SZÍNHÁZ

Balogh Tibor: A negatív létezés mutatványa • György Péter: Zárt térben • Bajomi Lázár Endre: Feydeau, a vaudeville főmérnöke • Mihályi Gábor: A külváros Lear királya • Mészáros Tamás: Nem harcolunk eléggé • Bécsy Tamás: A sorsábrázolás Hauptmann A takácsok című drámájában Tolnai Ottó: Végeladás (dráma)

1981
Július

SZÍNHÁZ

SZINHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

I

XIV. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1981. JÚLIUS

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 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

81.1092 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ives magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Szegedi Erika (Anna) és Tahi Tóth László (Platonov) Csehov Platonovjának pesti színházi elő-adásában (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Szlávik István díszlete (makett és fotó) a szegedi Lear királyhoz (MTI-fotó, Ilovszky Béla felvétele)

TARTALOM

játékszín

BALOGH TIBOR
A negatív létezés mutatványa (1)

GYÖRGY PÉTER
Zárt térben (5)

SZÁNTÓ PÉTER
A három restőr (7)

NANAY ISTVÁN
Szegény-e Dániel? (10)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Modern Ruy Blas (12)

PÓR ANNA
Tamás bátya a Józsefvárosban (14)

NÁDRA VALÉRIA
Bohémélet 1981 (15)

SZ. P.
A tökké vált Claudius (17)

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Feydeau, a vaudeville főmérnöke (19)

MIHÁLYI **GÁBOR**
A külváros Lear királya (24)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Nem harcolunk eléggé (29)

arcok és maszkok

UNGÁR JÚLIA
Tudatosság, megformáltság, fegyelem (32)

DOBÁK LÍVIA
„A nevem: Gregory Solomon" (37)

világszínház

SZOPORI NAGY LAJOS
Finn táj, táblaképek között (39)

fórum

MARGÓCSY ISTVÁN
Kommentár A békecsászárhoz (40)

színháztörténet

BÉCSY TAMÁS
A sorsábrázolás Hauptmann A takácsok
című drámájában (43)

KELEMEN ISTVÁN
Szabadtéri Elektra (47)

drámamelléklet

TOLNAI OTTÓ
Végeladás

BALOGH TIBOR

A negatív létezés mutatványa

Csehov Platonovja a Pesti Színházban

Az Októberi Forradalom után a moszkvai Orosz-Azovi Társaság levéltárában találtak egy színművet. Szerény textológiai jártassággal is kideríthető volt róla, hogy Csehov a szerzője, s azonos avval a határányi előadást igénylő, nem készre írott drámával, amelyet Jermolov, a Kis Színház (Malüj Tyeatr) rendezője 1884-ben visszautasított. A Csehov-filológia *Névtelen darab* címen jegyezte föl, de a közönség tudatában hosszú ideig inkább *ismeretlen darabként* élt, mert a szöveg felfedezését, 1949-es kiadását, sokáig nem követte bemutató. Először Jean Vilar társulata vitte színre 1956-ban, *A bolond Platonov* címmel, majd ezután jött az 195 7-es moszkvai premier. A magyarországi bemutatót (rendező: IIorváth Jenő) 1963-ban tartották Egerben.

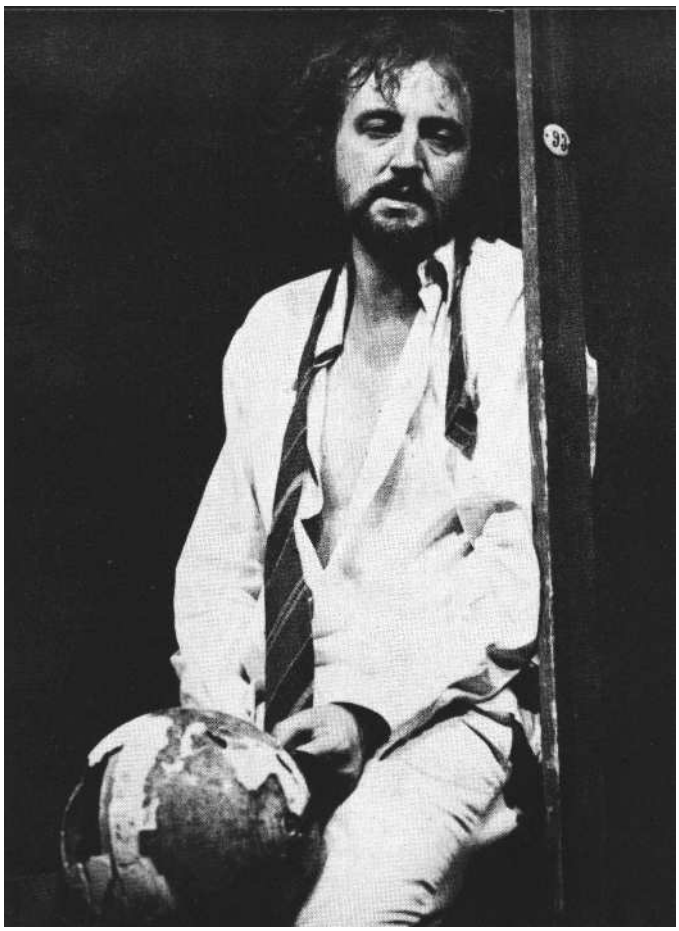
Mai fővel gondolkodva csak sajnálkozhatunk amiatt, hogy a darab annak idején nem nyerte meg Jermolov tetszését, Pedig ha az 1884-es színre vitelre sor kerülhetett volna, talán sohasem alakul ki a Csehov-játszásnak az az év-tizedeken át egyeduralkodó, sőt ma is ható kánonja, amely a már viszonylag egységes hangulatú és szerkezetű, ki-érlelt alkotások első művész színházi interpretációi nyomán keletkezett. A *Platonovban* ugyanis bár csíráiban jelen van a klasszikus Csehov szinte valamennyi kedvelt motívuma még nem dominál az impresszionista plein air fényeinek bágyadt csillogása, a cselekmény nem ódon vidéki udvarházak kertjének fehér, szeszélyesen töredezett kérgű nyírfái között játszódik, a szereplők kapcsolatai nem a steril lelki közegben folyó dialógus rezzenésszerű metanyelvi kifejezései-ben érzékelhetők, az atmoszféráteremtés eszközei közül hiányoznak a múltidejűségre orientáló, nosztalgiaébresztő effektusok. A lebegtető intonáció helyett a Platonovban a leghétköznapibb élettevékenységek az étkezés, az ivás, az ölelkezés, a halál rítusai kegyetlenül szikár rendben, hanyagság, piszok, közönyösség, részegség, erkölcstelenség és kapzsiság közepett mennek végbe. A fiatal Csehov nyersen, sarkítottan, éles tollal fogalmaz; színesen, sőt harsányan komikus vagy groteszk jelenetekben mondja el jobb sorsra született egzisztenciák, nemzedékek elzüllését és bukását. Ez a Taganrogban tanult, délies temperamentumú előadásmód egyik meghatározó, de legalábbis kontrasztteremtő eleme kellene legyen a filozófiai, dramaturgiai értelemben egyaránt konszolidáltabb, későbbi műveknek, a *Sirálynak,* a *Három nővérnek,* a Cseresznyéskertnek és a Vá*nya* baci-inak.

A világ színházai azonban, sajnos, egyfajta sajátos rákmenetben hódították meg Csehov életművét. Előbb fedezték föl a disztingvált klasszikust meg-alkotva az általa írott darabok révén az atmoszférikus, *lírai-naturalista* interpretáló kánonját -, s *csak* utóbb ismerték meg a *drámai-naturalista* szellemben írodott *Ivanovot* és *a Platnovot. E* fordított megismerés eredményeképpen jöhetett létre az a féloldalas Csehov-kép, amely ma is mélyen él a színházrendezők tudatában, a Művész Színháztól a Madách Színházig.

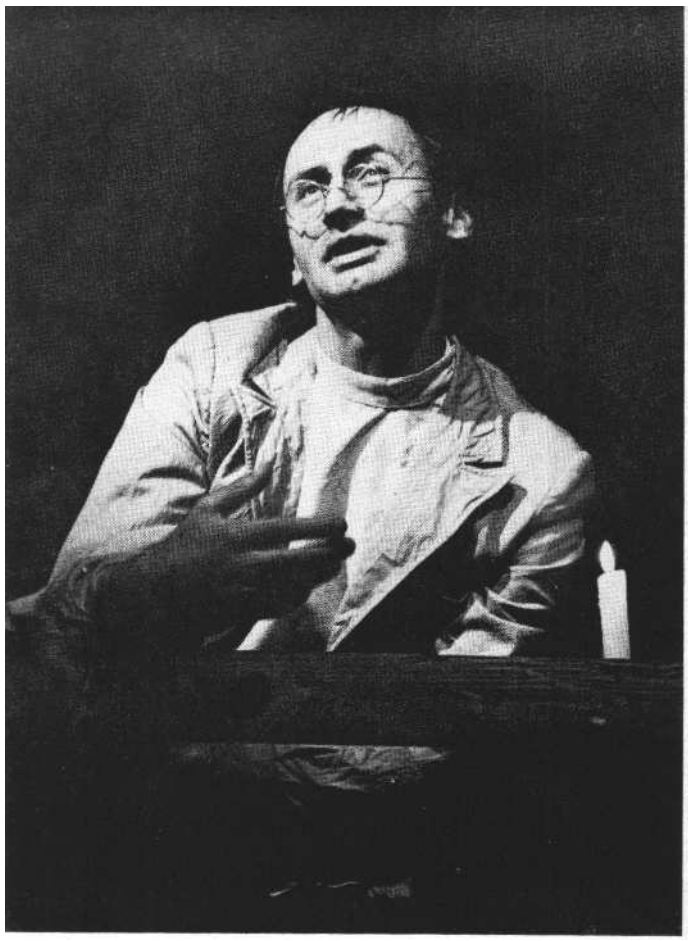
Van pedig Csehovnak egy másik arca, s ennek létére éppen a *Platonov* a legteljesebb bizonyság. Ez a mű, a maga hatóránnyi terjedelmével, mutatja *meg* ugyanis leginkább, hogy Csehov nem dráma, hanem színház. A *Platoor* a legnyitottabb csehovi partitúra, a legkevesebb intonációs jelet hordozó szöveg, s ezáltal *az* értelmezés legnagyobb szabadságát engedi meg, sőt igényli. Aligha véletlen, hogy miközben a darab magyarországi előadásait csak két rendező nevével jegyzik, a létrejött bemutatók száma hat. Horváth Jenő, az 1963-as egri premiert követően színre vitte a drámát a televízióban, majd Szolnokon is, más-más értelmezésben. Horvai István, a pesti színházi változat rendezője 1978-ban főiskolai vizsgaelőadásként két szereposztásban, árnyalatok erejéig különböző felfogásban valósította meg. Úgy látszik tehát, törvény van abban, hogy a *Platonavot* egyszer megrendezni nem elég, még akkor sem, ha - mint Horvai eseté-ben - már az első előadás sikeres.

A sokféle értelmezés lehetősége persze összefügg a szöveg terjedelmével is. Az eredeti változat szerint a *Platoov* rendkívül összetett viszonylatokat feltáró *generációsdráma.* Részint egy a felnőttséghez éppen elérkezett korosztály (a huszonhét évesek nemzedéke) belvilágát rajzolja meg, szembesítve vágyaikat, akaratukat a lehetőségeikkel, majd lehetőségeiket azok megvalósulásával. Másrészt föllépteti ellenükben apáik nemzedékét, amely hajdan készre alkotta szá-mukra a mai világot, s most értetlenül szemléli, miért mozognak idegenül eb-ben a kötelezően előírt élettérben a fiatalok. Harmadrészt - talán mind közül ez a legérdekesebb viszonylat a saját korosztálya (húszévesen írta a darabot) ítéletét fogalmazza meg az előttük haladó nemzedék széthullásáról. A dráma vonz--erejének igazi titka azonban, úgy gondolom, nem annyira ebben a kivételesen bonyolult, háromszorosan rétegzett generációs viszonylatrendszerben van, hanem sokkal inkább magában *a Platonovjelenségben,* amelyet sokféleképpen próbáltak már megfejteni, de egészében még nem sikerült senkinek.

Kicsoda hát voltaképpen ez a titokzatos idegen, aki távoli vidékek nyelvén, gesztusaival szól ugyan hozzánk, ám lénye mégis oly ismerős, mintha mindig közünk lett volna hozzá, s együtt élnénk vele ma is? Platonov egykor jómódú vidéki földbirtokos család, Platonovka falu hajdani gazdáinak elszegényedett leszármazottja. Tehetséges gyermek lévén, szülei egyetemre küldték Moszkvába, de ott tanulmányait nem fejezte be, és így zárva maradtak előtte a magas tudományos végzettséghez kötött, elegáns hivatalok. Vissza kellett térnie szülőfalujába, községi néptanítónak. Feleségül vette Szászát, Trileckij nyugalmazott ezredes leányát,' akitől gyermeke született. Ebben az egzisztenciális megállapodottságban pergeti napjait, megadva ma-gát a vidéki orosz életforma nyomasztó unalmának. Alszik, vedel, férji kötelességből olykor magához vonja Szászát, eljár a bálokra, kalandokba keveredik befolyásos helyi személyiségek romlatlan leánykáival, fiatal özvegyekkel, cselédekkel. Egy napon moszkvai vendégek érkeznek, s megjelenésük fenekestül föl-forgatja az álmos provinciális idillre hangolódott falusi intelligencia életét. Vojnyicev, egy néhai tábornok első házasságából származott fia érkezik vendégségbe, hogy bemutathassa földijeinek Szofját, ifjú feleségét. Szofja és Platonov régről ismerik egymást, az egyetemen szép terveket szülő szerelem fonódott közöttük, de aztán elváltak útjaik. Szofja először undorral futna cl Platonov odújából, de hamarosan mindkettőjük-ben föllángol a régi érzelem: úgy vélik, elérkezett a kölcsönös megváltás perce, elhatározzák, hogy együtt hagyják el a falut. Platonovban azonban csak pillanatnyi a föllobbanás. Nincs már ereje át-szakítani a hálót, amelyet környezete ezernyi szálhól font köré, s - bár ott-



Platonov: Tahi Tóth László



Iszak Vengerovics: Reviczky Gábor

maradni sincs kedve - végül tehetetlensége győz. A becsapott Szofja pisztoly-lövése vet véget életének.

Minden Csehov-darab értékhangsúlyait - meglehetős szabadsággal - a rendező teszi ki. *A Platonov* esetében, amely a későbbi műveknél nyitottabb partitúra, ez még hatványozottabban így van. Horvai István rendezői munkája is erőteljes dramaturgiai átformálással kezdődik. Az összetett, sokszereplős cselekményből elhagyja a generációs konfliktust (nem lépteti színre az öreg Trileckijt, Vengerovicsot és az ő korosztályukhoz tartozó, egymással szomszédságban élő földbirtokosokat), s megváltoztatja a helyszínt. Az eredetileg a Vojnyickijék birtokán játszódó történetet Platonov iskolájában adják elő. Horvai David Borovszkijjal univerzális játékteret alakíttatott ki: a színpadon egyszerre vannak jelen a hálószoba, a tanterem, a szertár s a bálterem kellékei, sőt itt folyik (vetített háttérrel) az egyetlen plein air-jelenet is. Így a hangsúly a színtérváltás következtében egészében Platonovra és világára, az idősebb generáció kihagyása révén pedig Platonov korosztályára kerül.

Horvai értelmezésében Platonov a világirodalom nagy antihőseinek rokona, akinek életpéldája úgy elfogadhatatlan, *ahogy van,* de csak olyannak fogadható el, *amilyen:* olyannak, aki nyíltan és tüntetően kirekeszti köreiből a külvilágot - „ALSZOM. PLATONOV" - hirdeti a palatábla; mérhetetlen felsőbbségtudat tal ítélkezik embertársai gyarlósága fölött, megvet minden ideológiát, az emancipációeszmétől a szociális reformteóriákig. Menekül az érzelmi kalandoktól, de ellenállni nincs ereje a feléje közeledőknek, boldogságot kínál, de csak megrontást nyújthat, nem tisztel tekintélyeket, törvényeket, erkölcsi normákat és eszményeket, egyszóval: a leggátlástalanabb szabadgondolkodó. Szörnyetegségére azonban mentséggel szolgál-nak a konstellációk. Platonov kivételes tehetségű lény - erről Szofja, moszkvai éveinek tanúja tudósít -: alighanem arra született, hogy megváltója, s nem, hogy megrontója legyen a világnak. Ám jó időben belátja a társadalmi cselekvési tér szűkösségét, s tudatosan kizárja magát minden közéleti szerep lehetőségéből. Ez a lépése emeli lényegében környezete fölé. Nemzedéktársai -- bár él még bennük a generációs különbözés igénye - elfogadják a készen kapott világ intézményeit, s fokozatosan magukra öltik a különböző társadalmi szerepek megkívánta maszkokat. Ellenükre hirdeti meg Platonov az „ALSZOM" jelszavát. Az ébrenlét pillanataiban pedig a cselekvő passzivitást választja: Don Juant alakít, sorra meghódítja a falu szépeit. Ám ezek az autonómia igényének kizárólagosan megfelelő, egyirányú kapcsolatok nem tarthatók fenn sokáig. Észre kell vennie, hogy mindegyik asszony vonzalma önző kisajátítási vággyal párosul, mindegyik asszony meg szeretné alkotni belőle a maga Platonovját. Ettől kezdve menekül a szerelemtől is.

Kettős szorító helyzetet él át tehát Platonov: egyfelől a környezetével való összeférhetetlenséget; hogy hiába a tettvágy, ha az egyensúlyát vesztett, bomlott tudatú világ tehetetlenségre kárhoztatja azt, aki nem képes föloldódni torzult rendjében, másfelől a saját belső drámáját, a narcisztikus-önrajongó személyiségvédelem és az őt bekebelezni vágyó lények akaratának összetűzését. A kettős szorító helyzet tudomásulvételét tükrözi az a komikus-groteszk Hamlet-monológ parafrázis („bugyogó az egész világ"), amelyet Platonov egy rozsdás, serpenvő nélküli mérlegről leemelt, léket kapott Glóbusszal a kezében mond el. Kitetszik belőle, hogy a negatív létezés e platonovkai mutatványa bukásra van ítélve. Ezért a bosszút lihegő Szofja igazságszolgáltatásnak vélt gyilkos golyója csak helyettesítő megoldás: az önpusztításra elszánt, de saját ítéletét önmagán végrehajtani gyáva személyiség megsegítése. A célt tévesztő első lövés után Platonov szinte önként sétál bele a másodikba, majd - hogy végre eltalálták -, felfeszülvén a palatáblára, óriási robajjal hanyatt vágódik. A palatábla kettős szimbólum: a valóságé és az elszalasztott lehetőségé egyszerre. Hiszen erre rótta fel az „ALSZOM" jelszavát, ami sikertelen programnak bizonyult, s ez lett volna lehetséges küldetésének jelképe is, a tanításé, a felnövekvő generációkért való felelős-

ség vállalásáé. Nem véletlenül hányódik a színpadon az egész előadás folyamán a *másokban föloldódó önmegvalósítás* eszméjét hirdető Tolsztoj portréja. Alighanem az fi életpéldáját tekinti Horvai a darabban végbemenő történések alternatívájának. Ám személyes vélekedése ellenére a legteljesebb objektivitással és a legnagyobb biztonsággal teremti meg s tartja fönn mindvégig a csehovi hősöket jellemző értelmezői attitűd viszonylathármasságát, az elutasítás, a megértés és a sajnálat dialektikáját. *Platonov*jában egy hamleti kvalitású férfi pusztul el, aki a tettvágy és cselekvésképtelenség, az erőtlenség és az akarat hatalma, az eszménykeresés és az eszmények megvalósításának lehetetlensége közötti dilemmák nak áldozatul esvén, hitvány véget ér, de ebben *nem egyedül* vétkes, tulajdonképpen tehát: *kár érte.*

A pesti színházi bemutatónak azonban csak egyik értéke a kivételesen korrekt és pontos, a távolságteremtés és az azonosulás folytonos ütközését és összefonódását fenntartó darabértelmezés, amely révén nemcsak egy korszerű hős jelenik meg a színpadon, hanem megérzékíttetik az 188o-as évek Oroszországának légköre, a jellegzetes vidéki úri szalon sivársága, s groteszk-ironikus kép rajzolódik egy kárba veszett, születése pillanatában elvetélt nemzedékről. A másik érték a teljesen egységesre hangolt, végig expresszív gesztusokra, mozgásokra, cselekvésekre épülő, keményen, sőt megemelten naturalista-realista szín-ház: az igazi Csehov.

Horvai varázslata az előcsarnokban kezdődik. A társalgó egyik zugába, a büfé mellé egy asztalhoz négy preferánszot játszó viaszfigurát ültetett, amelyek annyira élethűek, hogy kissé távolabbról szemlélve a félhomályban derék statisztáknak hinnők őket. Megpillantván a kártyázó urakat, homlokunkon aggodalmas ráncok képződnek: a keresztbe vetett lábak, az ernyedt modulatokba merevült viaszkezelt, a rezzenetlen pókerarcok s az arcokon tükröződő tompa ostobaság, az üres, vizenyős tekintetek azt is sugallhatnák: talán bizony művész színházi kánont követő, archaikus interpretációval lep majd meg bennünket a Vígszínház társulata. De nem. Ez az enteriőr szerencsére más közegből származik: az 1978-as, fergeteges sikerű főiskolai előadás alaphelyzetének fölidézése. Az akkori, színpad nélküli szobában ültek olyan szoros testközelben a nézők és a szereplők, hogy a játék közben szinte integrálódtak: aki beszélt, cselekedett, csak egy volt a jelenlevők közül, valami esetleges kiválasztódás alapján szólalt meg éppen ő, s nem a mellette helyet foglaló néző. Következésképpen az elhangzó szóért, az elkövetett mozdulatért érzett felelősség is közös volt: a publikum nem hessegethette cl magától egykönnyen Platonov jelenvalóságát. Minthogy a Pesti Színháznak színpada van és nézőtere, a főiskolai ötlet nem ismételhető meg. Az előcsarnok viaszfigurái azonban segítik a ráhangolódást, a fokozatos alámerülést Csehov világába.

A következő hatás, amely a közfenséget éri, már bizonyossá teszi számára: nem lírai-lebegő Csel-lovat fog látni. Amint tíz évvel ezelőtt Zsámbéki Gábor *(irály*rendezésében a színpadácsoló munkások éktelen fejszecsattogtatása; Horvainál keményen hangzó Viszockij-blues robbantja szét ezt az illúziót, fojtja el csírájában az atmoszférikus élményre készülődést. S lám, ismét egy figyelmeztető utalás az elegyedésre képtelen, önpusztításra predesztinált személyiségtípus kor-szerűségéről. S hogy az utalás ne tűnjön föl esetlegesnek, Tahi Tóth László (Platonov) a darab közepén gitárt vesz kezébe, és elénekli Presser Gábor, Tyutcsev: Oroszország című versére szerzett dalát:

"Oroszországot, ész, nem érted;
méter, sing sose méri fel:
külön úton jár ott az élet -
Oroszországban hinni kell!"

A Tyutcsev-vers beépítése persze több, mint Viszockij-analógia. Kulcshelyzetben hangzik cl, s arra figyelmeztet, hogy a megjelenített világ, a megjelenített hős, minden időbeli és térbeli jelenvalósága ellenére sem csupán aktualitás. Platonov végtére mégiscsak orosz, mégiscsak XIX. századi; a lermontovi, puskini, gribojedovi, goncsarovi, turgenyevi fölösleges emberek leszármazottja, jóllehet organizmusa, lénye, külső-belső determináltsága összetettebb elődeinél.

Szegedi Erika (Anna). Venczel Vera (Grekova) és Tordy **Géza (Trileckij) Csehov Platonovjában**

Tahi Tóth **László a Csehov-komédia címszerepében (Iklády László felvételei)**

Tahi Tóth László szerepformálása - Horvai páratlanul érzékeny és értő színészvezetése révén - megteremti azt a varázslatot, hogy e jellegzetesen orosz, jellegzetesen magyar, jellegzetesen közép-európai, jellegzetesen XIX. századi s ugyanakkor jellegzetesen mai figurát a maga teljes összetettségében tudja megmintázni. Amikor hirtelen elhal a zene, s ő fölébred, ócska köntösében olyan lompossággal vackolódik elő, mint Oblomov, de a zene emléke és szemének egy-egy villanása rögtön Viszockijt is fölidézi bennünk. Amikor provokál, leleplez, fantommáglyákat gyújtogatva tehetségéből ég porig, olyan fölénytudattal szól, mint Csackij, s olyan agresszivitással, mint Bazarov, ám legjobban mégis a *Házmestersirató* Herceg Pistájára emlékeztet. Ez utóbbi párhuzam aligha véletlen.

A két Horvai-interpretáció sok tartalmi és szerkezeti hasonlóságot mutat. Horvai *Platonovja,* akár a *Házmester-sirató,* folytonos lélekvetkőztető szeánsz. Platonov (mint Herceg) rétegekben hántja le nemzedéktársairól a társa-dalmi közlekedés során reájuk rakódott énrejtő maszkokat. Végül ott állnak mindkét színpadon megkínzottan, belső meztelenségben. A provokáló hős kilép az életükből, ők pedig egyesülnek valami közös illúzióban, de soha többé nem gombolhatják már össze magukon a lélek láthatatlanná varázsló ködmönét: mindnyájukkal - *visszafordíthatatlanul* - megtörtént Platonov (Herceg Pista). *A Platonov* és a *Házmestersirató* közötti párhuzamosságot a szereposztás is hangsúlyozza. Tahi Tóth Platonovja és Herceg Pistája a legerősebb kapocs, de Béres Ilona két szerepének (Szofja - Poós Zsuzsa) dramaturgiai funkciója is azonos : fellépése idézi elő a cselekményben a detonációt. Venczel Vera (Grekova - Felleg Anna) itt is, ott is merev erkölcsű, demagóg, jellemének hirtelen önellentétébe forduló személyiséget alakít. Koncz Gábor (Oszip - Rudi) biológiai szükségleteit, primitív erkölcsrendjét nyíltan vállaló, s ezért a legpozitívabb figura. Lukács Sándor mindkét darabban pu*hány,* karrierista pojáca, akiből a legkevesebb érték marad a lélekvetkőztetés végén.

Az igazi varázslat azonban - túl a szerepértelmezések összetettségének megérzékítésén - az együttes színészi játék. Régen született Magyarországon ilyen egységes, dinamikus előadás (talán csak a második felvonás középső harmadában érzékelhető ritmusvesztés: a darabnak ebből a részéből többet kellett volna húzni). A színpadon - ellentétben a konvenciókkal - minduntalan *zajlik* valami. Horvai explicitté teszi, cselekvéssé alakítja a szöveg fölötti tartományokban rejlő lelki történéseket. A tettekké változott *mögöttesek* leleplezik a szavakat, s ebből a kontrasztból harsány komédia születik, szinte atlétikusan bonyolult, akrobatikus megjelenítésben. Ám minden mozgás-attrakciót, minden ötletet, minden váratlan fölvillanást és hirtelen összeroppanást, zongorán futkosást és szekrénybe bújást motivál a drámahősök szüntelen alkoholos telítettsége, a minduntalan borba merített lélek. S ebben a felfokozott ritmusú, megemelten naturalista kollektív mozgásjátékban a színészek külön-külön is meg tudják őrizni egyéniségüket, meg tudják teremteni a figurát: Halász Judit a szürke-alázatos feleséget, Tordy Géza az örökre vodkába temetkezett körorvost, Szegedi Erika a buja-erotikus özvegyet, Lukács Sándor az urbanizálódott, hígult lelkű dandyt, Béres Ilona a legszorosabban reátapadt maszkot is föláldozó, majd áldozata árát behajtó bosszúálló asszonyt. Reviczky Gábor az apja szellemét megtagadó, forradalmár-demagóg zsidófiút, Koncz Gábor a nyílt szívű, galamblelkű, önfeláldozó bér-gyilkost. David Borovszkij díszletei és Vágó Nelly jelmezei egyszerre jelzés-szerűek (szimbolikusak) és funkcionálisak. Minden beállításban és jelenetben érzékeltetik a világ megbomlott harmóniáját, tükrözik az egész külső-belső ficamot, amelyben a Glóbusz szenved.

Csehov: Platonav (Pesti Színház)
Fordította: Elbert János. Csehov *cím nélküli művét magyar színpadra átdolgozta:* Horvai István. *Rendezte:* Horvai István. *S.zcenikus:* Eberwein Róbert. *Díszlet:* David Borovszkij. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zenéjét összeállította:* Seregély István. *A rendező munkatársai:* Csizmadia Tibor, Kornis Mihály, Schmidt Zoltán. *Az előadásban elhangzó dal* F. I. Tyutcsev *verse* Szabó Lőrinc *fordításában,* Sztevanovity Dusan *és* Presscr Gábor *feldolgozásában.*
eldolgozásában.

Szereplők: Tahi Tóth László, Halász Judit, Tordy Géza, Szegedi Erika, Lukács Sándor, Béres Ilona, Venczel Vera, Reviczky Gábor, Koncz Gábor, Pethes Sándor, Bajka Pál, Szilágyi István, Marton Katalin.

GYÖRGY PÉTER

Zárt térben

„Természetesen mindenről álmodozhatok földkupucomban, megegyezésről is, noha pontosan tudom, hogy ilyesmi nem létezik...

(Kafka: Az odú)

Nem lehetséges és nem is érdemes egyértelműen lefordítani *patkányok* szimbólumának, allegóriájának -- ha lehet, még azt se kelljen eldöntenünk, melyikről is van szó -. jelentését, nem adhatunk kész, pontos meghatározást. A cím s a darabbeli utalások, említések, jelentések mezője széles, sokrétű, ezek egyszerre hatnak.,, működnek, összefüggéseik újra és újra új értelmezések lehetőségeit kínálják, amelyek politikaiak, filozófiaiak, morálisak egyaránt. Hauptmann műve, amelyet Pécsett Sándor Pál állított színpadra, mindvégig zárt és különös terekben játszódik, padláson és egy emberi. lakásnak, otthonnak alig tekinthető lyukban. A színtér egyszerre ember és patkány élettere.

A patkány, e csatornában vagy épp sötét, zárt tereltben, zugokban meghúzódó lény, szánalom és undor tárgya, régtől fogva minden rossz előhírnöke, soha nem önmaga, mindig komolyabb, véresebb válságok jele, veszélyes és gyáva egyszerre. Természetes, ismert életkörülményei ott kezdődnek, ahol a természet véget ért, és a patkány domesztikálódott, hozzásimult ezekhez a körülményekhez. A patkányról alkotott nézeteinket, érzéseinket életének színteréről alkotott nézeteink eleve befolyásolják, sötét és idegen lény, amint élettere is az: csatorna, pince, padlás, életünk kiismerhetetlen, titkos részei. Végül is a legkülönösebb viszonyban áll az emberrel, tápláléka, levegője, otthona egyaránt összefügg az emberí végtermékkel. A. patkányhoz sötét, kimondhatatlan. és kimondatlan érzések fűződnek, lénye összefügg a. betegséggel, a természet felbomlásával, rejtetten és gyáván élő lény, rettegünk tőle, agressziót látunk gonoszságában..

A patkányok bonyolult szerkesztésű, nemegyszer már-már felesleges kitérőkkel, dramaturgiai bonyodalmakkal terhes darab, amelyben két történet, két réteg fonódik egybe a színtér, a hely szelleme által. Az egyik Flassenreutur (nomen est omen), volt színigazgató családjának, szerelmi életének, színházi ügyeinek története, amely egybefut a padláson elhelyezett kellékraktár takaritónőjének, Johnnénak tragikus, gyilkosságba és öngyilkosságba torkolló életével, s ez a második, vad, naturális esemény egyben az egész játék lényege. Johnné, a nyomorult külsejű, már-már széjjelkorhadt, patologikus asszony saját évekkel előbb meghalt fia helyett megvásárolja az utcán felszedett cselédlány, Paulina gyerekét, s mikor az mégis visszaszerezné, visszavásárolná fiát, a rémület és düh, kibírhatatlan tehetetlenség és tébolyodott vágy végletességében élő asszony hagyja úgy alakulni az eseményeket, hogy saját öccse, a macskaléptű, iszonyú külsejű Bruno végezzen a megrettent cselédlánynyal. Lassan derül fény mindarra, amit a sötétben, hajnalban követtek el, John ráébred, honnan is származik gyermeke, és ezzel akarva-akaratlan öngyilkosságba kergeti feleségét. Ebbe a rémületesen ősi történetbe - gyermekcsere és -vásárlás - bonyolódnak, keverednek bele Hassenreuterék, mert hiába élnek máshol, hiába valók más társadalmi rétegbe, ide, erre a padlásra, a tett színhelyére járnak ők is. Itt üzekedik régi nőjével Hassenreuter (az egész előadás egyik legjobb jelenete a lehetetlenül félbemaradt szeretkezésük), itt találkozik titkon leánya, Walburga, tanítójával, Spittával, a teológusjelölt-tel. *Itt* vallja meg Spitta Ilassenreuternek, hogy inkább színész lenne, mintsem pap, hogy inkább tőle, attól az embertől tanulna, akit semmire nem becsül, s aki egyenesen patkánynak tartja őt, de e padláson folynak a színházi tanórák, itt jelennek meg a tanítványok is, blőd és kabarészerű jelenetek során át elsajátítandó a mesterséget.

De hiába öltöznek másképp, hiába viselkednek látogatóként itt, *nem azok*. Összetartoznak a hely s annak szelleme által; nem ok nélkül retteg Hassenreuter, hogy mi is történik e házban, e padláson, pontosan tudja, hogy ami itt történik, az vele esik meg. Az eltűnt, a felesleges, érthetetlen tárgyak (cumisüveg a díszletek között): sötétből elővillanó jelek, amelyek őrá éppúgy vonatkoznak, őt éppúgy érintik, mint a padlás lakóit, még ha most itt Hassenreuter nem is történik semmi.

Két, szociológiailag, társadalmilag élesen elhatárolható csoportról van szó, de a különbségeket eltüntetik közös lelkületük, érzésviláguk, a színhely levegője mindegyiküket átjárja. Bátran patkánynak tekinthetik egymást, kicsit mindannyiuknak igazuk van, Spittának, a jövő nemzedék képviselőjének vallomása egyértelmű:

„De hidd el nekem, egyszer majd másként lesz! Bennünk vannak már a csírák. Lazul már á talaj felettünk, a föld alatt vagyunk még, de mi leszünk az eljövendő aratás. Mi vagyunk a jövő." (Soha ilyen kétértelmű hitvallást, minden egyes része épp annyira fenyegetés, mint amennyire ígéret, Spitta szájából igen különösen hangzik, hogy övék a jövő.) A felszínen tehát ott húzódik a társa-

Ronyecz **Mária és Vízi György Hauptmann A patkányok című drámájában (pécsi Nemzeti Színház)**

N. Szabó Sándor, Bregyán Péter, Labancz Borbála. Tomanek Gábor és Vallai Péter A patkányokban (Keleti Éva felvételei)

dalmi-politikai történet, nyomor és embertelenség, egy politikailag kibírhatatlanná váló világ, az ígéretes német birodalom összes kérdése. De ezek alatt a darab lényegéhez közeledve *a naturalimus* kérdései merülnek fel. S ezek a kérdések itt az emberi természet megrohadásának, maga ellen fordulásának, fel-bomlásának kérdései. A darab világa - ezt igen pontosan és ugyanakkor mértéktartóan mutatta ki Sándor Pál - merő üzekedési, párosodási hajlam, de itt a padláson, ebben a zárt világban, amely a patkányok otthona is : *gyermek már nem fogan.* A gyermeket már rabolni, vásárolni kell, ebben a közegben, ezen a helyen csak a patkányok szaporák már.

Egyszerre van tehát szó két történetről, két síkról : az emberi természet megbomlásának tragédiájáról, a gyermeknemzés-gyermekszerzés iszonyú kalandjáról, s mindennek a társadalmi környezetéről, a mostanában joggal oly divatos „Berlin-szindróma", a fasizmus előtti Németország komédiájáról, németség és birodalom kérdéséről. E kettő valóban szorosan összefügg, s a színhely egysége révén hátborzongató közelségbe kerül egymáshoz „fent és lent", de kérdés, hogy e két rész egymáshoz való viszonya mennyire tisztázott, melyik részt tekinti a rendezés *döntőnek,* egyszerűen fogalmazva: mit tekint oknak, s mit okozatnak, és ettől függően mit az előadás alaphangjának.

Lehet társadalmi determinatív történetét oknak tekinteni, s ebben az esetben a komédia lassan átfordul tragédiába, nevetségesen kínos jelenetekből lassan bontakozik ki a jóvátehetetlen dráma. De éppígy jogos lehet az ellenkezője: a darabon belüli társadalmi-politikai részt okozatnak tekinteni, az emberi természet, indulat, érzelem felbomlásáról beszélni, s ebben az esetben az alapvetően tragikus hangvételt nem oldja, hanem ellenpontozza Hassenreuterék története.

E döntés valójában elkerülhetetlen volt, mert így a rendezés fő jellemzője a részletekben való kidolgozottság, az egyes részletek magasfokú megvalósítása és a nagyobb összefüggések, szerkezeti egységek tisztázatlansága, elhanyagoltsága lett.

De ne vágjunk a dolgok elé. Jelen esetben a rendezéssel összefüggően, de azt megelőzve kell a díszletről beszélni. Kovács Attila erőteljes és döbbenetes hatású munkája önmagában is értelmezés, olyan színpadkép, amely azonnal megszabja az egész játék alaphangulatát. (Kár, hogy az előadás nemegyszer függetlenedik a díszlettől). A szöveg szerinti padlás itt inkább pincévé lett, olyan abszolút zárt tér, amelynek már semmi köze a természethez, a külvilághoz, teljesen magába fordult, öntörvényű hely: amely a lehető legkevésbé emberi. A színpad közepét (függőleges tengelyét) egy monumentális, már-már szoborszerű kazán-kályha, csőtömeg uralja, ebből árad a nyitó- és záróképet elborító, padlót ellepő sűrű fehér füst. E rozsdaszínű, hatalmas tömb a tér centruma. A vertikális tengellyel egyenrangú a színpad horizontális tagolásának súlya; Kovács Attila középmagasságban osztotta ketté a teret (a kályha szerkezete ezt a tagolást átdöfi), az alsó rész a raktár, jelmeztár, a felső Johnék lakása. A tagolás szándéka világosan érthető és pontosan érzékelhető: mindkét tér túl alacsonynak és ugyanakkor zártnak tűnik, egyik sem emberi léptékű, egyik sem emberi életre alkalmas. E nem emberi, idegen jelleget erősíti meg Johnék lakásának padlóeleme (a két teret elválasztó sík), amely a nézőtéri első emelet horizontmagasságában húzódik meg; hálórács, amelyen járni, lépni csak nehezen lehet: a szereplők a saját életterükben a lehető legidegenebbek tehát. Ezt a struktúrát egészíti ki a színpad jobb oldali lépcsője, amelyet áttetsző, koszos műanyaggal borítottak, a fel-le tűnő szereplők mint megannyi kísértet bukkannak elő a színen. E díszlet az abszolút főszereplő, festői és funkcionális, amint a darab egyes pontjain az előadás is: naturalitás és vízió határán jár, pontosabban megmutatja, hogy jelen esetben a kettő már-már egy.

A díszlet egységével, a látvány összkompozíciójával sajnos szemben áll az egész előadás töredezettsége, csupán jelenetenkénti megoldottsága, lassú szétesése. Az egyes jelenetek nemegyszer önálló kis kamaradarabokként hatnak, s a túlzottan részletező, precíz kidolgozottság sokszor zavaróan felesleges. Minden epizodista ugyanolyan erős hang-súlyt kap, az egyes jelenetek tempója, felépítettsége azonos, nem érzékelhető, hogy Sándor Pál mit tart lényegesnek és mit csupán utalásnak, dramaturgiailag szükséges elemnek. Kényelmes, gyalogos tempóban haladnak a szituációk, a szereplők egyet sem hagynak ki a kínálkozó poénlehetőségek közül. Ez az eljárás a színészek szempontjából valóban hálás, itt a legkisebb szerep is főszerep, de a gondosan eltervezett magánszámok összessége sem feledtetheti a követhető rendezői akarat hiányát. A monadikus felépítésű jelenetek közötti összefüggések viszont elmaradnak, az egyes helyzetek csupán önmagukon belül kidolgozottak, de egymás felé nem nyitottak, bár nem tagadhatjuk le, hogy mindez Hauptmann szövegének kétrétűségéből is eredeztethető. Ha a rendezés nem elég agresszív, ha nem dönti el, milyen hangsúlyt üt le erősen, mit gyengébben, akkor elkerülhetetlenül kialakul a gépzongora-jelleg, ami viszont egyáltalán nem élő.

Ez a szerkezethiány, a majdnem mindig azonos tempó nemegyszer befolyásolta a színészek munkáját is: nehéz volt felépíteniök a szerepek íveit.

A legkevésbé még Ronyecz Mária sínyli ezt meg: Johnné introvertált, kétségbeesetten tébolyult alakjának felépítésében ő hagyatkozhatott leginkább önmagára. Fehérre maszkírozva, kortalanná tevő ruhákban jelenik meg, szerepformálásában tettenérhetővé válik a rettenet és agresszió kettőssége, a saját sorsán át-látni képtelen, s így azt alakítani is csak őrült módon képes ember rémületes mi-volta. Mindvégig fegyelmezetten, visszafogottan játszik. Alakításában nyoma sincs a rutinnak, s ami a legfontosabb, lemondott a modorosságról, a hanghordozásával együtt járó teatralitásról. Ha kell - például a Paulinával való jeleneté-ben, mikor az visszatér gyermekéért -

halk, behízelgő, percekig *úgy* tesz, mint aki nem is érti, mit akarnak tőle, s valóban döbbenetes, ahogy a rémült nyugalom álarca alól egyik másodpercről a másikara előtör a düh és a gyűlölet. Férjét, Johnt Csíkos Gábor játssza, remek vörös maszkban, sántítva, pipázva. A valójában rosszindulatú, számító korlátoltság megvalósítójaként ő is kiváló. Az az ember, aki csak részeket lát az igazságból, s ezért akarva-akaratlan is el-tiporja feleségét. Csíkos mértéktartóan és okosan játszotta szerepét, nem volt ostobább a kelleténél, nem volt külsőd-legesen hülye, de nem hagyott kételyt afelől, hogy John szellemileg már-már a teljes leépültség, bezárkózottság határán van.

Kiváló volt Vallai Péter Hassenreuterje is, bár egész szerepformálása, a rendezés gyengéjének megfelelően, kisebb kabinetalakításokra esett szét; igy például az Alice-zal való üzekedés, *vagy a* tanítványok oktatása, kiváltképp sikeres jelenet volt. Ezekben Vallai igényeinek, képességeinek megfelelően komédiázhatott, látható örömmel játszotta a színigazgatót, e rossz és vad ripacsot, de látnunk kell, hogy sajnos ezzel még messze nem merült ki. Hassenreuter szerepének összes vonatkozása. Bregyán Péter Spittája talán túl. kevés színből volt felépítve, mindvégig a zavart, hebegő, bátortalan exteológust játszotta: még akkor is, amikor szövege jóval bonyolultabbá lett, már-már ellentmondva ennek. Az utolsó jelenet - Johnné öngyilkossága megoldatlan maradt, s ez a rendezés kérdése is; Bregyán rövid, de alapvető válaszai-nak súlya így elsikkadt. Sajnos a kelleténél modorosabb volt Leviczky Klára (Walburga), a kamasz lány, akit alakított, már-már karikatúraszerű volt, ami viszont Spitta alakjával nem fért össze. A népes szereplőgárdának szinte minden tagja megfelelő volt. A két tanítványt játszó Tomanek Gábor és N. Szabó Sándor remek kis magánszámot adtak elő; hiteles és igaz volt nem könnyű jeleneté-ben Krasznói Klára Alice-ként, Hassenreuter volt nőjeként. Külön meg kell említenünk Fekete Andrást, aki felülmúl-hatatlan iróniával játszotta a házmester örök-hálás szerepét, új, sajátos ízeket vivén a sablonszerűen hülye figurába. Az előadás díszletekkel összhangban álló, egységben tartott jelmezeit Szakács Györgyi tervezte.

SZÁNTÓ PÉTER

A három rest őr

Végül. is miért ne? Képzeljük cl, hogy D'Artagnan pipaszárlábú, cingár, tornából és józan észből fölmentett szájhős, vagy még rosszabb: minidiktátor, zseb-akarnok, aki gyorsvonati sebességgel végigszáguld a XVII. századi Európán, céljai érdekében. Képzeljük el, hogy a három testőr, Athos, Porthos, Aramis leginkább ücsörögni, inni és vakaródzni szeretnek; utálnak viszont vívni, „csak sajnos nagyon tudnak". Képzeljük cl Richelieu bíborost, aki már annyira cinikus, hogy magán is csak röhögni tud, Constance-ot és a királynőt két holdra búgó szukának, Buckinghamet pedig az esernyős angol gentleman késő közép-kori paródiájának.

Végül is miért ne?

Fábri Péter, *A. három testőr* című Dumas-regény magyar színpadra átdolgozója pontosan ezt tette. Az jutott eszébe a regényről, hogy „volt ugye három testőrünk, három fáradt öreg profink, aki érti a dörgést és unja a banánt; és volt még egy D'Artagnanunk, velük szem-ben, aki semmit sem ért meg, viszont minden célját eléri".

Nem olyan hátborzongatóan „shocking" megközelítés ez, mint amilyennek első pillantásra látszik, még csak nem is a regény szövetére erőszakolt. A jó öreg De Baatz-Castelmore gróf legalább olyan hányatott életű csirkefogó volt, mint a róla mintázott gascogne-i lovag Courtilz de Sandras apokrif memoárjában, a D'Artagnan emlékirataiban. S hogyan ír Dumas mester, aki az előbb említett műből koppintotta története egy jelentős részét? „Arca hosszúkás, barna; pofacsontja kiugró, ami a ravaszság jele; állkapcsának oldalizmai roppantul kidagadnak, és csalhatatlanul jelzik, hogy a fiatalember gascogne-i; tekintete okos; orra horgas, sihederhez túl nagy, meglett emberhez túl kicsiny."

Hát pozitív hős ez? Nem beszélve a regény folytatásáról! A *Húsz év* múlvából megtudhatjuk, hogy hősünk korán öregedő, fásult, csúnya középkorú férfi lett, „rugóra járó, vagy inkább engedelmeskedő katonagéppé vált az idők folyamán", aki parancsra két köteten át igaz ságtalan ügyért harcol régi. barátai, a három testőr ellenében.

Szóval ez a történet nem kimondottan. az a történet, aminek tizenéves korunkban olvastuk. Van azután persze, aki csalódik, s akad olyan, aki remek komédiát ír csalódásából.

Ráadásul, ha az új történet hallatán a rendezőnek 'jut eszébe egy szó a dologról: western.

Fakeretbe foglalt szénabálák, bonyolultan előre-hátra mozgó lépcsők és járások között - Antal Csaba díszletei - kezdődik a játék: Lepedőre vetített filmet látunk, a három testőr sirámairól, állandó hajszoltatásukról, szenvedésükről. Már itt humorforrás az élő „utószinkron", a maga hol mimika elé siető, hol attól el-késő módján.

Azután peregnek az események: magyar színpadón ritkán látható pontos vívások, *kard* kard ellen tucatnyi színésszel - Pintér Tamás koreográfiája és betanítása nagyszerűen eltalált sakkjelenet a bíboros és a király között, őrült hajsza a királyné lakosztályát keresve a sötét palotában, miközben a kárörvendő három testőr visítva röhög a drapériák mögött. S végül D'Artagnan, az „új típusú" ember, francia trikolóros, csillárról lezuhanós apoteózisa.

Fábri Péter és a rendező Szurdi Miklós elévülhetetlen érdeme, hogy a western és a kosztümös kalandfilm unalomig ismert elemeiből vérbő komédiát kalapáltak össze úgy, hogy miközben kifigurázták ezeket az elemeket, mindig megmaradtak az ízlés és a groteszk humor határain belül. S mire véget ér az előadás, mégis megkegeredik L-ennünk valami: szíven üt az akarnokság győzelme. Az a történeti tény, hogy az adott kor kedvesen bumfordi csúcsteljesítményein mindig keresztülgázolt a neofita buzgóság, az új korszak könyörtelensége, s miközben e csúcsokat lépcsőként használta föl-felé haladtában, még szét is rúgta azokat.

Ezt a bordafájdítóan jókedvű humor ostyájába rejtett keserű tablettát a szolnoki előadás profi doktorként adta be a nézőnek. Problémáink talán csak a muzsikával vannak., Döme Zsolt songjai jók, ritmikusak, kedvesek, azonban stílusukban nem elég egységesek. A nyitó dal vadnyugati tájat idéz, máskor viszont sanzont, musical-nótát, hellyel-közzel még kissé operettes zenét is hallunk. Ahol viszont igazán egységesnek tűnnek, ott egyben ismerősnek is. Nem dallamok, harmóniák elorzásáról van szó, hanem *már* hallott hangszerelési ötletekről,

dallamcsomózásokról, megszokott fordulatokról. Kicsit mintha Presser Gábor is közreműködött volna az előadás sikerében.

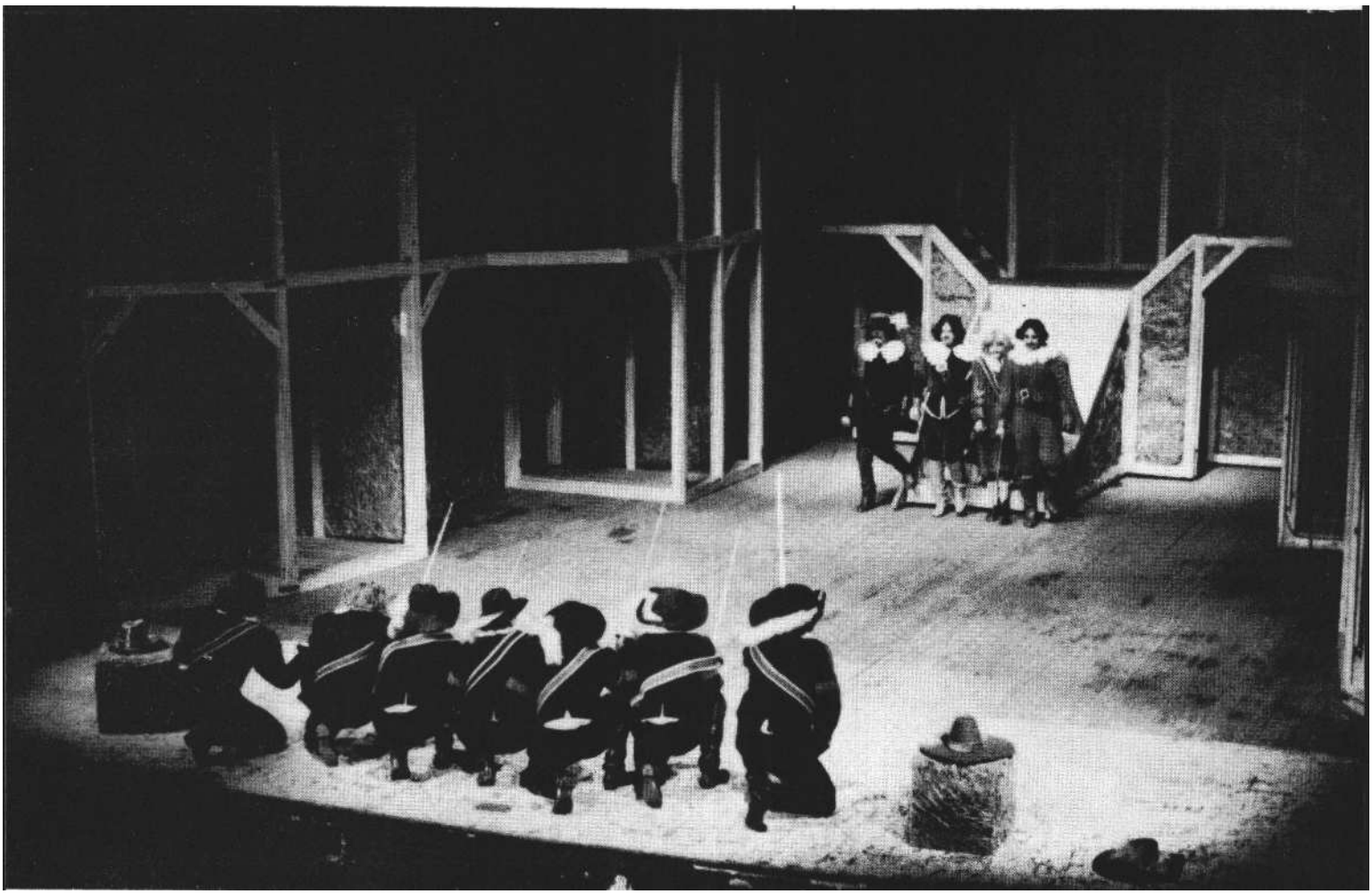
Szakács Györgyi jelmezei pompásak, ízlésesek, korhűek. Meggondolandó azonban, hogy nem akadt-e az igazi nehéz ruhaanyagokhoz hasonló nem-valódi; ugyanis egy olyan darabban, ahol a szereplők java része akrobatikusan is nagyon nehéz feladat előtt áll, már-már embertelenség több réteg brokátba, bársonyba, posztóköpenybe, nehéz, izzasztó allonge-parókába öltöztetni őket.

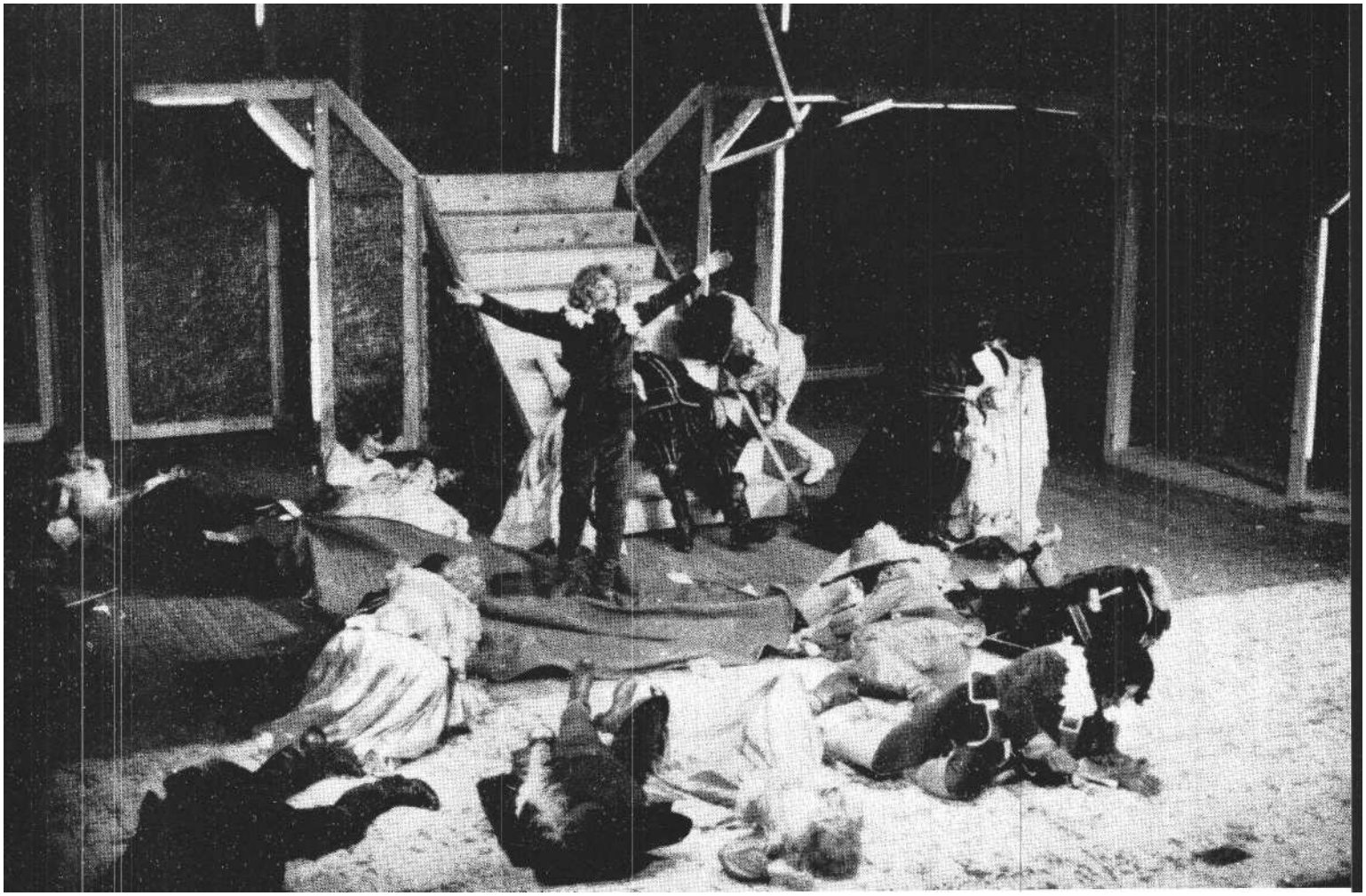
D'Artagnan szerepében Jeney István remekelt. Nem az osztály hülyéjét, a a tornaóra bohócát játszotta el, nem is a rettenthetetlen hőst, szőke tigrist Gerard Barray modorában, hanem a kettőt együtt. Ilyen satnya, ügyetlen, topa, nevetséges katonát, aki ugyanakkor enynyire ne lenne tisztában fogyatékosságaival, talán még nem is láttunk. jeney-D'Artagnan nem alamuszi, aki a háttérből karmesterkedik, miközben mások vásárra viszik a bőrüket. Ő cséphadaró-ként forgatott kardjával, suta lépteivel akkor is belerohanna a bajba, ha tízen állnának vele szemben, s alighanem mértéktelenül feldühödne, ha ebből a tízből nyolc a fenekébe döfné kardját. Ez a gascogne-i lovag hisz az apja rá-bízta prédikációban, hisz a hatalmasok barátságában, az ő értelmezte nagy célokban, de elsősorban önmagában hisz. Nem érvényesülni akar; nemcsak! Egyszerűen mindenkinek meg akarja mutatni, hogy legyőzhetetlen, hogy tökéletes! S mikor már a Bíboros testőrei is teste mellé szúrnak, ez meg is valósul: a rémlátomás anyagi erővé vált; a gascogne-i pubi már győzhetetlen, hiszen előző álgyőzelmeinek legendái kicsavarják az ellenfél kezéből a fegyvert.

Czibulás Péter, Hollósi Frigyes és Kovács Lajos a három testőr szerepében önfeledten játszottak. Talán nincs is kellemesebb érzés a néző számára, mint ha azt látja, hogy a színész éppúgy élvezi a játékot, mint ő. Czibulás, Hollósi és Kovács ezúttal ezt tette. E három testőr mind-mind alvó oroszlán volt. Három tornászbajnok, akinek az ügyetlen D'Artagnan tornászik elő, s akik már elkéstek avval, hogy jelentsék az edzőnek - meg tán nem is akarták soha. Túl jók, túl restek, egykedvűek, túlságosan nagyszerűek ehhez; no de meg is isszák a levét.

Talán legjobb jelenetük, amikor a Csatorna partján állnak: a párizsi Palais Royaltól egészen a tengerpartig vívtak, útjukat elhullott bíborosi testőrök szegélyezik, tán több is, mint kéne, hiszen a gascogne-i vezette őket a maga tévedhetetlenségével, s így átlagban ötpercenként eltévedtek. Most itt állnak a parton, D'Artagnan hajója távolodik, ők megint hoppon maradtak ; a piszkos munkát kapták, a kéjutazás nem az övék. Összeölel-

Jelenet A három testőr szolnoki előadásából





A három testőr **zárójelenete (Szoboszlai Gábor felvételei)**

keznek Miladyvel, Rochefort-ral, ősi ellenségeikkel, s kéjes álmú kamaszok módjára ábrándoznak hősünk pusztulásáról.

Margittay Ági remek ötlettel Mata Miladyt játszik. A történet híres szőke démona itt nemzetközi kémnő, aki épp most szállt le a Shanghai Expresszről, s történetesen most a francia udvarban kamatoztatja profi tudását, hogy legközelebb majd a Ninotschkában bogozza a szálakat. Milady sarokba szorulván, leszerelése nehezebb feladat, mint egy interkontinentális rakétasilóé: zsebeiből, harisnyakötőjéből, kebléből, parókájából újabb és újabb pisztolyok kerülnek elő. S amikor már mindenki vesztesnek hiszi, előránt még egyet .- talán a bőre alól? -, s győz. S azután a szállodai szobában ruháit, fegyvereit letéve dalban leveti arcát is: tükröt tükröz a tükör. Az okos profi arca mögött egy másik, fáradt, unott, okos profi lapul.

A király nehéz helyzetbe került Fábri Péter darabjában, hiszen már az eredetiben, no és a történelemben is kedélyes pojáca. Takács Gyula ötletesen a hisztéria eszközével operált; XIII. Lajosa állandóan sértett, gyanakvó, klimaxos uralkodó, úgy jár-kel, mint valami öregedő, kimázolt díva, aki valaha Kiskunlacházán Sylviát játszta, s most azzal fenyegetőzik, hogy visszaadja a III. Udvarhölgy szerepét.

Richelieu bíboros Huszár László játszotta tényleg Huszár-vágásszerűen - okos rezonőr a szolnoki színpadon. Maradva a western-thriller hasonlatoknál: ő a bölcs kémfőnök, aki tudja, hogy a kémek kémeinek kémeit is kémek figyelik valahol, hogy minden információ hamis, provokáció, hogy minden össze-tett manőver csak a nemzetközi erőviszonyok fenntartását szolgálja. Huszár szinte közönyösen tevékenykedik, mintha gépiesen mondaná az előre betanult blöfföket veszélyhelyzetben is. Néha kedve támad erre-arra, már mozdul is, kezét lendíti, azután a mozdulatból kenetteljes simogatás, keresztvetés sikeredik. Hiába, egy főnök nem engedheti meg magának...

Udvaros Dorottya könnyen építhette föl Constance alakját; *a Bugrisok, óta* nem az első és nem a tizedik csitriszerepe ez. Amit hozzátett, az Constance üres-fejűsége volt. Ez a kalandvágyó, kikapós asszonyka annyira szórakozott, hogy ilyen bizalmi állásban ez már igazán luxus - vagy erény. Fölfedezés volt Udvaros Dorottya nagyszerű énektudása és szép hangja.

Pákozdy János Tréville kapitányként kedvvel komédiázik, különösen Egri Katival (Ausztriai Anna) közös jelenetei voltak emlékezetesek.

Sorolhatnánk a neveket tovább, hisz ebben a vidám, horgonyától elszabadult előadásban mindenki tudása legjavát adta, ez esetben azonban e kritika hossza vetekedne magával a darabéval. Annyit mindenesetre el kell mondanunk: kár lenne, ha ez a humor, amelynek remek példányát láthattuk tavaly *a Whisky esővízzelben, a Tíz kiló* aranyban, idén a *Bolond vasárnapban,* ritka vendég lenne színpadainkon. Az említett darabok és *A három testőr* sikere további csábító lehetőségeket ígér.

Alexandre Dumas: A három testőr (szolnoki Szigligeti .Színház)

Fordította: Csatlós János. *Színpadra alkalmazta és a dalszövegeket írta:* Fábri Péter. *Zeneszerző: Döme* Zsolt. *Díszlettervező:* Antal *Csaba. Jelmegtervező:* Szakács Györgyi. *A filmbetéteket készítette:* Rónyai Balázs. *Vívás:* Pintét Tamás. *Karmester:* Nádor László. *Rendezte:* Szurdi Miklós.

Szereplők,: Czibulás Péter, Hollósi Frigyes, Kovács Lajos, Jeney István, Takács Gyula, Huszár László, Pákozdy János, Jakab Csaba, Varga Károly, Lengyel István, Benyovszky Béla, Kiss T. István, Varga Tamás, Kiss György, Janeskár Lajos, Margittay Ági, Udvaros Dorottya, Egri Kati.

NÁNAY ISTVÁN

Szegény-e Dániel?

Dohogó elmélkedés egy észrevétlen bemutatóról

Ilyesmi is ritkán fordul elő: Kaposváron úgy futott le egy előadásszéria, hogy a kritika nem vett róla tudomást. Ez önmagában nem jelent semmit, sőt bizonyos tekintetben még pozitívan is érté-kelhető, amennyiben a felfokozott érdeklődés normalizálódásának is tekinthető. De korántsem erről van szó.

Az előadás Robert Thomas *Szegény Dániel* című krimije, amelyet *az* egész ország jól ismer, hiszen nemrégiben játszotta a tévé Várkonyi Zoltán rendezésében (utolsó tévés munkája volt), parádés szereposztásban. Mi indokolhatja, hogy egy ilyen handicappel rajtoló produkciót mutasson be a mindig igényes színház ? A szükség.

A kaposvári színház sorozatos betegségek, illetve a műsorterv ismételt kényszerű módosítgatása miatt válaszhelyzetbe került: vagy megrövidíti a nézőit-bérlőit egy előadással, s egyúttal nem tesz eleget különböző tervkötelezettségeinek sem, vagy a rendelkezésre álló szabad színészeket számba véve olyan darabot tűz műsorára, amely alapvetően nem üt el a színház általános koncepciójától, mégis az adott, rendkívül rövid idő alatt igényesen megvalósítható. Természetesen a második verziót választották.

Ám nemcsak roppant rövid idő alatt kellett elkészíteni a produkciót, hanem példátlanul gyorsan - gyakorlatilag a bérleti előadásokra szűkítve - pörgették le a húszas szériát. Joggal hivatkozhatnának tehát a kritikusok arra, hogy amikorra tudomást szerezhettek a hirtelen jött bemutatóról, már le is vették a darabot a műsorról. (Segített ebben irodalmi hetilapunk műsorelőzetese is, amely heteken keresztül a következő be-mutató dátumára hirdette ennek a darabnak a premierjét, szaporítva ezzel is e rovat téves információinak számát!)

Igazából persze mélyebben kell keresnünk a kritikai visszhangtalanság okait. Abban az általános kritikai mentalitásban, amely a szórakoztató művek, illetve az utánjátszások megítélésében mutatkozik meg. A kritikának természetesen az új művek, a jelentős újrafogalmazások értelmezése, bírálata az elsődleges feladata, de - különösen a közönségorientálásban legfontosabb szerepet játszó napilapkritikának - a szorosan vett szórakoztató, horribile dictu a kommersz művek értékelése sem lehet az előbbinél elhanyagolhatóbb funkciója. Márpedig a kritikában összehasonlíthatatlanul kevesebb helyet, figyelmet, szakértelmet kap az utóbbi terület.

Ez különösen a vidéki színházak esetében sajnálatos, ugyanis a jelenlegi struktúrában ezek műsorán nem kis számban szerepelnek a zenés vígjátékok, az operettek, a kommersz szórakoztató művek a rangos irodalmi alkotások szomszédságában. S mivel ezek hatósugara - tetszik, nem tetszik - jóval nagyobb, mint a veretes műveké, egyáltalán nem mindegy, milyen mű milyen előadásban jut a közönséghez, a műsorterv ezen hányada utat nyit-e a magvasabb gondolatokat összetettebben ábrázoló színházművészet felé, avagy az amúgy is meglevő ízlésszakadékot mélyíti.

Nem jobb a helyzet az utánjátszásokkal sem. Ha egy darabról - akár magyar, akár külföldi, akár a fővárosban mutatták be, akár vidéken - a kritikusok meg-írták mondanivalójukat, ritka az *az* eset, hogy a mű ismételt színpadraállítását újból figyelemre méltatnák. Ez a még mindig erősen ható irodalomközpontúság egyáltalán nem a színházak munkáját segíti.

Mondhatnánk persze azt is, hogy a színházi kritika számára rendelkezésre álló terjedelem jócskán korlátozott, tehát csak a kiemelkedő értékekkel tud foglalkozni az országos sajtó. Igen ám, de ezzel az orientációval is baj van. Figyelve az elmúlt időszak kritikáit, fel-tűnő az az értéktévesztés, ami - más művészeti ágak, például a film, ezen belül is a magyar film megítéléséhez hasonlóan - elsőbbséget biztosít a langyos közép-szernek a részletkérdésekben esetleg vitatható, de a gondolatiságát, a probléma-felvetés igazságát, a megvalósítás újdonságát tekintve vitathatatlan értékekkel szemben. Néhány példa erre:

Az alkotók közhelygondolatait közhelyesen jelző szolnoki *Trcilus és Cressida* terjedelmében és hangnemében sokkal pozitívabb kritikai visszhangot kapott, mint a megkérdőjelezhető részletekkel bíró, de a magyar színházi életben kétségtelenül meghatározó jelentőségű miskolci *Lear király*.

A budapesti és a szolnoki *Ak, ember* tragédiája-előadások párhuzamos és egyedi méltatásából az az általános tendencia tapintható ki, hogy a két előadás koncepcionális és minőségi különbségeit összemossák. Ugyancsak ez az összemosási tendencia érződik a *Chicago* című musical pesti, pécsi és kaposvári előadásának jó néhány méltatójánál, s

Robert Thomas: Szegény Dániel. Felügyelő: Jordán Tamás, az Asszony: Lázár Kati, a Férj: Máté Gábor (kaposvári Csiky Gergely Színház)

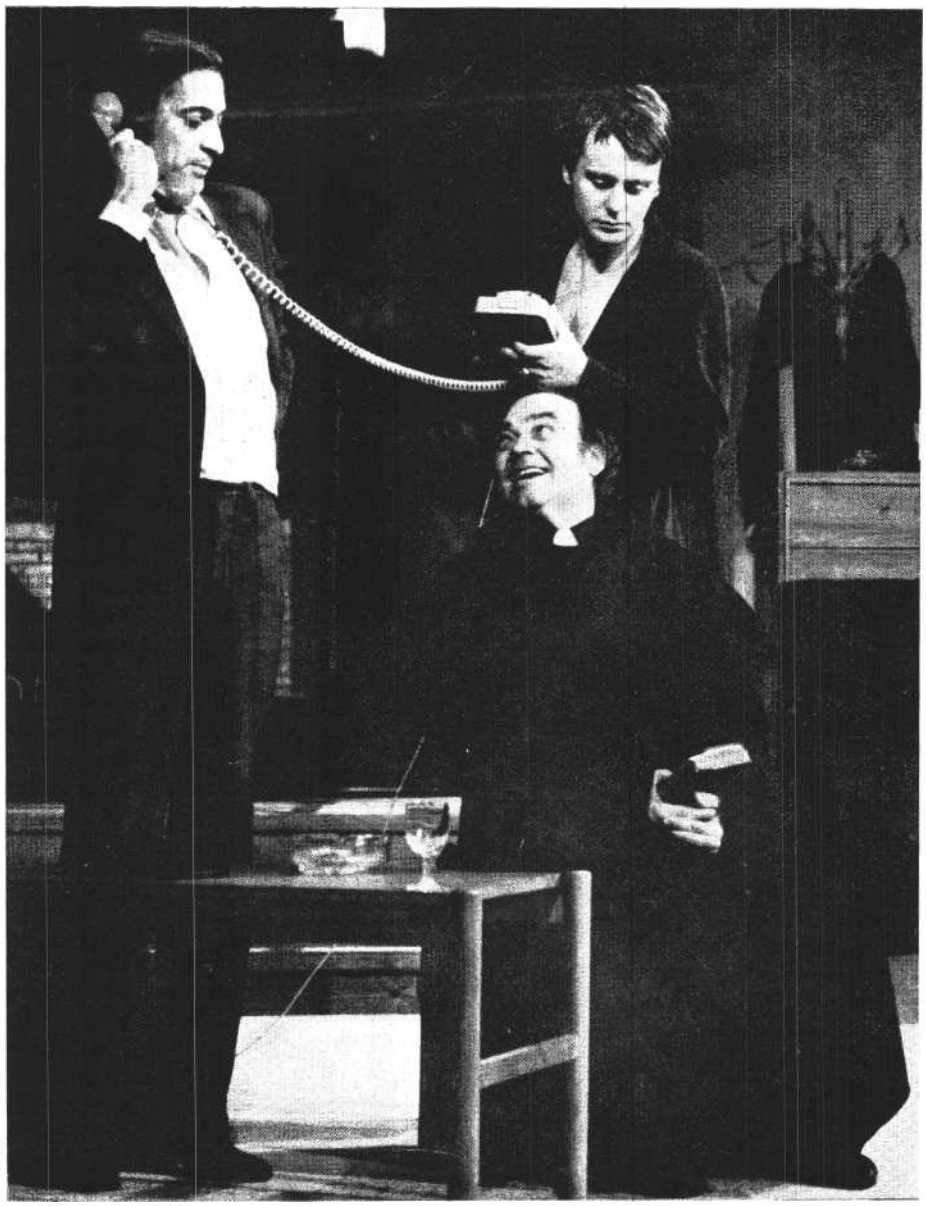
így csak néhány kritikusnál derül ki az, hogy különálló minőséget képvisel a szolnoki *Tragédia* éppen úgy, mint a kaposvári *Chicago,* nemcsak a többi hasonlított előadáshoz, de az évad egészéhez képest is.

Mi következik mindebből? Elsősorban az, hogy az aránytalanságok, a mű-faji alá-fölérendelések mérlegelgetése, a kritikus és a színház találkozásának esetlegességei, az összefüggések negligálása, a középszernek tett engedmények, az egyéni ízlés előbbre helyezése az esztétikai normáknak, a pillanatnyi vélt vagy valódi kulturális-társadalmi konstellációk hoz igazodás nem kívánt értékvesztésekhez vezet. Másodsorban pedig az, hogy míg a fővárosi színházak előadásait - a jót és a rosszat egyaránt és egyenlő mértékben - méltatja a kritika, a rádió és a tévé, addig a vidéki színházak tevékenységét egyáltalán nem kevés, de, esetleges kritikai figyelem övezi. Nem arról van szó persze, hogy minden országos orgánum minden vidéki előadással foglalkozzon, hanem arról, hogy általánossá váljon az egyes színházak vizsgálatának komplex szemlélete, hogy a regionális folyóiratok provincializmustól mentes, szakszerű, tehát színházi szemléletű, országos tájékozottsággal bíró átfogó értékelést adjanak egy-egy táj-egység színházainak munkájáról, hogy az országos napilapkritika is e szellem-ben súlyozzon, mondjon ítéletet az egyes produkciókról.

Szerencsére *a Szegény Dániel nem* csupán ily dohogásokat fogalmaztat meg! Maga az előadás kiköveteli az értékelést. A legfőbb érdekesség: a rendező személye. Sok-sok sikeres színészi alakítás után vállalkozott a rendezésre holtai Róbert. Munkáját nehezítette a feszített határidő megszabta felfokozott próba-tempó, könnyítette a remek színészi lehetőségeket nyújtó darab és a kitűnő színészpartnerek közreműködése.

Koltai hibátlanul kibontotta, kibontatta színészeivel a szituációkat, jól kamatoztatta színészi tapasztalatait. Ugyanakkor vérbeli rendezőként fogta össze a darabot, teremtette meg az előadás ívét, jól bánta térrel, a fénnyel. Került minden külsődleges, hatásvadászó „rendezői" megoldást. A legjobb értelemben véve elegáns a rendezés, az előadás.

Jó segítséget kapott Donáth Pétertől, akinek inkább funkcionális, mint dekoratív díszlete és a figurákat jól jellemző, nem annyira a darab svájci, mint inkább az előadás magyar környezetébe illő



Jordán Tamás (Felügyelő), Dánffy Sándor (Plébános) és Máté Gábor (Férj) a **kaposvári Szegény Dánielben** (Fábián József felvételei)

ruhái megadták az előadás vizuális keretét.

Társalgási stílust igénylő darab nem túl gyakran szerepel Kaposvárott a műsoron, ennek megfelelően a színészek - s nemcsak Kaposvárott! - kevésbé iskolázottak ebben a. stílusban. Á rendező feltétlen érdeme, hogy minden színész „otthon van" ebben a közegben, sőt egyesek rég nem látott jó alakítással rukkoltak elő. Czakó Klára (Ápolónő) és Dánffy Sándor (Plébános) az alak egy-egy jellegzetességér tették meg szerepformálásuk kulcsává, így teremtve meg nemcsak fontos, de a többiekkel is egyenrangú figurájukat. Csernák Árpád Csavargója kitűnő szereptanulmány, úgy válik önálló epizódteljesítménnyé, hogy nem robbantja szét az előadást.

A főszerepeket játszók közül Jordán Tamás Felügyelője attól kitűnő, hogy egyetlen tévéből vagy a filmekből ismert sablont sem használ a színész, az íróilag hatásos magánszámokká formált epizódokat a krimiizgalom-keltés patentjei nélkül játssza el. A figura körüli feszültséget a felügyelő kiismerhetetlenségéből teremti meg, a néző soha nem tudja eldönteni, hogy Jordán felügyelője ügyetlen, rossz nyomon járó balek vagy nagyon is körmönfont játékos.

Egy pillanatig sem lehet kételkedni a Máté Gábor alakította férj ártatlanságában, éppen ezért lesz végső összeroppanása roppant erős hatású, döbbenetes. Ezzel szemben Lázár Kati Asszonyáról azt nem lehet elhinni, hogy ő a valódi feleség. Fölényes biztonsága, lenyűgöző lelkiereje és helyzetfelismerő képessége, lehengerlő temperamentuma, már-már agresszivitása eleve győztessé teszi, de nem vívja ki a nézők egyértelmű rokonszenvét.

Az így kialakult erőviszony látszólag leegyszerűsíti) a darab képletét, de éppen ez az „elandalítás" az, ami Koltai rendezői szemét dicséri. Á néző végig a Férj igazának kiderítéséért drukkol, s a végén, amikor hirtelen fordulattal kiderül, hogy ki a gyilkos, egyszeriben a társadalmi sze-

repjátszással és hazugsággal kerül szembe. Ezt a szembesítést erősíti fel a játékos-bohókás, feszültséglevezető, ugyanakkor groteszk fintorrá váló tapsrend: a szereplők rockzenére, a francia vagy olasz filmvígjátékok rajzfilmes címlistáinak stílusát idéző pantomimban lejelzik a darab kulcsszituációit és a szereplők közötti lehetséges viszonyok variációit.

A darabot a műfaj szabályai szerint játszották el Kaposvárott, nem ideologizálták meg, nem aktualizálták; csak egy apró csavarás, egy rendezői-színészi játéktöbblet, s tökéletesen beillik a kommersz mű a színház kommersznek semmiképpen nem nevezhető műsorába.

A színház erejét mutatja, hogy vállalták azt a kockázatot, hogy egy színész nehéz körülmények között mutatkozzon be rendezőként. Ha cinikus akarnék lenni, mondhatnám, nincs ebben semmi kockázat, a színház semmit sem veszthet, hiszen a darabot nem lehet elrontani, s ha netalán mégis megtörténne, a közfigyelem lanyhulása közepette ez fel sem tűnne, s ha mégis, legfeljebb egy színészről kiderül, hogy jobb színész-nek, mint rendezőnek. Ám egy alkotó-közösségben - amely természetesen belső problémáktól sem mentes - ez másképpen fogalmazódik meg. Az a megalapozott kölcsönös bizalom volt e vállalkozás biztosítéka, amely a színház vezetői, társulata és Koltai Róbert között az évek során értelemszerűen kialakult. Egyik félnek sem volt ugyanis mindegy, hogy milyen produkció születik ebből a vállalkozásból. Ám ezt a zűrös körülmények között létrejött produkciót normális munkarendben elkészítendőnek is kell követnie, hogy mindkét fél egyformán tiszta lelkiismerettel vállalhassa egymást és a leendő közös produktumokat. S ily módon lehet ez az egyszeri teljesítmény példaerejű. Különösen akkor, ha meggondoljuk, hány színész - a legkitűnőbbek - nem vagy alig kapott-kap alkalmat arra, hogy rendező-ként is bemutatkozhasson. Ne lépten-nyomon követendő példa legyen ez a kaposvári, de jelentkezése pillanatától figyelemmel kísérendő!

Robert Thomas: Szegény Dániel (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Czímer József. *Díszlet-jelmez:* Dorláth Péter. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *Festmények:* Gáspár András. *A rendező munkatársa:* Csóka Zoltán. *Rendezte:* Koltai Róbert.

Szereplők: Máté Gábor, Jordán Tamás, Dánffy Sándor, Lázár Kati, Csernák Árpád, Czakó Klára.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Modern Ruy Blas

Victor Hugo-bemutató Kaposvárott

A dráma előrevivő szerepe talán sehol sem olyan erőteljes, minta francia romantika korában. A romantika harca ugyanis a színpadon dől el az *Hernani* 183o-as híres színházi csatájával, amelyben az új ízlés hívei győznek a klasszikus dráma konzervatív táborával szemben. Ezzel veszi kezdetét a francia romantika, negyven év késéssel Anglia és Németország után, némiképp azok hatása alatt. Vezéregyénisége az *Hernani* szerzője, Victor Hugo. „Költőfejedelem volt, mint előtte Voltaire és Goethe; de elődeinél inkább a közösség embere, a század mondanivalójának nagy kimondója." (Szerb Antal)

A francia romantikus dráma a színpadon megdöntötte Corneille és Racine évszázados uralmát, hogy aztán néhány évtized után helyet adjon a polgári színműnek. Átmenet volt tehát, de korszakos jelentőségű, egy drámatörténeti folyamat fontos állomása. Újat hozott azzal, hogy elvetette a klasszicista dráma hármas egységét és a merev műfaji határokat. Elméletét Hugo a *Cromwell* előszavában fogalmazta meg: „Sokan elmondták már, hogy a dráma tükör, melyben a természet tükröződik. Ám ha e tükör közönséges tükör… csak egysíkú képet adhat a tárgyakról, hű, de színtelen képet; tudjuk, hogy a fény és a szín egyszerű visszaverődés esetében csökken. A drámának tehát központosító tükörnek kell lennie: ahelyett, hogy gyöngítené, gyűjtse egybe és tömörítse a színező sugarakat; erősítse a világosságot fénnyé, a fényt lánggá. Csak akkor művészet a dráma. A színpad optikai pont."

A Ruy Blas (magyar címe: *Királyasszony lovagia)* az egyik legismertebb Victor Hugo-darab. Megtalálható benne a romantikus dráma valamennyi kelléke: a gazdagon burjánzó költői nyelv, csapongó képzelet, szövevényes cselekmény, ármány, összeesküvés, nagy szerelmi szenvedély, végzetes félreértés, méreg, gyilok, tragikus halál. Hugo drámáinak, sőt regényeinek középpontjában mindig valamilyen ellentét áll: „Az ember szépnek és rútnak, jónak és rossznak keveréke: ez jogossá teszi a groteszk alakok ábrázolását, a tragikum és komikum keverését ugyanabban a darabban." Jó példa erre Quasimodo alakja, a rút külsejű, de nemes lelkű Notre Dame-i toronyőré. Ilyen hős Ruy Blas is, aki a „lakájköntös mögött királyi szenvedélyt" rejteget: szerelmét Spanyolország királynéja iránt. Erre az ellentétes érzelemre épül a darab bonyolult meséje. Ruy Blas titkos szenvedélyét gazdája, Don Salustio de Bazán arra használja fel, hogy bosszút álljon a királynőn. Unokaöccsének mondja a lakájt, és a tehetséges fiatalember fényes karriert fut be az udvarnál: mindenható miniszter lesz és a „királyasszony lovagja". A szerelem tetőpontján azonban a csapda be-zárul: Ruy Blas származása kiderül, és ezért nincs más választása, mint meg-ölni a cselszövőt és önmagát.

Hogyan lehet ma, 1981-ben romantikus drámát játszani? A kaposvári előadás - hibáival együtt is - megadja a választ. Az eredetileg öt felvonásos művön erőteljes dramaturgiai munkát végeztek: a cselekményt három részre sűrítették össze. A kissé nehézkesen induló expozíció után ragyogó felépítésű előadás született. Babarczy László rendezése megtalálta a romantikus dráma mai interpretálásának talán egyetlen lehetséges módját: egy fiatal szerelmespár történetét játszatja el, akik szemben állnak a felnőttek merev, előítéletekkel terhes, manipulált társadalmával. Szerelmük maga is lázadás a környező világ ellen. A darabnak ez az értelmezése indokolja az előadás fiatalok körében aratott sikerét.

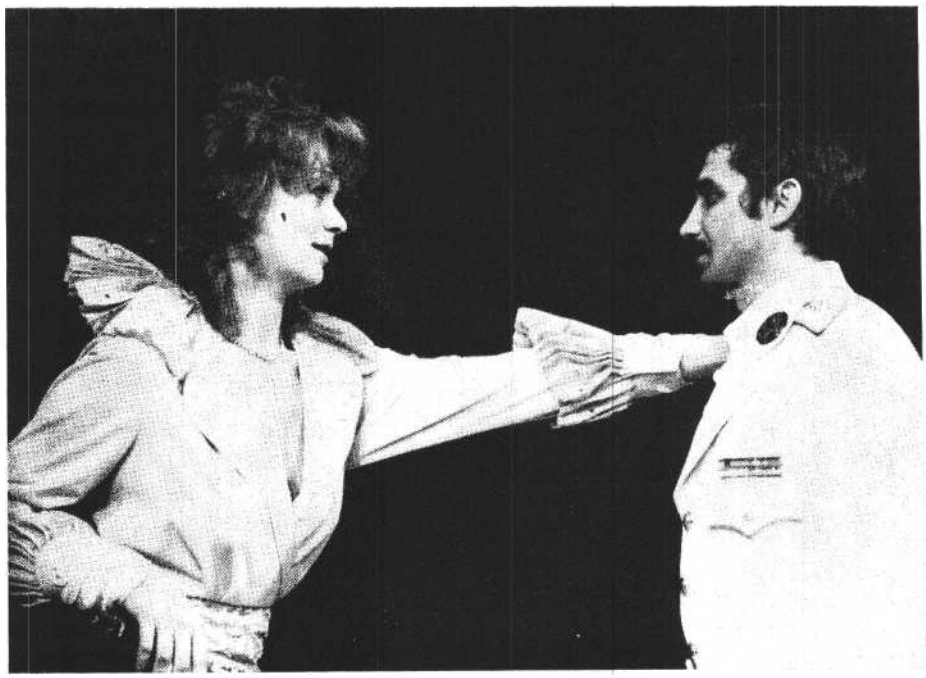
A rendezői felfogásnak a főszereplők életkorán kívül még egy fontos összetevője van: a humor, amely nélkül a romantikus szenvedélyek ma már elviselhetetlenek lennének. Ezzel a humorral ellensúlyozza az előadás a romantikus dráma túlzásait, porosnak tűnő patetikusságát. A humor gyakran irónia is. Ez jellemzi a szerelmesek első találkozásának hangulatát. A királyné látásától elszédülő Ruy Blas alá párnát dobnak, nehogy megüsse magát; a spanyol etikett királynője pedig egy gyereklány csintalanságával taszítja arrébb udvarhölgyét a lovag mellől. Az egész jelenet olyan, mintha két szertelen kamasz találkozna egymással, kijátszva a felnőttek éberségét. Ahol a humorra nem volt lehetőség, ott Babarczy mindent megenged a színészeinek: falra mászatja őket, vagy falba vereti a fejüket, földön hemperegnek, vagy összetörik a berendezést.

A nagy indulatokat nagy gesztusokkal vezetik le. A szenvedély megjelenítése szinte már parodisztikus méreteket ölt. A rendezői szándék szerint tehát idézőjelbe kerülnek a romantikus kor emberének reakciói, felfokozott érzésvilága.

A romantikus drámát újjáértelmező rendezésnek része a modern díszlet és jelmez. Maiságával nem, de stílusával vitatkozni lehet. Szegő György műből-és kordbársony hatású díszletei között ugyanis valamely latin-amerikai katonai junta egyenruhájára emlékeztető jelmezeket láthatunk. A hölgyek olyan gyönyörű szecessziós kosztümöket horda-nak, amelyek egy mai királynénak is díszére válnának. Az előadás képi világa ezért kissé eklektikusnak hat.

Á rendezői felfogás maradéktalan megvalósítói a kitűnő színészek. Babarczv szereposztása telitalálat, különösen a főszereplők esetében. Spindler Béla Ruy Blas-a lázadó, szenvedélyes, modern hős. Indulatai egy kamaszéi, lendülete egy forradalmáré, esze, tehetsége egy politikusé. Kitűnően oldja meg a váltásokat *a* Don Salustióval közös jelenetek-ben. Lakájgúnyája mögött is érződik a többre termett ember képessége, aki megalázottságában is őrzi tartásának egyenességét. Amikor rájön, hogy nincs más lehetősége, minden külsőségesség és pátosz nélkül üríti ki a méregpoharat. Az utolsó kép, a tragikus halál rendezőileg is nélkülöz minden romantikus túlzást: egyszerűségében megrázó jelenet - egy szokatlan előadás méltó befejezése.

Básti Juli királynőjében talán még több a kamaszos vonás. Igazi éretlen, cserfes csitri, akit ez a szerelem tesz fel-nőtté. Az első jelenet csapkodó-vagdosó, „hisztiző" királynőjéből a nagy szerelmi vallomás érett öntudatosságán keresztül az utolsó jelenet tragikus kétségbeesésű asszonyáig alakítása egységes és hiteles. Básti Julinak külső adottságai mellett ragyogó komikai vénája van - azokban a jelenetekben a legjobb, ahol fanyar humorát megcsillanthatja. Ilyen a második felvonás nyitóképe, amelynek azt a címet is adhatnánk: a királyné unatkozik. A spanyol etikett rigorózus századában a királynét a „szent szokások őre", a főudvarmesternő őrzi - pompás lakosztálya egyben börtöne is. Mindezt a fiatal színésznő egyetlen szó nélkül, kizárólag mimikával játssza el. Ketrecbe zárt oroszlánként próbál kitörni ebből a börtönből, tehetetlen dühéből azonban csak arra futja, hogy a főudvarmesternőt bosszantsa: szívószállal hangosan bugy



Victor **Hugo: Királyasszony** lovagja. Mária királyné: Básti Juli, **Ruy Blas: Spindler Béla (kaposvári Csiky Gergely Színház)**

Eperjes Károly (Lakáj) és Máté Gábor (Don Cesar) a Királyasszony lovagjában
(Fábián Józse felfvételei)

borékokat fúj a pohárba; párnákat, tányérokat, hímzőrámákat vág a földhöz. Úgy viselkedik, mint egy hisztis kamaszlány.

Hasonlóan humoros pillanatokat köszönhetünk a Don Césart játszó Máté Gábornak. Az ő nagy jelenete az utolsó felvonásban van. A kéményen keresztül érkezik a házba, ahol sorozatos félreértések áldozata lesz: egy zsák pénzt kap rejtélyes üzenettel, öreg duenna titokzatos hölgylátogató érkezését jelzi, párbajozni óhajtó nemes érkezik, akit kénytelen legyőzni. Máté rendkívül elegánsan játssza ezt a sok szélsőségre és olcsóságra csábító szerepet. Bravúrosan egyensúlyoz

a vérbeli spanyol grand és az utcai csavargó, a komédiás és a tragikus hős között.

Végletesen gonosz jellem a drámában Don Salustio de Bazán, aki talán egyedül nélkülözi az hugo-i antitézist. Dánffy Sándor alakítása különösen a bosszú-jelenetekben jó: kellően kimért, fölé-nyes, agyafúrt és sátánian gonosz. Üde színfolt Eperjes Károly lakája, aki szintén az előadás humoros vonulatát erősíti. Stílusos Czakó Klári főudvarmester-nője és Rácz Kati komornája is.

Szólnunk kell még a dráma nyelvéről, a káprázatos, színpompás, ragyogó költészetről (Mészöly Dezső fordításában), amelyről ezt írta Szerb Antal: „Minden sorát látni lehet - de nem úgy, mintha kinéznénk az ablakon, hanem mintha a semmiből ugornának elénk, látomás gyanánt, és mintha minden hegy egy Mont Blanc volna, és a láthatár sokkal távolabb terülne el, mint az emberek lát-határa. Shakespeare-ről szóló tanulmányában a zsenit homme océannak, óceánembernek nevezi; ő csakugyan ez volt, az óceáni képzelet embere."

Aki hagyományos kosztümös darabot vár a mostani Ruy Blas-előadástól, csalódik. A kaposvári bemutató *a Király-asszony* lovagfjának modern interpretációja. Legfőbb érdeme, hogy megteremti a Victor Hugo-i szintézist: a nevetés és meghatottság, az ünnepélyes és mulatságos, a fenséges és komikus egységét. „A dráma nem más, mint groteszk és fenséges együtt, lélek és test, tragédia és komédia..."

Vidor Hugo: Királyasszony lovagja (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet jelmez:* Szegő György. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *A dal zenéjét szerezte és a kísérőzenét összeállította:* Hevesi András. *A rendező munkatársa:* Csóka Zoltán. *Rendező:* Babarczy László.

Szereplők: Spindler Béla, Dánffy Sándor, Máté Gábor, Csernák Árpád, Stettner Ottó, Papp István, Somogyi Géza, Galkó Bence, Somló Ferenc, Rózsa Tibor, Krum Ádám, Balázs Andor, Eperjes Károly, Lengyel Ferenc, Básti Juh, Czakó Klári, Rácz Kati, Cselényi Nóra, Vigh Kati.

POR ANNA

Tamás bátya a Józsefvárosban

Némi kétkedéssel vegyes fenntartással ültem be a Józsefvárosi Színház *Tamás bátya kunyhójának* előadására. Minden tiszteletem a múlt század közepén a rabszolga-felszabadításért síkra szálló, vihart kavaró regény kitűnő írójáé, Harriet Beecher-Stowe asszonyé. Nagy tett volt az a maga idején. Világraszóló hatását mi sem jelzi jobban, mint hogy hazánkban egy (!) évvel amerikai megjelenését követően magyal- nyelven is kiadták a művet (1853-ban Irinyi J. jóvoltából), és fordításainak, színpadi és filmfeldolgozásainak mindmáig se szeri, se száma. De valójában szüksége van-e gyermekeinknek a hajdani amerikai néger rabszolgavilágnak ilyen kissé érzelmes, *Elfújta a szél* hangvételű bemutatására, amikor (már csak a tévé jóvoltából is) a gyarmati rendszernek és a négerkérdésnek sokkal bonyolultabb, aktuális problémáival kerülnek szembe, mint a hajdan volt idillikus „kunyhó" pusztulásának története?

Szerencsét-e a rendezés frissítően belenyúlt a harminc év előtti, az Úttörő Színházban sikerre vitt dramatizálásba. Szikárabbra fogva a történetet, szentimentalizmus nélkül szembesíti a gyermekeket a faji előítéletek szülte kegyetlenséggel, ugyanakkor arra is törekszik, hogy stilizálással (maszkokkal, pantomimmel, songgal), költőibb áttétellel általánosabb érvényű példázattá, emberi magatartásformákat szembesítő tredellé formálja a darabot.

Nem az eredeti regény naturalisztikusan ábrázolt „tiszta lelkű" négereinek erkölcsi fölényét és a velük szemben álló gonosz fehérek kapzsiságát mutatja be, hanem egy személytelenebb sémát, egy faji különbségre épülő embertelen rend-szer működését érzékelteti, amely a passzív elfogadás vagy az ellene való lázadás választása elé állítja a szereplőket. A gyarmatosító rabszolgarendszer tipikus képviselői: ültetvényesek, emberkereskedők, fejvadászok fehér maszk ot, fekete hajcsárjaik ennek fekete változatát viselik, míg az „emberek", Tamás bátya és köre, valamint a menekülésükért küzdő fehér barátaik egyaránt saját, (egy-mástól csak színárnyalatban eltérő) ar cukkal szerepelnek. Tamás bátyának vallásos hitből és naiv törvénytiszteletből született rezignált, szolgai magatartása ebben a világban Tamás minden emberi értéke ellenére is végső soron a vágóhídra vitt birka passzív beletörődésével válik egyenlővé, míg a lázadást, a szökés kockázatát vállaló Georges és fehér barátainak küzdelme a szabadsághoz vezető utat példázza.

Mindezt jól összefogott, mozgalmas előadásban látjuk, ahol az újólag beleszőtt elemek, zene, költészet, song, mítosz és pantomim sohasem betét vagy öncélú dúsítás, hanem szerves drámai funkcióval szerepel. Ezt a koncepciót szolgálják a vándorszínház körülményeihez szellemesen alkalmazkodó, minden színváltozáshoz egyaránt atmoszférát, játéklehetőséget teremtő jelzésszerű díszletek (Lovas Pál), amelyek ügyes ötlettel a gyermek maga alkotta játékvilágából is jól ismert módon mindig mást-mást jelentő eszközökké válnak a cselekmény során. A színpad bal oldalán a magasból lecsüngő sűrű kötélfonat hol a kötél-gyári rabszolgák munkaeszköze, hol ki-bontva kunyhó, majd más formációban a menekülést fedező dzsungel, vagy éppen hajó, amelyen Georges, a szökött rabszolga és családja végül szerencsésen elmenekül a szabad világot jelentő Új-Mexikó felé.

Találóan funkcionál az előadás során a némajáték is. Mára bevezetésben a láza-dó Georges songja mellett pantomim - jobboldalt etikettesen mozgó jómódú fehérek kertje, baloldalt kötelet húzó néger rabszolgák csoportja - jelzi a társadalmi alaphelyzetet. Az első felvonás páros játékai viszont fehérek-feketék egyenrangú baráti kapcsolataira, a humánus együttélés lehetőségére utalnak, kontraszttal hangsúlyozza így a kijózanító fordulatot, amikor az imént még emberként kezelt néger rabszolga egy csapásra baromként eladott áruvá válik. A döntő pillanat az embertelen „törvény" passzív elfogadása vagy az ellene való lázadás válaszútja elé állítja a színmű szereplőit. Jól viszi tovább a cselekményt a második felvonásba iktatott némajáték is, amikor filmszerűen pergetett képsorokban látjuk, amint egymást vonszolva menekül a dzsungelben (kötélfonatok, gyékények között) az elárverezett néger gyermek az anyjával.

Az amerikai írónő által nagy szeretet-tel ábrázolt néger rabszolgák érzelmi, erkölcsi világát mai rálátással válogatott néger legendák, mesék, kubai néger köl-

tők megzenésített versei elmélyítik és egyben távlatosabbá, általánosabb érvényűvé is emelik. A Tamás bátya által elmondott példázat a fénylajtorján a naphoz kúszó megfeketedett és egyben melegséget, örömet nyert néger ősapáról, és a holdhoz kúszó, tőle fehérré, hideggé, szomorúvá vált első fehér emberről szóló ősi néger legenda egy öntudatosodó szemlélet mitikus megfogalmazása. Míg a Higvéről, a néger vízitörpéről szóló mese még tovább lép ezen az úton, a törpe mélybe rántja a bőrük színétől szabadulni vágyó néger gyerekeket. Megbünteti azt, aki nem tartja szépnek saját színét. Ezek a népmesében, legendában testet öltött vágyak, erkölcsi magatartásnormák már bőven szétfeszítik a XIX. századi megkönnyezett „kunyhó" idillikus falait, egy saját értékeire ébredt néger világ napjainkban egyre erősödő „black is beautv" folklorisztikus költői meg-fogalmazásai, amelyek a tragikus véget feloldó „hopsza néger" songgal egyetem-ben felerősítik a jövőbe mutató lázadó magatartás igazságát.

A Népszínház vándortársulata Karinthy Márton vezetésével egységes stílusú (tiszta szövegmondással, énekkel, kulturált stilizált mozgással) összjátékot pro-dukált. A zene Mártha István, a mozgás Bartha Judit munkája. Hall János (Tamás bátya), Sebestyén András (George), Kóti Kati (Choe) és Gruiz Anikó (Peggy) vezetésével egy-két gyengébb alakítást, mint például az ál-szent, embertelen lelkész ironikusnak szánt szerepét leszámítva - a kis társulat hihetővé tudta tenni a sok szereplős darab (többen két-három szereppel is megbirkóztak) alakjait.

Mese, mítosz és megzenésített költészet ezúttal is olyan varázsszernek bizonyult, amely még az ilyen színdarabba is mai rálátást és csipetnyi költői lebegést tudott csempészni.

Bescher-Stowe: Tamás bátya kunyhófa (Népszínfiáz, Józsefvárosi Színház)

A. Brustein *színpadi változatát fordította:* Gábor Andor. *Rendező:* Karinthy Márton. Zene: Mártha István. *Dramaturg: M*árai Enikő. *Díszlet:* Lovas Pál m. v. *Jelmez:* Tordai Hajnal m. v. *Koreográfus;* Barta Judit. Asszisztens: Bocskay Izabella.

Szereplők: Horváth Ferenc, Mészáros Mihály, Nyerges Ferenc, Sebestyén András, Barsi Géza, Somfai Éva, Téren Gizi, Hol] János, Köti Kati, Dienes Kálmán, Illyés Mari, Gruiz Anikó, Koldus Nagy Laszló, Végh Ferenc, Molnár Miklós, Komlós Róbert, Szlonka Márta, Harangozó György.

NÁDRA VALÉRIA

Bohémélet 1981

A Jogászok a Thália Színházban

Rolf Hochhuth neve azokat is elcsalogatta a Thália Színházba, akik nem rajongói a színpadra alkalmazott regényfolyamoknak, eposzoknak vagy belső monológoknak. Csalódásuk, ha egy ilyet látnak, minden bizonnyal kisebb lett volna, mint a *Jogászok* bemutatója után.

A színpadon egy manzárdszoba, egy diáktanya, az 1981-es Bohémélet díszletei, amelyek hatásukban később szürrealistába szeretnének átcsapni. Ez a szoba könnyű célpontul szolgálhat az esetleges terroristák *nak* Moro holttesté-nek megtalálása napján.

Majd elfelejtem: a darabot, az elő-adást mint *művészi produktumot* szeretném értékelni, nem mint politikai manifesztumot. Gondolom, a színház is a művészi produktumot akarta bemutatni.

Ez a darab és az előadás minden kétséget kizáróan megbukott, nem mint politikai mondandó, hanem mint művészi teljesítmény. Mentséget nem keres-hetünk rá, mert nincs. Lehet, hogy az átlag magyar néző járatlan a nyugatnémet belpolitikában, mindez nem menti fel a szerzőt az alól a feladat alól, hogy ha színdarabírásra adja a fejét, annak eljátszhatónak, komolyan vehetőnek kell lennie. Hadd idézzük példának *A helytartót.* Nem valószínű, hogy az átlagnéző a Vatikán fasizmussal kapcsolatos tevékenységének *a részleteiben* túlságosan járatos lett volna. Ennek ellenére, mivel *A helytartó* valóságos drámai szituációkat ábrázolt, minden nemzetiségű átlag-néző megértette, sőt, *átélte,* miről szól a dráma. Nem kellett mellé könyveket vagy levéltári dokumentumokat olvasnia. Csak a drámát figyelnie, nem pusztán a „háttértudásra" támaszkodnia. A nézőnek, legyen bármely nemzet tagja, joga nem jártasnak lenni, mégis élvezni tudni, élvezni akarni egy szín-házi előadást.

A helytartót éppen a Thália Színház mutatta be, vitte sikerre mintegy másfél évtizeddel ezelőtt. E mű tanúsága szerint Hochhuth jó drámaírónak bizonyult. Ezért előzte meg olyan kellemesen türelmetlen várakozás a mostani bemutatót. Kissé félreinformálta a közönséget az a tény is, hogy a dráma Moro holttestének megtalálása napján játszódik.

A darab problematikus volta nem a témaválasztásból adódik, nem is abból, hogy írtak-e már a terrorizmusról, ki, hogyan és mikor, hanem abból, hogy Hochhuth felskiccelt valamit, ami *olyan, mintha* dráma lenne.

A manzárdszobában családi vacsora készül abból az alkalomból, hogy a miniszter édesapjától eltávolodott leányt jogi doktorrá avatták, továbbá egy esetleges merénylet megelőzése végett katonák és elhárítók veszik körül a házat, mert idelátogat Heilmayer, a miniszter.

A fiatalok természetesen „ellenállók", abban az értelemben, hogy nem értenek egyet az apáik által létrehozott világgal. Eddig igazuk is van. De úgy tűnik, mintha „hivatásos ellenállók lennének, ellenvéleményük ugyanis nem valami konkrét társadalmi-politikai elképzelésből fakad, inkább csak általában következik a rendszerből, amelyben ilyen a szereposztás.

Hogy konfliktus jöhessen létre, ahhoz szükséges a másik pólus, az a valaki, *akinek ellenállnak.* A darabban ezt a miniszter úr, valamint őrzői és volt fasiszta fegyvertársai, barátai képviselik.

Az ellenfeleknek tehát a vacsora keretei között kell összecsapniuk. Hochhuth jobb és ravaszabb drámaíró annál (noha nagy kedvélője a dokumentumműfaj-nak), hogy ne tudná, pusztán szópárbajjal nehéz lekötni a nézőket, ehhez vala-mi esemény is kell. Az „esemény" idejében meg is érkezik. Jön egy fiatal orvos, akinek elege van már az ellenállásból, az ugyanis nem fizetődik ki. Még ifjúkorában részt vett egy tüntetésen, ezért most elveszítette az állását. Heilmayer segítségét szeretné kérni, hogy újra munkát kapjon egy kórházban. A másik két fiatal elvei ellenére -- vagy azzal együtt? - nem fűz különösebb kommentárt a készülő akcióhoz. Megkönnyítik barátjuk útját a hatalom kegyeibe való viszatéréshéz, ahogy annak idején nyilván az ellenállásban is támogatták. Van rá mentségük : élni mindenkinek kell valahogy - legalábbis ebben a drámában.

Pikantéria: a katonákkal, jelző- és ellenőrző-berendezésekkel telezsúfolt házba *bejön* - ha feltartott kézzel is - egy „kétes elem". Ez még hagyján, behoz magával egy táskát, amit nem vizsgálnak át. Akkor miért a nagy előkészület? A táskában ugyanis lehet bomba, heroin,

méreg, tőr, pisztoly és egyéb gyilkos eszközök. A színpadra még egy - a „szerepét kiválóan alakító" - rendőrkutyát is felvonultatnak, ezzel együtt vagy ennek ellenére becsempészik a táskában a kis híján gyilkos eszközt. A gyilkos eszköz ezúttal *dokumentum.* Heilmayernek, aki a lányához és a nem különösebben szeretett leendő vejéhez siet meghatottan vacsorázni, a vacsora mellé feltálalják az ifjú dezertőr kívánságát, amelyet a miniszter úr pozíciójából következően megtagad. Szó szót követ, majd szót a dokumentum.

Újabb pikantéria: kiderül, hogy a fiatal orvos, aki annyira azért nem politizál, magánnyomozást folytatott vidéken, és „mintegy véletlenül", a Heilmayer urat fasiszta múltjával kompromittáló iratokat talált. A két fiatal barátja - az iratok fotokópiájával - megélhetése érdekében megzsarolja a hatalom jelenlevő képviselőjét, majd elrohan. A viharos vacsorának a miniszter úr szívrohama vet véget. A lány orvosért szalad, ahelyett, hogy a rendőrtiszt URH-készülékén hívna segítséget. A fiú kimegy cigarettázni, ki kell ugyanis üríteni a színpadot a szívrohamban szenvedő politikus látomásai számára. A múltból különböző alakok bukkannak elő, akikkel Heilmayer együtt dolgozott a fasizmus alatt, vagy akikkel szemben vétkezett. A miniszter úr látomása minduntalan meg-kettőződik. Mindaz, amiről hallottunk a dokumentumokban, megelevenedik, talán hogy az emlékezetünkbe vésődje-nek Heilmayer úr rémtettei. Ennek megfelelően a manzárd hátsó része hol cellá vá, hol vesztőhellyé, hol tárgyalóteremmé alakul. Ezért persze még nem kellett volna kiüríteni a színpadot, elég lett volna elsötétíteni. Kiüríteni azért kellett, mert a jelenések átterjengtek a színpad egyik, majd másik, végül a középső részére is. Amikor a legbambább nézőnek is már a könyökén jön ki, hogy a miniszter úr valóban fasiszta volt, most pedig az NSZK egyik vezető politikusa, amikor már azt is a szájába rágták, hogy mindezt egy jogász tette, akinek az igazság aktív védelme lenne a feladata, akkor felmentőként (a nézőt felmentőként) megérkezik a másik jogász, a politikus lánya. Látomások lejátszottak. A lány melodramatikus sikolyban tör ki, először atyját, aztán hivatását, aztán szerelmét tagadja meg, végül komolyan foglalkoztatni kezdi a gondolat, hogy nem kellene-e ez okból kéthónapos terhességétől is megszabadulnia. Szerencsétlenségünkre a végsőkig fölzaklatott lány elalszik, és ezt a látomásokra berendezett színpadot megint jelenések özönlik el. Üldözők és üldözöttek közelítenek az ágyhoz, na meg a kutya. Amikor a rettenetes álmából felébredő lány apjának náci múltja miatt már gondolatban mindent eldobott magától, visszajön a szerelme. Lírai sikollyal vetik magukat egymás karjaiba, és elhatározzák, hogy mégis szeretik egymást, és megtartják a gyereket. Olyan ismerős ez a befejezés a magyar nézőnek, bár most nem hangzik el a szokott mondat: „mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál!"

A darabban világosan elkülöníthető egy dokumentumrész, egy politikus múltjának és karrierjének a története, és hogy ebből dráma legyen, az író hozzákapcsolt egy banális magántörténetet. A kettő nem tud egymásba simulni, ettől lesz felületes a mű, így katartikus hatása sem lehet. Nem lehet, hogy egy politikus darab megtekintése után unott, közömbös arcokat lássunk a nézőtéren. Márpedig ez a helyzet. Mindehhez: a cselekmény Moro holttestének megtalálása napján játszódik, így ide kapcsolódik a terrorizmus problémája is, habár szervetlenül lóg ki a világba, mint egy el nem kötött villanydrót.

A rendezés a maga eklektikusságában néhol szinte komikus. A lány például felfeltörő indulatai hatására felrohan egy tetőre vagy padlásra, és onnan kiabál le nemzőjére. Nem tudom megérteni, miért nem lehet elmondani ezeket a mondatokat a szobában. A padlástól még nem lesz „megemelve" a mondandó.

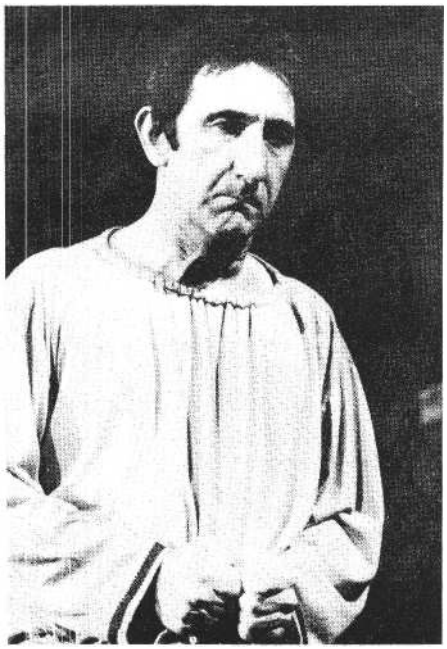
A főszerepben Inke László küszködik. Vannak jó pillanatai. Rolf Hochhuth, valamint a dramaturg és a rendező az oka, hogy csak pillanatai. Nagy tévedés a két fiatalt Drahota Andreával és Benkő Péterrel játszatni. Párosukról sok mindent el lehet hinni, kettőt nem: hogy szerelmesek, és hogy lázadnak. A darab felületessége, sokszor motiválatlansága játékukban az elviselhetetlenségig felerősödik. Bitskey Tibor a karikatúráig túljátssza Hámmerling szerepét. El kellett volna dönteni, legalább az előadásban, hogy ezek az alakok karikatúrák-e, vagy annál sokkal veszélyesebb, súlyosabb elemek. A groteszk felé is tesznek egy-egy fél lépést. Ilyenek a Buss Gyula által előadott epizódok. Mindenképpen szerencsésebb lett volna, ha a naturalizmus helyett a groteszk elemek erősödnek föl az előadásban. Attól talán félelmetes - egyáltalán, komolyan vehető lett volna az, amit a színpadon láttunk.

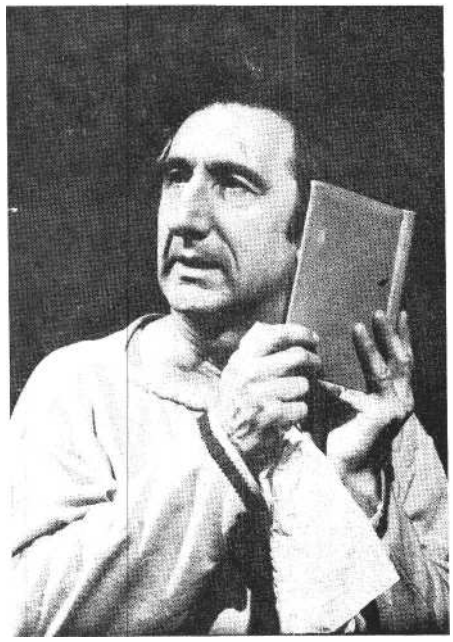
A fordítás Tandori Dezső, a rendezés Romhányi László, a díszlet Makai Péter munkája.

Minden külön értesítés helyett: a dokumentumdráma és a melodráma házasságából gyermek nem született.

Inke László, Drahota Andrea és Benkő Péter Hochhutn fogászok című színművében (Thália Színház) (Iklády László felvétele)

Rolf Ilochhuth: Jogászok (Thália Színház) Fordította: Tandori Dezső. *Rendező:* Romhányi László. *Művészeti vezető:* Kazimir Károly. *Irodalmi munkatárs:* Elbert Zsuzsa. *Díszlet:* Makai Péter m. v. *Jelmez:* Székely Piroska. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Rendezőassziszstens:* Szabó Sipos Márta. *Szereplők:* Inke László, Drahota Andrea, Benkő Péter, Mécs Károly, Bitskey Tibor, Buss Gyula, Rátonyi Róbert, S. Tóth József, Kollár Béla, Verebes Károly, Konrád Antal.





Claudius; Garas Dezső

SZ. P

A tökké vált Claudius

Amikor a Julius család utolsó, még többékevésbé épelméjű tagja kiadta a lelkét, a kétszínű, alattomos, sztoicizmust hirdető, de élveteg Seneca megírta hírhedt szatíráját, a Claudius *tökké válását.* E pamflet őstípusa mindenfajta politikai szükségből született, demagóg, célja érdekében primitivizáló, az áldozatot a szövegkörnyezetből kiragadott „idézetek-kel" lebunkózó iránynak.

Claudius egykor azt mondta: az Istenek tökéletesek és sebezhetetlenek, tehát valahogy olyannak képzeli őket, mint egy-egy hatalmas, éterben lebegő gömböt, mint egy úritököt például. Ergo - mondja Seneca -, Claudius megboldogulván, hivatalosan is azzá lett, ami életében volt, isteni tökfejjé. Claudius azt mondta: egy hagyma nem tud görögül, én viszont tudok. Ergo - mondja Senera... És gyilkos következtetései folynak tovább.

Mármost ha azt veszem, hogy a színpadi mű az egyik legtökéletesebb kerek egész, melynek törvényei szigorúságban csak a hagyományos költemény verstani szabályaihoz hasonlíthatóak - szemben például a regény lazább követelményeivel -, azt mondhatom: *az Én, Claudius* című regény tökké vált valakik-nek a kezében. Mégpedig nem éterben lebegő kerek egésszé, hanem szép nagy, terebélyes úritökké. Valaki úgy bánt a Claudiusról szóló regénnyel, mint Seneca Claudiussal: végletekig leegyszerűsítette, kizsigerelte.

John Mortimer, ez az irodalmi úri-szabó, aki tetszés szerint szűkít, bővít, *újjá* vagy avíttá varázsol ruhadarabokat? A magyar átdolgozó Ungvári Tamás, vagy a rendező Iglódi István? Vagy mindhárman?

Az ember beül a Várszínház kényelmes plüss karosszékébe, és hazudik, ha azt állítja: prekoncepciók nélkül. Olvasta a regényt, nagy élménye volt, tudja, hogy ugyanazt színpadon visszaadni lehetetlen. Tehát gúnyos mosollyal helyezi kényelembe magát, elégedetten hátradől és figyel. Ahá! Itt kihagytunk száz-ötven oldalt! Igen, itt meséljük el Postumus gyászos sorsát, de Postumus nem is volt még színpadon. Na szép! (Pedig előre megígértette magával, hogy próbálja az előadást színdarabként nézni, nem pedig regényadaptációként.) De mi ez? Ki ez az őszesszőke, szórakozott hülye, akit Augustus Caesarnak hívnak ? Ez a mellvértes pukkancs lenne Drusus, a köztársaság utolsó potens híve, aki épp ezért ér gyászos véget? Ez a tiszazugi méregkeverő Mári néni lenne Livia Augusta, aki megszülte a római császárságot?

A derék néző azután a szünetben hipnózisnak veti alá önmagát: „nem gondolok a regényre, nem is olvastam, fogalmam sincs, ki az a Graves, imádom Ungvárit, ez itt egy színdarab, csak és csakis színdarab!"

A második felvonásban pedig fel-ragyog minden. Caligula több mint harmincperces szólója, Claudius egyre sántább, egyre kétségbeesettebb vergődése igazi színház. (És megbeszéltük: egyáltalán nem kérjük számon a regényt!) A harmadik felvonás még képes rálicitálni a másodikra. Claudius életében való eltökösítése, a kóros női nemi vágy szinonimájává lett Messalina kéjben fürdőzései és kivégeztetése csupa nagy perc, nagy pillanat.

Csak éppen egyiknek semmi köze a másikhoz.

Azt kérdezi a műsorfüzetben valaki - átdolgozó, rendező, füzetíró? -, mi lehet a főhős drámaisága. „A félreállás kínja? Á megaláztatások? Az önmaga elől is eltitkolt hatalomvágy? A hatalom jellemromboló és megfellebbezhetetlen valósága? Mindez együtt? Ki tudja?"

Szép is lenne, ha nem tudnák, nem döntötték volna el. Odáig pedig rendben van a dolog, hogy a „vagy mindez együtt" kérdés költői, melyre zúgva zeng a nézők válasza: naná! Csakhogy mindez együtt sok! Színdarabnak sok!

A regény azért regény, hogy rengeteg dolgot mondjon el, fél évszázadokat átölelve. A helyzetek lehetnek drámaiak és epikusak, konfliktusok futhatnak párhuzamosan és felválthatják egymást. A könyv oldalaira bármikor besétálhat egy százezres hadsereg, történeti szálakat elfelejthetünk és később felvehetünk újra.

Színdarab viszont aligha engedheti meg magának, hogy ilyen kevés kapcsolat legyen a történések között. Az első felvonás bohóctréfa - méghozzá milyen lapos, ásatag és olcsó eszközökkel fölépített bohóctréfa - a Római Birodalom születéséről. A második egy többre hivatott Csizmácska Caligulává züllése az egyéni rossz tulajdonságok és a társadalmi gyávaság révén. A harmadik felvonás meg egy nem-szeretem császár hálószobájába, lelki életébe kalauzol bennünket, halvány utalásokkal az előző részből ismert társadalmi gyávaságra.

Ismét mondom: nem gondolok a regényre, és semmit nem hasonlítok össze vele. Világos, hogy a csaknem ezer

Garas Dezső (Claudius) és Papadimitriu Athina (Messalina) Graves Én, Claudius című játékában **(Várszínház) (Iklády László felvételei)**

oldalból kevés maradhat meg a színpadon. Viszont a sokszálú történetből bátrabban és kegyetlenebbül kellett volna részt szakítani, ha már szóba jött a regénydramatizálás. Szólhatna ez a színdarab Augustusról, arról, hogy a hatalom nem csak részegít, de mint a metil, vakít is. Szólhatna Liviáról, aki korántsem csak gonosz. Gonoszságát egy szentnek hitt cél - a Birodalom megteremtése - érdekében kamatoztatja, s halála előtt, mikor rádöbben, hogy ezért gyermekeit, unokáit és férjeit öldöste halomra, csak az vigasztalja, hogy a cél megvalósult. Magánemberként viszont gyötri a bűntudat. Livia Augusta azt kéri, tegyék őt Istennővé, hogy az utókor ilyetén feloldozása megmentse az alvilági gyötrődésektől, melyet ma lelkiismeret-furdalásnak neveznénk.

Szólhatna a darab Claudiusról, a naiv hitében megcsalt férjről. Claudiusról, aki olyan korban élt, amelyet csak a nagyon hülyék vagy a magukat nagyon hülyének tettető nagyon okosak élhettek túl, de ők is rengeteg folttal, sárpecséttel tunikájukon. Claudiusról, aki nem akart császár lenni, de mint dürrenmatti társa, a Nagy Romulus, engedelmeskedett a Történelem parancsának, s ha már megtette, legalább jó császár akart lenni.

De erről mindről egyszerre nem szólhat!

E koncepciótlanságtól eltekintve Iglódi István jó rendezői munkát végzett. Ez kevésbé látszik az első felvonáson, amely tablószerűen akarná fölvázolni a történéseket. Itt sok a színpadi közhely, az egyszerűsítés, gyorsítás. A darab további kétharmada azonban jó, helyenként ki-tűnő színpadi munkát ad. Olyan felejt-hetetlen részekkel, mint amikor például a vadonatúj Claudius Caesar örök untauglichként ostoba vigyorral hajlong a légionisták felé, hogy menjenek már. Azok viszont egy orrszarvú intelligenciájával merednek vissza rá, míg a császár meg nem találja a megfelelő kifejezést: lelépni!!!

Eme egyszavas némajátékkal többet mondott el a rendezés, mint az egész harmadik felvonással. Remek látvány volt Caligula társuralkodója, a holdvilágképű, kissé mongolidióta Gemellus (Kocsó Gábor alakítása), aki bátyja háta mögött alélt kéjjel simogatta a trónszék bársonyát, hogy az első adandó pillanatban a trón ölébe vesse magát, a hatalom részegségé-ben - véres haláláig.

Stefanovits Péter díszletei rendkívül szellemesek voltak. E „nappal fotel - éjjel ágy"-szerű piramisok, melyek ide-oda görögnek a színpadon, s hol lép-csőként, hol szenátusi oszlopcsarnok-ként vagy bordélyház belsejeként látjuk őket, remek és használható találmánynak bizonyultak.

Justin Júlia gazdag, látványos jelmezei sokáig feledhetetlen élményt nyújtanak. Ezek a bíborral, arannyal futtatott patyolat kelmék úgy voltak modernül egy-szerűek, hogy közben a cselekmény korát is hitelesen sugározták. Livia Augusta pompás ruháit pedig akár egy század-fordulói kényes primadonna is elirigyelhette volna.

A címszerep mintha Garas Dezsőre íródott volna. Aminek persze veszélyei is vannak, hisz igen kellemetlen dolog lenne sok-sok régi Garas-alakítást viszont-látni a színpadon. A kitűnő színész azonban végig Claudius arca mögé búvik, új, lenyűgöző elemeit mutatja meg alkotó személyisége varázsának.

A torzan sántító, fejerángó, nyáladzó Clau-Clau bizonyosan nem esztétikai élmény még nekünk, mai nézőknek sem. Garas azonban még ezt is úgy tudja eljátszani, hogy nem ő lesz ellenszenves, hanem azok gyűlöletesek, akik azt mondják ki a színpadon, amit adott esetben mi gondolnánk egy ilyen torz alak láttán.

A kis Claudius apjától, Drusustól egy fehér zsebkendőt kap a darab elején. E fehér zsebkendő kellék, de egyben az apa emléke is, egy szebb múlté, az igaz szereteté, olyan férfiaké, akik valami nagyot és nemeset akartak volna csinálni. Garas végighurcolja ezt a kelléket az előadáson. Kétségbeesett pillanataiban nem a keze verdes, nem szemét forgatja, nem szenved látványosan. Csak meg-mozdítja kezében a fehér rongydarabot, s az életre kel: beszél, jajgat, dobálja magát, görcsben ráng. Egyszer - élete mélypontján - cl is ragadják tőle, hogy segítségével kigúnyolják. O azonban tigrisként kap utána, s visszaszerzi. Azután császár lesz a kis Clau-Clauból, s a zsebkendő már gombóccá gyűrődik. Csak időnként jelenik meg, sarka meg-villan az uralkodó ökölbe szorított kezében, a császár futó mozdulattal meg-törli az arcát - majd az álmok, az érzelmek eltűnésével a fehér rongy is eltűnik.

És Garas fintorai) Mohón néz a kezében levő pohár borra. Valaki egészségére kívánja. Ettől teljesen megrémül, mint gyilkosára mered a pohárra, sápad, vörösödik, verejtékezni kezd, arcán tízesével futnak át a grimaszok, azután vállat vonva iszik. Majd vár…

A darab végén pedig egykedvűen mondja az őt megcsalt, becsapott nemesekről: lógni fognak a kikötő bakjain érdemes volt kikötőt építenünk. S utána - én nem is tudom -, tán a száját húzza el, tán szemöldökét ráncolja vagy kacsint, de arca megváltozik, s halljuk, látjuk: ez egy életmű keserű összefoglalása volt.

Hetényi Pálnak ebben az előadásban hálátlan sors jutott osztályrészül. Augustusi már középkorúan is szenilis, élete végére pedig teljesen leépül - ami mulatságos lehet bizonyos értelemben, csak nem igaz. Nagyon nehéz történelmi figurák sorsa ellen játszani, s ha lehet, akkor csak nagyon hatásosan, újszerűen, szellemesen lehet. Könnyen elképzelhető egy stréber Hamlet, impotens Don Juan, szenilis Augustus, ehhez azonban jóval újszerűbb, szellemesebb eszközök kellenének. Mert ez a szórakozott „pasasér", akinek csak úgy kiugrik a fejéből három hónap, Julius Caesar fogadott fia volt, apja gyilkosainak gyilkosa, aki körbe-háborúzta a Földközi-tengert, elpusztította a kor legnagyobb hadvezérét, Marcus Antoniust, két triumvirátust püfölt szét, és Rómát örökké világló fáklyává építette.

Liviáról leginkább csak azt lehetne elmondani: ruhái gyönyörűek voltak.

Annyit mégis, hogy a figurát alapvetően félreértelmezett szerepfelfogás jellemezte. Mintha megint a *Hasfelmetszó*

Jack Viktória királynősét láttuk volna a színpadon, egy esztelen. kéjgyilkost, aki halála percében gyermetegen könyörög utókorának: na, csinálj belőlem Istent, szépen kérlek, na, ugyan miből áll az neked? Ez az utolsó jelenet - ettől eltekintve egyébként szép, néhol torokszorító, és visszamenőleg értelmezi jobba Gabi addigi színpadi jelenléteit.. Azonban színpadon nem él igazán az, amit utólag elmesélnek, megmagyaráznak, előtte viszont nem játszanak el.

Trokán Péter lenyűgöző erejű színész. Amikor belép, megszólal, mintha dinamit robbanna a színpadon. Megjelenése első perceiben Caligula, ez az esze-ment, vinnyogva vihogó, romlott kamasz a székhez szegez bennünket. A színész később is heroikus igyekezettel vív, és szomorúan gondolunk arra, mit hozhatna ki jobb szövegből, mondjuk Camus Caligulájából ?. .

Zala Márk nak nincs elég színpadi ideje arra, hogy színpadi létet: adjon Tiberius figurájának. Tahi József ezzel szemben majdnem két felvonáson át színpadon van, de nincs jelenléte.

A. főiskolás Bubik István fölfedezés volt: már többet tud, mint hasonló korú társai. Ugyanilyen fölfedezés Papadimitriu Athina is, aki már sok-sok szerepben feltűnt, de valami hiányérzetünk mindig volt vele kapcsolatban. .Messalinaként most érett, hibátlan alakítást nyújt, kellően adagolva szépséget, hangerőit, tehetséget.

Végül. is felemás érzésekkel hagytuk. el a nézőteret: jó néhányszor jól szórakoztunk, de valami azért hiányzott. Talán az a végső soron mégiscsak bölcs filozófusok. alkotta költői fogalom: az éter,, amelyben az a. sok mérhetetlen úritök lebeg, talán a gömbölyűbb, tökéletesebb formájú úritökök, vagy tán csak az igazi koncepció...

Robert Graves: Én, Claudius (Várszínház)
Színpadra írta: John Mortimer. *Magyar változat:* Ungvári Tamás. *Rendező:* Iglódi István. *A rendező munkatársa:* Kutschera Eva. *Dramaturg:* Forgách András. *Zene:* Selmeczi György. *Díszlet:* Stefanovits Péter m. y. *Jelmez* Justin julia m. v.

Szereplők: Garas Dezső *m. v.,* Herényi Pál, Jobba Gabi, Zala Márk, Trokán Péter, Ferenczy Csongor, Mihály Pál, Pelsőczy László, Tahi József, Papadimitriu Athina, Bősze György, Bubik István E. h., Kárpáti Denise f. h., Csere Ágnes f. h., Fáy Györgyi f. h., hang Györgyi f. h., Fenyvesi Balázs, *Kocsó* Gábor, Hajdú Endre, Botár Endre, Dombóvári Ferenc, Lendvai Gyula, Vándorfi László, Kőhalmi. Attila.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

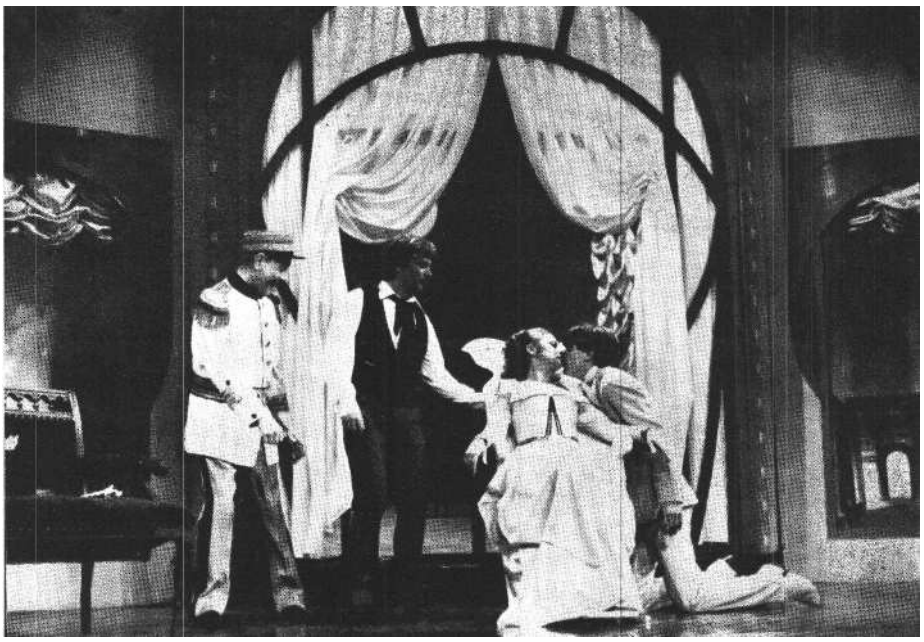
Feydeau, a vaudeville főmérnöke

„Georges Feydeau. a legügyesebb jókedvárusok közül való" írta Tóth pád egy debreceni lapban, amikor 1910-ben a Csokonai Színház bemutatta a zseniális Feydeau" (Ady) Vi*gyázz a nőre !* című vígjátékát. *A Debreceni Független Újság* színibírálója a Párizsban 19o8-ban, a pesti Vígszínházban pedig 19o9-ben színre került, Góth Sándor fordította darabról megírta még, hogy „A legkülönfélébb ízlésű publikum. is fáradtra kacaghatja magát az ő darabjai láttára.. . groteszk és külvárosi ruhájú ötletek bukfenceznek... leplezetlen trágárságok járnak illetlen kánkánt". A finom poéta a továbbiakban „zsíros malacságokat" is emlegetett. A. századforduló és a századelő közönségét a „vaudeville tőmérnökének" (ahogyan egy újabb francia kritikusa nevezte szerzőnket) műveiben elsősorban is az érdekelte, amivel kapcsolatban Arányi Miksa, *Az Újság* szorgalmas párizsi tudósítója (és a New York palota „atyja") *Erkölcstelenségek a szín-padon* című 19o7-es cikkében nem átallotta az akkor még roppant ritkán használt „pornográf a" szót használni. Ő egyébként Feydeau Vous *n'avez rien déclarer?* („Van-e valami elvámolnivalója?") című bohózatáról szólva megjegyezte, hogy a darab tartalmát „e lap hasábjain elmondani nem merném. A. vámtisztnek a nászúton levő fiatal házaspárhoz íntézett gyakori kérdése... olyan furcsa cselekvés körül forog, mely a végletekig víg, szellemes és frivol", majd hozzáfűzte: „a színházi cenzúra. visszaállítása szükséges és elmaradhatatlan".

Negyvenhét keserű bohózat

Ki volt hát az a boszorkányosan ügyes mester, aki imigyen kihívta az ügyészért kiáltó megbotránkozást? Nagyon jó családból „fajult cl": márki őse a Nap-király pénzügyminisztere volt; apja, Ernest Feydéau, Flaubert barátja, közép-szerű regényeket írt, bár ezek egyike némileg már előrevetítette fiának sikamlós hajlandóságait. *Fanny* című merész munkáját ugyanis Párizs érseke elítélte, mire a következő kiadást a. szerző már ezzel az ajánlással jelentette meg: „Pá-rizs érsekének, hálás tisztelettel." Lodzia Slewska nevű felesége gyönyörű lengyel nő volt, akiről azt rebesgették, hogy nemcsak Morny herceg (11'I. Napóleon féltestvére) kegyeit bírta, hanem, hogy Georges apja nem más, mint… maga a császár. A hölgy cáfolta e pletykát. Bizonyítéka azonban nem tényszerű, hanem inkább „beköpés"-szerű volt, ugyanis azzal verte vissza a vádat, hogy „egy ilyen okos gyerek" nem lehet „egy ilyen hülye császár csemetéje. (Azóta sem derült ki az igazság.) *Az* viszont tény, .hogy a kis Georges már hétéves korában elkezdte a darabfabrikálást. A. híres Szent. Lajos gimnázium-nak, ahol hajdan Boileau, Racine, Dide-

Feydeau: Osztrigás Mici (kecskeméti Katona József Színház)



rot, Gounod, Zola (és később Saint-Exupéry) tanult, volt a lusta nebulója. 1883-ban kezdődött pályája, amikor az Athénée bemutatta két kis komédiáját, különösebb siker nélkül. A huszonegy éves ifjút ezután behívták katonának. Bakaként írta első egész estét betöltő darabját: a diadalmas *A nőszabó* című komédiáját, amelyet Komor Gyula magyarításában a Vígszínház csak 1898-ban tűzött műsorára. 1888-ban írta a nálunk csak 1978-ban, a József Attila Színházban bemutatott *Zsákbamacska* című víg-játékát (Szántó Judit fordításában). Kezdeti szerény sikerei ellenére még sokáig házalt a direktoroknál, míg 189z-ben a Palais-Royal (a „legmalacabb" színház) bemutatta *A férj vadászni jár* című bohózatát, amelyet az Atelier nemrég R. Dhéry rendezésében újított fel, és amelyet nálunk megint csak a pajzán francia komédiák legfőbb „importvállalata", a Vígszínház tűzött műsorára, 1899-ben, Mihályi József fordításában. Ez a kegyetlen komédia már vérbő erővel tanúskodik a szerző élveboncoló szatirikus vénájáról, amellyel pellengérre állította a századvégi kispolgárokat, ezeket a cinikus miniszörnyeket. Következő munkáját *(A két Champignol)* a Palais-Royal igazgatója azzal utasította vissza, hogy „képtelen darab". Végül azonban ez az „abszurd" bohózat lett az egyik legnagyobb sikere: több mint ezerszer ment Párizsban. A kor legszigorúbb bírálója, a félelmetes Sarcey azt írta, hogy a publikum teljesen kikészült a nevetéstől, s a harmadik felvonás már tulajdonképpen némajátéknak tekinthető, mert a harsogó kacaj közepette alig lehet érteni a színészeket. (Nálunk Ivánú Jenő fordításában 1895-ben játszotta a Vígszínház.)

Eljött a dicsőség, a pénz (bár ez olyan gyorsan ment, ahogy jött, és Feydeau - hiába volt az őse pénzügyminiszter - mindig mindent elköltött, főleg a tőzsdézésre), majd a világhír. Egymás után születtek a sok esetben máig is egyremásra felújított komédiák: az 1889-es *Osztrigás Mici,* melyet a Vígszínház még az évben importált; a *Csak párosan (a L'Hotel du* Libre-Échange-ról van szó, melyet *A z összevissza fogadó* címmel is játszottak) ; *a Szakítani nehéz* (a Comédie-FranCaise 196z-ben újította föl, a magyar TV pedig 1978-ban mutatta be) stb.

Amikor az abszurdnak mondott *A két Champigol* diadalmaskodott, a francia valóság is elég képtelen volt: a századvégi Párizs szinte ostromlott városnak hatott, a bulvárokon bombák robbantak, a kocsisok sztrájkoltak, a polgárság az anarchistáktól rettegett, s a III. Köztársaság vezetőit a Panama-botrány szennyes hullámai fröcskölték be. Aztán jött a Dreyfus-ügy vihara, majd a radikális államvezetés harca a klerikális reakció ellen. Amikor a század elején megszilárdult a helyzet, Feydeau, akinek komédiáiban majdnem mindig a nő a köz-ponti figura, még mindig a bájos, ám kikapós polgárasszonyról énekel, az úrinőkről, akik még vétlenek, de folyton csak a házasságtörésen jár az eszük. Azt gondolják: „Milyen kár, hogy nem lehet az embernek szeretője, anélkül, hogy megcsalná a férjét!" Még erre a kor-szakra esik az egyik legsikeresebb vaudeville: a Párizsban 19o4-ben bemutatott *La main passe,* melyről Ady írt a *Pesti* Naplóban: „e bolondos, könnyű darab felett a hangulatok tarka illatfelhői lengenek... Feydeau új darabja erkölcstelen, szemtelen, jókedvű bolondság." Amikor a következő évben a Vígszín-ház, *Kézről-kézre* címmel, Molnár Ferenc fordításában, szintén bemutatta, Ady megint írt róla, s „őrületesen bolondos helyzeteket és figurákat" emlegetett. (Az ötvenes években J. Meyer, a francia Nemzeti Színház rendezője, újította fel a virtuóz vígjátékot az Antoine Színházban a szép Micheline Presle-lel.)

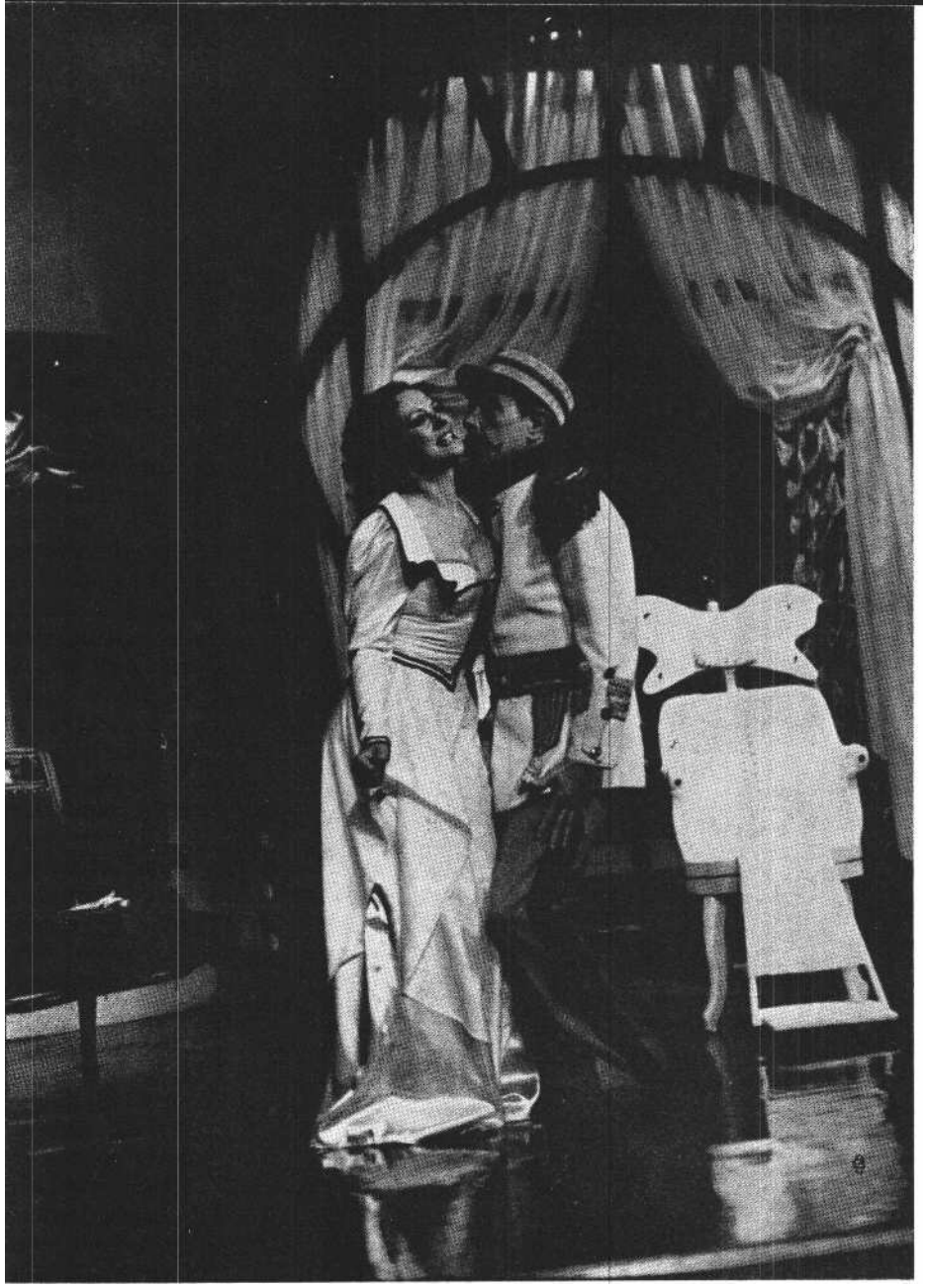
19o7-ben mutatták be a fergeteges *La Puce á l'oreille* című komédiáját, amelyet nálunk *Kutya van a kertben* címmel, Góth Sándor fordításában játszott a Vígszínház (1908), majd 1971-ben - Mészöly Dezső remek átültetésében - *Bolha a fülbe* címmel újított föl ugyanaz a színház, s amelyet - ha baj van a kasszával - elővesz Barrault, de az angol Nemzeti *vagy a* bukaresti Bulandra Színház is. A következő évben az *Occupe-toi d'Amélie* irtózatos sikert aratott a francia fővárosban, ahol azóta is többször felújították, például 195 5-ben, ami-kor a kikapós Amáliát Madeleine Renaud alakította. (Magyarul a már említett *Vigyázz a nőre !)* 191z-ben *a Mais ne te promine pas donc toute nue* című egyfelvonásos bohózat következett, amelyet Heltai Jenő 1914-ben magyarított, *Mit jársz meztelenül?* címmel; hangsúlyozom, hogy „magyarított", nem pedig „fordított", mert teljesen hazai környezetbe ágyazta a kor ízléséhez képest nagyon pajzán vígjátékot: a szemben levő házból a menyecskére leselkedő „Tigrist" magyar megfelelőjével, a Nemzeti Munka-párt vezérével, Lukács László miniszterelnökkel és belügyminiszterrel helyet tesítette, aki majdnem olyan erélyes politikus volt, mint a bősz Clemenceau. A francia képviselőből Kalocsai Gyula honatya lett, vetélytársát pedig Gyursics Péternek hívták, s a két tősgyökeres magyarrá honosított politikus a „becstelen gazember, panamista, csirkefogó, bérenc" sértéseken kívül még a *mungó* (Tisza Istvánt támogató, munkapárti képviselő) szitkot is egymás fejéhez vágja a komédiában, amelyben a bábák államosításáról is szó esik! (Boldizsár Miklós 1974-ben tévéfeldolgozást készített belőle; a pécsi Nemzeti Színház pedig *Ne mászká j meztelenül* címmel Czímer József átdolgozásában mutatta be, 1977-ben.)

Az elegáns szerző (százötven nyakkendő birtokosa), savanyú, mélabús ember volt (mint oly sok humorista...), s mellesleg olyan fukar, hogy amikor ki akarták tüntetni a becsületrenddel, és iktatási díjként tizennégy frankot kértek tőle, mint minden kitüntetettől, így replikázott: „Vagy azért adják, mert megérdemlem, vagy eladják, de akkor nem kérek belőle." 1913-ban a Szent Lázár pályaudvar mellett levő Terminus Szállóba költözött, néhány napra. De majdnem egy évtized lett belőle. Irtózatosan rendetlen szobájában kétszázötven parfümös üvegcse illatozott a modern mesterek vásznai mellett. Annyi könyve volt, hogy az íráshoz csak egy rajz-táblája maradt. Különös, hogy ebben az Augiász istállójában, ebben a rémítő rendetlenségben születtek a legmérnökibb matematikával megtervezett és kiszámított színpadi óraműszerkezetek.

Ez a félelmetes mechanizmus egyetlen aranyszabályra épült: „Darabjaimban mindig azt a két szereplőt szembesítem, akinek éppenséggel nem szabad találkoznia egymással." A vaudeville tehát nála mértani axióma terméke. A mérnöki pontosságra utal az is, hogy kéz-irataiban megszámozta a színészek helyét. Utasításai éppen olyan szigorúak és megmásíthatatlanok, mint a helyzetek. A rendezői példányok kétszer olyan terjedelmesek, mint más szerző esetében. Nemcsak a színészek helyét szabta meg, hanem mozdulataikat is, sőt - s azt hiszem, erre nincs példa a színháztörténelemben - a hanghordozást is. *A Vigyázz a nőre* harmadik felvonásában két színésznek kell egyszerre mondania, hogy *y est! (kb.:* „Megvan!", vagy: „Sikerült!"). Ezt persze nagyon sokféleképpen mondhatnák. Szerinte azonban csak egyféleképpen lehet, s ezért le-

kottázta a replikát, s előírta, hogy B-dúrban mondják! (Aki nem hiszi, meggyőződhet róla, ha megnézi az *Illustration* című hetilap 1911. május z5-i számának 56. oldalát.) Jean Richepin, a híres bohém poéta, aki a *Koldusdal* című, argóban írt, villoni ihletésű kötetéért egy hónapot ült, de miután „megtért", még az Akadémiába is beválasztották, így áradozott: „Kővé dermedten bámulom a matematikust, az órásmestert, a mérnököt, a csodatévőt, a demiurgoszt, aki rendíthetetlenül és kifogástalanul járatja az ilyen bonyolult, ilyen csodálatos, ilyen tökéletes masinát, s közben egyetlen kerékszerkezet el nem szabadul, egyetlen rugó el nem pattan." E gépezet kerekei-nek pontos összeműködése, a csapágyak gördülékenysége és a csavarjáratok hajszálpontossága magyarázza, hogy a szerző soha semmit sem engedett húzni darabjaiból; egyetlen jelenet, sőt talán egyet-len mondat elhagyása összeomlással fenyegetné az egész építményt.

Ez a mérnöki kiszámítottság azonban nem zárja ki a lírát. Achard Mallarmé szigorú építkezését emlegeti vele kapcsolatban, s azt mondja: Feydeau költészete a logarléc poézise. Cocteau írta : „A költészet nem azonos a költőivel, kivált nem a színházban; Feydeau poézise nem a mondatain alapul, hanem drámáinak titokzatos mechanizmusán." Sokan ezzel a páratlanul megolajozott gépezettel. magyarázzák azt, hogy a századforduló sok tucat francia vígjátékával szemben, az ő darabjai a maradandóság tekintetében még Scribe, Sardou és Labiche műveit is túlszárnyalják, és hogy bohózatait ma is szívesen felújít ják, méghozzá nem csak a Palais-Royal vagy más „könnyű malacságokra" szakosított intézetek, hanem maga a Comédie-Francaise is. Azt hiszem azonban, hogy az óraműszerkezet pontosságán és a költészettel olajozott kerekeken túl van nála még több olyan vonás, amellyel meg-előzte korát és amely hozzájárul maradandóságához. Például a már többször említett abszurd helyzetek kultusza, az a kihegyezettség, amellyel azt akarja elérni, hogy nem csupán valamilyen képtelen szituációba hozza szereplőit, hanem hogy ez a helyzet az elképzelhető legképtelenebb legyen. Gondoljunk például arra a maximális helyzetkomikumra, mely az *Osztrigás Mici* harmadik felvonásának 17. jelenetében áll elő, mikor a *tá*bornok azzal vádolja Petypon sebész hites feleségét, hogy felszarvazza a férje.. . szeretőjét, akiről a generális azt hiszi,



Jelenet az Osztrigás Miciből

hogy ő a törvényes nej. .. mire a kusza helyzetek halmazának tetején az érdemes hadfi kétségbeesetten jegyzi meg: „Itt senki se vallja be, ki a felesége." Ettől, azt hiszem, már csak egy lépés az a Ionesco, akinél a menyasszony... férfi.

De van egyéb is! Feydeau bizonyos tekintetben szürrealistaelőd is. *Az Osztrigás Mici* villamos altatószéke akár a harmincas évek ben rendezett szürrealista kiállításokon is szerepelhetett volna. S az is bizonyos, hogy René Clair nem csak Labiche-ból merített, hanem Feydeau-ból is! Gondoljunk az *Osztrigás Mici* kísértetmotívumára, Petyponné arkangyallátomásaira, a „magától ját-szó" zongorára, vagy a körtáncot lejtő szereplőkre, a Gabrielle-t körültáncoló lármás farandole-ra. Az is modern szerzőnknél, ahogyan a nyelvet kezeli. Labiche hozzá képest akadémikusan elegáns, Courteline pedig nehézkesen kicirkalmazott. Feydeau stílusa sebesen tapad az élő nyelv legvadabb fordulatailioz, sőt olyan tirádái is vannak, amelyeknek szándékosan félrehordó fordulatai (a szereplő műveletlenségét ábrázolva) már olyan nevetségesen mellétalálók, hogy akár Ajar is írhatta volna őket. Egyikük például azt mondja a lánya szeretőjének: „Én a lányomhoz adresszálok, uram. Legyen szíves tehát úgy venni a dolgot, hogy ne inszinuálja be magát a mi bélvitáinkba." A nyelvi játék olykor szürrealista társításokat teremt. *Az Összevissza Fogadó* című művében például egy ügyvéd csak akkor dadog, ha... esik az eső.

A tragikusan végzetes komédiák kiapadhatatlanul szellemes szerzője, negyvenhét bohózat megírása után, 1921-ben hunyt el. Richepin, az imént idézett írásában, még csodálkozását fejezte ki, miképpen lehetséges, hogy egy koponya nem robban föl annyi képtelen bohóság kiagyalása után. Aggodalma prófétikusnak bizonyult: Georges Feydeau elborult elmévei halt meg. A szerzőt, aki

Achard szerint Moliere óta a legnagyobb francia vígjátékíró volt, de akit Babits, Szerb Antal, Dobossy és Staud nem méltat tudós munkáiban, Színi Gyula búcsúztatta *a Nyugatban.* A jeles író, újságíró és műfordító, aki a Tanácsköztársaság alatt az Írók Szindikátusának az elnöke volt, többek közt ezeket írta: „Feydeau humora mély forrásból merített: a valóságos életből... keserűsége szinte olyan mély, mint a Strindbergé."

Ha nem akarunk átesni Feydeau másik oldalára, el kell ismernünk, hogy voltaképp nem igazi hús-vér figurákkal dolgozott, hanem bábukkal. Bár ezek a maguk marionettségében tökéletesek, nem vetekedhetnek a nem csupán helyzet-, hanem jellemkomikummal is megáldott hősökkel. S azzal is egyet lehet érteni, amit Tóth Árpád állapított meg említett cikkében, hogy tudniillik „a »csak azért is« való bonyolítás annyira túlságba vitt, hogy a közönség az egymásra zsúfolt mulatságos jelenetekbe végre is belefárad, s az újabb helyzetkombinációkra már nem képes reagálni". Ám rögtön hozzátette : „Mindezt nem a darab rovására (a *Vigyázz a nőre !* címűről van szó) mondjuk el, mert hiszen, ha van műfaj, melyet semmiféle nagyképű és komolykodó »követelmény« se befolyásolhat, hát éppen a bohózat lehet ilyen, melynek egyedüli célja és szabálya a közönség mulattatása."

Egy hölgy a Maxim's-ból

A századunk előtt egy évvel született *La Dame de chez Maxim's* egyike legtökéletesebben szerkesztett és legnagyobbat robbanó nevetőbombáinak. Hazájában is, külföldön is, állandóan felújítják. Két évvel a bemutató előtt, 1897. december 28-án, a *Cyrano* aratott a maga korában páratlan sikert, amely - Cocteau szavaival - hirtelen elsöpörte azt a Dreyfus-ügy tragédiája nyomán kialakult „gyűlölet-, szorongás- és egyenetlenséglégkört", amelyet az úgynevezett „intellektuális színház" (Ibsentől Porto-Riche-ig) „születő ködei még sűrűbbé tettek". De csak átmenetileg! A Jótékonysági Bazár leégése az előkelő társaság százhúsz tagját pusztította el, s Zola *j'accuse-e,* a csaló Esterhazy perbefogása újra a szenvedélyek föllángolásához vezetett. A képviselőház majdnem ökül-vívócsarnokká alakul, egymást váltják a hadügyminiszterek. Ebben a légkörben még az Opera tánckarának tagjai is hajba kapnak. Romain Rolland *Farkasok* című drámája ugyan a nagy forradalom, idejéig nyúl vissza, de a nagyérdemű publikum a Dreyfus-ügy főhőseire vél ráismerni a szereplőkben. Rodin Balzac-szobra is vihart kavar. A feszültség a tetőfokára hág. Hazafiaskodó generálisok az Élysée Palota ostromát készítik elő, az anarchisták főhadiszállását egész rendőrszázadok ostromolják, miközben bemutatják Courteline *A rendőrfőnök jó fiú* című ártatlan bohózatát.

Ekkor, vagyis 1899-ben, tűzi műsorára a Nouveautés Feydeau komédiáját, amely Courteline-hez képest sokkal vitriolosabban leplezi le a főurak, tábornokok, aranypolgárok léha világát. Főhősnője nem olyan kalandra ácsingózó úriasszony, mint sok más vaudeville-jében, hanem a *be/le époque* egyik talán Otéróról mintázott kurtizánja, a Mőme Crevette, ki a Vörös Malom, illetve a rue Royale-i Maxim's környékén aratja a példás polgári házasságokat fel-dúló bombasikereit. „Akárcsak a Második Császárság idején... egy olyan kaszt uralkodik a szerelem terén - írja Lanoux, a kor kitűnő krónikása - amelyik se nem arisztokrácia, se nem polgárság, se nem nép, se nem a szín-házi világ, hanem egyszerre tartozik mind a négyhez: az úgynevezett félvilág. Ez a meghatározatlan, tarka, végtelenül szétforgácsolódott kaszt tölti be az ösztönök levezetésének szerepét, ez szolgáltatja az egyórás kaland partnernőjét csakúgy, mint az évekre szóló barátnőt. Alacsonyabb szinten ugyancsak ebből a kasztból kerül ki a tenorista, a cigány, az állatidomító, a krupié vagy az unatkozó hölgyek korcsolyapartnere. Ez az, amit úgy hívnak, hogy félvilág."* A párizsi Király utca 3. sz. alatt levő Maxim's nevű éttermet, illetve mulatót egy bizonyos Maxime Gaillard alapította hat évvel *az Osztrigás Mici* be-mutatója előtt. Az „s" betűt csak később biggyesztette- az akkor dúló angolmajmolás divatjához híven - a Maxim névhez. Amikor Feydeau megírta bohózatát, ide járt Dubonnet, az aperitivkirály, Lebaudy, a cukorfejedelem, Réjane, a világhírű tragika, az ékszerektől roskadozó Otéro, a kurtizánkirálynő, a mag-kereskedő Vilmorin fivérek - ennek a francia Mautner családnak a dísze a hazánkban is élt Louise de Vilmorin írónő, Malraux barátnője volt - továbbá Blériot, a repülő, Morny herceg, Jean Lorrain, az író, Konsztantin görög trón-örökös, Ciril, Borisz, Mihály, Miklós, Dimitrij és Vlagyimir nagyherceg, s ide árt Rotschild szeretője, valamint Chiriay hercegnő, aki élt-halt Rigó Jancsiért. Akkor még húsz frankért meg lehetett vacsorázni kettesben (most ez négyszáz frankba kerül...). A kis kokottok, a könnyen kapható kurtizánok birodalma volt a Maxim's, amelynek világhírnevét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Budapesten ma is van egy utánzata...

Ezen a zenés szórakozóhelyen „üzemelt" a Mőme Crevette is, akit Béldy Izor (vagy Heltai Jenő?) zseniálisan keresztelt el Osztrigás Micinek *(a mome=* „csaj", a második szó pedig egyszerre jelent rákocskát és rimát). A Feydeau-vaudeville-ek tartalmának elmondására általában a legügyesebb színibírálók sem vállalkoznak. Hadd ne meséljem el én se ennek a bonyolult bonyodalomnak a cselekményét. Elég talán annyi, hogy Lucien Petypon, a derék sebész, Mongicourt nevű kollégájával a Maxim's-ban ünnepli egy kényes műtét sikerét (ez a „siker" csak viszonylagos: a sebész pénztárcájára vonatkozik, mert, ami a beteget illeti, ő bizony belehalt). Az átlumpolt éjszaka után a „tudományos búvárkodásban megőszült férfiút, egy szende aggastyánt" (ahogyan magát gúnyolja), a kanapé alatt ébreszti Mongicourt meg az inas, miközben az alkóvban a mulatóból hazahozott Mici alszik, aki agglegénynek hitte pillanatnyi pár-ját (párosodás azonban, mint kiderül, nem történt - a kegyetlen szerző még ennyire sem méltatta hősét...), aki nem tud sebesen elpucolni, mert ruháját a közben belépő fonnyatag Gabrielle, a doktor satrafája, tévedésből elvitte. Míg a sebész azon fáradozik, hogy a kellemetlen kéjhölgyet kiűzze az úri lakásból, befut Petypon du Grélé (e nemesi név önmagában is komikus, mert „ragyást" jelent) generális, aki persze a lenge franciában kívánatoskodó kurvát unokaöccse hites nejének hiszi. Ebből a személycseréből támad (mint minden vaudeville-ben) a feydeau-i bonyodalom. Kivel nem szabad találkoznia Micinek? Természetesen az erényes, vakbuzgó Gabrielle asszonnyal. A szerző - alapelvéhez híven - összehozza őket, méghozzá az egész vígjátékon át folyton-folyvást, ami nem volt könnyű (két évig törte a fejét a megoldáson!).

A darab egyetlen pozitív hőse a nagypolgári világot szinte szadista kéjjel robbantó Mici. Körülötte ágálnak, vádaskodnak, pofozkodnak, hazudoznak, hencegnek az ostoba tisztek (az Afriká-

* *Régi szép:* Pődör László ford.

ból hazaránduló tábornok meg Corígrton hadnagy, a Petypon famíliába beházasodni vágyó volt Mici-szerető; Marollier hadnagy, az együgyű párbajsegéd), a vidéki urak és hölgyek (az alprefektus és neje meg az egész Párizs-majmoló társahág);. a hülye hercegek (De Valmonté-né és fia); egy párbajsegéddé avanzsált, de csak üzleti érdekeit szolgáló biztosítási ügynök (Varlin). Mindnyájan a Lanoux ecsetelte kaszt pénz- és kéjéhes tagjai, kiket a szerző úgy fest, ahogyan .Ady megírta: „Feydeau könnyek között tréfált.... Arcukba kacagott még egyszer s gúnyosabban, mint valaha, a harmadik köztársaság lehetetlen burzsoáinak: Hát csak mulassatok, ha tud-tok még. Romboljátok le magatok a magatok várát. Mi pedig, erkölcstelen, de zseniális fickók, kiknek erőnk, orrunk és kedvünk nincs arra, hogy apostolkodjunk a benneteket ostromló éhes tömegben, jó pénzért bolondozunk még. Ha ti akarjátok. Egyszer csak, talán nagyon hamar, egy nagy roppanás jön úgyis, s fölénk telepszik, magukat ki-éltek és lejártak fölé, az új éhségű, ot-rombán egészséges, vörös lobogós új világ."

Jelenet az Osztrigás Miciből

Mici Kecskeméten

A. kecskeméti. Katona József Színház vállalta, hogy az 1899. november 14-i vígszínházi magyar ősbemutató, több fővárosi felújítás (legutóbb - szintén a Vígben - 1967-ben), sok vidéki siker (Debrecenben például 1919 őszén adták) után, ismét elővegye ezt az időzített bombát. Feydeau nyolcvankét éves pattantyúja, melybe a ravasz szerző a társadalombírálat és a pajzánság puskaporos töltetét gyömöszölte, Kecskeméten nem robbant, hanem inkább csak sörétként szóródott szét Szegő György túl stilizált és ötlettelen díszletei között. (Az első és a harmadik felvonásban a doktor rendelőszobájának jobb oldalán a Diadal-ív, illetve a Champs-EIysées látható az ablakokból, a bal oldalon a Madeleine, illetve a Maxim's-os rue Royale; középen pedig az Eiffel-torony veti árnyékát az alkóvra; utóbbi helyett szívesebben láttuk volna a darabban funkcionális szerepet játszó Concorde téri Obeliszket, az Arc de Triomphe helyett meg a Moulin Rouge lett volna stílusosabb.) Az első jelenet csalódást okoz: a szerző összevissza hányt bútorokat, a legnagyobb rendetlenséget írta elő, mi azonban csak enyhe felfordulást látunk, holott. ennek az indító képnek már önmagában is jelképeznie kellene mind a vaudeville kusza bonyodalmát, mind pedig azt a nagy társadalmi roppanást, amely e léha banda fölött lebeg és amelyről Ady beszél. Hasonlóan csalódást okoz a második felvonás kastélyának díszterme, hol a tábornok nagybácsi a násznépet fogadja: nyoma sincs a szerző rendelte „elegáns bútorzatnak, nagy festményeknek, bronzoknak és szobormű-veknek". A díszlet tehát alulmarad a feydeau-i szándékokon, a rendezés viszont túlszárnyalni igyekszik. Szőke István paródiára vett irányt, ezt azonban az egyébként ügyesen bohókás jelmezeken kívül elsősorban csak a harsány hanghordozás jelzi. Három felvonáson, ötvenhét jeleneten át tart a fültépő fortissimo, melynek persze az a hátulütője, hogy az olyan kép, amelyen nincs árnyék, inkább csali vakít, mint ábrázol. Szőke - egy olyan korban, amikor rendezőink szinte csak szinopszisnak tekintik a dara-bot, hogy saját képzeletük, ötletességük, tehetségük szerint dolgozzák át az író művét - tiszteletreméltóan respektálta a francia szerző művét. Alig alkalmazott új leleményt, szcenikai invenciót. Azt is vitathatónak tartom, hogy ragaszkodott a nyolcvanéves magyar szöveghez, amely a maga korában roppant szellemesnek bizonyult, de mely ma már jócskán megkopott. (Például: a vígjátékot elejétől-végig szinte füzérszerűen végigdíszíti Mici vagányos beköpése, melyet Heltaiék -- akkor kitűnően - az „Ezt a tésztát!" szólással fordítottak, de amelyet a mai nézők közül csak az öregebbje ért, s amelyet a mi fiataljaink „Tök jó"-nak mondanának.) A harsányság sokszor hatásos, de nem párosul megfelelő szintű színészi teljesítménnyel, s az örökös ugra-bugra, sőt földön ficánkolás, eltompítja a helyzetek ellentéteit, a szerepek dialektikáját, a moliére-i antitézist.

A bohózat sikere nem kis részben Micin múlik. Réti Erika alkatában minden megvan, hogy százszázalékosan hozza a párizsi úri ribancot: kívánatosan teltkarcsú, csábosan bájos, kellemesen énekel, tehetségesen riszálja, amit kell. Viszont nem elég pimasz és közönséges, amikor ezen lenne a hangsúly. Az iménti „tésztás" mondókával a szerzőtől pontosan megszabott kültelki lábmozdulat párosul: mielőtt. leül, átveti a lábát a szék támláján. Ez a kéjesen kihívó gesztus szinte jelképe az egész darabnak, és az ősbemutatón Cassive asszony, vagy újabban a tűzrőlpattant Zizi Jeanmairc, valamint nálunk a temperamentumos Ruttkai Éva mindig híven teljesítette eme kokott-kötelességet, amelyet, sajnos, a kecskeméti Mici egyszer sem produkál. A doktor ütődött felesugara, a Gábriel arkangyallal társalkodó Gabriclle asszony viszont mindenben remekel (ebben jól segítik Füzy Sári pompás öltözékei). Csak egyvalami nem stimmel nála: ez a szerző szerint férjénél jóval öregebb „antikváriust"

itt finoman fiatal, holott némi sminkkel el lehetne csúfítani. Borbáth Ottilia azonban a leleményes színi eszközök, mozdulatok, tipegések és hanghatások olyan skálájával dolgozik, amely még így is lenyűgözi a nézőt. A Petypont alakító, egyébként tehetséges M. Horváth József nem tud megfelelni (kivált az első felvonásban, ahol inkább kereskedősegédnek látszik, mint orvostanárnak) a szerep követelményeinek. A ragyás nevű generális (Lakky József) jó, de lehetne (egyenruhájához híven) „légiósabb" is. Kölgyesi Györgyöt az Isten is abbénak teremtette: hálás szerepében elnyerte a közönség tetszését. Az orvos inasa nyitja meg a komédiát, és Étienne (Kiss Jenő) az első és a harmadik felvonásban végig jelen van. Szálas termete, délceg hangja, Gömbös Gyulára emlékeztető mellkasa az elfajzott úri világ fölé magasodva szinte jelképessé emelkedik, és ripők szófogadása igazán feydeau-i. Az orvosi rendelőnek van egy fontos néma szereplője is, éspedig a már említett delejes karosszék, amelyet egy bécsi kongresszuson mutattak be a szerző szerint, és amely gombnyomásra elaltatja a beteget, aki aztán vidáman énekelve, sőt táncra perdülve ébred. A harmadik felvonásban egyszerre négyen is elalszanak. Tralalás ébredésük, eszebódult táncuk a darab egyik *nagy* pillanata. (Kár, hogy a tapsrend szerint ez a Freud-, illetve Charcot-korszakra emlékeztető, már-már sci-fibe illő masina nem gurul a rivaldához és támláját meg-hajtva nem köszönti a publikumot.) Egészében a harmadik felvonás - hála a szerzőnek és a rendezőnek - mulatságos felfutást jelent, úgyhogy a kegyetlenül kaján komédia kifejlete kellemesen, már-már kéjesen kacagtatja a kecskeméti közönséget.

Georges Feydeau: Osztrigás Mici (kecskeméti Katona József Színház)

A Béldy féle fordítás Heltai Jenő *átdolgozásában. Díszlettervező:* Szegő György m. v. *Jelmeztervező:* Füzy Sári. *A rendező munkatársa:* Saád Katalin. *Rendező:* Szőke István.

Szereplők: M. Horváth József, Borbáth Ottilia, Lakky József, Varga Katalin, Gáspár Antal, Réti Erika, Bácskai János, Kovács Zsolt, György János, Kölgyesi György, Ribár Éva, Morva Ernő, Jablonkay Mária, Flórián Antal, Budai László, Fabó Györgyi, Lengyel János, Szennyai Mária, György János, Egyedi Klára, Csengeri Erzsébet, Goda Márta, Monyók Ildikó, Lamanda László, Kiss Jenő, Horváth Ferenc, Budai László, Perényi László, Szakál Zoltán.

MIHÁLYI GÁBOR

A külváros Lear királya

A miskolci Nemzeti Színház előadása

A példák

A miskolci színház műsorfüzete három korábbi nagy Lear-rendezés képeit közli, Peter Brookét, Giorgio Strehlerét és Peter Zadekét. Az előadásból azután ki-derül, hogy az idézett példák valóban erőteljesen hatottak Csiszár Imre rendezésére.

Ez így van jól. A rendezés munkájának komolyságát, igényességét tanúsítja a példák megadása.

Napjainkban a világ drámairodalmának nagy, klasszikus alkotásait már nem lehet úgy színre vinni, mintha el lehetne tekinteni az előzményektől, a korábbi jelentős rendezői teljesítményektől. Igaz ugyan, hogy a művészetben csak a technikai eszközök, a kivitelezés módjai fejlődnek, meg a művészet tükrözheti a történelmi, társadalmi fejlődést, de valójában minden műalkotás újrakezdés, és ez a rendezés, a színjátszás művészetére is vonatkozik. Azonban az is nyilván-való, hogy a művészi alkotás adott szellemi közegen belül folyik, gondolatok szövevényének része, új válaszkísérlet a korábban feltett kérdésekre. Ha nem is elképzelhetetlen, hogy egy kivételes zseni a külső hatásoktól majdhogynem függetlenül tudjon jelentőset alkotni, de ilyen teljesítményre - olyan kollektív erőfeszítést igénylő művészetekben, mint amilyen a színház - aligha tudunk példát. Zadek az önmagát komolyan vevő, kultúrát termelő színház persziflázsát kínál-ja, s ezen belül a korábbi Shakespeare-előadások paródiáját, Strehler Brookkal polemizál, Brook az angol Shakespeare-hagyománnyal. Egyikük sem teremthette volna meg a maga színházát Brecht nélkül.

Miért jelentősek a nagy színházi példák ?

Egy Shakespeare-mű esetében az alapvető filológiai szakirodalom ismerete elengedhetetlen, hiszen több száz év távlatában sok mindent nem értünk már a shakespeare-i szövegben. Köztudomású, hogy az új kutatások lényegbevágóan módosították Shakespeare-képünket, ezek eredményeképpen jobban, pontosabban értjük Shakespeare szavait, mint az egy évszázaddal vagy akár csak egy félszázaddal korábbi nemzedékek. A filológiai kutatás szempontja azonban nem lehet más, mint hogy Shakespeare-t és drámáit a maga korából magyarázza: arra kereshet megfejtést, hogy gondolhatta Shakespeare, hogy rendezhette darabjait a Globe színpadán.

Tudjuk, minden műalkotás csak a befogadó tudatában kel életre, azonkívül csak holt betű. A filológia viszont arra már nem válaszolhat, hogy mit is jelent egy adott mű a ma embere számára, mert ha ezt teszi, letér a tudomány mezsgyéjéről, és a tiszta szubjektivitás talajára lép. Más kérdés, hogy nincs filológus, aki az adott jelennek ettől a nézőpontjától el tudna tekinteni. Még Jan Kott is úgy tesz kitűnő Shakespeare-esszéiben, mintha az igazi, a reneszánsz Shakespeare-hez adna kulcsot, és valójában ő is a meglevő filológiai kutatásokra támaszkodik. Az esszék jelentősége persze abban rejlik, hogy az ötvenes-hatvanas évek Shakespeare-képét tudta megfogalmazni. Ritka, tulajdonképpen kivételes teljesítmény. A nagy előadások viszont éppen ezt a viszonyt, a műalkotásnak a mához való viszonyát jelenítik meg, számukra a filológiai igazság, pontosság csak az értelmező munka kiindulása lehet. A rendezés, amikor színre hozza a múlt egy klasszikus alkotását, bizonyos mértékig újrateremti azt - a jelen össze-függéseiben azt keresi benne, azt kívánja felmutatni, hogy ez a mű mit jelent, mit mond nekünk ma, a huszadik század utolsó évtizedeiben. Az újrateremtés e művészi aktusának köszönhetik a nagy drámák ezerarcúságukat, hogy egy Shakespeare- vagy egy Csehov-drámát újra meg újra meg lehet nézni (föltéve persze, hogy igazi, jelentős művészek hozzák létre az előadást), anélkül, hogy egy új nagy rendezés semmivé tenné vagy akár csak megkérdőjelezné a korábbi nagy produkciókat. Sőt éppen ebben a láncolatban válnak csak igazán izgalmassá és fontossá az újabb rendezések, csak ebben az összevetésben mérhető fel, hogy mit tudtak a korábbiakhoz képest tartalomban és formában újat és fontosat mondani - nemcsak a drámáról, hanem a drámán keresztül a magunk koráról, a magunk gyötrődéseiről.

A külföldi nagy példák természetesen nem jelenthetnek mércét egy vidéki társulat számára. Irreális lenne számon kérni a miskolciakon, hogy a maguk nem irigylésre méltó körülményei között nem hoztak létre olyan előadást, amely veteked-

hetne Brook vagy Strehler rendezésével. Arról most ne is beszéljünk, hogy hozzájuk hasonló nagy művész kevés akad, és ők is pályájuk csúcsára érve rendezték meg a maguk *Lear királyát.* Csak arra utalnék, hogy mindketten a maguk országának legjobb színházában dolgozhattak, gyakorlatilag ideálisnak mond-ható munkakörülmények között.

Miskolcon pedig egy oroszlánkörmeit most próbálgató fiatal rendezőnek négy-öt heti próbaideje lehetett arra, hogy most: szerveződő fiatal társulatával és a vendégül hívott Major Tamással. színre vigye *a Lear királyt,* amelyről sokáig az volt a vélemény, hogy színrevitele meg-oldhatatlan feladatok elé állít minden társulatot.

A miskolci előadás hibái tagadhatatlanul szembeötlőek. Mégis, e hibákkal együtt, vagy még inkább ezek ellenére is, figyelemre méltó, jelentősnek mondható Lear-előadás született. Kétségtelen, ezt az előadást sem lehet majd utánozni vagy követni, ahogy Csiszár sem utánozta *vagy* követte a választott példákat. A miskolci előadás azonban olyan Lear-értelmezést ad, olyan művészi meg-oldásokat prezentál, amelyeket a későbbi hazai rendezések nemigen hagy-hatnak figyelmen kívül.

A mester és tanítványa

A miskolci *Leart* alapvetően meghatározza, hogy Csiszár a címszerepre volt tanárát, Major Tamást hívta meg. Mini: tudjuk, *a Lear király* nem első közös munkájuk, az együttműködés a szolnoki *Puntila úr és szolgája, Alatti* esetében is magyar színháztörténeti eseménnyé vált.

Major a magyar színházművészet olyan egyedülálló nagysága, aki fél évszázados művészi pályája során nem is egy, ha-nem több korszak meghatározó személyisége lett. Már a negyvenes évek elején felült Theszpisz kordéjának bakjára, és azóta nógatja a magyar színházművészet pacijait gyorsabb haladásra. Más kérdés, hogy a szekér néha sáros, gödrös utakra tévedt. De akkor is ment előre. Major már ma is, hetvenévesen is a magyar színházművészet egyik nagy újítója, még ha ma már néha szüksége van egy erős., fiatal kézre, amely segít neki a gyeplőt tartani.

Nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy nagy művészcink olyan kincsei az országnak, akiknek alkotó tevékenységét nem lehet eléggé óvni, támogatni, segíteni. Az ő műveik évszázadokon át gazdagítják majd a magyar szellem birodalmát, és mindazok az alkotások, amelyek ilyen vagy amolyan oknál fogva nem jöttek létre, pótolhatatlan veszteségei a magyar kultúrának. Micsoda kára a magyar színházművészetnek, hogy Major Tamásnak néhány rövid, kivé-teles periódustól eltekintve, sohasem sikerült olyan homogén közeget teremtenie maga körül, amelyben akadálytalanul és maradéktalanul megvalósíthatta volna a maga művészi elképzeléseit.

A Nemzeti Színház semmiképpen sem volt ez a hely. Mindig is nagy, szuverén művészegyéniségek gyűjtőhelye volt, akik Majorhoz hasonló joggal igényelték a maguk művészi elképzeléseinek a megvalósítását, a lehetőséget arra, hogy kiteljesítsék a maguk művészi egyéniségét. Ezek az ellentmondások, mint tudjuk, feloldhatatlan konfliktusokhoz vezettek.

Major Csiszár mellett a vidéki színházakban végre homogén közegben dolgozhat - itt viszont kevés a megfelelő partner. Egy-egy gyönge színész a leggondosabban felépített jelenet hatását is le tudja rontani.

Major meghatározó személyiségét emeltük ki, de azért tévedés lenne azt hinni, hogy Csiszár Major mellett az unterman szerepét játssza. A fiatal rendező maga is erőteljes művészegyéniség, aki Major mellett is érvényre tudja juttatni az akaratát. Inkább együttműködésről beszélhetünk, amit az tesz lehetővé, hogy a mester és a volt tanítvány színházszemlélete sok tekintetben fedi egymást.

Ha jó a viszony apa és fia közt, ha közös nyelvet tudnak beszélni van ilyen akkor még ők sem tudják elhatárolni, hogy az apa mikor visszhangozza fia felismeréseit, s a fiú mikor ismétli az apától hallottakat. Kívülállóként, természetesen, nem ismerhetjük Major és Csiszár munkakapcsolatát, mindössze egy-két alkalommal ültünk csak velük együtt baráti társaságban. De ahogy beszélgetés közben szavaik egymásba fonódtak, úgy tűnt, gondolataik, el-képzeléseik valóban kiegészítik egymást.

Major és Csiszár között a közvetlen összekötő kapocs - Brecht művészete. Major elévülhetetlen érdeme - többek között -, hogy elsőként ismerte fel, a modern színházművészet elképzelhetetlen a brechti tanítások asszimilálása nélkül. Csiszár mindenekelőtt a Brecht-színház ismeretét tanulta meg Majortól. A fiatal rendező, úgy tűnik, jó érzékkel asszimilálja magába mindazt, amivel Brecht óta gázdagodott a modern színházművészet.

A Lear-előadás példaképrendezői, Brook, Strehler és Zadek is Brechtre hivatkoznak. Valószínűleg Brook mondta ki elsőnek és a legmesszehangzóbban, hogy Brecht nélkül nincs modern színházművészet; Strehler gyakorta nevezte magát Brecht tanítványának, Zadek pedig, az ifjú polgárpukkasztó Brecht mellényzsebéből bújt elő. És valóban, mind a három idézett Lear-rendezés el-képzelhetetlen lett volna Brecht színházi forradalma nélkül. A közös Brecht-hatás persze nem zárja ki, sőt bizonyos értelemben feltételezi, hogy ezek az előadások szuverén módon különbözzenek egymástól. Ahogy végül a Csiszár és Major teremtette *Lear* is nagyon más, mint említett elődei. Bár a három *Lear*-megközelítés közül a miskolci leginkább a Strehler-rendezés gondolatait, művészi elképzeléseit szövi tovább, alakítja a maga koncepciójához.

A Shakespeare-tragédia középpontjában *Lear* pokoljárása áll, a színmű értelmezése mindenekelőtt azon múlik, hogy a rendezés a szenvedések, megpróbáltatások útját követve milyen következtetések, tanulságok levonására készteti nézőit.

A XVII. század első éveiben keletkezett *Lear király* Shakespeare válságkor-szakának terméke. Csak a szövegre figyelve, azt olvashatjuk ki a darabból, hogy az ember hiába kiáltja fel panaszát az égre, az istenek süketek, vagy nem is akarják meghallani, meglátni az ember nyomorúságát. Brook Beckett V*égjáté*kának lepusztult világát vetíti vissza a maga *Lear* király-rendezésébe. Az aggastyán a halott Cordeliát a karjaiban hozva a lét reménytelen értelmetlenségét és gonoszságát demonstrálja. Brook rendezésében, Shakespeare szövegével ellentétben, Edgar nem veszi át az ország kormányzását. Edmund tetemét veszi a vállára, és kivonszolja a színről. Életben maradt ugyan, győzött, de az ár, amit ezért fizetnie kell, a testvérgyilkosság. Nincs kiút, nincs feloldozás.

Strehler rendezése bizakodóbb; a szenvedések Leart és Edgart is megtisztítják, Lear kevélységét, *gőgjét* levetve, emberebb emberként születik újjá lánya, Cordelia ölelő karjai közt, Edgar pedig a nemesen érző és gondolkodó új, fiatal nemzedék szószólójaként egy szebb és igazabb jövő ígéretét hirdeti.

Strehler rendezéséhez hasonlóan a miskolci előadásban is fokozott nyoma-

Tímár Éva (Goneril) és Molnár Zsuzsa (Regan) a miskolci Lear királyban

tékot kap a szeretet- és emberségmotívum, amely szenvedések és tragédiák árán, de mégis fölébe kerekedik a farkas-törvényű világnak. Mint a milánói, a hazai előadás is a szeretet és emberség legyőzhetetlenségét tanúsítja. Leart e két előadásban nemcsak Kent, de a szeretet jelképe, Cordelia sem hagyja el. A Cordeliát alakító színésznő játssza a Bolondot is - jelezve ezzel, hogy a *szeretet a* Bolond képében ott marad az agg király mellett, elkíséri pokoljáró útján.

Siegfried Melchinger, a neves német kritikus Strehler rendezését méltatva, magasztalva, ezen az egy ponton hangoztat fenntartásokat. A Globe színházban Shakespeare idején valóban azonos ifjú alakította Cordelia és a Bolond szerepét - de ez szereposztási kényszer is lehetett. Tény, hogy Cordelia eltűnésével megjelenik a Bolond, és amikor Cordelia visszatér, nem hallunk többet róla. Melchinger értelmezésében a Bolond valójában a meghasadt tudatú Lear skizofréniájának a megszemélyesítésére szolgál: a Bolond személyében Lear önmagával beszélget, vitatkozik, s amint a király önmagára talál, megtalálja ön-magát, a Bolond feleslegessé válik.

Kétségtelen, a Bolond szerepének ez is egy lehetséges, sőt eléggé meggyőző-nek tetsző értelmezése - azért is tartottuk szükségesnek idézni. De meg kell vallanunk, még a miskolci előadás is el tudta velünk fogadtatni - többek között Igó Éva kitűnő játékának köszönhetően - ezt a strehleri propozíciót. A két maszk egyébként is szembetűnően különböző. A néző egy percig sem hiheti, hogy Kent példáját követve Cordelia is álruhát öltött, így kíván szeretett apja mellett maradni. A színésznő azonossága nem hangsúlyoz többet, mint a szeretet jelképének átvitelét Cordeliáról a Bolond alakjára.

Az olasz előadás színésznőjének, Ottavia Piccolónak az alakításáról csak olvashattam a méltató kritikákat. Melchinger is elismeri, hogy alakítása révén költészettel telt meg a szerep, a kitűnő színésznő egy gyerekember okosságával, bölcsességével és meleg, együttérző szeretetével kommentálta az apafigura, Lear tetteit, kijelentéseit. Igó Éva - legalábbis a fénykép tanúsága szerint - alakra is hasonlít Ottavia Piccolóra, „piccolo" termetű színésznő, de ami ennél sokkal fontosabb: az olvasott kritikák dicsérő szavai Igó Éva játékára, kitűnő alakítására is érvényesek. Mindvégig egyenrangú partnere volt Major-nak. Lehet-e ennél többet mondani? Major szikár, racionalista Learje mellett, kitűnő ellenpont volt Igó Éva szeretetet árasztó és szeretetreméltó Bolondja.

A szeretetmotívum a Cordelia-Bolond jelképi azonosságán túl, sok szálon tér vissza a drámában. Édgar alakjában, őszinte szeretetében apja és testvére iránt, az öreg Gloster emberségében, szolgák gesztusaiban, amikor Gloster kegyetlen megvakításán felháborodva tiltakozni próbálnak. Egyikük még kardot is ránt, és halálosan megsebesíti Cornwallt. Így jóember, a megvakított, száműzött Glostert mindaddig támogat-ja, segíti, amíg Edgar, a szegény Tom képében, át nem veszi tőle ezt a feladatot. Mindez persze benne van Shakespeare szövegében. Csak azért érdemel ezúttal külön említést, mert a másik példa, Brook, annak idején a lehetőség szerint, kihúzta a darabból a szeretetnek ezeket a megnyilvánulásait, hogy ezzel is felerősítse a megjelenített világ becketti embertelenségét.

Shakespeare: Lear király (miskolci Nemzeti Színház). Igó Éva (Bolond) és Major Tamás (Lear)

Idő és hely

Mikor és hol játszódik *a Lear király?* Nem lényegtelen kérdése ez minden elő-adásnak. Shakespeare, hogy veszélytelenebbül tiltakozhasson az ég közönye ellen, a kereszténység előtti ősidőkbe helyezi a *Lear* cselekményét. Brook is fenntartja a pogány világnak ezt az ősi atmoszféráját - a filmváltozat várdíszleteiben ez teljesen egyértelművé válik, a színpadi megjelenítésben a kopár paravánok, a durván megmunkált, primitív fapadok, székek, asztalok, a bőrruhák már sokkal több értelműek, egyszerre idézik a régmúltat, a jelent és Beckett *Végjátékának* kiürült, kietlen szobáját.

Strehler a drámát kiemeli a történelmi időből: a cirkuszporond játéktér, a középre helyezett, átalakítható deszkatákolmány, a színészek öltözete egyszerre jelképezi a régmúltat, a holnap atom-

hábárújában lepusztult kietlen holdtájat s napjaink színházát.

Zadek rendezésében az artistamiliő még fokozottabb hangsúlyt kap. A. teatralitás már Strehler rendezésében is arra szolgált, hogy a jelenidejűség képzetét keltse. Zadeknél ez a teatralitás, a csiricsáré kosztümök teszik lehetővé, hogy a jelen időben játszódó artistabohózatot múltbeli cselekményként is érzékeljük.

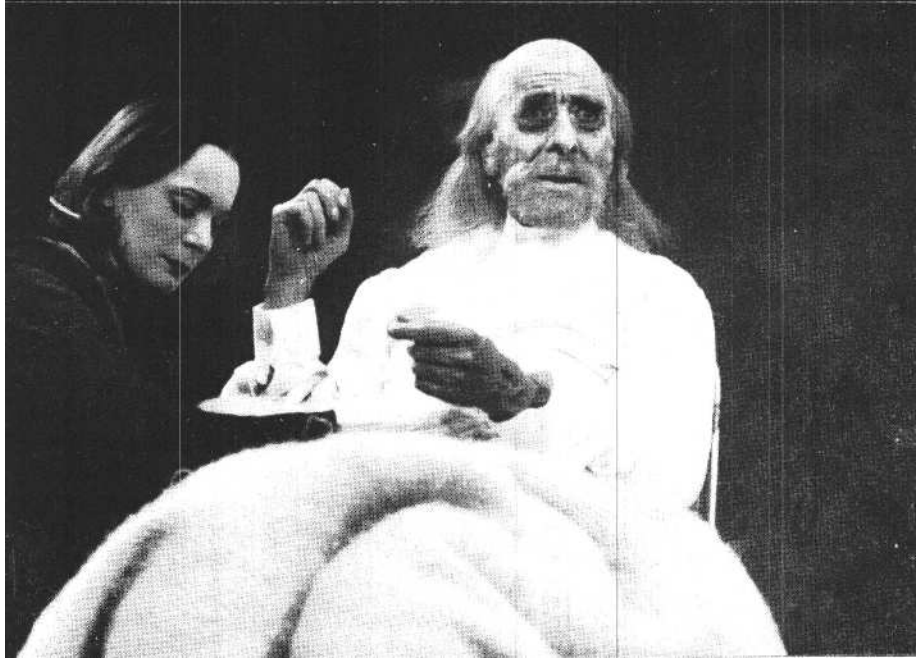
Szlávik István díszlete a József Attila versek külvárosát jeleníti meg. De nem József Attila korát. A díszlet néhány szétlőtt, romos állapotú, több emeletes bérházat ábrázol, igaz, a középső, külső vaslépcsővel ellátott bérházat romos várnak is képzelhetjük. Baloldalt egy vasúti vakvágány vezet be két ház kös zött a színpadra, amelyen a viharjelenettől kezdődően egyre gyakrabban jelenik meg a sors fenyegető jelképeként egy elszabadult tehervagon, amely hangos csattanással fut neki a vágányt lezáró ütközőnek. A kísérőzene alapmotívuma is a mind fenyegetőbb hangzású vonat-dübörgés, az állomás zaja. Még a vihart is ennek felfokozása teremti meg itt a miskolci előadásban.

A díszlet és még inkább Szakács Györgyi jelmezei némi. pop art reminiszcenciákat keltenek bennünk, és Peter Zadek hatására is engednek következtetni, bár extravaganciában, polgárpukkasztásban már nem követik a példát.

Országosztás

A Lear--tragédia egyik alapvető kérdése az agg király országosztásának értelmezése. Brook az országosztás mitikus, nép-mesei jellegét helyezi előtérbe, Strehlernél a király megjelenésével. kezdődik az előadás, úgy indítja a darabot, mintha valami régi legenda elbeszélésébe kezdene; volt: egyszer egy *öreg* király, aki. fel akarta osztani birodalmát három lánya közt. Brook és Strehler is az országosztás rituális,. szakrális voltát hangsúlyozzák. Strehler színpadán a Leart megszemélyesítő Ti no Carraro nemcsak egy legendás birodalom királya, hanem a cirkusz királya. is, a játékmester, aki a színre berohanva széttárt karjainak gesztusával jelt ad *a* játék megkezdésére. Az országosztás így a színpadi játék rituáléja is, meg az általános emberi síkján az Apa csal ódása legkedvesebb lányában. *A* tér-kép elszakítása az apai féltékenység dühkitörése.

Miskolcon az expozíció a közelmúlt történelmét, a személyi kultusz éveit



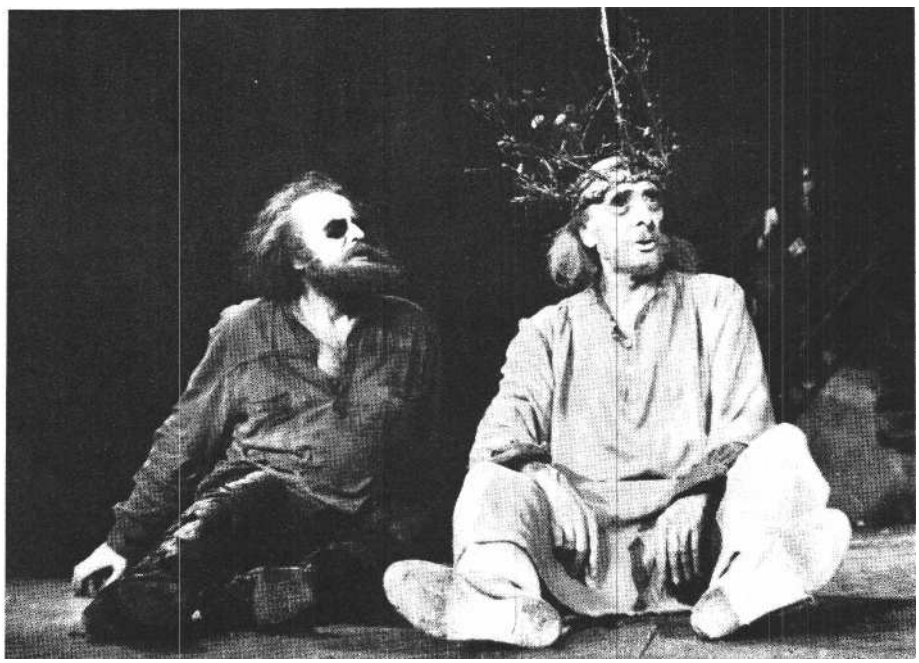
Igó Éva (Cordelia) és Major Tamás (Lear) (MTI-foto, **Ilovszky** Béla felvételei)

idézi. \ tulajdonképpeni előadás megkezdése előtt - miközben gyülekezik a. közönség - a mikrofon vidám indulókat harsog, a nyílt színpadon pedig az ünnepség dekorációs előkészületei folynak. Hatalmas transzparensek re emlékeztető, nemzeti. színű zászlókat eresztenek le a házak erkélyeiről, feszítenek ki a magasban, Lent megjelennek a' fekete kabátos titkosrendőrök, hogy elejét vegyék minden rendzavarásnak, Gloster is előkerül, hogy a király megbízottjaként ellenőrizze a nagygyűlés előkészületei t.

Bevonulnak az udvar tagjai, s míg a király megjelenésére várakoznak, Gloster és Kent, az udvar bennfentes politikusai beszélgetéssel, értesüléseik kicserélésével töltik el az időt. Kent, aki kilenc évet töltött külföldön, most ismerkedik meg Edmunddal, Gloster fattyú fiával.

Major hosszú aranyozott kabátban a középső épület harmadik emeletén tűnik fel, és ezzel elkezdődik a ceremónia, amely már nem annyira népgyűlésre -. hiszen nincs tömeg -, hanem valamiféle hivatalos eskütétekre emlékeztet. Major beszédét, amelyben bejelenti az ország három részre osztását, mikrofon közvetíti. Apró rendezői hiba, hogy a jelenlevűt: úgy kapják fel a fejüket erre a közlésre, mintha nem tudnák előre, minek a meghallgatására gyűltek össze. Holott Gloster csak az előbb közölte Kenttel, hogy a király az országot három teljesen egyenlő részre osztotta, és azt fogja most bejelenteni. Logikus, hogy erről a legfőképpen érdekelteknek is tudomásuk van. *Az* persze elvárható, hogy a. jelenlevők reagáljanak a közlésre - esetleg egy Fejbólintással jelezzék: azt hallják, amit vártak. Ebben a protokolláris jellegű eskütételben, szeretetvetélkedőben Cordelia emberi szavai valóban rendbontásnak, lázadásnak, tűnnek. Major Learjét Cordelia szavai kétszeresen is bántják: a protokoll megbontása hatalmát, kiépített rendjét teszi. kérdésessé,

Polgár Géza (Gloster) és Major Tamás (Lear) (Veres T. Attila felvétele)



és apai érzelmeit is sérti. Kár, hogy az érzelmi megbántottság érzékeltetése Majornak kevésbé sikerül. Legkisebb lányának szavait hallva Lear elveszti a fejét, dühbe gurul, lerohan a lépcsőn, és haragjában kitagadja Cordeliát. Major dühöngő Learjéből hiányzik a fenség, groteszk kiáltozása kissé nevetségesnek tűnik - de éppen ezzel kezdi megnyerni szívünket. Látjuk, hogy ez a király még nem vált eggyé protokolláris szerepével.

Lényeges, hogy azonnal megértsük: a hatalom még nem ölte ki Learből az embert. A királyt a legjobb indulatok vezérlik, csak éppen odafent már fogalma sincs arról, hogy miképp torzul-nak el odalent a nemes szándékok. Lear egy képzelt ideális világban él, ő még őszintén hiszi, amit mond, és ennek megfelelően a neki címzett protokoll-szöveg mondatait is első jelentésük alapján fogadja el. Ézért háborodik fel Cordelia szavain, még nem tudja, nem látja, hogy a szép frázisok mint takarják el előle a hatalom mechanizmusának igazi valóságát.

Major nagyszerűen érzékelteti a hatalomból kicsöppent ember tragikomédiáját, aki hiába fenyegetőzik, kiabál, észre kell vennie, hogy szavainak már nincs súlya. A hatalom új birtokosai egyre kevésbé veszik komolyan, egyre kevésbé számít, mit akar, mit szeretne. Végül már azzal sem törődnek, az sem indítja meg őket, hogy a tegnap még hatalmas apának fedél nélkül kell bolyongania az esőben, a viharban.

Az őrültség szakadékait megjáró, átkozódó Lear Major megjelenítésében a továbbiak folyamán mindinkább emlékeztetni kezd Beckett Végjátékának I Hamjére. Ezt a Leart a megvilágosodás a világ feneketlen gonoszságának, abszurditásának a megértéséhez vezeti. Azonban Major majdhogynem érzelemmentes, racionális játékmódja olyannyira a gondolati felismeréseket emeli előtérbe, hogy eközben alig éljük át azt, amit az az öreg ember érez, akit saját édes lányai kikergettek a viharba, ahol az égszakadás lucskossá áztatja ruháit, a hideg szél pedig a csontjáig hatolt. A testi szenvedésnél is gyötrőbb lelki kínokat sem érzékeljük eléggé az érzelmek antennáival - minthogy Major ezeket is elsősorban a filozófiai példázat módján fogalmazza meg. A miskolci színpadon az elő-térben a sors viharzik, és ez a maga el-vontságában nem alkalmas arra, hogy bennünk, nézőkben érzelmi reakciókat keltsen, hogy kellő megrendüléssel figyelhessük a hatalmától megfosztott, koldussorra jutott Lear tragédiáját. Félreértés azt hinni, hogy a brechti demonstráló játékmód kikapcsolja, leépíti az érzelmi hatásokat.

Az érzelmi hatás akkor következik be, amikor az öreg király mély álmából felébredve a Franciaországból visszatérő Cordelia előtt találja magát. Innentől kezdve már valóban az érzelmi momentumok dominálnak Major játékában. Sem ezt, sem a Cordelia és Lear halálát ábrázoló jelenetet már nem lehet meghatottság nélkül figyelni.

Még egy különös hiány mutatkozik Major Lear-alakításában. Learnek ebben az értelmezésben el kellene jutni a maga szenvedéseinek a megértéséig és vállalásáig, a szenvedő ember sorsával való azonosulásig.

Shakespeare drámájában ehhez a felismeréshez a szegény Tom krisztusi alakját felöltő Edgárral való találkozás juttatja el Leart. Az ágyékkötőre meztelenített, tüskekoronára emlékeztető hajzatú, együgyűt játszó Tom alakjában nem nehéz a Krisztus-figurát felismerni. A kitagadott, megcsúfolt, szenvedő kereszténység gondolata nem lehetett idegen Shakespeare-től.

A miskolci előadásban azonban Edgar kulcsfontosságú szerepét egy kezdő színészre, Gáspár Tiborra bízták, aki üres, lélektelen deklamálásával tönkre-teszi az alak jelképszerűségét, és így Major Learje sem juthat el semmilyen felismeréshez a vele való találkozás következményeképpen; drámai jelenete, amikor félőrülten törvényt ül gonosz lányai felett, Gáspár Tibor idétlenkedése folytán, sajnos, joggal váltotta ki a fiatal közönség nevetését. Az együttes többi tagjáról már nincs sok mondanivalónk. Többségükben megbízhatóan, megnyugtatóan oldották meg feladatukat. Mindenekelőtt Blaskó Péter Edmundját dicsérnénk, aki nem elvetemült gonosz-ként ábrázolta Gloster fattyú fiát, ha-nem olyan skrupulusmentes fiatalember-nek, akit mellőzött helyzete, az elszenvedett sérelmek, esze és karriervágya késztet végül arra, hogy az egyik aljasságot kövesse el a másik után. Tetszett Tímár Éva erőszakos, vörös démonként elképzelt Gonerilje, el tudtuk fogadni Molnár Zsuzsa lágyabb, nőiesebb Rega^{n}-ját. Szerettük Újlaki Dénes emberséges, derék Kent grófját, viszont sajnálattal konstatáltuk, hogy Gloster szerepének lehetőségeit Polgár Géza nem tudta kellően kiaknázni. Még kevésbé sikerült ez a Cornwallt alakító Körtvélyessy Zsoltnak.

Végezetül a fordításról. Angol nyelvterületen, minthogy nem létezik kanonizált Shakespeare-szöveg, a különböző kiadások variánsai adnak némi manőverezési lehetőséget az angol rendezőnek, aki a különböző kiadások alapján alakít-hatja ki az általa játszatott szöveget. A mi fordításaink, különösen, ha azok nemzeti klasszikusaink munkái, egy gyakorlatilag mozdíthatatlan szöveget kényszerítenek a rendezőre, akinek nemigen van más változtatási lehetősége, mint hogy kihagyja a fölöslegesnek tűnő sorokat, vagy horribile dictu, átcsoportosít néhány jelenetet.

A néző nemigen veszi észre, de a szakszerű kritikai elemzések kimutatják, hogy a nagy rendezők ennél számot-tevőbb torzításoktól sem riadnak vissza, hogy a dráma szövegét hozzáigazítsák a maguk koncepciójához. Brook, mint tudjuk, a Lear záróképében Alban né-hány sorát Edgar szájába adta, és ezzel alapvetően megváltoztatta a tragédia kicsengését. Strehler rendezéséhez új fordítást készíttetett, s ez adott neki lehetőséget a szöveg kisebb kozmetikázására.

A miskolci előadást figyelve úgy tűnt, túlzottan respektálták Vörösmarty veretes sorait, még azokat az ismétléseket sem húzták ki, amelyek a Globe színpadán szükségesek lehettek, de egy mai előadást már fölöslegesen terhelnek.

William Shakespeare: Lear király (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Vörösmarty Mihály. *Mai színpadra alkalmazta:* Mészöly Dezső. *Rendezte:* Csiszár Imre. *Rendezőasszisztens:* Egerszegi Judit. *Díszlettervező:* Szlávik István m. *v. jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Kísérőzene:* Selmeczi György.

Szereplők: Major Tamás m. v., Tímár Éva, Molnár Zsuzsa, Igó Éva, polgár Géza, Gáspár Tibor, Blaskó Péter, Újlaki Dénes, Körtvélyessy Zsolt, Matus György, Major Zsolt, Teszári László, Somló István, Szirtes Gábor, Csapó János, Jancsik Ferenc, Szabados Ambrus, Bánó Pál.

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS

Nem harcolunk eléggé

Beszélgetés Major Tamással

- Ön most Lear királyt alakítja Miskolcon. Az utóbbi évtizedekben nem játszott Shakespeare-t, de annál több Shakespeare-rendezés fűződik a nevéhez, egy sajátos, Brechten át-szűrt felfogás jegyéhen. Engedje meg, hogy először mégse Learjéről, a szerepről kérdezzem. Inkább arról, hogy egyáltalán miért vállalta ezt a fizikailag is igen megerőltető fel-adatot, a fárasztó miskolci-egri utazgatásokat, egy olyan életmódot, amely kényelmét tekintve aligha hasonlítható az Ön pesti körülményeihez...

Számomra ma is, változatlanul az a leglényegesebb kérdés, hogy mi a szín-házcsinálók hivatása. A válaszom pedig: hogy használjanak. Vagyis akármilyen nagyotmondóan, netán furcsán is hat, az, hogy megváltoztassák a világot. Ettől pedig rettentő távol vagyunk, mert nem lángolunk úgy, ahogyan a mi hivatásunk szerint azt tennünk kellene. S hogy mit jelent a világ megváltoztatása a színházban? Világnézeti és stiláris fölfedezést; harcot mindaz ellen, ami maradi, konzervatív a színház és a közönség ízlésé-ben. Ezért például számomra soha nem az a jó előadás, amelyet a kritika egy-hangúan diesér. Az gyanús. Mert bizonyosan megfelel az akkori elvárásoknak, de semmi többet nem ad. Amitől persze lehet még nagyon tehetséges is. De az igazán jó előadás most és mindenkor az, amelyik meghökkenti a kritikát és a közönséget. Nem tudok mást mondani, mint hogy a hivatásunk ma talán sokkal jobban kötelez arra, hogy igenis tükröt tartsunk a világnak, mint valaha. Hogy minden idegszálunkkal benne éljünk az életben, hogy fölháborodjunk, hogy ne csak eljátsszunk valamit, hanem meg-fogalmazzuk róla *a* véleményünket is. Kötelesek vagyunk óriási szenvedéllyel leleplezni mindent, ami fölháborít. De nem vállaljuk ezt eléggé, nincs elég szen-vedélyünk. Kitűzünk színielőadásokat, mert ezt is el kell játszani, mert az is hozzátartozik a kultúrához; s nem mindig úgy választunk darabot, hogy az harci feladat legyen. Persze, erre szokták feltenni a kérdést, hogy lehet-e a szocializmusban ilyen szenvedélyes, le-leplező színházat csinálni. A felelet ma-gától értetődő: nemhogy lehet, de köte-lező. Gondoljuk meg, Moliére-neh hosszú ideig semmi baja nem volt a hatalommal. Imádta a polgárságot. Teljes szívével mellette állt. Polgár volt - azért olyan remek többek között a Mnouchkine-film, mert ezt világosan megmutatta , s miközben imádta a polgárt, egyszersmind kegyetlenül, tragikus erővel le is leplezte.

Vagyis Moliére-é volt csak igazán a belülről jövő kritika?

-- Valahogy úgy. De mi nem harcolunk eléggé az ellen, ami itt konzervativiz-musban terjed. Ha Shakespeare-ről be-szélünk például, akkor engem az érdekel, hogyan lehet klasszikusok előadását visszavinni az élethez, el az *általános szép* játékmodorától, az „ide figyeljetek, emberek, milyen gyönyörűt mondok most nektek" operai színészetétől, amely-ben szép gesztusokkal támasztják alá a mondatok szépségét. S ha én ettől har-cosan el akarom vinni a színházat, akkor ugyanazt az ízlésbeli küzdelmet folytatom, amit Moliére a *Versailles-i rögtönzés*-ben, vagy Shakespeare Hamletnek a színészekhez intézett tanácsaiban. Az én hitvallásom ellensége a konzervativizmus. S a legnemesebb tradíció az lehet, hogy olyan nagyságoknak a munkáját tiszteljük és tartjuk példának, akik a maguk idejében, értetlenség és támadások közepette, a korrupt konzervativizmussal való élethalálharcban vitték előre a világot és a művészetet. Ez az igazi tradíció. Szerencsém volt, mint diák láthattam még Jászai Marit színpadon. Szuggesztív erejű óriás volt, az ember megrezzent a nézőtéren, amikor meg-szólalt. S ez a Jászai Mari annak idején egy akkori „mai" színházért küzdött. És ha most fiatal lenne, élethalálhareot folytatna a ma létező, avítt színházzal, amit tetejében sokkal rosszabbul csinálunk, mint az ő idejében.

- Igen ám, de szembe kell néznünk egy tény-nyel: a kulturális politika és a közönség mindig is a konzervativizmust preferálja. S ha ez így van, akkor mi lehet az, ami a színészt és a színházat arra sarkallja, hogy túllépjen a hálás konzervativizmuson ?

- A hivatás. Nem kell megijednünk ettől a szótól. S hogy a kulturális politikában is van egy bizonyos tartózkodás, az nem baj: a színháztól mindig féltek, az udvari bolondtól is mindig féltek egy kicsit -- de igényt tartottak rá.

Lehetséges-e ebben a színházi mecha-nizmusban újjal próbálkozni? Úgy értem, hogy lelkiismeretesen lehetséges-e? Azt hi szem, tanulságosak ebből a szempontból az Ön nemzeti színházi rendezései, a Shakespeare- és a Brecht-előadások, mert ezek a produkciók sohasem készültek el igazán. A körülmények hatalma mindig erősebb volt. Tehát hátrányos helyzetbe kerül, aki valami újabbat akar, mert a konzervatív a maga szokványain belül -- elvileg legalábbis - tökéletesebbet hozhat létre, míg az újdonság többnyire a hevenyészettség érzetét kelti.

-- Ez így van. Ezért kell küzdenünk egy olyan színházért, ahol az új kedvezőbb helyzetet élvezhet. Ha már említette a Nemzeti Színházat, szeretném hangsúlyozni, én teljes szívemmel együtt vagyok velük most is, és állítom, hogy ott már kiváló előadások vannak. Tovább kell menni azon az úton, amelyen haladnak. Ezt a színházat a kompromisszum fenyegeti a legjobban. Mi jellemez egy Giorgio Strehlert vagy egy Ariane Mnouchkine-t? Miért jött el például Brook Angliából? Ezek a szín-házi emberek szüntelenül a kompromisszumok elől menekülnek.

-- De hát lehet-e most a mi Nemzeti Színházunkban nem kompromisszumot köt-ni? A helyzet' mintha nem kedvezne az ellen-tétek, kiélezésének...

- Hát igen, meglehet. Mégis, csak egyet mondhatok, küzdeni a megalkuvás ellen, ez a mi hivatásunk. Igazi színházat csak úgy tudok elképzelni, hogy a próbák nem szűnnek meg premier után, igazi színházat csak úgy tudok elképzelni, hogy kemény munkával megváltoztatjuk a színész egész világnézetét...

És az életét - mert hiszen másként nem megy. Azok a társulatok, amelyeket Ön eszményít, másként is élnek. Van nálunk esély az ilyesféle változtatásra?

- Másként élnek, persze. Alighanem ezért lehet jobb légkört kialakítani egy vidéki színházban, mint Pesten. Mert ott leülhetünk megbeszélni egy-egy jelenetet előadás után, ott fönnmaradhat még az igény, hogy ne nyugodjunk bele a sikerületlenbe, és ne higgyük, hogy pre-mier után kész az előadás. Hiszen a mi pályánk *rabszolgaság.* Ezt a szót azért használom, mert a televízióban a huma-nitás nevében olykor szenvelgő tehetségek félórákon keresztül arról nyilatkoznak, hogy a színészt rabszolgának tekintik a színházban, és ez szörnyű. Szörnyű, hogy a színész kiszolgáltatott a rendezőnek, hogy olyan, mint egy bábu, nincs semmi szabadsága. De én, X. Y., nem leszek rabszolga. Es hisznek ebben a zagyvaságban, amit elmondanak. A te-levízió pedig a humanitás nevében hosz-

szú perceket ad ehhez a kártékony „ideológiához". Mert semmi nem olyan ragályos, mint a szenvelgés, a félreismertség fájdalma, a tehetségnek ez a fetisizálása - a rabszolgaság vállalása nélkül. Hát igenis, ki merem mondani, mi rabszolgák vagyunk. Hogyan lehetne másként egy előadást elkészíteni, vagy akár egy versre fölkészülni, mint irgalmatlan kemény taposómunkával? A színház taposómalom is, mert hogyha nem az, akkor nincs színház. A szerepemet nem úgy kell megtanulnom, hogy tudjam, hanem úgy, ahogyan a Kocsis Zoltán kigyakorolja azt a művet, amit játszik. Vagyis nemcsak a szöveget kell meg-tanulni, hanem a feszültségét, ritmusát, tempóját, fűtöttségét. A kigyakorlás rabszolgamunkája nélkül nincs színészet. Ezt nálunk sajnos a zsenikultusz helyettesíti. Itt mindenki önmagát akarja kiteljesíteni. Mi az, hogy önmagát? Önmagát a szorgalmas munka árán, az anyag valamennyi lehetőségének kiaknázásával akkor tudja az ember meg-valósítani, ha egyszer csak felszabadul a mindent tudásban. Á mű iránti alázatot, a magunkhoz való szigorúságot, ismétlem: a rabszolgaság vállalását kell meg-tanulni ahhoz, hogy szabadok lehessünk. Hogy a színpadon az „jöjjön be", amit akarunk. Es ha mégsem az jött be, akkor még tovább kell gyakorolni.

- *Én ezzel tökéletesen egyetértek, és nem is mentségeket keresek az ellenkezőjére. De sokat beszélgettem az utóbbi hónapokban olyan kiváló színészekkel, akik túl az ötvenen, valahogy kimaradtak a magyar színházi életből. Nagy színészek, és nem játszanak. Megpróbáltam a helyzetüket, a sértettségeik okait megismerni, s főként megérteni. S egy-szer csak úgy éreztem, tulajdonképpen már régen nem az a kérdés, hogy valaki egy fő-rendezővel vagy egy igazgatóval nem találja meg a hangot. Ezek a színészek pályájuk hosszú évtizedeiben azt tapasztalták maguk körül, hogy azoknak, az élete, akikben nekik hinniük kellett volna - tisztelet az igen ritka kivételnek - egyébről sem szólt, mint egzisztenciális harcokról. Pontosabban: a törtetés-ről, a marakodásokról, a megalkuvásokról. És egyszer csak rájöttek, arra, hogy az ő életükben is az a legfontosabb, hogy egyáltalán talpon tudjanak maradni. Persze, mindig idealistának kell lennünk, hiszen művészetről beszélünk, de végül is meg lehet-e kívánni a színésztől, hogy a hivatásában hivő maradjon, ha harminc év alatt rendre kiszolgáltatták őt vezetői belharcaiban? Elvégre a szerencsésebb lelki alkatot - a túlélőkét - senkin nem lehet számon kérni…*

- A színházban ez tulajdonképpen mindig így volt. De én akkor sem hiszek a sértettségben. Soha életemben nem voltam sértett, pedig lett volna rá okom; a sértettség ellen az egyetlen orvosság a munka. Játszottam olyan rendezők keze alatt, akiket igazán nem tartottam nagyra, de akkor is megpróbáltam hinni abban, hogy ők avval a darabbal mondani akartak valamit, azért választották.

- *És ha mégsem azért választották ? Ha a színészt olyan rendezőkkel kényszeríti együvé a sors, akiknek fogalma sincs arról, amit rendeznek, akkor mi legyen? Talán a Nemzeti Színházban is valahogy úgy történt, hogy mire az új vezetés most nemrég odakerült, addigra jó néhányan már semmiben sem hittek. Egyszerűen nem tudták elhinni, hogy bármit tiszta lappal lehet kezdeni...*

- Pedig vannak bizonyító ellenpéldák. Például az *Emigránsok* előadása, amelyben összeállt két színész meg egy rendező, és az eredménye az lett, hogy Avar István olyan alakítást nyújtott, színészetében úgy lépett előre, hogy az ember szíve örült neki. És láttam *a Jövedelmező állást.* Abban egy fiatal művész, Balkay Géza megtalálta, kifutotta önmagát. Ezek az előadások mutatják, hogy van esély az eredményre, ha azért a célért küzdünk, amit a rendező kitűz. Persze, előfordulhat, hogy rossz célt tűz ki. Akkor sem szabad a rendezővel vitatkozni. Ellenben ezer módja van annak, hogy az ember ne nyugodjon bele abba, amivel nem ért egyet. Azt szoktam mondani -- és ez talán nagyon cinikusan hangzik -, nincs olyan rendező, akivel én nem tudom el-hitetni, hogy azt csinálom, amit ő akar. Tudom, hogy kínszenvedés és gyötrelem olyan színházban játszani, ahol általában rossz a légkör, ahol tehetségtelenek a rendezők. Nehéz senyvedve küzdeni. És mégis csak egyet mondhatok: akkor sem szabad megsértődni. Akkor is lehet úgy felkészülni a szerepre, hogy annak sugárzása legyen. a engem rendez valaki, én az ő koncepciójával elvből nem vitatkozom. Esetleg az esti konyak mellett elmondom a magamét, de színpadon, próbán azt nem lehet. Ott dolgozni kell. És nekem az a dolgom, hogy hassak a rendezőre, hogy inspiráljam a munkájában. A színész-rendező kapcsolat egyébként mindig ellentmondásos, bonyolult, még a legnagyobbak esetében is. Egyszer Varsóban, a Nemzetek Színháza fesztiválján láttam Strehler rendezésében a *Terecske* című Goldoni-darab feledhetetlen előadását. Másnap reggel a hotelben ott ültek mellettem azok a szí nészek, akik olyan csodálatosak voltak előző este, és én oda akartam menni hozzájuk, hogy gratuláljak nekik. Gondoltam, megiszom a kávémat, aztán odamegyek. De nem lehetett odamenni. Mert egy szer csak hallom, amint teli torokból szidják a Strehlert. Hogy ez egy diktátor, egy őrült, hogy ezzel az állattal ők többet együtt nem dolgoznak. Ezt hadonászták életük legnagyobb sikere után. Strehlerről még csak annyit, hogy I964-ben találkoztam vele egy Brecht-dialógus alkalmával, Berlinben. Ezt úgy rendezték meg, hogy Strehler, Ljubimov, Besson meg én fenn ültünk a színpadon. Ott állt egy mikrofon, és lent a nézőtéren, a színpad előtt is volt egy másik, amelyikbe mindenki bele-szólhatott. Azt mondták nekem, kezdjem el én a disputát, mégpedig arról, hogy az első próbán a rendező hogyan találkozik a darabbal és a színésszel. Én fölálltam és azt mondtam, hogy engem rendkívül érdekel, miként olvassa fel a színész a darabot az olvasópróbán, mert a tehetséges művész egyszer csak rátalál valamire, ami engem felvillanyoz, befolyásol, noha megvan már a magam elképzelése. Mikor idáig jutottam, a néző-téren felüvöltött egy francia rendező, és azt mondta, hogy mit képzelek én; az első próba már teljesen a rendezőé. Vettem egy lélegzetet, hogy valamit válaszoljak neki, de valaki úgy lökött félre a mikrofontól, hogy majd' beleestehi a zenekari árokba. Ez volt Strehler. És beleordított a mikrofonba: „Maga hallgasson, mert magának láttam egy elő-adását." Erre én tovább akartam beszél-ni, de Strehler engem is leintett. Maga se beszéljen, mondta, mert maguknak könnyű. Hat hét vagy két hónap próbájuk van. Mi három hétnél többet nem tudunk fizetni, ezért nekem már az első próbára a legkisebb nüanszot is kidolgozva kell elmennem; esetleg elő kell játszanom, és meg kell követelnem a feltétlen engedelmességet, mert nincs több időm, értse meg.

- *Önnek van a mai magyar színházban néhány tanítványa. Olyanok, akik vállalják is ezt a rangot. Nagy dolog ez abban a szak-mai életben, ahol senki senkinek se rokona, se őse, még csak nem is ismerőse; ahol mindenki azt hiszi, hogy úgy nőtt fel, mint a dudva. Itt nem szokás a mesterekre hivatkozni. De aligha csak azért, mert ez tudvalevően egy hálátlan szakma. Én úgy látom, hogy csakugyan nincsenek igazi mester tanítvány kapcsolatok.*

- Igen, ez nagyon nagy baj. Persze,

ebben közrejátszik az is, ahogyan nálunk például az új színházak is alakulnak. Kimondatik, hogy ennek vagy annak a városnak színházra van szüksége. Vagyis nem azokban munkál az égető szándék, a kitörni kész mondanivaló, akik azt a színházat majd csinálni fogják. Nem úgy jön létre a csapat, hogy egymásban hivő, egyet akaró megszállottak összeállnak, és megkérdik, hol van rájuk szükség. Én. nem hiszem, hogy egy városi státusszimbólumból színház lehet. Színház akkor lesz, ha valaki mindenáron mondani akar valamit, és ahhoz megfelelő küzdőtársakat talál. Mindezt csak azért mondom el, mert mester és tanítvány között is csak hasonló alapon alakulhat ki kapcsokat. Szolnokon bizonyára. még többször is játszottam volna, ha Székely Gábor ott marad, mert nagyon tetszett nekem, ahogyan ő színházat csinált, amilyen légkört ott kialakított. így vagyok most Csiszár lmrévei is. De meg kell mondanom, hogy én soha nem egy tanítványomhoz megyek cl dolgozni. Csiszár már nem a tanítványom, hanem egy rendező, aki színre vitte a *Csapodár madárkát,* a *Puntilát,* a *Macbethet,* a *Szecsuánit* vagy *a Tribádok éjszakáját.* Egyszóval én egy fiatal rendezőhöz mentem. .Aki mindig valami majdnemőrültséget csinál. Nekem például eszem ágában sem volt, hogy valaha is eljátsszam Puntilát, mert én azt a figurát egészen másnak képzeltem, mint amilyen én vagyok, de Csiszár rávett. Együtt küszködtünk azért az előadásért. Azután fölvetette *a* .Lear gondolatát. Erre sem gondoltam soha életemben. Mert mi tagadás, azért rám is hatott az a bizonyos, konzervatív tradíció, hogy más formátumú színészek szoktak. Lear királyt játszani, olyanok, akik már reggel király-ként kelnek fel, és szépen. mélyítik a hangjukat. A Learre való felkészülés életemnek egy nagyon nehéz korszaka volt, de megérte, mert jól érzem magam az előadásban. Ami egyáltalán nem azt jelenti, hogy tökéletesen elégedett vagyok. De jól érzem magam, mert olyan társulatba kerültem, amelyben mindenki szívvel-lélekkel az előadásért dolgozik, ahol mindenki hisz a rendezőnek. Csiszár-nak nagy tekintélye van a társulatában, téhát lehet dolgozni. Nagyon tehetséges színészeket találtam, olyanokat is, akiket hívnak Pestre, és nem jönnek, sőt még olyat is, aki Pestről ment 1.e, hogy ott játszhasson. Ez színház. Jövőre meg-rendezem ott a *Chioggiai csetepatét.*

Major Tamás Lear király szerepében (Veres T. Attila felvétele)

- Lehet, hogy ez kényes, kérdés, hiszen játszák még az előadást: egyetért-e a miskolci Lear-előadás koncepciójával?

Ez valóban kényes kérdés. Nyilván egyetértek, ha részt veszek benne, ha játszom. Bár egészen biztos, ha én rendezném, akkor nem egészen így rendez ném.

- Meg kell mondanom, én nem tartom jó előadásnak. Eluralkodnak benne a külsődlegességek, a keresettségek. Az ilyenfajta előadás pedig főként akkor irritál, ha ezeket a dolgokat leszámítva sem találok kellő tartalmi értékeket. Olvastam kritikát, amely úgy vélte, hogy az Ön Learje demonstrálni kívánja a világ kegyetlen természetét. Vagyis az első pillanatban tudja, mi lesz az ország felosztás következménye, s a gyakorlatban csak az elméletét akarja igazolni. Ez, a felfogás megmagyarázná, miért nincs az első résznek, hagyományos értelemben íve, miért nem látjuk Lear „leépülésének" folyamatát. De *én másként érzékeltem ezt. Lear csakugyan nem a* orma-M*ásból megy át az őrületbe: abban a pillanatban, amikor felosztja a birodalmát, már őrült. Ettől eltekintve azonban, az előadás rendezői csinnadrattája, s az, hogy mindenki egy más stílust, felfogást játszik az előadásban, mérhetetlenül zavar. Miközben érteni vélem, hogy ezúttal is egy romantikusabb* Learhagyomány *ellenében jött létre ez a vállalkozás. Hiszen ez a lerobbant, hipernaturalista díszletház is érzékletes; amikor a miskolci utcáról belépve, meglátom a színpadon, mintha ugyanoda érkeztem volna vissza. Csakhogy az előadással együtt már nem működik az, ötlet. Vagy lehetséges, hagy túlságosan is értetlen vagyok ?*

-- A. kivitelről természetesen nem vitatkozom, benne vagyok, örömmel csinálom. Maradjunk Learnél. Az első jelenet a színháztörténetben rendszerint mindmáig megoldatlan maradt, mert ha egy jó ember jó szándékkal osztja fel az országot, az szerintem nem a *Lear.* Lear már abban a pillanatban, amikor fölosztja az országot, óriási, zsarnoki hibát követ el. Shakespeare egész oeuvre-je, a királydrámák majd mindegyike arról szól, hogy egy országot nem lehet megosztani. Az merénylet, szörnyűség, abból csak a feudális anarchia következhet. S hogy egy uralkodó mindjárt a dráma elején ilyen őrültséget csinál, ez is olyasmi, ami Shakespeare-ben mindig benne van...

Tehát Lear király az Ön felfogásában mégsem az Oszlopos Simeon Kis Jánosa, *aki tudatos* kísérletei *végez a világ végső rohadtságának bizonyítására...*

Nem, semmiképpen sem. Teljesen azonosulok Csiszár felfogásával, azzal, hogy Lear őrült tettet követ el, amely-nek szükségszerű következményeként csakugyan megőrül. Shakespeare-nél a birodalom felosztásának jelenete már következetesen háborodott logikával tör-

ténik. Hiszen Lear, miután felosztotta az országot, és átadta a hatalmat, ki-jelenti, hogy megtartja királyi címét és annak járulékait. Hát ha egyszer lemond, akkor miféle járulékokat *akar* megtartani? Vagy: ha lemond, akkor immár milyen jogon száműzi Kentet? Ezeket az ellentmondásokat értette meg a legkevésbé a mindenkori Shakespeare-ellenzék. Holott mindez *a Learben* például annak a hatalmi helyzetnek az őrülete, amelyben egy ember azt hiszi, hogy már nem kell logikusnak lennie. A produkció külsőségeivel Csiszár nyilván mai asszociációkat akart kelteni, de ilyen rendezői dolgokkal én nem vitatkozom, ha színészként veszek részt az előadásban.

– Tehát következetesen ragaszkodtak ahhoz, hogy ami Csiszárra mint rendezőre tartozott, abba Ön nem szólt bele?

- Következetesen. Másképpen nem lehet dolgozni. És csak ezt mondhatom minden sértett embernek.

- Ön egy időben élesen meghatározta a Nemzeti Színház profilját évadonkénti Shakespeare-rendezéseivel. Nem lehetne most folytatni ezt a sorozatot? A Major-féle Shakespeare más volna, mint a Zsámbékié vagy a Székelyé, és érdekes lenne, ha ezek az elképzelések mégis együtt élhetnének, egyazon színházon belül…

– A Nemzetiben rendszeresen felkérnek egy-egy rendezésre. Legutóbb került sor *a Két úr szolgájára,* amin még dolgozni fogok, mielőtt a Katona József Színház műsorára kerül. És jövőre is számítanak rám. De nem valószínű, hogy Shakespeare-t rendezek majd. Ot most a fiatalok fedezik fel, és ezt nagyon helyesnek tartom. Egyébként én nagyon szeretek játszani, szeretem *a Kony*hában Marangót, akit felváltva játszunk Kállaival, és nem tudom megunni a *Döglött aknákat.* S ezen felül egy kicsit még a kolozsvári színháznak is tagja vagyok.

– Vagyis egyetlen színház helyett kettőben vagy háromban is dolgozik. Ideális állapot ez ?

– A magam szempontjából rendkívül kedvező állapot, mert szívvel-lélekkel dolgozom, jó légkörű színházakban.

- És ne feledjük a főiskolát. Ön alighanem a tanári kar legrégibb tagja. Mi a véleménye az oktatás színvonaláról? Egyre több panasz hallatszik, azoktól is, akik elvégzik a főiskolát, és szenvednek attól, hogy nem tanulták meg a mesterséget; panaszkodnak a tanárokra, amiért azok elhanyagolják az óráikat, amiért nincs egységes oktatási szemlélet. Azután panaszolják a színházak, hogy a főiskolások felkészületlenek, és azt végül a kritika is kénytelen regisztrálni .. .

- Nézze, én csak arról beszélhetek, hogy én mit szeretnék. Most Székely Gáborral együtt viszek egy osztályt. Röviden leírtuk - de majd bővebben is megfogalmazzuk -, hogyan képzeljük el a főiskolai oktatást. Ebben a vázlatban az első mondatom így szól: Senkit nem tudok megtanítani a színészi mesterségre. Mert rettenetes lenne, ha én azt tudnám. Akkor ugyanis mindenki úgy játszana, ahogyan én. Viszont nagyon nehéz gyakorlatokat tudok végeztetni a növendékekkel annak érdekében, hogy megtanuljanak próbálni. Mert a magyar színészetnek egyik alapvető hibája, hogy nagyon kevesen tudnak próbálni. A színész bejön a próbára, a rendező mond valamit, és másnap, amikor újra mond valamit, a színész kijelenti: megzavarsz, mert tegnap nem ezt mondtad. De hát tegnap tegnap volt, ma meg ma van. Legyenek állandóan készek a rögtönzésre. Járja-nak nyitott szemmel az életben, figyelje-nek, legyenek kíváncsiak, tanulják meg azt a képességet, hogy a megfigyeléseiket elraktározzák, mert azok az adott pillanatban majd beugranak. Ezt kell és lehet tanítani, mert ha bármi mást akarunk ráerőltetni a növendékre, akkor nem az ő egyénisége bomlik ki, legfeljebb az én tapasztalataimat fogja a színpadra vinni. A legnehezebb azt elérni, hogy a színész ne tudja, mi következik. Vagyis ne lássam, hogy ő tudja, mi fog következni. S hogy a színpadon tiszta szituációk alakuljanak ki. Ilyesmikre próbáljuk tehát - nem tanítani -, de gyakoroltatni a növendékeket. S ha erre gyakoroltatjuk őket, akkor egyben a mesterség iránti alázatra is tanítjuk. Arra, hogy lemondjanak a magukkal hozott sablonokról, mindarról, amit rendszerint éppen hogy a színházban, a nézőtéren szednek fel. Nemrég meg-rendeztem *A tudós nőket* a főiskolán. Ez a munka életem egyik legszebb emléke. Azok a sokat szidott, cinikusnak mondott gyerekek - az ő osztályukról készült a televízió emlékezetes riport-filmje - alázattal és lelkesedéssel dolgoztak. Igaz, hogy nem órákat adtunk nekik, hanem próbáltunk velük, még-hozzá újév napján is, egy lakáson, mert akkor már nem engedtek be a főiskolára. Esténként meg leültünk beszélgetni, elmentünk feketézni. Mindig próbáltunk, akkor is, amikor nem voltunk a színpadon.

UNGÁR JÚLIA

Tudatosság, megformáltság, fegyelem

Benedek Miklós - szerepei tükrében

Benedek Miklós tizenkét éve végezte el a főiskolát. Azóta a Nemzeti Színház tagja. Az igazi, nagy, már-már zajos sikert a *Budapest-Orfeum* hozta meg számára, pedig ritka tudatossággal alakított, sajátos, összetéveszthetetlen egyénisége, tehetsége ott munkál valamennyi alakításában. A következő elemzések megkísérlik leírni, nyomon követni szerepformálásának, szerepépítkezésének módját, művészi eszközeit.

A cambrayi bíboros

Németh László *Busz Jánosának* nemzeti színházi előadásán a nyitóképben találkozunk először a cambrayi bíborossal. Széles karimájú kalapja eltakarja az arcát, csak a tartása, járása árulja el, hogy idősebb ember. A fiatal színész nem az öregség jellegzetességeinek kiemelésével, hanem inkább elleplezésével hitelesíti színpadi életkorát. Ahogy botjára támaszkodva, lassú, elnyújtott léptekkel, méltóságteljesen végigvonul a színpadon, olyan ember benyomását kelti, aki titkolni, fegyelmezni igyekszik öregkori gyengeségét.

Járása nemcsak a korára, jellemére is utal. A cambrayi bíboros indulatain éppúgy képes uralkodni, mint fizikai állapotán.

A zsinaton érezhetően ő a legnagyobb tekintély, noha a pernek nem aktív szereplője. Szinte mozdulatlanul ül méltatlanul üvöltöző társai között, elfojtva bosszúságát. Arcának egy-egy rezdülése azonban mutatja, hogy semmi sem kerüli el a figyelmét. Mozdulatlansága nemcsak fenyegető: megvetés árad belőle. Busz kihallgatását nemcsak azért tartja feleslegesnek, mert ismeri az eretnekek lélektanát, a zsinat, az egyház tekintélyét is félti. Okos ember lévén azonban, meghajol a király kívánsága előtt. Ezért viszont kénytelen kimozdulni látszólagos passzivitásából. Észrevétlenül

a per irányítását. Nyugodt, kicsit fölényes hangon avatkozik közbe, valahányszor veszélyes területre téved a vita.

A cambrayi bíboros fegyelmezettsége mögül azonban időnként elővillannak indulatai, emberi gyengéi. Egy-egy erő-

sebb gesztus, hangsúly megtöri a zárt mozdulatlanságot. Mikor az egyik bíboros érvelését Busz gyerekesnek nevezi, nem tud elnyomni egy gúnyos mosolyt, és a gúny ebben az esetben nem Huszt illeti, Az egyház rendjét legkomolyabban fenyegető tételeknél elveszti türelmét, hevesen Busz felé fordul, és ő is felemeli a hangját. Érzi, hogy Husz makacsságán nem tud áttörni. Ingerülten fordít hátat neki, és voltaképpen az egész zsinatnak, tartása egy pillanatra semmivé foszlik, kezébe temeti arcát. A cambrayi bíboros ebben a pillanatban egy keserű, fáradt öregember.

Mikor a király előtt megismétli a habozó Busz helyett, amit az a királyi hatalomról mondott, gyerekes diadal cseng a hangjában.

Ezek a megnyilvánulások nemhogy nem mondanak ellent annak az első benyomásunknak, hogy a bíboros tekintélye, méltósága nagy önfegyelméből fakad, hanem megerősítik, konkrétabbá teszik azt. Megmutatják azokat az érzelmeket, indulatokat, amelyeket meg kell fegyelmeznie. A cambrayi bíboros zsinat alatti viselkedése abból az összefoglaló képből bomlik ki, amelyet Benedek a bíboros első megjelenésekor pusztán a járásával érzékeltetni tudott. A kép jelentése árnyaltabb lett, de nem változott.

Raymond, a cukrász

Arnold Wesker A *konyha* című darabjának színpadán majdnem végig jelen van Raymond, a francia cukrász. A. darab főbb összeütközéseiben nincs szerepe, és Benedek Miklós épp ebből a hiányból építi föl a figurát. Kevés szövege van, színpadi létezésének nagy részét a munka tölti ki. Ahogy nyugodtan, módszeresen dolgozik, ahogy a hentessel lebonyolítja a maguk külön kis üzletét (borjúhúsért süteményt ígér), ahogy munkakezdés-kor együtt bolondozik a többiekkel, az a konyha mindennapjait idézi, az állandóságot, a megszokást. Látszólag teljesen belesimul a konyha életébe, és mégis tökéletesen kívülálló.

Raymond nem vesz részt a veszekedésekben, mindenkivel felületes jó viszonyban van, nem ad alkalmat támadásokra. Még a mindenkivel kötekedő Peter sem tudja kikezdeni. Petert, aki minden tekintetben ellentéte, ingerli ez a nyugodt simaság, és megpróbálja megtréfálni, de a tréfa ellene fordul. Raymond úgy szereli le, hogy azért a tréfa tréfa marad, és Peterben sem hagy-hat rossz szájízt maga után.

Távol tartja magát minden, a konyha szempontjából életbevágó eseménytől. Amikor Hans leforrázza magát, és a többiek köré gyűlnek, ő háttal áll, nem hagyja abba a munkát, csak a válla fölött nézeget feléjük. Az utolsó jelenetnél, amikor Peter teljesen felforgatja a konyha világát, már nincs is jelen. Nem avatkozik bele semmibe, ő csak szemlélődik. Benedek Raymond-ja állandóan figyel. Benedek éppen ezzel az állandó figyeléssel teszi láthatóvá, szinte megfoghatóvá a figura kívülállását.

Nemcsak nem akar, nem is igen tud meghittebb emberi kapcsolatokat létesíteni. Megpróbál barátkozni Paullal, a másik cukrásszal, sajnálja és segíteni akar neki, de mikor közvetlen szeretne lenni, csak közvetlenkedő. Tapogatózása a másik felé tétova, ügyetlen, valahogy mindig Paul legfájóbb pontját érinti.

A nőkről fölényesen és kiábrándultan beszél, mint aki alaposan kiismerte őket. Ravmond nagyon keveset tudhat a nőkről, erre vall Peternek adott zavart-cinikus válasza, mikor az megkérdi tőle, milyen nőkről szokott álmodni, és ő azt, kérdezi vissza, miért, más is van, nemcsak egy fajta? Gyakorlott nőcsábász voltát erősen megkérdőjelezi egy rövid jelenet. A munkakezdés lazább légköré-ben Raymond nagy vagányul elkapja hátulról a kéjesen-álmosan nyújtózkodó kávéfőzőnőt. A mozdulat suta, esetlen, és az egész akció egy hősködő kamasz idétlenkedésének hat.

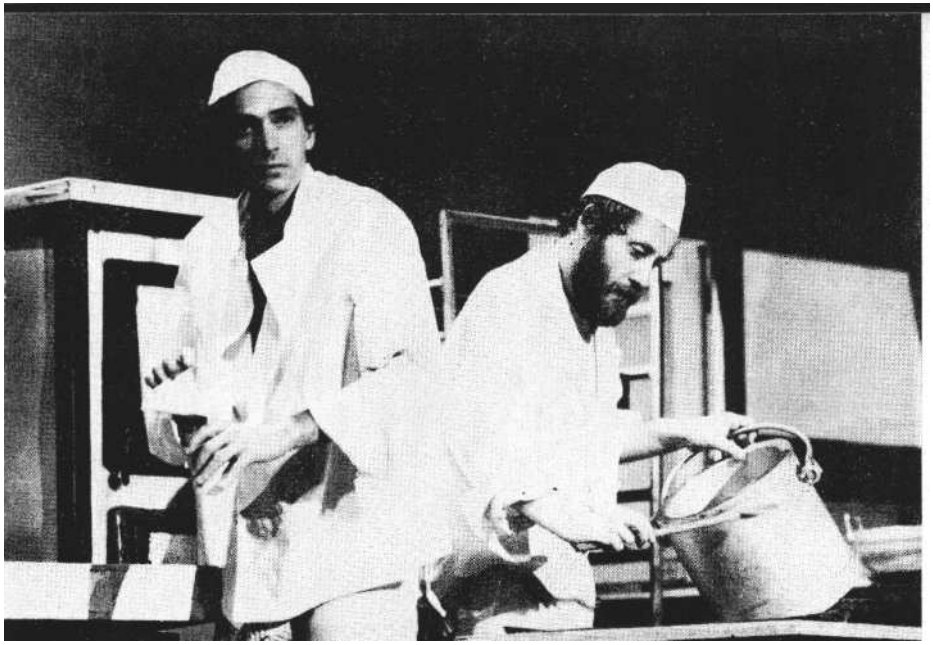
Raymond élénk figyelemmel kíséri Peter és Monique szerelmét. Mikor azok a kibékülés egy ritka pillanatában, a többiekről tudomást sem véve összeölelkeznek, rosszallóan csóválja a fejét, de egy percre sem vészi le róluk a szemét, még a nyaka is egészen kitekeredik. Nemcsak a számára ismeretlen szenvedélyt, magát az ölelkezést is kíváncsian nézi. A szemlélődés itt leskelődéssé válik.

Benedek Raymond-ja kívülről szemléli az életet, ez teszi számára általában könnyűvé, súrlódásmentessé az emberekkel való ,közlekedést, de kívül is marad az életen, mert mélyebb emberi kapcsolatok nem jöhetnek létre egy ilyenfajta magatartásból.

A filozófiatanár

Moliére *Úrhatnám polgárjában* Benedek filozófiatanárjának külseje, és az a mód, ahogy megjelenik a színpadon, meghatározza a figurát. Nevetséges és egy kicsit ijesztő, de van benne valami tiszteletet parancsoló is. Lengő kóchajával, kopottas kabátjában, megfakult, lila harisnyájában, rosszul befűzött magas szárú cipőjében, szánalmasan komikus látvány, különösen a csillogó-villogó környezet-ben. Ugyanakkor tanáros magabiztossággal lép be, és határozott kézmozdulattal int, hogy kezdhetik az órát. Fog-

Benedek Miklós Németh László Husz-drámájában (Márton **Andrással)**



Benedek Miklós A konyhában (Koltai Róberttel)

lalkozási hiúsága lépten-nyomon tönkreteszi foglalkozását képviselő pózait, a méltóságteljes viselkedést, a bölcs higgadtságot.

Mikor teljesen eredménytelenül próbálja meg bölcs belátásra bírni a tudományuk elsőbbségét harciasan bizonygató tánctanárt, zenetanárt és vívómestert, váratlanul hisztérikus, agresszív hangon felkiált: „Hát a filozófia?!" Út-széli gyalázkodása, hörcsögindulata, gyenge testi ereje méltatlan és megalázó helyzetbe juttatja, lábánál fogva kivonszolják a szobából. A következő pillanatban azonban fölpattan az ajtó, és ugyanazzal a magabiztossággal siet be, mint először. Úgy viselkedik, mint akihez nem érhet fel az előbbi incidens, de közben egy áruló mozdulat emlékeztet nagyon is esendő voltára: sajgó lábát próbálja meg eligazítani a cipőben.

Nagy hókuszpókusszal lát neki a tanításnak. Ahogy hatalmas táskájából előhalássza a könyveket, zsebéből meg a morált tartalmazó „minikönyvet", az a kóklerség határát súrolja. Mint egy szatócs, úgy ajánlgatja a különböző tudományokat. Tagoltan, szájbarágósan, rámenősen magyaráz.

Mikor a fizikakönyvet is visszateszi a táskájába, és Jourdain úr tétován a táska fölött nyúlkál, mintha maga akarna keresni benne valamit, elhessegeti onnan a kezével. Benedek, a tudomány emberének az ostobák, tudásra érdemtelenek iránti minden megvetését belesűríti ebbe a gesztusba.

A magasabb tudományok régióiból alá kell szállnia a helyesíráshoz. Hogy tekintélyét önmaga előtt is megőrizze, hatalmas energiával veti bele magát a magánhangzók képzésmódjának magyarázatába. Szavait kifejező kéz- és szájmozdulatokkal kíséri. Egyre jobban elkapja a szenvedély, elemében van, figyelnek rá, tanítványa áhítatos érdeklődését látva belekezd a másnapra tartogatott mássalhangzók ismertetésébe. Benedek tökéletesen kijátssza a tárgy és a szokatlan hőfokú előadásmód össze nem illéséből fakadó komikumot, de azt is megérezzük játékából, hogy ez a lelke-sültség egyre őszintébb. Megmutatja, hogy ez az ember a méltóságteljes pózai mögött, igazi, vérbeli tanár, és csak annyira őrült, mint mindenki, aki szenvedéllyel űzi foglalkozását. Jourdain meg-zavarodott dadogása kijózanítja, és rémülten nézi a másik őrültségét.

A gáláns levél megfogalmazásának feladata és Jourdain akadékoskodása megint csak próbára teszi nehezen szinten tartott méltóságát. Hangja kissé ingerülten cseng. Gúnyos szolgálatkészséggel darálja el az eredeti mondat minden lehető és lehetetlen változatát.

Ahogy távozóban megáll az ajtóban és visszafordul, ismét ugyanúgy látjuk, mint amikor először belépett. Ugyanaz a tartás, ugyanaz az arc, ugyanaz a kéz-mozdulat. Szüksége van rá, hogy ne vegyen tudomást a méltóságán esett sérelmekről. A filozófiatanár egész méltóságteljes magatartása, még aszkétikus külseje is felvett póz, de ez a póz egészen hozzánőtt már. Ő komolyan veszi. Benedek Miklós, játékának komolyságával érteti meg ezt. Alakítása mentes minden túlzott bohóckodástól.

Varravin tábornok

Szuhovo-Kobilin darabjában, a *Tarelkin halálában,* Varravin tábornok áll a hatalmi hierarchia csúcsán. Egy váratlan esemény, legtitkosabb iratainak eltűnése azonban megzavarja biztonságát. Pozíciója, egész léte kerül veszélybe. Benedek Miklós alakításában figyelemmel kísérhetjük, hogyan fordul ki teljesen önmagából a tábornok, és mégis hogyan marad végig önmaga. A magas rangú hivatalnokról kialakult, megszokott, mozdíthatatlannak tűnő kép megelevenedik, előtűnnek mögüle Varravinnak azok a tulajdonságai, melyek hatalmát biztosítják. Gyors észjárása, cinikus emberismerete, kíméletlen célratörése, energikus egyénisége. Az alakítás szélső pontjait az első jelenet kimért, méltóságteljes. szavaival, mozdulataival takarékosan bánó hivatalfőnök, és az utolsó jelenet földön csúszó, a megdöbbenéstől rémülten ziháló és szó szerint falra mászó Varravinja jelzi.

Benedek a hivatalfőnök hozzáférhetetlenségét azzal a nyájas oda nem figyeléssel érzékelteti, ahogy Tarelkin panaszkodását hallgatja. Villámsebesen pergeti végig két ujjával a pénzköteget. Pénzszámlálási technikája nagy gyakorlatra vall. Kedélyesen átkarolja Tarelkint, mosolyog, bólogat, célzásait nem látszik tudomásul venni. Csak a követelni szóra változik meg a magatartása. Csodálkozásába fenyegetés keveredik, magabiztos, gúnyos fölényével kikezdhetetlen-nek látszik.

Bizalmas leveleinek elvesztése teljesen kilendíti nyugalmából. Benedek további játékát hallatlan mozgékonyság jellemzi. Ebben fejeződik ki Varravin izgatottsága, feldúlt lelkiállapota, láthatóvá válik agyának lázas működése. Szinte tapint-ható a benne uralkodó feszültség, mintha állandó remegés rázná. Már akkor is tesz néhány tétova, kereső mozdulatot, mikor hivatalnokai élén először ront be Tarelkin lakásába. A papírok emlegetése teljesen kihozza a sodrából, de hivatalnokai előtt fegyelmeznie kell magát, felindultságát kezének, ujjainak ideges játékával vezeti le. Benedek a „félre" mondatok kétségbeesett felháborodásából minden átmenet nélkül vált át a tábornok ellentmondást nem tűrő, hideg, cinikus modorába.

Mikor egyedül tér vissza, hogy végre zavartalanul kereshesse a leveleit, el-ereszti magát. Megkönnyebbülten veti magát egy karosszékbe, ahol az előző jelenetben még nagyvilági eleganciával ült. Hanyagul, lazán elnyújtózkodik, szabadjára engedi Tarelkin iránti gyűlöletét, amiért az megismertette vele a félelem gyötrelmeit. Gyönyörűséggel kéjeleg az undorítóbbnál undorítóbb hasonlatokban, és Benedek előadásmódjában a szavak a lehető legérzékletesebben idézik meg jelentésüket. Mivel nem találja a papírjait, egyre kapkodóbban, egyre fejvesztettebben keresi őket. Tébolyodottan hajigálja ki a fát a fásládából.

Mikor Raszplujev rendőrbiztos kutakodás közben rajtacsípi, rettenetesen

megijed. Rutinja kisegíti ugyan a kínos helyzetből, de időre van szüksége, hogy felocsúdjon. Leül a színpad jobb oldalán, elfordul Raszplujevtől, idegesíti a rendőrbiztos harsány szolgálatkészsége, fejét a kezébe hajtja. Raszplujev azt hiheti, hogy, a tábornok azért viselkedik így, mert elégedetlen az ő intézkedéseivel. A néző számára azonban Varravin láthatólag arra vár, hogy egy kicsit meg-nyugodjon, hogy lecsendesedjen a szív-verése. Mikor sikerül megszabadulnia a rendőröktől és egyedül hiszi magát, kitör rajta a hisztéria. A sikertelen keresés és az előbbi ijedtség hatására elveszti tartását, zokogva borul a földre. Ekkor szólítja meg Tarelkin Szila Kopilovnak öltözve. Varravin végképp összezavarodik, egész emberi hangon szól, önkéntelenül válaszolgat Tarelkin kérdéseire. A búcsúbeszéd alatt, az üres koporsó emlegetése teljesen elbizonytalanítja, valósággal kimenekül a színpadról.

Benedek Miklósnak abban a jelenetben, ahol Varravin, mint Polutatarinov kapitány lép színre, a darab világának képtelenségét kell megtestesítenie. Meg kell értenie a természetellenességnek azt a magától értetődő voltát, amely az egész rendszert működteti; hogy a zűr-zavar természetes közege ennek a rend-szernek. Megjelenése nem annyira ijesztő, mint inkább elképesztő. Határozott fellépése, a halottnak vélt Tarelkin elleni kirohanásának szenvedélyessége olyan meggyőzően hat, hogy Raszplujev teljesen természetesnek találja jelenlétét, és azt, hogy átveszi az események irányítását. Ahogy mankójára támaszkodva könnyedén, szinte tánclépésekkel beugrálja a színpadot, agyának hirtelen változásait is kifejező, gyors, váratlan mozdulatai, sistergő energiája lehengerlik a rendőrbiztost, nem tudja követni. Varravin otthonosan mozog az álöltözetében, jól eligazodik a képtelen világban, pontosan tudja, kit hogyan, mivel lehet meg-nyerni terveinek. Dróton rángatja az embereket, játszik velük. Benedek Varravinja élvezi ezt a játékot. Ebben a jelenetben különösen érzékelhető, hogy a tábornok nemcsak a bosszúállásban leli örömét, hanem a saját ravaszságában, találékonyságában és magában a játékban is. Noha egyre jobban átéli szerepét, komédiázása roppant céltudatos, ki-számított, és hangsúlyozottan komédiázás marad.

A jelenet csúcspontja, amikor elhiteti a rendőrökkel, hogy akit a kezük közé kaptak, nem Tarelkin, nem is Kopilov,

Benedek Miklós a Két úr szolgájában (Csurka Lászlóval és Horkai Jánossal)

hanem vámpír. Elnyújtott torokhangon ejti a szavakat, olyan mozdulatokat tesz, mint a gyerekek, mikor valamilyen mesebeli szörnyeteget utánoznak. Huhog, csapkod a karjával, térdre veti magát, szavainak egy rémisztő üvöltéssel ad nagyobb nyomatékot. Sátáni komédiázásával lenyűgöz[, végképp elhülyíti Raszplujevet. Kiterjesztett karokkal szorosan elé áll, és a hipnotizőr jellegzetes kézmozdulataival kényszeríti rá az akaratát. Majd átrohan a túloldalra, a közönségnek háttal, eszelősen ugrál a színpad szélén és integet a rendőröknek, hogy ne higgyék, amit Tarelkin mond. Mikor az fájdalmában azt vallja, hogy ő mindkét elhalálozottal azonos, Benedek alakja megnyúlik, és kezének néhány gyors, elhárító mozdulatával - mintha azt mondaná, távozz tőlem sátán -- tetőzi be ezt az őrült és gonosz játékot.

Varravinnak természetes létformája az alakoskodás, a szerepjátszás. Mikor újra saját alakjában jelenik meg a rendőrségen, nagy odaadást, csodálkozást színlelve hallgatja Raszplujev hőstetteit, de közben el kell fordulnia, mert arca visszataszító grimaszba torzul a visszafojtott nevetéstől.

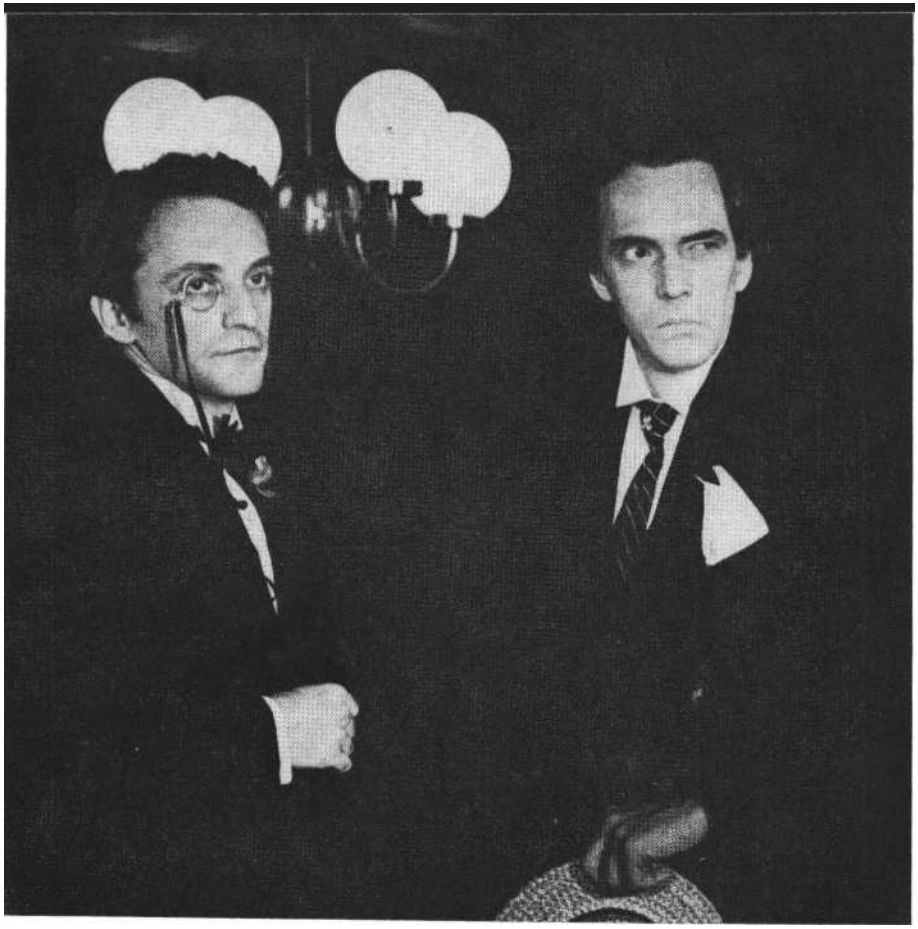
Csak ha papírt lát, akkor esik ki a szerepéből. Mikor észreveszi Raszplujevnél Tarelkin vallomását, megszűnik körülötte a világ, megbabonázva, feszülten bámulja a zöld papírt, egyszer csak türelmét vesztve, erőszakosan kirántja a kezéből. Egyébként azonban kimért és méltóságteljes, még akkor is megőrzi önuralmát, mikor Tarelkin vádja alapján Raszplujev ráveti magát. Mozdulatlan fabábként, merev arccal, összeszorított szájjal tűri a rendőrbiztos érintését. Egyetlen gesztus fejezi ki dühét, az emberek iránti mélységes megvetését. Kesztyűjével meglegyinti a megszeppent Raszplujevet, mintha bátorítaná, sőt meg-dicsérné buzgalmáért, de a mozdulat gyors, rövid és a kesztyű élesen csattan Raszplujev arcán.

Varravin gonoszsága, hideg embertelensége a vízivás-jelenetben a legnyilvánvalóbb. A napok óta szomjazó, végsőkig elcsigázott Tarelkint azzal akarja szóra bírni, hogy vizet hozat magának. Benedek lassan esurgatja a vizet, nagy élvezettel iszik, érzéki gyönyörűséggel beszél mindenféle vízzel kapcsolatos dolgokról, majd felpattan, többször elhúzza Tarelkin orra előtt a poharat, miközben ujjai pattogtatásával diktálja a rendőröknek egy folyóról szóló dal ritmusát. Benedek itt sokkal hátborzongatóbb, mint a vámpírjelenetben volt. Az emberi kegyetlenség a legijesztőbb emberellenes erő.

Lombardi doktor

Goldoni *Két úr szolgájának* Dottoréja a commedia dell'arte egyik állandó típusa. Benedek Miklós játékában élővé, elevenné válik a commedia dell'arte erősen megkötött színjátszásmódja.

A Dottore előírásos fekete jelmezét, szemüveges, iszákosságra valló, piros orrú maszkját viseli. A ruha anyaga, szabása, a nadrágszár hátul hosszabb, libegő része, a széles, fehér körgallérból kiugró, hosszúkás fej, amit a szorosan rásimuló sapka még jobban megnyújt, és a csőrszerű orr, madárszerűvé teszi külsejét. Benedek azonban nemcsak *úgy* néz ki, mint egy madár, Benedek madarat játszik. Azt játssza el, hogy Lombardi doktor egy fontoskodó, káráló, nagy, fekete madár. Mindenbe beleüti az orrát, legszívesebben mindenki helyett ő beszélne, ő cselekedne. Allandóan ott izgul, szurkol, ugrál a fia mögött, majd szét-veti a beszélhetnék és a tettvágy. Ez az állandó izgalmi állapot nagy természetességgel nyilatkozik meg a madár-szerű mozgásban és beszédmódban. Puha, mamuszszerű cipőjében lábujjhegyre



Benedek Miklós a Budapest-Orfeumban (Szacsvay Lászlóval) (Iklády László felvételei)

emelkedik, teste feszes ívbe hajlik, fejének apró, gyors, szaggatott mozdulataival, mereven kidüllesztett szemével követi a játékot. Mindent észrevesz, mindenre reagál. A mások szavaihoz is ő gesztikulál. Valahányszor Federigo Rasponi halálát említi valaki, mindig ő mutatja, ugyanazzal a kézmozdulattal, hogy kampec. Benedek színpadi jelenléte rendkívül intenzív, Lombardi doktorra akkor is oda kell figyelni, ha nem beszél.

Közbeszólásainak váratlansága, agresszivitása, a hallgatás során benne felgyülemlett feszültségből fakad, olyan, mintha elrikkantaná magát. A figura éles torokhangját Benedek a sajátjaként kezeli, nem érezni benne semmi erőltetettséget. A doktor beszédét nemcsak a hang minősége teszi kellemetlenné és egyben komikussá, hanem az az ellent-mondást nem tűrő modor is, amellyel mondanivalóját mindig jelentőségteljes-nek, kétségbevonhatatlannak tünteti fel. Ez leghatásosabban a latin mondatok nyilvánvalóan rossz vagy parlagi fordításakor jut érvényre.

A maszk miatt az arc lényegében mozdulatlan marad, ezért gesztusai mindig hangsúlyosak, a madárszerűség a legapróbb részletekig kidolgozott. A madárképzetet erősíti például zavart kerengélése, tipródása, mikor azt hallják, hogy Federigo Rasponi mégis él. Vagy ahogy sebes mozdulatokkal felkapkodja bő köpenyét, hogy a nadrágzsebében tartott szíverősítővel csillapítsa idegességét, olyan, mintha a tollait borzolná.

Erőszakossága, saját hangjának imádata a Pantalonéval való összeveszés jelenetében válik nyilvánvalóvá. Belép a Pantalone kertjét jelző, elkerített kis négyszögbe, bezárja az ajtót, akkurátusan rácsapja a reteszt, és olyan pózba helyezkedik, mintha a bírói emelvényről szónokolna. Benedek ezzel a pozitúrával teszi egyértelművé, hogy Lombardi doktornak jogász a foglalkozása. A hagyomány szerint ugyanis, a Dottore vagy orvos, vagy jogász, és Goldoni szövege a corpus juris emlegetésén túl, kevés támpontot nyújt ennek eldöntéséhez. Nem engedi szóhoz jutni Pantalonét, folyton közbevág, szavait heves, szélsőséges, szárnycsapásokra emlékez-tető mozdulatokkal igyekszik meggyőzővé tenni, végül izgatottsága tetőfokán helyből átugorja, szinte átrepüli a kerítést, amit hosszú, bő köpenye még hatásosabbá tesz. Ahogy az embereknek egy kellemetlen, tolakodó fajtája, amelyik beszéd közben egész közel hajol a másikhoz, hogy semmiképpen se lehessen kikerülni, lerázni, úgy tapad Pantalonéra Lombardi doktor, míg be nem fejezi a mondókáját.

Az utolsó jelenetben Benedek megmutatja, hogy a mozdulatlansággal is kifejezhető az erőszakosság, tolakodás, fontoskodás. A házigazda, Pantalone, és az őt üdvözölni kívánó Florindo közé áll. Egészen közelről bámulja a jövevényt, és nem moccan. Nem veszi észre magát. Ha Florindo félrehajlik, ő is utána hajlik. Így azok nem látják egymást beszélgetés közben. Lombardi doktor nem hagyja, hogy ne vegyenek tudomást róla.

Benedek Miklós méltó utóda a commedia dell'arte színészeinek. Mikor beszél, az egész testével beszél, és mindent el tud mondani a testével és a hangjával. Gesztusait a hasonló szituációkban változatlanul vagy némi változtatással megismétli, érzékeltetve a figura szokásai-nak, tulajdonságainak megrögzöttségét, saját világát, és ezzel együtt az alakítás következetességét, zártságát, kerek egész voltát. Benedek Miklós Dottore-alakítása, anélkül, hogy egy percre is ki-szakadna az előadásból, hiszen lényegi vonása az állandó figyelem, az események szemmel tartása, önálló, eleven műalkotás.

A pesti polgár

A Budapest-Orfeum szigorúan szerkesztett, fegyelmezett előadásának érezhetően Benedek Miklós az összetartó ereje. Ez nem azt jelenti, mintha háttérbe szorítaná a másik két nagyszerű színészt - az összjátékot biztosítja. Mintha a rendező jelen lenne a színpadon, és rajta tartaná szemét az előadáson. Amikor csak a háttérben üldögél a kis kávéházi asztalnál, akkor sincs egyetlen, nem a játéknak szóló pillantása. Időnként szinte észre-vétlenül átrendezi a színt a következő jelenethez, új kelléket hoz be, hangtalanul, hogy ne, zavarja az éppen éneklőt, helyére tesz egy széket. Ilyenkor a legfesztelenebb, dúdol magában, a dal ritmusára mozog, rendezkedik. O az, aki-nek a zongoristával is közvetlen kapcsolata van. Császár Angéla és Szacsvay László egyik közös száma alatt otthonosan odakönyököl a zongorára, és a zongoristával együtt figyelik, élvezik a másik kettő játékát, végül már egymás-nak éneklik a dal refrénjét. Szívvel-lélek-kel éli az előadást, de irányítja is, egy kicsit fölé is emelkedik.

Egyénisége, megjelenése, viselkedése megtestesíti a műfajt, egy lenézett, kiszorítottságát, kisebbrendűségi érzéseit önmaga kigúnyolásával és az ebből fakadó szellemi fölénnyel kompenzáló társadalmi réteg önironikus, érzelmes-keserű megnyilatkozásait. Elegáns, ám korántsem mindig felszabadult játéka, a pesti polgár gátlásainak, feszültségei-nek, s ugyanakkor önérzetes gőgjének kifejeződése.

„Az ember egy léha..." - mondja a filozófiai közhelyeket szomorkás-megbocsátón megéneklő sanzon. De Hoff-

mann úrral való összefüggésében, aki nehéz pénzeket fizetett azért, hogy elhagyhassa ősei hitét, hirtelen történelmi, emberi mélységet kap. Jócskán benne járunk már a harmincas években. Négyszer hangzik el a jól ismert refrén. Előbb rezignáltan, védekezően, majd egyre torzabban, egyre fogcsikorgatóbb dühvel, mert az idők nem kedveznek az „embernek maradni" szép követelményének. S miközben élvezzük az előadás-mód művészi bravúrját, összeszorul a torkunk.

Benedek Miklós elegáns színész. Eleganciája nem a hagyományos dzsentris elegancia. Szorosan összefonódik intellektusával. Tudatosan bontja ki alkatának lehetőségeit. Gesztusai megformáltak, mozgásának pontos koreográfiája van. Könnyedsége fegyelmezett, kemény munkát takar, erről tanúskodik összetöredezett, már tökéletesen a lábához idomult cipője.

Egyetlen mozdulattal képes megteremteni az irodalmi kávéház atmoszféráját, egy egész életformát, abban a jelenetben, amelyikben Nóti kávét rendel. Mikor megtudja, hogy ki a kissé bogaras vendég, megemelkedik ültében, és a kezdő író megilletődött tiszteletével meghajtja magát a már befutott mester felé.

Benedek Miklós színészi erényei - intelligenciája, formaérzéke, kifejező mozgása-beszéde, fegyelmezettsége - paradox módon ott mutatkoznak meg a legplasztikusabban, ott válnak a legmegfogalmazhatóbbakká, ahol játéka a „legcivilebbnek" tűnik fül : *a Budapest-*
Orfeum-ban. Ez a „civilség" azonban csalóka. Benedek Miklós ugyanis nemcsak szerepein dolgozik tudatosan, hanem önmagán is. Személyiségén, külső megjelenésén. Szinte megalkotja, formába önti önmagát. Arcvonásai máris őrzik az eltelt évek tapasztalatait. Keményebbek, élesebbek lettek. Fanyarságot, elszántságot tükröznek, és egyfajta védekező távolságtartást. Egyéniségének megformáltsága és magas színvonalú mesterségbeli tudása különös esztétikai minőséggé alakult, mely a Budapest-Orfeumban közvetlenül jut érvényre, de jelen van többi alakításában is. Feloldódik az emberi sorsokban, típusokban, tulajdonságokban.

DOBÁK LÍVIA

„A nevem: Gregory Solomon"

Miklósy György az Ódry Színpadon

Egyedül marad. Blokk és ceruza a kezében, mégsem kezd írni. Pontosan tudja: melyik bútor mennyit ér. Végigpásztázza szemével új vagyonát, majd odalép a legkedvesebbhez, a hárfához. Megpendít egy húrt, félrehajtott fejjel figyeli, hallat-szik-e a repedés. Miután megsimogatta a tokot, s nyugtázta magában : nem is olyan repedt ez a rezonáló lemez, a gramofonhoz megy. Kiválaszt egy lemezt, felteszi. Gallagher és Sheean! A híres nevetőszám. Két férfi sikertelenül próbál kimondani valamit, s ettől hisztérikus ne-vetésben törnek ki. A hatás alól Solomon sem menekül. Leül a bőrfotelba, mosolyog, majd hátradől, és hangosan kacagni kezd. Az örökkön küzdő, *és az* étetet, aktívan újrakezdő közel kilencven-éves ember nevetése ez, az élettel, a körülményekkel megharcolni *gyáva* értelmiségiekkel szemben.

Arthur Miller az *Alkuban* visszatér személyes, családi élettapasztalataihoz, s ugyanúgy, mint az *Édes* fiaimban vagy *Az ügynök* halálában, ebben a darabban is a jelent meghatározó múlttal foglalkozik.

Victor és Walter - a két testvér - jelenét a nagy gazdasági válság okozta családi körülmények, apjuk üzleti csődje határozta meg. A közös sors ellenére különböző útra kerültek. Walter önzőbb lévén - karriert csinált, de magánéletében boldogtalan lett. Victor viszont feláldozta pályáját apja iránti fiúi kötelessége miatt. Életük közös vonása: mindketten eltitkolták még önmaguk előtt is az igazságot, a valóságot. A két testvér a közös családi örökség eladásakor találkozik, hosszú évek után először. Kutatják az okokat, a múlt elhibázott tetteit, amelyek ide juttatták őket. Tudják, az igazság megtalálása sem változtathatja meg életüket. Az ő egymás elleni küzdelmük győztese Solomon, a bútorkereskedő, az el-pusztíthatatlan öreg zsidó, aki hosszú éle-te során mindig szembenézett az igazsággal, és mindig megharcolt körülményeivel, sohasem engedte, hogy legyőzzék. Most sem azért győzött, mert viszonylag áron alul vette meg Victorék hagyatékát, hanem mert idős kora ellenére vállalta az újrakezdést.

A Színház- és Filmművészeti főiskola idei negyedéves hallgatói mutatták be az Odry Színpadon az Alkut, Konter László rendezésében. A vizsgaelőadás érdekessége: Solomont, a kereskedőt, Miklósy György játssza. Miklósy pályája az utóbbi években felfelé ível. Az „ív" elejét nehéz meghatározni, de eddigi legmagasabb csúcsát igen: ebben az izgalmas, őszinte alakításban. Miklósy karakterszínész lévén, karaktert akart formálni, s mégis egy „hős", az előadás középpont-ja sikeredett belőle. Szinte teljesen átlényegült, nem ismerünk rá; és ez nemcsak az igen jó maszknak köszönhető, amely valóban nagy segítője. Nem Miklósy Györgyöt látom a színpadon, ismert joviális mozdulataival, kedélyességével, hanem egy furcsa, elhanyagolt öltözetű figurát, akinek kövérkés testén lötyög a nadrág, fekete kabátja rövid és elnyűtt. Ócska aktatáskát hord magával, melynek tartalma papírlapok és jegyzetek helyett az élet elengedhetetlen tartozékai: tojás, narancs és csokoládé. Ez a majdnem visszataszítónak tűnő handlé úr lesz egy másodperc alatt, amikor felpróbálja az eladásra szánt holmik egyikét, a cilindert.

Hol a határ, az igazi út a harsányság és a szürkeség között? Erre ad választ ez az alakítás. Miklósy „harsánysága" egy hajszálon múlik. S ő a hajszálon innen marad. Milliméterre kidolgozott figura ez, a zsidó kereskedő beszédstílusával, jiddis akcentusával együtt. Miklósy a figura, a handlé humorát, sőt öngúnyát is hangsúlyozza, de úgy, hogy mosolyunk átalakuljon az élet igazsága iránti rádöbbenésre. E figurális akcentusból akkor lép ki, amikor megköszöni a Victort játszó Sipos Andrásnak az életet, a munka, a merész vállalkozás újrakezdésének a lehetőségét. Majdnem kilencven éve ellenére frissen mozgó öregúr. Botja inkább státusszimbólum, mint funkcionáló tárgy. Köhögése erős dohányosra és nem beteg emberre vall. Rosszulléte - az elején - kissé erőltetett, hiszen félti a megkedvelt bútordarabokat, fél, hogy az alku nem jön létre. Később ugyanettől való félelmében tényleg rosszul lesz. Ugyanakkor kedves humorral oszlatja el az érte aggódó házaspár rémületét: gyerekes huncutsággal kéri gyógyító csokoládéját. Hosszú élete és pályafutása alatt rengeteg emberrel találkozott, szinte a társadalom minden rétegéből. Ismeri az embereket, tudja, kit, hogyan kell kezel-ni. Már a helyiségbe léptekor feltérképezte a helyzetet, nemcsak a bútorok ér-

tékét állapította meg első ránézésre, hanem a két embert is. Tudja, hogy a csinos és jól öltözött Esthert ruhája dicséretével és nagyvonalú, bizalmat kérő szavaival hódíthatja meg. „Hatvankét éve vagyok a szakmában, de nem csaptam be senkit" - mondja, miután Esther felhívta figyelmét a bútorok értékére. Az igazi partner azonban Victor. A férfi pedig egy kis fizetésű rendőr, akinek minden pénz számít, hosszú évek után - a ház lebontása miatt - kénytelen rászánni magát a hagyaték eladására. Tapasztalatlansága miatt félszegen viselkedik, szeretne minél hamarabb túllenni e kényes dolgon. Miklósy Solomonja tudja, Victor tiszta, becsületes, úgynevezett konkrét ember. Kettőjük párbeszédének a lényege: Solomon - Victor akarata ellenére - beszélgetni szeretne, kitárulkozásra akarja kényszeríteni a rendőrt, mi-közben titokban kiválasztja a számára értékes bútorokat: „Egy percig sem vesztegetem az időt, máris számolok" - mondja többször is, de esze ágában sincs számolni. Darabról darabra végignézi a portékát, először a hárfát, mely már első pillanatban lenyűgözte. „A rezonálólemeze repedt, tudja. De azért nem kell kétségbeesni, mert ez még így is egy nagyon szép darab" - tér vissza a hárfa méltatására, miután régen otthagyta a hangszert, és egészen más hétköznapi dolgokról fecsegett.

Amíg Victor, mint eladó, a bútorok stílusára hivatkozik a tárgy értékét illetően, addig Solomon, lerántva őt a valóság világába, érzésektől s emlékektől mentesen, tárgyilagosan megállapítja: „Használt bútor az nem érzelmi kérdés ... a használt bútor ára, az csupán néző-pont kérdése, és ha maga nem hajlandó a nézőpontot megérteni, akkor maga nem érti meg az árat sem." Miklósy Solomonja dróton rángatja partnerét, pattanásig feszíti annak idegeit és türelmét. Úgy néz meg minden mozdíthatót töviről hegyire, hogy nem lehet tudni, melyik bú-tort szeretné és melyiket nem. Victor hiába közli: ő csak az egészet adja el, Solomon matat, mér, ráüt egy asztalra, lassan de biztosan mozogva az ingóságok birodalmában, mintha csak alattvalói között járna, néha meg-megérintve egy számára érdekes darabot. Sóhajt, mutató-ujját szája elé teszi, gondolkozik, majd két karját tehetetlenül tárja szét: „Én gondoltam, magának lehet egypár jobb darabja... nem mintha a többit nem lehetne eladni, de abba talán beletelne egy év. Az pedig már nekem nagy kockázat. Az a baj, hogy nagyon szeretek dolgozni, imádom a munkát, de..."

Miklósy nagy váltásokkal, a humoros, de életigazságot tartalmazó mondatok egy lélegzetvételnyi tömör kifejezésével és bizonyos lényeges momentumok „eldobással" való kiemelésével dolgozik. Igazi kereskedő, aki jegyzetfüzettel és tollal a kezében jár, mégis fejben adja össze a megajánlott összeget, illetve csak úgy tesz, mintha összeadná, hiszen: „Édes fiam, az az összeg semmit sem változott, mióta ide beléptem" - mondja Victornak.

Az alku létrejöttének sikere érdekében néha megsértődik, úgy érzi, ügyfele csalónak tartja; ilyenkor felkapja kabátját, kalapját, botját, úgy tesz, mint aki befejezte a tárgyalást, valójában azonban arra vár, hogy a másik visszaültesse a fotelba, s folytatódjék a játszma tovább. Miklósy Solomonjának nem az eredmény, hanem maga a tárgyalás, a játék, az alku a fontos, az összeg kimondása nélküli macska-egér harc. S közben még el is meséli az életét, négy házasságát; beszél fiatalon meghalt lányáról, aki álmaiban visszatér, s ilyenkor szavai egyszerűek, őszinték. Maga elé néz, s az emberek legbelsőbb, legédesebb érzelméről vall, levetve a kereskedőstílust. Most csak egy szeretetre szomjas, majd-nem síró öregembert látunk a színpadon. Abban a karosszékben ül, ahol egykor Victor apja, a tönkrement üzletember, és beszél, beszél, háborúról, harcról, küzdelemről: az életről. S egyszerre csak kinyílik előtte a másik, aki fiatalabb nálla, de aki már lemondott az életről, aki képtelen a küzdelemre.

Walter és Esther megjelenése veszélyezteti az üzlet megkötését, s ekkor Miklósy eljátssza: ez az ember nemcsak régen volt erős a küzdésre, még most is van ereje a harchoz. Indokot indokra halmoz, s mikor vesztésre áll ügye, amikor Walter meg akarja győzni testvérét, hasznosabb a bútort elajándékozni az üdvhadseregnek, mint olcsón eladni az öregnek, rosszul lesz. A színész most Solomon „valódi" rosszullétét alakítja. az öreg ószeresét, aki valóban fél, hogy megfosztják a legnagyobb kincstől, a munka folytatásának e lehetőségétől. S mikor végül mégis megkötik az alkut, az „élnem kell" felelősségével néz körül a megvásárolt bútorok között, s híven őséhez, ki Istennel birkózott, ő a korával küzd meg: vállalja élete utolsó feladatát. Felteszi a híres nevetőszámot, s leül a karosszékbe - nevetni.

Gregory Solomon: Miklósy György (MTI fotó - Ruzsonyi Gábor felv.)

SZOPORI NAGY LAJOS

Finn táj, táblaképek között

Két helsinki színházi előadásról

A helsinki színházak műsorán elég kevés mai finn dráma szerepelt az elmúlt évadban. Ám mind a Nemzeti, mind a Városi Színházban látható egy-egy olyan mai - több rokon vonást is mutató - színmű, amelyet nagy érdeklődés kísér. Mintha a repertoár arányait is tükröznék e művek : az előbbi a nyolcvanadik évéhez közeledő *Ilmari Turja* eredetileg is színpadra készült alkotása *(Jääkäri Stĺhl - Stĺhl vadász), az* utóbbi pedig *Väinö Linna v*ilághírű háborús regényének, a hamarosan magyarul is olvasható T*untematon sotilas*nak *(Az ismeretlen katona)* legújabb színpadi adaptációja.

Az érdeklődés részben maguknak a művekben fölvetett fontos és izgalmas történelmi kérdéseknek szól, a Linna-mű esetében pedig indokolt föltételeznünk egy az antik görög színházlátogatókéhoz hasonló kíváncsiságot is: milyen lesz a jól ismert: alapanyag új, aktuális értelmezése.

A két író különböző irányból, más világnézeti alapról és más szituációban közelíti meg tárgyát. Linna az I954-ben elkészült regényben Finnország második világháborús szerepét elemzi kritikusan, népi józansággal és elkötelezettséggel, a „meg nem gondolt gondolat" nemzetet veszélyeztető szerepére rámutatva. Turja 23 évvel később -- az első világháború alatti úgynevezett vadászmozgalom „objektív" képének megrajzolására törek-szik azok után, hogy a két világháború közt magasztalták, a háborút követően pedig bírálták-elmarasztalták a mozgalom törekvéseit és résztvevőit. E különbözőség ellenére is kihallható a két műből - s a két előadásból - egy egyformán hangsúlyozott gondolat: a történelmi józanságnak, a realitások mindenkori szem előtt tartásának fontossága.

Turja darabján és az előadás körülményein egyaránt érződik, hogy az író és a rendező (Eugen Terttula) fő törekvése a kérdés tisztázásának, összetettebb értékelésének elősegítése. A műsorfüzetből a műhöz felhasznált dokumentumanyag alapján meglehetősen részletes eligazítást kap a néző az 1914-18 közti mozgalom szakaszairól, s ennek birtokában követheti végig az epikusan épített dráma jelenetsorában a Német-országba kiszivárgott, hazájuk függet-lenségének kivívására fölesküdött fiatalok egyetemisták, munkás- és paraszt-ifjak - katonai fölkészülését, illetve a helyzet okozta lelki válságaikat. Ugyane célból él a rendező az egyes jelenetek elején a dokumentarizmus és a brechti típusú feliratozás kombinációjával: a színpad hátsó függönyére kivetített dokumentumfotók mellé a változásokat jelző rövid szöveget is mellékel.

Az író mégis elsősorban emberileg kíván igazságot szolgáltatni ezeknek a fiataloknak, s kiszolgáltatottságuk bizonyos tragikumát középpontba állítva kísérli meg ellentmondásos történelmi szerepük pozitív oldalának elismertetését is. Azt a jellegzetesen XX. századi, kiúttalan konfliktushelyzetet teszi meg a dráma alapjává, hogy a lelkes és nagyrészt őszintén hivő fiatalok szembe találják magukat az erkölcstelen politikai manipulációkkal, s ezeknek nemcsak általános demoralizáló hatásával kell megküzdeniük, hanem a vállalásukat kétségessé tevő szerepével is. A címszereplő Stáb] választási kényszere azonban messze túlmutat önmagán - pontosabban szólva exponálja és magában hordja egy egész politika vagy egy egész nemzet - választási kényszerét. A kör, amelybe belekerült, bizonyos ér-telemben ördögi, hiszen a cári uralom alatti Finnországnak nem lévén hadserege, lehetetlen volt odahaza felkészülnie a függetlenségi harcra, rákényszerült te-hát, hogy elfogadja az egyetlen ajánlatot, Németországét. Németország azonban nem érdek nélkül (vagy nem első-sorban finn érdekeket szem előtt tartva) vállalta a vadászok kiképzését: olyannyi-ra nem, hogy a fronton is bevetette őket, s ezzel valójában kérdésessé tette készen-létüket, sőt megmaradásukat is a vállalt feladat végrehajtására. A vadászok így aközt választhattak: vállalják-e a harcot az idegen érdekekért jog- és igazságérzetük ellenére, abban a reményben, hogy így legalább még valami esélyük marad a háború utáni fegyveres hazatérésre vagy vállalásukhoz és polgári becsületükhöz ragaszkodnak, s föladják a kiképzési lehetőséget és vele a nagy célt.

Stáhl és társainak többsége -- a maradás mellett dönt, s ebben továbbélő idealizmusuk, a kiszolgáltatottság kényszerítő ereje és a német „nevelés hatása egyaránt szerepet játszik. Amikor azután 1918-ban eljön a rég várt alkalom a cselekvésre, a fehér vezérkarban némi ellenérzéssel is fogadott vadászok osztályrésze a frontharc és a halál lesz. A rövid záróképben - amely az előadás keretjelenete - a karjalai harctér forgatagát jelző forgószínpadon Stĺhl egyedül rohan föl és alá, mígnem egy pisztolylövés véget vet életének. Hősi halott és áldozat egyszerre: áldozata a korba nem illő naivitásának is. Többek közt erre utal a mű címe is, amely a finn nemzeti ébredés költőjének, Runebergnek a *Vänrikki Stĺhlin tarinat (Stĺhl zászlós regéi)* című ciklusát és az abban ábrázolt romantikus szabadságharcos hőstípust idézi, jelezve, hogy a XX. századi függetlenségi harcokban ez a hős már nem lehet diadalmas *győző.*

A dráma céljául kitűzött igazságszolgáltatás, egyensúlyteremtés annak ellenére sem sikerül, hogy a nézőben több ponton együttérzés - néha szánalom ébred Stĺhl és társai iránt. Hiányzik ugyanis a darabból a vadászok szerepének megítélésében döntő jelentőségű másik konfliktushelyzet elemzése: hogy tudniillik mikorra elérkezik a cselekvés pillanata, már nem a függetlenséget akadályozó idegen hatalommal, hanem saját honfitársaikkal - a vörösök kel - kerül-nek szembe. Ez a kihagyása dráma menetében is törést okoz: maga Stáhl is ki-szorul abból a két jelenetből, amely a fehér hadvezetés manipulációit *illusztrál*-ja. És persze megkérdőjeleződik halála is, hiszen nem azért harcolt és halt meg, amiért korábban bármit hajlandó volt elszenvedni; másrészt viszont az az ügy, amelyért *itt és most* elesett, végül is győzött.

A Lárma-mű előadásában teljesebb érvénnyel s igazi megvilágító erővel jelenik meg egy -- a Turja-darab címében rejlővel rokon - gondolat-összeszikráztatás. Két álló táblakép fogadja a szín-házba lépő nézőt a színpad két oldalára fölerősítve. Az egyik Edelfelt Híres festményének, az 1892-ben készült *Porilaristen marssinak (Pori induló)* a részlete, amely az említett Runeberg-ciklusban is megénekelt 1808-09-es finn-ossz háborúba menetelő katonákat ábrázol, elöl az átszellemült tekintetű, elszánt dobos fiúval; a másik pedig az ágáló Hitlert ábrázoló fotó alapján készült festmény. A háború eseményei mind-végig ebben a „keretben" zajlanak a színpadon, múlt és jelen, hit és manipuláció, naiv tisztesség és ravasz számítás együttes fényében.

Távlatot ad az eseményeknek a natu-

Négy géppuskás Väinö Linna: Az ismeretlen katona című darabjából

ralisztikus anyagszerűséggel megoldott díszlet is. *Az elemek* uralják a színpadot: a felhordott, jókoraföldtömeg, ennek egy mélyedésében a színpadi tavat alkotó *víz* és a beállított - lövedék szaggatta - valóságos fenyők. A természet egésze - amely egyben jellegzetesen finn természet is - együtt szenvedi el a pusztítást az emberrel, vagyis a háború itt totális és elementáris veszedelem. Ugyanakkor e *valódi* anyagok együttese *jelzéses* díszlet: a gyakori helyszínváltozások közepette is mindig ugyanaz marad.

Az egyik legjobb mai finn rendezőnek tartott *Jouko Turkka,* aki maga alkalmazta színpadra a regényt, a kiválogatott jelenetsorban a géppuskás szakasz tagjainak jellemalakulására koncentrál, a háború lelki-tudati hatásainak megmutatására. Sikerül megőriznie a regénynek azt az erényét, hogy az ország különböző tájegységeiről összehozott (s vidékük nyelvjárásában beszéltetett) szereplők úgy legyenek az egész becsapott-manipulált nép szimbólumává, hogy közben elsődlegesen hús-vér emberek, egyéniségek maradjanak, akik a különböző mértékű lelki megnyomorodás után is megtartják józanságukat.

Turkka alkotó módon hű maradt a regényhez, s nem csinált belőle - egy-két korábbi feldolgozóhoz hasonlóan - könnyed (humoros vagy látványos) szórakoztató darabot, noha ő is él mind a humor, mind a látvány eszközével is. Van az előadásnak egy - a sokkoló színház elemeit is magába olvasztó - naturalista szintje, elsősorban a megmegismétlődő csatajelenetekben, ami-kor valóban ropognak a géppisztolyok és a géppuskák, robban az akna a be-gördülő harckocsi alatt, s füstköd borítja el a színpadot. A másik szint viszont bizonyos elidegenítés-távoltartás szolgálatában áll: a színpadi földhalom előtti keskeny, többnyire üres térre a szakasz tagjai időnként előrejönnek, s egyszerre beszélik ki egymásnak és a közönségnek - néha kifelé fordulva - érzéseiket, gondolataikat.

Az epizódokból építettség s némi epikusság a Linna-feldolgozásra is jellemző, mégis egységesebb *a Jääkäri* Stlhlnál annak ellenére, hogy nincs főhőse. A színpadkép változatlanságán és az ebből következő gyorsabb váltásokon kívül az járulhat hozzá ehhez, hogy a jelenetek itt nem válnak önálló „kis drámákká", hanem átfolyathatók egymásba.

A két darabot - kívülről nézve - ha-mar besorolná az ember a világszerte megélénkült történelmi érdeklődés - divat? - szülte alkotások közé. A finn irodalom bizonyos folyamataira rálátva azonban valódibb rokonaikra bukkanhatunk azokban a történelmi és családregényekben meg korábbi drámákban *(Lapualaisooppera - Lapuai opera),* amelyek nem a múltba való belefeledkezésre, hanem annak józan mérlegelésére, átgondolására késztetnek.

MARGÓCSY ISTVÁN

Kommentár
A békecsászárhoz

Nézve riadtan az el-eltünőket,
Mint mikor angyal szárnya suhan könnyen,
Álltam a pusztán -Róma puszta kő lett.

Így soha máskor nem omolt a könnyem,
Mint mikor a nap, ez a gúnyos Isten,
„Láttad-e Rómát?" - kérdezte közönnyel.

(juliusz Sloavacki)

Isten békéje - Treuga Dei - volt ama békés közjátéknak a neve, mely közép-kori hadviselő felek közt, ünnepek meghatározott idejére, Isten nevében és nagyobb dicsőségére felfüggesztette a háborús öldöklést, s rövid szünetként fegyvernyugvást idézett elő. Spiró színpadán e szép és kissé komikus állapot-nak szinte pontos fordítottjával találkozunk: a formális béke megköttetett, a reguláris háborúskodás (a polgárháború is) véget ért - ám a harc, bár szabály-szerűen meghatározható ellenfél nél-kül, mégis tovább folyik, a „polgári" értelemben vett béke sehol nincsen, s az emberek, jobb híján, folytatják egy-másnak s önmaguknak pusztítását. A *békecsászár* világában - folytatva az analógiát - egy emberfeletti, embereken át ható, de soha meg nem jelenő, mert nem létező *isten háborúja* folyik, mely paradox kizárólagossága folytán akkor sem képes véget érni, mikor kiépül az új és koholt emberisten intézményesített békebirodalma.

A békecsászárban szinte összegződik mindaz, ami Spirónak eddig is, más műveiben, fontos volt. Ez a mű megtalálta és megteremtette azt a szimbolikus világot, mely felé Spiró eltökélt következetességgel törekedett első drámái óta: a kizárólagosnak tekintett História világát. *Az egyes* történeti szituációk, a tényszerűen adatolható és precízen jellemezhető jelenségek konkrét világa nem kelti fel figyelmét: ő azt keresi, ami a történelem menetére általánosan jellemző, ami az egésznek mozgásáról megfigyelhető és elmondható. Innen eredeztethető absztrakcióinak filozofikuma, az, amit alapélményként és végső tanulságként minden művével képviselni akar: ha - mondja - megfosztjuk a történelem tarka színpadképeit az éppen

adott helyzetre jellemző korabeli, földrajzi, néprajzi sőt ideológiai dekorációktól, s az ornamentika elhárítása után magát az alapszerkezetet tekintjük, ha nem kívánjuk a történelem kaotikus forgatagát egy üdvtörténet egyenes vonalú folyamatává kozmetikázni, akkor oly belátáshoz juthatunk, mely ugyan természetéből és a világ természetéből következően alkalmatlan arra, hogy az élet és történelem alapellentmondásainak megvilágításán túlmenően panaceaként szolgálhasson, de így is az egyik lehetséges legnagyobb értéket tudja kép-viselni - a történelem által kínált etikai alternatívák választási kényszerének mint önmegismerő aktusnak a reflektáltságát.

Az absztrakciós látásmód kapcsán azonban előzetesen elhárítandó egy lehetséges ellenvetés: Spirót nem a tudományos történelemvizsgálat kérdései foglalkoztatják. Számára elhanyagolható, milyen érdekek rejlenek az események mélyén, milyen rációt lehet a cselekedetek láncolatába belelátni, milyen ideológiák és hitek termelődnek ki az események kapcsán. (Ő a kérdést épp az ellenkező oldalról teszi fel, ezzel alapozván meg általánosításainak jogosságát. Arra kérdez rá, *mi az,* amit a különböző érdekek mozgathatnak, m*i az,* amit ideológiákkal és bitekkel kell leplezni, s *mi marad* akkor, ha a járulékos megszépítéseket elhagyva nézzük azt, amit úgyis látnunk kell. Látásmódjának objektivitását kiélezett, igen okos racionalizmusa biztosítja. A gondolatiság az elsődleges számára, de költészetében úgy tudja megőrizni gondolkodásának észszerűségét, hogy ez egyáltalán nem megy látásmódja művésziségének, kifejtése költőiségének rovására. Mindezt annak köszönheti, hogy racionalitását nem önmagában és önmagáért, hanem csak mint eszközt alkalmazza (ezért is tartózkodik oly szigorúan az egyszeri jelenségek empirikus-naturalista elemzésétől): nem azért ábrázolja így a világot, mert racionalista, hanem azért racionalista, mert ezt követeli világlátása.

Spiró világlátásának könyörtelenségét, a jelenségekkel szemben tanúsított megingathatatlan rosszhiszeműségét alighanem *a romantikus* princípiumok fel nem adásának következetességéből eredeztethetjük. Spiró számára kétségbevonhatatlan az ember „történelmi" voltának antropológiai igazsága: az emberi „természet" mint meghatározandó vagy kikutatandó szubsztancia világában nem létezik, nem is képzelhető el - az ember annyi, amennyi történelme es történelmisége. Az értékhordozó princípiumként felfogott Történelem tenné, tehetné igazán emberré az embert, ha emberszabásúvá tudná megszervezni mozgásait; ám ennek hiányában éppen az örök történelem teszi képtelenné is arra, hogy emberek számára. használható értékeket termelhessen ki. A princípiumok paradoxona feszül a. történelmi kibontakozás lehetetlenségének, a folyamatok állandó körbezáródásának íve fölé: *ha* állandó jelen idő uralkodik csupán, ha a múlt és jövő még fantazmagóriaként sem tudja befolyásolni az adott állapot emberi cselekményeit, ha az embereknek az elképzelt Történelem megélése híján a puszta létfenntartás keserveivel kell megelégedniök, *akkor* épp romantikusan vett emberségüknek alapjai vonatnak kétségbe. Spirónál azonban mindez ellenpólusával együtt képzelendő el. A feltételezések ugyanis folytatódnak: hiszen ha a létezés alapfeltételei kétségbe is vonathatnak, ha az adott helyzet felismerése a puszta létfenntartásra és így pusztulásra is kárhoztatja embereit stb., az emberek *akkor is,* épp meghatározásuknál fogva, minden megmozdulásukban képviselik *a hirányt,* annak a hiányát, aminek akkor is lenni kellene, ha megvalósulása lehetetlen. Létezni vágyik mégis az énem" szól a dráma egyik szereplője, önmagára vetítve ki azt, ami a dráma világában mindenkire, s végül az egész Rómára is érvényes. Róma mint világszimbólum így kap a drámában sokszoros értelmet: a kétségbeesett emberek csalóka délibábja, a nagyszabású romhalmaz és a végül létrejövő békeállam propagandisztikus díszletvilága ugyanazt a hiányvilágot jelöli: azt, ami nincs. E világot a pusztulás rettenete lengi be, mert benne a széthullás és kiépülés átfordul egymásba, mert maga a világ principiális szerkezete a felelős érte, ha e világ *állandóan,* minden mozzanatában kifordul sarkaiból: azoknak az elveknek nem felel meg, melyek mozgatóként egészében *és* minden egyes résztvevőjében fellelhetők. Igy lesz e világ egy antropológiai aranykormítosz (természetesen nem időben elképzelt, és időben soha meg nem valósult) történelmiségének negatív lenyomata „a helyrehozhatatlan tévedések romkertje".

E hatalmas történelmi víziót a darabon belül szinte megkettőzi és elmélyíti a középponti helyet elfoglaló éjszaka nagy varázsa. A nappal racionalitásának kopár fényében zajló történelemkeresés és per Iitikai intrika itt kapja meg antropológiai alapozását: a Varázs beálltával, a halottak világának megelevenítésével (ill. az élő világ holt voltának kibontásával) széthullanak az életet puszta fenntartásában is fenyegető idegen és meghatározó szorítások; „az éjszakai ember" felléptében és haláltáncában a külső és belső világ analóg szerkezete lepleződik le a szabadnak hitt létezés hiánya a személyes emberi kapcsolatokat is kényszerként működteti. Ez éjszaka bűvös, egyneműsítő forgatagában a kapcsolatok és kény-szerek egymásból fakadnak, s rajtuk keresztül épül ki újra a világ: a nemi szerelem puszta vágyától kezdve fokozatosan bomlik ki az ún. kultúra, a hit világa, s a varázslat által kicsalt, egyre táguló önvallomások magábazárulásában ugyanaz; az élet. *vagy* élettelenség reprodukálódik, mely nappal épp az ilyen önvallomásoknak és beismerések-nek vet állandóan gátat. É mindent át-fogó s mindennek alapjául szolgáló éjszakakép, kérlelhetetlensége folytán, ismét a romantika világlátását idézi. Vörösmarty kétségbeejtő Éjszakája u, csak már megfosztva allegorikus személyességétől és sötét ragyogásától: ez az éjszaka elvesztette fenségét, de nagyságát és rettenetét kénytelen volt meg-őrizni.

E történelem- és emberképből szervesen következik e költészet formaszervező elve, a tragikus irónia. A történelem egészének súlya s ennek komolyan vétele kizárja a drámából sv egyéni élet jelenségeinek a történelmi tapasztalatok rovására történő felnagyítását, így mind a magánemberi érzelmességet, mind a prófétikus, történelmet igéző költészetmágiát; az egyéni választások (szerepvállalások) sokfélesége, a választott élet igénye viszont az emberek feletti viszonyok értékelhetőségét, ill. önmagában adott értékességét kívánja kétségbe vonni. E két pólus közti gondolati-vizionárius pozíciónak megjelenése az irónia s a mögötte meghúzódó tragikum.

pozicionális biztonság teszi képessé Spirót a dolgok látszata mögött rejlő (s önmagát általános törvénynek álcázó) ördögi kör megpillantására: világában a dolgoknak nincs önértéke, az egymástól elvált struktúrák úgy hatnak egymásra, hogy egyiknek értékrendje feltétlenül összetörik a másikon; s az egészben csak az a tragikomikus, hogy miközben a, értékrendek zúzódnak szét, a folyamat végtermékeként mindig az ember pusztul el.

Mindebből következik persze az is, hogy *A békecsászár* tragikuma nem a klasszikus irodalmak individuális tragédiáit idézi, sőt azoknak szerkezetét éppen kifordítja. E kifordításnak csak látványos, ironikus jelmeze az a paradoxon, hogy a dráma folyamán állandóan pusztulással találkozunk, s épp a befejezésnél, a szabályos tragédia katasztrófapontján áll be egy - látszólagos --- nyugalmi állapot; mélyén azonban a személyiségről vallott dramaturgiai elképzeléseknek teljes váltása rejlik. A személyiség és az általa betöltött társadalmi szerep viszonya itt oly véletlenszerűvé válik, a szándékok és következmények oly messzire kerültek egymástól, hogy hősön és személyes sorson alapuló tragédiára még gondolni sem lehet. Mivel a személyiségre több, egymást váltó szerep is nehezedhet, mivel a szerepnek majdnem mindegy, hogy betöltője mint személyiség milyen, s emiatt a személycsere lehetősége igen nagy, mivel a szerep vállalása vagy a tőle való szabadulás nem közvetlenül választás eredménye - ki kell hogy zárassék tehát az egyéni utak etikai példázatának és elemzésének lehetősége. Mivel pedig a szerepek - betöltőjük révén - akkor is teljes biztonsággal mű-ködnek, ha betöltőjük a működést ellenérzésekkel kíséri, s mivel a külső mechanizmus és az emberi belső egyaránt úgy van konstruálva, hogy a szerepek betöltése folyamatos és zavartalan lehessen - hasonlóképpen kizáratik a lélek tisztán morális vagy pszichológiai megközelítésének lehetősége is. A tragikus pillantás itt a két véglet - az egyéni sors és a lelki reflexió - helyett a kettő-nek viszonyára irányul. E viszonynak, illetve e viszony negativitásának sok-szoros körüljárása válik mint műfogás a dráma művészi víziójának központi szervezőjévé, ennek kibontása élteti és teszi ismét emberméretűvé és befogad-hatóvá a történetfilozófiai absztrakciókat. Működésének bizonyításául elegendő felidéznünk e műfogás talán legkegyetlenebb alkalmazását a dráma egyik némileg rejtett, de összefoglaló jelentőségű, groteszken tragikus mozzanatában: a dráma első halottja, az egyetlen öngyilkos volt az *a méltó,* akinek nevében a békecsászár *szerepe* majd megszervezheti diadalát.

Mindezeknek alapján talán már könnyebben átlátható Spiró dramaturgiai választása. Szembenézvén a modern drámaírás mindenkire egyaránt érvé-nyes nehézségeivel, ő némi konzervatív makacssággal ragaszkodik a világdráma hagyományba ágyazott ideáljához, s épp ragaszkodása révén tud újítani. A parabolisztikus ábrázolás viszonylag könnyebben kínálkozó megoldását szigorúan utasítja el: drámájának gondolati indíttatása nem jelent tézisdrámát. Számára a parabola, a felvilágosító szándékú illusztrációs technika elfogadhatatlan: a világ attól válik gazdaggá, hogy formálása révén a történelemnek éppen *követ-len* tanulságai, egyoldalú elvonatkoztatásai válnak értelmetlenné és lehetet-lenné. A másik lehetséges út, a tiszta metafizikai vagy lelki princípiumok misztikus-mitikus ütköztetése, azért marad zárva előtte, mert azok *a folyamatok,* melyek őt érdeklik, nem engednek meg sem tematikus, sem tipizálásbéli szűkítéseket. Ő oly világdrámában gondolkodik, melyben mind a világ, mind a személyiség egyenlő súllyal szerepelhet, egyikük sem játszható ki egymás ellen, s kölcsönhatásuk és összeütközésük állandó egymásra utaltságukban fogalmazódik meg. Dramaturgiájának szereplői - *szerepek,* de nem pusztán teoretikus sablonok, hanem személyes, reflexiókkal rendelkező, rendszerben funkcionáló és önállóan is megszervezett figurák; dramaturgiai világa pedig nem valami külső keret szereplői számára, hanem *csupán* szereplőinek mint szereplőknek és szerepeknek az összessége. Innen érthető szerepmozgatási technikájának kétirányú hagyományba kapcsolódása: egyrészt a commedia dell'arte színházából eredeztethető az előre meghatározott szerepeknek szigorú szabályok szerint való rendszerbe illesztése, valamint a szereplők beszéltetésének állandóan önleleplező fogása; másrészt a nagy romantikus filozófiai tragédiákra vezethető vissza az egyes szereplők hatalmas, monologikus önreflexió-sorozata, a jelenetezés súlyozása a szembesítések és mellérendelések révén, továbbá a tömegjelenetek gátlástalan nagyvonalúsága. A kétféle hagyománynak e meghökkentően szerves ötvözete nyújt lehetőséget arra, hogy különnemű jelenségek és jelenetek kerülhessenek merészen egymás mellé, hogy egészen apró formai trükkök nagy hatást tudjanak elérni, hogy groteszk fintorok kapjanak, a formálás kegyéből, tragikus súlyt (gondoljunk például a befejező jelenet furfangjának kettősségére: a bohóc istenülésének cinikus és szomorú színjátékára) - s végül ennek révén nyer a dráma bizonyos *nagyoperai* jelleget. Spiró, a világdráma mindenkori igényétől vezettetve, szinte zenei eszközökkel kívánja az óhajtott teljességet megragadni, s ha a szó határát átlépni nem is akarhatja, a jelenetezés zeneiségén kívül legalább megkísérli nyelvi metaforikájának s verselésének átütő erejét is bevetni. S az éjszakai jelenet varázsa a bizonyíték rá, hogy nem vall kudarcot.

Spiró drámájának mint műalkotásnak legnagyobb erénye alighanem egységességében ragadható meg. Hosszú kísérletezés után e drámában tudta megvalósítani végre régi célkitűzéseit: itt valóban tökéletesen fedi egymást koncepciója és kompozíciója. Tragikus látásának végzetszerűsége uralja a dráma felépítését is a romantika szervességideáljának megfelelően a színpadon a dráma *kibomlik,* a jelenetek a kikerülhetetlenség jegyében rohannak a betetőző vég felé. E drámában Spiró világának minden eleme a maga helyén van: belülről kikezdhetetlen. Minden út Rómába vezet.

E számunk szerzői

BAJOMI LÁZÁR ENDRE író, műfordító

BALOGH TIBOR
a Színházművészeti Szövetség munkatársa

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalmi Tanszékének docense

DOBÁK LíVIA
a Vígszínház rendezőasszisztense

ÉZSIÁS ÉRZSÉBET újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos ösztöndíjasa

KELEMEN ISTVÁN színháztörténész

MARGÓCSY ISTVÁN egyetemi tanársegéd, ELTE Bölcsészettudományi Kar

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője

NÁDRA VALÉRIA újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

POR ANNA irodalomtörténész

SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa

SZOPORI NAGY LAJOS műfordító

UNGÁR JÚLIA újságíró

BÉCSY TAMÁS

A sorsábrázolás Hauptmann A takácsok című drámájában

Részlet egy nagyobb tanulmányból

A drámának a XIX. század második felében bekövetkezett „epizálódásáról" többen szóltak már: például: Lukács György, Almási Miklós és Peter Szondi. Abban mindannyian megegyeznek, hogy ennek oka a társadalmi fejlődés által kínált életanyagok milyenségében rejlik. A társadalmi munkamegosztás, az organizációk kifejlődése, valamint az intézményesülés azt eredményezte, hogy a cselekvések ezután már nem az ember benső világából, saját dinamizmusaiból erednek, mert a munkamegosztásban és az intézményben elfoglalt hely kényszerít az emberre egyéniségétől esetleg teljesen független cselekvéseket. Ez *anny*it is jelent, hogy a cselekvések elválván az egyéniségtől, már nem jellemezhetik pontosan és megfelelően az adott embert; és így nem is hordozhatják, vagy nem jeleníthetik meg sorsát. Ennek a társadalmi helyzetnek a legsúlyosabb következményei épp a drámára hárultak, amely műnem eddig az autonóm cselekvéseket és az ebből kibomló sorsokat formálta adekvátan művilággá. Hang-súlyozni kell, hogy a drámának műnemi törvényszerűségei, s így műnemi ismérvei mellett van tartalmi ismérve is. Ez pedig, hogy ez a műnem az adekvát műformája a gyorsan bekövetkező sors művészi megjelenítésének.

Az életanyag és a drámai műforma, a dráma műnemi törvényszerűségei között összefüggés van, noha persze nem mindent meghatározó és eldöntő, ok-sági összefüggés. E kettő közötti kapcsolat *közvetlensége a* XIX. század közepétől azonban megszakadt. A drámaírók előtt álló, nagyon nehéz feladat éppen az volt, hogy oly megoldásokat kellett kialakítaniok, amelyekben az életanyag *tartalmi* értelmű drámai mivoltát, vagyis az ember viszonylag gyorsan véglegessé váló sorsát ábrázolhassák. A kérdés, hogyan lehet, ha nem autonóm cselekvések révén?

Amíg a század közepén, Hebbellel elkezdődött drámafejlődés Gerhart Hauptmannig eljutott, az imént említett jellegű sorsábrázolást többféle megoldással igyekeztek megvalósítani. Az első az volt, hogy nagyon jól megírt, de nem cselekvő emberekkel „zsánerképekké" formálták a dráma világát; amire a legjellemzöbb példa talán - a V*i*^{ha}*r* kivételével! Osztrovszkij drámai munkássága. A másik út Ibsené volt, akinek legtöbb drámájában az ember sorsát nem az előtér-ben álló cselekvéssorok hordozzák és jellemzik: a sors a háttérben húzódó folyamatoknak az alakok által megadott minősítésében, értékelésében rejlik; avagy ezeknek a minősítéseknek a következménye. A harmadik megoldást Csehov dolgozta ki. O formálta a század nem drámai életanyagát először igazán és valóban nagy drámákká azáltal, hogy kimunkálta: miként lehet az emberek sorsát kizárólag lezárt határú benső világuk feltárásával drámai viszony-rendszerekben megjeleníteni.

A kor drámáinak mélyén levő élettényeket végül nyilvánvalóan a valóság kínálta a drámaírók számára. Az, hogy ekkor az életanyagok és a dráma közötti közvetlen összeköttetés megszűnt, már abból is látható, hogy ekkor már az igazán drámává szervező erő az írónak - és így persze alakjainak - az élet-anyagokhoz való elvi, világnézeti, filo*zófiai* viszonya; és nem pusztán - mint régebben - az életanyagnak a művészi elrendezése. Vagyis a világnézet ekkor *már külön* erőként, a művészi viszonytól némiképp függetlenül jelentkezik a drámai világ megformálásában. Ez a továbbiakban azt is eredményezte, hogy az említett három megoldás - a sorsnak zsánerképekben, illetőleg a háttérben, értékelésen alapuló megjelenítése, vala-mint a lezárt határú bensőben való ábrázolása a különböző drámaíróknál világnézetük alapján tovább differenciálódik; noha „ősképük" az említett drámaírók munkásságában található meg.

Az alábbiakban Hauptmann *A takácsok* című drámájával foglalkozunk abból a szempontból, hogy a zsánerképszerű ábrázolásmódot miként formálta át világnézete, s miként igyekezett *ezen a mó*don sorsokat ábrázolni.

erőtereket körülfogó fizikai terek leírásai valóságos kis életképek, persze szavakkal megfestve.

Amikor a dráma eseményeit körülvevő teret részletesen leírják, nem a díszlettervezőnek kívánnak az eddigieknél nagyobb segítséget nyújtani. Manapság, mikor bármely drámához egészen különböző díszleteket készítenek sőt, amikor bármelyiket elő lehet adni körfüggönnyel határolt színpadi térben, tehát bármiféle értelemben értett naturalista díszlet nélkül - ez evidensnek tűnhetne. Egyértelmű lehetne, hogy épp ezen tapasztalati tények miatt a terek részletes leírása egészen más célt szolgál, mint a színházit. Ez csak azok számára nem evidencia, akik elfogadják azt az igazolhatatlan állítást, miszerint a dráma csak a színházban kapja meg a maga értelmét, szépségét vagy teljességét.

Itt például ilyen a zsánerképszerű leírás: „Szűk kis helyiség, a nagyon megrongált padlózattól, a füsttől, koromtól fekete gerendázatig alig hat láb magas, két fiatal lány, Emma és Bertha Baumert, a szövőszék mellett ül - Baumert anyó, béna öregasszony zsámolyon, az ágy mellett, előtte csévélő-kerék -, fia, August, húszéves, hülye, kurta törzsű, kis fejű, hosszú, pókszerű végtagokkal, zsámolyon, szintén fonalat gombolyít. Bal felől két kicsiny, részben papírral beragasztott és szalmával ki-tömött ablaknyíláson át gyenge, rózsa-színű alkonyati fény; ráhull a lányok világosszőke, kibontott hajára, csupasz, sovány vállukra, vékony, viaszos színű tarkójukra, hátul, a vastag ing ráncaira, mely a legdurvább vászon szoknyácska mellett egyetlen ruházatuk" stb. (24. old.)

jellemzőbb azonban ennél, hogy ez és a IV. felvonás elején hasonlóan, zsánerképszerűen leírt szoba majdnem teljesen azonos, noha más család lakik benne:

II. felvonás (Baumerék szobája)	I V. felvonás (Hilséék szobája)
- nagyon megronrongált padlózat	lépcső gált
– füsttől, koromtól megbarnult gerendák	tető-fekete gerenda
– zsámolyok	zsámolyok
– kályha és mellette -- pad	kályha padkával
– a kályha rúdján - rongyok	szegényes száradnak fehérnemű
-- egy csomó érték- telen limlom he- ver a kályha mögött	- sokfajta limlom
- egy alacsonyajtó, nélkül	- az alacsony helyi-zár ségnek egy ajtaja van

Az azonos tárgyak leírásakor nem említettük a foglalkozással járó s ezért

mindkét szobában szükségképpen ott levő tárgyakat, a kerékmotollát, a szövő-széket, gombolyagokat stb. A két szín-hely leírásakor csak a tárgyak említésé-nek sorrendje változik.

Az ilyen részletes leírás például Ibsennél és Csehovnál azt a célt szolgálja, hogy a lakás berendezéséből áradó egyéni jelleget vagy hangulatot az olvasó számítsa be akár az alakok egyéniségébe, akár a történet jellegzetességeibe. Vagyis az alakoknak és a történéseknek az egyediségét környezetük is hordozza, az is megjeleníti. Erre az eszközre is szükség van ugyanis, hogy az egyediséget, a személyiségeket egyáltalán megérzékelhessük.

Hauptmann-nál a fordítottjáról van szó. A takácsoknak nincs egyedisége, személyisége. Mindenki egyforma, amit azonos lakásuk is jelez. Az eseménysorozatok is zsánerképszerűek. Először a fizetési napot látjuk, aztán a takácsok nyomorúságát. Azonban Hauptmann csak kiindul a zsánerképjellegből, mert ezt a szerző világnézete teljesen átformálja. „ *A takácsokban* - írja Halász Előd - az ábrázolás tudományos pontosságát és hűségét a szenvedélyes érzés fűti át. A belső érdekeltségből fakad ebben a darabban az ábrázolás felkavaró, magával sodró ereje." (A német irodalom története, Gondolat Kiadó, 1962. II/260. old.) A „belső érdekeltség" nyilván nem csak az a személyes érdekeltség, amely nagyapja révén Hauptmannt a takácsokhoz fűzte. (Halász Előd sem így érti.) Ez az érdekeltség mindenek-előtt a világnézet, amellyel a takácsok helyzetét szemléli, s amellyel áthatottan formálja meg ezt a világot.

Ma már közhely, hogy a dráma fő-hőse a tömeg, a lázadó takácsok. Ez voltaképp azt is jelenti, hogy alakjai nem egyéniségek. Viselkedésükben, cselekvésükben, sőt szavaikban is osztály-hoz tartozó mivoltuk jelenik meg. A társadalomban osztályokat és ezek harcát meglátó világszemlélet teszi lehetővé, hogy az azonos osztályba tartozók lényegében egyforma lakásban lakjanak; egyformán, azonosan éljenek, gondolkodjanak és viselkedjenek; vagyis hogy ne egyénileg viszonyuljanak a másik osztályhoz, hanem osztályhelyzetük alapján osztályviszonyokat létesítsenek.

Az I. felvonás fizetési nap Dreissiger textilgyárosnál, az erre a célra létesült szobában. Voltaképp a fizetés is zsánerkép lenne, ha az író nem hatná át az itt történőket a saját és a munkások világnézetével, ha nem itt kezdődne el a felkelés érlelődése. S természetesen jellemző, a világnézet alapján, hogy az érlelődés ezen a napon, a fizetéskor indul meg. A munka bére mutatja a takácsoknak és a gyárosoknak a termelésben elfoglalt helyét s ennek következményeit.

A jelenet előtt Hauptmann a takácsok küllemét is megfesti. Itt is az osztály-helyzet által kialakított testi jellemzőket írja le, amelyek egyénileg még ebben a tekintetben sem differenciálják őket. „A várakozó takácsokról" írja, hogy olyanok, mint „akiket bíróság elé állítottak", „kínos feszültségben kell várakozniuk", „nyomott hangulat tükröződik mindnyájukon", „tétova, gyötrő tépelődés nyoma látszik minden arc-mozdulatban", „A férfiak (. . .) félig törpeszerűek, félig iskolás mozdulatúak, többnyire beesett mellű, köhécselő, szennyes-sápadságú, nyomorúságos emberek"; „Asszonyaik (...) ziláltak, agyonhajszolta, elcsigázottak"; „A fiatal lányok (...) vérszegények, sápadtak, törékenyek..."

A század elején a takácsok még otthon dolgozták föl a fonalat, s a kész kelmét ezen a napon hozzák be, s a kelméért kapják a pénzt. Az árut egy Pfeifer nevű volt takács veszi át; ő Dreissigernek, a gyárosnak maradéktalan kiszolgálója. A takácsok elidegenedett helyzete itt pontosan megmutatkozik: közülük egyik sem azonos önmagával, mindegyikük csak munkájának bérével azonos. A kelme minőségének az elbírálásában, s így a kifizetendő bér megállapításában nem számít, hogy egy-egy takács ügyesebb, rátermettebb-e vagy nem, és hogy szorgalmas-e vagy nem. Anyagi helyzete senkinek sem függ egyéni adottságaitól. Pfeifer a minőséget mindenkinél kifogásolja: a meg nem nevezett Takácsnál, de a Heiber és Reimann nevűnél is. Azt kívánja az osztályérdek, amit Pfeifer képvisel, hogy a kelme minőségében egyéni jellemzők ne számítsanak, hogy mindenkinek alacsony bért fizethessen.

Egyformaságukat, osztályhelyzettől meghatározott mivoltukat már természetesen Peter Szondi észrevette: az alakok helyzete „gazdasági tényezők" által meghatározott egyformaságra utal". (A modern dráma elmélete, Gondolat Kiadó, 1979. 6z. o.) Az előbbieken kívül ezt mutatják még a következők is. Az Első Szövőnő azért kér előleget, mert sok gyermeke van és beteg a férje; Heiber takács azért, kéri, hogy ne most vonják le a múltkori előleget, mert beteg a felesége és a kislánya. A várakozók között van egy gyermek, aki elájul, s mikor eszméletre tér, ez az első szava: „Éhes vagyok!" A II. felvonásban Baumerték unokája ugyanezzel lép a szobába! „Anyu, éhes vagyok!" Baumert anyó ezt mondja: „Marék só sincs a házban, darabka kenyér sem. Kellene egy lapátnyi tüzelő is." Heinrichné ezzel jön be hozzájuk: „Nem volna egy maréknyi lisztetek ?" A IV. felvonásban Hilse apótól halljuk: „Ha nincsen zsírunk, eszünk száraz kenyeret; ha nin-csen kenyerünk, eszünk burgonyát; ha nincsen burgonyánk se, eszünk száraz korpát." Baumerték egy kutyát vágtak le, Hilséék „néhány hétig döghúson éltek". Ezek annyit is jelentenek, hogy minden családban ugyanaz jelzi a nagy nyomorúságot: valaki beteg és nincsen ennivalójuk. Minden takács nyomorúságát csak akkor lehet ugyanazzal jelölni, ha nyomoruk oka is azonos, ez pedig osztály-helyzetük; vagyis a nyomor oka nem véletlenül bekövetkezett betegség vagy más egyéni szerencsétlenség, hanem egyértelműen osztályhelyzetük.

A lázadás két vezetőjének, Báckernek és Jágernek is csak a közvetlen múltja különböző: pontosabban csak Jágerről hallunk. Katona volt, s ott megszedte magát, s most sok pénzzel érkezett haza. Ez a múlt azonban eléggé zavaró, hiszen a katonaságnál azzal szerzett sok pénzt, hogy mindenkit teljesen kiszolgált; „Kezesnek kelleni - mondja
ez a fontos.", amiből a befogadónak az az érzése támad, hogy ő Pfeiferhez hasonló alak. Belőle mégis a lázadás egyik vezetője lesz. Arra, hogy pénze legyen, valószínűség szerint azért volt szükség, hogy a kocsmában hihetően fizethessen valaki - „Egyszerre két fertállyal, Welzel! Én fizetem! Talán biz azt gondolod, hogy nincs dohányom? No, csak lassan a testtel! Ha akarnánk, akár reggelig snapszot ihatnánk, kávét szürcsölhetnénk. . ." -, mert a lázadás konkrét elkezdődésében szerepe van az ital *hatá*sának is. Jáger ettől a zavartól eltekintve pontosan olyan, mint Bäcker; azt mond-ja és teszi, ami osztályhelyzetéből fakad.

De ugyanezen az osztályhelyzeten alapulva jelennek meg az elnyomók. Dreissiger ordít a munkásokkal, az előlegek ügyébe nem avatkozik, hogy „jó" gyárosnak mutatkozzon. Fiának házitanító-ját egy pillanat alatt elbocsátja, mert egy kissé védelmébe veszi a takácsokat; embereivel elfogatja Jágert, rendőröket

rendel ki a munkások ellen; helyzetüket nem érti, mert osztályhelyzete és -érdekei ebben meggátolják. A munkásokkal a „munkásarisztokrata" Pfeifer is ordít, a kelme árát állandó kifogásokkal szorítja le, előleget alig ad; de ezek a tettek sem az ő egyéniségéből fakadnak.

Azt, hogy itt minden megtörténés osztályok közötti megtörténés, már P. Szondi is megemlítette: „az emberi élet meghatározó erői (...) a »közti« szférából áthelyeződnek az elidegenedett objektivitás szférájába." Ezek közül a legegyértelműbbek: Dreissiger lakásának a szétdúlása, a munkások ütlegelése, majd a katonák sortüze és a munkások kőzápora. 1 la a drámaíró világnézete alapján az alakok között nem személyes, hanem osztályviszonyokat létesít, akkor ebből az életanyagból az imént említett eseményeket is be kell mutatnia. Csak-hogy ezek mind egyértelműen epikus élettények, drámailag ábrázolhatatlanok, azon egyszerű oknál fogva, hogy ezeket képtelenség hitelesen csak dialógusban megjeleníteni; márpedig drámában minden csak ebben a nyelvi formációban jelenhet meg. Ezért a Iakások szétdúlását egyfelől szerzői instrukcióban olvas-hatjuk, másfelől a Hornig nevű lázadó meséli el; a katonákkal való összecsapás pedig a dráma terén kívül zajlik le, s ezt Egy Kislány, Egy Szövőnő, Egy (öreg ';takács és Egy Másik Takács a dráma érőterében benne levőknek csak „konferálni" tudják, vagyis csak az ő „közvetítéseikben" jelenhet meg a dráma erő-terén belül.

Azonban más tények is osztályok közötti viszonyban való megtörténések: amikor Pfeifer tevékenysége ellen felszólalnak; amikor a Dreissigert gyalázó éneket éneklik; amikor a kocsmában a lázadást előkészítő szövegeiket mondják.

Látható tehát, hogy a nyomor zsánerképeit „a szenvedélyes érzés, a belső érdekeltség", vagyis a történelemben osztályok harcát meglátó világnézet emelte a lázadást bemutató helyzetté, s ez tette lehetővé azt is, hogy ne egyéniségek, személyiségek jelenjenek meg, ha-nem osztálymeghatározottságok, és ne egyéniségek, hanem osztályok közötti viszonyok, s abban a megtörténések.

Ismert, hogy A *modern dráma fejlődésének története* (Magvető Kiadó, 1978) című művében Lukács György több összefüggésben is a korszak egyik legkiválóbb drámájának tartotta *A takácsokat.* (Vö. az .idézeteken kívül 237. és 402. O.) „A naturalizmus összes határaiból nagy értékek lesznek itt", írja, sőt, ami nála a lehető legnagyobb dicséret, tragédiának is tartja : „Ez a megrázó (...) tragédia volt a csúcspontja a naturalizmusnak." (400. O.) Megállapítja azt is, hogy „Itt azáltal, hogy nincsen más, csak epizód, el van kerülve minden epizodikusság"; illetve „Teljesen egységes ez a darab, teljes, zárt világ, és szigorú törvények uralkodnak benne, szigorú, kegyetlen szükségszerűségek". (400. O.) Ebből nyilvánvalóan következik, *hogy* "Minden *külön* sorsban tulajdonképpen mindig *ugyanaz a* sors szólal meg és *egyforma befejezettséggel* valamennyiben". (399. O. Kiemelések tőlem, B. T.) Véleményünk szerint valójában ugyanaz a sors szólal meg mindenkiben, de egyáltalán nem egyforma befejezettséggel.

Mindenekelőtt arra kell utalnunk, hogy bármely élettartalom csak akkor minősíthető sorsnak, ha az nem epizód, hanem befejezett és végleges élettartalom. S ez az, ami itt problematikus; vagyis, hogy egyformán befejezett-e minden alakban az ábrázolt élettény. Kifejtését messzebbről kell kezdenünk.

Lukács György is hangsúlyozza, hogy az osztályhelyzetet a dráma nem analizálja: ,A gyárost helyzete kényszeríti, hogy kizsákmányolja munkásait (ez a helyzet természetesen nincs analizálva; a dráma szempontjából nem is fontos, csak az kell, hogy típusnak, ne pedig gazembernek lássuk az elnyomót).. (400. O.) Ugyanígy, Hauptmann a munkások helyzetét sem analizálja; ám ezt sem kell látnunk, csak annyit, hogy ne legyenek merő „angyalok". Ha ui. minden megtörténés az osztályok közötti viszonyban való megtörténés, akkor ezek okául éppen elegendőek a pontosan felvázolt osztályhelyzetek. Itt, ebben a drámában az osztály meghatározottság és osztályviszony minden embernek a bensejévé vált, ezek hatják át őket teljesen. Az egyéni okok és motívumok hiánya - pl. a felkelésben való részvételhez -- éppen ezért nem hiba.

Ezáltal azonban nem egyéni tartalmak jelennek meg, hanem az osztályok életének a tartalmai. A mű vége nem is lehet éppen ezért a takácsok felkelésének a leverése akkor, ha a műben Hauptmann sorsokat akar megjeleníteni; a felkelés a dráma végén még tart.

Jellemző azonban, miként erre már P. Szondi is rámutatott, hogy minden felvonásban teljesen új szereplők jelennek meg. (P. Szondi ezt nem a sorsproblematika kapcsán említi, hanem a dráma epizálódásának példájaként, s tökéletesen igaza van.) Ezenkívül itt még az a majdnem egyedülálló tény is megjelenik, hogy a dráma világában csak a 1V. felvonásban lép be egy alapvetően lényeges alak. Ez is arra mutat, hogy a szituációt az osztályok közötti viszony létesíti. Ha a szituáció kizárólag személyiségek között alakul ki, elképzelhetetlen, hogy az egyik lényeges alak csak a IV. felvonásban lépjen be a dráma erő-terébe. Ha ui. ő lényeges alak - s nem a viszonyok ábrázolta helyzet végső következménye, mint pl. Richmond meg-jelenése a *Ill. Richárd* végén, vagy Fortinbrasé a *Hamlet* végén -- akkor az alakok közötti viszonyrendszer nélküle egyszerűen nem lenne hitelesen ábrázol-ható. Itt viszont minden zökkenő nél-kül kerül elénk az öreg Hilse és családja; lévén, hogy ők éppúgy az osztály egyik képviselői, mint a többiek. Az ő osztálytól meghatározott lényegüket már lakásuknak az- említett leírása is jelzi. Objektív helyzetük tehát éppen olyan, mint a többieké, mint pl. a lI. felvonásban bemutatott Baumeréké. Mivel tehát a viszonyrendszer osztályok között léte-sül, s Hilse is mint ennek az osztálynak a reprezentánsa kerül a drámába, a cselekmény menete, a viszonyok változása elbírja, hogy ő mint lényeges alak egyedileg ne legyen benne a kezdeti szituációban. Ugyanis a dráma többi alakja sem egyéniségénél fogva, hanem osztályhoz tartozása alapján lesz része a szituációnak.

Azonban az osztályhelyzetét tekintve a. többiekkel teljesen azonos Hilse apóval egyéniségéből fakadóan kerül be egy teljesen új problematika a dráma világába. S erre nincs is másért szükség, mint a dráma befejezéséért, és éppen a sorsábrázolás miatt.

Az új problematika az, hogy Hilse vallásossága miatt nem akar részt venni a felkelésben, nem is vesz benne részt.

Hilséék éppúgy szenvednek a nyomortól, mint a többiek, de amikor a felkelők belépnek hozzájuk, ezt mondja nekik: „Hát tudjátok meg, tudjátok meg valamennyien: nekem meg nektek... sem-mi közünk egymáshoz!" Azért nincs, mert a felkelést illetően alapvetően más nézeten van: "Az én tudtommal ti nem. vagytok itten! Jog szerint és igazság szerint semmi keresnivalótok itt!" A jog és az igazság Hilse apó .következő szavaiban értelmeződik: „Mert ugyan mért

is ültem volna itten, negyven éven át mért tapostam volna a szövőszéket, életre-halálra? Talán bizony azért, hogy nyugton nézzem, hogyan nagyzol és dőzsöl az odaát? [Ti. a Dietrich nevű gyáros, B. T.] Meg aranyat kovácsol az én ínségemből meg bánatomból? - De hát akkor meg miért ? - Mert reménység él bennem! Mert az még megvan minden nyomorúságban is! (Kimutat az ablakon) Na, ez itt a tiéd - az enyém meg odaát van a másvilágon: ezt gondoltam magamban. Es ha felnégyelnének is, én bizonyos vagyok ebben. Megígértetett nekünk. Ítélet tartatik majd: de nem mi leszünk a bírák, hanem: »Enyém a bosszú!« Így szól majd az Úr, az én Istenem." A jog és az igazság tehát az Istené, Hilse reménysége a másvilágon van, ahol az. Úr majd igazságosan és megfelelően megítéli őt is, a gyárosokat is.

A dráma világában ő az egyetlen, aki osztályhelyzete ellenére, vallásos meggyőződésből nem lázad. Ez benne oly erős dinamizmus, amely meggátolja, hogy részt vegyen a felkelésben, s ezért *az egyéni okként* jelentkezik, olyan okként és motívumként, amely nem osztály-helyzetből, hanem egyéniségből, személyiségből ered. Mivel helyzete objektíve azonos a többi takácséval, benső tartalmainak egy része olyan, mint a többieké. Am van, amely nem olyan rész, s ez teszi őt a dráma egyetlen egyénileg, személyisége alapján jellemzett alakká.

A dráma végén a katonák több munkást lelőnek és megsebesítenek, ők kő-záporral visszaszorítják a katonákat. Ezt, miként utaltunk rá, „közvetítéssel" tudjuk meg. A takácsfelkelés eseményei ezzel be is fejeződnek, vagyis a drámában ábrázolt életesemény ezzel véget is ér. Az utolsó mozzanat azonban az, hogy egy betévedt golyó megöli 1-íilsét. Az hal tehát meg, aki az egyedüli személyiségként bemutatott alak, s ezért az ő halálával az ő élettartalmai véglegessé, befejezettekké váltak.

Halála, mint a dráma utolsó mozzanata, nem véletlenül melodramatikus jellegű. Ezt a jelleget az teremti meg, hogy felesége, Hilse anyó vak, s nem látja, mi történt férjével. A mű utolsó szavait *a már halott* Hilséhez intézni: „Öregem, szólj már egy szót! Még megijeszted az embert!" Mivel ez a halál melodramatikus, érzelmileg, hangulatilag kiszélesedik, s Hilse sorsát a többi takácsra is érvényesíti. De - hangsúlyoz-ni kell - kizárólag hangulatilag. Vagyis az egyénileg jellemzett Hilse halála, ami az ő esetében *valóban sorsot* megjelenítő élettény, hangulatilag átháramlik a többi takácsra, azt a benyomást keltvén, hogy velük kapcsolatban is sorsot láthattunk. Vagyis úgy tűnik, hogy Hilse halála miatt a többi takács élettartalma is sorsot nyilvánít ki. Azonban ez csak a hangulatban jelenhet meg így. A takácsok élettartalmának a befejezettségét objektíve érvényteleníti, hogy osztályhelyzetük alapján osztályviszonyokban osztálycselekvéseket hajtottak végre, s így ők teljesen feloldódtak az osztálylétben. Ebből pedig csak az következhet, hogy sorsuk is azonos lesz az osztály sorsával; vagyis: életeseményeik és élettartalmaik nem jeleníthetik meg az ő sorsukat, hanem csak az osztályét. Az osztály életében azonban ez az életesemény csak epizód volt. Ha egy ember az osztálylét-ben feloldódik, számára az osztály sorsától függetlenül csak partikuláris „sors" létezhet, vagyis voltaképp az osztály sorsától független sorsa nincs. Így életének még a befejeződése is csak epizóddá formálódik az osztály életében. A szubjektív átéltségben hiába jelenik meg a halállal sorsa, *ezzé* valójában nem válhatott a bemutatott élettartalom, csak abban az esetben válhat az ő sorsává is, ha az ő élettartalmának befejeződése egy-ben az osztály élettartalmainak a befejeződése is.

Márpedig ahhoz, hogy a bemutatott életben sors jelenjen meg, elengedhetetlen, szükségszerű, hogy a bemutatott élettény az illető életében ne epizód legyen. Ami ui. epizód, az sohasem végleges, azt mindig követheti egy másik, esetleg sokkal fontosabb élettény és élettartalom, s akkor az válik, válhat sorssá. A drámai művek befejezésének problematikája ezért mindig filozófiai vagy világnézeti kérdés, s nemcsak „dramaturgiai". A vég és befejezettség korántsem azonos fogalmak. A takácsok felkelésének vége egyáltalán nem jelenti az osztály életének befejezettségét. De itt a drámában a felkelés leverése nem is jelenik meg. Az tovább folyik, csak Hilse hal meg; vagyis az ő élete egyszerre vég és befejezés. A felkelés mint életszakasz tovább folytatódik, vagyis voltaképp még az osztály egyik életszakaszának a vége sem ábrázolódik. Így a bemutatott életszakasz az osztályok életében csak epizód. Ezért *drámai értelemben* az osztály élete csak akkor válhat sorssá, sorsnak minősíthető élettartalommá, ha magának az osztálynak az élete a történelmi-társadalmi fejlődéssel véglegessé válik, befejeződik; vagy megszűnik mint osztály, vagy átalakul mint osztály. Addig minden élettartalom csak epizód.

Ha az egyed oly szervesen tartozik egy közösséghez, mint az itteni takácsok az osztályhoz, akkor az egyedre vonatkoztatott - filozófiai értelmű - általános a közösség, az osztály. Az egyednek az általánoshoz való felnövése a legbiztosabb útja egyfelől a személyiség kibontakozásának; másfelől az egyed életét olyannyira általánossá teszi, hogy minden életeseménye - a sorsfogalom értelmében - mindig csak epizód a közösség életében. Hiszen teljesen feloldódott benne, ami által egyedi életének minden eseménye az osztály életének eseményét jelenti. Az egyén élettartalmai így csak szubjektivitására vonatkoztatva hordozhatnak sorsot, de nem lehetnek az osztály *sorsának* - nem életeseményei-nek! - általános reprezentálói. Az ő valódi tartalmai ui., az őt legjobban jellemző tartalmak: osztálytartalmak, amely tartalom az osztály tartalmában is csak epizód. Egyéni halála így nem reprezentálhatja az osztály halálát, és így a bemutatott élettartalmak nem hordozhat-nak sorsot. (Ez egyébként a későbbi, a szocialista világnézet alapján létrejött drámák egyik legalapvetőbb problematikája is. Es hadd mondjuk meg: filozófiailag az, nem a dogmatikus szemlélet következtében.) Ez voltaképp annyit is jelent, hogy az egyednek ilyetén ábrázolásában az osztály élete jelenik meg. Ám ez nyilván nem befejezett és nem végleges ahhoz, hogy a sors jelenjen meg benne és általa. Gorkij *Jegor Bulicsovja* azért kiváló remekmű, mert fő-alakja osztályhelyzete által jellemzett, lényegében az ő osztályviszonyai vonulnak fel, és mivel halála az orosz kapitalista osztály történelmi megszűnésével esik egybe, az ő halála reprezentálhatja az osztály életének a befejeződését, s így mindkettőre - az egyénre és az osztályra - vonatkozóan, valóban sors ábrázolódik.

A takácsokra vonatkozóan épp ezért nem állítható egyértelműen a naturalista drámákra általában érvényes tétel, miszerint voltaképpen nincsenek befejezve; hogy történetük csak abbamarad. Ezt úgy oldhatjuk fel, ha látjuk, mi az oka Hauptmann drámája befejezetlenségé-nek. A naturalista dráma általában azért befejezetlen, mert az életből egy folyó szakaszt ábrázol, s vége után ugyanez az, életszakasz folyik tovább. *A takácsok,* amint láttuk, egyrészt befejezetlen, mert az alakok élete feloldódik az osztálylét-

ben, ez pedig nem fejeződött be; más-részt hangulatilag befejezett, lévén, hogy Hilse, az egyedül személyiségnek ábrázolt alak hal meg, akinek halála vég is, befejezés is, mert rá vonatkoztatva sors jelenik meg. Halálának melodramatikus jellege az olvasó hangulatában kelti azt a benyomást, *hogy* a bemutatott élet-szakasz mindenkire vonatkozóan be-fejeződött, s ezért a takácsok sorsa ábrázolódott. Pedig csak osztályhelyzetük és az osztály életének egyik szakasza ábrázolódott, mert olyan cselekvéseik értek véget - noha a dráma világán belül még ezek sem -, amelyek az osztály életében pusztán csak epizódot jelentettek.

A szocialista világnézet szerint való sorsábrázolás kimunkálása, lehetőségének a megteremtése a X X. századi írókra maradt.

Következő számaink tartalmából:

Major Tamás:
Téli rege-kommentárok

Ungváry Tamás:
Kortársunk Shakespeare

Koltai Tamás:
Áz eltűnt stílus nyomában

Palpe András:
Napló színészekről

Csik István:
Beszélgetés Jánaskúti Mártával

Földes Anna:
Svédországi színházi napló

:ízel József:
A magyar szcenográfla
a hetvenes években

.Szeredás András:
Vázlat a mai sztenográfia
történetéhez

KELEMEN ISTVÁN

Szabadtéri Elektra

Nagyváradon - Jászaival

Jászai Mari legszebb, legérettebb alakítása volt az *Elektra,* amellyel tömegeket hódított meg az antik színháznak. Ám Jászai - a nagy művészekre jellemző elégedetlenséggel - úgy érezte: nem sikerült visszatükröznie Szophoklész szellemét, mert az csak abban az antik keret-ben érhetne el igazán nagy hatást, amely-be az író beültette.

1897 nyarán Leszkay András aradi társulata bérelte a nagyváradi színkört. Június végén több előadás női főszerepére Jászait hívta meg az igazgató. jászait ünnepelték, minden fellépését ünnepi vacsora követte. Egy ilyen „bohém estén" (valószínűleg június 29-én) született meg a szabadtéri *Elektra* gondolata. Az újságírók - Sas Ede, Lovassy Andor, Fehér Dezső, Halász Lajos - felkérték a nagyasszonyt, hogy lépjen fel a Vidéki Hírlapírók javára rendezendő előadáson. Jászai késznek mutatkozott. Erre Fehér és Halász azzal kecsegtette a művésznőt, hogy Váradon megvalósíthatnák régi álmát: a Rhédey-kertben építhetnék fel azt a görög színpadot, amely méltó keretet adhatna az Elektrának. Órákig tar-tó vita után kidolgozták elképzeléseiket. Rimanóczy Kálmán „küklopszi" stílusban építi fel a színpadot az idevonatkozó irodalom és Jászai útmutatásai alapján. A bemutató időpontja: augusztus 15.

Jellemző a kor színházi viszonyaira, hogy ezt a nagy érdeklődéssel várt előadást sem próbálták hosszú ideig: a rendes esti előadások megtartása mellett, mindössze egy hétig. A két főszereplő - Jászai Mari és Mihályú Károly -- csak két nappal a bemutató előtt, augusztus 13-án este érkezett meg Váradra és azonnal megtekintette a szokatlan színpadot. Összpróbákra augusztus 14-én került sor, miközben a mesterek az utolsó simításokat végezték. Valószínű, hogy a szabadtéri *Elektrára* sem az egységes stílus és a műgond volt a jellemző, hanem az egyéni teljesítmény, a színészi bravúr.

Á nyomtatott rneghívón fél háromra hirdették az előadást. Hamarosan kiderült, hogy nem lehet olyan korán kezdeni, mert sok vidéki vendéget vártak a kora délutáni vonatokkal. Így négy órára tolódott a kezdés időpontja.

A magas helyárak nem rettentették vissza az ünneplő, de valami különleges élményt áhító közönséget. Jöttek az arisztokraták, a polgárok, az értelmiségiek, de a kisemberek és munkások is.

Augusztus 15-én vezércikkek köszöntötték a város népünnepélyszámba menő eseményét és Jászai Marit. Á Nagyváradból: Jászai Marinak, a nagy tragikának az volt a szíve vágya, vajba *Elektrát úgy* játszhatná el, ahogy Sophokles látta: szabad ég alatt, ezrek hallgatása mellett. És néhány ember, újságíró, összeállt és egész csendben, Nagyváradon, a Rhédey-kertben színházat épített számára: íme, tessék, megtettük neked, hogy velünk jót tégy, hogy láthassuk, amit halandó még nem látott, egy színházi elő-adást, kétezer év előttről valót ..."

A művészet igazi ünnepévé vált az a nap. A közönség már a délelőtt folyamán kisétált nézelődni a Rhédey-kertbe. Hatalmas jegenyék alatt helyezkedett el a nézőtér és a színpad. A nagy, amfiteátrumszerű, két részre osztott nézőtér elfoglalta az egész, úgynevezett „köröndöt". A körönd déli oldalán állott a tizenöt és fél méter széles, egy méter húsz centiméter magas színpad, amelyhez - négy lépcsőfokkal megemelt - felső szín-pad társult. A színpadot nyolc méter magas korinthoszi oszlopsor szegélyezte s az oszlopsort timpanonos tetőszerkezet fogta össze. Oldalt a Pelopidészek királyi palotája, „az aranyban és öldöklésben egyaránt gazdag". Á két oszlopsorban Szophoklész és Apollón életnagyságú szobrai, Peller Ferenc váradi művész alkotásai. A hatalmas színpadot két „küklopszi stílusú" romfal határolta, melye-ken négy Veszta-láng égett. Mintegy háromezer ember tódult ki az előadásra.

Balla Károly, jó érzékkel a szokásostól eltérően megszakítás nélkül, egyfolytában játszatta a darabot. A közönség lélegzetvisszafojtva ült a helyén, egészen az utolsó szavákig. Ekkor az előadás ünneplése minden képzeletet felülmúlt. Heltai Jenő írta: „Ott a Rhédey-kert görög színpadán, az égig érő kulisszák között, fekete gyászos lepelben állott a busongó Elektra . . . Ekkor természetesen már vége volt az előadásnak és akkor természetesen még mindenki a helyén ült és várta, mi fog történni. Az egész dolog oly szokatlan, oly ünnepies volt, hogy a közönség érezte: ez nem végződhet úgy, mint más rendes színi előadás, egyszerű tapsolással és (hazatéréssel. Maga Jászai

Mari is úgy látszik érezte, *hogy* valamit várnak még tőle: talán megindoklását az egész előadásnak, valami ígéretet a jövőre ..

Ezért - a tapsokat megszakítva - a színpad előterére jött s a következőképpen rögtönzött: „Legyen ez a mai elő-adás egy nagy művészi feladatnak, egy magyar Bayreuth esetleges létesítésének kiindulási pontja."

Az ünneplés ezután még jobban fokozódott. Jászait tizenötször szólították a közönség elé. Végül sárga nappali öltözékben kocsin hajtatott be a városba Szücs Dezső, Adorján Emil és Beregi Oszkár kíséretében. A kocsit százak követték, majd a Kert utca sarkán - jó váradi szokás szerint - kifogták a lovakat, és Jászai, mint a művészet fejedelme, az ünneplő tömeg rivalgása mellett vonult be a városba.

Este nyolckor kezdődött a társasvacsora, ahol tósz tósztot követett. A váradi hölgyek ezüst koszorút ajándékoztak Jászainak, aki ezt évekkel később Széchenyi nagycenki sírjára helyezte.

Az előadás szép anyagi sikerrel zárult. A mintegy kettőezer forintos tiszta bevétel 20%-át a kolozsvári Mátyás-szobor költségeire ajánlották fel, egy rész a Rhédey-kert felügyelőségének jutott, a maradék a Hírlapírók Szövetségét gazdagította.

A korabeli magyar - sőt a külföldi sajtó is - rengeteget foglalkozott az elő-adással, színháztörténeti jelentőségére már akkor felfigyeltek. A múlt századi magyar színművészetnek alig van még egy előadása, amelyet - a bírálatok és visszaemlékezések alapján - olyan pontosan felidézhetnénk, mint ezt.

A Budapesti Hírlap augusztus i6-i bírálatából: „Ebben a természettől és művészi kezektől egyaránt kedvessé és poétikussá alkotott keretben játszotta el Jászai Mari . . . az ő halhatatlan *Elektrá*-ját. Gyönyörűen, fölségesen játszott. Hatása nagyszerű volt. A színpad zárt kerete korlátozta hevét, de itt, a szabad ég alatt, a hatalmas méretű téren elzokoghatta perzselő szenvedélyét, Elektra minden keservét s nem kellett attól tartania, hogy túlzásba esik. Nem kellett fékeznie izzó hevét, nem kellett mérsékelnie hangját, kitöréseit. Szava végigrenett a téren, megremegtette a sziveket. Az urna-jelenetet megrázó hatással játszotta, mely Oresztész felismerésénél a legnagyobb fokra hágott."

A Pesti Hírlap augusztus I6-i száma betekintést nyújt a művészi lélek titkaiba: „Jászai Mari csodálatos művészete teljes pompájában ragyogott. Úgy mondják, kilépte előtt a színfalak mögött sírt és félt, hogy trémázott és soha olyan meghatottságot nem érzett, mint most, amikor látta, hogy ez a nagy érdeklődés érette és az ő kedvéért van. Az az Isten szabad ege alatt beleélte magát abba a hangulatba, amelybe ama régi idők művészetét képzelte, s ha egyszer-egyszer föltekintett az ég felé, mely kéken mosolygó, fellegtelen volt, átszellemültség látszott az arcán, a szemeiben és nagyerejű hangja zokogásában, haragjában és örömében visszhangot vert a sűrű fák között álló épületeken."

Több német lap küldte le kritikusát Nagyváradra, de írt az előadásról a párizsi Le Figaro is. I. Landau, a Berliner Börsen-Courier főszerkesztője tanulmányszerű cikkben foglalkozott az elő-adással és Jászai alakításával. Bírálatának legértékesebb része példaszerűen rögzíti Jászai művészetének jellegzetességeit: „A kétségbeesés egész áradata zuhog le a színpadról a figyelő közönség felé. Ez olyan példátlan hatás, aminőhöz hasonlót nem ismer a modern színpad. Hatalmas és szívet indító látvány, ahogyan üdvözli az urnát, mely állítólag Oresztész hamvait takarja; dédelgeti, mintha kisgyermek volna, simogatja a holt edényt, elpanaszolja neki szenvedéseit . . . Oresztész elárulja magát: nem halt meg, itt van, s Elektra a szenvedés fájdalmas eksztázisából a tobzódó örömbe csap át. Mit neki a klasszikus tradíció, mit a színpad szigorú hagyománya ! Az öröm mámorában táncol és ugrál előttünk. Ez ábrázolás láttán hagyományos felfogásunk összerezzen egy pillanatra . . . Az érzelmeknek ez a végtelen skálája szinte idegen a mi köznapi józanságunktól. Föl-színes modern költészetünk szinte óvatosan távol marad a fájdalom és az öröm ábrázolásának szélsőségeitől. Nagyon mélyen kell elmerülni Szophoklész tragikai felfogásába, Elektra érzésvilágába, hogy megértse valaki Jászai alakítását, amely szédítő gyorsasággal röpít föl bennünket a magasba. E példátlan hatás elérésében a művésznőt csak mérsékelten támogatja környezete. S ha mégis előrehajolva, lélegzetünket visszafojtva lessük a sovány cselekményű tragédia menetét, ha lázasan fölfigyelünk Elektrára, aki idegen és tőlünk meg nem értett nyelven szól hozzánk: ez a csodás hatás csak ennek az egyetlen és páratlan színészi egyéniségnek az érdeme.

Vajon mit gondolhatott maga Jászai? Bizonyára izgatta a kísérlet. Néhány nappal az előadás után vallotta (Nagyvárad, augusztus 27.) : „Egész előadás alatt remegtem, mint egy szentségtörő. Lelkem beleolvadt a föld lélegzetébe. Megszűntem egyén lenni. Azt éreztem, amit mindig, ha a természethez közel vagyok, távol az emberek műveitől, hogy a nagyvilág egy paránya vagyok egy porszem és egy lehellet - és a mindent látó *nagy* Nap rám nézett, sugarai a szemembe tűntek, körülöttem az eleven föld ölelő lég, mely hajamat lengette, és előttem ünnepi ruhában és ünnepi hangulatban háromezer ember. Megremegtem. Izgatottság szállt meg, mert éreztem, hogy olyat várnak tőlem, amit nem bírok adni. Hogy föladatom magaslatára emelkedni nem bírok. Szám mondotta a szerep szavait, de fejem azt gondolta .. . a színész semmire sem volna képes, ha saját szubjektív érzéseinek átengedné magát a színpadon, sőt minél nagyobb elragadtatást produkál az ember, annál nagyobb szüksége van hideg kritikusára, az eszére. Én például legnagyobb indulatomban leginkább ellenőrzöm magamat, mint egy másik embert, és legnagyobb eksztázisomban *látom,* hogy ennél vagy amannál a mozdulatnál ruhámnak hátul milyen ráncot kell vetnie és milyen vonalat kell adnia. Drágán fizeti meg a színész saját elragadtatásának árát, ha egyszer átengedi magát szerepe közben."

S hogy miben állt a váradi kísérlet színháztörténeti jelentősége? A színpadi kifejezésmódok új dimenzióit kerestekutatta nyolc évtizeddel ezelőtt. Ma egymást érik a szabadtéri játékok, az antik tragédiákat is mind többször adják elő eredeti helyszínen vagy rekonstruált görög színpadon. A múlt század végén egy szabadtéri előadás még sokkal nagyobb újságot jelentett, s a kísérletek híre bejárta egész Európát. A sort Perfall lovag, müncheni intendáns kísérlete nyitotta meg, aki rekonstruált Shakespeare-színpadon adatta elő *a Lear királyt,* s a jelentősebb kísérletek sorában mindjárt a váradi Elektra-előadás következik, amely a görög világ hangulatát próbálta meg visszavarázsolni. A hangsúly természetesen nem azon van, hogy szabadtéren játszottak, hanem azon, hogy megkísérelték egy régi színháztörténeti korszak színpadát, jelzésrendszerét és stílusát megszólaltatni. Ezek a kísérletek ugyanakkor egy-egy lépést is jelentettek a modern színpadi irányzatok kibontakoztatása felé, mert mindenik felfedezett valami ősi törvényszerűséget, aminek a színházak később nagy hasznát vették.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Tibor Balogh:

L'attraction de l'existence négative

Platonov, pièce de jeunesse de Tchékhov, retrouvée seulement dans son héritage et jouée actuellement avec succès dans beaucoup de pays, démontre avec éclat que Tchékhov, ce n'est pas un texte mais du théâtre. C'est la plus ouverte de toutes les partitions tchékhoviennes et István Horvai sut tirer parti de ce fait: après le spectacle réalisé avec ses élèves au Conservatoire, il donne à présent, au Théâtre de Pest, une version inédite de la même pièce.

Péter György:

Dans un espace clos

Jusqu'à maintenant le public hongrois ne fit jamais la connaissance de la pièce *Les Rats* de Gerhart Hauptmann. La création hongroise eut lieu à Pécs, la représentation de haut intéret signalant en même temps les débuts au théâtre du cinéaste bien connu, Pál Sándor.

Péter Szántó:

Les trois frousse-quetaires

Les éléments du western et du film d'aventures costumé sont déjà bien ressassés, mais en adaptant *Les Trois Mousquetaires* de Dumas père, l'auteur Péter Fábri et le metteur en scène Miklós Szurdi ont réussi à en faire, tout en réunissant ces mêmes éléments, une comédie richement divertissante au théâtre de Szolnok.

István Nánay:

Faut-il plaindre l'homme seul?

Malgré le fait que la télévision l'ait également transmise au passé récent, *Piège pour homme seul*, pièce policière de Robert Thomas jouée à Kaposvár, aurait mérité plus d'attention de la part des critiques.

Erzsébet Ézsiás:

Un Ruy Blas moderne

Sans un humour aux nuances contemporaines les passions et le pathétisme des romantiques seraient aujourd'hui assez difficile à supporter. C'est ce qu'a reconnu László Babarczy, metteur en scène d'un *Ruy Blas* fort intéressant au théâtre de Kaposvár.

Anna Pór:

L'Oncle Tom au VIIIe arrondissement

Une aliénation assez brechtienne et le dosage conscient des éléments paraissan contradictoires du mythe – voila les traits principaux de la remarquable mise en scene de *La Cabane de l'oncle Tom*, signée par Márton Karinthy au Théâtre de Józsefváros.

Valéria Nádra:

La Bohème, 1981

Dans sa nouvelle pièce *Les Juristes* Rolf Hochhuth a esquissé un semblant d'une pièce de théâtre mais au Théâtre Thália cette union entre texte documentaire et mélodrame s'est avérée d'une stérilité absolue.

P. Sz.:

Claude devenu citrouille

Lalgré un empereur extraordinaire de Dezső Garas, le célèbre roman *Moi, Claude* de Robert Graves, adapté par John Mortimer et mis en scène au Théâtre du Château par István Iglódi, éveille des impressions plutôt mixtes.

Endre Bajomi Lázár:

Feydeau, architecte principal du vaudeville

A propos d'une reprise de *La Dame de chez Maxim* à Kecskemét, notre collaborateur analyse les sources de la dramaturgie de Feydeau et ses trouvailles gardant leur valeur jusqu'à nos jours.

Gábor Mihályi:

Le roi Lear de la banlieue

A Miskolc Imre Csiszár a réalisé, sur la base de la tragédie shakespearienne, une mise en scène irrégulière, intelligente et approfondie. Malgré ses points discutables il s'agit là d'un des événements importants de la saison, dû en grande partie à l'interprétation frappante de Tamás Major au rôle du protagoniste.

Tamás Mészáros:

Nous ne luttons pas assez

Tamás Major, acteur et metteur en scène depuis plus quéun demi siècle, reste un des personnages les plus intéressants de notre théâtre, actif même dans la retraite. A propos du roi Lear qu'il vient de camper à Miskolc, le reporter l'interroge sur les aspects différents de sa carrière, ses problèmes et ses projets ainsi que sur quelques questions brûlantes de notre vie théâtrale.

Júlia Ungár:

Conscience, forme, discipline

Sorti, il y a douze ans, du Conservatoire, Miklós Benedek est depuis cette date membre du Théâtre National. En évoquant ses rôles principaux, notre critique dresse le bilan d'une carrière construite avec une décision d'une rare lucidité.

Lívia Dobák:

« Je m'appelle Gregory Solomon »

Le Prix d'Arthur Miller a été joué à la Scène Ódry à titre de spectacle de Sortie des élèves du Conservatoire, pourtant, la soirée devint mémorable grâce à l'interprétation d'un acteur mûr, György Miklósy, membre du Théâtre de Comédie, invité pour prêter son concours.

Lajos Szopori Nagy:

Paysage finlandais, entre panneaux

Le compte rendu d'un voyage à Helsinki décrit deux représentations intéressantes: *Le Chasseur Stahl* d'Ilmari Turja et *Le Soldat Inconnu* de Väinö Linna.

István Margócsy:

Un commentaire de L'Empereur de la paix

Le critique ajoute ses observations analytiques à *L'Empereur de la paix* de György Spiró, pièce que nous avons publiée dans notre annexe du mois de mai.

Tamás Bécsy:

La présentation du destin dans Les Tisserands de Hauptmann

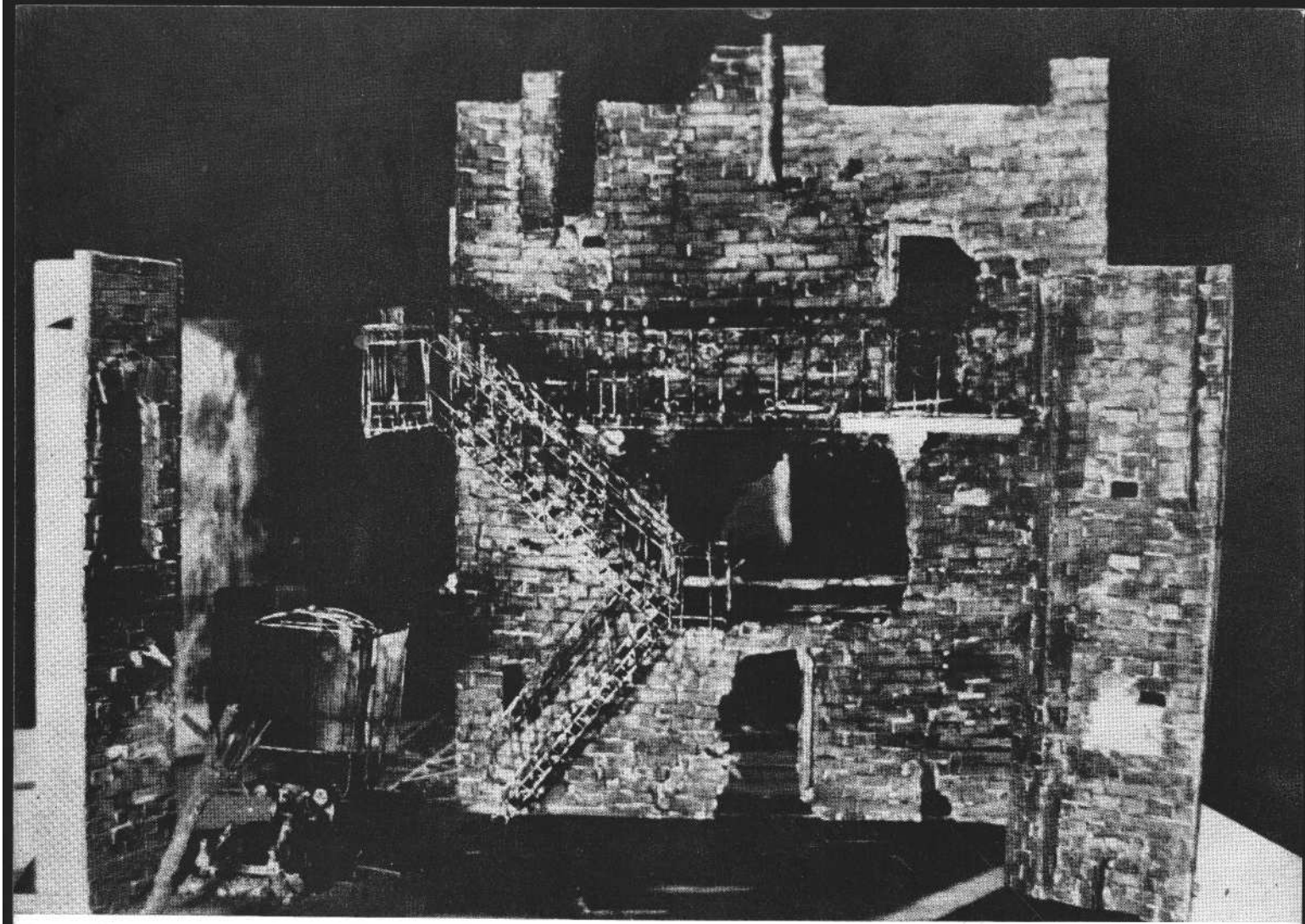
En analysant la pièce en question, cette étude historique indique quelques traits caractéristiques de la dramaturgie de Hauptmann.

István Kelemen

L'« Eleectre de Nagyvárad » à 80 ans

La tournée à Nagyvárad de Mari Jászai, la plus grande de nos tragédiennes, avait une importance historiquex pour tout le théâtre de Transylvanie. Notre article commémoratif cite aussi les éloges de la presse hongroise et étrangère de l'époque.

Ottó Tolnai:

Liquidation totale

Dans notre annexe de ce mois nous publions une pièce de Ottó Tolnai, auteur hongrois vivant en Yougoslavie. La pièce a été récemment créée au Studio Kelemen László de Kecskemét.