a századforduló legnagyobb realista „regényének" lehetne nevezni. Ebben az új „házasságfiziológiá"-ban álompéldák tucatjai mutatják a nő diszkrimináltságát, házasság előtt, házasságon kívül és a házasságban. Mégis, a nő szexuális kudarca, amelybe a még patriarchális családban rákényszerített szerep taszítja, azonos a férfi kudarcával és a gyerekek szexuálneurózisával, akár házasságon belül, akár házasságon kívül születtek. A hálószobai vereségek felcserélhetők a gyerekszoba tabuival, tilalmaival. Lehet, hogy az Ödipusz- és Elektra-komplexus egyetemes; *az Álomfejtés* mégis olyan folyamatokat mutat, amelyek arra a polgári társadalomra jellemzőek, amely az „új művészetet" is létrehozta. Freudnál éppúgy, mint Ibsennél, a szülői ház pokol. Freud egyetemesnek tartja álomszimbolikáját. *Álomfejtésében* a nők cilinderekről és pisztolyokról álmod-nak. Elég azonban egyetlen pillantást vetni a XIX. századi Ibsen-előadások régi színpadi fotóira, hogy elismerjük, a kor ruhái, uniformisai és erkölcsei formálják, alakítják ezt az „egyetemes" álomszimbolikát. Lehet, hogy az álom és ébrenlét közt működő cserefolyama-tok egyetemesek, Freud „egyiptomi álmoskönyve" mégis „történelmi".

A Solness építőmester végén az építő-mester lezuhan a torony tetejéből. A torony láthatatlan marad. A színfalak mögött van. A színpadon csak a toronyhoz vezető lépcső, az alapzat és az állványzat látható. Solness a színfalak mögött zuhan le a toronyból. Zuhanása valóságos és szimbolikus: zuhanás a toronyból és a zuhanás jelképe. Solness építő-

mester zuhanása a maga építette toronyból, két konfliktust old meg; két cselekményt, két történetet, melyek még jóval a darab „valóságos cselekménye" előtt kezdődtek.

Az első ház, amit Solness felépített, felesége házának romjain állt. A régi házat tűzvész pusztította el, és ez a Solness házaspár családi életében is rettenetes következményekkel járt. Solnessné nem tudta többé táplálni ikerfiait. „A tej-láz elvitte őket." A gyerekek csak pár hétig éltek. A házaspárnak soha többé nem sikerült közel kerülni egymáshoz. Viszont az ily módon szabaddá vált tel-ken Solness új házak építésébe kezdett. A tűzkatasztrófa volt a sikeres építőmester karrierjének kezdete. A szerencsétlenséghez még egy régi bűn is járult. Még jóval a tűz előtt, Solness a padláson felfedezett egy repedést a kéményen, de hallgatott róla. Noha nem ez a repedés okozta a tüzet, a bűntudat megmaradt, mint amikor álmunkban elképzeljük apánk, anyánk halálát, és azután a valóságban is bekövetkezik. A pietista és puritán morálteológiában az ember gondolataiért, vágyaiért és szándékaiért is felelős. „Mert - mert szinte jóleső önkínzásnak érzem, hogy igazságtalanságra kapathattam Alinét . . . tudja - így legalább morzsánként törlesztek egy mérhetetlenül iszonyatos adósságot."

Solnessék házassága halott; csak az „önkínzás" és a „kötelesség" maradt belőle életben. A férfi szimbolikus „bűnössége" és az asszony szimbolikus felelőssége az ikrek haláláért, kioltotta a szexust házasságukból; a vágy kihűlt. Az elfojthatatlan szemrehányás bénító traumává vált. A kierkegaard-i lelkiismeret-elemzés átmegy egy úttörő, szinte már freudi analízisbe. *A Sollness* építőmesterben nem ez az egyetlen drámai felfedezés.

Van a darabban még egy, a múltból visszatérő probléma, amely az építőmester zuhanásához vezet. Egy szerel-mi történet, amelyben szintén szerepel egy torony. Solness építette egy kis város öreg templomára, és maga tűzte ki tetejére a bokrétát. Az emberek ujjongtak, és az iskoláslányok fehér, ünneplő ruhájukban papírzászlót lengettek. Köztük volt a helybeli körorvos tizenhárom éves lánya, Hilda Wangel is. Mikor Solness elérte a torony legtetejét, Hilda hárfák zengését hallotta a levegőben -- életé-ben először élt át erotikus eksztázist. Ugyanaznap este Solness egyedül találta a kislányt; magához szorította és megcsókolta „sokszor, sokszor". „Hercegnő"-jének nevezte, és megígérte, hogy tíz év múlva visszajön érte, hogy "királyságot" ajándékozzon neki.

Hilda Wangel a világirodalom első női csavargója.

Solness elfelejtette az ígéretet, Hilda Wangel nem. Tíz év múlva, pontosan ugyanazon a napon beállít Solness dolgozószobájába: „turistaruhában, fel-tűzött szoknyával, kihajtott matrózgallérral". A hátán kis hátizsák van, de majdnem teljesen üres. „ . . . csak ez az egy öltő ruhám van. Meg batyumban egy rend fehérnemű. De az már mosásba kívánkozik. Mert nagyon szennyes." Solnessné másnap néhány rendes holmit vásárol neki, hogy újra emberek közé mehessen. Hilda elhagyta a szülői házat, hogy soha többé ne térjen oda vissza. A szinte hippiszerű öltözékben és az akkori normákhoz mérten ő az irodalomban, és nemcsak a drámairoda-lomban, az első „csavargónő", az első fiatal nő, aki megszökik. Agresszív, mentes minden kétségtől, szinte túlságosan is biztos vonzerejében. Arra talán nem volt lehetősége a norvég vidéki kisvárosban, hogy Nietzschét olvasson, de azt mindenesetre elhatározta, hogy „veszélyesen fog élni".

Hilda Wangel 22-23 éves, mikor másodszor találkozik Solness-szel. 187o-ben született és majdnem egyidős Frida Uhllal, Strindberg második feleségével, és csak két-három évvel fiatalabb, mint Dagny Juel, aki szintén egy norvégiai kisváros orvosának a lánya volt. Dagny Juelhoz hasonlóan, Hilda Wangel is ott lehetett volna a „Fekete malachoz" címzett, híres, berlini bohémkocsma nővendégei között. Az 1892-es év vége felé, amikor Ibsen *a Sollnes építőmestert* írta, modernista irodalmárok és művészek találkozóhelye volt a „Fekete malachoz". 1893 tavaszán ebbe a művész-kocsmába vezette be Edvard Munch modelljét és barátnőjét, Dagny Juelt, az „új Aspasia"-t, aki később egy rövid időre Strindberg szeretője lett. Itt, eb-ben a borozóban, ahol Strindberg balladákat énekelt, miközben gitáron kísérte magát, ismerte meg Dagny Juel a mindenki által csodált Chopin-játékost és írót, Stanislaw Przybyszewskit, „a zseniális lengyelt", akihez szerencsétlenségére hamarosan férjhez ment.

A „Fekete malachoz" címzett kocsmában, a skandináv troli, amiről Solness úgy véli, benne lakik, és amit Hilda Wangelnek is bebeszél, a „csupasz lélek" és a „vak, kozmikus akarat" új, de mérgezőbb, modernista démonaivá változik át. [1]

Frida Uhl és Dagny Juel az emancipált osztrák és skandináv nők első generációjához tartozik. 1882-ben, amikor Hilda Wangel fehér vasárnapi ruhájában, papírzászlócskájával Solnessnek integetett, a norvég nyilvános iskolákba bevezették a koedukációt. Ugyanebben az évben engedtek először lányokat az egyetemre Christianiában. 1895-ben ott alakult meg az első vegyes művész-világ. Épp ebben az időben érkezett Christianiába Dagny Juel. Az elsők között szabadult meg a fűzőtől. Mikor 1888-ban ellátogatott Lundba, öltözéke köz-botrányt okozott. A „Fekete malachoz" címzett vendéglőben - a lundi kiránduláshoz hasonlóan, még évek múlva is emlékeztek rá - nyilvánosan, férfiak jelenlétében lehúzta harisnyáját, amely bizonyára híressé vált zöld harisnyája volt. Solness és Hilda találkozása, eb-ben a történeti összehasonlításban, a nagyapák és az unokák generációja közti találkozásnak tűnik.

Hilda Wangel szeptember 19-én lépett be Solness dolgozószobájába. Ez a pontos dátum - az egész darabban az egyet-len - személyes indíttatású, jelentését akkoriban Ibsenen kívül csak egyetlen személy ismerhette. 1889. szeptember 20-i dátummal Ibsen a következő Faust-idézetet írta be Emilie Barlach emlékkönyvébe: „Fennkölt, fájdalmas boldogság - az elérhetetlenért küzdeni." Emilie ekkor 18 éves volt, Ibsen -- 61. Tirolban, Gossensassban ismerte meg a lányt. Ott töltötte nyári szabadságát. Közvetlenül azután, hogy a vonatnál elbúcsúztak, Emilie ezt írta naplójába: „Magával akar vinni. Mindenáron ezt kívánja. Minden akadályt le akar *győz*-ni." Ibsen „hercegnőjének" nevezte Emilie-t, ahogy Solness Hilda Wangelt, és azt ígérte, hogy megmutatja neki a világot. Azután leveleket írt neki. Kezdetben gyengédeket, de mindig nagyon óvatosakat. Utolsó levelében azt kívánta a lánytól, hogy soha többé ne válaszoljon neki. Ötven év múltán Emilie Barlach megvallotta, hogy Ibsen még csak meg se csókolta. Soha nem ment férjhez. Ki tudja, talán azon a bizonyos szeptember 19-én, 1889-ben Gossensassban, egy nappal azelőtt, hogy Ibsen beírt az emlékkönyvébe, ő is hárfákat vélt hallani a levegőben. Első és utolsó alkalommal.

Az életrajzi értelmezések laposak, mindig leegyszerűsítőek és ráadásul divatjamúltak. Es mégis tanulságosak. Ebből a kettős, erkölcstörténeti és életrajzi szemszögből nézve nemcsak a *Solness építőmester* szimbolikus befejezésé-nek mesterkéltsége lepleződik le, de végső soron a darabban meglevő erkölcsi hazugság is. Az „életből" vett „banális" helyzetekben és a darab realista felépítésében, az első felvonástól a másodikon át egészen a befejezésig, Ibsen-Solness csak két lehetőség közül választhat: magával viszi Emilie-Hildát a Solnessné vásárolta tisztességes ruhában, Spanyolországba, Olaszországba vagy Berlinbe, a „Fekete malachoz" címzett vendéglőbe, vagy hazaküldi. A közös utazás valószínűleg már az első éjszakán szexuális fiaskóhoz és a más-nap reggeli elváláshoz vezetne. Ez a megoldás a drámai műfajok választékán belül komédiává változtatná a dara-bot, maró komédiává, mint Strindberg *Mit dem Feuer spielen (A* tűzzel játszani) című darabja, amelyet ugyanabban az évben írt, mint Ibsen a *Solness építőmestert.*

A másik befejezés esetén nem lenne többé semmiféle hárfazengés, és a skandináv trollok dolguk végezetlen távoznának.

Ahogy viszont Ibsen építette fel a drámát, a nagy építőmesternek fel kell másznia a toronyba, és le kell onnan zuhannia. Szimbolikusan azonban csak szimbolikus toronyból lehet lezuhanni. És a szimbolikus tornyok a színfalak mögött maradnak, láthatatlanul, ahogy a halászhálóval betakart „vadkacsa" a padláson. A toronyból való zuhanás nagyszabású zuhanás és pótmegoldás. A nagyszabású zuhanás feloldozás. De még ebben is sok az önhittség.

Toronyépítés, toronymászás, toronyból való lezuhanás - szimbolikus jelentésüknek messzire nyúló hagyománya vall, amely két elkülönülő metaforikus mezőre oszlik, a szexuálisra és a vallásosra. Kezdettől fogva mégis az a legérdekesebb, ahogy ez a két különböző jelentés összefonódik és áthatja egymást.

„Ebben az előcsarnokban állnak a phalloszok is, amiket még Dionüszosz emelt" - írja a második évszázadban samosatai Lukianosz a *Szíriai istennőről* című művében - „magasságuk egyen-ként harminc öl. Az egyik phalloszra évente kétszer fölmászik egy férfi, és két napig fönn tartózkodik a phallosz csúcsán ... az illető fönn az istenekkel társalog".

Solness először istennek építette a házait, aztán. embereknek. Végül elhatározta, hogy tornyos házakat fog emelni, ahol a toronyból beszélhet Vele, és összehasonlíthatja magát Vele. „S amikor ott álltam, egészen fönn, s a szélkakasra ráakasztottam a koszorút, igy szóltam hozzá: Hallgass meg, te Hatalmas! Mától fogva én is szabad építőmester akarok lenni. A magam területén. Mint Te a tieden."

A „torony" szexuális metaforikája talán Rabelais-nál *(Gartantua és Pantagruel)* a legvilágosabb, a kolostor harangtornyának pompás hiperbolájában, mely-nek „már az árnyéka félelmetes". Mikor Solness másodszor is felmászott a toronyba és feltűnt a tetején, Hilda újra hallotta. a hárfákat zengeni a levegő-ben: „Most, most beteljesedett!"

Lehet, hogy a toronyépítés kettős szimbolikáját a *,Solness építőmesterben* egy nyilvánvaló, konkrét, akkori esemény ihlette. 1890-ben, éppen mikor Ibsen már elküldte kiadójának *a Hedda Gabler* kéziratát, és lassanként új darabba kezdett, befejeződött a párizsi Eiffel-torony építése a világkiállítás megnyitására. Ez volt a XIX. század végé-nek legnagyobb eseménye. Az Eiffel-torony azonnal szimbólummá vált. Mégpedig kétszeresen is: az emberi teljesítmény, az emberi erő jelképévé és szexuális szimbólummá -- óriási phallosz az új Bábel felett.

Az Eiffel-torony a Bábel tornyának felépítése volt, amelyet isten épségben hagyott. Az ibseni szimbolika nem-csak. az építést és a bokréta feltűzését tartalmazza, hanem a zuhanást is. Ezt a második bibliai szimbolikát minden bizonnyal Joyce fejlesztette ki elsőként *a Finnegans Wake-ben* (Finnegan ébredése). Solness építőmester volt az első „polgármester, aki tornyával az ég-boltot akarta érinteni, de megaláztatott". A zuhanás, mint minden szimbolikus jel, nyílt, kevésbé nyílt és rejtett jelentést tartalmazhat. A nyílt tartalom büntetés az isten kihívásáért: „A bosszú nem ismer könyörületet." És a darab végén Solness építőmester elismeri, hogy: „ ...később sok minden az Ő (isten) malmára hajtotta a vizet."

A puritán teológia „bűn"-felfogásának üzenetét tartalmazza ez az istenkép, egy olyan istenét, aki féltékeny az égbe nyúló tornyokra, és akit a görög mítoszokból és a bibliából ismerünk. A nagy építőmester zuhanásában azonban egy másik üzenet is rejlik, amely kiszorítja az előzőt. Freud klasszikus álomértelmezései egyikében a toronyból való zuhanás impotenciától való félelmet Jelent.

A Solnessben a tényleges konfliktust felfújják, ugyanakkor elsimítják; Solness felmagasztosul, kudarcai megszépülnek, ami meghaladja jellemének formátumát, még ha az építőmester nagy hasonmásának, magának Ibsennek a formátumát nem is. A drámai hamisság a Vad*kacsához* hasonlóan érdemtelenül tragikussá válik. Így ismét helyénvalónak és jogosnak látszik a patetikus tragikum „de-konstrukció"-s vizsgálata.

Dürrenmatt *öreg hölgy látogatása* című darabjában, miután Claire Zachanassian korrumpálta az egész várost, és lllt meglincselték, nagy ünnepség van Güllenben. A tűzoltóság fúvós zenekara tánczenét játszik, nők, férfiak és gyerekek, mind ünneplő ruhában énekelnek és táncolnak, papírzászlócskákat lobogtatnak. *A SoIlness építőmester* utolsó felvonásában, közvetlenül az epilógus előtt, a következő szerzői utasítást olvashatjuk: „Az utcán összegyűlt egy csomó ember, de a fák közt csak elmosódottan lát-szik. Az új ház mögül fúvós hangszerek muzsikája hallatszik ..." Rögtön ez-után a dialógusból megtudjuk, hogy az építőmunkások egyesülete játszik. A. zuhanás előtt közvetlenül „A verandán álló hölgyek lobogtatják a zsebkendőjüket; az utca felől éljenzést hallani".

Az utolsó „de-konstrukció" során a legcsekélyebb mértékben sem szükséges megváltoztatni a szöveget. Elég, ha a *szerzői* utasításokat egy kicsit eltoljuk hátrafelé, a darab befejezésén túlra, az építőmester lezuhanása utánra, amely a színfalak mögött történt a szimbolikus toronyból. Akkor aztán bejöhet a színpadra az építőmunkások zenekara és húzhatják a talpalávalót. Még Hilda sem hall semmit Ja levegőben. A torony áll: a népünnepély elkezdődhet.

Ebben a patetikus drámában a repedésse] a kéményben, benne rejlik a túlhajtott szerepek és pózok, a „lélek álruhába öltözésének" keserű komédiája. Az elkövetkező generáció drámaírói ezt olvassák majd ki Ibsenből, és ezt fogják majd továbbírni.

6.

Mary McCarthy *majdnem-mesterműveknek* nevezte a *Vadkacsát* és a *Hedda Gablert. Az* viszont biztos, hogy Hedda. Gabler a legnagyobb női szerep, amit Ibsen írt. John Gabriel Borkman pedig a legnagyobb férfiszerep *színházában.*

Úgy tűnik, hogy ez az utolsó előtti az egyetlen, belső törés és önsajnálat nélküli Ibsen-dráma.

A John Gabriel Borkman a végről szól, a nagy hódító korának végéről, a nagy szenvedélyek végéről, a család végéről és az élet végéről. Az utolsó, nagy „iparirányítók" egyikéről, aki a bank tömlöcében fogva tartott tőke segítségével a földben rejlő ércet akarta „felszabadítani". Mint egy balzaci hiperbolában és mint a történet balzaci késleltetésében, John Gabriel, egy bányász fia és koronázatlan pénzkirály, elsikkasztotta a rábízott pénzt, ezért három évet töltött vizsgálati fogságban, és öt évig ült börtön-ben. Utána pedig nyolc évig élt önkéntes házifogságban, saját szobájában, melyet csak azon az éjszakán hagy el, melyen a dráma játszódik. Egy szintén *az Emberi* komédiából ismert hiperbolában és drámai sűrítésben, John Gabriel Borkman a két ikernővér közül az egyiket feláldozta karrierje érdekében, eladta a bankigazgatói állásért, míg a másikat feleségül vette a pénzéért. Az egyik asszonyban megölte a szerelmet, a másikat tönkretette. A vagyon elveszett, a bírósági ítélet alapján elkobozták.

A halott házasság hideg gyűlöletbe torkollt. Gyűlöli egymást férj és feleség, és gyűlölik egymást a nővérek. Nyolc éve egyetlen szót sem váltott egymással a házaspár, éppoly kevéssé, mint a két nő, és a férfi sem azzal az asszonnyal, akit egykor szeretett. A sorscsapások nem hagyják kialudni a gyűlöletet. Ebben az éveken át befagyasztott drámában egy gyerek is szerepel, egy fiú. A két idős nővér most majd Borkman fiáért harcol egymással. Az egyik a vér szerinti anyja, a másik, aki örökbe fogadta. A bírósági ítélet után magához vette a hét-éves fiút és felnevelte. Most azért jön, hogy élete utolsó idejére magával vigye. Az anya azt szeretné, hogy fia beteljesítsen egy „missziót". Hogy tisztára mossa a család nevét, amely új fényével túlragyogja majd az apa bűnét. A nevelő-anya csak annyit szeretne, hogy életének hátralevő részét a fiú vele töltse. Az apa pedig azt szeretné, hogy elhagyja vele a házat, és kezdjenek együtt új életet.

A fiatal Borkman még ezen az éjszakán elhagyja a házat. De nem az apjával. Elmegy, de nem öreg nagynénje „rózsa- és levendulaszagú" szobájába: „Hisz nálad ugyanaz a dohos szoba-levegő várna, mint itthon", elmegy, de nem azért, hogy missziót teljesítsen: „Fiatal vagyok! Élni akarok! Azt akarom, hogy végre szabad legyen élnem!" Külföldre utazik, délre, Itáliába, egy elvált asszonnyal, aki tíz évvel idősebb nála. Magukkal viszik a tizenöt éves Fridát, Wilhelm Foldal legidősebb gyermekét is. Foldal Borkman egykori banktisztviselője, aki a bukás után elvesztette állását és megtakarított pénzét. A fiatal Borkman segítette a kislányt a zongoratanulásban. Magukkal viszik, mert „a férfiak roppant állhatatlanok, s mi asszonyok szintén. Mihelyt Erhardt elkészült velem - én meg vele - mindkettőnknek jó lesz, ha ez a szegény fiú belekapaszkodhat valakibe".

Sartre egy fél évszázaddal később megismétli az Ibsen-végjáték színpadát az Altona foglyaiban.

A színpadtér felépítése, mint mindig, ebben az ibseni végjátékban is meg-lepő és úttörő jellegű. Az első és a harmadik felvonás a ház komor szalonjában játszódik. A házat Borkmanné nő-vére vásárolta meg és bocsátotta a család rendelkezésére. A második felvonás a ház emeletén, Borkman dolgozószobájában játszódik, éppen felesége szalonja felett. Ebbe a szobába zárkózott be Borkman nyolc éve. A földszinti szalonból „kora reggeltől késő éjszakáig" hallani a lépéseit.

Fél évszázaddal később, Sartre az *Altona* foglyaiban - tudatosan vagy ön-tudatlanul - megismételte a dráma mag-ját alkotó ibseni színpadot. Sartre darabja is a végről szól, az ezeréves birodalom végéről, a nagy Gerlach család végéről, a nagyiparos Gerlachokéról, Európa legnagyobb hajógyárosaiéról. Az apa Himmler rendelkezésére bocsátott egy területet, amelyen koncentrációs tábort építettek; a fia elment a keleti frontra, hogy vezekeljen apja bűnéért, és ott - Sartre sem ismer könyörületet - foglyul esett partizánokat kínzott meg. Mikor a fiú visszatért, bezárkózott a szobájába, és tizenhárom évig egyetlen szót sem beszélt az apjával, aki éjszakáról éjszakára a fia lépéseit hallgatja: „Ez minden, amit a fiamból hagytak : két cipő-talp kopogása a padlón" - ahogy Ibsen drámájában a felső szoba foglya „mint egy beteg farkas mászkál a ketrecében".

Ibsen utolsó hasonmásai számára, akik be vannak zárva házaikba, egyetlen kiút létezik: a halál. A darab mint egy téli rege, „egy hosszú téli estén" játszódik; az utolsó színhely egy behavazott ország-út, a házon kívül. John Gabriel, a bukott uralkodó, félig tébolyultan, de végig legyőzetlen, divatjamúlt felleghajtóban, puha, szürke nemezkalapban és vastag fütykössel a kezében Frida apjába ütközik a havas úton, aki nehézkesen bukdácsol és alig lát, mert elvesztette a szemüvegét a mély hóban, mikor el-ütötte és félrelökte egy ezüstcsengetytyűs szán, az a szán, amelyben lánya utazik délre Borkman fiával és annak kedvesével.

Az utolsó jelenetben Borkman és régi kedvese, Ella felmásznak a hegyoldalba, egy halott fenyőkkel körülvett tisztásra. „A ház és az udvar eltűnik. A dombos-hegyes táj folyton változik, s egyre zordabb lesz." A zsinórpadlásról az előszínpadra eresztett festett hegy-csúcsok és fjordok teljesen szükségtele-nek ebben az epilógusban. Ahogy Gloster vándorlásában Edgarral, Dover képzelt szikláira, itt is a dialógus tartalmaz minden színpadi utasítást.

„ELLA *(még nem látszik, a jobb oldali erdőből) :* Hová megyünk, John? Már egyáltalán nem ismerem itt ki magam!

BORKMAN *(magasabban, ő sem lát-szik még) :* Csak figyeld a nyomot!

ELLA: De mért kapaszkodunk föl ennyire ?"

A hegymászásjelenet a magas hóban, éppúgy, mint a *Lear király* említett jelenete, drámai pantomim. Ha a jelenetet hagyományosan, a naturalista színház eszközeivel adják elő, az a rendező következetlen olvasatáról tanúskodik, és arról, hogy nincs érzéke a színházhoz. Nincs szükség vetítésre, mint a *Kísértetekben*, ahol a felkelő nap megvilágítja a fehér hegycsúcsokat és gleccsereket: Borkman, aki úgy merül el tébolyába, mint a mély hóba, hangjával teremti meg ezt a tájat, rögeszméi és a megálmodott hatalom táját, míg Ella hangja újra és újra megsemmisíti ezt a tájat.

„BORKMAN *(kifelé mutat) :* Nézd - micsoda óriási távolságok! (...)

ELLA: Igen életünk álomországát pillantottuk meg. S most csupa hó ez az ország. - S a vén fa is halott.

BORKMAN *(nem figyel Ella szavaira) :* Látod a fjordban füstölgő óceánjárókat?

ELLA: Nem.

BORKMAN : Én látom. Jönnek, mennek. Összekapcsolják a világrészeket. Elviszik a fényt és a meleget ezer meg ezer otthonba . . . S lent a folyónál ? Hallod? A gyárak zúgnak! Az én gyáraim! . . . éjjel-nappal dolgoznak ... nem hallod, Ella?

ELLA: Nem."

Ibsen végjátékának két epilógusa van.

Az ezüstcsengős szán a boldogság és a gyönyörök operettvilágába viszi a „lágy" nemzedéket, az „öröm fiatal gyermekeit". „Mi fiatalok, mi fiatalok . . ." A szán, amelyben a lány jövendőbeli kedvesével utazik, elgázolja az apát, aki könyvelő és egy ifjúkori, újra és újra átírt, de soha be nem fejezett verses tragédia szerzője. A másik apa is a hóban marad. John Gabriel Borkman, aki bukása után nyolc évig szobájába zárkózott, mint egy új börtönbe, még egy-szer, utoljára összeszedi magát, hogy fel-kapaszkodjon a csúcsra. Ő az utolsó ebben a „történelmi tragédiában", a szenvedélyes hatalomvágyók, a „kemény" emberek nemzedékéből, akik készek el-taposni mindenkit, aki az útjukba áll. Nemcsak mások hulláján lépnek keresztül, önmagukban is megölnek mindent. „Elpusztítottad a szerelmet az asszonyban, aki szeretett. De megjósolom, John Gabriel Borkman - nem kapod meg gyilkosságod vérdíját. Nem látod meg hideg, komor birodalmadat."

Mint Kierkegaard-nál: mindent vagy semmit. Az utolsó ibseni mesterműben a semmi marad. Az utolsó Lear király csikorgó jeges világba indul és megtörik rajta. Ibsen epilógusában nincs sem együttérzés, sem katarzis. „Egy jeges érckéz markolta szíven." De az öreg Ibsen még ezt a metaforát is túlságosan patetikusnak találta. Egy eleitől fogva uralkodó kép hirtelen erősen konkréttá válik: a hideg öl.

"ELLA: A hideg ölte meg.

BORKMANNÉ: Azt mondod, a hideg? Nem - a hideg már régen végzett vele!"

A két idős asszony, akik közül az egyik húsz évvel ezelőtt, annyi ideje, ami egy évszázadnak hat, elvette a férfit a másiktól, az ikertestvérek, akik közül az egyik hamarosan meghal rákban, megbékélésük jeléül Borkman holtteste fölött kezet nyújtanak egymásnak -- „két árnyék -- a halott fölött".

7.

James Joyce a következőket írta 1900-ban, első megjelent kritikájában a *Ha mi, halottak,* feltámadunkról: „One cannot but observe in Ibsen's later work a tendency to get out of closed rooms. Since Hedda Gabler this tendency is most marked. The last act of the Master. Builder and the last act of John Gabriel Borkman take place in the open air. But in the plav the three act arc *al fresco (...)* And this feature, which is so prominens, does not secm to me altogether without its significance." (Nem lehet nem észrevenni Ibsen késői műveiben a zárt térből való kitörés tendenciáját. *A Hedda* Gablertől kezdve figyelhető meg leginkább ez a tendencia. *A Solness építőmester* és *a John Gabriel Borkman* utol-só felvonása a szabad ég alatt játszódik. Ebben a darabban *Ha mi, halottak, feltámadunk.* - viszont mind a három felvonás *al fresco* (szabadban) játszódik. És ez a vonás, mely annyira domináns, számom-ra nem tűnik teljesen jelentőség nélkül valónak.)

„Zárt tér"-ben játszódik Ibsen első hat, prózában írt darabja, *A társadalom* támaszaitól a *Rosmersholmig.* Es még egy-szer zárt térben játszódik majd *a Hedda Gabler. A Babaszobát a* Kínértetek-beli szoba követi, és rögtön utána a ház *A nép ellenségében,* melynek minden ablakát kővel dobják be. Nóra házában a házasság ajtócsapódással végződik, Hedda házában az öngyilkos lövéssel, a hát-só szobában, az összehúzott, nehéz függönyök mögött. *A John Gabriel Bork*manban a ház önkéntes börtönné válik. Rosmer komor házában, ahol *a Kísértetekhez* hasonlóan, soha nem nevetnek, és ahol az ablakból a „fehér lovakat" lehet látni, a feleség ápolónőjeként érkezik a morális méregkeverőnő. A dráma a „zárt tér" elhagyásával és a halálba menetellel végződik. Rebekka West és a férfi, akinek „megölte" a feleségét, és akivel sohasem fog együtt hálni, együtt ugranak a régi malom pallójáról a zuhatagba. Ibsen nőalakjai közül egyedül a *Vadkacsa* egyszerű Ginája, a „nép leánya" látszik elégedettnek és boldognak a feleség szerepében, ahogy egyébként annak előtte is belenyugodott kenyér-adója szeretőjének szerepébe. De még ezt a „boldog" házasságot is csak a tizennégy éves kislány öngyilkossága menti meg. Tíz Ibsen-drámában, a *Kísértetektől a Ra mi, halottak, feltámadun*kig tizenkét halott van. Hét esetben ön-gyilkosság volt, vagy menekülés a házból - az elkerülhetetlen halálba. Ebben a tíz drámában három vérfertőző kapcsolat van: a *Kísértetekben* és a *Kis Eyolfban* a báty és vér szerinti húga között, ezek nem teljesedtek be, csak közel voltak hozzá. Rebekka West viszont, ha nem tudott is róla, teljes vérfertőzésben élt apjával. (Vö.: S. Freud: *Über Rosmersholm 1916* című művével, mely a vér-fertőzéstéma aprólékos, a drámai szer-kezet szempontjából is releváns elemzést tartalmazza. Studienausgabe, Bd. X.: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M. 1969, S. 244-251. Megjelent még *Henrik Ibsen H.* g. F. Paul, Darmstadt 1977.)

A kilencéves Eyolf fél lábára béna, „bal hóna alatt mankó". Kiesett az ágyból, míg szülei szenvedélyesen szeretkeztek. A patkányos néni kicsalta a fiút a házból, aki belefulladt a fjordba. A mankó eleinte nem több, mint kellék, csak miután a fiú vízbe fúlt, válik szimbolikus jellé: úszik a vízen. Az anya meg akart szabadulni a fiától, akinek nyomorékká válása „falként" emelkedik közé és a férje közé. A házasság elhamvadt. A láb sérülései, bénaság, donga-láb - Oidipusz szimbólumai. *A Kis Eyolfban* azonban visszájukra fordul-nak a szimbólumok. Az anya „öli meg" a fiát.

Oidipusz, Elektra, Oresztész és Iphigenia kísértetei belépnek a polgári enteriőrbe.

A tragikus modellben a szülők ölnek. *A Kísérletekben az* apa „megöli" a fiát, a Vadkacsában a vér szerinti báty húgát; *a Hedda* Gablerben a vérfertőző apa a vérfertőző leányt; a *Kis Eyolfban* az anya nyomorék kisfiát, aki elvette tőle a férjét.

Ebben a jelmagyarázatban Ibsen drámái majdnem olyan kegyetlennek tűn-nek, mint a görög tragédiák. Oidipusz, Elektra, Oresztész és Iphigenia kísértetei meglátogatják az ibseni házakat. Ci-linderben, keménykalapban, puha nemez-kalapban, esernyővel és vándorbottal, kolbásszal és sörrel telt kosarakkal lép-nek be az ibseni „ízléstelen fogadó-szobákba", ahogy Henry James nevezte őket; megjelennek a szalonokban, ebédlőkben, lakószobákban és a *Vadkacsa* fényképészműhelyében. Nem nőnek fel tragikus szerepükhöz.

A görög tragédia fantomjainak meg-idézésével még figyelemre méltóbbnak tűnik az Ibsen-Freud párhuzam. Freud-nál a hitvesi hálószobákban és a gyerek-szobákban tűnnek fel Oidipusz, Elektra, Oresztész és Iphigenia kísértetei. Ibsen „házaiban", „zárt tereiben" ugyanaz a dráma játszódik Ie és ismétlődik meg: apa és lánya, anya és fia, báty és húga között. Ezek a görög kísértetek Freud-nál is kortársi jelmezekben lépnek fel, és éppúgy hivatkozhatnának pisztolytokban tartott pisztolyokra, mankókra, fa-lábakra és művégtagokra, eltörött szem-üvegekre, sőt még kéményrepedésekre is.

Racine tragédiáiban is vannak „zárt terek". Lehet, hogy Ibsen és Racine

összehasonlítása paradoxonnak tűnik. Racine hősei csupaszok az áttetsző alexandrinusok alatt, a császári palota „zárt terei" mégis ugyanazt a kiúttalanságot sugallják, mint az Ibsenéi. A színpad Racine-nál egy üres, ám egyszersmind zárt tér. Ha van rajta két ajtó, akkor azok a császár és az anyacsászárnő hálószobájába nyílnak. Körös-körül pedig a császári testőrség szobái helyezkednek e]. Ide, a palota belsejét jelentő üres térbe nem hatol be sem a fórumról a léptek zaja, sem a lázadó legionáriusok fegyvercsörgése. Minden, ami a császári palotán kívül van, csak besúgók és öszszeesküvők, bizalmasok és szövetségesek hangja. Ebben a térben César, az apa, állandóan jelen van, még azután is, hogy meggyilkolták, vagy miután leszállt Hádesz birodalmába. Ez a jelenlevő hiány megbénítja az apa- és anyagyilkosokat, a vérfertőző asszonyokat és vérfertőző fiúkat. César palotájából egyetlen út vezet kifelé: a halál.

Ibsen házainak „zárt terében" kihuny a szexus. A házasság nem más, mint szexuális kudarc, először a feleségé, azután a férjé, illetve mindkettőjüké egyszerre. Hedda Gabler és Rebekka West esetében az apa okozza a szexuális bénultságot, az összes többi Ibsen-hősnő esetében, Gina kivételével, a férj : Nóra és Alvingné, Johannes Rosmer felesége, Solnessné és Borkmanné esetében. Szexuálisan bénult majdnem minden ibseni férj : Johannes Rosmer, Solness építőmester és Allmers a *Kis* Eyolfban.

A tenger asszonya Ibsen első olyan prózadarabja, amelyik majdnem kizárólag a szabadban játszódik: a ház előtti verandán, a kertben és a fjordnál. Ez a majd-nem-komédia, amely már Csehov elő-hírnöke, az egyetlen Ibsen-darab, amely-ben a feleség elmegy és visszatér, és amelyben a halott házasság újraéled. Ezt a visszatérést azonban csak a partra vetett szirén és a névtelen matróz vízihullájának romantikus szimbolikája teszi lehetővé: a vörös hajú, izzó szemű matróz, mint egy szellem jelenik meg éjfél-kor, hogy hajdani menyasszonyának megadja a lehetőséget, hogy lemondjon róla és visszatérjen a férjéhez.

A Kis Eyolf két felvonása *al fresco* játszódik. Az utolsó felvonásban a házaspár, akinek nyomorék fia belefulladt a fjordba, visszatér házába, hogy a kör-nyék „szegény, ágrólszakadt gyerekei-ről" gondoskodjon; a megbénult erosz azonban nem éled újra, és így a hazatérés, mankón való hazatérés. *A Rosmers holmban* és *a Solness* építőmesterben *a John Gabriel Borkmanhoz* hasonlóan a ház elhagyása halállal végződik.

A Solness építőmester és a *John Gabriel Borkman* utolsó felvonása, a *Ha mi, halottak,* feltámadunknak pedig mind a három felvonása a szabadban játszódik. Ibsen utolsó három hasonmása a házon kívül hal meg: John Gabriel, a koronázatlan király, a nagy építőmester és Rubele, a legnagyobb szobrász. Nem mind-egy azonban, hogy a halál a színpadon vagy a színfalat: mögött következik be. A színpadon levő hullák még szimbolikusan sem támadnak fel többet halottaikból.

A Ha mi, halottak, feltámadunkban négy ember kapaszkodik egyre följebb és föl-jebb a hegyekbe: a szobrász és múzsája - aki a „Feltámadás napjá"-nak modellje volt, és akit soha nem érintett - a felesége és feleségének új kísérője. A harmadik felvonásban már nagyon magasan vannak, a felhők között, egy szakadék hóborította peremén. A csúcsról mennydörgés és villámlás között lavina zúdul le, és eltemeti a szobrászt és modelljét. Maja, a feleség, az örök nő, és kísérője, aki nőkre és állatokra vadászik, le-ereszkednek az emberek közé. Ennek a „drámai epilógus"-nak kettős és ellent-mondó allegóriájából két döntés ellentéte olvasható ki, amely Ibsen drámáit kezdettől fogva jellemzi: a *Brand* és *Peer Gynt* ellentéte.

A nyolcvanas évektől kezdve Ibsenről rendelkezésre álló fotók majd mindegyikén egy idősebb, zömök úr látható, magas cilinderre], mélyen a fejébe húzva, sállal, fehér nyakkendővel, kiskabátban és mindig esernyővel a kezében. A kerek arcot hatalmas fehér oldalszakáll keretezi. Gondosan és gyakran ápolta: a cilinder zsebében mindig készenlétben tartott erre a célra egy kis kefét és zsebtükröt. Egy a század vége felé készült fényképen Ibsen a kamerának hátat fordítva, egy üres utcán lépked végig: váll-töméses, hosszú kabátban, az elmarad-hatatlan cilinderrel a fején, bal kezében ernyővel. E. Munch 1897-es fekete-fehér litográfiáján csak Ibsen feje látható: széles, igen magas homlok, keskenyre szorított száj, egyik szeme majdnem teljesen lehunyva, a másik szinte fizikailag érezhetően a szemlélőre irányul. A fehér oldalszakáll és a haj zilált. *Az* óriási fehér fejet hátulról, rézsútosan egy világítótorony fénye öleli körül. Korunkhoz a haragos, illúziók nélküli Ibsen állhatna közelebb, az, aki a hátát fordítja felénk.

Ungár Júlia fordítása

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

A drámaíró Apollinaire

Nem csekély meglepetésemre szolgált, amikor a hetvenes évek derekán Czóbel Anna tévérendező, Lányi Sarolta lánya (aki a szerző immár egyetlen élő magyar rokona) jóvoltából a kezembe került Victor Basch hazai könyvtárainkban nem található *Études d'esthétique dramatigue* című kötete, mely az illusztris professzor színibírálatait tartalmazza, s amely - az *ex libris* tanúsága szerint - felejthetetlen barátomé, Lányi Viktoré, a kitű-nő műfordítóé volt. A nálunk méltatlanul mellőzött Victor Baschról, a Pesten 1863-ban született nagy francia filozófusról, egyetemi tanárról és haladó politikusról akartam cikket írni (ez meg is született, s a *Magyarország* 1975. 45. számában, illetve most az *Arpadine* című kötetemben jelent meg). Meghökkenésemet az okozta, hogy a tudós Sorbonne-tanár, a világhírű filosz, a német bölcselet kiváló ismertetője, nem átallott fel-kapaszkodni a Montmartre-ra, és ott nemcsak megtekinteni Apollinaire polgárpukkasztó bohózatát, hanem *a Le Pays* című napilapba beszámolót is ír-ni, amelyet azután a fenti kötetbe be-vett.

Maga Basch professzor is tudatában volt meglepő tettének, mert *Drámaesztétikai tanulmányok* című könyvének „ön-ismertető" előszavában szellemesen fej-tegeti : bizonyára lesznek, akik csodálkoznak „léha" magatartásán, és tudós tekintélyét féltik tőle. O azonban tiltakozott ez ellen, s természetesnek tartotta, hogy

miután három évtizeden át adott elő Arisztotelész, Lessing, Schlegel és mások drámaelméletéről - most beszámoljon az újító törekvésekről is (van a kötetben egy Tristan Bernard- s egy Sacha Guitry-darabelemzés, sőt ír a Grand Guignolról is!), és szóról szóra ezt mondja: „Minden erőnkkel éppen a fiatalokat, az ismeretleneket fogjuk támogatni, azokat, akik gazdagabbak tehetségben, mint protekcióban."

Ami magát a szürrealista drámát (tud-juk: e darabra vonatkozólag alkotta a költő ezt a szót) illeti, Réz Pál válogatásában, szerkesztésében és jegyzeteivel 196$_7$-ben megjelent *Guillaume Apol-*

linaire válogatott művei című kötetben magyarul is olvasható Rónay György fordításában a bohózat verses prológusa, továbbá - a szerkesztő fordításában -- a *Teireszias emlői* prózai előszava. Ebben található az oly sokszor idézett mondat: „Az ember, amikor a járást akarta utánozni, kitalálta a kereket, amely egy csöppet sem hasonlít a lábra. Ezzel szürrealizmust teremtett, anélkül, hogy tudott volna róla," S a költő még azt- is megjegyezte: „A színház egyébként éppúgy nem azonos az élettel, amelyet interpretál, mint: ahogy a kerék sem azonos a lábbal." Ebben az előszóban egyéb-ként a szerző vitatkozik Basch bírálatával, de főleg csak egy tekintetben, és-pedig abban, hogy szerinte Basch nem fogta föl, mi is az a. szürrealizmus, és összekeverte a szimbolizmussal: „Victor Basch, aki nem értette meg, vagy nem akarta megérteni, hogy drámában az újrabenépesítésről esik szó, ragaszkodik hozzá, hogy művem szimbolikus; lelke rajta." A darabot egyébként kitűnően elemzi Réz *Apollinaire világa* című 1974-es monográfiájában, ahol megkísérli a dráma. „mélyrétegeit", a mitologikus, illetve platóni vonatkozásait felfejteni, holott a korabeli kritika - mely alól mégiscsak szerencsés kivétel a Basché! - csupán otrombán übüsködő tréfát látott benne: „A *Teiresziasz: emlői* - írja a magyar irodalomtörténész - jóllehet valóságfölötti elemekkel játszik maga is, jóllehet szemléletében, módszerében fel-feltűnnek a szürrealizmus elemei, lényege szerint közelebb áll még az irányzat egyik. ősének, Jarrynak nagy jelentőségű *Übü királyához,* mint azokhoz az avantgarde drámákhoz, melyeknek lehetőségét, igaz, előrevetíti: Antonin Artaud vagy Roger Vitrac immár »tiszta« szürrealista színműveihez."

Még csak annyit, hogy Apollinaire tulajdonképpen 1903-ban, hét évvel az *Übü király* harsány bemutatója után írta művét, amelyet aztán az előadás előtt átdolgozott. Később többször felújították. 1947-ben a párizsi Vígopera bemutatta Francis Poulenc belőle készült buffóoperáját.

Apollinaire még két darabot „követett el" : az 1918. november 24-én, tehát két héttel a szerző halála után bemutatott *Couleur du Temps* című háremfelvonásos verses drámát, amely aztán 1920-ban *a Nouvelle Revue Francaise* című folyóiratban jelent meg, továbbá a *Casanova* című vígjátékparódiát, amelyet a. költő 1918 nyarán írt, de már nem feje zett be. Tulajdonképpen csak librettó, melyhez Gyagilev akart zenét szerezni. Ezt nem mutatták be soha. A. költő tervezeti még egy Pantagruel-feldolgozást, és meg akarta írni Cazotte *Szerelmes ördögének* a színpadi változatát is.

VICTOR BASCH

Guillaume Apollinaire: Teiresziasz emlői

A szent domb legteteje. Miközben Rosinantém lassú és nehézkes léptekkel kaptat felfelé, tizennyolc éves korom emlékei balzsamosan lengik körül. a Lepic utcát, megjegyzem, nagy szüksége van rá... *A Fekete Macska : az* igazi, a péntek délutánonkénti, amelyen Rodolphe Salis korcsmáros-nemesúr pásztor-botja összeterelte a zöldfülű költőket meg a lángeszű festősüvölvényeket. Willette - emlékszenek Pigault-Lebrun vígjátékára, amelyet a jó elzászi, pontosabban alheimi festő műtermében adtunk elő?

a rőt üstökű, hóbőrű Willette, aki már felvázolta apokaliptikus Pierrot-it és Colombinárt, Alphonse Allais, a montmartre-i humor királya, Maurice Donnay, aki

...első szerelmes verseit költötte

s őket szívvel, szerelemmel töltötte.. . Labeite, más néven Jean Rameau, akinek Louis Tiercelin meg én voltunk a tanúi, amikor bejelentette a fiát a városházán, amelynek anyakönyvvezetője sohasem értette meg, mi lehet az én állítólagos foglalkozásom: kanti evolucionista; Jean Rameau, aki még nem volt a gutgesinnt szalonok kikent és negédes költője, csupán a baszk szülőföldjéről hozott Az *Élet és a Halál* fenséges poétája; Laurent Tailhade, aki lírai költeményeiből ítélve máris nyelvünk egyik legjellegzetesebb szószólója. volt... A *Döglött Patkány, a .Szeg* meg az efféle művészkorcsmák, amelyekről az 1895-ben Münchenben tartott pszichológiai kongresszuson nyilvánosan kijelentettem, hogy bennük, nem pedig a Sorbonne-on és nem is a Collége de Franceban kristályosodik ki a francia esztétika, pipafüst, a modellek lebbenő haja meg a pikolók világos habja közepet-te....

E rnúltidézés közben értem az Orient utcába, Maubel asszony színházába. A bejárati ajtó előtt vagy ötszázan tülekedtek. A hivatásos kritikusok csak nagy üggyel-bajjal jutottak be. Mielőtt felhúzták a függönyt, érezhettük, hogy az 1917. június 24-i „RENDEZVÉNY SIC" - amint a Picasso megejtő rajzával és Matisse remek fametszetével díszített műsorfüzet ígérte - olyan ifjúi, tobzódó és kavargó lesz, amilyet csak óhajtunk. Véleményem szerint nem volt eléggé az. Szerző, színészek, zenészek és díszletezők a görög templomszolgák áhítatával tettek-vettek, a közönség pedig egyöntetűen vélekedett: itt, és nem a Réjane színházban, celebrálták *az* ötórai *Mi*-sét. Már nem festőnövendékek csínytevéséről volt szó, amelyre a művészkomák meghívták élemedett pajtásaikat: nagy művészi esemény volt, az új drámaeszmény, *a szürrealista, kubista* és szimuta*nista* dráma avatása. Következésképpen az öreg cimboráknak tilos volt nevetni, az volt a feladatuk, hogy figyelmesen hallgassák, sőt ami még rosszabb, megítéljék.

És kezdődik az előadás, a függöny előtt. Mint Goethe *Faustjában* -- nemes egyszerűséggel - a színházigazgató feltárja nekünk a költő szándékait. E szándékok nemesek, ékes szónoklatokban fejtik ki őket: maga az élet jelenik meg a deszkákon; a drámaköltő hatalmas szíjjal a kezében fogja ostorozni korunk romlottságát és nevetséges mivoltát; semminémű hagyomány, semminémű illem, semminémű emberi tisztelet nem fogja elrettenteni; Arisztophanész, Plautus, Rabelais, a *Cainquebille* Anatole France-a lesz egy személyben. A program kecsegtető, csak azon imádkozunk, hogy a szerző megtartsa ígéretét.

És felmegy a függöny, Zanzibárban vagyunk. A díszlet olyan, mint az orosz balett Parádéjában: a vörös, zöld, sárga, kék díszlettartókon különféle, de egyformán érthetetlen feliratok. A főszereplők, a jópofa Gassier buzijainak mintájára, négerek, mégpedig a férj es Thérése nevezetű neje. Noha az asszony zanzibári, olyan beszédeket tart, amelyeket szívvel-lélekkel helyeselne De Schlumberger asszony; Avril de Sainte-Croix asszony, Léon Brunschvieg asszony, Alice La Maziére asszony, Legrand-Falco asszony, Suzanne Grinberg aszszony és szeretett barátném a rennes-i perből, a mi Séverine-ünk: a nő a világ közepe; mindenhez joga van, mindent rnegpályázhat, választójogot követel, városi tanácsos-, miniszter-, képviselő-, köztársasági elnöknő akar lenni, de fő-ként katona-, káplár-, őrmester-, had-nagy- és tábornoknő, harcolni akar, és evégre ez új amazon lenyesi a mellét, ki-derül, hogy lét közönséges narancsról van szó, amelyekkel labdázik, azután férfiruhát ölt; próféta és jós lesz, Teiresziasz néven. Mindezt ultra-lírai kórus

kíséri az „Adjatok nekem szalonnát" meg egy népdal szövegére:

Ez a pékné derék cseléd,
Hétévenként hajlik feléd.. .

A férj fellázad: mivelhogy a felesége férfivá változik, ő nővé válik, és serényen munkálkodik Zanzibár újra-benépesítésén. Ezenközben - és ez a szimultanizmus - különb-különb krakélerek pár-bajoznak. Felbukkan egy istenien felgúnyázott csendőr, a nyomaték kedvéért keménypapírból készült lóra ültetve, a mén rendkívül kacagtatóan teszi-veszi magát. Ahelyett azonban, hogy a pár-bajozókkal törődne, inkább Thérésezel hetyeg, akit, noha a hölgyemény férfiruhát visel, roppant étvágygerjesztőnek talál. Az események közepette két újságosbódé is elősétál. Zene, majd függöny le.

Aztán fel. Továbbra is Zanzibárban vagyunk, a díszlet ugyanaz. A férj beváltotta fenyegetését. Valamilyen módszerrel, amelyet eléggé el nem ítélhetően nem oszt meg a szenátusi bizottságokkal meg az Orvostudományi, vala-mint az Erkölcsi és Politikai Tudományok Akadémiájával, olyan kotlós válik belőle, amilyennek ígérkezett. A szín-pad mózeskosártól, bölcsőtől és rácsos ágytól hemzseg, kölyökhad sír-rí, nyafog és óbégat bennük: a férj puszta akarata segítségével nemzette őket. Rá-adásul apai vagy inkább anyai gyengédségének tejével táplálja őket. Hogy fedezhesse a fészekalja okozta költségeket, regényeket fabrikál, amelyeket - ebből is láthatjuk, hogy Zanzibárban vagyunk- több százezer példányban hoznak ki. Némelyik gyerek ellejt előttünk: egy magas, pendelyes lány némi sikert arat az idősebb nézők körében. Megjelenik valamelyik nagy napilap riportere, hogy tanulmányozza a hímnemű utódteremtés folyamatát. Híreket ad a zanzibáriaknak Európáról, közleményeket olvas fel és *a La Liberté* meg *a l'Écho de Paris* stílusában magyarázatokkal is szolgál. Végül megjelenik Teiresziasz, aki minden jelenlévőnek jósol, ám közben a férfi, helyesebben a nő, meglátja a férjét, és jós-lebernyege mögött újra megdobban aszszonyi szíve. Felfedi kilétét egykori házastársa előtt, utóbbi a maga részéről sutba vágja ősnemzői és kotlósfeladatait, újra hímmé válik, amilyen egyéb-ként mindig is vala. Kicserélik jelmezüket: az asszony a helyükre teszi a narancsait, és immár nem a puszta akarat jegyében, rengeteg gyerekük lesz. Kórus, finálé és függöny.

A Teiresziasz emlőinek zajos sikere volt, ami nem meglepő, tekintve, hogy a kritikusok kivételével, a darabot csupa barát és rajongó megtöltötte nézőtér előtt mutatták be. A boldogtalan kritikusok, akik nem tartoztak a bandához, rendkívül zavarban voltak. Ami engem illet, hazafelé menet eltöprengtem, és körülbelül így hangzott a monológom.

Guillaume Apollinaire darabja, *szür-realista* színmű, vagyis, magyarán mondva, szimbolista darab.

Mármost milyen a szimbolista darab? Igazán zavarban volnék, ha meg kellene mondanom, tekintettel arra, hogy mindenfajta irodalomban minden színmű szimbolista vagy legalábbis az akar len-ni. Valóban, minden egyén csakis önmaga, *az egyetlen,* ahogyan Stirner mondja, *az egyedi,* ahogyan Kierkegaard mondja, ugyanakkor azonban az emberi közösséghez tartozik; képviselője, jelképe. Minél nagyobb, nemesebb, megértőbb ez a kis embercsoport, annál inkább *representative man a* személy Emerson megfogalmazása szerint, s annál inkább megtestesíti, szimbolizálja azt, ami bennünk valóban emberi, azt, ami bennünk isteni. Aiszkhülosz Prométheusza az Ember-Isten lázadásának jelképe az őt szolgasorba döntő durva erők ellen; Oidipusz annak az embernek a jelképe, akit összetör az elkerülhetetlen Végzet; Antigoné az emberi Irgalom jelképe; Lear annak az apának a jelképe, akit kereszt-re feszít gyermekei hálátlansága; Lady Macbeth a becsvágy jelképe, aki a kielégíttetés fejében nem riad vissza a végtelen bűnláncolat elkövetésétől sem; Prospero a baráti lélek jelképe, aki úrrá tud lenni gyűlöletén; Ariel pedig a szuper-emberi gyengédségé; Caliban a gonosz és kéjsóvár majomé, amilyen mindig is maradt az ember, annak ellenére, hogy az élőlények legmagasabb létrafokán helyezkedik el; Calderón zalameai bírója az igazság jelképe, amely nem hajlik meg az erő előtt; a Cid az érték meg az ifjúi és diadalmaskodó szerelem jelképe; Horatius a római „agy-gyepesítőé"; Polüeuktész a hité, amely még a szerelmen is felülkerekedik; Phaidra azé a szerelemé, amely minden emberi és isteni törvényt áthág, és amely, noha érzi, hogy bűnös, ki akar teljesedni, mert a szenvedély egy bizonyos hőfokot elérve, bármily vétkes is, felmenti önmagát, mint minden, ami nagy; Alceste az olyan férfi jelképe, magam is jól ismerem az ilyet, aki minden cimboráját lepocskondiázza és megleckézteti, de közben maga is lobogva lángol Céliméne szép szeméért; Philinte a diplomatáé, aki mindenkivel kezet szorít, de mindig kész utána megmosni, mint néhai Pilátus; Giboyer a mélységes értelemé, akit az élet küzdelmei megakadályoztak abban, hogy egyúttal mélységes jellemmé is váljon; Poirier úr a gyermekded polgári hiúság jelképe, De Presles herceg pedig az olyan könnyed és faragatlan uracsé, aki állítólag a kereszteslovagoktól származik; Porto-Riche hősszerelmes férfiúja napjaink Don Juanjának jelképe, aki az őt szerető asszonyok szívtiprója, és aki annál nagyobb szenvedélyre gerjeszti áldozatait, minél kegyetlenebbül feszíti keresztre őket elnyűhetetlen könnyelműsége; Nóra annak az asszonynak a jelképe, aki rádöbbenve, hogy az a férfi, akinek mindenestül odaadta magát, méltatlan hozzá, messzire hajítja az igát, amelyet imádott; Stockmann doktor az olyan férfi csodálatos jelképe, aki a döntő többséggel szemben büszkén vállalja az elszigeteltséget azért az igazságért, amelynek egyedül ő jutott birtokába.

Ha tehát Guillaume Apollinaire úr azt hitte, újat teremt azzal, hogy szimbolista drámát ír, nagyon tévedett. Csupán annyit kell még kideríteni, hogy darabjában van-e szépség, élet, általánosan emberi tragikum vagy komikum, és hogy megtartja-e a drámai műfajt általában meghatározó törvényeket, különös tekintettel a szimbolista jellegre. Nos, a szimbolista színmű első feltétele az, hogy a jelkép - amely mindig vala-milyen jelzés - és az ábrázolt jelenség közti kapcsolat azonnal felismerhető legyen. Vajon így van-e ez a *Teiresziasz* emlőiben? Ha jól sejtem, a darab a feminizmus vagy inkább a feminizmus túlkapásait kifigurázó szatíra. Az asszonyok hiába veszik ki a blúzukból a narancsaikat, attól még nem kevésbé nők, és az első adandó alkalommal vissza is teszik. Azt hiszem, nem tévedek nagyon, ha azt állítom, hogy ebben van valami igazság. De nem vagyok bizonyos az értelmezésemben, és e bizonytalanságtól olyan feszengést érzek, amely esztétikai rokonszenvemet megakadályozza abban, hogy szabadon szárnyaljon. Tudom, hogy valamely művészeti alkotás minden összetevőjét nem vezethetjük vissza fogalmakra és arra, hogy szintézisüknek magában kell foglalnia minden-nemű élő teremtmény rejtélyét. Azt szeretem, ha a műalkotást bűvös fény ragyogja be, amelyben álmaim csapong-hatnak és lelkem dallamai zenghetnek.

Ehhez azonban a művészeti alapanyag-nak erősnek, ellenállónak és gazdagnak kell lennie, továbbá az is szükséges, hogy azok a gondolattársítások, amelyeket kivált, valóban olyanok legyenek, hogy a tragikum vagy a komikum fenségét súrolva túllépjék a megérthetőség ha-tárait. Vajon így van-e ez a *Teiresziasz emlőiben?*

Azonkívül a darab különös technikáját, *a szimultanizmust,* végtelenül kétségesnek látom. A szó művészetének tör-vénye az egymásutániság, a képzőművészeté az egyidejűség. Kétségtelenül tudom, *a Laokoon* szépségeszményét nem szabad mércének tekinteni. Amikor egy-egy kép előtt állunk, úgy rémlik, mintha az egészet egyetlen szempillantással tennénk magunkévá: valójában azonban tekintetünk elemzi a részleteket, egyiket a másikhoz kapcsolja, és bármilyen gyors is a szintézis, mégiscsak lezajlott, és lezajlásában az egymásutániságnak is megvolt a maga szerepe. Ezzel szemben, amikor szimfóniát, operát, színdarabot hallgatunk, az előbbinek a tételei, a két utóbbinak a felvonásai és jelenetei egymás *után* tárulnak elénk; de azért ami-kor a mű végére érünk, ettől még nem kevésbé kell megjegyeznünk az elejét és a közepét, ami azt jelenti, hogy a hang és a szó művészetében nem csupán egymásutániság van, hanem folyamatosság és egyidejűség is. Helytelen, ha értelmünk e szintetizáló tevékenységéhez hozzáteszik az egyidejűség anyagi megvalósítását. Ez már a képzőművészet tapintatlan és mellesleg hiábavaló betolakodása a zenébe.

Sok bírálnivalóm volna még, de abbahagyom. Végül is kellemesen töltöttem el a délutánomat. Az a lelkesedés, amelyet magam körül éreztem felforrósodni, megfiatalított, még ha nem vettem is részt benne. Minden lelkesedés, bár-mi legyen is a tárgya, önmagában szép, és egy pillanatra viszontlátott ifjúságomból köszöntöm e fiatalokat, akik új mű-vészi eszmény után kutatnak, és - ki tud-ja? - akik a Szépség végtelen tengerében esetleg találnak valamilyen új szigetet, ahol hatalmas virágok nyiladoznak, amelyeknek illatát azok a férfiak és nők fogják beszívni, akik utánunk jönnek.

Szoboszlai Margit fordítása

CSALA KÁROLY

Lélektani kísérlet - társadalmi provokáció

Ingmar Bergman müncheni Gombrowicz-rendezése

Ahány tanulmány Gombrowiczról, anynyi értékes megfigyelés, meghatározás-kísérlet - és annyi egyoldalúság. Nyugodtan ideszámíthatjuk magát a nyilatkozó és naplót író Gombrowiczot is.

Ahány tanulmány lngmar Bergmanról, annyi értékes észrevétel, definíciókísérlet - és annyi egyoldalú megállapítás. Nyugodtan ideszámíthatjuk a nyilatkozó Bergtnant magát is.

Végtére is mindketten olyan művészei egy polgári világnak, akik elszántan tagadják, hogy művészetük akár kiindulásában, akár végeredményében társadalmi elemzés volna, de természetesen tudják, hogy ők maguk pályájuk, törekvéseik, gondolataik -- és műveik akaratlanul is tükörképei bizonyos társadalmi állapotnak és konfliktusoknak. Csak épp a társadalom szerkezetét és mozgását föltáró elméleteket utasítják el. Röviden: emberről és emberiségről beszélnek, osztályokról soha. Természetesen, az elméletek elutasítása is teóriákat szül, és teóriákra támaszkodik; csak éppen az ilyesmi annyira labilis és anynyira „nyitott", hogy az egyik alkotástól a következőig vezető úton akár teljes forma- és fogalomváltozáson is áteshet - legföljebb a lényege marad ugyanaz: az alapvető premisszák nem változnak. Éppenséggel ez a jelenség szokta előidézni az említett „egyoldalúságomat", az önértékelésben éppúgy, mint a kritikai értékelésben.

Tanácsosnak látszik tehát, Bergman és Gombrowicz találkozását ecsetelve, főleg arra a tény- és gondolatanyagra szorítkozni, ami *erre a* Gombrowicz-műre és *a vele kapcsolatba lépett* Bergmanra vonatkozik. (Az életműre, a pályára tett utalásokat, persze, aligha lehet és szükséges teljességgel elkerülni.) Kettejük „találkozása" a müncheni Residenztheaterban történt, amelynek lngmar Bergman a svédországi adóhivatallal *való* közismert összeütközése óta állandó rendezője.

A világ legtöbb helyén, persze, az emberek csak a vállukat vonogathatják, ha azt hallják, hogy lngmar Bergman legalább olyan jelentős színházi, mint filmrendező, sőt talán még jelentékenyebb is; maga Bergman nemegyszer azt nyilatkozta, hogy *az* területének a szín-házat érzi… Mind ez ideig egy televíziós rendezése, a V*arázsfuvola* árulhatott el legtöbbet ebbeli képességeiből azoknak, akiknek nem volt alkalmuk stockholmi *vagy* müncheni színházlátogatásra. De ez is csupán azért, mert az opera föltételességben fogalmazott világához hozzátartozónak érezte a rendező és stábja a színpadszerűséget, amiért is egy egész színházat „beemeltek" a stúdióba; a díszleteknek, a jelmezeknek és a világításnak ez a jelzésszerűsége segítette hozzá az operaszínészeket, hogy a méltán megcsodált „természetességgel" játsszanak, éppen mert nem kellett a filmi „realitással" megküzdeniük (ami okvetlenül zavaró és groteszk hatású egy operában); ugyanakkor azonban a beállítások a legteljesebb mértékben „filmi" gondolkodás- és látásmódot tükröztek, egy csöppet sem árulkodtak „színházszerűségről

A színházrendező Bergman munkájával magam is csak első és egyetlen íz-ben találkoztam: az *Yvonne, burgundi hercegnő* müncheni színrevitelével, nem sok*kal* az 1980. május 10-i premier után, az ötödik vagy hatodik előadáson.

Miért éppen Gombrowicz első, 1935-ben írott darabját választotta Bergman? Alighanem döntő tényező volt választásában egy svédországi színházi élménye, az *Yvonne* 1965-ös stockholmi előadása. Nyugat-Európa színházi világa abban az esztendőben fedezte föl ezt a darabot (s voltaképpen a színpadi szerző Gombrowiczot is csak egy évvel korábban!), az argentin Jorge Lavelli Chalon-sur-Saône-i, majd párizsi (Odéon színház) rendezésének hatására decemberben óriási sikerrel adták elő a svéd fővárosban, Alf Sjöberg rendezésé-ben. Alf Sjöberg pedig nem más, mint Bergman elindítója, egykori atyamestere a filmművészetben... *(Az Yvonne* egyébként első ízben 1957-ben került színpadra, Krakkóban. Csakhogy a következő évben Gombrowicz átmenetileg ismét nem kívánatos szerzővé lett hazájában, s a bemutatónak egy ideig nem volt folytatása.)

Lássuk magát a darabot. Némi bonyodalom már a címéből is adódik az értelmezők számára. *Iwona, ksieznicka Burgunda* - hangzik az eredeti. Egyáltalán nem biztos, hogy helyesen járunk el, ha így fordítjuk: *Yvonne, Burgundia hercegnője.* Lavelliéknek, persze, már csak

azért is az ennek megfelelő francia címfordítás volt kézenfekvő, mert a bemutatóra vállalkozó társulat neve is az volt: *Théâtre de Bourgogne - a* dolognak eleve adva volt némi pikantériája. Csakhogy a műnek az égvilágon semmi köze nincs, nem lehet a történelmi Burgundiához, az egykori feudális államalakulathoz. Mitől „burgundi" hát ez a hercegnő? Francois Bondy állítja, hogy ez a jelző „egyértelműen a borra, és nem a hajdani királyságra vonatkozik". Egy előkelő világot jelez és határoz meg, ahol nemes francia vörösbort isznak. Lehet benne valami, még akkor is, ha a színpadon *nem* isznak burgundit, szövegben sincs szó róla. Hiszen ahogy néhány cikk, tanulmány is rámutat, Gombrowicz világlátása és nyelve igen szoros szálakkal kötődik - akárcsak például Jarryé - a diáktréfák szelleméhez, az iskolai zsargonhoz. Meg az operettvilághoz. Eszerint a darab címe ma már pontosan földeríthetetlen „helyi és magánelőzmények" miatt, diákos szóalkotásként vagy operettreminiszcenciák hatására lett *Yvonne, a burgundi hercegnő.* Ahol is Yvonne úgy hercegnő, mint mondjuk, királynő a „csárdáskirálynő". Mindenesetre Nyugaton - a francia bemutató hatására - sehol sem így fordítják; a müncheni cím is : *Yvonne, Prinzessin von Burgund.* (A műsorfüzet azonban a nézők figyelmébe ajánlja az *Yvonne, die Burgunder prinzessin* változatot!)

A darab cselekményét aligha lehetne jobban összefoglalni, mint ahogy maga Gombrowicz tette a Théâtre de Bourgogne programfüzetében. Tehát:

I. felvonás. Fülöp herceg eljegyzi magát a gusztustalan Yvonne-nal, mivel méltóságában sértve érzi magát e fiatal lány elborzasztó külsejétől. Szabad szellemként nem kíván engedelmeskedni a természetes undornak, amit ez a csüggesztő személy kivált belőle. Ignác király és Margit királyné beleegyezik fiuk eljegyzésébe, hogy elkerüljék a botrányt, amivel elutasítás esetén fenyegetőzik.

II. felvonás. Bekövetkezik, hogy Yvonne beleszeret a hercegbe. Az megdöbben e szerelem láttán, s kötelességének érzi, hogy mint ember és mint férfi viszonozza ezt az érzelmet. Szeretné, ha ő is szeretni tudná a lányt.

III. felvonás. Yvonne jelenléte az udvarnál különféle bonyodalmakhoz vezet. A herceg e / jegyzése pletyka és gúny tárgyává lesz. Yvonne kukasága, faragatlansága és passzivitása nehéz helyzetbe hozza a királyi famíliát. Yvonne természeti fogyatékosságai veszedelmes gondolattársításokat váltanak ki, mivelhogy ki-ki a saját vagy a mások tökéletlenségeinek vissz fényét látja bennük. Beteges nevetésjárvány sújtja az udvart. A király-nak eszébe jutnak hajdani bűnei. A királyné, aki titokban folyton verseket körmöl, iszonyodva fedezi föl, hogy verselményei Yvonne-ra hasonlítanak.

Jelenet Gombrowicz Yvonne, burgundiai hercegnő című **színművéből, Ingmar Bergman rendezésében**

Esztelen gyanúk kapnak lábra; ostobaságok és képtelenségek halmozódnak, gyarapodnak napról napra. Mindenki érzi ezt, a herceg is észleli, de nem tud rá gyógyírt, ó' sem érzi magát biztonságban Yvonne-tól. Miképpen védekezhetne ellene ? Hatásos visszavágásra szánja el magát: nyilvánosan megcsókolja az egyik udvarhölgyet, s jegyesévé nyilvánítja, miután szakított Yvonne-nal. Csak-hogy a valódi szakítás lehetetlen. A herceg tudja, hogy Yvonne továbbra is gondolni fog rá, hogy az ifjú pár boldogságát a maga módján fogja elképzelni. Yvonne birtokba vett belőle egy részt. Elhatározza, hogy megöli a lányt.

IV. felvonás. A király, a kamarás, a királyné, a herceg - ki-ki a saját szakállára - megkísérli Yvonne-t eltenni láb alól. De meghaladná az erejüket csak úgy, minden kertelés nélkül véghezvinni a tettet. Túl ostobának, kíptelennek, minden formális indokot nélkülözőnek tetszik, minden megszokás ellene szól. Bestialitás, durvaság, esztelenség és ostobaság lesz úrrá az udvarban. A kamarás tanácsára úgy dönt a királyi família, hogy a gyilkosságot akképpen hajtja végre, hogy közben teljességgel megőrződjék a fenség, az elegancia és a fölény látszata... „Felülről" jövő gyilkosság lesz, nem pedig „alulról". A vállalkozás sikerül. A királyi család visszanyeri nyugalmát.

A darab és a francia előadás kritikai visszhangjában volt valami, ami ugyancsak fölbosszantotta a szerzőt. Á politikai interpretálás. Érdemes idézni erre való reagálását a *Beszélgetések, Dominique de Roux-val* című könyvből:

Yvonne, aki a herceg jegyeseként bekerül a királyi udvarba, bomlasztó tényezőként hat. Sokféle fogyatékosságának néma, megfélemlített jelenvalósága azt eredményezi, hogy mindenki tudatára ébred saját titkolt hibáinak, romlottságának, apró bűneinek... s az udvar hamarosan szörnyűségek melegágyává változik. Es e szörnyetegek mindegyike, bele-értve a herceget is, égni kezd a vágytól, hogy ezt a kiállhatatlan nebáncsvirágot meggyilkolja. Végül az udvar mozgósítja egész csillogását, pompáját és fenségét, s „ felülről lefelé" megöli a lányt.

Ez Yvonne története... csakugyan annyira nehezen érthető volna Hajlok a feltételezésre, hogy valami balszerencse üldöz, mivel-hogy ami műveimben a legegyszerűbben, a legvilágosabban áll, azt a lehető legfantasztikusabb módon fogják föl, s mostanában még az is megesett velem, hogy olyan recenziókat olvastam az Yvonne-ról, *amelyekben arról van szó, hogy ez a darab a lengyelországi kommunista rezsimről írott szatíra, hogy Yvonne maga is lengyel, vagy éppen maga a Szabadság, avagy hagy ez „egy szatíra a monarchiáról" ! Uh ! Inkább valami mást érdemes itt hangsúlyozni (...), hogy Yvonne inkább a biológiából származik, mintsem a szociológiából.*

Gombrowicznak ezzel az utolsó megállapításával bízvást kezdődhet - s kezdődött is - egy újabb félreértéssor. Mi sem látszik ugyanis kézenfekvőbbnek, mint összevetni ezt például az *Operett* „meztelenség"-allegóriájával, s levonni a következtetést, hogy Gombrowiczot az ember nem mint társadalmi, hanem mint biológiai lény érdekli.

Tagadhatatlan, hogy a természeti meghatározóknak nagy fontosságot tulajdonít az író. De nem az ösztönöknek, ha-nem a testi jellemzőknek. Az alak, a forma és az emberi lényeg, az élet lényege nem egyezik meg maradéktalanul - hirdeti. *Ezért* tartja fontosnak a természeti, biológiai meghatározókat is. Ámde a forma-lényeg ellentmondásból az ő műalkotó gyakorlatában nem a biológiai determináció, hanem az emberi *szerepjátszás* problémája növekszik központi fontosságúvá - nem csupán három szín-darabjában, hanem prózai műveiben is. A szerepjátszás pedig ember-ember kapcsolat, tükröződés. Ebben az értelemben elfogadható, véleményem szerint, Konstantyn Puzyna észrevétele (a varsói Politykában megjelent, 1969-es cikkében): „Gombrowicznál szinte soha sincs egyé-ni pszichológia, hanem mindig csak kollektív pszichológia"... „csupán játék, a tükrök játéka és a maszkák játéka, a forma nagy börtöne..."

De hallgassuk Gombrowicz vallomását ugyanerről, ahogyan 1959-es naplóbejegyzéseiben megfogalmazta: „A valóság nem olyasmi, ami maradéktalanul belefoglalható valamely formába. A forma nem egyezik meg az élet lényegével." Később: „Én talán közelebb jutottam a művészetben más szerzőknél az ember egy bizonyos szemléletéhez - az emberéhez, *akinek sajátlagos eleme nem a természet, hanem az emberek;* az emberéhez, aki nem pusztán emberek közé van vetve, de általuk töltődik föl, nyer ösztönzést." *(Kiemelés tőlem - Cs. K.)* És a sokszor citált, méltán híres Gombrowicz-passzus a Napló 1953-as jegyzeteiből: „Ha formám a forma paródiája, úgy szellemem a szellem paródiája, s személyiségem a személyiség paródiája.

Elfelejtettétek, hogy az ember nem csupán saját maga, hanem színleli is magát. Mindent a szemétre dobtatok, ami ben netek színház és szerepjátszás volt, és igyekeztetek elfelejteni ezt - most azt látjátok az ablakon kitekintve, hogy a szemétdombon egy fa nőtt, ami a paródiája egy fának. (...) Azért gyűlölitek annyi-ra a szerepjátszást, mert bennetek rejlik -- számomra viszont a szerepjátszás kulcs az élethez és a valósághoz." S úgy-szintén 1953-ból: „Egyszer azt mondtam valakinek, hogy ha azt az igazán kozmikus jelentést át akarjuk érezni, amivel az ember az emberek számára bír, a következőt kell elképzelnünk: egy szál egyedül vagyok egy sivatagban; soha nem láttam még embert, elgondolni sem tudom, hogy más ember lehetséges volna. Egyszeriben föltűnik: a látómezőmben egy analóg lény, amely azonban nem én magam vagyok - ugyanaz a lényeg egy idegen testben megtestesülve -- valami azonos és mégis idegen -, s én valami csodás kiegészülést és hasadást élek át egyidejűleg."

Mi következik mindebből a Gombrowicz-darabok előadása számára? Puzyna szükségképpen egy kissé megint csak egyoldalú megállapítása szerint: „A színészek számára ez annyit jelent: nincs jellem - csak, helyzet van."

Az Yvonne megjelenítéséhez mindenképp módosítani kell ezt a kategorikus kijelentést, ilyenformán: jellem csakis a helyzetben van, „helyzet" pedig csak-is más emberekkel együtt képzelhető el a „burgundi hercegnő" történetének akármely hőse számára.

Itt mindenki *csak* reagál, *csak* „szerepet játszik". „Magában" senki sem-mit nem csinál a színpadon, legföljebb alakot, másokkal együtt alakzatot jelenít meg.

Ez csakugyan sajátságos játékszabály, s ezt a szabályt Bergman rendezése szigorúan betartja. Nincsenek monológok, nincsenek magánszámok.

Illetve... egyetlenegy azért akad. A darabnak azon a pontján, amelyről Gombrowicz azt írta: „...esztelenség és ostobaság lesz úrrá az udvarban". Itt következik az előadás egyetlen magánszáma: a kamarás „lázadása". Ez azonban - - tökéletesen a szerző szellemében - nem más, mint egy magánszám *paródiája.* Álmonológ, álmagánszám, hiszen a kamarás nem egyedül van ekkor sem a színpadon - a király titokban figyeli. S a kamarás ugyanakkor a képzelt király-nak játszik, eljátssza azt, hogy kilépve szerepéből, megleckézteti, megfricskázza, földre sújtja az ostoba uralkodót, ahelyett, hogy alázatos ravaszkodással

kiszolgálná, hajlongana előtte. Aztán Ignác király előlép, nyakon csípi a szol-gát - és semmi folytatása nincs a dolognak, abban a pillanatban tovább játszszák megszokott szerepüket, máris azon törik a fejüket, hogyan lehetne megoldani az udvarban támadt abszurd konfliktust, hogyan kellene eltenni láb alól Yvonne-t. *Ennyi* kivétel, úgy tetszik, kellett ahhoz, hogy a gombrowiczi-bergmani játékmodor semmiképp se kelthesse valamiféle *mechanikus játék* be-nyomását.

Mert máskülönben a pontosan megtervezett, koreografált mozgások és mozdulatok tökéletes fegyelmezettsége a legjellemzőbb az egész előadásra. Ha ehhez még hozzávesszük a német színészek ragyogó szövegmondását, tökéletes beszédtechnikáját, máris elgondolkodhatunk azon, hogy Ingmar Bergmannak alighanem a legjobb német színházi hagyományokat sikerült mozgósítania egy sajátosan gombrowiczi világ megjelenítéséhez. Mert nem egyszerűen egy fegyelmezett színtársulati munkáról van szó - ez megszokott lehet német színpadokon -, hanem arról, hogy Bergman az abszolút fegyelmezett, legapróbb gesztusaiban is (szöveglejtés-ről s magáról a szövegről nem is szólva!) változtathatatlanul kidolgozott és beállított cselekvéssort tett meg a gombrowiczi „szerepjátszó világ" s az Yvonne által „megsértett szerepjátszó világ" kifejező princípiumává. Nem az előadás változik, „érlelődik" vagy „lazul" az eset-ben, ha a színészek valamelyik későbbi előadáson apró rögtönzésekbe kezdenek, hanem maga az ábrázolt színpadi világ sérül meg, omlik össze. A próbákon megtalált forma tehát annyira végleges ebben a rendezésben, hogy az a benyomásom: egyszerűen nincs mód a továbbiakban a legcsekélyebb változtatásra sem. (Nem lehet róla fogalmam, hogy vajon hasonlóképpen van-e ez Bergman más színházi rendezéseiben is. Ez mindenesetre a filmrendező Bergmant jut-tatja az ember eszébe: a celluloidon vég-leges a megtalált forma. De azt gyanítom, hogy nem lehet mindig így. Hiszen nem minden darab tartalma és fel-tételes jelzésrendszere kíván meg a hét-köznapi viselkedéstől ennyire megkülönböztetendő színpadi életet.)

Természetes, hogy ehhez a játékmódhoz egyszerű, majdhogynem szegényes, világosan tagolt és *homogén színhatású* díszletek és jelmezek párosulnak (Gu-• nilla Palmstierna-Weiss munkája). A látvány egyértelműsége alapfeltétele annak, hogy a játék mindenkori kétértelműsége azonnal szembetűnjék.

Azt azonban mégsem lehet elmondani, hogy az előadás minden részletében tökéletes volna. Elsősorban az Ignác királyt játszó Klaus Guth tehet erről. Az *Yvonne-ban* is vannak (nem csupán a cím-ben) operettutalások, életben megfigyelt „szerepek" mellett színpadi szerepkörök-re tett utalások is. De a „burgundiság" ábrázolása - a dolog lényegéből következően - nem lehet azonos azzal, amire csupán utalnia kell, szabad olykor-olykor. Márpedig ez a király nem képes lényében, megjelenésében hordozni ezt a fontos distinkciót. Ez a totyogó-nyáladzó öregúr olyan szívós összeurópai szín-házi (leginkább kabaré-) séma, amellyel – úgy látszik - Bergman is hiába kelt birokra, alulmaradt. Helyenként hason-ló érzést kelt még a király legfőbb partnere is, a kamarás - Hans Zander.

A többiek viszont legalábbis kifogástalanul, a két főszereplő pedig - a Fülöp herceget alakító Robert Atzorn és az Yvonne-t játszó Andrea-Maria Wildner – csodálatosan oldja meg feladatát. Talán furcsa, hogy a Gombrowicz-előadásról ez jut eszembe, de a fiatal Atzorn nagyon nagy Hamlet lehet még valaha, akár a legközelebbi jövőben is, minden adottsága - intellektualitása, érzékisége, mozgás- és beszédkultúrája - megvan hozzá. Andrea-Maria Wildner, javarészt néma szerepében, csakis a nagy és érett színészekre jellemző szuggesztivitással képes mindvégig az egész előadás igazi motorja lenni: puszta jelenlétével provokálni idegfeszültséget, maszkokat leleplezni a hozzá közeledőkről, eszelősnek ható és mégis törvényszerű változásokat, cselekedeteket kiváltani környezetéből. Nélküle aztán végképp lehetetlen volna az igazi Gombrowiczot bemutatni a közönségnek; azt a Gombrowiczot, akit Jan Kott így jellemzett: „Semmit sem szeretett úgy valóságos életében, mint az olyan helyzeteket, amelyekben vala-mi szégyellnivaló hirtelen lelepleződik, fölrúgják a konvenciókat, s erőpróba következik, amiből kiderül, *hogy* ki kit hajt uralma alá. Az uralom volt mindig is a kedvenc szava. Lélektani kísérlet-ként gyakorolta a társadalmi provokációt."

Túloldalon:
A TNP Sartre-összeálításának plakátja

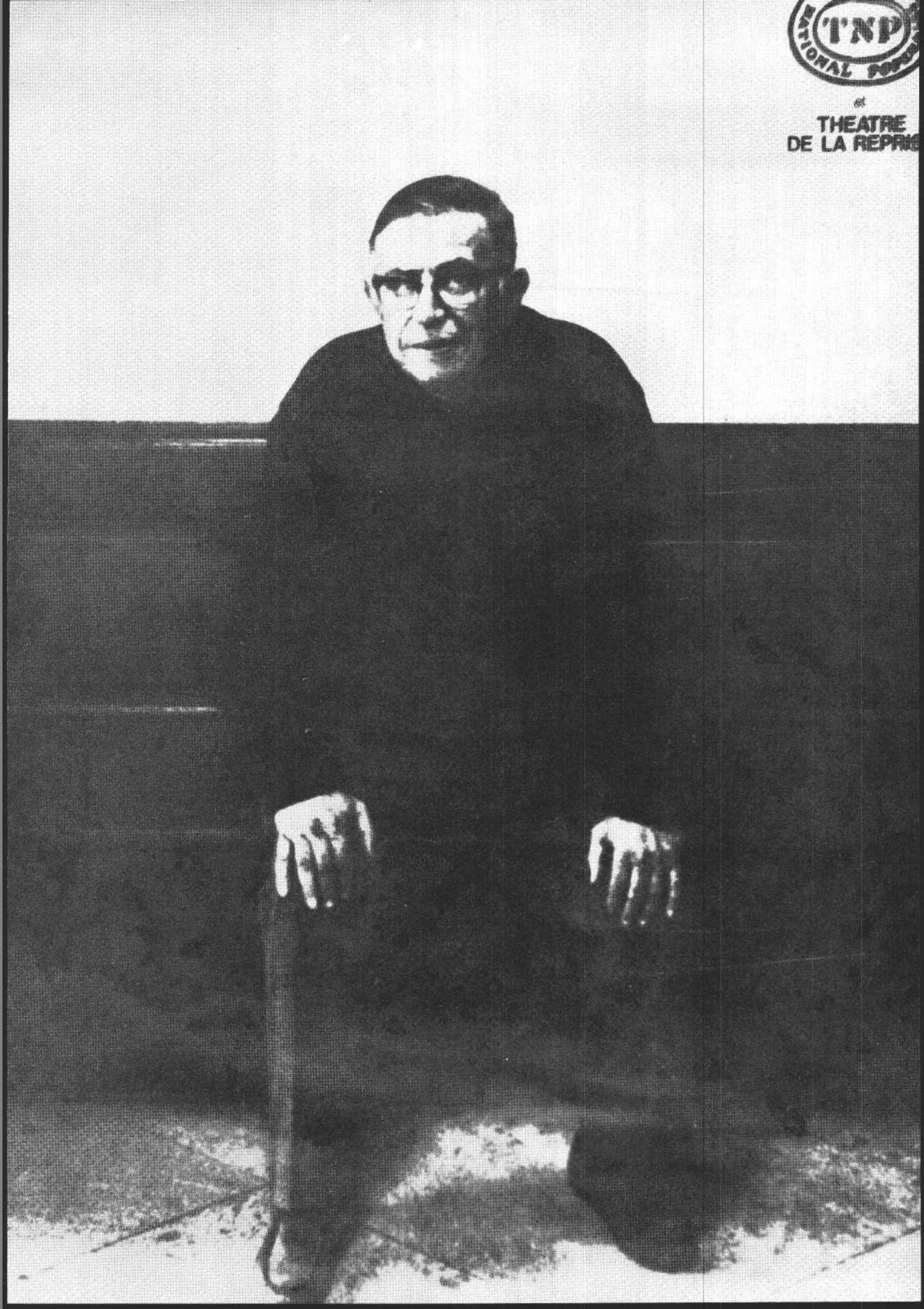
ÉBERT TIBOR

A francia Népszínházról

Az elkötelezett és újat kereső francia színjátszás egyik legfontosabb fellegvára Lyon mellett a villeurbanne-i Théâtre National Populaire (közismert rövidítése: TNP). Igazgató-rendezője a jelen-kori színházművészet egyik legmarkánsabb egyénisége: Roger Planchon, „a színház amolyan szürke mindenese", „színházi fenegyerek", a színház polihisztora, író, rendező, színész, szervező, díszlet- és jelmeztervező, publicista, agitátor egyaránt. Mellette tevékenykedik még rendezőként Patrice Chéreau és Robert Gilbert is. Planchon és együttese folytatja azt a nemes hagyományt, amelyet már Romain Rolland népszínházról szóló esszéje, Firmin Gémier, Jean Vilar és Georges Wilson nagyszerű próbâlkozásai meg eredményei fémjelez-nek: valódi népszínházat teremteni a szórakoztatásra berendezett bulvárszínházak mellé, a népnek játszani, a korszerű mű-vészi színházat eljuttatni a közönség széles rétegeihez, megfelelő műsorpolitika és közönségszervezés kialakításával. A villeurbanne-i Théâtre National Populaire folytatja a modern, társadalmilag-politikailag is elkötelezett népszínház legjobb hagyományait, felhasználva Brecht örökségét is.

Saját műsora mellett a TNP otthont ad a különböző modern együtteseknek, elsősorban a Párizs külvárosaiban (Aubervilliers, Ivry, Nanterre, Gennervilliers-ben) alakult, a TNP-hez hasonló művészi és politikai elveket valló szín-házaknak, de nemrég fogadták a kelet-berlini Volksbühnét és Ljubimov szín-házát, a Tagankát, valamint a krakkói Cricot Színházat Tadeusz Kantor darabjával.

Nagy sikert aratott az Antoine Vitez rendezte *Catherine,* amelyet Ivry együttese mutatott be. Az előadás Aragon A *bázeli harangok* című regényéből Catherine Simonidze történetét eleveníti meg. A rendező szándékosan nem hagyományos dramatizálást, hanem a regényre határozottan utaló narratív előadást visz színre, amit az is jelez, hogy a kispolgári ebédjét fogyasztó nyolc színész mellett, aki közben „eljátssza" az egész


TNP
et
THEATRE
DE LA REPRIS

történetet, ott van *A bázeli harangok* egy-egy példánya is. Az előadás aktualitását a *Catherine* történetének eszmei hát-teret nyújtó lázadás és a munkásmozgalom kapcsolata biztosítja. A gennervilliers-i színház Balzac *Parasztokj* ának szín-padra alkalmazott változatát mutatta be a hajdan a Berliner Enseble-nál inaskodó Bernard Sobel rendezésében. Olivier Perrier olyan saját maga által összeállított egyszemélyes dokumentumdarabot adott elő, amely a hagyományos francia parasztság mindennapi életét és tudatát ábrázolja; a lille-i Théâtre de la Salamandre Jack London *Martin Edenjét* játszotta. 1978 nyarán a Théâtre National Populaire otthont adott fiatal lyoni kísérletező társulatoknak. E júniusi fesztiválon a Claude-Pierre Chavanon vezette Compagnie des Huit Saveurs magyar szerző darabját mutatta be.

Az 1977/78-as évad kiemelkedő előadása egy összeállítás volt Sartre műveiből, amely korunk e reprezentatív alakjának eszmei-szellemi alakulását-fejlődését a maga teljességében mutatja meg. Kiemelkedő sikerét a Sartre-szövegeket remekül összeállító Jeanette Colombelnek és a szövegeket mondó egyet-len színésznek, Guillaumat-nak köszön-heti, aki belső átéléssel, ugyanakkor meg-felelő távolságból, helyenként iróniával mondja el Sartre életművének jellemző darabjait, első regényének, az Undornak a létre ráébredő Roquentin-monológjától *a Szavak* kritikai önvizsgálatán át az utóbbi két évtized politikai állásfoglalásáig. Jacques Poulet, a France Nouvelle kritikusa jellemzőnek tartja a színpad-képet, amely az egzisztencialista kávé-házak hangulatát idézi. Hosszú vörös bisztrópad a Floreban, a Coupole-ban, felette üveg és tükrök. Erre vetítik a megtalált vagy összeállított képeket: családi fényképeket, a háború, Algéria, Vietnam képeit, Sartre-ot, amint a mikrofonba beszél, vele szemben Camus... Egy kis kerek asztal a sarokban, Camus a zajos kávéházban ír, nem elefántcsonttoronyban... Leonardini, a l'Humanité kritikusa szimbolikusnak érzi az üvegre vetített hatalmas kezet, amelyet átszúr egy toll… a tinta a kiomló vér… Jelzi, hogy Sartre először „irodalom", Verlaine híres sorát átfogalmazva azt mondhatnánk, hogy az összes többi csak politika. „Élete hatalmas erőfeszítés, hogy az egyikből eljusson a másikba" hangoztatja a l'Humanité kritikusa. A Robert Girones rendezte előadás főként Sartre-nak abból a korszakából merít, amikor felfedezte az egyén társadalmi és politikai dimenzióját. Szemléletének ez az átalakulása egybeesik felnőtté válásával, valamint a háború és az Ellenállás éveivel. Guillaumat is idézte Sartre híres mondását önmagáról: „Azt akarom be-mutatni, hogyan jut el egy ember a politikához, hogyan ragadja meg, hogyan formálja át. Nem születtem politikus-nak, mégis a politika annyira megváltoztatott, hogy végül kénytelen voltam politikával foglalkozni."

Guillaumat Sartre politikai állásfoglalásával nem teljesen azonosulva, a belső szemlélő hangján szűri át, differenciál-tan mondja el az egzisztencialista politikus megállapításait, aki vizsgálódásai középpontjába az egyéni felelősséget állítja.

„Szüntelenül kifejtettem azt a gondolatot, hogy végeredményben mindig mindenki felelős azért, amit belőle csináltak, még akkor is, ha mást nem tud csinálni, mint hogy vállalja ezt a felelősséget."

A felelősségérzet, valamint az a tudat, hogy saját egyéni szabadsága szolidáris mások szabadságával, juttatja el a gyarmati felszabadító mozgalom, Algéria, Vietnam ügyének támogatásához, az 1968-as május-júniusi diák- és munkásmegmozdulásokkal való azonosuláshoz, de az objektív történelmi folyamatból levont individualista-szubjektivista következtetések anarchisztikus ultrabalos megfogalmazáshoz is vezetnek, amelyet Sartre tudatosan is vállal. Mindezt kitűnően érzékelteti Guillaumat Sartre-interpretációja, amely két év óta hatalmas siker.

1978-ban Planchon rendezésében Shakespeare-ciklust játszott a színház. A shakespeare-i trilógia tulajdonképpen kísérlet: három darab váltakozó elő-adása. Bemutatták az egyik első Shakespeare-darabot, *A felsült szerelmesek* című vígjátékot, az *Antonius és Kleopatrát* s ritkán játszott késői, regényes álmodozását, a *Periklészt.* Planchon a ciklust azzal indokolta, hogy rendkívüli élvezet lesz a színészek számára Shakespeare-t játszani, méghozzá különböző műfajú darabokat, s ízlelgetni, valóban különböző minőségről van-e szó, vagy ugyan-azon, csak különböző intenzitással modulált hangról. A témaválasztást a közönség belső igényeivel is magyarázza, hiszen a Shakespeare-darabok arról szól-nak, ami mindenkit érint: politikáról és szerelemről. A reneszánsz individuum kiteljesedése a szerelemben különösen szól a mához, hiszen a szerelem ilyen teljes, autonóm, igényes, az egyént átformáló értelmezését torzító és partikuláris ábrázolások váltották fel a legújabb polgári irodalomban, filmben és tömegkommunikációs eszközökben: cinizmus, szentimentális siránkozás vagy pornográfia - hangoztatja Planchon. Természet és elmélet, érzelem és érdek reális ütköztetése után késői, ritkán játszott darabjában, *a Periklészben* egyfajta mesevilágba jutunk, ahol a bűnösök mind szörnyű véget érnek, a szerelem, a szeretet, a jótett, a hűség, a bölcsesség és a jóság elnyeri jutalmát: „Bár kegyetlen sorsuk kint fakaszt, Erényük vészben meg nem ing soha, Ég védi, s díjuk aranykorona." (Áprily Lajos ford.)

A villeurbanne-i Théâtre National Populaire hosszú idő óta Planchon rendezői műhelye. Az elmúlt színházi évadban az ő rendezésében mutatták be Moliére *Don Juanját* és Racine *Athalie*ját. A két nagy XVII. századi klasszikus műben a történetiséget keresi, s a korra jellemző halálszemléletet találja meg. Planchon szerint minden XVII. századi francia dráma - kimondva vagy kimondatlanul Nicole-lal, a színházellenes janzenista filozófussal vitatkozik. „Vessük össze a drámákat egyetlen térben az ellenreformáció kupolája alatt, s ma meglátjuk, hogy a *Don Illan* és *az Athalie* egy példás korszak, XIV. Lajos századának határkövei, amikor a színházi emberek és a költők kénytelenek voltak választani művészetük és lelki üdvösségük között, s a szabadságuk területét az abszolút monarchia és az államvallás közt kellett megtalálniuk."

A történelmi szemlélet nem jelenti a jelentől való elszakadást. „Az volt a szerencsém - mondja a nagy rendező -, hogy nagyon későn olvastam a klaszszikusokat. S azonnal úgy olvastam őket, mintha kortársaim lettek volna. Műveik számomra patinátlanok voltak, s így újra tudtam őket alkotni."

Az 1979-80-as színházi évadban Robert Wilson *Edison* című operájának *euró*pai ősbemutatójával jelentkezett a TNP a New York-i Byrd Hoffman Foundation előadásában. Wilson operáira az álomképek gomolygása, a líraiság, a lélektani mélység jellemző. „A világon soha szebbet nem láttam, születésem óta egyetlen színházi előadás nem volt, amely akár a bokájáig ért volna ennek" - írta Aragon 1971-ben, amikor Wilson álom és ébrenlét keveredéséből szüle-tett első darabját látta. *Edison* című lírai operáját az első, kereskedelmi for-

galomba került villanykörte feltalálásának századik évfordulójára írta, s a szöveg, a hang- és fényhatások ugyanolyan harmóniájára törekszik, mint előző műveiben.

Marcel Maréchal a marseille-i Nouveau Théâtre National rendezője, aki 1960-tól 1975-ig Lyonban dolgozott, az Huitiéme, a nagy hírű Centre Dramatique National de Lyon vezetőjeként, most vendégszereplőként visszatért a TNP deszkáira. (Nemrég járt nagy sikerrel a Szovjetunióban, nemsokára rendez Ogyesszában.) Maréchal Moliére *Képzelt betegével* mutatkozott be. Fel-fogásában a darab nemcsak az orvos-tudomány hagyományos szatírája, ha-nem azt is érezteti, hogy a mű a halálára készülő Moliére szorongásait is tartalmazza. A másik Maréchal-előadás a nem-rég nyolcvanéves korában elhunyt: Lois Guilloux híres harmincas évekbeli regényéből, a *Fekete* vérből készült, s a főszereplő neve alapján a *Cripure* címet viseli.

A. Théâtre National Populaire nagy eseménye: 1980 márciusában náluk rendezett Andrzej Wajda először francia színpadon.. A lengyel rendező Stanislaw Witkiewicz 1920-as években írt Ők című darabját mutatta be.

Georges Lavaudant grenoble-i társulata a *Kannibálokat* mutatta be, a Tsé csoport, amelynek alapító tagjai argentinok. A rendező Balzac egy novelláját alkalmazta színpadra.

A. párizsi Théâtre National de l'Odeon együttese Jean-Claude Grumbert Mű-hely című darabját játszotta, a Salamandre kamaraszínház Vigyázat, dolguzunk címmel a mechanikus munka elidegenítő hatását ábrázolta, Guillaumat Jacques Prévert verseit szavalta, és ismételten megtartották a Forum du Jeune Théâtreot, ahol a kezdő, újat kereső színtársulatok szélesebb közönség előtt is bemutatkozhatnak.

A TNP műsorpolitikájának legfőbb törekvése továbbra is az, hogy eleven kapcsolatot tartson az üzemekkel, a dolgozó kollektívákkal a lelkes baráti szervezőgárda segítségével, amely 1959 óta dolgozik a. színház hivatásának betöltésén, azon, hogy a néphez eljuttassa a kultúrát. A sokoldalú, klasszikus és modern darabokat bemutató, a hagyományos színház határait kitágító rendezői törekvéseknek mindig helyt adó, mához szóló előadásokat produkáló Théâtre National Populaire joggal hívja fel magára a modern kultúra megteremtésén fáradozó szakemberek és közvélemény figyelmét Franciaországban és világszerte.

SÁRMÁNDI PÁL

Gondolatok az előadóművészetről

Nem pusztán a nyomdai átfutás közismert lassúsága miatt késett ez az írás. Jószerivel az Előadóművész Fesztiválról szándékoztam összefoglalót írni. Az-tán, hogy szigorú hangú írások jelentek meg a III. József Attila Előadóművész Fesztiválról, úgy éreztem, érdemes még várni egy cseppet,

Előrebocsátom, hogy mivel a fesztiválnak előkészítésétől lebonyolításáig tanúja voltam, minden ellenkező hírestéleszem szemben állíthatom, hogy jó szándékban most sem volt hiány. Nem sikerült? Kategorikusan ezt senki nem fogalmazta így meg. Ám elkezdődött egy igen egészséges gondolkodás, kutatván az okokat, elfogadva a bírálatokban a tényeket. A szakma mint kifeszített húr megpendült. Az igazsághoz tartozik: a Magyar Színházművészeti Szövetség szekciója Nagy Attila vezetésével már régen elemzések és ötletek kíséretében sürgette, jelezte: az előadó-művészet problémái feszítenek. Apróbb lépések történtek is. Például megalakult a Vers-és prózamondók köre. Hírek tudósítottak előadóművészeink bemutatkozásairól, fórumok kereséséről vagy éppen sikertelen kudarcokról. Ismert és ismeretlenebb nevű művészek nyilatkoztak a pálya egzisztenciális kérdéseiről. Mindezek a fesztivál után rendeződtek. Így megváltoztattam szándékomat, s nem fesztivál-összefoglalót írok, hanem átfogóbb témaként azokat a neuralgikus pontokat veszem sorra, amelyek az egész előadóművészetet érintik.

A kifejezés talán ijesztő: neuralgikus. Részt vettem a fesztivált értékelő műhelybeszélgetésen, amely szerencsére nélkülözte a sokat- és semmitmondó summázásokat, bátran mondhatom, a résztvevők érzékeny reagálásai, konstruktív javaslatai s az azóta történt egyeztetések biztató ígéretei pozitív irányba mozgattak meg az előadóművészettel foglalkozók szemléletét. S ehhez jó értelemben vett neuralgikus indításra volt szükség. Az egyik megállapítás így hangzott: az 1980-as fesztivál tükrözte az egész előadóművészet helyzetét.

Nem lenne szerencsés, ha részletei-ben ismertetném a fesztiválértékelés menetét, hiszen nemcsak erről esett szó. Bár a tömegkommunikáció, a rádió és televízió jelenléte seregnyi izgalmas vitát ingerelt e műfaj értői között. Nevezetesen talán az intimitást emelném ki, ami teljességgel hiányzott Győrben. De őszinte eszmecsere alakult ki a szerkesztés és rendezés viszonyáról. S ezzel az egyik legfontosabb alapkérdéshez értünk. A következő, negyedik fesztivál előkészületei megkezdődtek. Számos érdekes és hasznos, sokakat érintő változás tanúi lesznek. Egy fesztivál mechanizmusa valóban javítható, de nem tereli el a figyelmet a lényegről. Az előadóművészet személyiségeket követel. Olyan önkifejezés ez, amely képes a pódium lehetőségein belül újrafogalmazni. Az irodalmi anyag nem kerekedhet fölébe elmondójának, viszont olyan inspiráció kezdete, aminek folyamán az előadóművész átszűr, feltranszformál. Nem arról van szó, hogy az át-adás, a közvetítés eszközrendszere másodlagos. Sőt! Ennek abszolút birtoklása nélkül nem születhet míves produkció. Aki azonban pusztán interpretáló-ként kapcsolódik a műhöz, illetve közönségéhez, az arathat formai bravúrt, de az újrafogalmazás igényét kár lenne számon kérni.

Köztudott, hogy számos rangos színművészünk gyakran szerepel, mások viszont kerülik a pódiumot. Nem valószínű, hogy kedv és lehetőség, kényszer vagy kényelmesség szabályozná pusztán e jelenséget. A színművész és előadóművész tevékenysége sok helyütt egybeesik, de nagy részben el is válik egymástól. Az említett Vers- és prózamondók körében, amikor vitáznak, voltaképpen a pódiumművészet titkait fürkészik. Többségük éppen hogy nem színész. Mivel e fórum nevelő célzatú, hosszabb távon sok hasznot hajthat.

Nem vállalkozom arra, hogy a színész- és előadóművész-pályaazonosságait és eltérőségeit számba vegyem, csupán jelezni akartam, hogy az előadóművészetről napvilágot látott nyilatkozatok eléggé kevertek, gyakran egzisztenciális rugók serkenik íróikat. Ha ez így van, akkor nem lehet megkerülni e pálya értékrendjének kérdéseit sem. Az alkalmasság valami vizsgához kötött aktuson dől el. Kétségtelen, hogy a pillanatnyi forma erősen befolyásolja a színvonalat. A teljesítők és elbírálók szubjektuma egyaránt osztozik a felelősség-

színháztörténet

ben. Óhatatlan, hogy teljesen tiszta normatívák esetén is bizonyos értéklazulás következik be. Ennek pedig éppen a szakmát féltők és szeretők érdekében gátat kell szabni. S amennyire érzékeny alkatú az előadóművész - ha nem lenne az, nyilván oda sem került volna - anynyira lelkiismeretesen, tudatos előkészítéssel lehet csak e szakmai önvizsgálatot megtartani.

Szorosan ehhez kötődik az a társadalmi igény, amely erősen megnövekedett az irodalmi műsorok tekintetében. Az igény persze lehet latens, olykor anyagi kivitelezés szempontjából megtorpanó. Azt viszont tények bizonyítják, hogy országszerte több ezer műsort rendeznek, amelyek fontos szerepet játszanak a közművelődésben, az irodalom népszerűsítésében. Találkozunk színes irodalmi mellékletek jelentkezésével, és örömmel halljuk, hogyan terjed az ún. rend-hagyó irodalmi órák gyakorlata. Talán szükségtelen hangsúlyozni, hogy a jövő nemzedékének alapműveltségét menynyire befolyásolhatja irodalmi, művésze-ti élményvilága. S e téren is számos a tennivalónk. Felkapjuk fejünket, ami-kor egy nagyszerű kezdeményezésről hírt kapunk. S nem értjük: miért reked meg számos sikeres produkció a terjesztésben. Magyarán szólva a forgalmazás is sürgetően kopogtat ajtónkon. Művelődési házak ömlesztve kapják a különféle propagandaanyagot. Megelégedhetünk-e a bőséges kínálatdömpinggel? Úgy érzem, sokszor áttekinthetetlenséghez vezet, és egy kissé a prakszisban méltatlan módszerekhez is.

Külön is szólni kell azokról a jelentkezőkről, akik mesterségük, hivatásuk művelése mellett nélkülözik az üzleti szellemet. Az értékrend-szilárdítást célozza az a javaslat, ami valamiféle bemutatkozási fórumot sürget, s ez az 1980-81-es évadban meg is valósul Budapesten. A Radnóti Színpad példa-mutatóan ráérzett működési köréhez nem szorosan tartozó, de az előadóművészet iránti elkötelezettségéből fakadó funkciójára. Sikerült előteremteni az anyagi hátteret, így várható, hogy rangos szak-emberek közreműködésével nagy lépést teszünk előre. Nem új színház alakul, nem oldunk meg egzisztenciális problémákat, talán csepp lesz ez a tengerben. A jó szándékok azonban nem keresztezik egy-mást. Újabb arcok mutatkozhatnak be, csakúgy, mint a következő Előadóű-vész Fesztivál újjászülető válogató elő-adásán.

SZILÁGYI FERENC

A pesti „nevendék papok" előadásaitól a Nemzetiig

A British Museum könyvtárának magyar anyagából

Mint ismeretes, a szomszédos államok könyvtáraiban, levéltáraiban még sok értékes anyag lappang a magyar színháztörténetre vonatkozóan. De hogy Bécsen túl is van mit keresnünk, azt a British Museum Könyvtárának (a British Librarynak) gazdag hungarika-gyűjteménye, az ún. Waltherr-gyűjtemény (Waltherr Collection) bizonyítja, amely a múlt század végén egy lipcsei árverésen került a híres „világkönyvtár" tulajdonába.

Waltherr László, a Kisfaludy Társaság tagja, buzgó színházlátogató volt, s - szerencsénkre! - a színlapokat is megőrizte gondosan, amelyek közül a kisebb méretűek - olykor selyemre nyomottak - meghívóul s afféle emléklapul szolgáltak. Szerencsénkre, mert majd félszáz olyan színlap van hagyatékában, amely közgyűjteményeinkben nincs meg, még a Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárából is hiányzik. Helyszíni kutatásaim alapján Geoffrey Arnold osztályvezető lekötelező szívességéből most ezeknek az itthon hiányzó színlapoknak másolatai megérkeztek.

Kezdődik a sorozat az 1814. évvel, a második magyar színjátszó társulat, a „Nemzeti Játszó Társaság" előadásaival, s zárul a pesti magyar színház - a Nemzeti -- megnyitása körül: 1837-ben. Természetesen nem egyszerűen annyiról van szó, hogy most már csaknem ötven játék előadásának eddig hiányzó színlapjait pontos hasonmásokban besorolhatjuk a megfelelő helyre, s hogy dátumaikat, szereposztásukat s egyéb adataikat beírhatjuk a hazai színjátszás „eseménytörténetébe", napi krónikájába: a színlapok sok egyéb fontos színházi: „színésztörténeti", színpadtechnikai, zenei, koreográfiai stb. információt tartalmaznak.

Mindjárt az 1814. szeptember 19-i bérletszüneti előadás színlapjáról sok fontos tudnivaló olvasható le: a hazai tárgyú *A' szebeni erdő* (Wald bey Hermannstadt) szerzője írónő volt: „Szerzette Weiszenthurm Johanna Asszonyság, Bécsi Udvari Színjátszó". Az elő-adás maga „Thellerné Színjáttzó' különös Javára" történt, azaz jutalomjáték volt. A második magyar színjátszó társaság érdemes tagja (aki a darabban egy parasztfeleséget alakított) a színlapon ezt a figyelemre méltó nyilatkozatot tette közzé, amely nemcsak az erősödő nemzeti önérzetnek, hanem az ébredező női öntudatnak is érdekes korai megnyilvánulása: hiszen egyelőre egyedül a színészet volt az, ahol a nők elismert, egyenrangú társként működhettek egy értelmiségi pályán: „Kettős emlékezet indított ezen játék választására, *az egygyik,* hogy a' Játékszínnek nagy érdemű Kedvelőiben felelevenítsem a Hazánkban végbement régi nagy történeteknek már tsaknem eltörűltetett képét, mellyek sok Uri Familiáknak díszét megújíthatnák, ha a' Theátromon előtűnnének; *a másik,* hogy az Aszszonyi Nemnek ditsőségét az által is neveljen, hogy nagy érdemű pártfogóimat egy Színjátszó Aszszonynak munkájával gyönyörködtethetem. - Bizonyos-nak tartom ugyan, hogy sokkal nagyobb részvétellel fogadnák, ha Hazánk nagy lelkű Leányainak egyike által készült munkával kedveskedném: de azt talán jobb lessz a' jövendőtől várnunk, mintsem valamelly éretlen gyümöltsöt idő-nek előtte fitogtassunk. Nagy okok vagyon a' Magyar Asszonyoknak, hogy Nemzetekben büszkélkedjenek. Azért bizodalommal reménylem, hogy valamint egyéb nemzeti Intézetekhez, úgy a' Theátromhoz is naponként nagyobb indúlattal fognak viseltetni: Én erre tsak kérni bátorkodom, és nagy lelkűségekben bizakodván szerentsémet az ő nemes szívekben letészen. Hazánk nagy lelkű Leányinak, és minden Tit. Tit. Pártfogónak kegyelmekbe magamat tisztelettel ajánlva

Özvegy Thellerné
született Ludvig Borbála."

Nem kevésbé jelentős mozzanat az is hogy megtudjuk a színlapról: a jutalomjáték zenés, táncos előadás volt, amelyen román nemzeti táncokat adtak elő: „Egy nevezetes, nagy Néző Játék oláh tánttzal", mondja a műfaji megjelölés, s a színlap szerint „A' tántzosok közt, a' Nemzeti Theátrom' Balet-Mesterének, Ehrenstein Urnak Fia különösen fogja magát producálni." Az is figyelmet érdemel, hogy a felvonásközökben Esterházy herceg zenekara muzsikált (s föltehetően az játszott a táncokhoz is): „A' Felvonások között pedig a' T. Herczeg Eszterházy Bandája fog muzsikál-ni."

Ismeretes, hogy a második pesti magyar színjátszó társulat a Kolozsvárt 1792-ben id. Wesselényi Miklós támogatásával megalakult erdélyi színjátszó társulatból szakadt ki: 1815. április 14-én *a Codrus* című „egészen új Gögör Vitézi Játékot mutatták be 5 Felvonásban", amelyet maga a lelkes színpártoló hazafi fordított le Metastasio bécsi olasz udvari költőtől: „Metastasio munkáiból Magyarrá tette Néhai L. Báró Hadadi Wesselényi Miklós Ur, N. Közép-Szolnok Vármegye Fő-Ispánnya, és ezen Magyar Theátrom első Fő Kormányzója." Murányi Zsigmond és Nagy János „színjátszók", akiknek javára az elő-adás történt, ezt a függeléket csatolták a színlaphoz: „Sok nemes cselekedetekkel megbizonyította, a halhatatlan emlékezetű nagylelkű Hazafi, Néhai Hadadi Báró Wesselényi Miklós Ur, Hazájához és Nemzeti nyelvéhez vonszó buzgó szeretetét és pártfogását. Vala-mint minden munkáival, úgy a mai Játékkal is, mellyet különös szép Magyarsággal fordított, arra czélozott, hogy a Hazafiakat, a Haza' és annak jó Királya eránt tartozó kedves kötelességre buzdítsa. Mi szerentsések vagyunk, hogy az illyen nemes szándékokban eszközül szolgálhatunk, és boldogok hogyha igyekezetünk kel, a Tit. Közönségnek, a' mai napon egy megelégedett estvét szerezhetünk - ajánlván magunkat nagylelkű Hazánk fiainak tapasztalt kegyességekbe és pártfogásokba.

alázatos tisztelői
Murányi ' Sigmond
Színjátszó és a Theátrom
Felvigyázója.
Nagy János"

Ez szintén zenés játék volt (Metastasio többnyire operalibrettókat írt); a színlap szerint: „Az Orchestrumban a 'Fitt. Herczeg Eszterházy Regement Kar-Musikussai fognak musikálni."

Az 1819 év anyagából mind Pestről, mind Budáról, gazdag színlapgyűjtemény érkezett Londonból. Ekkor azonban már a „Székes-Fejérvári Nemzeti Játszó Társaság" tartotta előadásait a fővárosban, mégpedig a pesti német színházban, ahová Brunswick Ferenc gróf, a teátrum bérlője hívta meg - rész-ben hazafias érzésből, részben jó üzleti érzékből - a nagy hírt szerzett társaságot.

Megvan az a Prologus is, amely hazafiúi tűzzel nyitotta meg az oly jelentős fehérvári társulat pesti és budai vendégszereplését 1819 májusában:

„Prologus
melly Majus 10-dikén
a
Székes-Fejérvári Színjátszó magyar Társaságtól mondatott

Bár még gyönge erővel, de teljes bizodalommal lépünk ismét fel ezen művészi helyre, és azon Nemes Gyülekezet elé, melly a tiszta igyekezetet, bár ezt a Sors fényes valóra érlelnünk nem engedé, méltánylani tudja, 's nagylelkűségét már néhány évek előtt vélünk olly mélyen érezteté.

Virágos pálya ez a boldognak, ki nemzete szívéhez símulva, annak hevétől lelkesítve bátran fellenghet a képzelet országában 's mint egy előidézve a' múltkornak dicső Hőseit édes Hazai nyelvén szóllhat a bugzó maradékhoz. A' sírok felett lengő súgárban Tükrözi magát a Nemes Unoka, és dagadó keble fentebb érzetekre gyúlva ég a' kedves Hazáért, a szeretett Királyért.

llly szerencse készül ma nékünk - de miként a zsenge virág, csak a nemes kertész szorgalma által tenyészhet, 's bájos illatot nyújtva hálálja meg szíves gondviselését; így állunk mi-is a sülylyedő parton, karjainkat felétek terjesztve, hogy szülő földünkön mi-is elgyökerezhessünk.

Szép Erkölcs ápolni a Kezdöt - érdem díjja ön keblében épül. A jelen-korban nyugszik a jövendőség gyümölcse- nemes Védőit fénykoszorú vár-ja. Ti e jelenkornak lelkes rajzati, így ragyogjon nevetek a Haza' oltárán, a mi fő jutalmunk legyen megelégedéstek. Pesten nyomtattatott, Füskúti Landerer Lajos betűivel és költségével."

Az első előadás 1819. május 3-án, hétfőn volt, „ezen Szab. Kir. Város Játék Színében", amikor is *A Tatárok. Magyar Országban* című „Egésszen ujj Eredeti Szomorú Játék" került elő-adásra, többek között Kántorné Ifj. Asszony szereplésével. Azt csak a későbbi előadások színlapjairól olvashatta le a közönség, hogy Kisfaludy Károly volt a játék szerzője, s a nagy sikerre való tekintettel később már azt is tudtul adták a színlapok, hogy „Ezen Játék Darab Nyomtatásba találtatik minden Könyv Árosoknál be kötve". (Persze az országos hírű fehérvári ősbemutató után mindenki tudta, ki a szerző.)

A zajos sikerre a bécsi udvar is fölfigyelt: ez már nem a színlapon, hanem az egykori kémjelentésben olvasható: „Mivel ez a nép a magyar nemesség jó-kora részével együtt még kevéssé fogé kony az illem, erkölcs és finom modor iránt, s inkább alkalmatos az alföldi legelőre, mint egy művelt színházba, azért nem is tudott helyesen viselkedni. Mihelyt egyik, vagy másik színész száját kinyitá, és néhány szót szólt, azonnal döngették a padlót, tapsoltak, éljeneztek és szörnyűséges bravo (vivat) kiáltásokkal halmozták el. Ugyanebben a darabban ezek a szavak fordulnak elő: éljen a szabadság. Ezt a tetszetős nemzeti kifejezést a közönség egyszerre fel-fogta .. .

Június t-én *A bűn* című szomorújáték került előadásra a *Bánk bán* írójának fordításában: „Szerzette Müller, Fordította Katona József Úr." A né-hány nap múlva, június 4-én előadott *Themistocles* vak), *A' Haza Szeretete* című drámát pedig „Tek. Kazinczy Ferentz Úr" fordította Metastasióból. (Az a Kazinczy Ferenc, aki a kegyelmesen uralkodó I. Ferenc császár jóvoltából 2387 napig raboskodott a szabadságeszméért.)

A Pesten vendégszereplő Fejér-Vári Nemzeti Játszó Társaság vitte diadalra Kisfaludy többi színjátékát is, így a négy nap alatt megírt *Ilkát,* amelynek június 16-i utolsó pesti előadása „A' játszó tagoknak köz hasznokra" történt, ami-ért is ezt a felhívást intézték a „nagy érdemű Publikum"-hoz, s a „kegyes Pártfogók"-hoz: „A Játék Színi Ts. Fő Igazgatás ezen Játék Jövedelmével kívánván meg jutalmazni szíves igyekezetünket, esedezünk minden Renden lévő pártfogóink előtt kegyes meg jelenésekért, Háládatos tisztelettel maradván

a Feö Méltóságoknak, és a nagy érdemű Publikumnak alázatos

Szolgái és Szolgálói
a Társaság Tagjai közönségesen."

A „Nandor Fehér vár be vétele" alcímű „Eredeti Hazai Dramma" bővelkedett látványos jelenetekben; a színlap szerint: „A Darabban elő forduló Lovasságot a Gautier Úr Familiája, a Gyalogságot pedig Táncz Mester Venden-Bergh Úr fogja igazgatni."

Itt volt a *Stibor* Vaida „Egy egészszen ujj, Eredeti Hazai Dráma" ősbemutató-ja is 1819. szeptember 7-én, amint az egykorú színlap igazolja.

A pesti előadásokkal párhuzamosan folytak a fehérvári játszó Társaság előadásai Budán is „ezen Sz. Kir. Város Játék Színében" (ti. a budai német színházban).

Az 1819. évből igen nevezetes színlap az, amely már a fehérváriak pesti fellépé-

se előtt arról tájékoztat, hogy „Februariusnak 21-kén" *Az utol ért ravasz* címmel egy vígjáték fog előadatni három felvonásban „A' Pesti Nevendék Papok által" mégpedig „A' Seminariumban", azaz a mai Központi Hittudományi Akadémia épületében, az egykori pálos kolostorban. A hazafias érzésű kispapok előadásában női szerep nem volt, minden szerepet ők maguk játszottak, így pl. „T(isztelendő) Hajós Jósef Úr", „T(iszteletes) Makra Imre Úr stb. Az előadás délután öt órakor kezdődött, ellentétben a hivatásos színjátszók hétórai kezdésével.

1822-ben ismét a Nemzeti Színjátszó Társaság (a második magyar színjátszó társaság) szerepelt Pesten, ezúttal a mai Tanács körúton (a régi Országúton) állt „Hakker Szálá"-ban, amely oly jelentős szerepet töltött be színjátszásunk történetében. Ebből az alkalomból a társulat „Játék-Színi Jelentés"-t is bocsátott ki, amely szintén a londoni gyűjteményben található :

„Játék-Színi Jelentés.

Midőn édes Hazánk több nevezetes Várossaiban gyakoroltatnak Honni Nyelven a Játékszíni elő adások, éppen ezen Fő Város szűkölködik már több Esztendők ólta illyen Nemzeti köz gyönyörködtetés nélkül .. .

E' végre itt Pesten az U. N. Ország-Uttyán fekvő előbb *Hakker* most T. Jakabfi űr Házában levő *Szálát* (mely hajdan is szolgált már ezen tzélra) alkalmaztattuk Játék-Színnek, a' hol is a' folyó Augustus 18-dikán azaz Vasárnap *kezdjük Játék-Színi előadásainkat.*

Biztat a' reménység, hogy ezen Nemzeti igyekezetünket a' Nemes-Lelkű Hazafiak kegyesen elő-segélleni, és Játékjainkat jelenlétekkel meg-tisztelni méltóztatnak. Ha nem ketsegtethetjük magunkat azon szerentsével, hogy egy íly mívelt izlésű Publicum várakozásának, egészen megfelelhessünk, reméllyük mind azonáltal, hogy szorgalmatos igyekezetünk kegyes Bírálást fog érdemleni. - A' bővebb tudósítást a' Játék tzédula fogja jelenteni."

Megvan az augusztus 18-i első elő-adás színlapja is, amikor *„A' Kötelesség* vagy: *A' szoros igazságú férjfiú"* című „Nemzeti Dráma" került színre Báthori Zsigmond erdélyi fejedelem idejéből, s a darabban Bocskai István fővezér is megjelent a színpadon. Lakodalmi jelenet tette mozgalmasabbá, vonzóbbá az előadást.

A nemzeti tárgyú darabok jelzik a reformkor élénkülő hazafias szellemét: szeptember 7-én az *Attila halála* című „Honni szomorú Játék"-ot adták elő, s utána *A' Mohátsi Veszedelem* című „Néma Ábrázolat"-ot 3 szakaszban, melly mutatta: ,, 1-ör A' Magyaroknak az Ütközetre való elszánásokat, 2-or Az Ütközetet. 3-or A' szerentsétlen II-ik Lajos Királynak a' Lováról lett esését, és halálát." Ezek a látványos „Néma Ábrázolat"-ok („tabló"-k, „élőkép"-ek) gyakran szerepelnek a műsoron, akár-csak a vegyes műsorú „quodlibet"-ek, egyvelegek. Igy szeptember 8-án, vasár-nap „Egy Declamatoriumi, Mimicalisi és Musicalisi *Estvéli időtöltés"* került színre több szakaszban." Az 1. szám „Szent István Jövendőlése" Ujfalussy Úr által, „a' mely alatt Magyar Ország-nak ezen királyi meg jelennek: Sz. László, Lajos, András és Mátyás". Az egyik élőkép Szent István koronázását mutatta be, egy másik pedig a bibliai József történetét, amit politikai allegóriának is fölfoghatott a közönség. Keszy és Magyar úr Csokonaiból deklamált (sajnos, a színlap nem tünteti föl, hogy mely verseket). A zeneszámokat illetően: előadatott „Egy Musicalis Quodlibet a' Flótán egy idevaló T. Musicalis Hazafi Úr által", Id. Láng Úr egy áriát énekelt, Szilágyi Úr pedig „mesterséges füttyöléssel" magyar nótákat adott elő gitárt pengetve.

Szeptember 29-én egy hasonló műsor-egyveleg került bemutatásra: *a Pikkó Hertzeg,* vagy *Ypszylon Vára ostroma* című „Énekes Tréfa Játékból", *a Ham*letből s a *Moor* Károlyból stb. adtak elő részleteket, ismét szavaltak Csokonaiból, s voltak karénekszámok, duettek stb.

1824-ben a székesfehérvári Nemzeti Színjátszó Társaság vendégszerepelt ismét Pesten: május 21-én Kisfaludy Károly „eredeti Hazai Drámá"-ját, a *Kemény Simont* adták elő, s ugyanezen estén a bécsi Schikanederből fordított *Az elégett ház* című egyfelvonásos víg-játékot is bemutatták.

1828-tól a mai Rákóczi út és Puskin utca sarkán volt ún. Beleznay-kertben, a Podmaniczky kastélyban játszott a „Nemzeti Színművész Társaság" nevet viselő nemzeti színjátszó társaság: „Báró Podmaniczky, úgy nevezett Beleznay Kertbe, a' Palotába állított Játékszínbe.

Ma Vasárnap October' 5-dikén 1828.

A' Nemzeti Színművész Társaság elé ád

Egy Jelesen összvekötött, jádzi mulattató

Bokrétát.

3. Szakaszban, néhány Dallokkal - ezen név alatt :

A' veres szakálú haramiák."

Ez volt különben a tizenkét előadásra tervezett bérleti sorozat első darabja: „E mai Elő-adással kezdődik az October Hónapra 12 Játékra való Elő fizetés. Baléteket lehet váltani egész nap a' Theátromnál, vagy estve a Kasszánál, fele áron - az az Első Helyre 5 Ft Második Hellyre 3 Ft. váltóban.

Helyekára. Első 50xr. - Második 30 xr. - Harmadik 18xr.

Kezdődik pontba 7edfél Vége 9 Órakor."

Három év múlva ugyanitt díszelőadással ünnepelték meg az újonnan fel-épült „Körszín"-t: Körner *Zrínyijét* adták elő Kazinczy és Kölcsey barátjának, Szemere Pálnak fordításában: „Ma Csütörtökön Pünkösd hava 12-dik Napján 1831.

A' Nemzeti Színművészi Nagy Társaság, A' Hatvani Utszai Kapun kívül az úgy nevezett Gróf Beleznai kertben újonnan felépíttetett Körszint ezen hadi pompával elő adandó Játékkal nyitja meg:

Zrínyi,

vagy:

Sziget vára' ostromlása,

és bevétele.

Körner után fordította T. Szemere Pál Úr."

A látványosságokra külön szöveg hívta föl a figyelmet:

„A' Puskaporos Toronynak felvettetése, Görög tűz által fog képeztetni, és Zrínyinek vitéz halála Sziget leomlásával mesterséges elrendelés által elő-adatni. A' muzsikát az ágyúzó 5-dik Számú Ezered' Bandája harsogtatja. A' Lovas Katonaság csínos elrendölését, a' Fővezér eszközli. Az Ujj Festések, jele-sül a' kétfelé nyíló Kapu, a' Társaság Festőjének, Kiss Úrnak munkái. - A' Kaszsza megnyilik 4 Órakor, mellyet 4 Agyú lövések fognak jelenteni."

Az esetleges esős időre is gondoltak (a „Körszín" igen kezdetleges nyári színház volt): „Ha kellemetlen essős idő találna lenni, melly miatt a' Körszínben fenn jelentett Játékot elő adni nem lehetne, azon esetre a' belső kis Játék-színen ezen mulatságos Játék adatik elő.

DONNA DIANNA 3 Felvonásban. Nyomt. Beimel Jósefnél, lakik az Universitás Templomának által ellenében."

1833 és 1837 közt Budán már sorra ott találjuk a második nagy színész-

nemzedék képviselőit a Nemzeti Játékszín szereposztásaiban: Kántorné, Szentpétery, Egressy, Megyeri, Telepy, Udvarhelyi, Laborfalvy Róza stb.

Es természetesen: Déryné.

1835. május 23-án a forradalmár St. Just *Párisi János* című „Mulatságos daljáték"-át adták elő, amelyben a Navarrai hercegnő szerepét Déryné aszszony alakította. Az első magyar primadonna nevét a színlap kiemelve hozta, s ezt a bejelentést fűzte fellépéséhez: *„Déríné asszony,* mint a' tekint: Pest vármegyei igazgatóság által ide meghívott, 's így a' budai magyar színész tár-saságnak új tagja, a' fenn kijelelt szerepben, ajánlja magát a' nagyérdemű közönségnek."

Az 1835. június 23-án bemutatott *Kollin és Róza a* színlap szerint „Mulatságos falusi néma jelenetek" sora volt, de mégsem lehetett egészen néma: táncjelenetek tarkították, s a darabot - az idegen nevek ellenére - „Kaczér Ferenc balletmester" szerzette s tanította be. A lengyel tárgyú történetben „Négyes orosz paraszt mazúr"-t s „Négyes lengyel uhlán mazúr"-t is jártak.

A színház nemcsak várta a segítséget a társadalomtól, hanem ekkor már maga is segítette a társadalmat, anyagilag is: másnap, június 24-én „a' szab. kir. Buda fővárosi *Asszonyi-kórház'* javára" adta elő első ízben a *Foster testvérek c*ímű drámát, amelyet németből „Joannovics Demeter, Buda fővárosa' levél-tárnoka" fordított magyarra.

A nemzeti tárgy s a zenés feldolgozás egyaránt vonzotta a nézőket. Az 1836. január 17-én Budán előadott *Béla' futását* (IV. Béla királyról van szó) ugyan a német Kotzebue írta, de muzsikáját a magyar Ruzitska György szerzette. A parádés szereposztásban ott találjuk Kántorné, Laborfalvy Róza, Lendvay, Szigligeti nevét, sőt egy kisebb szerep-ben Erkel Ferenc is föllépett (aki külön-ben karmester volt a társulatnál).

1836 már a Pesti Magyar Színház (a Nemzeti Színház) megnyitásának előestéje. Mint ismeretes, a színház 1837. augusztus 22-én nyitotta meg kapuit. Ezt megelőzően a színház igazgatósága felszólítást bocsátott ki üdvözlő versek írására, s ebben igen figyelemreméltó, hogy a hazában divatozó valamennyi nemzetiség nyelvét felsorolja a megírandó versekről szólva:

„Felszóllítások.

A' pesti magyar színház megnyitására
készítendő üdvözlések iránt.

1. Mindnyájan *kik nemzetiségünket* érezzük, örvendve szemléljük a' tartós békesség szárnya alatt keletkező olly hasznos intézeteinknek 's honi művészetünknek derületét és megalapítását, millyeket elődeinknek nem lehetett szerencséjek lát-ni, annál kevésbé használni. - Ezeknek egyike a' Pesten jelenleg emelkedő díszes játékszín, melly a' köz jót, ipart és miveltséget buzgón előmozdító tek. ns Pest vármegyének Rendei által alapítatott, miután arra herczeg *Grassalkovich* Antal mint fő adakozó, a' kerepesi széles útszán egy térséges telket ajándékozott. - Ugyan e' magyar intézetre *Keglevich* Miklós és *Andrássy* György grófok több ezerbe telt és öntött vasból készített szerekkel nemzeti érzelmektül ösztönöztetve áldoztak, kiknek példás buzgalmuk folyvásti segedelmekre buzdítja, vallás és nyelv külömbsége nélkül, nemcsak helybeli hanem ország szerte lakó minden karbeli hazánkfijait is. Az építés kormánya egy állandó küldöttségre van ugyan bízva, mellynek fáradozását hálásan tiszteljük, de, valamint a' világ történetéből bizonyos, hogy a' nagy tettek nem annyira többek tanácsának, mind [!] inkább egy nagy elmének 's lelki erőnek szüleményei: úgy itt is e' nemzeti épületnek, a' magyar buzgalom valódi disz-emlékének elkészülését leginkább t. n. Pest vgye ügyes és lelkes másod-alispánjának, tek. Földváry Gábor úrnak köszönhetjük. - Rómának dicső népe innepélyes vigalommal áldozott, hogy századokig tartó háborúk után Jánus templomának nyilvánállottkapuit, elkoptatott küszöbeit bezárhatta: mi ellenben vigadjunk azért, hogy honi létünk XI. századában már valahára egy díszes magyar játékszínt felemelvén, ennek kapuit is kinyitottuk. - Felgerjedett örömünket nem nyilatkoztathatjuk képe-sebben, mintha ezt honfitársainkkal nyilvánosan közöljük, mellyre legczélirányosabbnak tartván a' nevezett innepies alkalomra készítendő 's ugyan akkor a' közönségnek *ingyen kiosztandó* dalokat, vagy egyéb nemű verseket, és prózai üdvözleteket, felszóllítjuk a' nemzeti Thaliának pártfogójit mind közönségesen, hazafiságos indulattal máltóztassanak a' pesti magyar színház felnyitásának öröminnepére dalokat, verseket és prózai üdvözleteket a' hazában divatozó *magyar* vagy *latin, német, tót, horvát, örmény, orosz, görög, szerb, oláh* és *zsidó* nyelven készíteni, hogy azoknak jeles példányaiból szerkezendő gyűjtemény, mint a' honunknak mindannyi színes virágaiból készült *hímes koszorú* által azon örvendetes nemzeti innepünk dicsőítése a' késő maradékok számára is örökítessék. Kinyomtatásuk már erre ajánlkozott lelkes pártfogó által ingyen eszközöltetik. Szerzőknek buzgósága nemcsak ön érdemöknek nemes érzése, hanem a' tőlek kívánt számban elküldendő példányok által is fog jutalmaztatni. - A' tisztelt írók méltóztassanak munkájokat vagy külön alkalom által vagy bérmentes levelekben a' Regélő-Honművész hivatalába legfeljebb július 31-ig be-küldeni, honnan azok rendeltetési helyükre utasítatnak."

Az ünnepélyes alkalomra emlékpénzeket - érmeket - is szándékoztak kibocsátani:

„A' pesti magyar színház felnyitására czélzandó emlékpénzek iránt.

2. Europai laktunknak XI-ik századában nemzetünknek művészeti hajnalát leginkább deríti a' nevezett díszes és saját magyar játékszínünk felépítése 's nem sokára megnyitandása. Hogy illy szívre ható nemzeti örömet, mellyben elődeink nem részesülhettek, illően éldeljük, sőt vígságunkat azon mérték-ben örökíthessük is, minden mívelt nemzetnek példája szerint szükségesnek látta azt egy hazafi; ohajtván, hogy felső engedelem mellett *a pesti magyar színházfelnyitására czélzó emlékpénz* verettessék, mellynek költsége köz adakozásokból szedettessen összve. - Azon említett hazafi maga részéről e' czélra 5o váltó ftot fizetvén-le megbízta a' Regélő-Honművész intézetét, hogy ezen meghatározott szándékot kihirdetné, és t. olvasóit megkérné, hogy ők nemcsak ama készítendő emlékpénznek jelei, fel-iratai, szóval, lényeges alakja iránt adandó véleményöket külön alkalom vagy bérmentes levelek által folyó esztendő július 24-kéig a' Regélő-Honművész hivatalába beküldenék, hanem egyszersmind ugyan azon hivatalban veendő nyugtatvány mellett a' czélnak minél előbbi elérésére saját buzgóságuk mértékében adakoznának. - Az emlék-pénzek nagysága kétféle lesz, t. i. kettős tallér, és húszas nagyságú. Nyomatni fognak ezüstben és rézben: de az említett nagyságok mintája készen lévén, lehet azokat aranyban is verettetni, minden adakozónak kívánsága és ajánlása szerint. - Minden ajánlónak egy darab ingyen fog kiszolgáltatni: azonban kiki megrendelheti adakozásához mérve, mennyi és millyen darabot kíván. -- Az egész pénzbeli jövedelem és költség

iránt, valamint a' veretett és kiosztott emlékpénzek mennyisége felől a' Regélő-Honművész intézete fog t. n. Pest vármegye fenn álló küldöttségének tökélyes előadást és számadást benyujtani. Pesten, Jul. 5. 18 3 7."

A következő évben már az a hír terjedt el, hogy az új színházban tűz ütött ki. A színház igazgatósága azonban egy „játékszíni hirdetmény"-nyel (amely-nek eredetije szintén a British Museumban található) igyekezett megnyugtatni a közönséget:

„Játékszíni hirdetmény.

A' mennyiben netalán a' hír elterjedett a' két városban, hogy a' magyar színházban ma délelőtt tűz ütött volna ki; a tisztelt közönség' megnyugtatására ezennel köz hírré tétetik, hogy az egy dolgozó legénynek nem annyira vigyázatlanságából mint gyávaságából esett, ki a' második emeleten gyertyával járt. Egyéb iránt egy pár percz alatt minden rendbe hozatott *'s* Megyerynek mára hirdetett jutalom-játéka estvére elő fog adatni. Pesten, márt. 10. 1838.

A' magy. szính. igazgatósága."

A Waltherr-gyűjtemény színháztörténeti anyaga itt nagyjából be is fejeződik. Természetesen akadnak benne még egyéb érdekes ritkaságok: kézírásos színlap *a Doctor Snildisadififex* című háromfelvonásos mulatságos vígjáték orosházi előadásáról, színlap „Szigligeti Eduárd, pesti honi színész" *Vadul* című szomorújátékának a „Honi Színész Társaság" által történt debreceni bemutatójáról 1838. május 1z-én. Van egy névjegyzék a budai színtársulatot támogató honleányok névsorával: *„Név Jegyzete* azon t. cz. Asszonyságoknak, kik Nemzeti nyelvünkhöz, kiművelteté-sünkhöz vonzódásokból a Budai Magyar színész társaság felsegéllésére ajánlásokat tettek.

Név	ft
1. Abaffy Terézia özvegy Pukiné ...	5
144. Vay Johanna Borbélyné	12,30

stb."

(Abaffy Terézia a jakobinizmussal gyanúsított Abaffy Ferenc rokona volt, Borbélyné Vay Johanna pedig Vay József sárospataki kollégiumi főgondnok leánya, akinek házasságára írta Csokonai *A szépség ereje a bajnoki szíven* című versét.) S a hölgyeket ünneplő versekről szólva említsük még meg a kor színházi csillagaihoz írt ünneplő verseket, amelyetogattak. Ezek is szép számmal találhatók Waltherr László gyűjteményében.

Lendvayné Hivatal Anikót így ünnepelte 1836. december z-án *egy B* ... . nevű hódolója:

Föltűnél az égből, Angyal,
Szép honunknak csillagúl;
Áldva szeret az egész hon, 'S
nyújt babért háladíjúl.

Vedd tehát a' fő helyet most, Minden
honniak felett, 'S laurusz ékesítse
fejed',
Mellyet ád a tisztelet.

B....

Schodelnét pedig így biztatta az intrikák idején névtelen rajongója: *Schodelnéhoz*

Pest, Január 1z-én 1839.

Le mérite en repos s' endort dans la paresse.

Boileau.

Az énekesnő másnak zeng gyönyört, Es
önmagának búra énekel,
Művész világában sejtetlenül:
A' dal minő szivekhez hangzik el. -

Zengj mint honod' népének senki még; Ha
pór gyaláz büszkén felejtsed azt. Ragadja
szellemed' magas tudat:
Te egy hazának szültél daltavaszt.

Van a szórólapok közt Liszt Ferenc pesti fölléptét ünneplő alkalmi költemény is, ahogy a pest-budai zenei élet kibontakozásáról is találhatók értékes műsorok a British Museum hungarika-gyűjteményében. Ezek bemutatása azonban már nem erre az ismertetésünkre tartozik.

E számunk szerzői:

BAJOMI LÁZÁR ENDRE író
BALOGH TIBOR a Színházművészeti Szövetség munkatársa
BUDAI KATALIN újságíró
CSALA KAROLY újságíró, a Filmvilág munkatársa
ÉBERT TIBOR író
GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos ösztöndíjasa
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
KOTT, JAN színházesztéta
MÉHES GYÖRGY romániai magyar író
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
SÁRMÁNDI PÁL a Művelődési Minisztérium munkatársa
SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa
SZILÁGYI FERENC irodalomtörténész

MÉHES GYÖRGY

A kegyetlen Caragiale

Valentin Silvestru egyedülálló jelensége a román színházi életnek. Kihegyezett tollú kritikus; szenvedélyesen támad, és ugyanolyan szenvedéllyel védelmez, magasfeszültségű minden megfogalmazása, és tegyük hozzá nyomban, ítéletei lebilincselően logikusak és pontosak.

Ugyanakkor fáradhatatlan szervező is. Mint a Színházművészeti Szövetség egyik irányítója oroszlánrészt vállalt a Romániában dívó színházi fesztivál-rendszer szervezési munkájából. S ez nem lebecsülhető feladat. Évente - hozzávetőlegesen - tucatnyi színházi fesztivált és kollokviumot tartanak. Országos seregszemlék ezek, átlagban tíztizenkét kiemelkedő előadást mutatnak be és vitatnak meg, nyilván a színházi élet egészének hasznára. Silvestru nem-csak valamennyin jelen van, hanem fáradhatatlanul irányít, vitázik, harcos diplomatája ő a színháznak; egy komputer pontosságával számon tart minden előadást, majd minden valamirevaló színészi alakítást. Ismeri a nemzetiségi színházak munkáját is, a hat magyar, két német és a jiddis társulatot. Rend-kívüli tájékozottsága, nagy elméleti tudása és az európai színházi mozgalmak gyakorlati ismerete jellemzik bírálói tevékenységét.

Ugyanakkor elismert színháztörténész is. Szakterülete elsősorban Caragiale, a román vígjáték világszerte elismert, máig is utol nem ért mestere. Silvestru számára ő az alfa és ómega, ő a kiindulási pont.

Szakmunkáiban valósággal önálló diszciplinává fejlesztette Caragiale elemzését, kapcsolatainak, világirodalmi vonatkozásainak és hazai kötődéseinek felderítését, társadalmi és lélektani szempontú vizsgálatát. Ezt összegezi most meg-jelent szerény, de öntudatos címet viselő munkája, *A caragialeológia elemei.*

Silvestru a rá jellemző szenvedéllyel és éleslátással vitázik, bizonyít, harcol azok ellen, akik azt állítják, hogy Caragiale szelíd hülyéket, a patriarkalizmus és provincializmus ártalmatlan fajankóit állítja színpadára, nevetséges *szószá*tyárokat, akiket hevít a vágy, hogy fe-

csegjenek és valljanak önmagukról, és alapjában véve derék emberek, csak éppen csúf a szájuk.

Silvestru tizenkét íves munkájában ennek éppen az ellenkezőjét állítja, bebizonyítja, hogy Caragiale hőseinek legfontosabb jellemvonása a vadság és kegyetlenség.

Éppen azok, akiket megmintázott, akarták meglincselni az írót, írásban követelték letartóztatását, koholt vádakkal bíróság elé állították, levétették darabjait a színházak műsoráról, hajszát indítottak ellene, kitétették az Állami Jövedéktől, majd megfosztották tan-felügyelői állásától; miattuk kellett le-mondania a Nemzeti Színház igazgatásáról, kiüldözték a sajtóból, végül az országot is el kellett hagynia. Nem állít-hatjuk tehát, hogy az általa kipécézett figurák ne lettek volna következetesek alkotójukkal szemben.

Caragiale üldöztetésével kapcsolatban a szerző Kreont idézi, aki nyilvánosan megkorbácsoltatta Arisztophanészt, s tán egy Platón-idézettel igazolta magát, miszerint a szatíra megzavarja a lelket, ilyenformán tehát társadalmi méreg. VI. Hadrián sem cselekedett másként, mi-kor megfenyegette a római pamfletistákat azzal, hogy a Tiberisbe hányatja őket. Ez egyébként a gyakorlatban úgy festett, hogy bérgyilkosokat fogadott fel ellenük.

Silvestru hangsúlyozza, hogy Caragiale, mint korának számos nagy mű-vésze szkeptikusnak, gyakran természetellenesen kegyetlennek tűnik, paradox módon éppen azért, mert hisz abban, hogy az ember másmilyen is lehet-ne. E leleplező kegyetlenség nélkül az irodalom csak kellemes játék. A nagy írók kíméletlenül vizsgálják alakjaikat, még akkor is, ha rokonszenveznek velük. Idézi a szerző Caragialét, aki egy-szer zord humorral megjegyezte a maga teremtette alakokról : „Aranyos fickók ezek . . . - aztán kitört - Gyűlölöm őket!" De hát mi mása szatirikus, mint egy olyan ember, aki gyűlöli és megveti az élet undorító megnyilvánulásait. Mint általában a nagy alkotók, ő is „nemes szellem, erényes lélek, aki nem tudja megvalósítani lelkiismeretének vágyait a bűn és ostobaság világában."

A Caragialét ért sorozatos támadásokat idézve kitér Silvestru az irodalmi kritika perifériáin lebzselő primitivizmusra. Ezt Caragiale „elkávéháziasodott irodalomnak" nevezte, s a provincializmus goromba formájaként elvileg kö zönségesnek és alacsonyrendűnek tartja a nevetést, a humort a frivolitás kategóriájába sorolja, a szatírát irodalomalatti műfajnak minősíti.

Caragialénak is meg kellett szenvednie ezt a fátumot. Humoristának minősítették a szó lekicsinylő értelmében; vidám, könnyen megemészthető komédiák szerzőjének, akinek jóformán nincs is irodalmi súlya. Hiába, örökkévaló az ellentét a komédia és az ostobaság között. A vígjáték számtalan érvvel igazol--hatja létét, ellenfele egyet tehet: be-tiltja.

Ha társadalmi szempontból vizsgáljuk - jegyzi meg Silvestru --, a komédia egyike a legerőteljesebb erkölcsi szankcióknak. Általánosítja és tudatosítja az elutasító magatartást a kollektivitásban. Mintha a lelkiismeret kiválasztana a komédia hatására valamiféle antitestet a gondolkodás, a beszéd, a magatartás betegségei ellen, immunizál az ostobaság ellen.

Caragiale műveit vizsgálva Silvestru felfigyel arra, milyen fontos szerepe van ezekben a síndarabokban az emberek közti kapcsolatokat rögzítő, érvként, bizonyítékként, bizonyos alkalmakkal bűnjelként szereplő levélnek, cédulának, táviratnak. Nincs is olyan színpadi műve Caragialénak, ahol ezeknek ne volna döntő szerepe. A remekműben, az *Elveszett* levélben a levelek, táviratok, névtelen feljelentések, hamisított okmányok egész forgatagával van dolgunk.

Talán az sem véletlen, hogy foglalkozása szerint postás a Részeg Polgár szívesebben neveznők Kótyagos Polgárnak -, akit sorra-szerre megtapsolnak, lepfújolnak, vállra emelik, majd a sárba tapossák, csókolják, pofozzák, leitatják, kifosztják. Ez az Ismeretlen Választó - akinél az elveszett levél lapul -, mint-ha néha-néha ráébredne különös sorsára, de aztán újból megkótyagosodik a vele történőktől.

Hasonlóképpen fontos szerepe van Caragiale műveiben a sajtónak. Ez majd minden Caragiale-mű egyik főhőse. Gonosz istenségnek érzi, kibékíthetetlen, kegyetlen bálványnak, már-már metafizikai entitásnak. Caragialénál a nagy hangú, hazafias frázisokat pufogtató, az olvasókat elbolondító sajtó karikatúrája jelenik meg.

Caragiale példás civilkurázsiját bizonyítja a mesternek az a Silvestru idézte megállapítása a sajtóról, hogy „itt sem térhetünk el attól az állandó elvünktől, hogy ebben az országban csakis azért hoznak törvényeket, hogy legyen mit áthágni, s hatóságainkat nem azért hoztuk létre, hogy őrizzék és betartsák, hanem hogy semmibe vegyék a törvényeket, vagy éppenséggel csúfot űzze-nek belőlük".

Ibrăileanu, a jeles marxista kritikus jegyezte meg Caragialéról, hogy ő volt korának legnagyobb román történésze. Ezt maga az író így fogalmazta meg: „Szeretném megmutatni a világnak, hogyan láttam a társadalmi és történelmi helyzetet, úgy is, mint történész és nemcsak mint komédiaíró."

Gyűlöli és leleplezi a félműveltséget, s ezekhez pompás háttérként, mintegy távlatot adnak a Caragiale-vígjátékokban meg sem jelenő, de fontos szerepet ját-szó figurák. Változatos, festői panoptikum ez, szerkezetileg pontosan bele-illenek a műbe, és plasztikussá teszik az előttünk ágáló figurák jellemét.

Vegyünk példát erre a magyar közönség előtt jól ismert *Elveszett* levélből. A zsarolási célra felhasznált, elveszett szerelmes levél motívuma megismétlődik. A fővárosi küldött, Dandanaehe, aki már végigjárta az összes pártokat, úgy jut képviselői mandátumhoz, hogy megzsarol - ugyancsak véletlenül megtalált szerelmes levéllel - egy országos súlyú politikai személyiséget, az Agglegényt. Az eleinte provinciális politikai huzavonának tűnő levélügy így kerül országos perspektívába. A zsarolás tehát nem csupán helyi, piszlicsáré ügy, hanem a korabeli politika megszokott eszköze. A színen meg sem jelenő Agglegény-politikus, a nagy bukaresti személyiség révén országossá szélesedik az elveszett levél ügye.

A továbbiakban Silvestru nyomon követi a Caragiale-darabok előadástörténetét, kiemelve a rendezői munka megújító szerepét.

A következő számaink tartalmából:

Őszi vendégjátékok
(A leningrádi Gorkij Színház,
a berlini Deutshes Theater és
a krakkói Stary Teatr
Magyarországon)

Bécs)' Tamás:
Ritus a színházban

Keresztúry Dezső:
A Nemzeti Színház és a magyar dráma

Nánay István:
A Nemzeti elkötelezettsége

Az 1980-as év (XIII. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

BALOGH TIBOR
Mai dráma - mai színház 5/4

BOLDIZSÁR IVÁN
Egyensúlyi helyzet avagy tájkép csata után I/I
Színház a világ? 6/I

GARAI LÁSZLÓ
Beszélgetés Ljubimovval és Jefremovval II/2 GEROLD LÁSZLÓ
Az új jugoszláviai magyar dráma 2/I

GUSZEVA, GALINA
Új nevek a szovjet drámairodalomban **II/I** KOLTAI TAMÁS
Hagyomány, avantgarde, korszerűség 3/I
A „fiatal dráma" esélyei 5/I Hat pont a Színikritikusok díja elé 10/I

NÁNAY ISTVÁN
A jövő nézőiért! 1/5

RUDNYICKIJ, KONSZTANTYIN
A realizmus: a kor kihívása I/2

SZÉKELY GYÖRGY
Színházi világkonferencia Párizsban 5/3

Színikritikusok díja 1979/80
(Szavazók: Almási Miklós, Bányai Gábor, Barabás Tamás, Bécsy Tamás, Ben-kő Tibor, Bernáth László, Bogácsi Erzsébet, Bulla Károly, Cs. Török Mária, Csík István, Fábián László, Fencsik Flóra, Földes Anna, Hermann István, Illés Jenő, Koltai Tamás, Kőröspataki Kiss Sándor, Lukácsy András, Máriássy Judit, Mészáros Tamás, Mihályi Gábor, Molnár Gál Péter, Nánay István, Osgyáni Csaba, Pályi András, Rajk András, Sándor Iván, Szántó Judit, Szekrényesy Júlia, Takács István, Tarján Tamás, Zappe László) 10/2

Nemzetek színháza

DEDINSZKY ERIKA
Avantgarde színház Hollandiában 9/II

KOLTAI TAMÁS
Te vagyok én, én vagy te 9/I

NÁNAY ISTVÁN
Nemzetek bolondos fesztiválja 9/4

OSGYÁNI CSABA
Magányos ember, nyomasztó térben (Peter Stein rendezései) 9/20

PÁLYI ANDRÁS Dialog
Curious George
(Robert Wilson rendezése) 9/17

Játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Fej nélküli lovagok tornája
(Boldizsár Miklós: A hős, Játékszín) 5/16

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Übüvölet Szolnokon
(A. Jarry: A láncra vert Übü) 2/25
Camus-robbanás
(A félreértés, Miskolc; Az igazak, Pécs) 4/6 Patafizika és schmürzológia
(B. Vian: Birodalomépítők, Pécs) 5/37

BALOGH TIBOR
Schürzinger átgázol Schürzingeren (Ödön von Horváth: Kazimir és Karolin, Debrecen) 4/10
A szentség anakronizmusa
(Németh László: Husz János, Nemzeti Színház) 7/5 Labanckaland Agriában
(Fekete Sándor: Lenkey tábornok; Száraz György: Gyilkosok, Eger) 11/20 Az igazság irónia nélkül sápadt kellék"
(Dürrenmatt: János király, Debrecen) 12/7

BÁNYAI GÁBOR
Mozart szellemében
(Idomeueo, Operaház) 4/26
Svejk Szolnokon 7/12

BARABÁS JUDIT
A csodálatos jávorfák
(J. Svarc mesejátéka a Budapesti Gyermekszínházban) 8/6

BÉCSY TAMÁS
Egy színjáték három szála
(Bulgakov: A Mester és Margarita, Thália Színház) 2/21 A kamaszemlékek világa
(S. Saltenis: Sicc, halál ..., Miskolc) 3/23

BUDAI KATALIN
Hollók, varjak és a pénz
(B. Jonson: Volpone, Debrecen) 2/28
Karácsonyi ének
(Dickens műve a Budapesti Gyermekszínházban) 8/5
Veszprémi évadtükör 8/28
Elektra éjszakája
(Szophoklész tragédiája Tác-Gorsiumban) 10/33
Az alvó kutya, avagy az igazság unalma
(Priestley: Veszélyes forduló, Józsefvárosi Színház) 12/17

CSERJE ZSUZSA
Egervári színházi esték
(Federico García Lorca: A csodálatos vargáné, Lope de Vega: Sevilla csillaga, Moliére: Gömböc úr) 10/30

DÉVÉNYI RÓBERT
Hogyan lett az óriás ember? (Nemzetközi felnőtt bábfesztivál Pécsett) 4/18

ESZTERÁG ILDIKÓ
Gyilkosok éjszakája
(J. Triana drámája a Józsefvárosi Színházban) 2/34
Az epikus színház aktualitása (Tolsztoj-Piscator: Háború és béke, Győr) 7/17

FORRAY KATALIN
Példák és ellenpéldák
(Ajtmatov: Az első vadászat és Suksin: Energikus emberek, Mikroszkóp Színpad) 3/29
A siketfajd fészke" a Játékszínben 6/39
Kabaré mindenáron?
(Kaposvári és szegedi musicalbemutatók) 8/21

FÖLDES ANNA
Mérlegen a Deficit
(Csurka-bemutató a Pesti Színházban) 2/8
Hamlet vagy anti-Hamlet
(Bereményi Géza: Halmi, Kaposvár) 3/3
Örkény a porondon
(In memoriam Ö. I., Vígszínház; Forgatókönyv) 6/6

GÁBOR ISTVÁN
Vonó Ignác
(Fejes Endre drámája Veszprémben) 1/13
Jegyzetek az Operettszínház évadjáról 8/23
Zenés nyár Budapesten
(Verdi: A trubadúr, Lehár: A víg özvegy, Eszterházi rögtönzések, Evita) 11/24

GYÖRGY PÉTER
Az egyidejűség problémái
(Fejes Endre: Rozsdatemető, József Attila Színház) 6/17
A sorsjáték buktatói
(Shakespeare: Sok hűhó semmiért, Madách Színház) 7/8
A semleges erotika
(Moliére: Don Juan, Várszínház) 8/10
Népi hős - a Városligetben
(Thyl Ulenspiegel, Körszínház) 9/35
A meghatódás felesleges
(B. Clark: Mégis, kinek az élete?, Madách Színház) 12/14

HEGEDŰS GÉZA
Calderón Szegeden
(Az élet álom) 6/24

HERMANN ISTVÁN
Dánieltől a Deficitig 9/22

ISZLAI ZOLTÁN
Vampilovból - elégtelen
(Vadkacsavadászat, Vígszínház; Búcsúzás júniusban, Kecskemét) 1/16

KAÁN ZSUZSA
Balettek szabadtéren 11/27

KOLTAI TAMÁS
Tettetők és tettesek
(Th. Middleton - W. Rowley: Átváltozások, Kaposvár) 6/33 Ébren álmodunk
(Shakespeare: Szentiványéji álom, Kaposvár) 12/4
KŐHÁTI ZSOLT Shakespeare a gumiasztalon
(Ahogy tetszik, Pécs) 1/24
Felülírottak
(Gelman: Éjszakai utazás, Szeged) 3/27
Akasztják a hóhért
(Hochwälder: A közvádló, Pécs) 8/13
Operaelőadások a Dóm-téren
(Verdi: Falstaff és Bizet: Carmen - Szegeden) 10/27

KROÓ ANDRÁS
Egy ember, aki kihívja az isteneket
(G. Gorin: A gyújtogató, Radnóti Mik-lós Színpad) 1/23
Amherst szépe
(W. Luce monodrámája a Radnóti Mik-lós Színpadon) 3/31
Egy - kellemes - éj a kopár hegyen
(Muszorgszkij operája a Népszínházban) 4/25

MÉSZÁROS TAMÁS
„Az ember társadalmi életre teremtődött"
(Osztrovszkij: A jövedelmező állás, Nemzeti Színház) 9/27

MIHÁLYI GÁBOR
Gyöngyélet disznó módra
(Arden: Élnek, mint a disznók, Kaposvár) 6/28

NÁDUDVARI ANNA
Legenda nyomán
(Steinbeck: Egerek és emberek, Játékszín) 2/3 1 Nevetséges-e az életünk?
(Csehov: Három nővér, Madách Színház) 3/12 A túlélés bohócai
(J. Voskovec - J. Werich: A Nehéz Barbara, Kaposvár) 8/17

NÁNAY ISTVÁN
Háború kontra szerelem
(Shakespeare: Troilus és Cressida, Nemzeti Színház) 4/1 Egy elrontott majális
(Csurka István drámája Veszprémben) 5/6
Berzsián, a Bohóc, Jean és a többiek 8/r
Változatosság és igényesség
(Nyári színházi esték) 10/20
Modelldráma tíz szereplőre
(Madách Imre: Az ember tragédiája, Szolnok) 12/I

OSGYÁNI CSABA
„Aktív nézőről álmodunk ..." 8/7

PÁLYI ANDRÁS
A magyar Witkacy
(Witkicwicz: Vízityük, Miskolc) 3/20
A vígszínházi Kleist
(Homburg hercege) 5/34
A Tartuffe „belső cselekménye"
(Moliére-bemutató Miskolcon) 6/37
Az Élőképek kettős színpada
(Pilinszky János-bemutató az Egyetemi Színpadon) 8/15

PÓR ANNA
Dunántúli balettműhelyek 9/3 1

REGŐS JÁNOS
Mozgásszínházak *3/33*

RÓNA KATALIN
Dániel az övéi között
(A Nemzeti Színház Illyés-bemutatója az FMH-ban) 1/15 Blöff, amelynek módszere van
(Hernádi Gyula: Lélekvándorlás, Játékszín) 3/10 Az agitszínház csasztuskája
(M. Satrov: Égszínkék lovak, vörös füvön, Thália Színház) 7/15
A gátlásos király és a reálpolitika
(Páskándi Géza: Kálmán király, Szegedi Szabadtéri Játékok) 10/29
Komédiások, monomániások
(Hubay Miklós: Néró, a legjobb fiú; Füst Milán: A lázadó, Dunaújvárosi Be-mutató Színpad) II/32

SOLTÉNSZKY TIBOR
Végzősök vizsgáztak
(Moliére: Tudós nők, Bíró Lajos: Sárga liliom) 8/30

SZÁNTÓ ERIKA
Equus a Pesti Színházban 4/22

SZÁNTÓ JUDIT
Egy előadás bírálata - egy ügy védelme
(Szép Ernő: Patika, Győr) 1/9
Hová visz az álarcos úr?
(F. Wedekind: A tavasz ébredése, Józsefvárosi Színház) 3/16 Faust a homokbuckában
(F. Crommelynek: A csodaszarvas, Kecskemét) 5/27
Mai fény, holnapi csillagok
(Gyárfás Miklós: Játék a csillagokkal, Vidám Színpad) 6/13
Feltámasszunk? Ne támasszunk? (Katona József: Ziska, Kecskemét) 7/1

SZÁNTÓ PÉTER
A tenger plasztik esőkabátot visel (Ibsen: A tenger asszonya, Pécs) 2/35
Ítéletidő
(Száraz György drámája a József Attila Színházban) 4/14 Whisky, majd esővíz
(Szász Péter: Whisky esővízzel, Szolnok) 6/22 A revizor Kecskeméten 12/1
0

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Csók és pofon
(Sarkadi Imre: Ház a város mellett, Miskolc) 2/14 Barbár dekadencia
(Móricz Zsigmond: Úri muri, Kecskemét) 3/8 Fortély-effektus
(Brecht: Kurázsi mama, Győr; A szecsuáni jólélek, Miskolc) 5/31

TAKÁCS ISTVÁN
A Csárdáskirálynő - egykor és most
(Kálmán Imre operettje Kaposváron és Pécsett) 5/18

TARJÁN TAMÁS
A színész király
(Füst Milán: Negyedik Henrik király, Várszínház) 2/17
Hic sunt leones
(Szabó Magda: A meráni fiú, Madách Színház) 5/9 Tüzek Gyulán
(Székely János: Hugenották, Teleki Lászlo: Kegyenc, Hernádi Gyula: V. N. H. M.) 10/21

Vendégjátékok

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A minszki Állami Színház vendégjátéka
(Madách Imre: Az ember tragédiája, Shakespeare: Macbeth) 7/21

MIHÁLYI GÁBOR
Az ismert és ismeretlen Musatescu
(Titanic keringő, Kolozsvári Nemzeti Színház) 7/19

REGŐS JÁNOS
Egy színpadi látomás: Novemberi éj
(a varsói Drámai Színház Wyspianski-előadása) **7/22**

Arcok és maszkok

ÉZSIÁS ERZSÉBET
X: Szilágyi Tibor
(Deficit, Pesti Színház) 2/14
Szabálytalan portré
(A Budapest Orfeum szereplői: Benedek Miklós, Császár Angéla, Szacsvay László) 8/46

FÖLDES ANNA
Csak a színpadon vagyok egész"
(Jászai Mari: Csernus Mariann, Nemzeti Színház) 5/44

GYÖRGY PÉTER
Kabaré - Csákányi Eszterrel 8/43

HERMANN ISTVÁN
Előttem az élet
(Mikes Lilla, Korona Pódium) 11/34

KERÉNYI GRÁCIA
A daloló uborkától az egyszemélyes színházig
(Cseh Tamás, Várszínház) 1/27

KROÓ ANDRÁS
Egy perc volt az életünk ...
(Psota Irén és Koltai János, Madách Színház) 8/41

NÁNAY ISTVÁN
Karnyónétól Zinidáig
(Sólyom Katalin szerepei) 11/36

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről
(Kállai Ferenc - Jourdain, Nemzeti Színház; Tímár Éva- Klári, Miskolc; Bánsági Ildikó - Y, Pesti Színház; Végvári Tamás - Dmitrijev, Szolnok) 2/38

REGŐS JÁNOS
Philogene: Jordán Tamás 8/44

RÓNA KATALIN
„Equust adom néked"
(Gálffi László - Alan Strang, Pesti Színház) 4/45 Jutalomjáték?
(Galambos Erzsi - Lola Blau, Fővárosi Operettszínház) 8/42

SZEPESI DÓRA
Cserhalmi idősorozata A konyhában II/35

Négyszemközt

ANTAL GÁBOR
Versmondó műhelyek
(Beszélgetés a Rádió és a Televízió szerkesztőivel) 5/4 2

FEUER MÁRIA
Operaénekesnő a színpadon
(Beszélgetés Csengery Adrienne-nel) 4/30
FÖLDES ANNA Kaján Színház
(Beszélgetés Kaján Tiborral) 1/35
A Deficit két változatban
(Beszélgetés Horvai Istvánnal) 4/33

GERVAI ANDRÁS
Bábok és bábosok
(Beszélgetés az Állami Bábszínház vezetőivel) 8/35

KOLTAI TAMÁS Karriertörténet prózai véggel? (Beszélgetés Németh Sándorral) 7/38

MÉSZÁROS TAMÁS Baj van az értékrenddel
(Beszélgetés Törőcsik Marival) 8/32
Az egységes színház eszménye
(Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel) 9/37

OSGYÁNI CSABA
„Aktív nézőről álmodunk..." (Beszélgetés a gyerekszínjátszásról) 8/7

SZÁNTÓ PÉTER
A színpadra hajított esernyők színháza
(Beszélgetés a Népszínház vezetőivel) 8/39

UNGVÁRI TAMÁS
Kortársak Örkény Istvánról 4/38
ZÉTÉNYI LILI
Az első sztriptíz Párizsban és Budapesten (Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával) 3/36

Fórum

BÉCSY TAMÁS
A Bánk bán instrukcióiról 7/26
FORRAY KATALIN
Mű-kedvelő fesztivál 10/37
HEGEDŰS GÉZA
Szabó Magda komor szatírája (A meráni fiú) 7/33
NÁNAY ISTVÁN
Közelebb a valósághoz! 2/42
PÁLYI ANDRÁS
Álmok a színházról 1/31
SÁRMÁNDI PÁL
Gondolatok az előadóművészetről 12/38
SZŐDY SZILÁRD
Gondolatok egy országos értekezlet után 10/35

Színháztörténet

CSILLAG ILONA
Ódry Árpád, a beszédművész 3/46
LÉGMÁN LŐRINC LORÁND
A dráma új dimenziói 9/42
PALASOVSZKY ÖDÖN
Róna Magda és az új elvű színház 9/46
SZILÁGYI FERENC
A pesti „nevendék papok" előadásaitól a Nemzetiig 12/39
VINKÓ JÓZSEF
A szellem öngyilkosa (Antonin Artaud) 11/5

Világszínház

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
A drámaíró Appolinaire 12/30
BÁNYAI GÁBOR
Szerény színház? (Színházi hét Tamperében) 3/39
BŐGEL JÓZSEF
Arezzói fesztiválsiker (Hubay Miklós-bemutató) 6/47
BRUNA, OTAKAR
A mai cseh dráma útjai 10/38
CSALA KÁROLY
Lélektani kísérlet - társadalmi provokáció (Ingmar Bergman Gombrowicz-rendezése) 12/33
DEDINSZKY ERIKA
Avantgarde színház Hollandiában 9/11
ÉBERT TIBOR
A francia Népszínházról 12/36
ÉZSIÁS ERZSÉBET
A 25. Sterija Játékok 11/40
GARAI LÁSZLÓ
Beszélgetés Ljubimovval és Jefremovval 11/2
GEROLD LÁSZLÓ
Az új jugoszláviai magyar dráma 2/I
GUSLEVA, GALINA
Új nevek a szovjet drámairodalomban II/I
HEGEDŰS GÉZA
Peter Hall Othellója 11/83
HEKLI JÓZSEF
Portrévázlat Viktor Rozovról 6/4o
JULIEN, RIA
Új angol drámák 1/39
KOLTAI TAMÁS
Te vagyok én, én vagy te (Nemzetek Színháza) 9/1
KOTT, JAN
Észak Freudja (Ibsen - újraolvasva) 12/19
LŐRINCZ ÉVA
Színház Helsinkiben 3/4
NÁNAY ISTVÁN
Egy fiatal rendező Moszkvából (A. Vasziljev előadásai. Gorkij: Vássza Zseleznova első változata, V. Szlavkin: Fiatal apa felnőtt lánya) 7/42
Nemzetek bolondos fesztiválja 9/4
OSGYÁNI CSABA
Magányos ember, nyomasztó térben (Peter Stein-bemutatók a Holland Fesztiválon) 9/20
PÁLYI ANDRÁS
Mephisto a Nap Színházában 4/46
Három este a Činoherní Klubban (O'Casey: Nőtlen urak penziója, L. Andrejev: Aki a pofonokat kapja, Zuckmayer: A köpenicki kapitány) 7/45
Dialog Curious George (Robert Wilson előadása a Holland Fesztiválon) 9/17
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Fényes szelek - színes vitorlák (Indiai színházi napló) 11/41
RUDNYICKIJ, KONSZTANTYIN
A realizmus: a kor kihívása 1/2
SAÁD KATALIN
Expedíció a bizonytalanba (Feljegyzések Robert Wilson színházáról) 6/43
SZILASSY ZOLTÁN
Amerikai színházi levél 3/43
SZŰCS MIKLÓS
Cseresznyéskert (Harag György rendezése Újvidéken) 5/47
VONDRÁSEK, KAREL
A cseh kis színpadok húsz éve 10/42

Szemle

BALOGH GÉZA
Lengyel lapok a Vígszínházról 1/44
CSÍK ISTVÁN
Színpadi látvány - színházi tér (Miskolci díszlet-jelmezterv triennálé) 11/47
FÖLDES ANNA
Drámák betűrendben (30 év - drámagyűjtemény) 11/44
KISS ISTVÁN - RÉVY ESZTER
Valódi vagy álproblémák? (Színháztechnikai konferencia Győrben) 1/47
MÉHES GYÖRGY
A kegyetlen Caragiale (V. Silvestru könyve) 12/44
RAJK ANDRÁS
„Magyar drámák színháza" (Koltai Tamás könyvéről) 8/47
SZÁNTÓ JUDIT
Ödön von Horváth-szimpózium 1/45

Drámamelléklet

BARNA RÓBERT
Dilettánsok - Szegény Kriszti I.
BEREMÉNYI GÉZA
Halmi, vagy a tékozló fiú II.
DANEK, OLDRICH
Szünet után tör ki a háború (fordította: Balogh Géza) X.
ÉBERT TIBOR
Kázmér és Olivér I.
GYÁRFÁS MIKLÓS
Játék a csillagokkal IV.
GYURKOVICS TIBOR
Isten bokrétája XII.
KOCSIS ISTVÁN
Nem zárjuk kulcsra az ajtót III.
KORNIS MIHÁLY
Halleluja VII.
NÁDAS PÉTER
Temetés XI,
NYERGES ANDRÁS
Az ördög győz mindent szégyenleni VIII.
PINTER, HAROLD
Senkiföldje (fordította: Bárki Mihály) IX.
RÓŻEWICZ, TADEUSZ
Kotlik az öreg hölgy - Természetes népszaporulat (fordította: Cservenits Jolán) V.
SZÁRAZ GYÖRGY
Gyilkosok VI

Bevezető a drámákhoz

BALASSA PÉTER
Mindnyájan benne vagyunk XI
BALOGH GÉZA
Oidipusz, avagy az ember becsülete X
BÉCSY TAMÁS
Szigorú elemzés I
A szociológiai státus és a bizalmatlanság III
Drámák az asztalfiókból
KOLTAI TAMÁS
Kicsoda Kis Albert? VIII
MÉSZÁROS TAMÁS
Egy nyitott dramaturgia I
PÁLYI ANDRÁS
Az emberiség a szakadék szélén V
Könyörgés szeretetért VII
VINKÓ JÓZSEF
A hagyma és a nemzeti tudat XII

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay

Pièce-modèle pour dix personnages

Après une regrettable absence de longues années, notre chef-d'oeuvre classique, *La Tragédie de l'Homme* de Imre Madách est affiché en cette saison par trois théâtres. Pour commencer, c'est István Paál, le nouveau metter en scène principal du théâtre de Szolnok qui réalisa ce mystère du XIXème siècle. Son interprétation souligne d'abord les relations humaines et sociales de l'oeuvre, pourtant, le spectacle se caractérise par une ambivalence curieuse: le conflit, tout en devenant plus humain, paraît en même temps plus stérile.

Tamás Koltai

Nous rêvons éveillés

Le Songe d'une nuit d'été à Kaposvár, mis en scène par le jeune János Ács, est une soirée théâtrale originale et agréable. Ici, les rôles de Thésée et d'Oberon, voire de Hyppolita et Titanie s'unissent en une fusion totale; pas de césure dans le texte, au dedans d'une seule scène ou même d'une seule réplique, on peut passer d'un personnage à l'autre. Cette solution aboutit, dans la vision du drame, a des conséquences essentielles: il n'y pas d'êtres exclusivement terrestres ou exclusivement féeriques – il s'agit là de deux cotés de notre personnalité.

Tibor Balogh

La vérité sans ironie n'est qu'un accessoire pâle

Le Théâtre Csokonai de Debrecen joue *Le Roi Jean* de Shakespeare dans la version de Friedrich Dürrenmatt. La comparaison des deux textes offre au critique l'occasion d'analyser la dramaturgie de l'auteur suisse, mais quant au spectacle lui-même, il trouve peu de raisons pour l'approuver.

Péter Szántó

Le Réviseur à Kecskemét

István Szőke qui a déjà porté sur la scène plusieurs pièces classiques russes aime, dans ses spectacles, les effets inusités, à première vue surprenants. Son *Réviseur* fournit cependant une nouvelle preue de la valeur de cette « témérité » qui provient d'une lecture fraiche et contemporaine des rapports humains et des situations de la pièce en question.

Péter György

Inutile de s'émouvoir

C'est le Théâtre Madách qui a créé en Hongrie la célèbre pièce de Brian Clark, *Whose Life Is It Anyway?* Selon le critique, il s'agit là d'une pièce de qualité assez médiocre mais spirituelle et pleine d'effets dont la représentation est à peu près égale au texte.

Katalin Budai

Le chien qui dort ou la vérité ennuyeuse

C'est rare de voir sur une scène tant de beaux acteurs et actrices mais même ce fait ne suffit pas à sauver de l'ennui *Le Virage dangereux*, ancienne pièce à succès de J. B. Priestley, que vient de reprendre, dans une représentation d'ailleurs fort agréable, le Théâtre du Peuple dans sa maison de Józsefváros.

Jan Kott

Le Freud du Nord

Le célèbre esthète de théâtre polonais vivant dans les États-Unis s'est cette fois-ci chargé de la lecture nouvelle de Henrik Ibsen. Introduire la fatalité dans le salon bourgeois confortable – voilà une entreprise particulièrement ambitieuse et Kott examine justement la manifestation de la tragédie grecque dans le cadre du modèle ibsenien. Dans son analyse profonde et passionnante Kott trouve aussi d'autres parallèles et démontre la parenté de ce « Freud du Nord » avec Shakespeare, Molière, Plaute, James Joyce et d'autres auteurs.

Endre Bajomi Lázár

Apollinaire l'auteur dramatique

Notre collaborateur offre au lecteur hongrois une curiosité historique, en publiant le compte rendu de Victor Basch de la création des *Mamelles de Tirésias* pièce bouffe peu connue du grand poète.

Károly Csala

Expériment psychologique – provocation sociale

Le Residenztheater de Munich a offert à son public un événement exceptionnel: la mise en scène de Ingmar Bergman de la pièce *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz. L'auteur polonais qui – selon un de ses critiques – a cultivé la provocation sociale en tant qu'expériment psychologique a fourni à Bergman une matière exceptionnellement riche et le maître suédois a réussi à mobiliser les meilleures traditions théâtrales allemandes pour son spectacle.

Tibor Ébert

Sur le Théâtre Populaire de la France

Le Théâtre National Populaire de Villeurbanne, dirigé par Roger Planchon est un des piliers du théâtre français moderne engagé. Notre collaborateur esquisse le portrait de ce théâtre surtout à travers son répertoire qui reflète le souci d'un contact permanent avec le public travailleur.

Pál Sármándi

Notes sur l'art de l'estrade

L'art de l'estrade, chef-lieu de la poésie, dispose de riches traditions, pourtant, les festivals récents illustrent les problèmes esthétiques et les hésitations artistiques qui entourent ce genre.

Ferenc Szilágyi

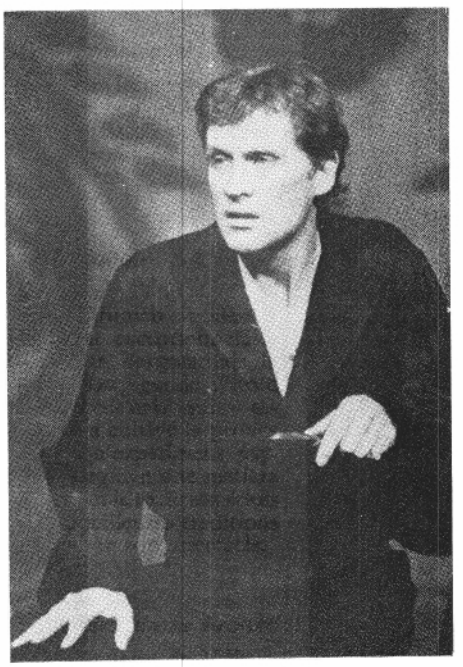
Du spectacle des jeunes prêtres de Pest jusqu' au Théâtre National

L'historien de théâtre connu évoque l'époque héroïque du théâtre hongrois lorsque la ville de Pest ne possédait encore aucun théâtre permanent. Il décrit l'évolution de la culture théâtrale de la capitale actuelle dans les temps précédant la construction du Théâtre National, a partir des manifestations les plus anciennes jusqu'au début du XIXème siècle, son analyse comportant plusieurs points de vue inédits ainsi que de nouveaux résultats de recherche individuelle.

György Méhes:

Le cruauté de Caragiale

Il s'agit la d'une récension de la nouvelle monographie sur Caragiale qu'a publié à Bucharest Sorescu. György Méhes saisit l'occasion d'éclairer, pour le lecteur hongrois, certains aspects peu connus de l'art de l'auteur roumain classique.



Robert Atzorn Fülöp herceg szerepében a müncheni Gombrowicz-előadásban

Ára: 20,– Ft