SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1985. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
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 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

84.3235 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Karl Kraus Végnapok című darabja a Szkénében
(Bán János és Vallai Péter) (Dobay Dezső felv.)

A hátsó borítón:
Örkény István Forgatókönyve a Pécsi Nyitott
Színpad előadásában (Laufer László felv.)

TARTALOM

játékszín

P. MÜLLER PÉTER
A történelem cirkuszi mutatványa (1)

KOVÁCS DEZSŐ
Tóték a vérzivatarban (5)

FORRAY KATALIN
Egy tanítónő 1908-ból (7)

BÉCSY TAMÁS
A helytállások különböző formái (10)

NOVÁK MÁRIA
Hol van Illyria? (15)

NÁNAY ISTVÁN
Színház a Műegyetemen (18)

műhely

RADNÓTI ZSUZSA
A drámaíró Krúdy Gyula és A vörös postakocsi (24)

DURÓ GYŐZŐ
„Ezek az emberek álmaimban születtek... " (29)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Két fesztivál Belgrádban (36)

VÉGEL LÁSZLÓ
Totális színház és kritikus utópia (41)

CSÁKI JUDIT
Kialszanak a fények? (43)

Az 1984-es év tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

LEZSÁK SÁNDOR: **Nyolcvan vödör levegő**

BALLA LÁSZLÓ: **Fellhangok**

P. MÜLLER PÉTER

A történelem cirkuszi mutatványa

A Forgatókönyv a Pécsi Nyitott Színpadon

A fogadtatás

Az utolsó Örkény-mű fogadtatásának ellentmondásossága már a dráma megjelenésének pillanatától vetekszik *a Pisti a vérzivatarban* recepciójának anomáliáival. Bár a *Forgatókönyv* megjelenésekor, 1979-ben, úgy tűnt, hogy a darabról kialakuló vélemények egy ideig csak élőszóban fognak terjedni, alig egy évvel a kiadást követően már publicitást kaptak a művel kapcsolatos pró és kontra nézetek, sőt a színházi bemutató is - a *Pisti* tízéves „fiók-karrierjével" szemben - csupán két és fél évet váratott magára. A fogadtatás ellentmondásossága az eddig megjelent elemzésekben úgy tükröződik, hogy - *a Pistihez* hasonlóan - a többi Örkény-drámával szemben sokkal hangsúlyosabb a mű negatív megítélése.

‚Olvasmányként - noha lenyűgöz, me g rendít - a. *Forgatókönyv* adja az Örkény-drámák közül a legkevesebb esztétikai élvezetet. Az esztétikum az írott szövegben az etikum és a politikum mögé szorul" - írja Tarján Tamás. (Napjaink, 198312.) Hermann István felveti, hogy Örkénynek „igaza van-e abban, hogy ezt a magyar történelmi tragédiát csak valamiféle fehér bohóc alapon lehet felfogni, csak a tragikus bohócmaszk mögül lehet igazán megérte-ni ... ?". Továbbá azt is problematikusnak tartja, hogy a műben „nincs olyan mögöttes vonatkozás, mely a felfedezett irracionális cirkuszi játék problémáját akár valamilyen értelemben is racionális összefüggésben tartja számon". (SZÍNHÁZ, 1982/9.) A bírálatok két összetevő köré csoportosulnak: egyfelől - a furti idézetekben is - megfogalmazódnak bizonyos *politikai* fenntartások, másfelől a m ű *dramaturgiáját* kifogásolják az elemzők. A drámában felcserélődő konkrét történelmi időkkel kapcsolatban Bécsy Tamás azt írja, hogy= a darab „három teljesen különböző történelmi, társadalmi és erkölcsi helyzetet vesz azonosnak, ami történelmi tévedés, illetve eszmei hiba". (ItK, 1982/4.)

A dramaturgiai kifogások egyes írásokban csak utalásszerűen bukkannak fel, mint Tamás Attilánál, aki szerint „a *Forgatókönyv* nem sorolható írójának főművei közé. Gyengébben sikerült alkotásai közé tartozik, noha benne vannak azok a lehetőségek, amelyek főművekhez kellenek". Másutt: „a szövegezések egy része sajnálatosan erőtlen: van, ahol üresen retorikus, másutt egyszerűen nehézkes, vagy éppen lélektani hitelt nélkülöző". (Alföld, 1980/10.) Nagy I éter így fogalmaz: „gondolati-érzelmi izgalmassága sem feledteti el, hogy dramaturgiailag megoldatlan a darab". (Kritika, 1982/3.) Bécsy Tamás - idézett tanulmányában - a következőképpen summázza r darabról kialakított értékelését: „A mű eléggé problematikus dráma. Azért problematikus és dráma egy-ben, mert a dráma csal: az egyik főalak monológjaiban jelenik meg. Ezért a mű jelentésteli irodalmi szöveg ... Mivel a mű egészében] ha nem dráma is, de kitű-nő írói, irodalmi szöveg_ , az irodalom-hoz tartozik."

A szakmai fogadtatás másik részében a *Forgatókönyv* kifogástalan remekmű-kéni értékelődött z982-ben - igaz, a Vígszínház bemutatójához kapcsolódóan - a mű a kritikusok szavazatai alapján *az évad* legjobb magyar drámájának bizonyult (SZÍNHÁZ, 1982/11.), s a szavazók egyikének -- Nánay Istvánnak -- megfogalmazása szerint: „ez a mű minden részletében kikezdhetetlenül. tökéletes". Hasonlóképpen értékelte a darabot Varga Zoltán: „nem csupán utolsó színpadi műve a közelmúltban el-

Jelenest a Pécsi Nyitott Színpad Örkény-bemutatójáról

hunyt szerzőnek, hanem drámaírói opusának . . . betetőzése is egyúttal." (Híd, 1980/9.) S ugyanígy, az életmű összegzéseként üdvözölte a darabot Sükösd Mihály, aki ezeket írta: „A *Forgatókönyvben* Örkény azt véglegesíti, amit *a Tótékkal* megkezdett és *a Kulcskeres*őkkel meg a Pistivel folytatott." Később hozzáteszi: „*A Forgatókönyv* modellszerkezete ugyanúgy kihívja majd a (történelmi és ontológiai) *viszonylagosság* vádját, mint annak idején a *Pisti a vérzivatarban.* Szerintünk igaztalanul. A *Forgatókönyv* látásmódja nem relativista, hanem sokértelmű . . . az életmű (egyik) csúcsának sejtjük." (Valóság, 1980/5.) A vígszínházi premierről beszámolva Földes Anna azt állapítja meg a mű dramaturgiájáról, hogy Örkény a cselekmény szétrobbantásával talán azt üzeni, hogy „az igazságok relativizálódtak, az elfogadott értékek visszájukra fordultak, s a világot valaha oly tökéletesen megmagyarázó logika is csődbe jutott". Majd a darab értékeként kiemeli, hogy „először meri ábrázolni a közös világnézet talaján álló, egy hitben nőtt vád-lók és vádlottak felcserélhetőségét". (SZÍNHÁZ, 1982/4.)

Ezek a két ponton polarizálódó vélemények Örkény korábbi drámáinál is élesebben vetnek föl bizonyos műnemelméleti és dramaturgiai kérdéseket.

A dráma

A Forgatókönyv ugyanis - tartalmi vonatkozásai mellett - arra a sajátos ontológiai státusra aspirál, hogy egyszerre kíván *dráma,* egy film *forgatókönyve* és egy *cirkuszi* előadás mutatványsorának leírása lenni. Ezt a hármasságot a mű nem rejti el, hanem már a befogadót irányító elsődleges keretekben feltünteti. Ezt jelzi egyfelől a szerző által adott műfaji besorolás: tragédia, másfelől a mű szövegét megelőző technikai utalások: a film hosszáról és időtartamáról (vala-mint a szöveg tördelése), végül a darab toposza, amit az első szerzői instrukció megad. *A szöveg* elemzésekor azonban csak a drámaaspektus vehető figyelem-be, mert - egyrészt - ez „csak" papíron is dráma (ami a másik két művészeti ágról nem mondható el), másrészt azért, mert az olvasói elvárás is csak ebből az összefüggésből mozgósítható - a film és a cirkusz írva nem hív elő semmilyen befogadói attitűdöt.

A műfajok azonosságának relativizálása kétségkívül része a darab világképé-nek. E viszonylagosságot erősíti az is, hogy a mű toposza, a cirkusz is - e kereten belül - átváltozik: az első rész lezárásakor átalakul *bírósággá.* (A dráma két része közti cezúra tehát az egyik megközelítésben a cirkusz-bíróság váltásból ered, és a darab - ily módon - két dramaturgiai konvenciót mozgósít: a cirkuszdráma és a bírósági dráma technikáját.) A toposz és a műfajok átválthatóságával analóg a történelmi idősíkok - 1944, 1949 és 1956 - felcserélhetősége; s ugyanennek felel meg a darab központi fordulata: Barabásnak a bűntelenségből a bűnösségbe történő átválthatósága, továbbá ide kapcsolódik a fontosabb szereplőknek az a sajátossága, hogy *két* mivoltukban bukkannak fel, hogy múltbeli és jelenbeli alakjuk nem azonos egymással.

A tartalmi elemek felcserélhetősége már a korábbi drámákban is fölbukkant (gondoljunk csak a *Vérrokonokra* vagy a *Pistire),* itt azonban ennél többről van szó. A szokatlan, a konvenciószegő ebben a darabban az, hogy itt az átvált-hatóság, a viszonylagosság a mű dramaturgiájába is beépül. Ennek *az ironikus* dramaturgiának a megtestesítője a Mester. Ő a darab legkevésbé definiált alakja, és ezen sajátosságának lényeges szerepe van a Mesternek abban a műbeli funkciójában, hogy a mű világán belül az események mozgatójának szerepében, helyzetek és vélemények manipulálójának alakjában tűnhet fel. O ugyanis nem egy szociológiai státus vagy nem valamilyen magatartás megtestesítője, hanem *egy személytelen* mechanizmus kép-viselője, s mint ilyen, sokkal inkább tekinthető valaminek, mint valakinek. Ha Örkény - intenciója szerint - a „pörök mechanizmusáról" írt, akkor a Mesterben formálta meg ennek a mechanizmusnak *a közvetítőjét,* aki (vagy inkább ami) épp ezért nem rendelkezik állandó alakkal, stabil identitással. E jegyek emberi analógiájának megformálására kiválóan alkalmas az a szerep, amely a Mester[e] alakjának keretét képezi: a cirkuszi illuzionistáé, aki nemcsak a közönséget é& médiumait, hanem önmagát is manipulálni tudja.

Ha a Mester a *Forgatókönyv* legelvontabb alakja, akkor Barabás Ádám a legkonkrétabb és a legárnyaltabban megrajzolt figura. Róla nemcsak személyi adatait és élettörténetét tudjuk meg, hanem személyiségéről és lélektanáról is tájékozódunk. (Ez a szerepépítkezés, amelyben egy elvont alak áll szem-ben egy lélektanilag is motivált személyiséggel, már korábbi drámáiban is jellemezte Örkényt: a Mester-Barabás páros legközelebbi rokona a Bolyongó-Fóris kettős, de már az Őrnagy-Tót „duóban" is ennek előzményét kell látnunk.) Barabásnak a darabban felbukkanó valamennyi szereplővel a múltban személyes kapcsolata volt (de ezek az emberek egyúttal mint a Mester barátai kaptak meghívást a jutalomjáték-ra). Ezek a kapcsolatok kivétel nélkül pozitívak, és a dráma folyamán történő feltárásuk hozzájárul Barabás karizmatikus alakjának megrajzolásához. Az a két személy azonban, aki Barabásra a legnagyobb hatással volt - az apja és Littke László -, nem jelenik meg a darabban, ennek ellenére a perben mindketten ugyanazt a funkciót töltik be: a vádlott bűnösségéhez szolgálnak adalékul. Kettejük alakjának a felidézése vezeti be a tulajdonképpeni tárgyalást.

A főhős életében mindketten „apa"-szerepet játszottak, s a velük való negatív illetve pozitív azonosulás tette Barabást azzá, amivé lett. A kulcsfigura mégis Littke, akivel Barabás teljes mértékben azonosul. Am a „mutatványok" során Barabás nemcsak ezt az összetartozást veszíti el, hanem saját integritását is. Amikor a felkelésre felhívó, saját kezével írott levelét olvassa, ezt mondja: „Egy és oszthatatlan lény vagyok. Vagy mégsem? Hátha működik bennem egy második vezérlés, aminek nem én irányítom a működését?" Ezzel a két személlyel való azonosulásánál azonban van egy átfogóbb és lényegibb is, ami a per-ben Barabás viselkedését mindvégig meghatározza, ez pedig a párttal való azonosulás, az abban való feltétlen hit. Még az első rész elején hangzik el a szájából ez a mondat: „egy párttitkár tévedhet, de a párt soha". Am a per során - Novotni és Marosi hatására - hajlandónak mutatkozik a fölkelés élére állni, s ezzel elismerni a pártot ért vádakat, de a Mester közbeavatkozása miatt erre nem kerül sor, s ekkor ezt mondja Barabás : „egy percre megzavarodtam. Megrendült a hitem a pártban, a bizalmam a párt vezetőiben".

Barabás hite nem véletlenül inog meg, és zárómonológjában nem véletlenül törik meg a beismerő vallomást az ártatlanságot sejtető utalások. Ő ugyanis - és ebben különbözik a darab összes többi szereplőjétől - bár beismerő vallomást tesz, mégsem válik a rendszer tárgyává, a Mester manipulációiban saját alany voltát elveszítő objektummá, hanem mind-

végig *alany,* autonóm lény marad, aki a beismerő vallomást is saját elhatározásából - és nem pusztán az illuzionista akaratátvitelének hatására - teszi. Barabásnak azért kell elpusztulnia, mert egy olyan korszakban volt egyéniség, szubjektum, amelyik minden egyénit és minden szubjektivitást igyekezett kiirtani, hogy minden és mindenki manipulálhatóvá, egyetlen központi akaratnak (és szubjektivitásnak) alávethető puszta tárggyá váljék. Barabás „beismerő monológja" valójában vádbeszéd is egyúttal, amelyben indirekt módon feltárja a rendszernek ezeket a sajátosságait. Hiszen mit is ismer be többek között? Hogy „hősként ünnepeltek kineveztek miniszterré / ahol csak megjelentem
szolt a munkásdalárda harsogott az éljen / és szegfűcsokorral / és csókka / fogadtak a lányok". És ami ennél is Fontosabb: „szétszórtam mérges magva t / a reménynek / hogy a hatalom bittokában / én a *spicli* a kártevő / az ellenforradalmár / a polgárháborúra bujtogató / én / majd megadom nekik ami mindenkinek kiják / *a rettegés nélküli élet békességet / a levegőt melyet be lehet lélegezni / a kimondott szót amit nem kell / visszaszippantani / a besúgók helyett barátokat / és hitet a törvényben / amely már nem ártatlanokra sújt le / mint jelen esetben énrám ..."* (Kiemelés tőlem - M. P.) Barabás alakjában tehát az autonóm individuum, a tárggyá nem tehető személyiség áll *szemben* a Mester által képviselt elvont, manipulatív, személytelen hatalommal, amelyre a fenti monológ negarív kijelentései az érvényesek, s amelyet Lukács György a sztálinizmusról adott nyilatkozatában úgy jellemzett, mint ami *„c állandó kölcsönös bizalmatlanság légkörét,* a mindenki ellen irányuló éberség atmoszféráját, a tartós ostromállapot hangulatát szándékozik előidézni". (Kritika, 1983/1.)

A „mutatványokra" tagolt mű dinamikájában mindenekelőtt a két rész oppozíciójára kell utalnom. Az első rész felkészülés a „legnehezebb erőpróbára", a második pedig maga a fő „produkció", azaz *a* tárgyalás. Az első rész estéjét a másodikban a tárgyalás reggele váltja fel (a cirkuszi előadás betétjeként). Az a *folyamat,* amely e váltás során lezajlik, egyfelől értelmezhető egy térbeli és időbeli perspektivikus koncentrálódásként. *A* megjelenített tereket és időket az első *rész* gyakran váltogatja, ott idéződnek fel századunk világtörténelmének egyes eseményei (Nagy Október, Hirosima) s az ezekhez, valamint a Barabás múltjához kapcsolódó más-más időpontok. A darab folyamán azonban az egész történés egyre határozottabban a *jelent,* 1949. szeptember 22-ét, és Barabás Ádám személyét helyezi a fókuszba..

Másfelől Barabás ebben a dinamikában vendégből vádlottá, ártatlanból bűnössé válik, a per (a Mester mutatványa) nyomán korábbi szerepe és mivolta *átértelmeződik* és átértékelődik. Ezzel egy időben -- bár keretként megmaradnak a cirkusz attributumai - a jelenetek mind kevesebb komikumot hordoznak., s az egyes groteszk helyzetek, fordulatok mindinkább egyneműsödnek a tragikum irányába. Ez a bemutatott világban és a bemutatás módjában bekövetkező elkomorulás ahhoz a fordulathoz kapcsolódik, hogy a cirkusz bírósággá, a szereplők pedig a per közreműködőivé válnak. A színház a színházban analógiájára itt a „cirkusz" a cirkuszban kettősségéről beszélhetünk, ahol a „cirkusz" mint betét azért kerül idézőjelbe, mert metaforikusan értendő: a koncepciós per lesz itt a történelem cirkuszi mutatványa.

A Mester bírói, Barabás vádlotti és a többiek tanúi szerepe jelöli ki visszamenőleg a dráma cirkuszi részében betöltött szerepüket; vagyis a darab tartalmilag hangsúlyos mozzanata a tárgyalás - még akkor is, ha a cirkuszi elő-adás betétjeként jelenik meg. Ugyanakkor ez a dinamika, a mutatványok során kibontakozó folyamat pontosan követi a cirkuszi előadás dramaturgiáját, amely-re az a jellemző (s ez érvényes a *Forgató*könyvre is), hogy „mindig a legkönnyebb gyakorlattal kezdődik. és a legnehezebbel végződik. A megindító kezdő gyakorlatoknak persze a maguk formájában elég intenzíven hatónak kell lenniük, elég komplikáltnak és súlyosnak kell látszaniuk, hogy a közönség érdeklődése már az első percekben életre keljen, mert - épp a rendelkezésre álló idő rövidsége miatt - szükséges a rögtön támadó kíváncsiság". A nézőnek „az utolsó és befejező gyakorlat után pedig, mikor a függöny legördült, feltétlenül azt kell éreznie, hogy ezután már semmi több, újabb és érdekesebb nem következhet". (Bálint Lajos: Színészek, táncosok, artisták. Gondolat, 1979. *276-*277.) A Mester is „ujjgyakorlatokkal" kezd: a dohányzásra és az ivásra késztetéssel, ezt követik a történelmi mutatványok, utolsó gyakorlatáról pedig ő maga nyilatkozik úgy, hogy élete legnehezebb mutatványa következik.

A cirkusznak és a pernek az összekapcsolása és azonosítása szoros kapcsolatban van mindazzal a felcserélhetőséggel, mely a darab időkezelését jellemzi. Ez a probléma azonban, hogy eltérő történelmi időpontok felcserélhetőként jelennek meg, *nem örkénytől származik,* ez nem az *ő* fikciója, hanem éppen a perben történelmileg is hitelesen - ábrázolt manipulációnak a következménye. Ennek a manipulációnak a sajátossága volt az, hogy kialakított egy „mértéktelenné fokozott félelmet az ellenségtől, kémektől, diverzánsoktól, melyből a titkolózásnak olyan túlfeszített rend-szere jött létre, amely mindenre kiterjedt, aminek valami köze volt az államügyekhez". Ez a manipuláció *relativizált* mindenkit és mindent, és ennek nyomán lehetett bárkiből egyik pillanatról a másikra bűnös, ahogy a Forgatókönyvben Barabás válik példaképből hazaárulóvá. Ez a manipuláció „tényeket hoz létre vagy tüntet el, embereket és tetteket szükség szerint tesz létezővé és érvényessé vagy semmisíti meg őket". A tényeknek ez a relativizálása pedig föl-függeszti a dolgok és személyek azonosságát, kétségessé teszi ezek objektív lé-tét, mivel a rendszer alapvető mozzanata a szubjektivizmus, egy központi akarat szubjektivizmusa, amely *„kategorikusan elvet minden objektivitásra irányuló törekvést; az* »objektivizmus« bélyegét süti, rá, és *aztán* közmegvetés tárgyává teszi". (A bekezdés valamennyi idézetének lelőhelye: Lukács L m.)

A műben megfogalmazott problémák tágabb érvényességére is utal azonban Örkény, főképp azzal, hogy bibliai utalásokat sző a drámába. Ezek a vonatkozások Barabás személyéhez és nevéhez kapcsolódnak, és a darab második részében, a per „hátterében" bukkannak fel. Két elemhez kötődnek: *a bűn* és *a tömeg* (nép, csőcselék) problémájához. „A világ bűnhődni akarása a te nevedet viseli, Barabás" mondja a Mester abban a képben, melyben Littke alakját ölti magára. Barabás pedig még a per kezdetén - így fogalmaz Littkével kapcsolatban: „ha ő bűnös, akkor én vétketlen vagyok, ha ártatlan, engem terhel a bűn". *Az* a Barabás, a bibliai, bűnös-ként minősült bűntelennek, *ezzel a Bar*abással viszont az ellenkezője történik. De a felcserélhetőség azonos. *Annak* a Barabásnak a tömeg -- azzal, hogy a nevét kiáltozta - a szabadulást hozta el, *ennek* viszont az őt éltető tömeg - épp azzal, hogy élteti és vezérének tekinti -

Mikuli János (Barabás) a **Forgatókönyv előadásában (Laufer László felvételei)**

a pusztulását idézi elő. Egykor a vagy-vagy reális alternatíva volt: ki válik szabaddá. Barabás vagy-vagya a perben (hogy Littke vagy ő a bűnös) hamis alternatíva: mindketten ártatlanok, és mindketten elpusztulnak. Ennyivel jár előrébb a történelem.

Az előadás

A Forgatókönyv bemutatójával a Pécsi Nyitott Színpad egy Örkény-trilógia záró darabjához érkezett. *A Pisti a vérzivatarban* 1980-as és a *Kulcskeresők* 1983-as színpadra állítása után az elmúlt év novemberében tartották meg az utolsó Örkény-dráma premierjét, s e bemutatót követően másfél hónapon át, huszonnégy előadásban játszották a trilógia darabjait. Előző produkcióik közül a *Pistiről* a SZÍNHÁZ hasábjain Nánay István (1982/1.) és Földes Anna (1983/12.) tudósított, *a Kulcskeresőkről* pedig nekem nyílott alkalmam beszámolni (1983/12.).

A mostani bemutatóról szólva először azokat a dramaturgiai beavatkozásokat kell sorra vennünk, amelyeket a rendező, Vincze János a darabon végre-hajtott. A színpad korábbi Örkény-elő-adásait is gondos dramaturgiai előmunkálatok előzték meg, melyek során a művek bizonyos hangsúlyai áthelyeződtek, illetve a drámákban felvetett bizonyos problémák koncentráltabban és exponáltabban jelentek meg. Ami a három előadásban ebből a szempontból - közös, az az, hogy Örkény két részre tagolt drámáiból a rendező (egyébként teljes joggal) a másodikat tekinti lényegesebbnek, amit a színpadra állításon túl azzal is kifejez, hogy az első résznek - az előkészítésnek - tartalmilag és terjedelmileg is kisebb teret ad, hogy a második részben sűrűsödő drámai erőteret ennek nyomán sokszoros nagyítással vehesse szemügyre.

A Forgatókönyv első részének számos apró mutatványa ily módon kimarad ebből az előadásból, többek között a tizenegyedik kép dohányzást, italozást és súlyemelést manipuláló trükkjei. További tömörítést jelent Misi bohóc és Sztella szerepének összevonása (Misivé). Ami hozzáadásként jelenik meg az előadásban, az egy kisfiú felléptetése, aki néma szereplőként többször felbukkan (leggyakrabban a Mester segítőtársaként), és akivel a rendező Marosi regresszióját (a tizenhatodik képben) megjeleníti. Szintén hozzáadás a darabhoz egy a *Pisti*ből átemelt jelenet, amellyel nemcsak az írói életmű kapcsolódását idézi figyelmünkbe a rendező, hanem saját korábbi munkájának az ehhez az előadáshoz vezető előzményeire is utal. Ez a jelenet a Pisti elleni koncepciós per jelenete, melyben a három magatartás-Pisti halandzsanyelven folytatja le a vádlott ellen a tárgyalást. Ebben a mostani előadásban ezzel az idézettel veszi kezdetét Barabás pere és a Mester pályafutásának legnagyobb erőfeszítést igénylő mutatványa.

A játéktér cirkuszporondot idéz, de több is és kevesebb is annál. Az együttes - erre az előadásra - saját színpadáról a Nevelési Központ színháztermé-be költözött, ahol - az egész épülethez hasonlóan - variálható elemekből áll a terem, fémszerkezetek futnak végig a falak mentén és a mennyezeten, s ily módon a tér tagolása és megvilágítása igen sokféleképpen alakítható ki. A manézs körül, a két félkörben elhelyezett széksorok fölött ponyva feszül, a porondbejáró fölött zenészek ülnek.

Az előadás azonban csak jelzésszerűen utal a cirkusz egyes sajátosságaira, és a mű hármas ontológiai státusából a drámai vonatkozást teszi az egész produkció alapjává. E drámai vonatkozás hitelének megteremtését a rendezés azzal éri el, hogy ezt a mozaikokból, betétekből, mutatványokból álló jelenetsort nem egy külsődleges koncepcióból vezeti le, s az elemek kapcsolódását sem exogén tényezők teremtik meg, hanem ellenkezőleg: az egyes betétszámok, mutatványok belső koherenciáját veszi alapul a rendező, és belülről, a jelenetek immanens logikája felől komponálja meg az előadást. A „mutatványok" belső hitelének megteremtési feltétele pedig az, hogy az egyes szereplők lélektanilag hiteles feszültségteremtéssel adják elő saját „monodrámáikat". Ha ugyanis a darab második részét döntően Barabás monodrámájának tekintjük, akkor szembeötlő, hogy a per előzményeként vagy adalékaként a szereplők többsége is egy-egy monodrámát ad elő. Nánási Piri zsidó volta és kvázi-megkettőződése, Novotni fővadászi posztjától történő megfosztatása és egyéb megpróbáltatásai, Littkéné anyai szorongásai mind-mind egy-egy „magánszámban" jelennek meg. És ezek a jelenetek ugyanazt tartalmazzák „kicsiben", amit Barabás történelmi jelentőségű és távlatú egyéni drámája a darab második részében.

Egy ilyen dramaturgiai építkezés és az ezt leképező előadás tehát első megközelítésben töredezett és mozaikszerű lesz, a végső szemléleti egység csak a mű befejezésekor fog megszületni, s az akkor szintetizálódó esztétikai élmény rendezi össze az előadás heterogén elemeit. (Ez a dramaturgia mélyen rokon Brechtével, az ő „stációszerű" jelenet-technikájával, és *a Forgatókönyv* előtt már a Vérrokonokban és *a Pistiben* is szervező elvként szerepelt. A probléma, nézetem szerint, egy önálló összehasonlító tanulmányt igényelne.) Ez a jelenet-technika - az előadásban - azzal a hátránnyal jár, hogy a monodrámájukat ex-

ponnáló szereplők mellett a többiek szükségtelenül vannak jelen. Mindezt világítással, fejgéppel a lehetőségekhez mérten kiküszöböli a .rendezés, de a nem a porondon, hanem az öltözőben zajló (teljes világításban játszott) bevezető résznél ezt nem lehetett így megoldani.

A figurák bensejéből és az egyes jelenetek magjából kibontakozó előadás igen komoly feladat elé állította a szereplőket. Míg *a* Pistiben *a* karakterek el-vont jellege, a szituáció uralma az egyén fölött nem kívánta meg az egyes alakításoktól a lélektani hitelességet, és a kollektív játék, a kitűnő rendezői ötletek, a frappáns jelenetkompozíciók kívülről és látványként voltak elsődlegesen megfogalmazva, addig a *Kulcskeresőkben* már megjelent a szerepek belső művész megformáltságának követelménye, amit a produkció úgy könnyített, hogy egyenrangúsította a szerepeket, és megőrizte az előző Örkény-darab kollektív színpadi megvalósítását. *A Forgatókönyv* műsorra tűzésével magasra helyezte önmaga előtt a mércét a Pécsi Nyitott Színpad társulata, ezt az előadást ugyanis csak egyéni színészi teljesítményekkel lehet megvalósítani, nem utolsósorban a mi dramaturgiájából, a darab „monodrámafüzér" -jellegéből következően.

Ezek az egyéni teljesítmények elismerésre méltók, különösen a Barabást alakító Mikuli Jánosé, aki-szerepe súlyának köszönhetőn is - az egész előadás terhét a vállán hordja. Jelentős részt vállal abból, hogy a produkció, az Örkény által megfogalmazott politikai, etikai kérdések visszhangra lelnek a befogadóban, és hogy az előadás (bármiféle aktualizálás nélkül) itt és most időszerűvé, feszültségtelivé és drámaivá válik. Csorba Erika Littkéné szerepében ugyancsak katartikus pillanatokkal ajándékozza meg a nézőt. Elvont szerepében is remek Pilinczes József mint a Mester, és hasonlóképpen jól játszanak a többiek: Muschberger Ágnes mint Misi, Inhóf László Novotniként, Fekecs Beáta Nánási Piriként, Kocsi László Marosiként és Dékány Ágnes özv. Barabásnéként.

Vincze János rendezése a darabot több vonatkozásban is kitágította. Az előadás terét megnövelte azzal, hogy a manézs egyik oldalár nagyméretű tükör határol-ja ez előtt játszanak a szereplők -, és a látványnak ez a megkettőződése nemcsak a teret tágítja ki, hanem a mű számos összefüggését képes vizuálisan is érzékeltetni. (igy az önismereti jelleget, a meghasonlást, az én kettéhasadását. stb.)

Emellett. az előadás lezárásakor a produkciót egy tágabb művészi összefüggésrendszerbe is beágyazza azzal, hogy Barabás kivégzését, műanyag zsákba csomagolását és kivonszolását a játéktérről az előadásban végig szerepeltetett kisbú megjelenése követi. A kisfiú a manézs közepén állára illeszti hegedűjét, és eljátssza Fellini *Országúton* című filmjéből Nino Rota jól ismert, szomorú dallamát, majd fölcsendül a finálé: a *Nyolc és fél* kísérőzenéje.

Ezzel a gesztussal az előadás nem-csak a cirkusztéma zseniális megfogalmazója, FeIlini előtt tiszteleg,.. hanem legalább annyira Örkény István előtt is, akinek -- mint tudjuk, Pistihez hasonlóan - örök nosztalgiája volt a cirkusz. És a gesztus egyúttal a művészet hatalmáról is szól (miként a szerző egyik egypercese), amiről Misi bohóc a darab folyamán azt mondja, hogy „hatása előre láthatatlan. Még egy trombitának se lehet parancsolni; azt fújja, amit fújni akar". S emiatt ezeket a műveket időn-ként hosszabb-rövidebb időre betiltják, mint Misi mutatványát, mert - mint ő mondja - a hivatal szerint „a trombitám megbolondítja a nézi közönséget, ment megszólaltatja a csöndet, szóra bírja a szólni nem merőket, kimondat-ja. a titkaikat, föltámasztja elfelejtett és eltemetett emlékeiket".

Bizonyára az eddigiekből kitűnt, hogy *a Forgatókönyv* megítélésében azokhoz csatlakozom, akik ebben a drámában Örkény életművének egyik. összegzését látják. Iáz az összegzés nem kizárólag a darab értékvonatkozásában jelenik meg, hanem tartalmi összefüggéseiben is, itt ugyanis a korábbi műveiben (elsősorban drámáiban) felvetett problémák újra előkerülnek (a tény értelmezés viszony inverziója, a felcserélhetőség: kérdése, az azonosságvesztés jelensége stb.), és szintetizálódva fogalmazódnak meg.

Mindössze egy kérdés rajzolódik ki bennem az előadás kapcsán: a Pécsi Nyitott Színpad, mely ezzel az életművet záró darabhal maga is egy program (Örkény-trilógiájuk) lezárásához érkezett, merre fog nyitni eljövendő működése során.

Örkény tatvára: Forgatókönyv (Pécsi Nyitott Színpad)

Rendezte: Vincze János. *Játéktér: We*rner József.

Szereplők: Mikuli János Dékány Ágnes, Pilinczes József, Muschberger Ágnes, Inhóf László, Fekecs Berta, Kocsi László Csorba Erika továbbá Bucz Zoltán, Fogta Gábor, Pacur Zsolt, Rab toltán, Rábai Szilárd, Schmidt Gábor, Takács József.

KOVÁCS DEZSŐ

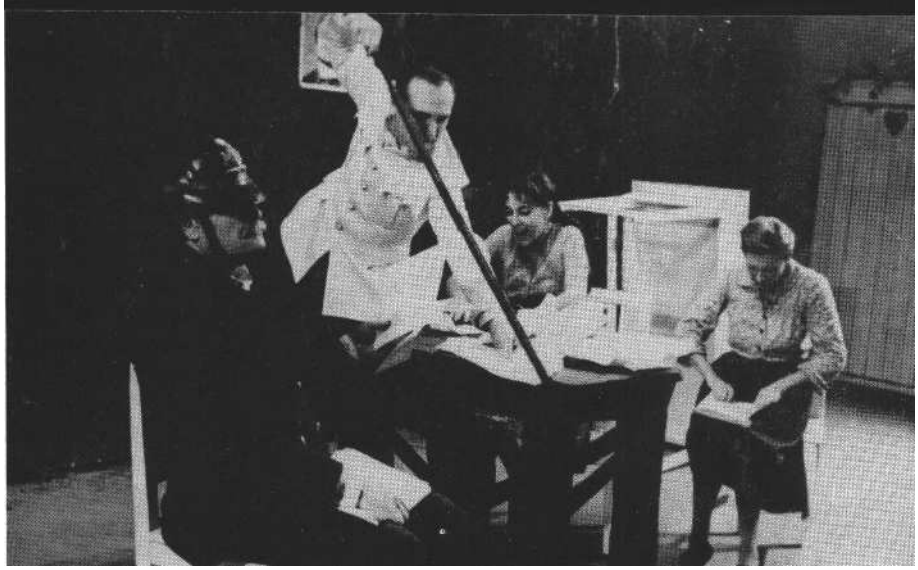
Tóték a vérzivatarban

A miskolci színház **előadása a** Játékszínben

A Tóték forrásvidékét valahol a második világháború környékén kell keresnünk Örkény (dráma)írói pályáján. S nem-csak a színmű tematikája miatt, de az írói éhvény intenzitásának okán is : Örkény számos írásában hivatkozott rá, hogy szemléletének, világlátásának alap-vető fordulaté származott a világháborús sokkból; ez mutatkozik meg, egyebek között, a *Voronyes* és *a Lágerek népe* oldalain is.

„Nem groteszk-e, hogy tíz-húsz felnőtt férfi egy szelíd dombhajlaton állva, a békés, bárányfelhős ég alatt meghall egy halk, sipító hangot, és egyszerre hasra veti magát? És van-e tragikusabb, van-e valóságosabb, mint hogy a húszból az egyik, aki a barátod volt, mire a kezét visszahúzza., alaktalan, véres húscsomóként fekszik az oldalad mellett?" *(Lágerek népe,* Bp. Szépirodalmi, 1981. 327. o.)

Irodalmak születtek a század kataklizmájából, idehaza és tőlünk keletre is, nyugatra is írónemzedékek nőttek föl a közös kiszolgáltatottság meghatározó élményéből merítve; a szovjet háborús prózától a francia ellenállás regényein át a magyar antifasiszta lírának olyan vonulatáig, amit. mondjuk, *az Újhold* képviselt, s amelynek ontológiai fogantatású szintézisét Pilinszky János hozta létre. Örkény István életművében újra meg újra előtűnő motívum ez: novelláiban, kisregényeiben és drámáiban is ott kísért a háború emléke, az egyetlen valóban közös és egyenrangú szereplőként átélt tapasztalat: „A háború a legtöményebb élet, mert a legjelenvalóbb halál. Minden perc magában hordta azt a lehetőséget, hogy az lesz az utolsó. Ezért egyszerre olcsó és drága lett az idő. A háború a végletek találkozása. A gyávaság, az önzés, az egymás cserbenhagyása éppoly természetes és mindennapos jelensége, mint a hősies önfeláldozás, a bajtársi szolidaritás. Amit átéltünk, egyszerre volt a rettegés maga és a rettegés legyőzése. Emlékszem olyan pillanatokra, melyek egy időben és egyteás mellett voltak groteszken abszurd



Polgár Géza (Tót), **Blaskó Péter (Őrnagy), Fráter Kata (Ágika) és Tímár Éva (Tótné) az Örkény-drámában (Játékszín) (Jármay György felv.)**

jelentésűek, és véresen, tragikusan valóságosak." (I. m.)

Anélkül, hogy az írói önvallomás elemeit abszolutizálni akarnám, úgy gondolom, Örkény írásművészetének, így természetesen a *Tóték* című dráma formavilágának genezise is kiolvasható ezen „alkalmi" megjegyzésből: az a formaelv, amelyet éppen Örkény munkássága nyomán, ma már közmegegyezésesen, groteszknek nevezünk. A groteszkben harmonikusan együtt él a valódi világ realitása és irrealitása, a mindennapi élet tényei és mindennapivá gyűrődött abszurditásai, a képtelenség, a bizarr, a paradox, a komikus, a tragikus; s mindez együttesen hat. A *Tóték* infantilis postása egy helyütt arról beszél, hogy a derék tűzoltóparancsnok maga a meg-testesült szabályosság: „Arról az emberről le nem billen semmi, őrajta minden egyensúlyban van. Ha például egy jó kerti fűrésszel hosszában ketté-szelném, két teljesen egyforma darabra esnék széjjel. Öröm lenne nézni!"

E groteszk mozzanatra a darab képtelenül abszurd záróakkordja rímel: a kényszerzubbonyból kiszabadult, normálissá visszavedlett Tót négy egyforma darabba vágva darabolja föl a vissza-térő őrnagyot (pedig ő nem is kedveli igazán a páros számokat, mint a ha-bókos postás). A párhuzam persze sok-szorosan „csavart"; többszörösen dupla-fenekű, mint a darab számtalan szituációja: a bolond irreális gondolata véresen valódi, abszurd cselekedetként ölt testet, a „normális" ember reakciójaként a sarkaiból kifordult világ kihívására.

Örkény drámája hosszú és diadalmas utat tett meg, míg az ősbemutatótól eljutott a Játékszín mai előadásáig: a miskolci társulat tizenhét évvel a Thália Színház premierje után formálta újra Örkény remekét. A dráma esztétikumának, gondolati üzenetének megfogalmazására nem kell szót vesztegetnünk, a *Tóték* a magyar drámairodalom legismertebb művei közé tartozik, előadásainak története, a rendezői értelmezések sora s a bemutatók kritikai fogadtatása meggyőzően bizonyítja, hogy a mű megszületése óta jelentőségéhez méltó helyet foglalt el az irodalmi-színházi köztudatban. (Bő alapossággal tudósított erről Földes Anna e lap hasábjain, a mű Thália színházbeli felújításáról írott cikkében; 1978/3.)

Csiszár Imre rendezése (ő tervezte a díszletet is) legelőbb azzal lep meg, hogy nem szolgál semmiféle „extra", monumentális és látványos rendezői ötlettel; szigorúan purován, zárt formában, sallangmentesen játszatja a Tót család és az őrnagy küzdelmét; a szituációk kidolgozására, az alakok egymás közti viszonyainak pontos felrajzolására törekszik. Az már az első pillanatban is látható, hogy a groteszkjátékot nem redukálja az őrnagy és a tűzoltóparancsnok duettjére, hanem „emancipálja" a női főszereplőket, s elég nagy nyomatékot ad az epizódfiguráknak, különösen a postásnak. Az elő-adás izgatott-ideges, szinte mindvégig hisztérikus alaptónusát adja meg az ijesztőre elrajzolt idegbeteg levélhordó, akinek felfokozott gesztusai valamit mint-*egy* előre megsejtetnek abból az iszonyúan torzult lelki mechanizmusból, melyben a „normális" emberi reagálások szükségképpen elveszítik értéküket.

Csiszár azt a több szálon bonyolódó drámát bontja ki igazán plasztikusan, melyben a többszörös függőségbe került figurák a szituáció megnyomorító hatásának következtében még mintegy fokozzák s erősítik kiszolgáltatottságukat. Tót ugyan mindvégig megpróbál természetes maradni, a maga lassú, együgyű módján megpróbál ellenállni az ő-nagy abszurd kívánalmainak, ám családja valósággal terrorizálja, belehajszolja az irracionális cselekvésekbe. Felesége, Mariska a világ legtermészetesebb dolgának véli, hogy férjeura zseblámpával a szájában, az álmosságtól lecsukódó szemekkel éj jeleket dobozoljon végig, csak hogy az őrnagy elégedett legyen a vendéglátással. Csiszár értelmezésében, Tímár Éva alakításában ez a családanya nemcsak hogy hisztérikusan és szüntelenül aggódik a gyermekéért (Gyula szélesen vigyorgó katonaképe végig ott függ a verandán), hanem az őrnagy látogatásában rendkívüli lehetőséget is lát: kiél-heti nagyravágyását - végre egy magasabb beosztású emberrel kerülhet kapcsolatba -, sőt ez a fura helyzet alkalmat ad neki arra, hogy a férjét minél jobban megalázza s megzabolázza. Ágika (Fráter Kata) kitűnő partnere ebben: egymást túllicitálva biztatják a családfőt, hogy mindenben teljesítse az őrnagy kívánságait. Tragédiájuk több forrásból táplálkozik, de a groteszk szituációk mélyén, szinte mindannyiuk viselkedésformája mögött közös mozgatórugó áll: valamennyien azt *hiszik,* hogy úgy kell tenniük, ahogy tesznek - megpróbálják kitalálni és túlteljesíteni az abszurd elvárásokat. Paradox módon áll ez az őrnagy (Blaskó Péter) figurájára is; ő sem úgy érkezett ide, mint egy embertipró zsarnok, csak hát ha már annak nézik, akkor ő is eljátssza a képzelt szerepet. Blaskó őrnagyában az első pillanatban nincs semmi félelmetes, a gyermeteg, idegbeteg, „csendes" őrültből csak később lesz agresszíven követelőző fene-vad, de akkor is csak olyan komikus-groteszk formában, hogy a Tót család akár nevethetne is rajta, ha ugyan merne nevetni. Egy pitiáner szélhámos, egy fölkapaszkodott hivatalnokpojáca áll előttünk, aki csak vélt rangjától, tekintélyétől válik félelmetessé - Tóték számára.

A rendező és színészei kitűnően értik és érzik a groteszk játék lényegét, a helyzetekben egyszerre meghúzódó valóságos és abszurd mozzanatokat. Különösen azokban a pillanatokban remekelnek, mikor az egypercesszerű epizódokból elő tudják hívni a burleszkig fokozódó feszültséget: a színpadi jelenlétnek amaz intenzív formáját, amelyben minden gesztus, szemvillanás, elhallgatás önértékén felül is hatni kezd, a mozdulatok jelentése átértékelődik, s egyszerre telítődik játékos, abszurd, komikus és tragikus mozzanatokkal. Csiszár a drámának azt a rétegét hívta igen intenzíven életre, amelyből kiderül: a személyiséget roncsoló, az emberséget megnyomorító abszurd szituációban minden hét-köznapi cselekvés végzetszerű jelentést kaphat, a leghitványabb félreértés is egy ember életébe kerülhet, s Gyula sorsa - legalábbis az anya és lánya sze-

rint - mechanikusan hozzá van rendelve t megalázkodás fokozataihoz, a legbanálisabb tettekhez, a minden percben érvényesülő magatartáshoz. A hétköznapi lét elveszíti reális értékét és mértékét, közvetlenül, áttételek nélkül alárendelődik „történelmi létnek", a világháború Iégkörének. A szituációknak emez átértékelődése lesz aztán a groteszk fő forrás t, amit a játék intenzitása, feszültsége kellőképpen érvényre is juttat.

Örkény valahol azt írja az egypercesekről, hogy azok „matematikai egyenletek", melyekben „az egyik oldalon a közlés minimuma áll az író részéről, a másik oldalon a képzelet maximuma az olvasó részéről". A groteszk játék az örkényi dialógusok eme hallatlanul lecsupaszított vázát dúsítja föl a humor, az irónia eszközeivel, árnyalataival. Az összkép intenzív részvételt mutat, az előadás majdnem végig feszesen pergő ritmusú, est pán a feszültségnek azt a felfokozott szintjét, amit az első jelenetekben létrehot, nem tudja fenntartani, az előadás íve nem tud igazán kirajzolódni.

Blaskó Péter őrnagyában az a legkülönösebb, hogy igazán sosem válik félelmetessé, negédesen mosolyog, még fenyegetőzéseiben is ott rejtőzik a durcás gyermek groteszksége. Amitől persze a jelenet válik még hátborzongatóbbá: ezek a beijedt, jó szándékú emberek, aki' egymást licitálják túl az önérzet, az emberi méltóság sárba tiprásában, még így is élethalál urának vélik, s ők növesztik naggyá a fejük fölött a rémet. Blaskó szuggesztíven es intenzíven játssza végig ezt az átváltozást, hűen érzékeltetve az alak kisszerűségét is: olyan fölényeskedően és leereszkedően veregeti vállon a derék tűzoltót, ami inkább teszi komikussá, mint hatalmassá, félelmetessé.

Tótot Polgár Géza játssza; a rendező szerencsésen osztotta rá ezt a szerepet. Olyan egészséges lelkületű, kicsit nehéz felfogású, de épeszű és ép érzésű embert alakít, akit nemigen lehet kizökkenteni a megszokott kerékvágásból. A vasutasból lett tűzoltó legszívesebben most is az ülepét mutatná a világnak, legfőképpen persze az őrnagynak. Alakítója nem a szerepből adódó ziccereket játssza ki (például a szüntelen álmosságból fakadó lassuságot), de a figura sokszínűségét, korlátoltságát és józanságát egyszerre érzékelteti.

Tímár Éva Mariska szerepében viharvert, hisztérikus anya, aki a gyermekéért mindennemű áldozatra - még emberáldozatra is - képes. Fiáért aggódva egész családját megalázkodásra kényszeríti. Ebben a groteszk hisztériában persze van valami ősi biológiai és történelmi mozzanat: az anyáé, aki tudja, hogy a fiúknak az a dolguk, hogy meghaljanak a háborúban, az anyjuké meg az, hogy megpróbálják megmenteni őket. Fráter Kata Ágikája szertelenül csapongó, viháncoló bakfisként lesz méltó partnere; úgy megfertőzte már az anyja aggódása, hogy semmi nem menti meg tőle; belőle ugyanilyen asszony válik majd. Felkínálkozik: az őrnagynak, aki persze ügyet sem vet rá (éppen az árnyékszékre vár), durcásan és magakelletően vonul hát vissza, nem érezve rá : ez az őrnagy nem álmai katonatisztje, akire dobogó szívvel várt. Az előadásban a többiek-kel egyenrangú szerepet kap Szirtes Gábor postása: az ő infantilizmusa, pszicho-pata manipulációi és öntudatlan, szinte animális szenvedése adja meg a játék borzongatóan komor történelmi miliőjét - az egész cirkusz hiábavaló, hiszen a fiú már rég halott.

Örkény István a Valóságban 197o-ben írott esszéjében így foglalta össze a groteszk ábrázolás jelentőségét: „A groteszk nem *értelmezi* a világot, hanem egy új világot *terem/.* Egy megálmodott, képzeletbeli világot, mely emlékeztet ugyan a realitásra - részelemei sokszor azonosak is vele --, mégis egy másik koordináta-rendszerben létezik."

E megálmodott, stilizált világot, átértelmezett-kifordított hétköznapiságot és „másik koordináta-rendszert" találta el legjobb pillanataiban az előadás, mely hiteles történelmi keretbe, világháborús katonanóták közé ágyazta a hátországban játszódó történetet, az embert viszonyokban pusztító rettenetet: a kiszolgáltatottság és az ostoba önpusztítás drámáját. Az intenzív játék realitásban tartott, mégis megemelt abszurditása egy-úttal arra is figyelmeztetett, hogy az embertiprás háború nélküli is létrejöhet: elég hozzá a balgatag hit, a stréber szolgalelkűség, hogy magunk növeljük naggyá önmagunk zsarnokait:.

Örkény István: Tóték (a Játékszín és a miskolci *Nemzeti Színház* közös produkciója)

Díszlet: Csiszár Imre. *jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendező:* Csiszár lmre.

Szereklők: Blaskó Péter, Polgár Géza, Tímár Éva, Fráter Kata, Szirtes Gábor, *Simon* György, Fehér Ildikó, Szőke· István, Matus György.

FORRAY KATALIN

Egy tanítónő 1908-ból

Bródy Sándor drámája a József Attila Színházban

Bródy - mint példaképe, Jókai - szereti kacskaringós utakon, alig taposott ösvényeken vezetni olvasóit, apró, ígéretes morzsákkal sejtetni a távoli mézes-kalács házikót. Van, aki szívesen vesz részt ebben a gyűjtögetésben, van, akit bosszant a fáradozás. Igy van ez *A tanítónővel*, ezzel az érzékeny, finom drámával is, amely egyszerre tartogat írói bravúrokat és hibákat. Aki szereti, akar-ja szeretni, annak sok örömet szerez, aki nincs azonos hullámhosszon Bródyval, annak az alkotások fogyatékosságai tűnnek először a szemébe.

Nyilatkozata szerint Siklós Olga (aki 1953-ban a Jókai Színházban, majd 1981-ben a Rádióban már rendezte a darabot a dráma erényeit érezte túlsúlyban) vonzotta az a kihívás, amit a szöveg tartogatott. Nem kevesebbre szánta el ma-gát, mint „... a bródys mondatok mögül kibányászni . . a bródys teljes életet". Vállalkozása így nemcsak egy értékes darab színre állítása, hanem a Bródy-életmű gazdagságának feltárása miatt is rokonszenves: A József Attila színházbeli bemutató érdekességét fokozta az is, hogy a beharangozások szerint ez alkalommal az „eredeti", 1908-as *A tanítónőt* játsszák cl. Mint az eléggé közismert, Bródy még az ősbemutató előtt, a Víg-színház óhajára megváltoztatta drámájának befejezését: a szerelmesek a végleges elválás helyett egymáséi lettek. Ezt az opportunistának bélyegzett befejezést a felszabadulásig játszották, azóta a következetesebbnek tartott utolsó jelenet-tel zárulnak az előadások. *Az eredeti* jelző tehát a befejezés első változatával kapcsolatban már negyven éve nem jelent újdonságot. Az viszont igen, hogy Siklós Olga azt a példányt vette a kezébe, amely őrzi az ősbemutató előtti szöveget, és tükrözi a Vígszínház korabeli, majd évekkel későbbi változtatásait. A jelölések egyértelművé teszik, mik voltak az író eredeti elképzelései, s mivé változtatták azt a kor politikai és - esetleges - művészi követelményei. (Nem tartozik a mostani előadáshoz, de talán érdemes rögzíteni: a gondos húzásoknak esett áldozatul Flóra életprogramjának, néze-

Bródy Sándor: A tanítónő (József Attila Színház).
Tolnai Miklós (Ifj. Nagy István) és Szerencsi Éva (Tóth Flóra)

teinek egy része, valamint a pénzről, vagyoni és politikai hatalomról szóló utalások zöme, s bár ez a jócskán szelídített változat mondandójában szegényebb, mint Bródy társadalombírálata, kétségtelen, hogy átgondolt és következetes dramaturgiai beavatkozás után állították színpadra. Ennek az inkább magánéleti szférába helyezett és elsősorban a szerelmi konfliktusra kihegyezett darabnak a koncepciójába nem fért bele Flóraanyjának megjelenése sem: mondván, ha teljes a happy end, nincs szükség az anyára, aki támaszt és erőt jelen-tett volna a tanítónő látványos szakításához.)

Siklós Olga mostani rendezésében többnyire nem vette figyelembe az 1908 as húzásokat, és ezzel egy félreérthetetlenebb (igaz, néhol fésületlenebb) Bródyt választott a színpadra állítás alapjául. Félreérthetetlenebbet, mert elmondatja azokat a mondatokat is, amelyek a helyzetekben, a kapcsolatrendszerekben meghatározzák a szereplők pontos helyét, felhasználva ezzel a Bródy kijelölte értékrendszert és erőviszonyokat, hol csak egyetlen mondattal, hol gyors riposzttal.

Annak jogosságát viszont, hogy milyen dramaturgiai beavatkozások történtek vagy szükségeltettek volna - a mű egyenetlenségei következtében azt nem az dönti cl, hogy régebbi vagy újabb, ismert vagy ismeretlen, korabeli vagy mostanság szerkesztett változatot vesz kézbe a rendező, hanem a darab és a szerző szelleme megkívánta következetesség. A tájékozódási pont a hozzá-férhető, olvasható darab, s ehhez képest érdemes elgondolkozni, mivel több, esetleg mennyivel kevesebb a most bemutatott *A tanítónő.*

A tanítónő közel sem csak színésznői szerepálom vagy az író sokat emlegetett szociális fogékonyságának bizonyítéka, hanem tág és színpadi eszközökkel nagyon is tágítható keret, lehetőségek-kel, útmutatásokkal, amelyeket gazdagítani lehet Bródy egész írói pályájának sokszínű, izgalmas elemeivel: *a Nyomor* novelláinak társadalmi érzékenységével vagy a kevéssé ismert - és valóban gyengébb - drámák egy-egy mozzanatával. Mert a prédának tekintett fiatal nő köré vont hurok csak akkor válik feszült drámává, ha a mögöttes és fontosabb gondolatkört -- a modern, korszerű szellem térhódításának megakadályozását, az állam, az egyház és a pénz hatalmának megdönthetetlennek látszó erejét minden megragadható ponton ábrázolják. Érdekesebb és az íróval szemben helytállóbb az a megközelítés, amely az általánosabb társadalmi kérdések felől közelít a Tóth Flóra személye kiváltotta erkölcsi problémához és egy ellentmondásokkal terhes furcsa szerelmi történethez. S Bródy mesteri komponálóképességét bizonyítja, hogy míg szinte minden jelenetet ural a tanítónő előnyös megjelenéséből fakadó konfliktusok körülrajzolása, az igazi tragédia, az általánosabb érvényű, a többi szereplő mondataiból tör felszínre, és a tanítónő körül kialakult bonyodalom csak ár-nyalja azt.

A megkeseredett tanító kifakadásai, a káplán és a szolgabíró a maguk érdekeit védő helyzetrajzai ugyanazt jelzik: a parasztokat, a nincsteleneket a szegénységen, a szociális elmaradottságon túl, tehetségük, esetleges ambíciójuk gúzsba-kötése gátolja életkörülményeik javításában, és ezen az egyház és az állam képviselői nemhogy nem akarnak javítani, hanem lehetőségeikhez mérten még rontanak is. Ilyen helyzetben friss szellemet, haladó gondolatot csempészni a fejekbe reménytelen feladat, és óhatatlanul bukásra, beletörődésre, asszimilálódásra ítéltetett minden próbálkozó. Ez a társadalmi helyzetrajz lüktet a dráma egész menetében, az szabja meg alaphangulatát, fojtott és borús színeit - ha úgy tetszik, ez jelöli ki egyik pólusát -; ez egy játszma, amelynek begyakorlott szabályait nem tartja be egy idegen. Az idegen, akivel jelképesen és való-ságosan is fény tör a színpadra: „... a szoba már derül, de igazán napos csak akkor lesz, amikor a tanítónő bejön. Mintha ajtót nyitván, vele együtt özönlenék be a nap" - írja Bródy.

Ez az instrukció a József Attila Szín-ház színpadán tökéletesen megvalósul. A barátságos, otthonos kántorlak befőttekkel, virágokkal zsúfolt és unalomtól álmos szobájába (Schandl Gábor munkája) tündökölve toppan be Tóth Flóra. Nemcsak színei, mozgása, beszéde is élénk. Naiv, szeretetre méltó, öntudata, kidolgozott, pontokba szedett életfilozófiája egyszerre árul el erőt és csacskaságot. Csakhogy drámai hősnő - ellen-felek nélkül, mert széptevői ugyan otrombák, de közel sem félelmetesek. S ez az a pont, ahol kibillen egyensúlyából az előadás, hiszen szinte tétje sincs az emancipált akaratnak, a tennivágyás lendületének. Pedig a szövegből - az eredetiből, az újra beiktatottból - leskelődik vagy éppen süt a veszély. Például a szolgabíró nyájas üdvözlő szavai ekként fejeződnek be: "- a szolgabíró az egyedúr. Majdnem király ... Mindent tehet." S ennél nem sokkal több jót ígér a szabad szellemet eltiporni akaró káplán dörgedelme sem.

A frontvonalak elhalványulnak, ami legélesebben a tanítónő és ifj. Nagy első felvonásbeli zárójelenetében érezhető, ahol kettejük szócsatája csak játék, évődés, még ha a tisztességében sértett Flóra ki is dobja a férfit. A második felvonás nem abból a feszültségből táplálkozik, amelyből az iskolaszéki tárgyalás drámája a leghatásosabban kirobbanhatna, mert az első felvonás csupán azt exponálta, hogy három férfi-nak is tetszik a tanítónő, és van egy bánatos, kiégett, ingerült tanító. A veszélyt

- ahogy ezt később Flóra megfogalmazza: „... az állam, az egyház, a társa-dalom szemforgató, otromba csaló, az állam, az egyház, a társadalom a testemet akarják" - nem érezni ki a szavak mögül, az ütközet jóformán a második felvonás „vérbírósági" jelenetére szűkül le: a vádlott szinte fel sem fogja, mi történik körülötte, egyetlen célja a menekülés. Ez a jelenet a színpadi koreográfiából következően ismét egyének, személyes érdekek konfliktusát helyezi előtérbe, és nem az általánosítható következtetéseket. A káplán sátáni, néhol hisztérikus kirohanásai demagóg szónoklatnak ugyan kiválóak, de megbont-ják a szituáció szerkezetét, és viszolyogtató látomássá alakítják. Tóth Flóra meghurcolása, megrágalmazása a lány személyiségén, figuráján keresztül mérhető le a legjobban, de ebben az előadásban a káplán „takarja" a nézők elől a tar írónőt, ezért ebből keveset láthatunk.

Tóth Flóra erejét igazán próbára tevő harmadik felvonásbeli, három jelenetnyi beszélgetés ívének, dinamikája--na megválasztása az egész előadás szem-pontjából az előbbieknél nehezebb feladat. Ifj. Nagyhoz fűződő érzelmeit épp--úgy , mint a bekövetkező eseményeket igazolják vagy cáfolhatják a lány reagálásai: bűntelensége, tisztessége, szerelme tudatában kitartson, vagy meghurcolásából okulva, végleg számoljon le illúzióival. A József Attila Színházban az az érdekes helyzet állt elő, mintha a tanítótő kitörölte volna emlékezetéből az iskolaszéki tárgyalás undorító esemén y t , boldogan, mit sem sejtve várja szerelme szüleit, míg az öreg Nagy Flóra erejét és elszántságát többre értékeli, keményebb ellenfelet lát benne, rá-adásul imponál neki a lány szépsége, határozottsága, néhol már úgy látszik, kedvére való menyet talált. A jelenetben a tanítónő minden arcátlan ajánlattal,

- ✓ váddal szemben fel van vértezve, csupán a nagyasszony lényéből áradó gonoszságot érzi többnek, mint amivel megbírkózhat. Ez lélektanilag tulajdonképpen indokolt is lehet a szituáció belső egységét, de már bizonytalan a dráma egészét tekintve. A tanítónőnek csatát nyernie vagy veszítenie nem egy anyá-
- ✓ val, egy káplánnal szemben kell, hanem azzal, amit ők képviselnek.

A dráma néhány jelenetének kiragadása mellett a mű befejezéséből következő és

Horváth Sándor (Gr. Nagy István), Bánffy György **(Szolgabíró), Zsolnay András** (Járásorvos) és Szerencsi Éva (Tóth Flóra) A tanítónőben (MTI fotó - Földi Imre felvételei)

születése pillanatától fogva vitatott prob-lémát sem lehet megkerülni. Mint ahogy egyesek kifogásolták az optimista befe-jezést, *úgy* mások azt vetették fel, ha már mindketten megvívták a maguk csatáit., méltók egymáshoz, miért ne lehetnének együtt boldogok - és még a társadalom is jól járna (utalva eszel Flóra és ifj. Nagy közös tervezgetésére egy mintafaluról). Itt most ennek eldöntésén nem érdemes vitatkozni, hanem el kell fogadni a jelenlegi befelezést, viszont meg kell találni a dráma szövetében azt a szálat, amelyen elindulva hitelessé tehető ez a megoldás.

Siklós Olga sorra visszaállította a Flóra életfilozófiáját bemutató szövegeket. A néhol mosolyogtató gyerekességekből egy-két mondat is elegendő lett volna adaléknak a tanítónő jelleméhez. De így, töméntyen már sokkal többre utalnak, sőt egyértelműen mutatják: könyvekből szedett, jól, rosszul összeválogatott ismereteivel Flóra. még messze nem jutott el a tudásig, oly mérték-ben nem rendelkezik tapasztalatokkal, hogy élete első, igazi ütközetében nem is maradhat: talpon. Két dologban viszont verhetetlen: becsületben és tartásban. Ezt hozta otthonról., ezt tanulta meg, és ezért fogadható el Bródy elképzelése a lány édesanyjának megjelentetésére. Az anya így nemcsak fogódzó gyermeke számára, hanem, ha kell, cselekedetei bírája is. (Különben Flóra szövegének kurtítatlanabb elhangzása ifj. Nagy, akkoriban szintén kihúzott, vallomásával, miszerint vagyona, szülei ambíciója és gyerekei jövője miatt érdekházasságot kell kötnie -- némi bizonytalanságot is lop kettejük kapcsolatába.) Az ilyen meggondolásból származó be-fejezés következetesnek látszik, és az is a színpadon, mert ez a tanítónő egyszer és mindenkorra kitépi magát mindenből, ami tisztátalan.

Ennek ellenére az előadás felteszi azt a kérdést, miért nem jutnak színpadi hangsúlyokhoz azok a mondatok, amelyek újrafelfedezése a Bródy-dráma ár-nyalt képét lett volna hivatva szolgálni. A feltűnő dramaturgiai beavatkozások (mint például az anya szerepeltetése, az eddigieknél részletesebb és egyben tra-gikusabb iskolaszéki tárgyalás eljátszása, a tanító szerepének megerősítése) mellett a mindennapi élet dolgaiban pontosabban eligazító utalások a csemegéi a darabnak. Az olyanok, mint ifj. Nagy rövid utasításai közvetlenül színre lépése után: kit, miként:, milyen módon, modorban távolít el, hogy kettesben maradjon Flőrával. Egy szemvillanás alatt megmutatkozik rang, hatalom, befolyás; parancs vagy kérés, kinek mi dukál. Ilyen vibráló sokszínűség nyújthatna hátteret, mutatva. a századforduló gazdasági, politikai összefonódását egy kicsi közösségre vetítve, de nem telítődnek meg ,élettel Bródy pontos meg-figyelései. Az előadás nem tűzi feladatául általános társadalmi gondok ábrázolását, Tóth Flóra tragédiájának kiszélesítését, életének sorsközösségét a tanítóéval.

A szállóigék rendszerint találóan jel-lemzik az adott művet, az eseményeket, a szereplőket. Valószínű, nem véletlenül idézték gyakran a Főúr szavait a tanítónőről: „Eleresztettétek ... az életet, a jövőt ..." Siklós Olga rész-ben erre az erkölcsi, részben a szerelem adta tisztaságra koncentrálta *az* elő-

adást. Dramaturgiai beavatkozásai, például a tanítási jelenetek elhagyása erősí-tették a darabnak ezt a rétegét, úgy-mint az ismét visszaállított szövegek, amelyek jól szolgálták az érzelmi viharok megjelenítését. De bármennyire is következetes önmaga rendszerén belül ez a színre állítás, kételyek merülnek fel a darab egészével kapcsolatban. Elsősorban az, hogy amennyivel gazdagodott mondanivalóját, társadalmi töltését, progresszivitását tekintve a felújított mondatok által a darab, annyival vált nehezebbé a mű komplex jelentésének a megszólaltatása. Mert ennek elérésének csupán egyik eszköze Tóth Flóra és ifj. Nagy István szerelmének ábrázolása, a lány példaerejű döntésének felmagasztosulása. Akkor érik be az előadás, ha a hétköznapok apróságai mögül kiemelkednek a tragédiák, a kántorkisasszony, a fiatal tanító, ifj. Nagy élete felidézi társadalmi rétegük lehetőségeit és korlátait.

A legnehezebb feladat ifj. Nagy István alakítójáé, Tolnai Miklósé, akinek a szinte kétféle anyagból gyúrt jellemet kell eljátszania - egymás utáni két jeleneté-ben. Az egy csapásra megváltozó falusi kiskirály nehezen elfogadható szereplője a darabnak, színeváltozását irodalom- és színikritikusok egyaránt gyakran tartották megalapozatlannak, hiteltelennek, épp ezért örvendetes az az árnyalt kép, amit Tolnai Miklós tár a nézők elé. Tolnai a második felvonásbeli ifj. Nagyot előlegezi meg első megjelenésekor, magabiztosságát, kötekedő szemtelenségét éppúgy tekinthetjük jelleme részének, mint álarcnak, ahogy azt Flóra látja, illetve látni szeretné. „Önmagával viaskodó, nyugtalan és nyugtalanító jelenség" - valahogy úgy, ahogy Bródyról jegyez-te meg Kárpáti Aurél.

Míg ifj. Nagy alakjának megformálását viszonylag kevés írói útmutatással segítette, addig Tóth Flóra személyiségét sok-sok ecsetvonással festette meg Bródy. A tanítónőt alakító Szerencsi Éva a változatos jellemvonások többségét érzi, és el is tudja játszani. Hatásosan tud például férfiasan energikus vagy kislányosan bizonytalan lenni, de az a rendszerező-, szintetizálóképesség, amely a jellemvonásokból kerek jellemet teremtene, hiányzik belőle. Ez azért veszélyes, mert nem azt a tanítónőt látjuk, aki - sokrétű tulajdonságai miatt - ilyen is, olyan is, hanem azt, aki hol ilyen, hol olyan. A sugárzó, hiszékeny Tóth Flórát játszotta el maradéktalanul a színésznő, de kár, hogy Bródy csipkelődő, szelíd iróniáját száműzte eszközei közül az első felvonásban.

Nem így a tanítót alakító Józsa Imre, aki legjobb perceiben keserű és gyilkos öniróniával értékelte és minősítette Tuza kartárs helyzetét. A tudományos ambíciókkal megvert, felső tanári végzettséggel bíró, de csak falusi tanítóságot kapó fiatalember kilátástalanságát tökéletesen sűríti egy rövidke párbeszédbe; melyet a kántorkisasszonnyal folytat: „legalább megírom a nagy osztyák szótárt. - Es mi lesz akkor . . . - Meglesz." - mozdulataival sokatmondóan érzékelteti: itt falun, kutyaugatások és kártya-partik között már csak a finnugor ismeretek hiányoznak.

Kovács Titusz, aki Kecskeméten már játszotta a káplán szerepét, harsány eszközeivel a figura ellen dolgozott: nem az egyház hatalmát jellemezte, hanem annak csupán egy tagjáét. Sem Bródy szövege, sem az előadás szelleme nem követelte volna meg azt a túlfűtöttséget, mellyel a pap személyiségét felruházta.

A szolgabíró (Bánffy György) és az idősebbik Nagy (Horváth Sándor) ez alkalommal a szerepük kínálta lehetőségek közül kevéssel éltek, játékukkal a figurák epizódjellegét hangsúlyozták. Közös jelenetükben (amelyben Horváth „természetes" fiaként ajánlgatja Bánffyt) még hátrányukra is válik, hogy addig a karikírozó vonásokat erősítették a karakterisztikusak helyett. A közönség ugyanis, mivel a színpadon közel egykorúaknak látja őket, nem hajlandó komolyan venni ezt a frissen kitalált rokoni kapcsolatot, így a jelenet veszít intenzitásából, és már nem arról szól, hogy a Nagy család minden eszközt felhasználna céljai elérésében.

Siklós Olga mert vállalkozni arra, hogy egy ellentmondásos életmű erényeiből, tanulságaiból megalkossa a legőszintébb és írójára legjellemzőbb *A tanítónőt,* de a „bródys teljes élet" egyelőre még a könyvlapok között őrzi titkait és meglepetéseit.

Bródy Sándor: A tanítónő (József Attila Színház)
Rendező: Siklós Olga m. v. *Díszlet:* Schandl Gábor. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *A rendező munkatársa:* Turóczy Zsuzsa.
Szereplők: Szerencsi Éva, Orkényi Éva, Horváth Sándor, Tolnai Miklós, Bakó Márta, Józsa Imre, Makay Sándor, Káldi Nóra Balogh Judit, Kovács Titusz, Mihály Pál, Bánffy György, Zsolnay András, Turgonyi Pál, Nagy Miklós, Vész Ferenc, Budai István, Bókai Mária, Fördős Magda.

BÉCSY TAMÁS

A helytállások különböző formái

A salemi boszorkányok a Madách Színházban

A salemi boszorkányok harmincegy éve született. Ez az „életkor" egy dráma esetében talán a „kamaszkor" legrosszabb periódusa. Élnek, akik részesei voltak az akkori eseményeknek, és már teljes jogú felnőttek azok, akiknek a harminc évvel ezelőtti időszak már elbeszélés, de még nem történelem.

Köztudott, hogy a hidegháború belpolitikai következményei - McCarthy és az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság, illetve a koncepciós perek - Arthur Miller drámájának közvetlen létrehozói. A műben természete-sen az amerikai helyzetet elemzi, amely - tanúsága szerint - annyiban különbözik a koncepciós perektől, hogy itt a bíró, Danforth, nem tudja, hogy ártatlanokat ítél halálra. A „boszorkányüldözés" mind a két helyzetben azonos annyiban, hogy következménye „az általános félelemgerjesztés", valamint az, hogy az emberek „lelkiismeretükből kivetkőznek". A megírás korában vagy az ahhoz közel eső időszakban a mű világszerűségéből ezért elsősorban a vád-lók machinációi és az a hisztéria kapott hangsúlyt, amely az általános félelemgerjesztés idejében alapvetően hozzájárult valami eszelős elv érvényre juttatásához; nevezetesen, hogy a legegyértelműbben misztikusan kezelt - vagyis konkrétan megfoghatatlan - „sátán" általános össze-esküvést szőtt, és ezért ki kell irtani az abban résztvevőket. A paranoia oka Millernél az a végsőkig rideg puritanizmus, amely - még a táncot is tiltván - egyszerre szül bűntudatot és gyanút, hiszen az emberi természet miatti meg-valósíthatatlanságát hirdetői és követelői is gyanítják. Ezért egészen valószínű-nek tartják, hogy senki nem él a legszigorúbb puritán elvek szerint, és épp ez tesz mindenkit gyanússá. Természete szerint ezért mindenki részese *lehet a* misztikus összeesküvésnek. Az általános félelem helyzetében persze lábra kap a személyes bosszú, a pozíció minden áron való megtartására irányuló aljasság, a hatalmat buzgón kiszolgáló attitűd, amely csak a saját buzgalmát akarja bizonygatni. És ebben a helyzetben szükség-

szerűen fogalmazódik meg az ártatlanok elítélésének jogosságát megalapozó legfélelmetesebb érv: a sátán, a boszorkány -- vagyis a misztikussá növesztett erő - nem mutatja meg láthatóan önmagát, ezért csak az lehet tanú, akinek „meg-mutatkozik"; továbbá ezért csak az lehet tanú, aki azt vallja, hogy látta a sátánt. aki tehát azt bizonyítja, hogy van; s az nem, aki azt állítja, hogy nincs. Igy a vádlott a hisztérikus tanúknak, illetőleg a sátán létezését és itteni meg-jelenését föltétlenül elhivő bíráknak van a legteljesebb mértékben kiszolgáltatva. Valóban ördögi mechanizmus ez, csak éppen a vádlók részéről. S Miller drámájának épp az az egyik nagyszerű vonása, hogy pontosan, konkrétan mutatja meg azoknak az egyáltalán nem misztikus erőknek a mechanizmusát, akik a vádat képviselik.

A dráma eredeti címe *The Crucible,* ami olvasztótégelyt jelent. A mű öntőformáiba Miller a helytállást is belelöttyintette, nem csak az abszolút igazság birtoklásának hitében élő erőszakot, aljasságot és gyűlölködést. És a Madách Színházban Lengyel György rendezésének kiemelkedő érdeme, hogy a helytállásokra tette a hangsúlyt.

Fehér Miklós díszlete a XVII. század Salemét modern nagyvárosra asszociáltarja. A hátteret teljes egészében kifeszített fehér vászon tölti be; elöl pedig olyan kortina lóg, amely a színpadot a horizontális középvonaltól fölfelé láttatja csak. Így magasba nyúló oszlopok fölső részeit láthatjuk, amelyek felhőkarcolókra utalnak. Amikor a kortina fel-megy, a mű benső időszakát, a XVII. század végét idéző, ezen oszlopokkal kiképzett szobabelsőket látunk. A történetet a látvány tehát nem teszi időtlen-né vagy „örökké"; a maga idejébe helyezi, de a mai korra való asszociálás lehetőségével. Vagyis már a látvány megfelel a művészi igazságnak.

A Salem lakói közötti viszonyváltozásokat voltaképpen egyszerű eset teszi szükségszerűvé. Egy gazdag asszony, Putnamné megkérte Parris tiszteletes néger szolgálólányát, Titubát, hogy idézze fel a szellemeket, s kérdje meg tőlük, hogyan halt meg hét gyermeke már csecsemőkorában. Az erdőben lezajló szeanszon - a puritán elvek reakciója-ként - jelen vannak a falu fiatal lányai, s vért isznak, meztelenül táncolnak. Véletlenül meglátja őket Parris tiszteletes, aki a templomban mindig a pokolról, a pokolbéli tűzről, a sátán szörnyűségeiről prédikál. A félelem és a bűntudat hisztériás rohamokba és kómába űzi a lányokat, köztük Parris tiszteletes lányát. A pap egyik lelkésztársát, a környékszerte híres „boszorkányszakértőt" hívja segítségül, mert a lányoknak ezt az állapotát csak a sátán idézhette elő. S az alakok tartalma következtében a viszonyoknak ettől kezdve szükségszerűen kell változniok. Hale tiszteletes vallatóra fogja Titubát, s az ördöggel való szövetséggel vádolja. A jelenetnek tanú-ja Parris unokahúga, Abigail is, aki a lányok ,szellemi vezére. ( ) rájön, hogy csal; úgy menthetik meg a maguk éle-tét, ha megjátsszák, az „Isten szól" általuk, s ,,bevallják", látták a sátánt és az ő kíséretében a falu több lakóját. Megjelenik a bíróság, s tagjai előtt a lányok hisztériás paroxizmusban sorra meg nevezik azokat, akiket a nekik „megmutatkozó" sátán kíséretében láttak. Rohamaik úgy színjátékok, hogy mégsem egészen azok: természetesen nem látják valóban az ördögöt és kísérőit, ám saját bűnük eltussolásának és saját fontosságtudatuk-önértékük növelése-nek tudatos és tudattalan vágyai az ördög szolgáját láttatják velük azokban, akiket nekik akár szüleik, akár a bíróság szuggerál; illetőleg akiket tudatosan el akarnak veszejteni.

Ráczkevei Anna f. h. (Abigail) és Koncz Gábor (Proctor) A salemi boszorkányokban (Madách Színház)

Arthur Miller ebben a helyzetben mutatja meg a vakhit ostobaságának és aljasságának variációit, illetve a helytállás változatait.

Partis tiszteletes nemcsak agresszív puritánsága miatt válik a boszorkányok legdühödtebb támadójává, hanem elsősorban azért, mert az állását félti. Alakjában Horesnyi László jól mutatja meg, hogy a rettenetesen megijedt ember a bíró iránti alázattal, mások állandó mocskolásával, a bíróság tekintélyének védelmével törekszik az igazság kiderítésére irányuló akciókat elhárítani; a faluba érkezett bírót eltéríteni még azoktól a halvány próbálkozásoktól is, amelyeket Danforth az igazság kiderítése érdekében tenne. Mindezek ellenére Parris alakját kissé egysíkúra formálta, aminek talán az is az oka, hogy kihúzták azoknak a szövegeknek a zömét, amelyek anyagiasságára, pénzéhségére vonatkoznak. Az előadásban kevésbé kap hangsúlyt a Putman nevű gazdag embernek a szerepe az egész történetben, s nem-csak Fillár István alakítása miatt. A bíró-ságí procedúra során egy Giles Corey nevű férfi elmondja, hogy Putnam rá-vette saját lányát - aki ugyancsak a hisztériás tanúk között van -, hogy vádol-ja boszorkánysággal azt a férfit, akinek - ha elítélik - a földjét ő veheti meg, mert csak neki van annyi pénze. Az előadásnak ebben a mozzanatában nem Putnam aljassága a domináns, ha-nem Corey helytállása. Ő inkább vállal-ja a börtönt, mintsem elárulná s ezzel a bíróság kezére adná azt az embert, aki hallotta Putnam erre vonatkozó ki-jelentéseit. Cheever bírósági jegyzőt Szerednyey Béla játssza. Igen jól építette föl az azon engedelmes szolgalélek karakterét, aki minden „ügyet" a legnagyobb buzgalommal szolgál a buzgalom kedvéért.

Gáti *Oszkár* Danforthnak, a vezető bírónak önteltségét, maradéktalan és

megkérdőjelezhetetlen hatalmából eredő, önmagába és igazságába vetett abszolút hitét kitűnően láttatja; de mégis eléggé egyszerűvé formálta alak ját. Ugyanis minden helyzetben ezt a semmire nem figyelő, tankszerű erőszakosságot mutatja meg, s nem eléggé megszállottja a végtelen ostobaságnak és vakhitnek. Ennek hiányából következően csak erőszakossága és nem fanatizmusa miatt félelmetes.

A mű világszerűségének ehhez az aspektusához tartoznak a hisztérikus lányok. Egy nagy jelenetük van, amelyben a hisztériás rohamot rafináltan, tudatosan és mégis irracionálisan piszkálják fel önmagukban. Egyik társnőjük kimondja Danforth bírónak az igazságot, hogy bizony senki nem látja közülük az ördögöt. Erre azt játsszák meg, hogy igazmondó társnőjüket mint arcukat karmolnitépni akaró nagy madarat látják a teremben repdesni. Az öt főiskolás lány technikailag igen jól csinálja ezt a jelenetet, de csak technikailag. Hitelesen, nem eltúlozva sikonganak, fetrengenek, zihálnak. Ebből az egész jelenetből hiányzik azonban a hisztéria enyhe tébolya, a megszállottság pszichikai állapotának az a tudattalan és ismeretlen vonása, amely hátborzongatóvá tenné a salemi lányok produkcióját. Mert persze igaz, hogy Abigail tudatosan és aljasságból viszi őket ebbe a paroxizmusba, de produkálásához mégsem csak a salemi lányok színészi képességei szükségesek, hanem az öntudat elvesztésének szétzi

láltsága és fenyegető lelkiállapota, amelyet a főiskolás lányoknak kellene megmutatni. Egyébként ugyanez jellemzi Ráczkevei Anna Abigail-alakítását is. Technikailag igen jó a tudatos csalásnak és hazugságnak megmutatásában épp-úgy, mint Proctor iránti szerelmi vágyai-nak a megjelenítésében. Alakításában még sincs benső, meggyőző erő. Proctorra csak testének és széttárt ujjú kezének mozdulataival vágyakozik. És sem az első felvonásban, amikor „vallomásával" elindítja a boszorkányüldözést, sem a hisztérikus rohamban nem láthatjuk Abigail egyéniségének azt a mély, de sötét tehetségét, amellyel végül ő indítja el és kavarja föl az egész aljasságot.

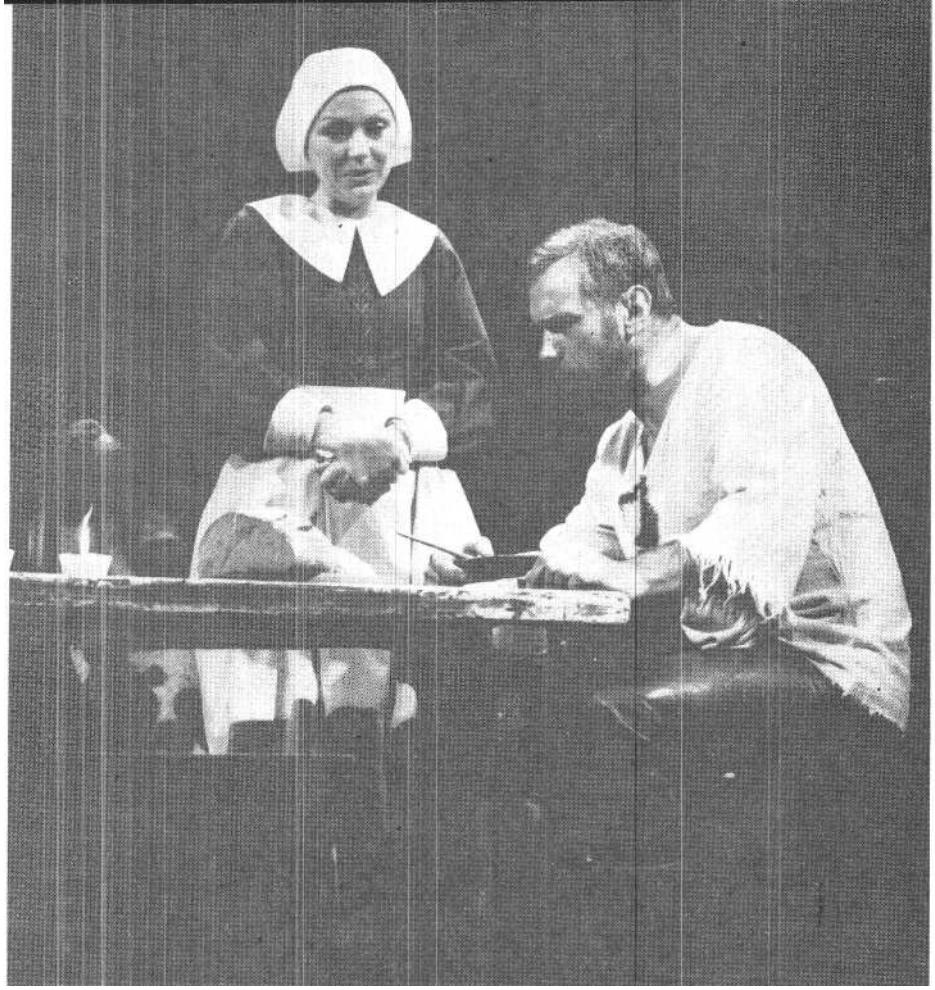
Szeretnénk azonban hangsúlyozni egy egészen sajátságos és a színházművészetre jellemző tényt. Igaz ugyan, hogy Horesnyi László Parrisának és Gáti Oszkár Danforth bírójának, továbbá a hisztérikus lányoknak nincsenek meg bizonyos vonásai; igaz, hogy Ráczkevei Anna Abigailjában nincs meg az aljasságnak a tehetsége, de ezek mégsem hiányzanak az előadás egészéből.

A néző a színházba beviszi a benne potenciálisan, lappangva élő tapasztalatait és vágyait-igényeit, s ezt az előadás aktivizálja. Abban a nézőben, aki a hidegháborús években élt, aktivizálódnak akkori tapasztalatai; és ezek ugyan észrevétetik vele, hogy mi hiányzik a boszorkánypöröket bemutató előadásnak az egyik aspektusából, de mivel csak nincsen meg valami, és nem akkori tapasztalatainak ellentmondó dolgokat lát, az előadás világszerűségéhez a maga élményében hozzáteheti aktivizálódott tapasztalatait. És így az, ami nincsen meg az előadásban, voltaképpen nem hiányzik. Azok számára pedig, akik nem éltek akkoriban, föltehetően elegendő az elaljasodás azon egysíkúbb felmutatása, amit Horesnyi László produkál Parris alakjában, s a bíró mindenen átgázoló erőszakossága, az, ami Gáti Oszkár alakítását jellemzi. És talán a hisztéria, valamint a tudatos gazemberség és a szexuális vágy technikailag jó színvonalú megmutatása is elegendő. Mindezt egyáltalán nem az előadás mentségeként említjük, hanem mint a színházművészet szerves törvényszerűségét. Az előadásnak tehát - megítélésünk szerint - ha halványabb is az a része, amelyben az emberi helytállások megtörténnek, ennek az aspektusnak a mélyebb, erőteljesebb megmutatása mégsem hiányzik, mert a korszakra vonatkozó tapasztalatok még élnek a nézők-ben; a fiatalok számára pedig ezzel is hiteles.

A hatalom mechanizmusának és machinációinak és az aljasságnak eléggé mély megformálása azonban talán inkább azért nem hiányzik az előadásból, mert a ma nézőjében erőteljesebben élnek azok az igények és az arra való - esetleg öntudatlan - vágyak, hogy *a mához illő helytállásokat lássa meg,* mint a „hatalom természetrajzának" meglátására vonatkozó igények, amelyet egyébként igen sok alkalommal láthatott már. És kétségkívül: a mostani társadalmi viszonyaink között sokkal-sokkal fontosabbak a helyt-állások mához adekvát megnyilvánulásai-nak színészi-művészi megformálásai, mint azoknak az erővonalaknak a hangsúlyozása, amelyek *között* - egy más társadalmi periódusban - kellett megnyilvánulnia a becsületességnek és az igazsághoz való ragaszkodásnak. Még akkor is fontosabb és lényegesebb, ha nem lehet vele olyan zajos sikereket elérni, mint a „hatalom leleplezésével".

Már az első felvonásban színre lép két olyan drámai alak, akik - ugyan-csak különböző variációkkal - a végsőkig fognak ragaszkodni az igazsághoz: Proctor, a mű egyik központi figurája és Rebecca Nurse, a falu legjámborabb öregasszonya. Harmadikként érkezik Hale tiszteletes, az „ördögszakértő". Milyen módon formálódnak meg ezekben az alakításokban az igazsághoz való ragaszkodásnak és a helytállásnak a variációi?

Pásztor Erzsi és Horesnyi László Arthur Miller drámájában



Moór Marianna (Proctorné) és Koncz **Gábor** (Proctor) a Madách **Színház** előadásában **(Farkas** Tamás felvételei)

A színre lépés rendezői megoldása Rebecca Nurse esetében a leghangsúlyosabb; talán egyszerre a drámai alak fontossága és a színésznő iránti tisztelet miatt. Hosszú „színpadi percek" telnek cl, amíg Sulyok Mária láthatóvá válik, és amíg méltóságteljesen Parris betegen fekvővonagló lányához ér. A dráma azzal juttatja kifejezésre a belőle sugárzó erőt, hogy fizikai közelsége csendesíti le a hisztérikus rohamban lévő lányt, amit Sulyok Mária pusztán magatartásával, szeretetteljes tekintetével elhitet. Később a lányok ezt a minden-kitől tisztelt matrónát is megvádolják boszorkánysággal A bíróság mindenkit halálra ítél, aki nem vallja be, hogy a sátán szövetségese. A beismerésre azért van szükség, mert ezáltal „bizonyosodik be" az egyébként bizonyíthatatlan: az ördög összeesküvése. A vallomás természetesen azt is jelenti, hogy bárki csak hazugsággal mentheti meg az életét. S Rebecca Nurse nemcsak az, aki nem ismer be semmit, de ő az is, aki - a mű végén lévő újabb jelenetében jó-formán ismét csak fizikai közelségével segíti Proctort abban, hogy az igazság--hoz való ragaszkodás végső soron rendíthetetlen maradjon benne. Ekkor Sulyok Mária alakításából nem annyira az igazsághoz ragaszkodó ember azon benső ereje árad, amellyel más embert is szilárddá tesz, hanem inkább csak *az az* öröm, hogy Proctor számára is fontosabb az igazság az életnél. Az utolsó jelenetben Rebecca Nurse testi meggyötörtetésének a megmutatása kerül az előtérbe, de mégis érzékelhetővé válik a helytállásnak az a változata, ami-kor valaki olyannyira becsületes, hogy a hazugság még csak meg sem kísérti, egy rövidke pillanatra sem. Így ebben az esetben a helytállás, az igazság vállalása minden helyzetben. magától értetődő benső adottság.

Az előadás talán legösszetettebb alakítása Balázsovits Lajos Hale tisztelete--se. Első felvonásbeli bejövetele hirtelenül és gyorsan történik, fontoskodva könyveket cipel be, de belépését nem veszi körül fenyegető légkör. Balázsovits Lajos megmutatja ennek az alaknak az ördögökben-boszorkányokban való abszolút hitét; valamint erőszakos „igazság"keresését, például a Tituba nevű néger szolgáló kihallgatásakor. Ekkor a barbadosi babonavilágból mint Tituba hátteréből kerül elő, hogy őt a sátán a szolgálatába akarta kényszeríteni. Később Hale meglátogatja Proctorékat, s az alakítás kitűnően érzékelteti, hogy Hale számára az a tisztességes ember, aki tudja a tízparancsolatot, és minden vasárnap templomba jár. De az alakításban Hale nem egészen vak, nem rögeszmés megszállottja saját meggyőződésé-nek, s ezért hitelesen juttatja el Balázsovits Lajos addig, hogy felismerje, *a vádlo*ttak csak hazugsággal menthetik meg életüket. A mű végén mégis rá akarja beszélni Proctornét, hasson férjére, hogy az tegyen vallomást. Azt ugyanis Hale nem tudja elképzelni, hogy valaki másból ragaszkodjon az igazsághoz, mint a gőg és büszkeség bűnéből. Balázsovits Lajos alakításában Hale tiszteletes meglehetősen komplikált egyéniség, s ezért tudja. alakját eljuttatni ahhoz a helytálláshoz, amely még a vádlók helyzeté-benlehetséges.

A vakhit, az eszelős, megszállott „igazságkeresés" és az őt menteni akaró jóindulat és becsületesség áldozata is, de a helytállás elsőrendű felmutatója is a farmer Proctor. Megjelenése az első felvonásban, Parris házában nemigen hiteles, ha önmaga karakterére, jellemére hagyatkozunk csak. Ez az állandóan és nagyon. keményen dolgozó farmer egyáltalán nem. kíváncsi. természetű, nem is törődik Salem ügyeivel: ezek bőven. kiderülnek róla a második felvonás elején. Jelleméből ezért nem következik, hogy most, az első felvonás elején, amikor a hisztéria és a boszorkányüldözés éppen csak a kezdetén tart, azért jöjjön ide, hogy megtudja, mi is történik Salemben. Ha megjelenése alkatából nem érthető is, teljesen elfogadható - a dráma mű-nemének egyik jellemzője ez - a mű világszerűségének törvényeit tekintve. A befogadónak ugyanis meg kell tudnia, hogy hét hónappal ezelőtt Parris akkor náluk szolgáló unokahúgával, Abigaillal nagy szexuális vihar sodorta össze, amit Proctorné megtudott, s emiatt a háztól elküldte a lányt. Koncz Gábor - szerencsére vagy tudatosan - nem érezteti azt, hogy az Abigail iránti szexuális vonzódása hozza most a tiszteletes házába. Már ekkor a puritán, kemény far-mert formálja meg, akinek a világa a munkára szűkült, s akiben nincs semmi intellektualizmus, s akiben égő bűntudatként kavarog az Abigail iránti egykori vágy. A puritán etikának-magatartás-nak a másik oldalát láttatja a második felvonásbán: feleségét csak azért szereti, mert tiszteli maradéktalan becsületességét. Elisabeth Proctor a több irodalmi műből ismerős, kissé rideg, szexualitás nélküli asszony, aki nem felejti, nem bocsátja, meg férje bűnét, és minden lehető alkalommal szóvá is teszi. Moór Marianna mégsem a szokványos rideg-szigorú asszonyt játssza el. Kitű-

nően érzékelteti, hogy vágyódik férje igaz szerelmére, noha önmagából a bensőségességre való hajlam alapvetően hiányzik. Ennek hiánya miatt nem jut eszébe férjével kapcsolatban megtenni olyan apróságokat, amelyeket csak a bensőséges vonzódás juttathat valakinek az eszébe. Nála a szexualitás is a becsület terrénumához tartozik. Moór Marianna második felvonásbeli alakítása azért összetett, mert a meghittség hiányának, illetve a becsületességnek a közegében pontosan érzékelteti: vágyódik férje meleg szerelmére. Ennek megmutatása nemcsak önmagában kitűnő, de fontos is, mert enélkül érthetetlen lenne a negyedik felvonásbeli magatartása, az ő helytállása. Mert közben kiderül, Proctornét is megvádolták, s Abigail még a legrafináltabb módon bizonyítékot is szolgáltatott ellene. Ezért letartóztatják.

Koncz Gábor Proctorára őszintén és igen erősen hat felesége becsületessége, és ebből indíttatva a bíróságra megy. Ott elmondja: hazudnak a lányok, s ne-ki ezt Abigail elárulta. Sőt, szolgálójukat - aki ugyancsak a hisztérikus lányok közt van - ráveszi, mondja el az igazságot. Proctor igazságérzete, becsületessége még abban is megnyilvánul, hogy amikor a bíróság előtt Abigail újra a hisztériás rohamot akarja produkálni, nyilvánosan elmondja vele való kapcsolatát, ami itt az egész közösség - mind a vádlók, mind a vádlottak - szemében a legnagyobb bűn és erkölcstelenség. Mindezt azért teszi, mert az ő „paráználkodásuk" a korabeli bíró szemében a lánynak a boszorkánysággal kapcsolatos szavahihetőségét megsemmisítené. Feleségével való szembesítésekor - a bíróság megtudja, hogy Proctorné sohasem hazudik - éppen annak lesz *közvetlenül az* áldozata, hogy felesége az ő becsületét akarja megmenteni, s most ezért nem mondja el az igazat. Elisabeth Proctor így férjét menteni akarván, börtönbe juttatja.

A férj és feleség még egyszer találkoznak, s ez a jelenet talán a legszebb az egész előadásban. A hatóság arra veszi rá Proctornét, hogy beszélje rá férjét, tegyen vallomást, miszerint látta a sátánt és vele a salemieket. A gyermeket váró Proctornét éppúgy megtörte a börtön, mint férjét. Moór Marianna kitűnően formálja meg a kifelé apatikus, de belül nagy változásokat megélt asszonynak ezt a jelenetét. Alakításában az asszony látszólagos egykedvűségének oka nem a börtönben való megtörettetése. Nagy benső erővel, színészművészettel jut-tatja érvényre, hogy rádöbbent, az ő hidegsége kergette férjét Abigail testéhez. Éppen ezért most már nemcsak hogy nem vádolja és ítéli meg férjét, de kijelenti, férje bírája kizárólag ön-maga lehet. Végül is tehát nem a külső körülmények szörnyűségeibe való apatikus beletörődésről van itt szó, hanem önmaga súlyos vétkessége felismerésé-nek belső következményeiről. Moór Marianna szerepformálásának tehát pontos íve van; mindezt nem hinnénk el neki, ha a második felvonásban csupa rideg, csupa szigorú asszonyt állított volna elénk. Mivel már akkor beleszőtte Proctorné arra irányuló vágyát, hogy férje őt bensőségesen szeresse, ne csak becsületessége miatt, itt és most tökéletesen elhisszük, hogy rájött, férje Abigail iránti vágyának kielégítésében neki is igen nagy szerepe volt. Moór Marianna alakításában Proctorné talán itt a börtönben hajtja először meghitt bensőséggel és melegséggel fejét férje mellére; s ez az apró színészi gesztus tökéletesen hordozta az említett benső tartalmakat.

Látható, a drámának a helytállásokat megmutató viszonyrendszerét és benső magatartásait dolgozta ki Lengyel György, és ezt is dolgoztatta ki a színészekkel. Ezzel bizonyságot tett arról is, *hogy* dráma- és szerepértelmezése a mi mai társadalmi valóságunk szem-szögéből való, és a ma igényeihez teljesen adekvát. Láttuk, Lengyel György rendezői műalkotása a veszélyes-szörnyű helyzetben való helytállást és ennek variációit emelte ki Rebecca Nurse, Giles Corey, Hale tiszteletes és Proctorné esetében. A helytállásnak ezeket a változatait, illetve az adott belső tartalmakhoz tartozó, azokhoz adekvát testi magatartásokat és gesztusokat stb., vagyis az adott karakterekhez tartozó nem verbális jelrendszereket kidolgozni és kidolgoztat-ni még ezekben az esetekben sem egy-szerű. Am ezeknél is jóval nehezebb Proctor helytállását hitelessé tenni, hiszen ő a főhős, aki a néző figyelmének középpontjában áll.

A becsület *vagy az* élet tétje igen sok drámának témája-tárgya, s ezért a színpadon is gyakran kell az ezen döntés előtt álló ember benső világát hitelesen megmutatni. Tíz-húsz évvel ezelőtt, sőt gyakran azóta is még, a lobogó hősiesség - jobb előfordulásaiban -, az igaz pátosz volt ennek a benső háttere. A hős minden fenntartás nélkül a saját és egyetlen életére nem is gondolva *az ügy érdekében* abszolút hősi magatartással vállalta a halált. A helytállásnak ebben a magatartásban való megjelenítése pontosan tükrözte a helytállásnak a második világháború időszakához teljesen adekvát megjelenés- és megnyilvánulásformáját. Ha jelentős ügyet, különösen objektíve veszélyes, halállal fenyegető helyzetben egyértelműen és többen vállal-nak, az ügy vállalóiban az együvé tartozás érzéséből föltétlenül feltámad a lobogó hősiesség; másfelől ennek a lelki háttérnek a megléte szükséges is a veszély vállalásához; határozottan erőt ad. Vagy-is egy ügynek a közös és - akár csak egymás közt - nyílt vállalása halálveszélyes helyzetben kiváltja a hősi pátoszt; és azt, hogy az egyed számára az ügy mindennél fontosabb. Mikor azonban nincs halálos fenyegetettség, illetve ami-kor az önváddal párosult beismerés helytállása sok ember szemében kompromittálódott, szükségképpen más benső tartalom és más megnyilvánulási forma tartozik a helytálláshoz. Amikor sokan úgy vesznek részt a közösség ügyeiben-dolgaiban, hogy tudott-vallott törekvéseik szerint voltaképpen csak egyéni érdekeikre figyelnek, a közösség ügyének-dolgának tudott-vallott vitele és vállalása, ez a helytállásforma, egészen másként nyilvánul meg. Ezért kell meg-keresni azokat a nem verbális jelrend-szereket, azokat a metakommunikációs eszközöket, amelyek *az egyéni* helytállás-hoz adekvátak, s amelyhez egyáltalán nem hozzátartozó a lobogó, hősi pátosz.

Koncz Gábor és Moór Marianna alakításának, valamint Lengyel György rendezésének legremekebb része éppen az, ahogyan a főhősök helytállnak.

A jelenet első részében Proctor a hazugságot és így az életet választja, de *ahogyan* választja ezt, a későbbi halálvállalást, annak alapjellemzőit is meghatározza. A bíró megkérdezi, látta-e az ördögöt, mire Proctor: „Láttam."; majd tudakolja, azt parancsolta-e neki, hogy legyen a segítőtársa, s Proctor válasza: „Azt." Koncz Gábor a „Láttam." és az „Azt." válaszokban ironikusan, mintegy könnyedén, mosolyogva fejezi ki, hogy ha a bírónak ez a válasz *kell,* hát tőle megkaphatja. Ezzel fölényét is érvényre juttatja, hiszen tudja és érzékelteti, hogy a bírónak hazugságra van szüksége, amit igazságnak vélhet. Az ebből fakadó benső fölény még azt is kifejezi, miszerint mintha ostobácska gyerkőcnek

válaszolna. A második válasz, az „Azt." még nevetést is kivált a nézőtéren. Az alakításnak ezekben a pillanataiban nem a veszély érződik és nem a veszélyből mindenképpen menekülni akaró ember attitűdje, hanem az igazság birtokában lévő ember magabiztos ereje. Ugyan-akkor ez a magatartás a bírót sem el-vetemült gyilkosnak láttatja, hanem szánalomra méltó ostobának, akinek még akkor is hazugság kell, *ha az* övé minden hatalom. Persze a bíró továbbmegy, és azt akarja, Proctor nevezze meg azokat, akiket az ördög társaságában látott. Koncz *Gábor* Proctorának magatartása ekkor sem vált át a közös ügyet vállaló ember hősi lobogásába, hiszen nem is közösen vállalnak valamilyen ügyet. Ön-maga becsületére gondol és nem az ügy-re, s ezért nem hajlandó senkit sem megnevezni. Danforth ezután már az aláírt vallomással is megelégszik, s Proctor aláírja. Azt azonban már nem vállal-ja, hogy aláírt beismerését a templom kapujára kifüggesszék. A jelenet kezdetért kialakult ironikus fölény és az önmaga igazának tudatából táplálkozó erő még ekkor is ott marad a jelenet lég-körében, amikor szavainak metakommunikációja már egyáltalán nem ironikus. Ekkor már saját becsületét védi őszintén vallásos alapon. Hiszen ha vallomása Istennek kellett, hogy megmeneküljön a lelke, akkor az Isten mindent látott és hallott; a kifüggesztés tehát nem ezért kell. Koncz Gábor ezen a ponton igen határozottan érvényre juttatja, hogy az igazán becsületes emberek benső világában kétségkívül van egy mag, amely érinthetetlen. Az alakításban nincs sem-mi patetikusság vagy hősi póz. Ha lenne, akkor a salemi emberek ügyét és/vagy az igazság ügyét védelmezné, de itt nem erről van szó. *A saját becsületét* védi, és a rendezés, a színészi megoldás épp az ehhez illő testi magatartást és nem verbális jelrendszert találta meg. Azt, amellyel a mában élő és a saját becsületét feladni nem akaró individuum vállal-hatja a halált a hazugság helyett. És az előadásnak épp az a legfőbb érdeme, hogy megmutatta: *ha* van valakiben érinthetetlen becsületmag, ahová semmikor és semmiképp nem érhet el az aljasság és a hazugság, *akkor* az az ember így képes ma helytállásra, és így lehetéges ma helytállás. Igen nagy előnye továbbá még az, hogy ez az alakítás olyan helytállás-formát metszett ki, amely a ma nézőjében nem vált ki hitetlenkedést a halál vállalásának tényét illetően. És a helytállásnak ez a magatartásformája azért vihető á más, nem halállal fenyegető helyzetekbe is, mert ez a magatartás felel meg a ma embere világhoz való viszonyának; illetve ez illeszkedik be a világhoz és önmagunkhoz való mai viszonyaink rendszerébe.

Mindezek után azonban azt sem hallgathatjuk el, hogy Koncz Gábor és Moór Marianna ezen utolsó jelenetét kivéve a színészi alakítások és ezek megoldásmódjai nem annyira mélyek, mint amennyire az elemzésből talán elképzelhető lenne. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, *hogy* amiről írtunk, az meggyőződésünk szerint mind benne van az előadásban, csak nem mindenhol eléggé mélyen, nem eléggé elementárisan. Mintha a színészek megelégedtek volna mélyebb, de nem mindenhol igazán mély művészi megformálásokkal, megoldásokkal. Továbbá azt is szóvá kell tenni, hogy a színészek beszéde nem minden esetben érthető. Még Koncz Gáboré sem, különösen, amikor indulatból beszél; és a főiskolás lányoké sem, különösen, ha gyorsan kell beszélniök. (Gáti Oszkárnak viszont minden szavát pontosan érteni.) A rendezők általában nem veszik észre, ha színészeik beszéde nem egészen érthető. Ok ugyan-is -- noha passzívan -, de kívülről tudják a szöveget, s ebből következően akkor is pontosan értik-hallják, ha az, aki nem tudja a szöveget, nem érti, nem hallja.

A SZÍNHÁZ 1984. augusztusi szá-mában írtam a Madách Színház *játék a* kastélyban-előadásáról. Ebben megemlítettem, hogy előadásaik elsősorban a nemes, magasrendű szórakoztatást szolgálják; noha a színháznak van egy másik arculata is. Ez az előadás kétségkívül ezt a másik arcot formálja, nagyon karakterisztikusan. Hiszen éppen azt mutatja meg, amire társadalmilag alapvető szükségünk van: a helytállások különböző formáit.

Arthur M*iller: salemi boszorkányok (Madách Színház)*

*Fordította: M*ádthé Elek. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez* Mialkovszky Erzsébet. *Zeneszerző:* Novák János. *Rendező:* Lengyel György.

Szereplők: Koncz Gábor, Moór Marianna, Horesnyi László, Balázsovits Lajos, Gáti Oszkár, Sulyok Mária, Ráczkcvei Anna f. h., Tóth Enikő, Zenthe Ferenc, Újlaky László, Pásztor Erzsi, Fillár István, Gombos Katalin, Kéry Gyula, Szerednyey Béla, Epres Attila f. h., Karczag Ferenc, Orosz Helga f. h., Spolarics Andrea fi h., Tallós Rita f. h.

NOVÁK MÁRIA

Hol van Illyria?

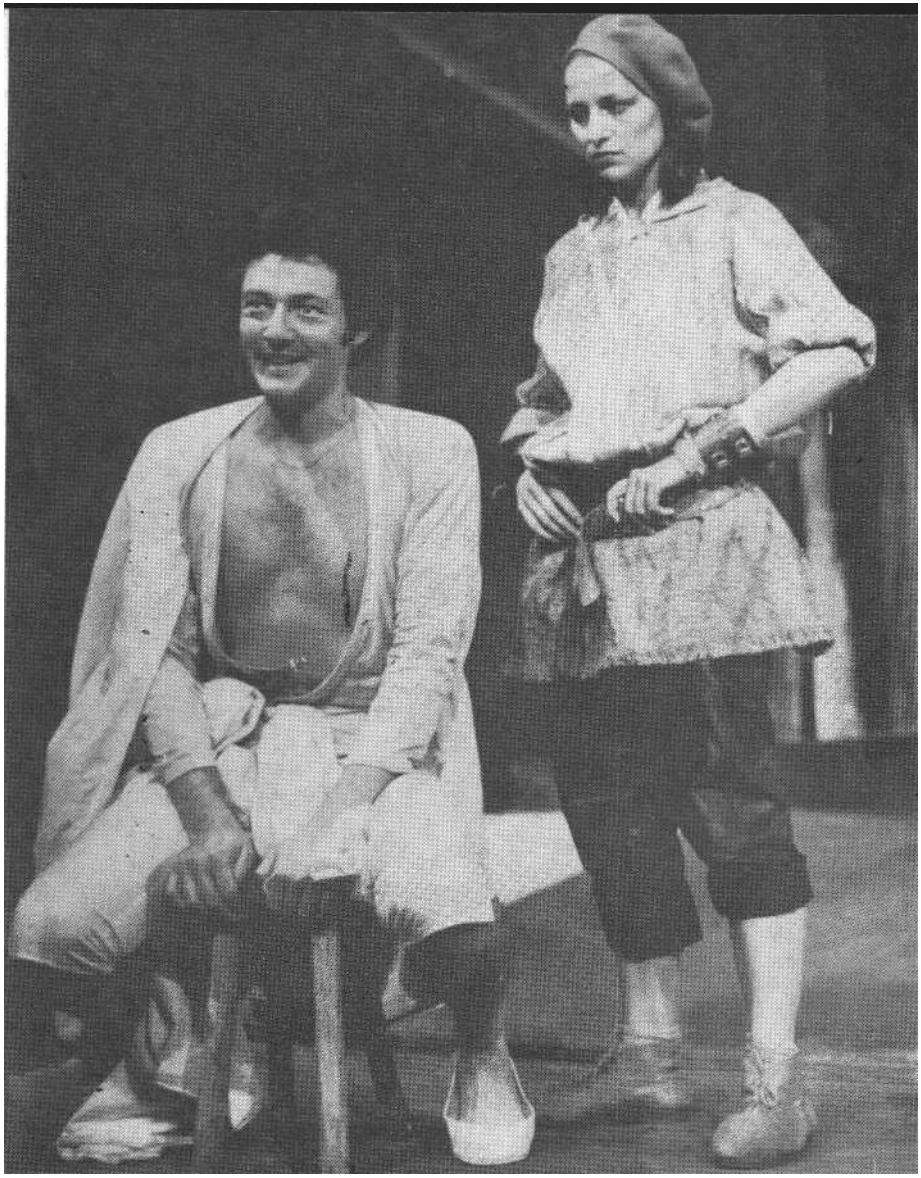
A Vízkereszt Nyíregyházán

A Vízkereszt képzeletbeli országa Illyria, ahol minden megtörténhet, avagy az történik, „amit akartok". Ilyen nagyvonalú gesztussal bocsátotta útjára Shakespeare alkalmi vígjátékát, hogy ha ne-tán a későbbi korok rendezői újraterem-tik saját Illyriájukat, akkor ott az történjék, aminek éppen történnie kell.

A múlt században Paulay Ede színpadán - lírai romantikus szerelmesek üldözték egymást, ügyelve arra, hogy a komédiázók gruppja kellő teret és hang-súlyt kapjon az előadásban. Pedig Beöthy Zsolt kritikájában Goethe „örök-érvényű" meghatározását is cáfolva, mely szerint á *Vízkereszt* alapgondolata: az oktalanul tévelygő szerelem komikus vaksága - máris arra figyelmeztet, hogy *a Vízkereszt* nem a felhőtlen szerelmi játékok sorába tartozik, hanem „Shakespeare egyik legérettebb alkotása, melyben a mélység a könnyedséggel... az érzelmes a burleszkkel olvadt össze".

A Vízkereszt további útja a Nemzetiben az első előadás hangütését variál-ja - mindig nagy sikerrel. Farsangi komédia érzékeny epekedésekkel - olvashatjuk a korabeli recenziókban - „kacagó humorral zománcozott romantikus mesejáték", esetleg „konvencionális szerelem és vérbő intermezzo". A bohócot néha megróják, hogy túlságosan bohóckodik, többnyire azonban meg-dicsérik, hogy csattanós bonmot-kal szórakoztatja a közönséget. Malvolio kaméleonfigurája már többféle színben játszik. Hol korlátolt fontoskodó, hol nyafka pózoló, hol komikusan nagyképű, s van, amikor ellenállhatatlan humorával a játék középpontjába kerül - de jellemé-ben mindig a vígjátéki karakter dominál.

Aligha véletlen, hogy 1947-ben, a darab felszabadulás utáni első bemutatója alkalmával szinte tetőpontjára hág az ön-feledt mulatozás. A kritikus a „boldog Shakespeare" alkotását „fényes, táncoló csillag alatt Született" műremeknek nevezi, hozzátéve azért, hogy korántsem sekélyes szórakoztatásról van szó, mert „nem a felejtés sanda mámorát", hanem „az életörömöt, a boldog életet" kínálja



Vitai András (Orsino) és Varjú Olga (Viola) a nyíregyházi Vízkeresztben

- noha Malvolio „komor humorú alakja árnyat vet a könnyűszívű társaság fölé".

Később a farsangi jelmezt. modern kellékekkel cserélik fel; beatmuzsikás ötletparádéval gúnyolják a pózolást, a szenvelgés őszintétlenségét, vagy éppen egy cirkuszi porond közepén lepleződik le Malvolio hivatalnok-bürokrata álsága.

A komédia fényes ege lassan beborul: Illyria hazug, képmutató világ lesz, melyet az általános öncsalás diszharmóniája bolydít fel; másutt holdbéli szemétdomb, ahol reménytelen küzdelem folyik az értékek devalválódása ellen.

A nyíregyházi színházban Salamon Suba László rendező is megkísérli felépíteni a maga Illyriáját, benépesítve - az idáig oly sokféle értelmezésen és interpretáción átgyúrt - „újabb" Shakespeare-figurákkal. A díszlet - Menczel Róbert munkája - furcsa, kissé nyomasztó hangulatot áraszt. Akár egy hajdan szép, vörösesbarna velencei palota elhagyatott, málladozó zuga tárulna elénk. A szín-pad két oldalát lezáró boltíves loggia, itt-ott foszladozó függönyszerűséggel, hátul a homályba vesző lépcsősor fent nyitott galériával, lent bal oldalon vízzel teli medence sarka sekély „lefolyójával" - több apró helyszínre tagolja a teret. A konstrukció egyik-másik része segít a szituációk vagy játékpoénok kibontásában, mégis - például az árkádok mögötti folyosó - eléggé kihasználatlan marad. A játéktér viszont leszűkül, így az érkezések és távozások - a shakespeare-i jelenettechnikás szerkezetben oly fontos időt, távolságot és teret jelző mozgásirányok-túlságosan lerövidülvén, követhetetlenné válnak. Ezt erősíti az a körülmény, hogy az események többsége, még az Olivia benső szobájában lejátszódó intim kettős is, a színpad elülső nyitott terén, akárha a nyílt utcán zajlana.

Kónya András jelmezei egyetlen kordivattal sem azonosítható, ám bármelyiket felvillantó hatásukkal igazodtak a díszlet hangulatához. Olivia fekete csipkés estélyije, Orsino gróf görög félistenhez avagy szabálytalan judóshoz illő fehér „kosztümje", Viola és Sebastian reneszánszba oltott modern öltözéke mellett Böffen és Keszeg talán néhai vándorkomédiásoktól örökölte szedett-vedett holmiját; Feste, a bolond pedig testre simuló trikójában, hatalmas köpönyegével és fehérre mázolt szomorú-bohóc arcával egy álombeli cirkusz trapézáról perdülhetett volna elénk.

Az időhöz és helyhez nem kötődő díszlet, a stilizált és - szándékosan - eklektikus jelmez eleve az általánosság szférájába emelte a történetet, ezáltal sikerült elkerülni az aktualizálás vagy egy leszűkített átértelmezés buktatóit. (A távolságtartó látványt a hátsó falra nagy betűkkel felfirkált Malvolio név sem zökkentette egy diákcsíny hétköznapiságába, de nem is magyarázott meg semmit.) Melis László és Szemző Tibor zenéje is inkább korhűnek tetsző kellemes-kesernyés kíséretként szolgálta a játékot.

Az előadás intonációja komor színezetű és (Jan Kott által ihletett) bonyolult ösztönvilágú tragikomédiát sejtetett. A rendező két mottót tűzött a darab elé. A színpad sötétjéből először egy szamárfejet ábrázoló festett kép derengett elő - megidézve a *Szentiváneji álom* „szex-metaforikáját" -; majd előtűnt a bohóc fáradt halálfej-arca, és elrecitálta a második felvonás betétdalát: „Gyere hát, te halál már ..."

Ebből az asszociatív erejű, markáns indításból keveredett ki a tragikomédia: a szerelmi bonyodalmak és a mulatságos közjátékok mélyén különös, nyomasztó hangulat bujkált.

A Vízkereszt cselekményében szám-tani precizitással épülnek egymásra a csereberék és tévedések epizódjai, és - a matematika fogalomkörében maradva - megkockáztathatjuk, hogy Shakespeare kimerítette a főszereplők számához viszonyított lehetséges tévedések maximumát.

Orsino Oliviáért epekedik, aki gyászában és hozzáférhetetlenségében tetszelegve visszautasítja őt, ám a fiúruhába bújt Violába menten beleszeret. Viola-Cesario viszont Orsinóért hevül - fiúruhában - hasztalan. Az idétlen Keszeg Andrást Böffen Tóbiás hergeli fel, hogy elnyerhetné húga, a szép Olivia kezét, míg Mária és kompániája egy hamis szerelmes levélben Malvolióval hiteti el, hogy Olivia őt szereti. Keszeg András Violával kezdi párbaját, s a közben be-tévedt ikertestvérrel, Sebastiannal fejezi be - csúfosan. Antonio Sebastianért kockáztatja életét, és Violától kéri számon hűségét és áldozatát. A bohóc Sebastiant terelgeti Viola helyett úrnőjéhez; s Olivia - szerencsére nem Violá-

val, hanem - Sebastiannal üti nyélbe gyors házasságát.

A. jellemekbe és a szituációkba rejtett, tökéletesen működő belső és külső csapdák sorra foglyul ejtik a szereplőket, még Böffen Tóbiást is, aki végül Mária karjaiban köt ki.

A hézagtalan szerkezetbe a rendező -- jól kimódolt helyzetek révén - be tudott illeszteni újabb fordulatokat, s ezekből halványan kirajzolódott lllyriájának képe, lakóinak természete. Sebastian, megzavarodva Olivia szenvedélyétől, mely Viola helyett őreá zúdult, a medence egyik szélén tépelődik káprázatán, vele szemben Viola, hasonló szerelem-ittas zavarban, utánozza testvére gesztusait, majd átvéve szavait, ő fejezi be a monológot - hiszen a csalfa víztükör összekeverheti és megsokszorozhatja a beléhajlók arcát. Feste, a bölcs játék-mester sem akkor téved egyedül, amikor Sebastianhoz intézi a Violának szánt üzenetet, hanem mikor a Violával való pajkos kergetőzés közben tapasztalja annak lányos formáit. S akkor miért ne kavarodhatna össze a darab végén, a nagy felismerések jelenetében a fiú- és leánytestvér alakja éppen akkor, amikor mindenki megleli a maga párját: Orsino Violát, Olivia Sebastiant? (Ugyanebben az ötletsorozatban kevésbé nyert értelmet az a jelenet, amelyben az Antoniót hurcoló két darabontot a rendező összeolvasztotta egyetlen Janus-arcú szereplővé. A váratlan jelenségen töprengő néző figyelmét ráadásul elvonja a lényegesebbről: Antonio keserves csalódásáról.)

E különös játékok fénytörésében végső soron nem annyira egyetlen alak, vagy egy fiú és egy leány személye, neme cserélődik fel, mint inkább az egyéniségek kontúrja mosódnak össze, feloldva a hozzájuk kapcsolódó figurák határozottnak vélt karakterét, s ezáltal viszonylagossá válnak az érzelmek, indulatok, szenvedélyek; relatívvá és értelmetlenné az irányulások és kötődések.

Ezt a konklúziót azonban nem az előadás élményének összessége sugallja, hanem az utólagos következtetés logikai szükségszerűsége; s így a rendező egyé-ni elképzelése jórészt a meglepő ötletek, poénok szintjén marad. Feltehetően azért, mert e néhány változtatás kevés ahhoz, hogy ideája az egész játékot át-ható centrális erőként uralja és formálja a történetet és a szereplőket. Ráadásul néhány helyzet kidolgozatlan, következmények nélkül marad, mint Feste várat-

Feste, a bohóc: Holl István (Erdei Katalin felvételei)

lan felismerése Violát illetően, amikor is a dolgok logikája megkövetelné, hogy azontúl másképp viszonyuljon Violához, de a többi szereplőhöz is. Másrészt pedig a képzeletbeli ország nem népe-sült be olyan szereplőkkel, akik elegendő könnyedséggel és súllyal hordozták volna az intellektus feladásának, az érzelmi céltalanságnak kínzó és tragikomikus konfliktusát. Vagy éppen személyiségük karakteresebb vonásai miatt nem tudtak igazán feloldódni a rendező által teremtett világban?

Viola és Sebastian, Varjú Olga és Vajda János a maguk természetes fiatalságát, ártatlanságát s tapasztalatlanságát nyújtották. Viola itt fiús bájával, vehemenciájával, lányos érzékenységével és érzelmességével szeretetre méltó tinédzser, akiben azért a női féltékenység és gyűlölet is felébredt. Kettős szerepét ügyesen játszotta, nem erőszakolván magára - lényétől idegen - allűröket. Egyszerre tudta érzékeltetni a váratlanul feltámadt szerelmet, az Oliviától való idegenkedést és a féltékenységet. Vitai András megjelenésében ideális herceg volt, kellőképpen nagyvonalú és melankolikus. Olivia szerepében Hartmann Teréz elkényeztetett grófnőként játszadozott udvarlóival, feltámadt szenvedélyét, csalódásait s o képtelen helyzeteket, az egész körülötte, miatta forgó kavalkádot felületes könnyedséggel vette tudomásul. Böffen és Keszeg, Szigeti András és Schlanger András megjelenésükben az ideális Zoro-Huru párosnak hatottak. Schlanger András hórihorgas bugyutaságával, oktondi beképzeltségével, setesuta mozgásával nagy derültséget kel-tett. A fiatal színész a figurateremtés mesterségbeli ismereteinek birtokában képes egyénséget plasztikusan formálni, fizikai adottságait - tudatosan uralva - irányítani. Olivia komornájaként Petényi Ilona jólesően képviselte az érzelmek zűrzavarában a természetességet, nyíltságot és az asszonyi furfangot. Malvolio - Bárány Frigyes - méltóságteljesen hordozta önmagát puritánul fekete ruhájában, de feszességét mintha nem merte volna teljesen föladni, amikor a hamis levél a titkon vágyott „karriert", a nagy lehetőségek kapuját tárta föl előtte.

Hasonló visszafogottsággal játszotta el Oliviának a térdszalagban pompázó, ajzott kandúrságot. Sötét börtönében vetkezte le először nyugalmát, s változott szánalmas bolonddá, de ebben a jelenetben a fényt és a hangsúlyt -- a fölötte kötélen himbálózó, bolond-misét celebráló Topáz lelkész alakjában - a remek Feste bohóc kapta.

Kissé adós maradt az előadás a vígjátéki vonal két nagyjelenetével: a pár-baj és a levélolvasás attrakciójával. Ezek a jelenetek a commedia dell'arte szellemét idézik, mert az írott szöveg kanavászát mindig a színészeknek kell sziporkázó játékkal kihímezni. Emellett a néző figyelmét a cselekmény iránya, az ugratások sorozata ellenállhatatlanul tereli - mind erősödő és gyorsuló dobpergés gyanánt - a nagy mutatvány felé, hogy a felcsigázott várakozás tetőpontján bekövetkezzék a várva várt Produkció. Végül is egy tisztességes, bár korántsem lélegzetelállító mutatvány született.

Az előadás nagy érdeme: a tragikomédia egyensúlyban tartása főként Feste, a bohóc kiemelésének, szerepértelmezésének - és Holl István alakításának - köszönhető. A mindenki szolgája, pénzért bölcs élceket sziporkázó szórakozta-tója, a csapdák ismerője, előkészítésük résztvevője - olykor szenvedő alanya -- fölül- és kívülállóként uralja a színpadot. A bohóc szövegében ugyanis kiábrándító igazságok lappanganak, viccei-nek fonákja a mindenható és megváltó szerelem hitét gúnyolja ki. Az életörömmel a megváltó halált állítja szembe; s ez sötét tónusú alaphangként kíséri végig a darab lírai és bohózati fő-szólamait. Holl István a „mulattattam, de nem mulattam" rezignáltságát érzékelteti játékában, s az előadás végén - Malvolio fenyegetése helyett - az ő dala zúg félelmetesen a nézőtéren.

A nyíregyházi *Vízkereszt* nem tartozik az érdektelen, konvencionális Shakespeare-előadások sorába; a felemás megoldás viszont nem csupán jogos hiányérzetünket, hanem biztató várakozásunkat is felkeltette.

William Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Radnóti Miklós és Rónay György. *Díszlet:* Menczel Róbert m. *v. Jelmez:* Kónya András f. h. *Rendező:* Salamon Suba László.

Szereplők: Vitai András, Vajda János, Gados Béla, Balogh Béla, Katona Zoltán, Szigeti András, Schlanger András, Bárány Frigyes, Mátrai Tamás, Holl István, Hartmann Teréz, Varjú Olga, Petényi Ilona, Rudas István.

NÁNAY ISTVÁN

Színház a Műegyetemen

A Szkéné Színház - fogalom. Legalábbis azok körében, akik a színház, a zene és az előadóművészet területén nyomon szeretnék kísérni az új kezdeményezéseket, kísérleteket, az avantgarde irányzatok újabb eredményeit. Nagy sikerek és bukások színhelye a Budapesti Mű-szaki Egyetem központi épületében működő korszerű kisszínház; csak ritkán van langyos, unalmas, középszerű program. Regős János művészeti vezető figyelemmel kíséri a hazai amatőr és hivatásos színházak tevékenységét - színházában gyakran láthatók a kaposvári, szolnoki, veszprémi, újvidéki s más színházak stúdió- vagy szólóprodukciói - és a kortárs zene legjobb műhelyeinek munkáját - itt kapott először nagy nyilvánosságot például a 180-as csoport; helyet ad számos műegyetemi csoport-nak (például a Pantomim Együttesnek, a Szkéné Színpadnak, a Tanulmány Csoportnak); érdekes, a magyar színházi életben gyakran ismeretlen, de világviszonylatban jelentős együtteseket hív meg, például a stockholmi Schahrazad együttest, a brnói Divadlo na Provázkut vagy a prágai CVOCI-t, hogy csak azokra utaljak, amelyekről a SZÍNHÁZ is beszámolt; bemutatkozási lehetőséget biztosít olyan egyszeri művészeti csoportosulásoknak, amelyek valami újszerű előadást, programot akarnak létre-hozni, például Nádas Péter *Temetését* Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós játszotta, Beckett két új jelenete Lábán Katalin rendezésében részben szolnoki, részben amatőr színészek előadásában került színre Magyarországon először; zenés happeninget tartott a KFT vagy a HBB együttes stb. A Szkéné Színház szervezi, és ahogy a szűkös anyagi lehetőségek engedik, rendezi meg a Magyarországon egyedülálló nemzetközi mozgás-színházi találkozókat.

Egy hónap leforgása alatt négy, egymással össze nem hasonlítható, de különkülön a maguk nemében rendkívül érdekes produkciót láttam a Műegyetemen, e négy előadás képet adhat a Szkéné színházi programjainak sokszínűségéről.

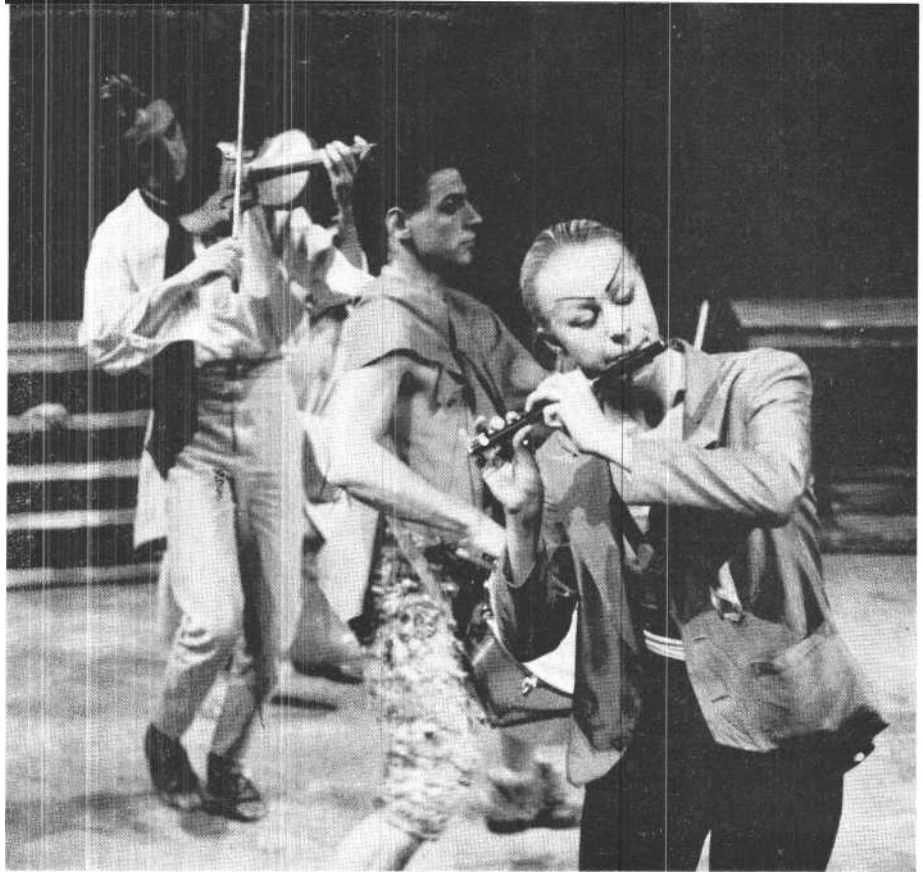
Faust

Másodszor járt Magyarországon a stockholmi Teater Schahrazad. A Szkénében játszott első előadásukról, a Mejerhold életét és munkásságát feldolgozó *Dr.* Dappertottóról *a* SZÍNHÁZ 1982/11. számában számoltunk be. Most egy különös és lenyűgöző Faust-előadást mutattak be.

A rendező, Wilhelm Carlsson ismert Faust-feldolgozások (1587-es német népkönyv, Marlowe, Goethe, Thomas Mann, Paul Valery stb.) szövegeiből állította össze az előadás szövegkönyvét, amely azonban nem kompilációnak, hanem önálló műnek hat. A darab dramaturgiailag két részből tevődik össze: magából a Faust-történetből és e történetet eljátszó színházi együttesnek a darab színre vitele közbeni problémáit érzékeltető kerettörténetből. E két réteg sem a szövegkönyvben, sem az előadásban nem válik élesen el egymástól.

Az előadás legmeghökkentőbb megoldása: Faust és Mephistopheles szerepét nők játsszák, ennek megfelelően Margit dramaturgiai funkcióját egy férfiszerep veszi át. Ez a fordított szereposztás az első pillanatban kétségtelenül szokatlan, ám az előadás egésze tökéletesen igazolja ezt a koncepciót, amelynek egyéb-ként irodalomtörténeti előzménye is van. A Faust-történet magja olyan középkori alaplegendára vezethető vissza, amelynek számtalan variációja terjedt el, köztük nem csak olyan, amelyben egy férfi köt szerződést az ördöggel a mindent tudás reményében, hanem olyan is, amelyben egy nő. Elég, ha az elmúlt nyáron Szolnokon bemutatott *Nimwégai Márika csudálatos kalandjai egy kanördöggel* című moralitásra emlékeztetek.

De kultúrhistóriai eredetkutatásnál sokkal fontosabb az a magyarázat, ami a darab és az előadás lényegéből adódik a fordított szereposztásra. A svéd együttes felfogásában a középkori eredetű Faust-történet a mai értelmiségiek drámájának sűrített, modellszerű előképe, vagy másképpen: a mai értelmiséginek is végig kell járnia a fausti utat. Az alkotó értelmiségi - legyen az műszaki vagy művész, közgazdász vagy tudós - csapdahelyzetben van: pozíciója, a társadalomnak vele szemben támasztott igénye arra kötelezi, hogy új és új eredményeket produkáljon, ugyanakkor az adott körülmények, a fizikai és lelki kötöttségek, a középszer uralma lehetetlenné teszi a várt eredmények megszületését. Ebből a helyzetből csak különleges esetekben le-



Jelenet a Schahrazad Színház Faust-előadásából (Soltész Eva felv.)

het kitörni, csak keveseknek adatik meg, hogy az emberi életet a maga teljességében, az alkotás gyönyörűségét és a földi örömök szépségét együtt élvezzék. \z állandó fenyegetettség, sokkhatások, a létrehozott eredmények illetéktelen felhasználása miatt a rettegés légkörében élő értelmiségiek zöme nem tud kitörni adott és meghatározott körülményei közül, nem képes önmaga helyzetének a megváltoztatására. Ebből az állapotból csak a csoda, a halál árnyékában vállalt minden mindegy bősködés, az ördöggel való cimborálás segít. De az értelmiségi magatartásban mindig van valami feminin jelleg: sodródás, bizonytalanság, kacérkodás a radikális megoldásokkal, visszarettenés a következményektől, belenyugvás az adottságokba.

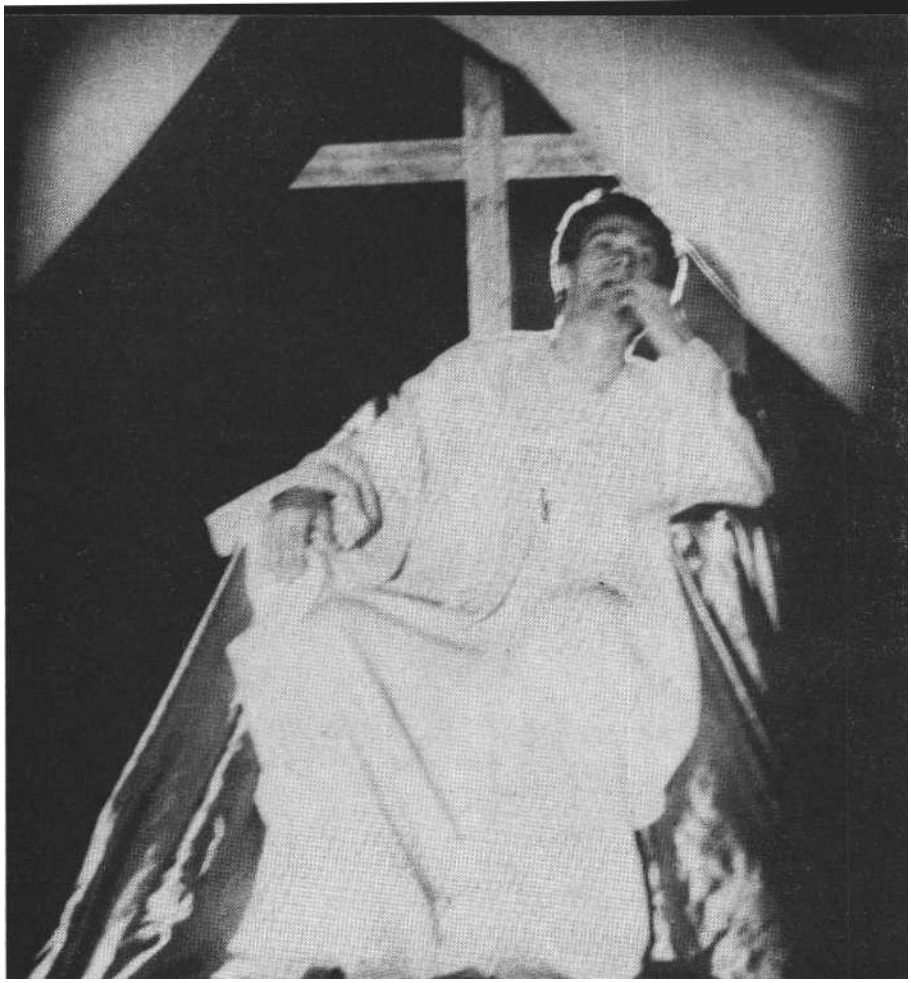
Ezek a meggondolások teszik érthetővé azt, hogy a társulat a Faust-témában a mai értelmiségi lét alaphelyzetét ismerte fel, illetve azt, hogy fordított szereposztást alkalmazott. Faustot Maria Ericson, egy izmos testalkatú, szőke színésznő játssza, Mephistophelest viszont Martha Hedin, egy csupa csont, csupa ideg, vékony, magas nő. Velük szemben Lustot az a Tom Fjordefalk, aki *a Dr. Dappertottóban* Mejerhold szerepét alakította kirobbanó erővel és férfiassággal. Ezúttal viszont férfiassága valami furcsa feminin puhasággal párosul, Faust és Mephistopheles alakítóinak nőiessé-gében viszont különös férfias erő érződik. Azaz e bizarr szereposztás voltaképp nem is igazából fordított, inkább valami nemek fölötti vagy a nemek bizonytalanságát érzékeltető, tehát a példázat általános emberi tartalmait ki-emelő szándékot takar.

Az előadásban minden színész - kivéve a Mepbistophelest alakítót - két szerepet játszik, egy Faust-történetbelit, illetve a történetet előadó társulat egy tagjának figuráját. Az előadás közép-pontjában egyértelműen Faust és az őt játszó színésznő áll. Ennél a figuránál a két szerep csaknem teljesen összemosódik, ugyanis az előadás egyik alapkonfliktusa az, hogy nemcsak Faustnak jelenik meg az Ördög, hanem az őt ját-szó színésznőnek is. Ettől időről időre megszakad az előadás, a színésznő úgy érzi, képtelen folytatni a szerepét. Kettős harc folyik tehát a játéktéren: Faust barátai és a Jó angyal azért küzd, hogy kivonják Faustot az Ördög és Mephistopheles befolyása alól, *a* társulat tagjai pedig azért, hogy a Faustot alakító színésznő végigjátssza az előadást. Am mindkét igyekezet kudarcot vall: a színpadi valóság és a színpadi fikció az előadás végére teljesen összekuszálódik, a Színésznő-Faust elkezdi pokolbeli utazását Mephistophelesszel.

A. közönség által három oldalról körülült, előrefelé szűkülő, kis térben játszódik az előadás, a teret: a negyedik oldalon egy piszkosszürke nagy fal zárja le. Néhány több célra felhasználható univerzális asztalszerű elem, néhány két-három méteres farúd az összes eszköz, amivel a különböző helyszíneket jelzik, illetve amivel mint állandó kellékkel dolgoznak. A kis társulat -- három férfi és négy nő - mindent a tökéletes technikai tudáson alapuló intenzív színészi jelenlét segítségével fejez ki. A társulat sajátos játékstílust, mozgástechnikát dolgozott ki a mejerholdi biomechnikai gyakorlatok, Grotowski pszichofizikai metódusa és a keleti színházak módszerei alapján. Felerősített mozdulatok és gesztusok, akrobatikus mozgásteljesítmény, tökéletesen kidolgozott mozgássorok, a szereplők közötti hallatlanul intenzív kontaktus, a jelenetek pontos ritmizálása, a megszólalások és a gesztusok gyakori aszinkronitása, a magas színvonalú zenei képzettség - minden színész több hangszeren is játszik a produkcióban - jellemzik leginkább az előadás formai. megoldását. Semmi esetlegesség nincs az előadásban, ettől talán egy kissé hidegnek tűnik a produkció, ám a tudatosság és pontosság látszólagos merevségét állandóan átszövi a jelenetek poé zisa és érzelmi-indulati fűtöttsége. Ennek legszebb példája a hetedik halálos bűnnek, a testi szerelemnek a megismertetése Fausttal, amikor *a női* ruhába öltöztetett Faust és a félmeztelen Lust egy hallatlanul nehéz, ugyanakkor könnyedén végrehajtott gyönyörű mozgássorban fejezi ki a szerelmi egymásra találást és kielégülést, majd a Jó angyal egy dallal áldja meg a megpihenő párt.

A magas fokon stilizált előadás dramaturgiai felezőpontján zajlik le az Auerbach pincebeli duhajkodás jelenete, amelynek alaphangulata leginkább az interludiumokét idézi. Három színész vad és egyre vadabb mulatozása, zsonglőrmutatványnak beillő bravúros játéka három sörösüveggel mint naturalista kellékkel, a lerészegedés, az elesések, a közönségesség túlmozgatottsággal való érzékehetése együttesen egy nagyszerű clowniádát eredményez, amely azonban nem válik öncélú betétjelenetté, hanem nagyon pontosan illeszkedik az előadás dramaturgiai és érzelmi felépítésébe.

\z előadás kivételes intenzitása, gondolati tisztasága és következetessége, a játékosok bravúros teljesítménye, a főszereplő, Maria Ericson hihetetlen erősségű jelenléte jelentős színházi cseménnyé tette a Schahrazad Színház Szkéné-beli bemutatóját. (Az együttes különben Újpesten, egy óriási lakótelep közepén ízelítőt adott sokoldalú tevékenységének egy másik Oldaláról is: szabadtéri látványosságot celebrált a hideg estében. *Car*



Jelenet A Mester és Margaritából (Katkó Tamás felv.)

crash [Gázolás] című játékuk egy autóbaleset kapcsán a férfiak és a nők örök és egyre ádázabb küzdelméről szólt, kevés beszéddel, annál több meghökkentő látványelemmel, játékosan, a szabadtér követelményeinek megfelelően.)

A Mester és Margarita

Az utóbbi évek legnagyobb amatőr színházi vállalkozása a Somogyi István vezette Tanulmány Csoport Bulgakov-előadása. Az együttes eddigi munkáját leginkább az jellemezte, hogy egy-egy előadás kapcsán különböző színházi stílusok, alkotástechnikai problémák tisztázására törekedtek - elsősorban a mozgás-, a testszínház eszközeinek tökéletesítésével párhuzamosan. (Mimes *Magyar* Electra-előadásukról a SZÍNHÁZ 1984/ 7. számában olvasható elemzés.) Ez-úttal a Szkéné Színházban gyakran fel-lépő Rókás László vezette pantomim-együttessel karöltve hozták létre *A Mester és* Margarita-adaptációjukat.

A sokszálú és sokrétegű regény dramatizálása önmagában is nehéz feladat. Az együttes sajátosságait és adottságait is figyelembe véve a rendező úgy választotta ki az előadás gerincéül szolgáló epizódokat, hogy a regény minden lényeges momentuma és rétege megjelenik az előadásban, amely - az epikus mű szerkezeti sajátosságainak is megfelelően - rendkívül apró, töredezett jelenetekből épül fel. A különböző cselekményszálak, reális és irreális eseménysorok párhuzamossága még a regénybeli megoldásoknál is inkább egymásutánisággá változott a színi variációban. Mivel a szimultán játékra a Szkéné adottságai miatt viszonylag kis lehetőség adódik, elsősorban a jelenettömbök széttördelésével, a különböző eseményszálak gyakori váltogatásával, az egyik rétegnek a másikkal való megszakításával operált az átdolgozó. Ez a megoldás roppant nagy koncentrációt követel a játékosoktól és a nézőktől egyaránt. A közönségnek ugyanis nehéz a mozaikdarabkákból összerakni az egyes rétegeken belüli eseménysorokat, a játékosoknak pedig - mivel a legtöbben jó néhány szerepet játszanak - rendkívül pontosan kell az átöltözéseket, járásváltásokat, átlényegüléseket végrehajtaniuk.

A dramatizálás egyik kulcskérdése a szerepösszevonások és -kettőzések rendszerének következetessége. Az előadásban csupán a Wolandot, a Mestert, Jesuát és Margaritát alakítók játszanak egy szerepet. A főbb figurák közül ugyanaz a színjátszó játssza Pilátust és Azazellót, a macskát, illetve Afraniust, a titkosszolgálat vezetőjét és Korovjovot, Woland segédjét, meg Hontalan Ivánt és Lévi Mátét. A sok-sok mellékszerepet alakítóknál többé-kevésbé érvényesül az, hogy az azonos típusú vagy funkciójú szerepeket ugyanaz a színész játssza; Hontalan Iván és Lévi Máté alakja is sok szempontból rokonítható, tehát logikus, hogy egy színész játssza a két szerepet. De az említett másik két-két szerep összevonása nehezen indokolható, s néhol zavaró is.

Az előadás az együttes játék erényei-re épül. Mivel a társulatból hiányoz-nak azok a jelentős színészegyéniségek, akik az egyes figurákat, azok konfliktusait hihetővé, átélhetővé tennék, logikusan fordult a rendező azokhoz a kollektív színjátszásban meghonosodott képi megoldásokhoz, amelyek képesek egy-egy színpadi gesztusba, jelbe egy-egy epizód lényegét sűríteni. Ebből következik, hogy a néző az előadásról gondolkodván nem elsősorban a figurákra, ha-nem a látványra, a képi megoldásokra emlékszik vissza. Mindenekelőtt a moszkvaiak hétköznapjait bemutató jelenetek panoptikumi, groteszk jellemzésére, a Mester víziójának megelevenítésére-illusztrálására - egy emelvény tetején meséli regényét Hontalannak, miközben a színtéren arctalan színészek négy, egymással párhuzamos, hosszú, kifeszített kék selyemszövetet mozgatnak, s Jesua és Margarita e „szövetfalak" között verődik ide-oda, hol találkoznak, hol eltávolodnak egymástól -, a megfeszítés és a Varieté színházbeli mutatvány egymással párhuzamosan futó megoldására - a lelógatott vásári ruhadarabokat magukra öltő moszkvaiak mint bábszínházi figurák imbolyognak az előbb még a ruhákat tartó zsinórokon „csüngve", mi-közben lassan, a nézők közötti járáson, erős ellenfényben egy latort mint élő keresztet hozva vonszolja be magát Jesua - vagy a befejezés epizódjára - a függönyt behúzzák, mögötte gyertyákat gyújtanak a szereplők, és a közönség között kivonulnak az előtérbe, ahol ravatalra fektetik a Mestert és Margaritát, akiknek a fejéhez állítják a gyertyákat, s a távozó nézők követik a szereplők példáját, ők is gyertyát gyújtanak a halottakért. Ezzel mint egy áhítat, egy gyászszertartás fejeződik be az előadás.

A produkcióban a groteszk és az epikus elemek vannak túlsúlyban. A drámaiság hiányának legfőbb oka az, hogy bármily ügyesek és jó mozgásúak a szereplők, az egésznek nem tudnak karaktert adni. Ez mindenekelőtt Woland alakjánál jelent hiányérzetet, de például a bál-jelenet laposság és jelentéktelensége jórészt a Margarita figura súlytalanságán múlik. Egyenetlen előadás a Tanulmány Csoport *A Mester és Margaritája,* de

rendkívül hatásos (az élő zenét szolgáltató zenekar mai zenei idézetei viszont kifejezetten bántóak!), és főleg a szín-ház törzsközönségét alkotó egyetemisták körében meglepően nagy sikert arat. A produkció tényleges esztétikai értékeivel nem magyarázható módon és intenzitással reagálnak-rezonálnak a zömmel húsz év körüli nézők az előadás problematikájára és látványvilágára.

Felütés

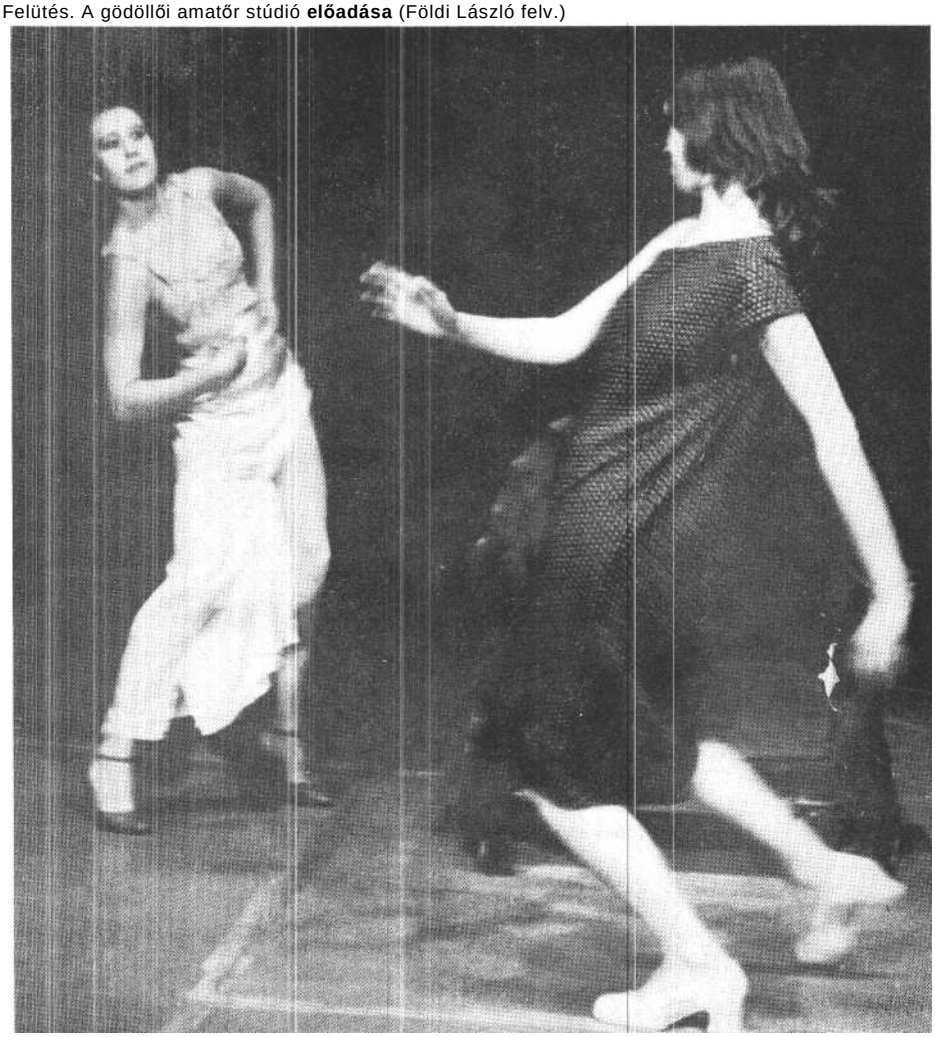
A gödöllői színészképző stúdió *Játék tizenegy nőre* alcímű előadását Gaál Erzsébet írta és rendezte. (Ennek a csoportnak az *Etűdsorozat gesztusra* című előadásáról a SZÍNHÁZ 1984/11. számában írtunk.)

A játéktéren középen egy nagy karosszék áll, bal elöl egy presszóasztal két támlátlan székkel, hátul zongora, jobb elöl egy napozóágy, hátul egy nagy tükör. Egyenként vagy párosával beszállingóznak a szereplők, megállnak, tesznek-vesznek, várakoznak, unatkoznak. Van, aki egy szál kombinéban álldogál, van, akin kopott fekete nagykabát van csak, lábán fűzetlen fekete magas szárú cipő; más pizsamát visel, ketten egyforma aprókockás ruhában, egyforma kalapban, cipőben vannak, egyvalakin egyszerű kosztüm, a másikon szakadt harisnya, nyűtt szoknya és pulóver, fején szeméig-füléig behúzott kötött sapka. De látunk rövid szoknyás kislányt és fehér balett-tütüs nőt, lányt, aki egy szál törülközőt csavart magára és fekete pantallós nőt. Furcsa társaság, már ebben az első képben érződik, hogy csupa félresikerült, derékba tört sorsú emberről szól az előadás.

Amikor már-már elviselhetetlenné válik a várakozás, a nők megmozdulnak, valaki zongorázni kezd egy banális dallamot, a többiek tétován keresik helyüket, nézik egymást, a fekete kabátos és a pizsamás tekintete találkozik, bizonytalan mozdulatot tesznek egymás felé, s a többieket fürkészve táncolni kezdenek, elvétik a lépést, rángatják ide-oda egy-mást, elesnek, elszakadnak egymástól. A zongoraszó abbamarad, újabb hosszú, unatkozó semmittevés, majd a nők ismét helyüket keresik. Hárman a napozóágy köré gyűlnek, ketten a presszóasztalkához ülnek, a többiek a fotelra kuporodnak. Kivétel egy mélyen dekoltált felsőrészt és oldalt hosszan felsliccelt szoknyát viselő dekoratív nő, aki illegeti magát a tükör előtt, a többiek felé fordul, és sorra járja az egyes csoportokat, kapcsolatokat kezdeményez, de vagy meg sem hallgatják, vagy durván elutasítják közeledését. Végül a nő egy hirtelen mozdulattól elvágódik a színpad elején. Hosszú csend, aztán egymás után szólalnak meg a szereplők, és unott-közömbös hangon kommentálják társuk viselkedését. Valaki ismét a zongorához ül, a már ismert dallamot játssza, két nő összefogódzkodik, táncolni kezd a tükör előtt, a többiek is párba állnak, és a tükör előtti parányi területen egymást lökvetaszigálva járják a cha-cha-chát. Feláll a hasított szoknyájú, és a nyájként tömörülő társai közé akar vegyülni. A zongorázó a többiek közé menekül, akik most zene nélkül mozognak, s csak a cipők monoton kopogása adja a dal ritmusát. A fiatal nő befurakszik a tömeg-be, meg akarja ölelni, csókolni társait, akik szétrebbennek., s végül a kombinés egy pofont ad az agresszíven társaságot keresőnek. Döbbent csend után a meg-pofozott bocsánatot kér, Ettől felbátorodnak a vele szemben állók, egyenként vagy kisebb, csoportokban a kombinés mellé állva megalázó kínzatási procedúraként - újra és újra bocsánatkérésre kényszerítik a nőt. Csak a törülközőbe öltözött fiatal lány nem áll a meg-alázók közé, felpattan a zongora tetejére, s ezzel a nő-nyáj figyelmét a meg-alázottról magára vonja. A lány hanyatt fekszik a zongorán, a többiek -- mintha egy produkció szemlélői lennének - a földre telepednek. A lány fejjel lefelé kezd lecsúszni a zongoráról, a többiek fitymáló megjegyzéseket tesznek a vörös hajú, fehér bőrű nő testére, alakjára. A színpad elsötétül, csak egy ugróköteles lányt kísér a fejgép. A szín kiürül, a lány eltűnik.

A fejgép * nyugágytól induló és kopogó léptekkel a színpadot keresztül-kasul bejáró nadrágos zongoristanőt kíséri, aki eljutva hangszeréhez komótosan kipakol, tejet, poharat, kétszersültet, képkeretet vesz elő a reklámszatyrából, a keretbe képet tesz, elhelyezkedik. A

Felütés. A gödöllői amatőr stúdió **előadása** (Földi László felv.)



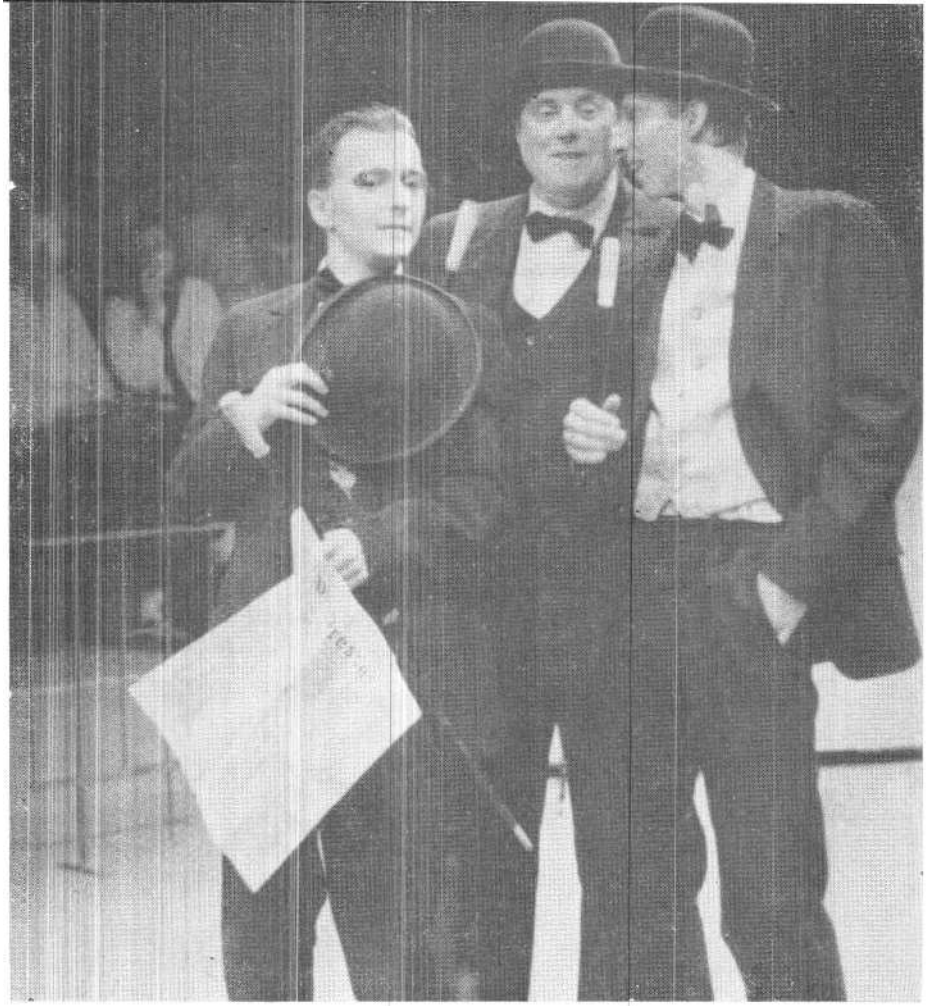
zongora előtt megjelenik a törülközős lány egy telefonkagylóval, megszólal egy férfihang a hangszóróból. Az egy-oldalú telefonbeszélgetésből egy másfél évvel ezelőtti kaland körvonalai bontakoznak ki, s a lány csak a tartásával, el-akadó gesztusaival érzékelteti, milyen megalázó, kiszolgáltatott helyzetben van, amikor sem letenni nem tudja a kagylót, sem megszólalni nem tud. A telefonhangot elnyomja a napozószékbe telepedett és egy Dosztojevszkij-kötetet a kezében tartó, közben az arcát kenőcsöző pizsamás hisztérikus, rikácsoló kifakadása, amelyben - a kivehető mondatfoszlányok tanúsága szerint - egy hétköznapi asszony olyan mindennapos, egyre elviselhetetlenebb és megoldhatatlanabb apró problémái, bosszúságai sorakoznak egymás után, amelyek összességében lehetetlenné teszik az életet. A kifakadás is mindennapossá válhatott ennél az asszonynál: ha kezdetben egy-egy ilyen hisztérikus üvöltés segíthetett is a feszültségek, a családban és a munkahelyen elszenvedett magány oldásában, mára ez is csak rutinná vált. Belép a már ismert, felhasított szoknyájú nő, a presszóasztalhoz telepszik, és olasz nyelven hangosan szerelmes levelet fogalmaz, miközben hol a retikülje esik le, hol a magával hozott művirágos váza borul fel, hol a széke vagy az asztal dől fel. A jelenet egész ideje alatt energikus léptekkel a színpad mélyén balról a tükörig megy a kombinés nő, majd távozik, s újra meg újra egy-egy parókát vagy kalapot próbál fel. Egyszer csak kiborul, és tükörbeli másával kezd harcolni, több nyelven üvöltve, visítva az Istenem szót. Betipeg apró, egy ütemre járó léptekkel a két egyforma ruhás nő, és a tükörnél őrjöngő asszony mögé áll. Az megnyugszik és kimegy, ők pedig körbetipegik tízszer-hússzor a fotelt. Amilyen gépiesen mozognak, úgy is beszélnek, utasításokat mondanak egymásnak, furcsa testvéri-szerelmes kapcsolat körvonalai rajzolódnak ki. Miközben ez a szimultán, mozgalmas etűdsor zajlik, mintegy ellenpontozásul a szakadt harisnyájú, egyik vállát lerogyasztó nő, kezében két játékokkal tömött szatyorral, mint egy holdkóros, végtelen lassúsággal jobb hátulról átlósan keresztezi a színpadot. A jelenetsor végén az egyik cekkerből kiesik egy játék, sötét.

A következő jelenetek alatt a zongoristanő tesz-vesz, kétszersültet ropogtat, manikűrözik, ki-be járkál, hol egy kis cserép virágot visz öntözni, hol a poha rát mossa el, közben egy-egy akkordot, futamot játszik. A jelenetek újabb sora egy páros etűddel folytatódik: a két egyforma ruhás nő veszekedésével a presszóasztalnál. Az egyik bejön, helyet foglal és vár. Megjelenik a másik, hosszasan várakozik, majd leül az üres székre. Az első nő kezdetben udvariasan, majd egyre ingerültebben és közönsége-sebben próbálja értésére adni a másik-nak, hogy vár valakit, s az a hely foglalt. Am a másik nő cigarettára gyújt és nem mozdul. Elkeseredett és tehetetlen düh keríti hatalmába mindkettőjüket, már régen nem arról van szó, hogy várnak-e valakit vagy sem, egymás elleni ádáz harc folyik kettejük között, s ki-ki a maga módszerével hergeli bele ma-gát egy érthetetlen szituációba, amely-nek végén az első nő felpofozza és lelöki a székről a másikat, majd kirohan. Mi-közben a földre került nő feltápászkodik és elmegy, viháncolva hat nő szalad be. Gyerekként hancúroznak, elfáradván a fotelre települnek, és egy spárgával játszanak. Hátulról bizonytalan mozgással jön be a fekete kabátos, kezében bőrönddel. A színpad bal oldalán az ugróköteles lány egyenletes ritmusban ugrál. A fekete kabátos tétován ácsorog, meg-megindul, keres valamit vagy vala-kit, senki sem figyel rá. Lecsapja a bőröndjét a nők előtt, azok egy pillantást vetnek rá, s folytatják sustorgásukat, játékukat. Ekkor a fekete kabátos a földre veti magát, és fájdalmasan nyivákolni kezd. A többiek rémülten felugranak, s mivel a nyávogás nem szűnik, riadtan kimenekülnek a színről. A produkció-nak vége, a közeledés nem sikerült, a fekete ruhás feláll, s most az őt inger-lő, vele szinte kacérkodó ugróköteles lány után veti magát. Am *az* csak ját-szik vele, így neki is előadja a macska-számot, de a lány is kifut, s a fekete kabátos ott marad egyedül, majd távozik. Határozott léptekkel hátulról bejön a kombinés, ezúttal napszemüveget is visel. A fotel körül egyenletes tempóban jár körbe. Egyszer csak innen is, onnanis belép egy-egy nő, hangsúlyozottan kihívó öltözékben. Próbálják megakasztani a maga útját járó nő mozgását, de az kikerüli őket. Párokba, majd négyes csoportba tömörülnek a nők, sértő megjegyzéseket tesznek a kombinésra, sőt csapatostul támadnak rá. Amikor nyilvánvalóvá válik, hogy a napszemüveges nő nem tud-ja folytatni az útját, ledobja magáról a kombinét is, és az egy pillanatra megdermedt csapatot otthagyva most ' már meztelenül rója tovább a köröket, mit sem törődve azzal, hogy a kurvák lekurvázzák.

Ismét elsötétül a színpad, csak a zongorista kap fényt, aki pakolni kezd. Am érkezik a kosztümös-kalapos nő, és pénzt ad a zongoristanőnek azért, hogy kísérje őt. A kosztümös a fotelhez megy, clhelyezkedik, és egy érzelmes szerelmes dalt énekel el. Az összhang közte és kísérője között sehogy sem alakul ki, ettől a kosztümös nő helyzete egyre tragikomikusabb. A szám végén a kosztümös ismét fizetni akar, hogy megismételjék a dalt, de a zongorista elhagyja a színt. Az énekes jelenet elejétől kezdve a cekkeres asszony ismét lassú léptekkel halad át a színen, s a zongoránál megint elejt valamit. A kosztümös figyelmezteti, segíteni akar rajta, de az elrévedve, mint aki nem is e világon él, reagál az együttérző szavakra. Megjelenik a tükör-nél a telt balerina, beállítja magnóján az előbb hallott dalt, és dolgozni kezd. A kosztümös faképnél hagyja a cekkerest, visszaül a karosszékbe, és dalolni kezd. A balerina megszakítja a zenét, a kosztümös kisomfordál, és nem veszi észre, hogy a cekkeres egy játékot nyújt felé, majd ő is távozik. A balerina konokul végzi a gyakorlatokat, amikor belök-nek a színre egy részeg nőt, a fekete kabátost. A kétféle mozgáskép, a balettgyakorlat kötött koreográfiája és a részeg látszólag kiszámíthatatlan, valójában szintén megkomponált mozgássora felelget egymásra, és egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a balerina elszántan végzett gyakorlata egy dilettáns erőlködése. A részeg kapcsolatot szeretne találni a balerinával, az egyre durvábban utasítja el a közeledést, dulakodni kezdenek, de nem bírnak egymással. Három lány jelenik meg jobboldalt, elöl, illegetik magukat, olyan pózokba állnak, mint a divatlapok manekenjei. Végigcsörtet egy nőcsapat a háttérben, s azok egyetlen hívó szavára a három lány egyike velük megy. Az ott maradt két lány között zavart csend támad. Az egyik faggatni kezdi a másikat, hogy szereti-e. Nem kap feleletet. Könyörög egy kis szeretetért, megértésért, de szótlan elutasítás a válasz. Tehetetlenségében a kérő nem tud mit tenni, négykézláb csúszik-mászik a színen, miközben a többiek utcai kabátban bejönnek, és ugyanúgy álldogálnak, mint az előadás elején.

Bár tizenegy nő játssza a *Felütést,* nem nőkről szól az előadás, hanem a ma-

gányról, a kapcsolattalanságról, a kontaktus teremtés vágyáról és lehetetlenségé-ről, a kiszolgáltatottságról, a közönyről - az emberről. Sajátos kettősség jellemzi a produkciót. Az egyes figurák természetesek, hétköznapiak, maga az elő-adás azonban nem nélkülözi a teatralitást. A rendező a szereplők privát megnyilvánulásaiból építkezve alakította ki a figurák és a szituációk karakterét, a színészek hétköznapi gesztusaiból, természetes színpadi jelenlétéből hozta létre a sűrített színházi pillanatokat. Az elő-adás konstrukciója, felépítése szigorúan szerkesztett, a konstrukció kitöltése, élettel, tartalommal való telítése a színeszek érzékenységén múlik, azon, hogy mennyire Lépesek vagy hajlandók a magul: egyéniségét feltárni, hibáikat és erényeiket pőrén megmutatni. Egy ilyen felépítésű és igényű előadás tehát rend-kívül labilis, a mindenkori előadás
egy kötött és hagyományosabb módon készült produkcióhoz képest sokkal inkább - ki van téve a szereplők pillanatnyi érzelmi állapotának, a színészen közötti belső kapcsolatok alakulásának. Ezért a fegyelmezett színészi munka ellenére is változóak az előadások, és a konstrukcióból, az eltérő mélységű jelenetekből adódó egyenetlenségeken túl is hol ez, hol az a részlet válik kiemelkedővé, miközben az előadás egészének rendkívül erős atmoszférája van.



Tóth József, Bata János és Bán János a Végnapok előadásában (Dobay Dezső fele.)

Végnapok

Alkalmi társulás mutatta be lábán Katalin rendezésében a Karl Kraus óriásművéből, *Az emberiség végnapjaiból* készült előadást. Az első világháború Európát és különösképpen a Monarchiát alapjaiban megrázó élményéből írt-a szerző szerint is legalább tíz normál hosszúságú előadásnak megfelelő - gigantikus méretű, ötfelvonásos, elő- és utójátékkal bővített tragédia nagyon furcsa és heterogén mű. Műfajilag és tematikailag a legkülönfélébb részekből tevődik össze, kuplék és párbeszédesített tárcák, elmélkedéselv és tréfák keverednek benne, az író nyelve pedig rendkívül bonyolult, a legkülönfélébb argók, tájnyelvi rétegek, az irodalmi és az újságnyelv különböző árnyalata s mindezel: maróan gúnyos kifordítása egyetlen nyelvi konglomerátumot alkot. A roppant nagy-számú epizódra tördelt színműfolyam előadása részben terjedelme, részben a nyelvi problémák, részben az utalásrend-szere miatt lehetetlen vállalkozásnak tűnik. Ám tudunk néhány próbálkozásról, amelyek a mű valamely szegmentumát igyekeztek színpadon megvalósítani. Erek sorába tartozd: a mű első magyarországi színpadra állítási kísérlete a Szkénében.

A zenés tragédiának nevezett *Végnapok* alcíme jelzi, hogy jeleneteket adnak elő Karl Kraus művéből, ám a dramaturgiai munka során ennél több valósult meg: a jelenetek, jelenettöredékek kiválasztása és jelenetsorrá formálása soran egységes színmű született. A Tandori Dezső nyelvi leleményekkel téli fordításából Dobay Dezső nem a kraus-mű kereszt-metszetét állította össze, hanem a: első világháború kitörésétől a befejézéséig ívelő olyan jelenetsort hozott létre, amely elsősorban a kisember szemszögéből kommentálja a Közép-Európa sorsát megpecsételő történelmi eseményeket.

A dramatizálás szempontjait nyilván az is megszabta, hogy a rendező nikkel és hol kívánta bemutatni a darabot. Az előadás körszínpadon - ha úgy tetszik: cirkuszi porondon - játszódik, és olyan clown-tehetségű színészek alakítják a szerepek"sokaságát, mint Bán János, Vallai Peter, Basa János, Tóth József, Leviczky Klára, Bajcsay Mária. Antal Csaba szecessziós jellegű, fehér, fém kerti padot, székeket, asztalt helyezett a színre, ezek a bútorok tagolják a teret, s érzékeltetik a kor hangulatát. Nincsenek te-hát konkrét helyszínel:, a jelenetek úgy kivetik egymást, hogy csak a szövegből, a megszólításokból, a szituációkból lehet következtetni, Isik között és hol játszódnak az epizódok. Mégsem válik áttekinthetetlenné vagy zavarossá az előadás, mert mindig kap a néző annyi fogódzót, amennyi a történet - ha egyáltalán lehet itt erről beszélni - követése ne legyen számára probléma. Két mindig változó szerepű clown-párra épül az elő-adás. Bán - Vallai intellektuális kettősét a nagydarab Bata és a hozzá képest apró termetű 'Tóth földhözragadtabb komikumú párja egészíti ki. E két pároshoz kapcsolódik az egyetlen női szereplő, akit kezdetben Leviczky, később Bajcsay alakított. A színészek munkáját segíti, kiegészíti, sőt gyakran önállá produkcióvá válik a t 8o-as csoport két zenészének, Melis Lászlónak és Faragó Bélának zongora-hegedű-ének teljesítménye.

A rendezés nem kívánta egységesíteni a különböző műfajú, stílusú és témájú részeket, ezáltal a komikus szituációkat metaforikus, a kuplékat tragikus jelenetek követit), mégsem zagyva az elő-adás. A pródukció egységét ugyanis a színészi jelenlét minőségének azonossága biztosítja. A színészek alapjában véve

saját énjüket adják, a különböző stílusú epizódokban nem változtatják meg színészi eszközeiket, nem különböző figurákat játszanak, csak jelzik az eltérő alakokat, a más-más epizódok lényegét. Minden egyes jelenet egy-egy önálló produkció, mégis az egész együtt egységes, s komikuma ellenére sem túl vidám vízió.

A különálló produkciók közül néhány egészen kitűnő, a jelenetek keretein túli, jelképes tartalmú. Ilyen az orosz terület-ről visszatért kis bécsi színésznő manipulálása egy újságszerkesztő és fotósa által, amikor is kedélyeskedve, fenyegetéssel, zsarolással csikarják ki a színésznő beleegyezését ahhoz, hogy csak azokból a szavakból és mondatokból, amelyeket kiejtett a száján, olyan tartalmú írás jelenjen meg, amely szöges ellentétben van mindazzal, amit a nő gondolt vagy mondott. Ilyen a rémhírek terjedéséről terjesztett rémhírek elleni fellépésről beszélgető két férfi beszélgetése, amelyet Bán és Vallai tökéletesen összehangoltan, remek poentírozással, egy padon végrehajtott bravúros, egymásba csavarodott testű mozgáskompozícióban jelenít meg; ilyen a közellátásról, a tűrésről, a nélkülözésről, az osztrákok hősies hátországi magatartásáról szóló replika, amelyet úgyszintén Bán és Vallai egy újságpapírral letakart krumpli körül, annak megszerzésével foglalatoskodván mondanak el; ilyen a két hadirokkant kártyázó, mulatozó jelenete, amelyet a Bata-Tóth kettős ad elő kitűnően, vagy a háborúból hasznot húzó házaspár jelene-te (Bán és Leviczky, illetve Bajcsay). Az előadás egy ellenpontozott jelenettel zárul: miközben a gondolkodó és szkeptikus értelmiségi, az író a háború lényegéről szóló szöveget olvas fel, a többiek lerészegedve mulatnak, ünnepelnek. A mulatozók egyre inkább kiszorítják a térről az olvasó alakot, végül ő is a többiek közé, a földre kényszerül, s a mulatozásban kidőlt ziháló testek között feküdve, a kihunyó fény utolsó sugarai-nál is egyre halkuló hangon olvas.

Nem csupán a vállalkozás nagysága, hanem - főleg - a művészi eredményei miatt érdemel ez az előadás megkülönböztetett figyelmet. Kitűnő szórakozás ez a krausi ihletésű produkció, de mélységesen elgondolkodtató is. Keserű komédia a *Végnapok,* s nemcsak az első világháborús végnapokat idéző.

RADNÓTI ZSUZSA

A drámaíró Krúdy Gyula és A vörös postakocsi

Egy eltűnt színdarab nyomában

Mint megannyi kortársát, Krúdy Gyulát is ellenállhatatlanul vonzotta a színház. Magánemberként rajongott érte, mint prózaíró témaként számtalanszor felhasználta, sokszor és szívesen írt színikritikákat, nem meglepő tehát, hogy végül drámaíróként is megszólalt.

1912: *Kárpáti kaland,* 1913 : *AZ arany meg az asszony,* 1913 *Zoltánka.* Ez utóbbi, egész estét betöltő színművét a Magyar Színház még abban az évben bemutat-ta, de mindössze három előadást ért meg. Krúdy kedvét azonban nem szegte a kudarc. 1913 novemberében dacosan így nyilatkozik: „Kedves Szomory, *a Zoltánka* című színdarab abszolút bukása minden más embernek örökre elvenné a kedvét a színműírástól. En azonban kontreminőr vagyok. Azért is írtam egy játékot, amelyre Tóth Imrével kötöttünk szerződést." *(Krúdy világa,* Szabó Ervin Könyvtár, 1964.) Valószínűtlen, hogy ez a mű megszületett, mert utána évekig nem hallani új Krúdy-drámáról, míg végül 1918-ban a következő meglepő szavakkal ad hírt *A vörös postakocsi* el-készültéről : „Ebből a regényből a nyáron színdarabot írtam, de amikor készen volt a dráma - megbántam, megijedtem, visszavettem, mert sokkal többet írtam bele a legbelső életről, mint amit a színpadon ki lehet fejezni. De nem dolgoztam hiába, mert valóban elmulattatott egy-egy régi kedves figura megjelenése. (...) *A vörös postakocsi* ifjúkori emlék, mint valami szerelem, ezért nem illik durva kézzel hozzányúlni. Vajon van finom megértő kéz a színpadon, amely a hervadó, törékeny virágot bántalom nélkül tartani tudja?" (Figaro, 191 8. 2. szám. *Vallomás* című kötet, Magvető, 1963.)

Krúdy döntésébe a közvélemény nem nyugodhatott bele, mert nem sokkal később az író újra visszatér a témára: „Az elmúlt héten nem sok hozzájárulásommal többet foglalkoztak velem a lapok, mint megérdemeltem. Arról volt szó, hogy írtam egy színdarabot, *A vörös postakocsi* című regényemből, és a színdarabot mielőtt benyújtottam volna, máris visszavontam. Ez volt a hírlapok témája. Leveleket kaptam. Ifjúkori öreg nevelőm írt. Ismerősök biztattak. Ismeretlenek korholtak gyávaságomért. Követ dobtam a kútba. Nos a követ én már nem bírom kiemelni." (Magyarország, 1918. szept. 8.) Úgy tűnik, később mégis meggondolta magát, mert a Krúdy-hagyatékból ránk maradt dokumentumok szerint a Nemzeti Színház 1919 februárjában szerződést köt az íróval a darab bemutatására. Majd újra „megszakad a film". Nem tudjuk, mi történt ezek után (vagy talán még ennek előtte) Krúdy és a Nemzeti között, valószínűleg a Tanácsköztársaság politikai és történelmi eseményei is közrejátszottak, de tény az, hogy a darab nem kerül színre. 1920 elején Ambrus Zoltánt, a Nemzeti akkori igazgatóját ismételt sajtótámadások érték, ahogy azt Magyar Bálint *A Nem-Zeti Színház története a két világháború között* című könyvéből megtudjuk, amelyek egyre nyíltabban politikai színezetet öltöttek. Azzal vádolják Ambrust, hogy a keresztény írókat mellőzi, és itt meglepő módon felbukkan Krúdy neve és *A vörös postakacsi.* Az utolsó ismert dokumentum a színmű sorsáról egy Ambrus Zoltán-levél: „Kedves Krúdy úr! Az Orsz. Színművészeti Tanács meg-alakítása óta a Nemzeti Színház igazgatósága csak olyan színművet adhat elő, amelynek előadását az Orsz. Színművészeti Tanács ajánlja. Ez okból *A vörös postakocsit az* Orsz. Színművészeti Tanács elé terjesztettem. A Tanács e hó 18-án úgy határozott, hogy *A vörös posta-kocsi* a Nemzeti Színházban nem adható elő. Amikor ezt tudatta velem, egyszersmind felhatalmazott arra, hogy a Tanács bírálatát - a két bíráló megnevezése nél-kül - közölhessem önnel. Ha tehát a bírálatot megismerni kívánja, kérem, szerencséltessen látogatásával bármely dél-ben egy órakor vagy este hét óra tájban. Bp. 1920. május zo. Tisztelő híve: Ambrus Zoltán. *(Krúdy emlékkönyv,* 1964.)

A Színművészeti Tanács 1920-ban alakult a színházak felügyeleti szerveként, és feltehetően első ülései egyikén máris megpecsételte egy különleges hangú dráma sorsát, mint ahogy a későbbiek-ben Ambrus további színigazgatói sorsát is meghatározta. Ambrus ugyanis ebben az időszakban kívánta színre vinni a Nemzetiben Strindberg, Schnitzler, D'Annunzio, Leonyid Andrejev, Claudel és Maugham darabjait, de javaslatait a Színművészeti Tanács sorra elutasította. Ezek a nevek azt jelzik, hogy Ambrus

szinkronba akarta hozni a Nemzeti Szín*ház* szellemét a század korszerű törekvéseivel, és a magyar közönséget meg akarta ismertetni a szecesszió és a szimbolika mestereivel. E figyelemre méltó törekvést ideálisan egészítette volna ki Krúdy darabja. *A vörös postakocsi* sorsát végérvényesen a Színművészeti Tanács döntötte el, de azért a kérdés nyugtalanítöan válasz nélkül maradt, vajon mi történt 1918 és 1920 között Krúdy és a Nemzeti között? Ambrus mint igazgató, Hevesi mint rendező miért nem mutatták be akkor a darabot, amikor még nem nevezték ki föléjük ezt a cenzori szervet? És vajon Krúdy e visszautasítás után megpróbálkozott-e Bárdos Artúrnál, aki 1920-ban már a Belvárosi Színház vezetője, és aki 1912-ben létrehozta az első Krúdy-bemutatót: *a Kárpáti kalandot az* Új Színpadon. Ideális partnerek lehettek volna, hiszen Bárdos még 191 t-ben *Új színpad* címmel megjelentetett tanulmányaiban rendkívüli éleslátással és lelkesedéssel elemzi Reinhardt és a modern stilizáló színpad törekvéseit, és az őáltala impresszionistáknak nevezett új, külföldi színműveket. E színművek stíluseszményei döbbenetes hasonlóságot mutatnak a hét évvel később született Krúdy-darabbal. De Bárdos Artúr és A *vörös postakocsi* színpadi egymásra találására sem került sor.

Kérdések sokasága maradt megválaszolatlanul, és a történetet nem tudjuk ki kerekíteni. Ambrust 1922-ben leváltják, Krúdy pedig - egy rövid egyfelvonásost leszámítva - soha többet nem jelentkezik színdarabbal. „Visszavonultam a színpadtól, a bűbájostól" - írja 1923-ban Beöthy Lászlóról szóló cikkében.

Negyvennyolc év telik el, míg Barta András irodalomtörténész, a Krúdy-életműsorozat egyik szerkesztője kiemeli

drámát a Széchényi Könyvtár kézirattárából, és 1968-ban. a Magvető kiadó-nál a *Komédia* című kötetben a többi Krúdy-darabbal együtt megjelenteti. Utószavában elsőként hívja fel a figyelmet az elszalasztott nagy lehetőségre: *„A vörös postakocsi* sokkal kevésbé felel meg a hagyományos értelemben vett drámaszerkesztési követelményeknek, de éppen lazaságában, impresszionista stílusú jelenetsorával, álom és való ha-tárán lebegő atmoszférájával, a harmadik felvonás fantasztikum felé hajló álomjátékával egy olyan modern színpadi koncepció felé mutat, amely kiteljesedve a magyar drámairodalom európai mére-tekben is számottevő fejlődéséhez vezethetett volna." A kötet megjelenése után Kapás Dezső rendező azonnal felfigyel a darabra, és a Vígszínházban még, abban az évben színre kerül.

Íme egy magyar dráma ismerősnek tűnő sorsa mifelénk, hiszen előtte és utána is sok hasonló történettel találkozhattunk, csak a korok, nevek, címek és indoklások váltakoznak, de a „sorsmodell" matricaszerűen sokszorosítható.

A színdarab

A vörös *postakocsit* megelőző drámakísérleteket korának bármelyik színműíro kismestere is írhatta volna. Életképszerű, anekdotikus történetek ezek, és csak egy-egy költői, zenei fogantatású dialógusrészlet és elvétve egy-egy jelenet (főleg *Az arany meg az asszony*ban) sejteti a különleges írói (de még nem dráma-író..) tehetséget. Ilyen előzmények után születik meg *A vörös postakocsi,* ez a váratlan kiteljesedés, amelynek különben a főszereplők nevén és néhány motívumtöredéken kívül semmi köze nincs a hasonló című regényhez. Ez a darab már összetéveszthetetlenül Krúdy-mű, bebizonyítva, hogy a szuverén Krúdy-stílus nemcsak drámai formában való megjelenésre hanem enné] sokkal többre is alkalmas; újfajta dramaturgiák, drámaírói stílusok és szemléletek lehetőségeit is magában hordozza.

'1 darab témája és története ebből az újszerűségből még semmit nem árul el, banálisan egyszerűnek tűnik, és kora ízlésvilágának stílusjegyeit tükrözi: még ezt is kitalálhatta volna bármelyik korabeli jó szemű és érzelmes színműíró. Mert mai szemmel semmi különösen modern nincs abban, hogy Alvinczi Eduárd nagyúr balatoni kastélyában él és nevelkedik Esztella, a fiatal unokahúg, és Rezeda Kázmér hírlapíró látogatása során szemet vet a lányra. Az sem igazán meglepő, hogy a háziak és a vendég elmennek a füredi Anna-bálra, ahol Alvinczi egyre féltékenyebb lesz Rezedára, és végül megvallja régóta titkolt szerelmét Esztellának, de mát későn, mert a lány végzetesen beleszeretett Rezedába, és Pestre szökik vele. Az is enyhén romantikus, szecessziósan morbid fordulatnak tűnik, hogy Rezeda, megunván Esztella alázatos, kutyahűségű szerelmét, hogy megszabaduljon tőle, elviszi t „a kísértések házába", Steinné szalonjába. Már-már melodrámába illően Alvinczi váratlanul megjelenik az elegáns! nyilvánosházban, és megbocsátva Esztellának kimenti a fertőből, majd hazaviszi a kastélyba, ahol hiába jelenik meg újra Rezeda, hogy a lány bocsánatáért esedezzék - Esztella már nem hagyja el Alvinczit.

Krúdy tehát a történet kitalálásában és lebonyolításában nem lépte át kora befogadószintjét és ízlésvilágát. Nem ebben volt merész újszerűsége, hanem a megírás hogyanjában; *A vörös postakocsi*ban ugyanis nem a történet a fontos, hanem a drámai atmoszféra: ez a vibráló, ideges, sejtéselvet, szorongásokat és víziókat tartalmazó, álom és való határán lebegő közeg, ahol a szereplők vége-láthatatlanul hosszú és dallamos monológokban fejezik ki magukat, és e barokkos szómágia és a cselekménybe iktatott álomjelenetek segítségével az életkép-szerű csehovi hangulatokból elindított színmű fokozatosan felemelkedik a látomásos színház birodalmába, ahol a lélek legrejtettebb, belső tudatfolyamatai tárulnak fel. A ráción túli belső világok színháza ez, amelynek megragadásáért és ábrázolásáért Csehov óta folyik a harc a modern drámairodalomban. nagymesterek - találómra kiragadva néhány ne-vet -, Cschov, Genet, Pinter, mindegyik a maga egyszeri dramaturgiájával képes megragadni ezt a valóságosból és valóságfelettiből összeszőtt világot. Mi volt Krúdy találmánya, hogy szokatlanul bőbeszédű hőseivel valamiféle hasonló hatást tudott elérni?

Az aritmiásan meglóduló, majd lelassuló cselekmény, csiki-csuki játékként hol a külső valóságot, hol a szereplők belső világát tükrözi, az írói szemszögek bravúros váltogatásával. Egy-egy erőteljesen drámai vagy épp ellenkezőleg: jelentéktelen fordulatnál az író leállítja a külső cselekményt, megállítja az időt, és a „megállított pillanatok" színházának varázsát teremti meg. A szereplőkből ilyenkor feltörnek a gátlásos vagy gátlástalan, fedett vagy nyílt vallomások és önvallomások. Szorongásokról, felelmekről, vágyakról, lemondásokról, élet-ről és halálról beszélnek ezek a szózuhatagok, messze túllépve a színpadi szituáció racionális és logikai kereteit. De vajon miért nem csökken eközben a színpadi feszültség? Mitől képes az író pusztán a muzsikáló szavak erejével ébren tartani a drámaiságot, miközben még a történést is kiiktatja? Krúdy egyik legmerészebb újítását érhetjük itt tetten, mégpedig azt, hogy képes volt a színpadon megragadni és ábrázolni a szubjektív időt.! (Kortársaink közül Beckett a drámában, Robert Wilson rendező pe-

dig a színpadon tudja ezt a szuggesztivitást maradéktalanul megvalósítani.) Krúdy dialógusai és mondatai különleges idővarázslatot hoznak létre; ezek a szövegek ugyanis egyszerre érzékeltetik a múltat, a jelent és a jövőt, de úgy, hogy mindhármat egyidejű módon és jelenvalóan éljük meg. A Krúdy-hősök úgy tudják felidézni a múltat, hogy az jelenvaló érzéseiket és lelkiállapotaikat fejezi ki, úgy beszélnek a jelenről, mintha máris múlttá változott volna, és úgy idézik a jövőt, mintha az már a jelen lenne. Különös időfelbontás résztvevői lehetünk: logikai síkon ugyanis fel tudjuk fogni, hogy jelenünk egy másodperc elteltével már múlttá válik, és egy másodperc múlva a jövőt fogjuk élni, de érzéki síkon ezt elfogadni szinte képtelenség. A Krúdy-szövegek mégis képessé teszik a nézőt erre. A jelen-múlt-jövő érzet összekeverésével valamilyen álomszerű közérzet jön létre a nézőtéren; mintha egyszerre élnénk egyenrangú erővel a jelent, a múltat, a jövőt, tehát az idő folyamatos és titokzatos mozgását: az elmúlást. T. S. Eliot verssorai érzéklete-sen fejezik ki ezt az állapotot: „Jelen idő és múlt idő / A jövő időben talán jelen van, / S a jövő idő ott a múlt időben. / Ha minden idő örökké jelen, / Úgy minden idő helyrehozhatatlan." Ez *az* érzés különlegesen aktív és nyugtalanító állapotot okoz az idegrendszerben; állandó izgalmi viszonyba kerülünk a szín-padon elhangzottakkal, és ez a furcsa pszichológiai, idegi feszültség ellensúlyozni tudja a külső cselekmény lelassulását vagy hiányát, mert ilyenkor helyé-be lép a belső idő, a belső tudatfolyama-tok érzékeltetése.

Példaként idézzünk fel néhány dialógusrészletet Esztella és Rezeda között a füredi báli éjszaka hajnalán. A jelenet-ben a két szereplő végleg búcsúzik egy-mástól, de végül, egy örvénylő pillanatban a búcsúzásból összekapaszkodás lesz, és Esztella megszökik Rezedával. „A bálnak vége, mint az életnek" - mondja Rezeda, felidézve az előttünk lejátszódó közvetlen múltat. „Elosonnak az ár-nyak, amelyek megidéztettek éjszakára." Az „osonó árnyak" nyugtalanítóan mozgó képe már jelenbeli idegállapotot sugall. Úgyszintén a folytatás is, amelyben azonban már ott a jövő: „A színek kockajátéka után árván marad a szála, a pók bekötözi őszre az ablakokat, a varázslatos csillárt halottak ruhájába öltözteti. Az ölelés és a csók madárijesztőkké változnak." Az előttünk lejátszódott cselekvések és történések, a színen lévő tárgyak metamorfózison mennek át, és már az ijesztő, szorongató jövő rémképeit idézik fel, mint jelenvalót. „Pedig lassanként minden régi álomképpé változik, ami velünk és bennünk történt. (...) Az arcok, szemek, szavak, tüzes vasként sütő érzések - hogy elhalványulnak ! (...) Egy árva ember jár az elkomorult őszi kertben, akinek sehogy sem jut már eszébe, hogy milyen illata volt ennek vagy annak a virágnak!" Néhány mondatban fokozatosan távolított el a szöveg a jelentől a nyomasztó távoli jövőig, de úgy, hogy közben az „itt és most" jelenvalóságát sem vesztettük el.

„Itt felejtette szavait - válaszolja Esztella -, amelyek majd úgy piroslanak a közelgő őszi estében, mint égő fáknak fényei a tó túlsó partján." Rezedának a közvetlen múltban kimondott szavairól Esztella már most a jelenben érzi, hogy a jövőben milyen lelkiállapotot idéznek majd elő benne. Ugyanezt az idővarázst szuggerálják további szavai: „Jött egy utazó, és cifraságokat, belülről fénylő ékköveket, ravaszkodó gyémántokat, aluszékony rubintokat mutatott a táskájából, míg az ő arca kiismerhetetlen volt, mintha lepel takarta volna. Lehetséges, hogy csak annyiban fogok emlékezni önre, mint egy vándormuzsikusra, aki a saját mulattatására egy dalt játszott éjszaka az ablakom alatt. De az is lehet, hogy sohasem felejtem el az éjszaka hallott dalt. (...) Mi lettem most? Minden óra, minden perc, amely elmúlik, úgy csörög mögöttem, mint a száraz falevél. Nappal rémült, különös alakjuk van a fáknak, amelyeket látok, mintha a szél akarná őket elfújni, és ők kétségbeesetten kapaszkodnának a földbe, amelyben születtek. (...) Éjszaka úgy ketyeg az óra, mintha vízcsöpp hullana egy régi sírboltban. (...) Úgy érzem, hogy egyedül vagyok szerencsétlen a földön. Mi lesz most velem, ha egyedül maradok? (...) Ha jönne valami szörnyűség - rablók éjszaka, félig elkövetett öngyilkosság, megrázó halál - akkor talán magamhoz térhetnék. De így, ahogy vagyok, megbolondulok majd az egy-hangú őszi napokban."

Múlt, jelen, jövő tudata és érzete egyszerre nyomasztja Krúdy hőseit, így sokkal mélyebben, sérültebben és felfokozottabban élnek, mint más közönséges halandó. Ez a több dimenziós állapot különleges intenzitást és újfajta drámai jelenlétet hoz létre a darabban.

A rejtett, de igen feszült drámaiságot még jobban fokozza e látomásos erejű nyelv érzéki, megjelenítő ereje, melyben a képek, a metaforák, a hasonlatok sohasem statikusak, hanem állandóan dinamikus, nyugtalanító, vibráló mozgásban vannak. Néhány példa rá: „a szenvedélyek haragos ebei", „a szenvedések dühödten ugatnak", „úgy üvölt a bánat, mint szél az erdőn", „A csendben a szú percegését hallja az ember és a halálra gondol", „a vágyak paripái hajuknál fogva vonszolják az álomképeket", „A féltékenység, keserűség, szerelmi düh úgy ácsorog a lélek üres kastélya körül, mint egy bojnyik, egy útszéli rabló éjjel az ablakok alatt", „Most fordult a szél. Az örsi park felé folyik a Balaton. Vala-hol akasztottak."

Bálint György írja Csontváry képei-ről: „Cézanne annak idején bebizonyította, hogy még a csendélet is nyugtalan lehet. Hisztériás sajtokat és sikoltozó salátákat alkotott pályája delelőjén. Csont-váry továbbment: ontotta az őrjöngő domboldalakat, a gyilkos fákat és a szorongó öblöket. Azt látta, amit a többi festő - de mit látott bele az ártatlan dolgokba! Valószínűleg önmagát látta mindenben, mint ahogy arcképei is mind őt ábrázolják. Minden arcról, amit lefestett, az iszonyat sugárzik. Áthatolhatatlan gyanúval néznek : az ember feszengve várja, mikor ordítanak fel ..."

Valami hasonló történik Krúdy szövegeiben is. A szereplők lelkiállanota, belső világa - mint egy szélesvásznú filmre, kivetül, de olyan látomásos erővel, hogy már az ő szemükkel, a kiveti-tett belső én szemszögéből látunk mi is minden történést. „A világ én vagyok" szélsőségesen felnagyított szubjektív állapota uralja a színpadot. Így válik a darab második és harmadik felvonása álomszínházzá, látomásos színházzá. A füredi bál jelképpé növekedve, a vészjósló jövő előhírnöke lesz Esztella tudatában, Steinné nyilvánosháza pedig a bekövetkezett katasztrófa rémálma. Ezt az érzetet Krúdy még azzal is fokozza, hogy álomképeket komponál a jelenetek közé, de oly bravúrosan, hogy eldönthetetlen: a füredi Anna-bálon megjelenő figurák például egy valóságos báli éjszaka eksztatikus és részeg szereplői-e vagy pedig Esztella belső szorongásainak megelevenedett rémképei. Ugyanez ismétlődik Steinné szalonjában, csak a drámai helyzetből adódóan a nyomasztó félelem lég-köre még erősebb, mint az előző képben, hisz itt Rezeda, mint egy szorongásos álomban, riasztó változáson megy keresz-

tül, és szörnyetegként a szörnyetegek elé akarja dobni Esztellát; kéjencek, romlott öregurak, perverz exhibicionisták karjaiba. Ilyen álomszerű drámai atmoszférába azután Alvinczi váratlan megjelenése nem melodramatikus és véletlen fordulatként hat, hanem különleges írói remeklésnek: a rémálom Esztella tudatában hirtelen vágyálomba fordul, és Alvinczi gyöngéd megbocsátással, biztonságot sugárzó szerelemmel kiragadja őt e riasztó pokolból.

Messze kerültünk már a hagyományosan valósághű drámai kompozícióktól A csupasz idegek színháza, a szürreáliák, az álmok színházának birodalmában járunk, az érzékelhető valóságon túli dimenziók megjelenítésének segítségével. A XX. századi drámának ily m don sikerült megfogalmaznia olyan kérdéseket és konfliktusokat, amelyei: megragadására korábbi dramaturgiák már alkalmatlanok voltak. Maeterlinck, Witkiewicz, Ghelderode, Gombrowicz, Genet, Pinter, Rózewicz és mások életművében kiteljesedett és megvalósult formában találkozunk azokkal a dramaturgiai újításokkal, amelyeket *A vörös postakecsi* írtája 1918-ban megsejtett. A világszín-ház nagyon sokat profitált e drámai életművekből, a magyar színház szinte semmit. Pedig minden elhallgatás és elutasítás ellenére, századunk magyar drámája újra és újra bebizonyította, hogy képes az álomdramaturgia alkalmazására. A múltból : Balázs Béla: *A kékszakállú herreg vára,,* Babits Mihály: *A második ének.,* Dérv Tibor: *Az óriáscsecsemő* című művei tanúsítják ezt, napjainkban pedig Pilinszky János, Hubay Miklós, Mészöly Miklós, Nádas Péter és kornis Mihály színraűveiben fedezhetők fel az említett törekvések.

Saját szervátültetés

1 megkésve felfedezett műalkotásoknál a lelkesedés és a túlzott szigorúság között nem könnyű megtalálni az egyensúlyt. Ezzel a gonddal néztünk szembe a Vígszínházban 1968-ban, mikor eldőlt, hogy a darab színre kerül. A rátalálás örömteli izgalma után szembesíteni kellett a mű minden mondatát a könyörtelen színpadi gyakorlattal. Ekkor kerültek napvilágra rejtettebb gyengeségei és főleg a kihagyott lehetőségek, amelyek-nél pedig az írói szántlék és az irány világos volt. Krúdy életműve tele van vándormotívumokkal és ismétlődő, szinte „hasonmás" figurákkal. Az élet-mű e jellegzetességéből kiindulva kezdtük el a tapintatos és felelősségteljes „restaurátori" munkát, Kapás Dezső rendező és magam mint a színház dramaturgja. Igyekeztünk megismerkedni - persze, amennyire ez lehetséges - a miinél teljesebb életművel, kijegyzetelve a színdarabhoz felhasználható motívumokat, motívumtöredékeket, hasonmásfigurákat, esetleg csap egy-egy mondatot. Ahogy Kapás Dezső akkoriban nyilatkozta, felosztottuk a szerepeket. Ő játszotta a „szerzőt", én maradtam a dramaturgszerepben. Mikor ő „szerzőként" hozta. egy-egy átkomponált kép anyagát, én megpróbáltam pontosan kielemezni hogy nincs-e benne valami „idegen anyag", és hogy a szóban forgó részlet szervesen illeszkedik-e az egész dráma struktúrájába. Ha aztán megállapodtunk az esetleges javításokban, Kapás mint szerző újra átdolgozta az anyagot, mi-közben már készítette a következőt. Így araszoltunk előre a több hónapos munkában, amelyet természetesen nem azzal a meggyőződéssel fejeztünk be, hogy „kijavítottuk" még pontosabban, mi ketten „végérvényesen kijavítottuk" Krúdy darabját. Mi csak azt éreztük, hogy ezekre a javításokra szültség volt az akkori vígszínházi bematató esetében. Nehéz számszerűen megállapítani, de ezek a változások körülbelül a darab egyharmadát érintették.

Legfontosabb feladatként megpróbáltuk visszaállítani azt az egyensúlyt irónia és költői érzelmek között, amely Krúdy prózájában oly bravúrosan működik, itt a darabban azonban néhányszor elbillent a melodráma felé - különösen a teásodik és a harmadik felvonásban, vagyis a füredi unna-bálon és Steinné szalonjában. Megvizsgáltuk a füredi kép szerkeretét: hol találunk olyan saját, a darabban megtalálható ironikus motívumot, amely továbbfejleszthető. Ezt végül az Unghonberky nevű nagyevő néhány mondatos szerepében találtuk meg, aki körül történhetett bármi, akár az első felvonásban, altár a báli éjszakán, í rendületlenül és hallatlan élvezettel evett, és necn törődött semmivel. Kapás intenciója szerint ez a. figura súlyában és jelentőségében erőteljesen megnövekedett, és a füredi képben egy hasonló jellegű társat is kapott: Sylvester személyében, aki az eredeti darabnak csak első és negyedik felvonásában szerepel, mint Alvinczi öreg szolgája és „titoknoka". A vígszínházi változatban Sylvester és Unghonberky evése keretbe foglalja a látomásos erejű, szenvedélyektől terhes báli éjszakát.' Ők ketten egy csodálatos gazdagságú Krúdy-menüt esznek végig, s azt a legnagyobb élvezettel kommentálják is, így a legváratlanabb pillanatokban profánul ellenpontozzák a lelki és érzelmi konfliktusokban vergődő főszereplők történetét és lavinaomlású vallomásait.

Az eredeti füredi képben például van egy részlet, amikor Esztella körül - nem lehet tudni, hogy látomásként vagy a valóságban - szerelemtől megrokkant, ijesztő figurák rajzanak. Ezek az érzelmektől és szenvedélyektől túlburjánzó szövegel: a magul: töménységében, ironikus ellenpont nélkül túlságosan érzelmesnek és melodramatikusnak hatottak. Ezért ezt a jelenetet kétszer is megszakítottuk Sylvester és Unghonberky szavaival. „ 3. *Szerelmes:* Tudom, hogy messzi már az óra, ahol egykor örök bűséget esküdtünk egymásnak, mégis mondd, Eszmeralda, miért választottál lovagot, akivel felcseréled az én hű, holtig tartó szerelmemet? 3. *Szerelmes nő:* Engem többé nem látsz mert a hold már lehullott a tengerbe. *Sylvester:* (Unghonberkyhez) Milyen rossz szagod van.

Unghonberky: Háromszor eszein fokhagymát naponta, hogy a női ruhába bújt ördögöket eltávolítsam magamtól. Ez nem ártana a tekintetes úrnak sem." Hasonló felépítésű a következő részlet ellenpontozása: *„3. Szerelmes:* Mily boldog volt az ébredés! Régen nem hallott hangok tódultak a torkomra. A testem könnyű lett, mint a reggeli szélben úszkáló virágpéhely ... Felébredtem gyötrelmes álmomból, szerelmemből. *3. Szerelmes nő:* Míg én megfakultam, mint egykori báli, ruhám. *Unghonberky: A* sült krumpli kiváló családi étel, de mégis-csal: leginkább a téli este szükséges hozzá, mint akár a rákhoz a június vagy július, amikor délután az ember hűvös lábvizet vesz, és a lavór mellé odakészít egy szakajtó apró tiszai rákot is, amelyből százat is meg leltet enni amúgy unalomból."

E felvonás végét - érzésünk szerint - Krúdy, szaknyelven szólva, „leejtette". A metaforikusan találó, ideális felvonászáró mondatot előbb elmondatja egyik szereplőjével, a bálrendezővel, bizonyos Bizay úrral. („Kukorékolj, kakasom. Vége a bálnak.") Esztella és Alvinczi ezt követő búcsújelenete viszont (amelyben Esztella bejelenti, hogy elmegy Rezedával) túl „puhára" sikerült. Lássuk az eredeti véget: *„EsztelIa:* Nem kell a pénz. Egy szó kell csak. Egy szép jó szó.

Alvinczi: (elfordul) Nincs. (Kívülről postakürt hangzik) *Esztella:* (hátrálva) Egy szót kérek, amely megment az elkárhozástól ... egy odavetett szót, amelyet a kutyájának is mondana ... Csak egy tekintetet, amelyet a kocsis is kap öntől .. . (el) *Alvinczi:* (mereven áll. Hirtelen megfordul) Én nem haragszom ... Esztella! Leányom! Kincsem!"

Ezt a véget próbáltuk szintén az ellenpontozás segítségével fanyarabbá tenni. A Vígszínházban a következőképpen hangzott a felvonásvég; miután Esztella - kissé rövidítve - elmondta fent idézett mondatait és kiment, *„Alvinczi:* (mereven áll. Hirtelen megfordul) Én nem haragszom ... Esztella! (lassan kimegy. Unghonberky és Sylvester felállnak asztaluktól) *Unghonberky:* Gyerünk, Sylvester, úgy látszik, megöregedtünk. *Sylvester:* Mikor barátom, Kutyánszky vissza-tért a másvilágról, kijelentette, hogy a legforróbb csóknál is többre becsüli azt a női kezet, amely a hátát alaposan megvakarja. (Mindketten kimennek) *Bizay:* (kakassal a hóna alatt átsiet a színen) Kukorékolj, kakasom. Vége a bálnak."

Ugyanezzel a változtatási technikával ellenpontoztuk a harmadik felvonást, Steinné szalonját, és az ott lejátszódó álomjeleneteket szélsőségesebbé, bátrabbá és markánsabbá próbáltuk hangolni. Sok év távlatából visszanézve, már megállapítható, hogy a füredi kép változtatásai egyenletesebben sikerültek, mint a Steinné-szalon javításai.

Néhány vázlatos mellékszereplőt plasztikusabbá formáltunk: az eredeti darab első felvonásában feltűnik egy bizonyos Montmorency kisasszony, öregedő színésznő, Alvinczi volt szeretője, és ő hozza el látogatóba a kastélyba Rezedát, aki feltehetően a jelenlegi szeretője. Majd csak a füredi kép legvégén jelenik meg egy villanásra, beárulva Alvinczinak: Rezeda megszöktette Esztellát. Ugyanennek a füredi képnek az elején színészek és színésznők vannak a vendégek között, és közülük az egyik korabeli dalt énekel. A két motívumtöredékből szüle-tett az az ötlet, hogy Montmorency kis-asszony szerepét szervesebben be lehet kapcsolni a báli eseményekbe. Így aztán ő lesz az, akit a báli gavallérok körül-rajonganak, felkérik, hogy énekeljen, majd egy pillanat múlva elfelejtkeznek róla, mert egy fiatal szubrett libben a terembe, és Montmorency ott marad egyedül, megalázva. Később, felzaklatva, Rezeda szerelméért esedezik a báli forgatagban, de hiába. Végül, megunva a könyörgést, ezekkel a szavakkal távozik a színről : „Istenem, meguntam, hogy minden szeretőmért főbe lőjem magam." Ezt a mondatot különben Madame Louise mondja a barátainak *A vörös postakocsi* regényváltozatában. Montmorency többi mondatát pedig *a Rezeda Kázmér szép életéből* és más *Szindbád*-novellákból „ollóztuk" össze.

Az első felvonás végét is fanyarabbra hangszereltük a *Kékszalag hőse* segítségével, a darab befejezését pedig *A nagy kópé* című regény szavaival egészítettük ki. Az eredeti darab zárójelenetében Alvinczi egy hosszú utazás után hazatér a kastélyába, és a megtört Esztella hűsége-sen várja őt: *„Esztella:* Mi egész életünkben mindent önnek köszönhettünk. Köszönjük azt is, hogy megtanított a nagylelkűségre és szívnemességre, köszönjük, hogy a legjobb volt hozzánk. Köszönjük, hogy módot adott távol élhetni a világtól, emberektől. Kérjük, hogy maradjon meg továbbra is a mi pártfogónk, s engedje meg, hogy örökös vendégei lehessünk házának. *Alvinczi:* (meghatva, boldogan) Tehát hazajöttem."

A vígszínházi változatban Esztella változatlanul hagyott szavai után Alvinczi még a következőket mondja: *„Alvinczi:* Tehát hazajöttem. (Kis szünet után) Olyan ez a szerelem az én életemben, mint az utolsó postakocsi, amely egykor elindult megrakodva múlt századbeli uta-sokkal a fogadó udvarából. Holdvilág-képű nők, beesett arcú férfiak, régimódi szerelmek, sírig tartó hűségek foglaltak helyet a postakocsin, amely utoljára hagyta el a várost. Erre az utolsó kocsi-ra pakoltak fel mindent, ami szentimentális gyöngédség, finom érzelmesség, ön-feláldozó hűség volt a városban. Ez a kocsi vitte el a városból azokat a nőket, akik utoljára szerettek."

Ez a betoldás azért illeszkedett zavartalanul a darabba, mert - azon kívül, hogy hangulatában és tartalmában meg-felelt a darabbeli történetnek - Krúdy maga is sokszor élt azzal a dramaturgiai merészséggel, hogy az elhangzott szöveg nem a helyzet logikája szerint, hanem csak a burjánzó asszociációk síkján kapcsolódott a konkrét színpadi történéshez. Természetesen minden bővítés, kiegészítés - a mondatfoszlányoktól az új jelenetek beírásáig - szigorúan csak Krúdy-szövegek felhasználásával történt.

A vígszínházi előadás sikert aratott, százszor játszották az ezerkétszáz személyt befogadó épületben. A jó fogadtatás bizonyítékául idézzük fel Dersi Tamás tanulmánynak beillő kritikájának zárószavait: „Szép estét töltöttünk a színházban. Felfedeztük Krúdyt, a szín-műírót. Ezután sem gondolunk arra, hogy a százharminc-száznegyven próza-kötetet ránk hagyó elbeszélő igazi terepe a színpad. Számára a színház inkább csak kirándulás. Ez azonban nem zárja ki, hogy a legjobb darabjait szeressük, üdvözöljük és megmondjuk: a Vígszínház premierje a magyar színjátszás fél évszázados késését teszi jóvá. A hagyomány élő erejét kapcsolja színpadkultúránk vérkeringésébe."

A következő számaink tartalmából:

Szántó Judit: A virág hazai

György Péter: Tartuffe, avagy az ifjúság édes madara

Koltai Tamás: „Szebb az emlék, mint az élet"

Duró Győző: „Pekingi opera"

Pályi András: Quo vadis Irydion?

Csáki Judit Kialszanak a fények? 11.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

DURÓ GYŐZŐ
a Katona József Színház dramaturgja

FORRAY KATALIN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KOVÁCS DEZSŐ újságíró, a Kritika munkatársa

P. MÜLLER PÉTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

NOVÁK MÁRIA
a Csongrád megyei Tanács Művelődési Osztályának munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

RADNÓTI ZSUZSA
a Vígszínház dramaturgja

VÉGEL LÁSZLÓ író

DURÓ GYŐZŐ

„Ezek az emberek álmaimban születtek..."

Bulgakov Menekülésének **filológiai problémái**

A Katona József Színház 1984. április 3o-án mutatta be M. A. Bulgakov *Menekülés* című drámáját Székely Gábor rendezésében. Mint a produkció dramaturgja a próbák előkészítésének kezdetén a szokásosnál könnyebbnek véltem föladatomat: a darab lenyűgözően megkomponált és színpadszerű, Hernádi László fordítása pedig eleven és lendületes. A cselekmény világosan áttekinthető, a szituációk tisztán értelmezhetők. A szöveg alig igényel beavatkozást, csupán egy-két mondatos belső húzásokra kerül majd sor. Mennyivel kevesebb munkára lesz szükség, mint például egy Shakespeare-mű megfejtésénél, amikor olyan sokat lapozgatjuk az Arden-féle kritikai kiadást, vagy böngésszük a Quarterly évfolyamait.

Aztán minél jobban elmélyedtünk a darab világában, annál inkább szaporodtak példányunkban a kérdőjelek. Kiderült, hogy a „nyolc álomban" kifejtett történet minden helyzetét lebegővé, többértelművé teszi a szubjektív írói lát-tatás, a nyers realitást föloldó álomszerűség, a szövegben pedig hemzsegnek a jelzett vagy jelöletlen idézetek és utalások. Az első négy szín cselekménye kibogozhatatlan a kor történelmi, sőt hadműveleti viszonyainak s a helyszín topográfiai jellegzetességeinek beható ismerete nélkül. A második négy kép szintén nehezen értelmezhető kortörténeti tanulmányok híján. Minden jelenet stílusa más és más, s az egész mű dramaturgiája sajátosan „filmes" jegyeket mutat.

Végül is a próbafolyamat elindulásáig hosszas elemzés és búvárkodás következett, melynek során olyan adatok kerültek napvilágra, amelyeket - úgy vélem - érdemes közreadni. Egyrészt mert önmagukban is érdekesek, másrészt mert megkönnyítheti k mindazok munkáját, akik a továbbiakban foglalkoznak a darabbal. Hiszen Bulgakov drámáiból eddig még nem készült kritikai kiadás, s a színműveit tartalmazó orosz nyelvű kötetek jegyzetapparátusa meglehetősen szegényes.

A mű keletkezése

Mint M. Csudakova, szovjet irodalomtörténész *M. A. Bulgakov archívuma* című részletes tanulmányából (A Lenin Könyvtár Kézirattárának Közleményei, 37. szám, Moszkva, Knyiga, i976.) kiderül, a darab eredeti gépelt kézirata 1926-28-at tünteti föl a *Menekülés* születésének dátumaként. Az első hivatalos adat róla 1927 áprilisából származik: az író ekkor kötött megállapodást a Művész Színházzal *a Szerafima lovagja* című dráma megírására. A cím másik változata *A saját társadalmi rétegükből kiszakadt emberek* volt. (Bulgakov vállalta, hogy 1927. augusztus 20-ig mindenképpen le-ad a a darabot.) Ekkorra tehát már kör-vonalazódott a dráma témája, s két fő-szereplője Szerafima és Golubkov --is alakot öltött. Néhány hónappal később, 1927. június 14-én kelt az a levél, amelyben egy „szóbeszédből hallott", *Perekop* című darabról érdeklődtek Bulgakovnál. Ez valószínűleg ugyanannak a készülő műnek újabb munkacíme lehetett.

1928. március 1-én Bulgakov már *Menekülés* címmel kötött szerződést drámájára a Művész Színházzal. Március 3-án egy cédulán ezt írta nővérének: „Megígértem, hogy hamarosan fölolvasom a *Menekülést."* A darab ekkcrra már csak-nem teljesen elkészülhetett. Március 16-án az író két gépelt példányt leadott a Művész Színháznak, s ezzel kezdetét vette a mű - később tárgyalandó - kálváriája. Mindössze ennyi, mit a Menekülés keletkezéséről tényszerűen tudunk.

Források

Bulgakov második felesége, L. J. Belozerszkaja *Az emlékezés méze* című memoárjában (Ardisz Kiadó, Ann Arbor, Michigan, 1979.) J. A. Szlascsov A *Krím 1921-ban* című emlékiratát jelöli meg *a Menekülés* legfontosabb forrása-ként. Szlascsov a polgárháború végén a Krím félsziget hírhedetten kegyetlen hadműveleti parancsnoka volt. A bukás után Konstantinápolyba emigrált, de aztán hazatért, és amnesztiában részesült. Könyve „Részletek egy emlékezésből" alcímmel, D. Furmanoy előszavával 1924-ben jelent meg (Állami Kiadó, Moszkva--Leningrád). A kitűnő stratéga húsz fejezetre tagolt művében aprólékosan tárgyalja a fehér hadsereg visszavonulásának menetét, és tüzetesen elemzi a végső széthullás okait. Mindemellett természetesen bőséges teret szentel saját szerepének mentegetésére.

Bulgakov minden kétséget kizáróan fölhasználta ezt az emlékiratot az első négy álom megalkotásához. Sőt -- Belozerszkaja szerint - Szlascsov állításait egy részletes térképen ellenőrizte, amelyen bejelölte a vörös és fehér csapatok hadmozdulatait. Ezenkívül alaposan tanulmányozta *A forradalom és a polgár-háború - ahogy a fehérgárdisták látták* című gyűjteményt (Moszkva-Leningrád, 1927.) is. V. Obolenszkij, szovjet történész e kötetben megjelent, *A Krím* Vrange/ *idején* című írásában idéz az „Örök Szó" című krími fehér lap 1920. október 22-i számából: „Vrangel tábornok be-jelentése után a kétség minden férge, már akiben megvolt, el kell hogy oszol-jon." Ez a mondat az újságból csaknem szó szerint átkerült a *Menekülés* negyedik álmába. Az itt kissé egyszerűsítő magyar fordításban így hangzik ez a Főparancsnokra vonatkozó szöveg: „Az arcán tükröződő jókedv láttán minden kétségünk eloszlik." (Az eredetiben: „Az arcán tükröződő jókedv láttán a kétség minden férge el kell hogy oszoljon.")

A darab második felének legfontosabb forrása nem írott mű, hanem szóbeli elbeszélés volt. Bulgakov soha nem járt külföldön, tehát személyes élményeire nem támaszkodhatott. Második felesége viszont épp a fehér emigráció éveiben töltött néhány hónapot Konstantinápolyban, s bőségesen mesélt férjének hat-hét évvel azelőtti, ottani benyomásairól. Szavai nyomán olyan érzékletes kép alakult *ki* Bulgakovban az Antant-megszállás alatt álló, soknemzetiségű, nyüzsgő városról, hogy könnyűszerrel meg tudta teremteni annak hiteles atmoszféráját az ötödik, hatodik és nyolcadik képben. Belozerszkaja annak idején - Bulgakov unszolása ellenére - nem írta le törökországi élményeit. Évtizedek múlva azonban pótolta egykori mulasztását, és *Idegen küszöbön* címmel papírra vetette emlékezéseit. Munkája alcíméül azt a műfajmegjelölést választotta, amelyet Bulgakov még címnek javasolt: „Egy emigránsnő följegyzései." Belozerszkajának e műve kéziratban hozzáférhető. Ma már kideríthetetlen, hogy hajdani tapasztalatainak utólagos lejegyzésekor mennyire igazodott azokhoz a részletekhez, amelyeket élménybeszámolójából Bulgakov kiragadott, s teremtő fantáziájával földúsítva megörökített. Mindenesetre megdöbbentő, hogy észrevételeire, megállapításaira mennyire rímel-nek a *Menekülés* ben föllelhető mozzanatok.

Az emlékezés méze című kötetében Belozerszkaja azt is elárulja, hogy a svábbogárfuttatás motívumát Arkagyij Avercsenko, orosz szatirikus író művéből merítette Bulgakov. Avercsenko *Egy együgyű ember följegyzései* című karcolatgyűjteménye 1921-ben jelent meg Konstantinápolyban, az Új Szatirikon Kiadónál. Autentikus forrásnak tekinthető te-hát, különösen a hely szellemének, hangulatának és az orosz emigránsok hétköznapjainak, hányattatásainak megörökítése révén. Még akkor is, ha a könyvben két ízben szóba kerülő svábbogárfuttatás minden bizonnyal Avercsenko képzeletének szüleménye.

Említett tanulmányában Csudakova arra is rámutat, hogy Korzuhin dollármonológja Valentyin Katajev *A győzedelmes rézpénz* című, 1923-ban írt karcolatán alapul. Ezt két körülmény támasztja alá. Egyrészt a dollármonológ megbont-ja a hetedik álom dramaturgiai egységét, konzekvenciák nélkül kiemelhető és elhagyható. Ugyanolyan magánszám tehát, mint amilyen Katajev írásában szerepel. Másrészt a Katajev művét tartalmazó kötet *(Sir Henry és az ördög,* Írók Könyv-kiadója, Berlin, 1923.) Ott állt Bulgakov könyvespolcán. A teljes bizonyosság végett - rövidségére való tekintettel - idézzük az egész Katajev-opust (Kovács Léna fordításában) :

„Egyszer csak csodálatos karcolatot kanyarít a dollárról. Ez a legsikeresebb száma.

- Fiatalember, fiatalember! (Ezt nekem mondja. Egészen úgy, mintha ő lenne a győzedelmes rézpénz kibocsátó-ja.) Ah, fiatalember! Tudja-e, mi az a dollár?

- Nem, ezt a drága nénikét nincs szerencsém ismerni. Mi az, hogy dollár? Soha életemben nem találkoztam vele.

- Hát ez az! A dollár - az, bátyuska, minden! Én leborulok a dollár előtt. Szerelmes vagyok a dollárba. Öt dollár - az egy fontsterling. Nahát! Ez az emberi létezéshez való jog mértékegysége. Tudja-e, hogyan élnek az emberek Amerikában? Hotel. Millió emelet. Szállodai szobák. Minden szobában - három csap. Az egyikből - forró víz folyik, a másikból - jeges víz, a harmadikból - szobahőmérsékletű. Minden ágy mellett - éjjeliszekrény, és az éjjeliszekrényen .. . No, mit gondol, mi van az éjjeliszekrényen?

Tánctankönyv magántanuláshoz.

Megvetően fintorog. Amikor őfelségéről, a dollárról szónokol, viccelődésem ostoba, gunyoros és nem helyén-való.

- Nem. Az éjjeliszekrényen, bátyuska, Bib-li-a van. Mindegyiken. Bi-zony. Jegyezze meg magának - Biblia. Aztán a lift leviszi magát a metró föld alatti állomására, öt perccel később pedig ötven versztányival odébb, a város másik végén megint csak lift szállítja a negyvenedik emeletre. Úgy, hogy közben New Yorkból nem lát semmit. Nahát, ezt hívják dollárnak, bá-tyus-ka. *Ó, én* leborulok előtte!"

Csudakova azt is megjegyzi, hogy a darab írása során Bulgakov nemcsak a dollárról, hanem a mauserről is tervezett egy balladát. Ezt nyilván Csarnota mondta volna el a hatodik álomban, amikor Ljuszka arra akarja kényszeríteni, hogy eladja a revolverét. Ez a monológ végül is nem készült el.

Alakok

A főszereplők közül Golubkov minden valószínűség szerint az író önarcképének tekinthető. Nevének betűiből összeállítható a „Bulgokov" szó, tehát a főszereplő neve egyetlen magánhangzó eltéréssel a szerző nevének anagrammája. Továbbá éppúgy egy „híres idealista professzor fia", mint Bulgakov, akinek édesapja a kijevi Hittudományi Akadémia tanára volt. Ugyanolyan „átkozott értelmiségi", mint amilyennek az író tartotta magát. Első megszólalásával „a dolgozószoba zöld lámpaernyőjét" idézi föl, s 1926-ban Bulgakov is ezt mondotta P. Sz. Popovnak: „...Különös jelentőségű számomra a lámpaernyő és a lámpa. Gyermekkori benyomásaimból maradt meg - apámra emlékeztet, aki az asztal-nál ült és írt."

Hludovot egyértelműen Szlascsov tábornokról mintázta Bulgakov, a Krím kíméletlen védőjéről, akit kortársai csak mint „az akasztót" és mint „a hóhért" emlegettek. Am Bulgakov óvakodott a figura egyoldalú megragadásától: a pusztító fenevad álarca mögött föl tudta mutatni a kétségbeesett és meghasonlott, sértett és sérült embert. A Főparancsnok is történelmi személyiség vonásait viseli - maga Vrangel báró testesül meg benne. Különösen érzékletesen jelenik meg Szlascsov és Vrangel - emlékirataikból ismert - egymás elleni acsarkodása Hludov és a Főparancsnok viszonyában.

Csarnota vezérőrnagy eredetijét már korántsem ilyen könnyű azonosítani. Valószínűleg több lovassági tábornok személyiségjegyei keverednek benne, de az is lehet, hogy alakjának megteremtése-kor Bulgakov saját fantáziájára támaszkodott. Csupán annyi bizonyos, hogy az első álomban elmesélt kalandja (magányos menekülése egy vörös rajtaütés után) - a darabban tőle független személyként említett - Kutyepov tábornokkal történt meg. De Brisard figurája is csak azért vezethető vissza Mezernyickij huszárezred-parancsnokra, mert mindössze egyetlen huszárezred harcolt a Krímben, s ennek vezetője - gyenge idegzetére hivatkozva - idő előtt otthagyta a szolgálatot, és tartalékba vonult. E tény költői átlényegítése lehet De Brisard fejsérülésből eredő meghibbanása.

A darabban egyetlen nyíltan beszélő nevű szereplő van: a kémelhárítás vezetője, Tyihij, azaz a „Csendes". (Burkolt jelentés azonban több figura nevében is fölfedezhető. Így Golubkov nevében a ‚galamb', Szerafimáéban a ‚szeráf', Mahrovéban a ‚megrögzött', Barabancsikováéban a ‚kisdob', illetve ‚kisdobos' - ez nyilván állapotosságára utal -, Csarnotáéban a ‚fekete'. Golovanéban a ‚fej' szó torzult alakja rejlik.) Bulgakov többször teszi Tyihij nevét szójáték tárgyává a szerzői instrukciókban, például: „Csendes csendesen áll", illetve „Csendes csendben van". A figura eredetije, bizonyos Sarov, a leggyűlöletesebben beállított személy Szlascsov emlékiratában. Sarov főként a dzsankoji főhadiszállás területén fejtette ki könyörtelen tevékenységét, márpedig a második álom vasútállomása - mind topográfiai elhelyezkedését, mind hadműveleti szerepét tekintve - éppen Dzsankojjal azonosítható. Mindazt a negatívumot, amelyet Szlascsovnál olvasott Sarovról, Bulgakov mesterien szublimálta az „izzó tűvel" dolgozó hóhér alakjában. Golovan kozákkapitány figuráját az író fel-tehetően Kalinyin kapitányról, Szlascsov egyik adjutánsáról mintázta, aki - az emlékirat tanúsága szerint - egyszer éppen Sarov ellen védte meg a tábornok becsületét.

K. Rudnyickijnak *a Menekülés* első kiadásához készített jegyzeteiből megtudhatjuk, hogy Afrikan személyében az akkori krími érsekről, Venyiaminról rajzolt cseppet sem hízelgő képet a szerző. Korzuhin alakját viszont második felesége gyakran fölelevenített kalandjából vonta el Bulgakov. Eszerint a minta V. P. Krimov, a dúsgazdag, spekuláns, korrupt és élvhajhász pétervári szerkesztő volt (ne feledjük, Korzuhin is szer-

kesztő!), akitől Belozerszkaja egyetlen éjszaka egy vagyont nyert el kilencesen. Állítólag ínég Antoine Griscsenko, a lakáj is Krimov szolgájának, egy Klimenko nevű kiszolgált katonának a vonásait „örökölte".

Motívumok

A Menekülést a szovjet irodalomtörténészek többsége, például Vera Szmirnova *(Könyvek és sorsok,* Moszkva, 1968.) is A *Turbin család napjai* egyenes folytatásának tartja. Mások, többek közt Csudakova és Belozerszkaja szerint a két darab csupán annyiban tartozik össze, hogy ugyanannak a témának két szélső pontját ábrázolják : *A Turbin család napjai* a fehér mozgalom kezdetét, kibontakozását, *a* Menekülés pedig a végét, az összeomlást. Belozerszkaja megjegyzi, hogy Bulgakov sohasem tekintette összetartozónak e két művét, bár *a Menekülést* azoknak a színészeknek ajánlotta, akik A *Turbin család napjait* sikerre vitték. Golubkov mégis mintha a Turbin család egyik tagja lenne: Turbinéknál is professzor volt a néhai apa, s -- különösen a darab előzményében, *A fehér gárda* című regényben - lakásuk hangulatát meghatározzák a lámpák és lámpaernyők. Csarnota ugyanolyan rajongással beszél az ötödik álomban Kijevről (Bulgakov szülővárosáról), ahogyan a város Alekszej Turbin regénybeli álmában megjelenik.

Csudakova fölhívja rá a figyelmet, hogy *a Menekülés* néhány motívuma Bulgakov korábbi novelláiban is fölbukkan. Az akasztó tábornok alakja, akihez áldozatai visszajárnak, megtalálható a V*örös korona* című, 1922-ben írt elbeszélésben: „Tábornok úr ... Vagy tán cin sincs egyeül éjszakánként ? Ki tudja, nem jár-e önhöz az a sáros, kormos arcú alak a bergyanszki lámpavasról? Ila igen, akkor igazságosan szenvedünk. Én küldtem oda Kolját, hogy segítsen önnek akasztani, de akasztani mégis ön akasztott. Szóbeli utasítással, mely nem szerepelt a napiparancsban." (Sándor László fordítása.) *A harmadikára virradó éjjel* című, ugyancsak 1922-es töredék főhőse, BakaIejnyikov doktor ugyanúgy elszakad otthonától, és tehetetlen szemlélőjévé válik egy gyilkosságnak,, mint Golubkov. *Az* 1926-ban született *Éz öltem* című elbeszélésben pedig egy kegyetlen, lelkibeteg ezredes és egy vele vakmerően szembeszegülő asszony összecsapása mintha már Hludov és Szerafima első találkozását előlegezné meg.

Egyházi és bibliai idézetek

A darabban több vallási jellegű idézet található. Ezek egyrészt a pravoszláv liturgiából vett részletek, amelyekkel az író az első álom helyszínet, a kolostori tereplomot és szereplőit, az érseket és a szerzeteselvet kívánta hitelesíteni. A darab elején a kazamatából fölhangzó ének - „Szent Nyikolaj atyánk, könyörögj érettünk ... gyakran hallható az orosz templomot: kórusaitól. Mint ahogy valóságos Afrikan áldáskérő fohásza „Tekints le ránk a mennyekből, istenünk, és továbbra is óvd meg a szőlőtőt, melyet szent jobboddal ültettél!" , és a szerzeteseknek az érseket köszöntő éneke is, amely csal: görögül hangozhat föl: „lsz pollá eti deszpott I" Ez hivatalos üdvözlő formula, amelynek jelentése nem „I tála néked, urunk ...", mint azt a dráma magyar fordításamegadja, ha. nem „Sokáig élj, hatalmas úr!" vagy „Sokáig éljen szentséged!".

Másrészt a fehérek kiűzetése a Krímből kér bibliai képet asszocialt Bulgakovban: egy ószövetségit, a zsidók kivonulását Egyiptomból, és egy újszövetségit, az apokalipszist. Ezekre vonatkoznak azok, az idézetek, amelyek közül az elsőt az álruhás Afrikan érsek mondja Ici az első álomban, a vörösök távozása után : „Nemhiába mondja az Írás: jelet viselnek kezükön, arcukon ..." Afrikan itt *a Jelenévek* könyvének 13. fejezetében szereplő, az Egyház ellen támadó „szárazföldi vadállathoz" hasonlítja a szovjethatalmat. A vadállat ugyanis „elrendelte, hogy mindenkinek ... jelöljék meg a jobb karját vagy a homlokát". (16-17 vers.) A vöröskatonák pedig ötágú csillagot viseltek a karjukon és a homlokukon. A második álomban Szerafina fölindultan Illudov arcába vágja: „Vad-állat'." **E** me;=állapítást Krapilin későbbi lejelentése tágítja bibliai értelművé: „Ahogy a könyvekben meg van írva." Krapilin itt valószínűleg, a *Jelenések könyve 13.* fejezetének másik, úgynevezett „tengeri vadállatára" gondol. A „tengeri vadállat" tudniillik két dologban is hasonlít Hludovhoz: mindenek fölött hatalommal rendelkezik, ugyanakkor súlyos beteg. Ehhez a bibliai szörnyeteghez társítja aztán Krapilin a dögevő sakált Illudov jellemzésekor.

Az ószövetségi idézetek a negyedik álorvban fordulnak elő, *s Mózes második könyvé*ből, *az Exodasból* valók. Először Afrikan hasonlítja a fehérelt evakuálását a zsidók kivonulasához: „Izrael fiai elindultak Ramszeszből Szukkot felé, a gyalogos férfiak - családjukat nem számítva - mintegy hatszázezren. Tömérdek összeverődött népség is ment velük ..." (12. fejezet, *37-38.* vers.) Majd Illudov idéz két verset (fordított sor-rendben) Mózes győzelmi énekéből (15. fejezet):

„De te kifújtad leheletedet,
s a tenger elborította őket.
Úgy merültek el, mint az ólom,
a hatalmas hullámokban." (10. vers)

Illetve

„ .. üldözőbe veszem, utólérem őket,
szétosztom a zsákmányt, s lelkem
kielégül.
Kivonom kardomat,
s kezem elpusztítja élhet." (9. vers)

(Az utóbbi szavaltat Mózes a zsidókat üldöző ellenség szájába adja. Valamenynyi részletet a római katolikus Szentírás legújabb magyar fordításából idéztem, mivel ez az eredeti héber és görög szövegekböl készült, így ez áll a legközelebb a Bulgakov által használt orosz Bibliáboz.)

Egy idézettet azonban nem lehet azonosítani. A negyedik álomban Hludov azt mondja a Főparancsnoknak: „És a szüntelen harcokban örökkön ömlik a vér, miként a víz ... ' Ennek a passzus-nak semmilyen konkordancia segítségével sem siketült a nyomára alvadni. Végül kiderült, hogy ebben az esetben álidézetről van szó. Bizonyítja ezt, hogy orosz szövege mesterkélten régies nyelvű, páros rímű, kétsoros versezet, amely-nek ritmusa megegyezik a sebesült De Brisard által a második és a negyedik álomban énekelt, „Szép grófnő ..." kezdetű dal (ritmusával. Bulgakov ezzel bizonyára azt akarta elérni, hogy Illudov Biblia-citálása itt ne keserűséget és vádat fejezzen ki, mint Afrikannal szem-ben, amikor eredeti szövegeket idéz. Inkább gúnyos és kihívó legyen a viselkedése: saját - De Brisard nótájára fabrikált - „bibliai" soraival akarja kifejezetten földühíteni a Főparancsnokot, aki erre válaszul „pojácának" nevezheti őt.

További idézetelv és utalások

A darab címe a mű mottójára utal. Ez a háromsoros részlet V. A. Zsukovszkij, korai orosz romantikus költő *A dalnok az orosz harcosok táborában* című, a napóleoni háborúk világát idézés verséből való:

„Szép, nyugodt rév az öröklét, Ez
mindünk végső célja. Pihenj, utad
ha véget ért."

Az eredeti részlet utolsó sorának végén a ‚beg' szó áll, amelynek ‚futás, menekülés' a jelentése. A sort tehát szerencsésebb így fordítani: „Pihenj, ha véget ért menekülésed." Így nyilván-valóvá válik a mottó és a cím össze-függése.

A második és negyedik álomban a fejsebet kapott De Brisard Csajkovszkij *Pikk dáma* című operájából Tomszkij gróf balladájának (I. fölvonás, i. kép, 5. jelenet) egy részletét énekli, amely Róna Frigyes fordításában így hangzik:

„Szép grófnő, ha egyetlen éje enyém, Az áhított, nagy titkot felfedem én ..."

Ezt ismétli meg Csarnota a hetedik álom kártyacsatájában, majd újabb két sorral toldja meg. Itt már Róna Frigyes fordítása kissé eltávolodik az eredeti szövegtől, így Hernádi Lászlóét kellett énekelhetővé igazítanunk:

„Ó, készülj a végső csapásra,
Mert három, csak három a kártya!"

A negyedik álomban Hludov álbibliai idézetére a földühödött Főparancsnok földhöz vág egy széket, mire Hludov gúnyosan megjegyzi: „Hős Nagy Sándor, minek kell a székeket összetörni?" Ez szinte szó szerinti utalás Gogol *A revizor* című komédiájának első jelenetére, amelyben a Polgármester fölhívja Luka Lukics, a tanfelügyelő figyelmét a vérmes természetű történelemtanárra, aki székeket vagdos a földhöz, amikor Nagy Sándor tetteit oktatja: „Én tudom, hogy Nagy Sándor hős volt, de azért nem kell összetörni a széket!" (Mészöly Dezső és Mészöly Pál fordítása.)

Az ötödik álomban az egyik svábbogarat „Nebőgjgyerek!"-nek hívják. E név minden orosznak Lermontov ismert költeménye, *A Démon* egyik sorát jut-tatja eszébe: „Ne sírj, gyermek, ne sírj hiába!" (I. rész, 15. szakasz - Radó György fordítása.) Különösen azért, mert A. G. Rubinstein 1871-ben írt hason-című operájában így kezdődik a Démon egyik híres áriája.

A hetedik álomban, a kártyacsata végén Korzuhin visszaköveteli elveszített pénzét, mire Csarnota így felel neki: „Te tréfálsz - kiáltott az álnok fenevad! ..." Ez a sor egy Krilov-mese, *A Farkas és a Daru* részlete. A szituáció valóban asszociálhatja e tanmesét: a mohó Farkasnak torkán akad egy csont, amelyet a segítőkész Daru kihúz onnan. Am köszönet és fizetség helyett a Farkas elkergeti megmentőjét, mondván, örüljön, hogy nem harapta le a fejét. Csarnotáék utolsó értéküket, Hludov medalionját is kockáztatják, hogy szórakoztassák Korzuhint, ő viszont nemcsak jogos nyereményüket vitatja cl tőlük, hanem rendőrkézre is juttatná őket. Az idézett sor - Mándy Stefánia fordításában így hangzik : „Tréfálsz talán? Hálátlan! - így üvölt a vad." Ezt megelőzően, a Korzuhin dollármonológjában lefestett, óceánt hasító „szörnyeteg" kísértetiesen hasonlít arra, ahogyan Ivan Bunyin leírja A *San Franciscó-i úr* című, 1915-ös novellájában az „Atlantisz" nevű óceánjárót.

Az utolsó álom végén Hludov és Szerafima konstantinápolyi lakására „távolról odahallatszik a harmonikaszó és a kórus éneke a svábbogárfuttatásról". Ny. A. Nyekraszov *Ki él boldogan Orosz-országban* című poémájának híres, önmagában népdallá vált részletét, a *Két nagy bűnös történetét* éneklik. Bulgakov hat sort idéz belőle, először a második versszakot, majd az első versszak első két sorát, amelyek Aprily Lajos fordításában így hangzanak:

„Tizenkét erdei, vad zsivány S
Kugyejar, a bandavezér
Keresztényt pusztított gonoszul S
patakozva hullt a vér.

Könyörögjünk és úgy mondjuk el A
csodás históriát ..."

A dal főszereplője, a rablóvezér sokban rokonítható Hludovval. Kugyejar atamán is sokszor gyilkos, s őt is „meg-öltek lelke kerülgeti". Am egy napon „lelke legyőzi az ösztöneit", s attól kezdve „vezekelve jár, imádkozik". Lelki-ismerete elől messzire menekül, de végül ő is visszatér tettei színhelyére, akárcsak Hludov.

Bulgakov minden művét átszövik a reminiszcenciák és belső idézetek. *A Menekülés* eredeti szövegét olvasva az orosz irodalom ismerői további Puskin-, Lermontov-, Gogol- és Jeszenyin-sorokra asszociálhatnak.

Nevek, adatok

Az első álomban Csarnota által többször is félelemmel emlegetett Bugyonnij az Első Lovashadsereg legendás hírű parancsnoka volt. A Vörös Hadsereg csapatai a Krímet annak a Frunzénak a vezényletével szabadították föl, akire Hludov a második álom elején hivatkozik. M. V. Rodzjanko - akinek ismeretségével az Állomásfőnök kérkedik - ismert nagybirtokos politikus volt. Az Allami Duma elnökeként egyetértett a polgári forradalommal, s annak 1917 februárjában bekövetkezett győzelme után az Állami Duma Ideiglenes Bizottságának vezetője lett. Ezt a lépését a monarchista szellemű fehér tisztek nem tudták neki megbocsátani. Nevének említésére tehát Hludov valószínűleg elkomorul, ezért siet kijelenteni az Allomásfőnök: „De Rodzjankóval nem rokonszenvezem ..."

Barbovics, Kutyepov, Fosztyikov és Kalinyin tábornokok, akikhez a második álomban futárrepülőket indítanak, valóságos személyiségek, valamennyien szerepelnek Szlascsov emlékiratában. Még Afrikan érsek álnevének is történelmi csengése van: egy Mahrov nevű szállásmester-tábornok volt Vrangel törzsének parancsnoka. Hiteles az a helyzet is, amikor a vasútállomáson Korzuhin a kormány nevében azt kérdezi Hludovtól: „Mi a helyzet a fronton?" Tatyiscsev kormányzó valóban küldött egy Froszt nevű századost ezzel a kérdéssel Szlascsovhoz, s a tábornok hasonlóképpen válaszolt neki, mint Hludov Korzuhinnak.

A negyedik álomban De Brisard azt mondja, hogy az orvostól Piramidont kapott. Ez igen népszerű, a Kalmopyrinnal egyenértékű, akkoriban por, ma tabletta alakú gyógyszer, amelyet láz- és fájdalomcsillapítóként, továbbá meghűlés ellen használtak. Fejlövésnél tehát vajmi keveset segíthetett. Ugyanott De Brisard előbb összekeveri macedón Nagy Sándort I. Sándor cárral, majd pedig a Főparancsnokot köszönti cárként: „Ha majd végleg leverjük a vörösöket, boldogan állok oda elsőnek felséged elé a Kremlben!" Ez konkrét utalás Vrangel uralkodói ábrándjaira.

Az ötödik álom soknemzetiségű kavalkádja az egyébként is több különféle náció által lakott Konstantinápolynak az Antant-megszállás alatti etnikai káoszát tükrözi. A svábbogárfuttatás kör alakú épülete felett lengő cári lobogó vízszintesen csíkozott, és - fölülről lefelé - fehér, sötétkék, piros színű. Bal felső sarkában - sárga négyzetben - szerepelhet a kétfejű, fekete Romanov-sas. A hatodik álomban emlegetett Grand Bazár - török nevén Kapali Csarsí - Konstanti-

nápoly egyik turisztikai nevezetessége, csakúgy mint a Pera, amely a város ilyen nevű, legelőkelőbb negyedének követségekkel és drága szállodákkal zsúfolt főutcája. Mindkettőt Belozerszkaa érzékletes elbeszéléséből ismerte Bulgakov. Amikor Csarnota bejelenti, hogy a Grand Bazárban ellopták a ládikáját, Ljuszka gúnyosan így felel neki: „No persze egy fekete szakállas ember lopta el, igaz?" Ljuszka ezzel arra céloz, hogy mesének tartja Csarnota történetét, hiszen az orosz gyermekmesék jellegzetes szereplője a fekete szakállas ember, aki elvisz a kislányokat és kisfiúkat. A Sislí, ahol a Görög Don juan bizományi üzlete található, Konstantinápoly görög negyede. A hetedik álomban Korzuhin és Csarnota a chemin nevű, francia kártyával játszott közismert játékot űzi, amelyet ők másik nevén, kilencesként emlegetnek.

A nyolcadik álomban Hludov vissza-tér egykori véres tettei színhelyére, hogy megbűnhődjék, s így megnyugtassa lelkiismeretét. Megjegyzendő, hogy eredetije, Szlascsov tábornok szintén haza-ment Szovjet-Oroszországba. Am neki nem kellett kivégző osztag elé állnia: amnesztiában részesült, mert röpirataiban és emlékezéseiben megbánást tanúsított Egy katonai akadémia tanáraként érte a vég, éppen a *Menekülés* elkészülésének esztendejében: egyik hajdani áldozatának öccse agyonlőtte.

A mű sorsa

A darabot a Művész Színház elfogadta, s parádés szereposztásban készült bemutatni. Hludovot Hmeljov játszotta volna - Bulgakov neki írta a szerepet. (Hmeljov pisze volt, ezért került Hludov jellemzésébe: „Pisze, mint Pál cár ...") Csarnotát Kacsalov, Szerafimát Taraszova, Afrikant Moszkvin, a Főparancsnokot Zavadszkij jelenítette volna meg. Az előadás rendezését Nyemirovics-Dancsenko vállalta.

Szudakov, a Művész Színház rendezője 1928. április 27-én jelentette a szín-ház igazgatóságának, hogy a Műsorpolitikai Főbizottság szóbeli engedélyt adott a próbál: megkezdésére. A bizottság egyik tagja, O. Sz. Litovszkij viszont közölte Szudakovval, hogy a dráma bemutatása csak némi átdolgozás árán lehetséges: „... világosan végig kell vinni a darabban azt a gondolatot, hogy a fehér mozgalom bukása nem jó vagy rossz embereken múlott, hanem az egész fehér eszme bűnösségén." Bulgakov beleegyezett bizonyos változtatásokba, de Litovszkij a kért módosítások tényleges végrehajtásától tette függővé az engedélyezést. (Litovszkijt éppen ekkor tanúsított hajthatatlansága örökítette meg az irodalomtörténet számára: az elkeseredett író ugyanis később róla mintázta A *Mester és Margarita* című regényében szereplő Latunszkij kritikust, a Mester legfőbb tönkretevőjét, akinek lakását a boszorkánnyá változott Margarita kalapáccsal összetöri.)

1928. május 18-án a Műsorpolitikai Főbizottság közölte a Művész Színház igazgatóságával, hogy „ebben a formájában elfogadhatatlannak tartja Bulgakov drámáját, s ellenzi, hogy a Művész Színház felvegye repertoárjába". A darabot. ezután törölték a színház műsorából. Bulgakovot. szörnyen lesújtotta a. döntés. „Mintha halott lett volna a házban..." - emlékezik Belozerszkaja.

A darab érdekében olyan jelentős személyiségek emeltek szót, mint Gorkij, Lunacsarszkij, Sztanviszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko, de ugyanakkor a sajtóban megindultak a szerző és műve ellent támadások. A lapok Bulgakovot „reakciós utat járó, tipikus kispolgári írónak" bélyegezték, drámája ellen pedig így tiltakoztak: „Meneküles? - *Soha*

1928. október 9-én a darabot - Nyemirovics-Dancsenko elnökletével megvitatta a Művész Színház művészeti tanácsa. Mint az ülés jegyzőkönyvéből kiderül, a Műsorpolitikai Főbizottsági három főbb módosításban egyezett meg a szerzővel:

1. Az első képet úgy kell átalakítani, „hogy az ne keltse a fehérek viharos győzelmének hatását".

2. Hludov ne „csak saját lelkiismeretfurdalásától hajszolva" térjen haza, ha-nem „a politikai harc résztvevőjeként" döntsön Szovjet-Oroszország mellett.

3. Golubkuvot és Szerafimát ne a honvágy húzza vissza Oroszországba, hanem az, hogy az új társadalmi rendben kívánnak élni. Nyemirovics-Dancsenko kije-lentette, hogy kezeskedik a mű ilyen szellemű színreviteléért. Gorkij lelkesen kiállt a dráma mellett, amelyet háromszor is elolvasott. „Csodálatos komédiá*nak:*" „pompás darabnak" nevezte, amely „nagyon agyafúrtan van megírva", s „ördögi sikert" jósolt neki. „Jó lenne, ha egy ilyen művet a Művész Színház állítana színpadra" - jelentette ki.

Két nappal később (október 11-én) engedélyezték *a Menekülés* bemutatását - de kizárólag a Művész Színház számára. Két héttel később (október 24-én) azonban a művet végleg és teljesen betiltották. 1929. február 2-án kelt, Bill-Belocerkovszkijnal: címzett levelében Sztálin már így vélekedett: „*A Menekülés* úgy, amint van, szovjetellenes jelenség."

Bulgakov kétségbeejtő helyzetbe került. „Minden darabom be van tiltva; egyetlen soromat sem nyomtatják ki se-hol; ... egyetlen kopejka szerzői honoráriumot sem kapok sehonnan ..." - panaszolta Gorkijnak 1929. szeptember 29-én írt levelében, Gorkij közbenjárását kérve ahhoz hogy feleségével külföldre távozhasson. Ám egy évtizeddel később bekövetkezett haláláig nem hagyta cl a Szovjetunió területét.

A Menekülés ősbemutatója 1957-ben volt a volgográdi Gorkij Drámai Színházban, N. A. Pokrovszkij rendezésében. 1958-ban a leningrádi Állami Akadémiai Puskin Drámai Színház is műsorára tűzte, Hludov szerepét Cserkaszov játszotta. Belozerszkajának nem tetszett ez az előadás. „Semmilyen ördögi sikere, amit Gorkij jósolt annak idején, nem volt a darabnak" - írja. A külföldi bemutatók sorát a prágai Kamaraszínház nyitotta meg 195$_9$-ben, a rendező Miroslav Mabacek, Hludov alakítója Rudolf Hrusinsky volt. A magyarországi bemutatót a pécsi Nemzeti Színház tartotta 1976-ban, az előadást Csiszár Imre rendezte. A neves szovjet rendezőpáros, Alov és Naumov 1971-ben kétrészes filmet készített a darab alapján; ezt hazánkban is bemutatták.

A darab szövege orosz nyelven először 1962-ben jelent meg, Bulgakov *Pjeszü (Színdarabok)* című, öt drámát tartalmazó kötetében (Moszkva, Iszkussztvo Kiadó;. A könyv jegyzetapparátusát K. Rudnyickij készítette, a legfontosabb adatokat ebből merítettük.

A magyar fordítás

A Színháztudományi Intézet 1959-ben jelentette meg „Világszínház." című sorozatában Hernádi László nyersfordítását. Ez orosz nyelvű gépelt példányból készült - hiszen a művet addig még nem adták ki -, így elég sok helyütt hiányos vagy pontatlan. Bulgakov *Drámák* című kötetében viszont, amelyet 1971-ben adott ki az Európa Könyvkiadó, már az 1962-es szovjet kiadás alapján átdolgozott és kontrollszerkesztett kitűnő mű-

fordítás jelent meg. A Színházi Kalauz 1981-es, negyedik, bővített és átdolgozott kiadása Elbert János 1970-ben készült fordítását is föltünteti, ez azonban nyilvánvaló tévedés. A magyar irodalmárok közül talán Elbert János foglalkozott a legbehatóbban Bulgakovval, több darabját is átültette nyelvünkre, de *a Meneküléshez* nem nyúlt. Valószínűleg azért, mert Hernádi fordítását színvonalasnak találta.

A Katona József Színházban kialakult dramaturgiai gyakorlatnak megfelelően minden fordítást lektoráltatunk. Ez a kifejezetten színházi megrendelésre készült munkák esetében természetes is, hiszen azok még nem estek át a kiadott művek számára kötelező kontrollszerkesztésen. De a már megjelent szövegeket is tanácsos összevettetni az eredetiekkel, mert a műfordító és a kiadói szerkesztő többnyire irodalmi és nem színpadi igénnyel végzi, illetve ellenőrzi az átültetést. Így a színházi lektor gyakran javasolhat a szituációt pontosabban fedő vagy mondhatóbb szövegváltozatot. Tehát nem okozott meglepetést számunkra, hogy lektorunknak, Kovács Lénának még Hernádi László kiváló munkájában is sikerült apróbb kiigazítanivalókat találnia: néhány kétségtelen elírást, egy-két kimaradt szót vagy félmondatot. Föl-hívta a figyelmet három olyan stilisztikai vonulatra is, amelyek a magyar szövegben megerősítésre szorultak, mert döntően befolyásolják a darab hangulati hatását. Egyrészt az első négy álom instrukcióiban a konkrét utasítások helyett Bulgakov gyakran sejtetéssel él. Például a második kép végén, a fehér főhadiszállás kiürítésekor így ír: „A vezérkari tisztek csoportjai elkezdenek fogyadozni, olvadozni. Összegöngyölődnek a térképek, fokozatosan eltűnnek a telefonok." A szereplők nem bejönnek vagy kimennek, hanem a „falból lépnek ki", vagy „mintha a földből bújnának elő", illetve „eltűnnek". Másrészt Hludovnak a második álom utáni jeleneteiben a színpadképek leírása és a dialógus is a lehető legtöbbször említ „zsákokat", amelyek Hludovot minduntalan Krapilinra emlékeztetik, így táplálják üldözési mániáját. Harmadrészt a darab szövegében pontosan ki van dolgozva a sötétségek, homályok, szürkületek, alkonyatok, árnyékok rendszere, s igen jellemző, hogy mikor milyen meghatározás szerepel. A látás korlátozottsága, a fényviszonyok gondos meghatározása nélkülözhetetlen eleme az álomszerű megjelenítésnek: ne feledjük, hogy valamennyi álom alkonyatkor, este vagy éjszaka játszódik!

Néhány fogalmi pontatlanság is tisztázódott: az első álomban a Karpovgátat célszerűbb Karpov-horhosnak fordítani (ez egy kis tanya volt, ahol a fehérek egyik legfontosabb harci állásukat építették ki) ; az ötödik álomban a svábbogárfuttatás épületénél nem „arany levelű", hanem görvélykóros babérfák állnak; a svábbogarakra pedig a kazanyi cári egyetem entomológia-, *azaz* rovar-tan- és nem etimológiaprofesszora fel-ügyel. Hernádi László lektorunk észre-vételeinek többségét elfogadta, s Bulgakov drámáinak rövidesen megjelenő második kiadásában a darab szövege már javított változatban fog napvilágot látni.

Három bulgakovi leleményt azonban továbbra sem sikerült magyarra átültetni. Az első álomban a vörösök igazoltatásakor az álruhás Afrikan érsek vegyésznek vallja magát, mire Bajev megjegyzi: „Túl sok van magukból, vegyészekből itt a frontövezetben." A mindkettejük által használt ‚himik' szónak ugyanis a ‚vegyész, kémikus' jelentés mellett tájnyelvi, ‚csaló, ügyeskedő' értelme is van. Bajev az utóbbira céloz kijelentésével. Az ötödik álom elején, amikor Arcocskával beszélget, Csarnota ‚farmazon'-nak mondja magát. E francia származású szónak eredeti értelmén (‚szabadkőműves') túl az orosz klasszikusok-nál ‚nihilista' jelentése is van. Ezeket az árnyalatokat csak szegényesen pótolja a magyar szövegben álló „lézengő" ki-fejezés. Később Csarnota Artur Arturovics „fajtájára" tesz megjegyzést, aki azt állítja magáról, hogy „magyar". Csak-hogy az itt szereplő ‚vengerec' szó a ‚magyar (férfi)' jelentésen kívül tájnyelvi, ‚vándorkereskedő' értelemmel is rendelkezik. Így már érthető, miért minősíti Csarnota megszólalását Artur „antiszemitáskodásnak".

A műhelymunka

Könyvtárközi kölcsönzéssel sikerült meghozatnunk Moszkvából Szlascsov, Prágából pedig Avercsenko említett, forrásértékű kötetét. Ezekről néhány fénymásolat is készült, így több magyarországi könyvtárban elérhetők. Szlascsov emlékiratát teljes egészében lefordíttattuk Hoppe Mariann-nal, Avercsenko írásainak *a Menekülésre* vonatkozó részleteit pedig Bratka László ültette át nyelvünkre. A darab első részének értelmezéséhez fölhasználtuk még Vrangel tábornok *Emlékiratait,* illetve a *Polgárháború és háborús intervenció a Szovjetunióban* című 1983-as, moszkvai kiadású, kitűnő enciklopédiát. Az utóbbi munka nélkülözhetetlen segítségnek bizonyult, mert nemcsak a darabban szereplő események és személyiségek pontos behatárolásához adott támpontokat, hanem bőséges fényképanyagával bemutatta a kort, rajzaival pedig a polgárháborúban használt egyenruhákat és fegyvereket is. Avercsenko és Belozerszkaja említett könyvei mellett haszonnal forgattuk még Leonyid Andrejev fiának, Vagyim Andrejevnek Konstantinápolyban, a fehér emigráció idejében alkotott művét, az *Egy utazás történetét.* Mindezeken kívül Kovács Léna még számos, Bulgakovra illetve *a Menekülésre* vonatkozó tanulmányt és egyéb adalékot lefordított számunkra, amelyek-nek egy részét - a Vrangel és Szlascsov emlékezéseiből, továbbá Avercsenko karcolataiból válogatott szemelvényekkel együtt - a produkció műsorfüzeté-ben közöltük.

A darabbeli események világosabb áttekintése és az előadás korhűségének megteremtése érdekében több szakértő segítségét is igénybe vettük. A budapesti görögkeleti templom, illetve a pravoszláv kápolna protoierejei, dr. Berki Feriz és Babinyec Joakim az első kép kolostori világában, a szerzetesek és az érsek öltözékének, viselkedésének és a szertartások menetének tekintetében igazítottak el bennünket. A kor történelmének sajátos vonásait Kun Miklós egyetemi docens vázolta számunkra, ezenkívül könyvtárnyi dokumentumot és értekezést bocsátott rendelkezésünk-re. Molnár György hadtörténész részletes tanulmányt írt nekünk a polgárháború utolsó szakaszának a drámában is említett hadműveleteiről. Ez az össze-foglalás a seregek jelentősebb mozgásait rögzítő térképpel együtt szintén helyet kapott a műsorfüzetben. Az előadás látványvilágának kialakításához a Hadtörténeti Múzeum egyenruha-, fegyver- és zászlótörténészeinek a véleményét is megkérdeztük. Dr. Szilárd Léna, az ELTE orosz tanszékének docense a da-rab - jelen írásban ismertetett - szöveg-filológiai problémáinak megoldásában volt segítségünkre.

A szöveghez végül is alig nyúltunk, valóban csak egy-két mondatos húzásokra volt szükség. A Bulgakov által előírt zenei betétek közül a három legfontosabb muzsika eredetijét fölkutattuk. Így a második és a harmadik álomban a „las-

sú, lágy keringő" helyén - amelyre Csarnota csapatai vonulnak, s amilyenre „hajdanában a gimnazistabálokon táncoltak" -- valóban egy régi cári valcer csendül föl. Az ötödik és a hatodik álomban *az Elválás* című cigányrománc, az ötödik és a hetedik álomban pedig a *Ragyog a hold* című orosz népdal hallható. E zenék utólag igazolták, hogy az író nem véletlenül gondolt éppen ezekre a muzsikákra, tökéletesen tisztában volt hangulati értékükkel, s megszólalásuk-nak dramaturgiai szerepet szánt. Nem tudtuk viszont fölhasználni a darab végén távolról hallatszó karéneket. A Kugyejar atamánról szóló ballada ugyanis csak az orosz nézők számára közismert, tehát az idézett néhány sor csak bennük válthatja ki a kívánt hatást: a Hludov és Kugyejar sorsa közötti párhuzam föl-fedezését. Minthogy a teljes dalt nem lehetett a jelenetbe illeszteni, olyan meg-oldás: választottunk, amely a zene dramaturgiai funkciójának megfelelt. Mivel a muzsikának a svábbogárfuttatást kell Csarnota eszébe juttatnia, itt is a cári himnusz hangzik föl, amelyet Artur Arturovics *az* ötödik álomban a verseny megkezdése előtt gramofonról játszik.

Az eredmények fölhasználása

Egy drámaszöveg problémáinak és ezek megoldásának ilyen terjedelmes részletezése után szükségszerűen adódik a kérdés, hogy a föntebb fölsorolt, főként filológiai értékű adatok és megfejtések mennyire hasznosíthatók a darab színre vitelének gyakorlatában. Tágabban értelmezve: a színházi dramaturg feladatkörébe sorolható-e ténylegesen a színdarabszövegek aprólékos kritikai földolgozása? Az első kérdésre válaszolva elmondhatjuk, hogy az ismertetett problémák és megoldásaik a gyakorlati fölhasználhatóság mértéke szerint négy csoportra oszthatók.

Az első csoportba tartozó problémák megoldása nélkül a drámát színpadra állító rendező és színészei nem teljesíthetik a kellő szinten feladatukat, s fokozottan ki vannak szolgáltatva a tévedés lehetőségeinek. Főként a darab utalásrendszerének fölfejtése sorolható ide, továbbá a szöveg homályos értelmű részleteinek tisztázása, amely új megvilágításba állíthatja a drámai helyzeteket. Történelmi folyamatot megjelenítő szín-mű esetében például elengedhetetlenül szükséges az adott korra, helyszínre, szereplőkre és eseményekre vonatkozó adatok összegyűjtése.

A második csoportba azok az ismere-tek sorolhatók, amelyek hiányában létre lehet ugyan hozni érvényes előadási, de meglétük mind a rendező, mind a színészek munkájának gondolat megerősítést, eszmei hátteret adhat. A színész másként tekint szerepére, ha tisztában van azzal, hogy az író történelmi személyisegről mintázta a figurát, s szövegében valóságos adatok és nevek fordulnak elő. Ha ismeri a mű forrásait továbbá tudja, hogy a darab bizonyos motívumai más alkotásokban is fölbukkannak, hozzáolvashat az őt érdeklő kérdésekhez, elmélyedhet a dráma világában. A darabban szereplő idézeteket bizonyára akkor is kitűnően el tudja mondani, ha eredetüket nem ismeri. De nyilván mind jelentésüket, mind idézésük szándékát pontosabban fogja megragadni, ha tisztában van származásukkal és eredeti szövegkörnyezetükkel.

A harmadik csoportba azok az információk tartoznak, amelyek szintén nélkülözhetők egy érvényes előadás létrehozásánál, de birtoklásuk érzelmi kötődést idézhet elő a rendezőben és a színészekben a darab, illetve szerepük iránt. Elkötelező érvénnyel szólhat egy dráma mellett például érdekes keletkezéstörténete vagy főként remekmű esetében méltatlanul szerencsétlen színpadi sorsa. A színészt inspirálhatja szerepe eljatszásában, ha tudja, milyen neves színészek alakították már korábban ugyanazt a figurát.

Végül a negyedik csoportba azok a problémamegoldások tartoznak, amelyek a darab gyakorlati megvalósítása szempontjából közömbösek, s csupán az első három csoportba sorolt ismeretek megszerzésének „sodrásában" kerülnek felszínre. Közlésük és tudatosításuk azonban hozzátartozik a mű filológiai hátterének kiteljesítéséhez.

E négyes rétegződésű rendszert szemlél· e talán úgy tűnik, mintha a dramaturg filológiai munkája meghatározó érvénnyel hatna az előadás végső arculatának kialakulására. Ám valójában az információk összessége nem vezérfonalul, hanem hát terül szolgál a darab színpad-ra állítása során. A. szöveg által fölvetett kérdések megválaszolása, az ismeretek, adatok megszerzése egzakt, eredményességét tekintve számszerűen értékelhető folyamat. A próbák megkezdődésével azonban az egész információhalmaz érvényessége, fölhasználhatósága megkérdőjeleződik, sőt határozott kétellyel szemlélendő. Az olvasópróbától kezdve a színházi alkotómunka kiszámíthatatlan folyamattá válik, mert nem a pontosság és az alaposság, hanem az érzékenység és a sokértelműség lesznek a legfőbb mozgatói. Az ilyen jellegű munkában ugyanolyan értéke lehet bizonyos tények, ismeretek, megfejtések elhallgatásának, mint tudatosításának. Menekülés próbáinak tapasztalataiból véve példát, a fehér tiszteket alakító színészek pontosabban jelenítik meg a visszavonulás és az evakuáció pánikhangulatát, félelemmel és bizonytalansággal terhes légkörét, ha topográfiai és hadműveleti ismereteik az adott térségről és időszakról hiányosak, mint ha kívülről, az utókor pontos és szenvtelen rálátásával, történelemként szemlélik a cselekményt, amelyet meg kell testesíteniük. I la Hludov alakítója túlságosan tudatosítja magában, hogy a figura eredetije hazatérése után okos taktikával elkerülte a büntetést, nem tudja eljátszani a szerepet, amely éppen Hludov csillapíthatatlan vezeklés- és bűnhődésvágyával teljesedik ki. Tehát bizonyos tények homályban maradása ugyanolyan inspiratív lehet a színész számára, mint amilyen lendületet adhat munkájának egy-egy nehezen értelmezhető szövegrészlet jelentésének, utalásainak hirtelen megvilágosodása. Vagyis a darabra vonatkozó ismeretek szilárd, szabatos rendszere a színházi próbafolyamatban szinte „lélegző", soha nem kötelező érvénnyel, hanem a rendező és a színészek gondolati, sőt pszichikus igényei szerint kezelendő, szellemi biztonságot nyújtó háttérré válik. Ahhoz azonban, hogy ezt a szerepet betölthesse, a dráma eszmei és filológiai vonatkozásrendszere fölfejtésének a lehetőség szerint teljesnek kell lennie. Ebből egyenesen következik a válasz második kérdésünkre: a színházi dramaturgnak olyan esetekben, amikor az irodalmi filológia még adós a darab szövegének és utalásrendszerének kritikai földolgozásával, a filológusok munkáját is el kell végeznie.

PÁLYI ANDRÁS

Két fesztivál Belgrádban

Jegyzetek néhány előadás kapcsán

Most ősszel tizennyolcadszor rendezték meg a *belgrádi nemzetközi színházi fesztivált,* vagy ahogy nálunk is gyakran használt rövidítése szerint emlegetni szoktuk, a BITEF-et, amelynek jellegéről, funkciójáról, sőt puszta létjogosultságáról is az utóbbi időben egyre több vita folyik. Ez alkalommal azonban a BITEF-nek riválisa is támadt, az úgynevezett GODOFEST, amelyet Beckett G*odot-ja* nyomán kereszteltek el, s így a szerb nyelvben szokásos fonetikus át-írásból visszaidomítva e kifejezést a mi ortográfiánkhoz, talán *Godot fesztiválnak* kellene mondanunk. A BITEF művészeti vezetői, Mira Trajlovic és Jovan Cirilov közel két évtizede azt tűzték ki célul, hogy a világszínház új törekvéseit elvigyék Belgrádba, ma is töretlenül ezen fáradoznak, csak mind szűkösebb anyagi keretek között. A GODOFEST létrehívása a jugoszláv színházi élet fene-gyereke, a nálunk még kevéssé ismert Ljubisa Ristié nevéhez fűződik. Ristié nemcsak arra jött rá, hogy a Beckett-drámát, melyet a politikai szenvedélyességtől átfűtött belgrádi szellemi élet már rég anakronisztikusnak könyvelt el apolitikus és metafizikus szemlélete miatt, hogyan lehet mai aktuális színházként itt, Belgrádban új életre kelteni, hanem hitt is annyira a maga vállalkozásában, s mint kiderült, nem alaptalanul, hogy *a Godot-ra várva* bemutatóját mintegy több hónapos „magánfesztiválja" emblémájává tette. Meglepő fordulat az élet-idegenséggel, irracionalizmussal és ehhez hasonlókkal gyanúsított Nobel-díjas író színházi pályafutásában: műve különösebb ellenállás nélkül elvegyült a belgrádi utca szellemi forgatagában. De mielőtt a Ristié-féle vállalkozásról bővebben szólnék, szenteljünk még némi figyelmet a válságos időket élő BITEF-nek.

Kezdetben volt Grotowski

Aligha véletlen, hogy Jovan Cirilov, aki ötvenedik életévén túl is a belgrádi fesztivál egyik legmozgékonyabb és legfrissebb embere, a Knjizevne Novine című rangos kulturális hetilapban kolumnás értekezést írt a BITEF tizennyolc évadjáról. Cirilov írása, mely minden visszafogottsága és tényszerűsége mellett magától értetődően elkötelezett vallomás, sőt védőbeszéd a BITEF mellett, ezt a címet viseli: *Kezdetben volt Grotowski.* A cím elsődlegesen arra utal, hogy a most elbeszélt két anekdota szerint Cirilov első két „kemény" szervezői feladata, amellyel Mira Trajlović, az Atelje 212 Színház igazgatója 1967 áprilisában meg-bízta, Grotowski és a Living Theatre „felkutatása" volt; ám e cím jelképes is, akárcsak maga a tény, hogy a Grotowski-színház és a Living valóban ott volt Belgrádban 1967 őszén, a BITEF első évadján. Cirilov, aki ezt megelőzőleg a Jugoszláv Drámai Színházban dolgozott asszisztensként, dramaturgként, végül művészeti vezetőként, úgy emlékszik vissza, hogy a hatvanas évek Belgrádjában Mira Trajlović irodája, az Atelje 212 igazgatói szobája a jugoszláv főváros szellemi életének sajátos központja volt, ahol a legkülönbözőbb művészeti ágak képviselői, az új áramlatokra fogékony szellemi réteg legérdekesebb egyéniségei adtak egymásnak randevút: itt született meg a BITEF eszméje, amely aztán a gyakorlatban azt jelentette, hogy a világszínház bemutatóiból - az ő szavaival élve - „elhoztuk Belgrádba mindazt, amit a legjobbnak tartunk, ami születő-félben van, amiben hiszünk, ami idegesíti a barátainkat is, az ellenfeleinket is, amit szeretnek a modernek, és gyűlölnek a konzervatívok, vagy néha épp fordítva..."

A BITEF tizennyolc évadja összesen kettőszázhatvanöt előadást jelentett, a közönség és a kritika részéről sok értetlenségre lelt; Cirilov ez ügyben is érzékletes anekdotákat tud mesélni: Grotowskiék fellépése után a nézők közül többen kikérték maguknak, hogy „ne nézzék hülyének" őket, és a szó szoros értelmében visszakövetelték a pénzüket, a Living Theatre produkciója közben Petar Volk, a jónevű kritikus előbb ideges gesztikulálással próbálta visszaterelni helyükre a színészeket, akik hagyománytörő és akkortájt provokatívnak ható módon a közönség soraiba vegyültek, majd tüntetően otthagyta az előadást. Egy másik kritikus *Nemesítetlen káosz* címmel számolt be a Living előadásától, leszögezve, hogy „nem jó mindenáron a ködbe menni". E mondatot Cirilov akár a BITEF-bemutatók fogadtatásának mottójaként is megtenné, bár hozzáfűzi, hogy az értetlenek, akik az újat többnyi-re zavarosnak ítélték, ma nosztalgikusan számon kérik a fesztiválon a hajdani szellemi izgalmakat. A BITEF-en valóban átvonult két évtized színházi avantgardejának egész karavánja, ám tagadhatatlan, hogy időközben a színház világszerte megváltozott. A hatvanas évek színházi forradalmai után a hetvenes évek neoklasszicizmusa következett, s manapság kevesebb színházi csodáról hallani, mint az elmúlt évtizedekben. A BITEF művészeti vezetője mégis hisz a fesztivál létjogosultságában, noha jól tudja, hogy a BITEF „az nem lehet, ami volt, de lehet olyasmi, amire majd nosztalgiával emlékeznek vissza".

Cirilov cikke szemérmesen hallgat a BITEF anyagi gondjairól, ám egy másik hetilap, a NIN a mostani fesztivál első napjaiban megdöbbentő adatokat hozott nyilvánosságra. Amikor e nemzetközi színházi seregszemlét létrehívták, Belg-

Gogol Kártyások című darabja a Cinoherní klub előadásában

rád egyáltalán nem volt fesztiválváros. Ma filmfesztiválnak, zenei fesztiválnak, gyermekfesztiválnak s egy sor olyan, hasonló jellegű rendezvénynek ad otthont, amelyeknek már nem sok köze van a művészethez. Mindezen fesztiválok közt a BITEF a legszegényebb. Jellemző adat, hogy a Jugoszláv Drámai Színház legfrissebb bemutatója, Exupéry A kis hercegének Carlos Medina által rendezett változata több pénzt emésztett fel, mint amennyi a mostani BITEF összes dotációja (öt és fél millió dinár). Milan Zmukié, fesztivál főszervezője elárulja, hogy sokan szerették volna a BITEF-en Lindsay Kemp *Az a bolond Nyizsinszkij* című produkcióját látni, de ez kereken hétmillióba (!) került volna, a kölniek ugyancsak költséges Faust-előadását viszont úgy sikerült elhozni, hogy a vendégjáték egész finansziális gondját az NSZK kormánya vállalta. A BITEF-re meghívott együttesek egyébként többnyire saját hazájuk költségére teszik meg az utat, amerikai, afrikai vagy japán együttes leginkább európai turnéja része-ként vesz részt a fesztiválon, s az általános gazdasági recessziót jelzi, hogy ez-úttal csaknem minden együttes repülő-gép helyett autóbusszal érkezett Belgrádba. Minket, magyarokat is érzékenyen érintett e nehéz pénzügyi helyzet: a BITEF-vezetés az anyagi problémákra hivatkozva vonta vissza a viszonylag költséges miskolci *Peer Gynt* meghívását is.

És mégis, kevés fesztivál van ma Európában, melyről elmondható, hogy a belgrádihoz hasonló erkölcsi és művészi ranggal rendelkezik, hogy az egyes színházak vagy az egyes produkciók számára valóban „vízumot" jelent a nemzetközi elismerés felé. Ljubisa Ristié, a GODOFEST életre hívója - a saját fesztiváljáról adott interjú keretén belül - ugyancsak szenvedélyesen védelmébe veszi a BITEF-et, melynek sokrétű jelentőségével szerinte kevesen vannak tisztában, s megállapítja: „Ha az új jugoszláv színház és az új magyar színház a BITEF-en iskolázódott, s ez tény, akkor ez épp elég ok arra, hogy a BITEF létezzen." E szavakból kitűnik, hogy a Ristié-féle fesztivál nem vetélytársa, sokkal inkább „harcostársa" a BITEF-nek. A külső szemlélő számára első pillantás-ra mégis meghökkentő ellentmondás van a két fesztivál között: míg a BITEF kellő dotáció híján már-már vegetál, addig a GODOFEST mindennemű anyagi támogatás nélkül született meg, s anél

Jelenet a zágrábi Kugla előadásából

kül, hogy jottányit is engedne a kommercialitás javára, el tudja tartani magát. Ristic hisz benne, hogy a lényeges kérdésekről szóló, „unalmas és nehéz daraboknak" a klasszikus zenének, az experimentális jazznek is van elegendő közönsége Belgrádban; ebből állt össze a júliustól október elejéig tartó GODOFEST repertoárja, mely három hónap alatt tizenkét premiert s összesen mintegy kétszáz előadást tartalmazott. Ristic mellett a GODOFEST két vezéregyénisége Nada Kokotovié, aki többek közt egy úgynevezett „koreodrámát" (mi talán úgy mondanánk: mozgásszínházi produkciót) készített a Godot-ból, valamint Borka Paviéevic, aki a régi belvárosi sörgyár, a Pivara helyiségeiben működő „Új érzékenység" együttes vezetője. A GODOFEST megrendezéséhez a belgrádi egyetemi kultúrközpont és két amatőr csoport szolgáltatta a reflektorokat, kábeleket, egyéb felszerelési tárgyakat, a városi szervek adminisztratív segítséget nyújtattak, hogy Ristiéék megegyezzenek a Kneza Mihajla utca 48. szám alatti ház, e régi bírósági épület jelenlegi lakóival ; a ház udvarán és a Pivarában zajlottak az előadások. Ristié ambíciója alapvetően más, mint a BITEF-é: amazok a világszínházat igyekeznek a jugoszláv fővárosba importálni,

s ehhez minden körülmények között jelentős összegekre van szükség; Ristié színháza viszont mintegy megszólítja az utca emberét, s megpróbál vele a napi gondokról és feszültségekről tágabb dimenziókban elbeszélgetni. Értéke sosem a látványban vagy az attrakcióban rejlik, hanem a szellemi impulzusban. És ezzel - saját pénztárkönyve tanúsága szerint is - valódi igényt elégít ki.

A Cinoherní klub esete

Tanulságos intermezzo e beszámolóban a prágai Cinoherní klub vendégszereplésének visszhangja Belgrádban. Magát az együttest aligha kell bemutatnunk a magyar olvasónak, színházi sajtónkban gyakran szó esik a Vencel tér egyik kis mellékutcájában működő pinceszínházról, mely közel két évtizede minden este telt ház előtt játszik, hangvételében, stílusában sajátosan ötvözve a Sztanyiszlavszkij nevével fémjelezhető lélektani realizmust a cseh humor hagyományaival és főként a mai alkotók groteszk-ironikus látásmódjával. S itt mindjárt be kell vallanom, hogy bár korábban Prágában is, Budapesten is szép számmal láttam a Cinoherní klub előadásait, nem gondoltam soha, hogy épp a Sztanyiszlavszkij-hagyományra fogok utalni, ami-kor az együttes játékmódját kívánom tömören jellemezni. E vonatkozás itt Belgrádban lett számomra nyilvánvalóvá, ahol Gogol Kártyásokjában újra elbűvöl a prágai színészek briliáns játéka, és ahol a Cinoherní klub szinte egyöntetű értetlenségre talált: a nézőtéren is, a sajtóban is, szakmai körökben is. A színészi játék színvonala, mélysége, belső gazdagsága a BITEF mostani és korábbi évadjainak átlagához képest is oly kiemelkedő volt, és az elutasítás oly erős, néhány megnyilvánulásában már-már harcias (a tévé riportere valósággal felelősségre vonta Jiri Daneket, a színház művészeti vezetőjét, amiért egyáltalán eljöttek a fesztiválra), hogy teljesítmény és fogadtatás ilyen ellentmondása felett feltétlen érdemes eltűnődnünk.

A Kártyások eredetileg egyfelvonásos, s nem tartozik a legremekebb Gogol-írások közé. Az előadásról nem kívánok részletesen beszámolni, hisz megtette ezt Nánay István *Denűs tragédiák* címmel a SZÍNHÁZ 1983/6. számában. Elegendő arra utalni, hogy a Gogol-játék a drámai miniatűr logikája szerint épül, voltaképpen egy dramaturgiai „csavarásra" alapozva a meglepetést: hogyan vernek át a kis vidéki hamiskártyások egy igazi nagy csalót. Ladislav Smocek rendezése viszont két felvonásos, egész estét be-töltő darabnak olvassa a művet, a gogoli meglepetést elejti, mert előre sejteti a fordulatot; Smoceket ugyanis a csalás (társadalmi) mechanizmusa érdekli, az, ahogy e látszólag egyszerű láncreakció a lelkekben él, kapcsolatba lép a nyersen leleplezett figurák kimondatlan vágyaival, elfojtott, cinikus álarc mögé rejtett maradék emberségével, s épp ennek a lelki Janus-arcúságnak az ábrázolása a Cinoherní klub előadásának igazi meglepetése. Aligha lehetne ez másképp lehetséges, csakis az elmélyült színészi munka, ama belső technika kamatoztatása révén, melyre alappal vagy alaptalanul sok modern színészi iskola hivatkozik, de amelynek Sztanyiszlavszkij volt igazi nagy mestere. A Cinoherní klub színészei jól tudják, hogy a színpadon mindig az egyéni mikrokozmosz az érdekes, s ennek kell tükröznie a társadalmi makrokozmosz diagnózisát.

Belgrádban ezt a diagnózist nem fedezték fel a Kártyásokban, s így többnyire mindenki arról írt és beszélt, hogy nem tud mit kezdeni e „naturalista életképpel". De hisz a belgrádiak szemében épp attól maradt az előadás naturalista élet-kép, hogy nem értették a „nyelvét" (vagyis a szöveget értették, mert volt szinkrontolmácsolás, de a játék nyelvét nem). Furcsa jelenség: a Cinoherní klubot is, a BITEF-et is a hatvanas évek színházi forrongása szülte, s e rokon vonást az is mélyíti, hogy mindkettő a maga közegében közönségbázissal rendelkezik, ezért maradhattak máig haté-konyak. Egyszer tehát el kellett hívni a Cinoherní klubot a BITEF-re, talán, hogy rendhagyó tanúságként leszűrhessük belőle: nem mindenki próféta a saját hazáján kívül sem. Bár a teljes képhez hozzátartozik, hogy *a Kártyások* bemutató utáni kerekasztalvitáján Mira Banjac, a kiváló színésznő, aki nemrég Witkiewicz *Az anya* című darabjának cím-szerepét játszotta, „a színészi játék igazi ünnepének" nevezte a prágai előadást. Talán épp Witkiewicz, a húszas évek e lázas lengyel expresszionistája tette fogékonnyá? Witkiewicz mindenesetre közelebb van a mai Cinoherní klubhoz, mint a mai Belgrád szellemi miliője.

Alternatív színház - pró és kontra

A fogalmat, az „alternatív színház" kifejezést a nyugati világban találták ki, s elsődlegesen az ottani kulturális élet feszültségeit tükrözi. Ebben az eredeti értelmében az „alternatívok" voltaképpen a „jóléti társadalom" által anyagilag és erkölcsileg is támogatott színházzal szemben másik alternatívát kínálnak: azt a színházat, amelyben a teatralitás - általában egy adott ifjúsági szubkultúrán belül - közvetlen kommunikációs esz-köz. A nyugati alternatív színház némileg rokonítható a mi amatőr csoportjainkkal, de míg itt a szervezeti formán van a hangsúly, ott inkább a színházról gondolkodás jellegén. Az igazi alternatív színház lehet műkedvelő, lehet professzionális, lehet a kettő határán, de mindig független, nem akar és nem is fogad el támogatást senkitől.

A BITEF jellegéből és az „új színházi irányzatok" jelszavából eredően mindig is teret biztosított az alternatívoknak. Manapság Jugoszláviában is divatos kifejezés az alternatív színház: sok ilyen csoport működik országszerte. Talán azért is kedvelik e kifejezést, mert elsődlegesen ők is függetlenségüket kívánják hangsúlyozni. Belgrádi tartózkodásom ideje alatt két jugoszláv és egy holland alternatív együttest láthattam: a zágrábi Kugla egyik előadását, a szlovéniai Sester Scipion Nasice produkcióját, vala-mint az amszterdami Drogtroep nagyszabású szabadtéri mutatványát.

A zágrábi Kugla már csaknem évtizedes működésre tekinthet vissza, több olyan produkciójuk volt, melyekkel kül-földre is eljutottak. Az eredeti együttes azonban felbomlott, s ma három önálló társaság járja a maga útját e közös név alatt. A BITEF-en most mind a három fellépett, ebből *az Ende oder Wende (Vég* vagy fordulat) című kamarajátékot láttam. Az alapszituáció: egy férfi erotikus-enyelgő játékot folytat az életnagyságú, fiatal nőnek maszkírozott bábuval. A nő életre kel, majd férfivá változik, a férfiból báb lesz, és a bábból önnön emberségéből kivetkőzött emberi szörnyeteg. Az előadás, mely rövid etűdök láncolata, leginkább lidérces álomra hasonlít, csak éppen végül már azt se tudjuk, az ember álmodja-e bábnak magát vagy fordítva. Valószínűleg saját álmunk ez az erőszak születéséről, a bennünk lappangó szörnyetegről, erotikus elfojtásainkról és halálfélelmeinkről - amennyiben azonosul-ni tudunk az extremitások e sorozatával. A Kugla hangsúlyozottan professzionálisnak vallja magát, s állapítsuk meg, nem alaptalanul : ami ebben a produkcióban a leghitelesebb, az a színészi metamorfózis pontossága és ökonómiája.

Amit a színész belülről hitelesíteni tud, legyen az különös, extrém, mágikus, elfogadjuk: gazdagodik vele az emberről alkotott képünk. *Az Ende oder* Wende érdekes és gondolatébresztő színház, egy kis alkotócsoport töprengése az elembertelenedés kérdéséről.

Nehezebb szólni a szlovéniai együttesről, mely hangzatos programmal érkezett a BITEF-re. Kiáltványukban hangsúlyozzák, hogy az ideológia és a vallás mindig megrontotta a színházat, s még Ljubisa Ristiének és Dusan Jovanoviénak is „beolvasnak" ideologikusságuk miatt. Ugyanakkor furcsa irracionalizmus üt meg túl titokzatosra komponált „elektronikus színházukból", melynek szerintük „a nép metafizikáját" kellene kifejeznie, olyan irracionalizmus, melynek általánosítható emberi eredetét nemigen tudjuk felfedezni. Az egzotikus, apró színpadon televíziós képernyő, titokzatos fények és kapcsolók, akár egy űrrepülős sci-fiben, ám *a Hinkeman retrográd esete* napjaink valóságáról akar beszélni, de ezt valószínűleg csak az a szűkebb réteg - talán a helyi fiatal értelmiség -- érti, amelyből e csoport szüle-tett. Nemzetközi mezőnyben érdektelennek és hivalkodónak tűnik.

Annál nemzetközibb a holland Drogtroep „őrült és szép előadása" (Cirilov szavai), az *Automatikus látványok. A* vár alatt, a Duna-parton, szabad füves terepen zajlott a produkció, mely a hatvanas évek nyugati színházi avantgarde-ját, az utcaszínházat és a népi szertartások formanyel vét ötvözte, hogy ezzel karikírozza a megkövült színházi formákat, a csodaváró áhítatunkat, amivel beülünk a színházba, de egyúttal karikírozza önmagát is, akár a cirkuszi bohócok. Itt nincs beszéd, inkább pantomim, nincs arcjáték, helyette groteszk maszk, s van magasszintű akrobatika, pirotechnikai fantasztikum, sokszorosára hatványozva azt a trouvaille-t, amivel a nyugati nagyvárosok utcáin-terein látható tűznyelők keresik meg a kenyerüket, mégis megmaradva közönséges „tűznyelőnek", azaz embernek, játszótársnak, aki azt érzi fő hivatásának, hogy a nézőben is felébreszsze a szunnyadó gyermeket. A Drogtroep színészeinek sikerül elérniük, ami az ambícióju: a játék öröme rabul ejti a közönséget, s az „automatikus látványok" sora, aminek önmagában semmi - verbális - értelme sincs, akár a cirkusz-nak, végül mégis értelmesnek bizonyul: úgy írezzük, népünnepélyen vettünk

Egy figura az amszterdami Drogtroep produkciójából

részt. S az ünneptől aligha lehet többet vár-- ni, mint azt, hogy van, hogy :megtörténik.

„Kezdetben volt Grotowski" - visszhangzik bennünk a fentebb idézett Cirilov-cikk címe, s eszünkbe juthat, hogy a hatvanas évek Grotowsli-féle színháza az alternatívon bevallott-bevallatlan példaképe. Am Grotowski, akit mindig az élő maszk mögött rejlő emberi lényeg izgatott, szellemi atyjának Sztanyiszlavszkijt tekintette; erről az alternatívok többnyire megfeledkeznek. Talán maga Grotowski érezte meg elsőnek, hogy ha „szegény színház" eszméje közkeletűvé, bizonyos szubkultúrák kommunikációs eszközévé válik, akkor a Grotowski-féle „színész-szent" utódjából, legyen bár mégoly megszállott, nyílt, önfeltáró „szent", elvész valami nagyon fontos és mély emberi vonás: az, amit a Cinloherní klub színészei még ismernek. A Drogtroep szeretnivaló akrobatai már nem.

the CIVIL warS

Robert Wilson mindig esemény a BITEF-en. Annak idején nem sikerült elhozni *A süket pillantása* című előadást, de *maga* Wilson eljött Belgrádba, is egy különös szeánszra hasonlító találkozás keretében beszélt önmagáról és a szín-házról. Aztán *a Levél Viktória király*nőhöz és az *Einstein a tenger parton már* a BITEF-en is látható volt. Most viszont isrnét csak filmen jelent meg, nem is
hanem 1983-as kölni produkciója, mely

Wilson különc ortográfiája szeri t írva -- *the CIVIL warS, azaz A polgárháborúk* címet viseli. A filmfelvétel nem azonos a színházzal, de ízelítőt ad belőle: az eleven jelenlét varázsa nélkül a Wilson-látomás teljes képsorát. A film az egyébként rangos színházi bemutatókban nem bővelkedő fesztivál egyik szenzáci ' ja lett: a vetítést két nappal később soron kívül megismételték.

Mi van *még meg a* ,megtestesült szürrealizmus" Wilsonjából, a lélegzetelállítóan szép színpadi látvány és a „lassú színház" prófétájából? Mi maradt mára a par excellence színház költőjéből, akiért fenntartás nélkül rajongott Aragon Párizsban és Pilinszky Budapesten? A kérdésekben eleve ott rejlik a kétkedés: gyárthatók-e sorozatban olyan poétikus színházi víziók, amelyek újra és újra a felfedezés erejével hatnak? Természetesen nem. Robert Wilson se ugyanaz, aki a hetvenes évek_ elején volt, amikor *A süket* pillantásával feltűnt. Akkor, még az alternatívok előtt a szó bizonyos értelmében „alternatív" volt: eredendő-en *más* színházi nézőpontot javasolt, mint amit ismertünk. Felfedezte azt a színházat, amely a rácsodálkozás és a meditáció helye; felfedezte, hogy ez a szín-ház csak bizonyos automatizmus által születhet meg azokból, akik csinálják. Egy kölni keltezésű interjúban, melyből a BITEF műsorfüzete most részleteket közöl, megjegyzi, hogy „az embernek géppé kell válnia munka közben, teljesen mechanikussá, hogy szabad legyen", s csak ez a szabad ember tudja behatárolni a teret. Hogy mit jelent e behatárolás? Susan Sontagra hivatkozik, aki *Az értelmezér ellen* című könyvében azt írja, hogy „a titok a felszínen van". S Wilson *hozzáfűzi:* „nekünk a színházban meg kell találnunk a felszínhez vezető utat",

Jellemzőnek érezhetjük e mondatát. Tíz esztendeje egy másik interjújának kulcsmondata ez volt: „A színház megbocsátás mindenért." De a mai Wilson, aki a „felszíni titkot" akarja meglelni (ami nem a falszínesség kultuszát jelenti, hanem a mélyben vájkálás kultuszának elvetését) láthatóan nem veszítette el kapcsolatát á „megbocsátás" Wilsonjával. Hogyan is lenne képes másképp a mai világban, az atomháború állandó szorongatottságában egyfajta felnőtt meseoperát készíteni a háborúról ? Csakis a megbocsátás pozíciójából. Mert innen nézve még a háború is szép lesz. Pontosabban szólva, újra szép lesz. Emberarcú lesz, S ettől többé már nem háború, hanem játék. Akár az ólomkatonák viaskodása, csak élőben. Wilson nem nosz-

talgiázik a régi szép időkön, nem keres romantikus idillt a hajdani virtuskodásban. Csak elnézi ezt a szánalmas, szeretnivaló, elbűvölő játékot, aminek ő e sosem volt és ma is dúló „polgárháborúkat" látja. Mindig is foglalkoztatta, hogy háborús képekkel keresztezze titokzatos füstfelhőit, sejtelmesen a levegőbe gyökerező fáit, élő állatokat és az állatok belső figyelmével koncentráló emberi alakokat felvonultató jeleneteit. De a régebbi Wilson-előadásokban a háborús epizódok valahogy sosem voltak egészen a helyükön. Talán mert túl romantikusak voltak. Talán mert stilárisan ütköztek a Wilson-féle idill képeivel. Ez-úttal maga a háború az idill: az a világ, amelyről mai sajtózsargonnal azt mond-hatnánk, hogy lángokban áll, Wilson látomásában visszaalakul gyerekszobává. S ebben van valami megnyugtató. Ezt nevezte úgy Pilinszky, hogy „a teremtés visszavezérlése a paradicsomba" ? Vagy mégsem? A régi Wilson világa tágabb volt, sokkírozóbb és kontemplatívabb. Nem fért bele a háború. Most elkészítette a háború mesekönyvét. És nem fér bele a régi wilsoni világ.

Mégis úgy érzem, ezért a filmért érdemes volt eljönni Belgrádba. Ha a Wilson-előadás „élőben" vesz részt a fesztiválon, szinte bizonyosra vehető, hogy megkapja a BITEF nagydíját. Annál is inkább, mert a díjat az idén nem adták ki, csupán a Drogtroep együttes kapott egy különdíjat.

Godot meghalt

Ahogy száz évvel ezelőtt Nietzsche megérezte a történelmi pillanatot, amelyben aforisztikus tömörséggel kimondhatta, hogy meghalt az isten, ugyanúgy Ljubisa Ristié is megérzi, hogy eljött az óra, amikor Belgrádban egy színházi rendezőnek meg kell állapítania: Godot meghalt. A Ristié-előadás magvát képező szentencia ugyanúgy viszonylagos igazság, mint ahogy Nietzschéé is az volt: a szellemi élet fejlődésének azon pontján érvényes, amikor a mítosz még él, de az adott közösség már nem tudja elfogadni a mítosz metafizikai tartalmát. Belgrádban negyedszázaddal ezelőtt mutatták be először Beckett *Godot-ját,* s a mű kivételes hatására jellemző, hogy az előadás jó tíz esztendeig repertoáron maradt: a Godot-mítosz a várakozás apológiája lett. 1968 után, ami Jugoszláviában a baloldali radikalizmus fellobbanását hozta, s felpezsdítette az ideológiai-társadalomelméleti vitákat, a Go*dot-ra várva* közönséges komédiává vedlett, így is játszották. Általános meggyőződés lett, hogy Beckett metafizikus világképe fölött, a történelemből való kilépése fölött eljárt az idő.

Ristié mégis abból indul ki, hogy a nézőtéren olyanok ülnek, akik lelkük mélyén akarva-akaratlanul dédelgetnek valamit a Godot-mítoszból. Tudják, hogy Godot meghalt, hogy a puszta várakozás nem fordítja jobbra a világ sorsát, ám szeretnék, ha mégiscsak lehetne Godot-ra várni. Vagyis amikor történelmi szempontból pillant a drámára,

Beckett Godot-ja ljubisa Ristió rendezésében

akkor tisztában van vele, hogy a huszadik század egyik alapművét vette elő. Sőt, é1) ez foglalkoztatja a *Godot-ban;* meggyőződése szerint Beckett ma már maga is történelem. Ha a *Godot* mitikus történet lett, *úgy a* becketti tragikus struktúrától elválaszthatatlan mindaz a jelentés, amit a világ az elmúlt három évtized során ráruházott. Ristié e tragikus struktúra történelmi oppozícióját kívánja megteremteni, tehát nem azon töri a fejét, hogyan találjon ki egy újabb, sokadik értelmezést annyi híres *Godot*-verzió után, nem rejt „vájtfülűeknek" szánt politikai vagy egyéb „áthallásokat" a szöveg interpretálásába, ez az előadás egyszerűen arra a Godot-képre reflektál, ami korábban a jugoszláv színházban és szellemi életben kialakult.

Fontos a helyszín. Belvárosi sétálóutca, régi bírósági épület, melynek homlokzatát nemrég felújították, a belső udvar azonban hamisítatlan nagyvárosi bérház benyomását kelti: omló vakolat, szűk udvari ablakok, garázsépület, tákolt belső tetők stb. A neorealisztikus miliő eleve kizárja mindenféle pátosz lehetőségét, amire a rendezőt az eszmei demisztifikálás csábíthatná. Ráadásul úgy tűnik, Ristié szelíd színházat művel, nem akar sokkírozni. Csak annyit akar, hogy Beckettet beleállítsa a történelembe, s bár maga a mítosz mindjárt neutralizálja is e konkrét miliőt, azaz a Ristié-színház történelmi aspektusát, ám valami nagyon lényeges módosulás történt közben a becketti mítoszban. Ahogy e belgrádi bérház udvarán az első felvonás jelenetei peregnek, már minden neorealizmus ellenére sehol sincs világban érezzük magunkat, de a metafizika ereje megtört, a *Godot* merev kozmosza ellentmondásossá vált: a dialektikus aspektus belülről feszíti a drámát.

Abszurd, mégis élő világban vagyunk. Vladimir és Estragon itt nem képviselhetik ugyanazt az emberi princípiumot. Meghökkentő fordulat: Vladimir férfi, Estragon nő. Hatásvadászat? Korántsem. Vladimir a passzivitást, a földhöz kötöttséget, a rezignáltságot képviseli e kozmoszban; Estragon a nyugtalanságot, az elégedetlenséget, a kételyt. Rá-adásul a színésznő, akit Estragon szerepében látunk, virtuóz fizikai erőnlétről tesz tanúságot, macskaként suhan az udvar belső tetőrendszerén, kapufélfán, ablakon, földön. Úgy hírlik, Ristiénél mindig fontosa koreográfia: ezzel írja tovább a dráma szövegét. Annál is inkább, mert a második részben kiderül, hogy a rendező nem elégszik meg a történelem „szöveg alatti" jelenlétével; mintegy radikálisan derékba töri a második felvonást - és az előadás kilép önmagából, s beleolvad az élő bérházba, az eleven városba, a történelembe. Mindenfelől ismeretlen figurák, fiatalok törnek a játéktérbe, popzene szól: Vladimir, ez a statikus, kétségbeesett és perverz bohóc végképp nevetségessé válik. Estragon él: őt szorítja cipő.

A Pozzo-lucky viszony ugyancsak átértelmeződik: az abszurd kötél parancsoló vége a megkettőzött (női) Lucky kezébe kerül, s (az ugyancsak női) Pozzo így valójában fölöslegessé válik. Ristié rendezésének megvan a maga „belső koreográfiája": az, ahogy a történelem szorításába helyezett Beckettet, a gondosan és aprólékosan felépített metafizikai vázat szétfeszíti az élet dialektikája. A vakmerő ötletek végül is e koreográfia szerint rendeződnek, s innen az előadás emberi és történelmi hitelessége. „Nem szűnik meg az áldozat, a bárány, mondja Ristié, csupán az úr látszata szűnik meg" - írta a bemutató után az egyik kritika. E találó megállapításban az „úr" kifejezésnek kettős értelme van: egyrészt a Pozzo-Lucky viszonyban Pozzót jelenti, másrészt a metafizikus istenképet. S Ristlcet alighanem épp a Godot-mítosz metafizikájának és az élet (a történelem) dialektikájának szembesítése izgatta. Ila a konfrontálás következetes, s itt az, akkor a színház közel jut az emberi lét egyik nagy paradoxonjához: a szenvedés megértéséhez. A belgrádi *Godot-ra várva* nemcsak a Beckett-mítoszt leplezi l , hanem a történelem mitizálását is. Ristié vitába száll azzal az ideologikus szellemiséggel, amelynek ő maga is egyik szülöttje, mert jól érzi, hogy az eszmei aspektusok túlhangsúlyozása a sematizmus veszélyét rejti magában.

Evidenciát mond ki, de olyat, amelynek kimondására közönségének szüksége van: másképp valószínűleg nem fogalmaznák meg maguknak. Innen magyarázható, legalábbis részben (hisz csak egy előadást láttam) a Ristié-féle fesztivál sikere. Színház és közönség itt közvetlen, élő kapcsolatban áll egymással, akár a Kneza Mihajla utca sarkán összes Futó régi ismerősök. A lehető legtermészetesebb hangnemben tudnak egymással kommunikálni.

VÉGEL LÁSZLÓ

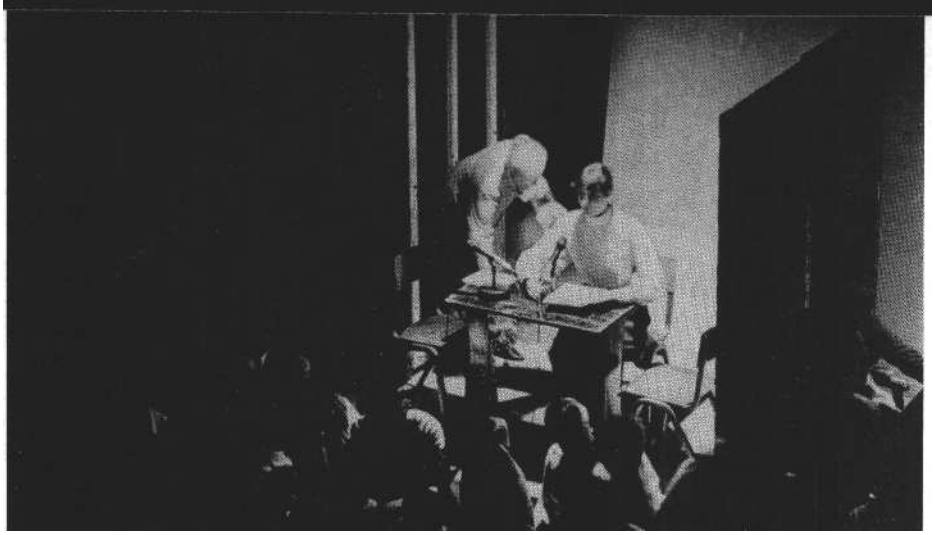
Totális színház és kritikus utópia

Ljubisa Ristic színházáról

Ljubisa Ristié, [947-ben született jugoszláv rendező pályafutása a hetvenes évek elején indult, s már pályakezdő szakaszában feltűntek azok a jegyek, amelyek a későbbiek során döntő módon meghatározták egész munkásságát. 1971-ben szerzett diplomát Belgrádban a *Bolha a fülbe* című Feydeau-vaudevillelel, ezt követőleg főleg vidéken rendezett, Szabadkán, Zrenjaninban, Kragujevacon. Jellemző módon olyan dráma-szövegek iránt érdeklődött, amelyeknek határozott erkölcsi vagy társadalmi jelentésük volt (Brecht: *Kurázsi mama és gyermekei,* Nusié: *A gyanús személy), s* amelyek problémavilágát a mai élet neuralgikus pontjaival szembesíthette. Első előadásaiban tehát kísérletet tesz a vaudeville társadalmi hátterének feltárására és a társadalmi-politikai dráma konvencióinak a korszerű színpad szellemében való megváltoztatására.

A pályakezdés e jegyeit meghatározták Ljubisa Ristic szellemi érésének körülményei is. A hatvanas évek végén a belgrádi Színház- és Filmművészeti Akadémia hallgatójaként fogadta be a kor rebellis baloldali világnézetét, azt az életérzést, amely több képzeletet és több kritikát kívánt látni a szocializmus világában. Így került az 1968-as belgrádi egyetemista események forgatagába, ahol nem csupán a forradalmi energia politikai formáit, hanem esztétikai vetületét is tapasztalhatta. Ezeknek a napoknak az esztétikai, művészi „elvárásai" egy-részt a happening ez idő tájt nagyon is élő áramlatához, másrészt (közvetve) a húszas évek orosz színházi avantgardejához kapcsolódtak. E jelenségek tanulmányozásakor ugyanis nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy az akkori belgrádi események művészi légkörének formálásában kiemelkedő jugoszláv baloldali és avantgarde alkotók is részt vettek.

Így e korszak lényeges szerepet játszott Ljubisa Ristié fejlődésében. Tegyük hozzá, hogy a happening vagy az orosz avantgárde specifikus prizmán került el hozzá. A húszas évek avantgarde színházának hagyományai ezúttal ugyan-



A-moll mise. **Ljubisa Ristic előadása**

is nem a szocializmus kezdeti, „ártatlan" periódusának vízióit jelentették számára, hanem annak több évtizedre visszamutató jelenét. A megváltásvíziókat idő-közben mind konkrétabb és kritikusabb utópiák váltották fel, olyanok, amelyek-ről Kolakowski azt írja, hogy „inkább regulatívak, mint konstruktívak". Eb-ben az összefüggésben az utópikus gondolkodásba, az univerzális emberi értékek megvalósításába vetett hit kritikusan reflektál nemcsak a saját korára, hanem önmagára mint utópiára is. Az egyetemistamozgalmak esztétikai dimenziójának másik mozzanata, a happening, ez a hétköznapi és antiszakrális művészi forma nagyon gyorsan megmutatta önmaga legnagyobb paradoxonát, nevezetesen, hogy míg radikális fordulatot kíván létrehozni a művészi megformálásban és a befogadásban, addig nincs tisztában saját társadalmi, szociális kompetenciájának határaival. Az egyetemistamozgalmakban, ebben a nem eléggé széles, mégis reális társadalmi mezőben egészen közvetlenül felmerült a szociális kompetencia kérdése, azaz kiderült, hogy a társadalmi kompetencia akkor valóságos, ha az új művészi forma reális társadalmi mozgalomban gyökerezik. Neutrális társadalmi környezetben vagy hermetikus közéletben, steril ideológiai talajon a happeningforma igen gyorsan hitelét veszti.

Ristié alapélménye tehát az volt, hogy a műfaji-formai értékeket szüntelenül új szociális mezőben kell új életre kelteni, szoros kapcsolatot teremtve a formanyelvi elemek és az eszmei világ között. E felismeréstől egyenes út vezet a vaudeville, az operett vagy a musical „átpolitizálásáig" vagy a társadalmi és politikai dráma konvencióinak utópikus-kritikus átértelmezéséig. Risticben igen erős a szociális és az erkölcsi érzékenység, a filozofikus prekoncepcióra való hajlam, vagyis a társadalmi dráma műfaján belüli elmélyülés, ugyanakkor érdeklődést mutat az úgynevezett „inferiorikus műfajok" (amelyeknek a mimtől a vaudeville-ig nagy történelmi hagyományuk van) modern embrionális formái iránt is. Azt is mondhatjuk, hogy a két műfajkoncepció egymást átértelmező módon találkozik rendezői munkásságában. Ebből a szempontból tehát Ristic rendezésében a műfaji konvenciók állandóan megkérdőjeleződnek, s ezen az úton haladva, sokszor módosította az eredeti drámaszöveget. A hagyományos műfajok és a modern színpad viszonyának tárgyalásakor Dragan Klaié állapította meg, hogy a modern színházi gyakorlatban mindinkább érezhető „a dráma szövegi, konceptuális és műfaji integritásának megbontása". Ristié rendezéseiben ez egyrészt az állandó műfaji játék miatt következik be, másrészt a kritikus-utópikus jelentések bevonása is indokolja. Így például *a Bolha a fülbe* című vaudeville rendezésekor a játék mögött következetes játéklogikát keresett, *A gyanús személyben* a múlt századbeli Nusic-szatírát modern kafkai parabola felé hajlította. *A Tijardovic élete és munkássága* című operettparafrázist (melyet Miljenko Smolje szövegkönyve alapján állított színpadra) a politikai kommentár felé vitte, Purisa Djordjevié *A fekete kéz titka* című musicalét pedig a történelmi szatíra jegyeivel ruházta fel. Dusan Jovanovic két drámáját, *a Skopje felszabadítását* és *a Karamazovokat* éppen a kritikus utópia segítségével értelmezte át, és eb-ben a szellemben módosította mindkét szöveget is. Előadásaiban nemcsak a történelem és a jelen belső konfrontációja jelent meg, hanem ezt a „jövő idővel" is szembesítette.

Ristic egyaránt törekszik a politikai, a szociális világ teatralizálására (ebben egy új kritikai teatralizmus híve) és a teátrális formák politizálására (ahol viszont a brechti hagyományhoz kapcsolódik). Nála a politikai jelentés főleg a formateremtés szintjén fogalmazódik meg, de eközben abszolút teátrális prizmán át nézi a valóságot. Egészen leegyszerűsítve: Ristic a formában politikus, a tartalomban teátrális jegyeket teremt. Ez a két pólus azonban nem választható el mereven egymástól, inkább termékeny feszültséget képvisel munkásságában. A hetvenes évek közepén, amikor főleg Szlovéniában dolgozott, már érezhető volt, hogy képes szintézist teremteni a kettőből. Dusan Jovanovié *Játsszatok agytumort, avagy a levegő szennyeződése* vagy Mirko Kovac *Így, így* című drámáinak színpadra vitelében - a kritikák tanúsága szerint - egyesíteni kívánta az experimentális formai eljárásokat a kritikus világnézettel. Ugyanakkor e periódusában tárult fel a narratívabb jellegű drámai szerkezet háttérbe szorítása és az esszéisztikus, reflexív, polemikus diskurzus előtérbe kerülése *(a Michelangelo Buonarrotti* című korai Krlea-dráma, a *Részeg novemberi éjszaka 1918* című Krleza-szövegvariáció, majd Slobodan Snajder *Kamov halálrajza* című színművének rendezése).

Ristic rendezői poétikájának lényege tehát a szubverzív színpadi formában, az esszéisztikus-analitikus színpadi beszédben érhető tetten. A drámai cselekményvezetést, a drámai szituációkkal való építkezést szüntelenül megszakítja a cselekmény és a szituáció kommentárja, vagyis a gyors és sokszor váratlan stilisztikai váltások sorozata. A szerves rendezői narrációt intellektuális betétekkel dekomponálja, és ennek köszönhetően az előadás nyelvébe következetesen elidegenítő részleteket sző. Ebből polifonikus kompozíció és előadáslogika születik, amelynek megvan a sajátos térbeli, dramaturgiai kontrapunktrendszere. Széles ívben kibontakozik a kritikai teatralizmus azonosulásvágya és a brechti elidegenedési effektus állandó kettőssége. A brechti hagyományt így az előadás mikrostruktúrájában eleveníti fel, az elidegenedési effektust nem globális síkon, a recepció legáltalánosabb szintjén valósítja meg, hanem egy-egy szegmentumban, amelyek azután aktívan hatnak az előző vagy az épp soron levő részletekre, jelenetekre. Ebből adódóan az elidegenedési effektus az egész játék síkján elveszti plasztikus jellegét, következetes logikáját, mert az egyes elidegenedési momentumokat agresszíven keresztezik a katartikus teátrális részletek. A különböző előjelű egységek kockázatos eklekticizmust szülnek, az eksztatikus lírai jeleneteket vagy a barokkos koreográfiát ellenpontozzák az intellektuális kommentárok, a puritán színészvezetés vagy a tu-

datos színházi filozofémák. Ez az eklekticizmus azonban szándékos, és a legtöbb Ristié-rendezésben koherens világ-nézeti alapra épül. Említettük már, hogy Ristic a formát, előadásainak gazdag és innovatív formavilágát következetesen szociális jelentéssel ruházza fel. S teszi ezt egy olyan korban, amelyre inkább a formai keresés jellemző, amelyben nin-csenek kialakult, nagy és statikus formák, s így rendezéseiben az állandó formaátmenetek szükségszerűen tudátos, átgondolt eklekticizmust teremtenek.

Ristié rendezői világának e jellemvonásait még inkább kiemeli az a tény, hogy előadásainak alapját kollektív érzések és ársadalmi szimbólumok alkotják. Rendezéseinek visszatérő vezérmotívuma az a kérdés, azonosulhat-e az egyéni hős a tömegekkel, a tömegérzésekkel, a kollektív jelképekkel. Vagyis az egyén számára a tömegszimbólumok állandó vonzó-taszító erőt jelentenek. Ehhez Ristié gazdag színpadi „hátteret" teremt, s e hál:tér sokszor az előtér protagonistája lesz. A háttér elveszti mögöttes, sík-szerű jellegét, és a körszínházi vagy az átlószerű megoldás szabályai szerint szerveződik meg. Ez nemcsak az előadás ritmusát élénkíti, hanem a drámai hangsúlyokat is módosítja. Ristié lényegében felbontja a játéktér harmonikus felosztását, s a fontos, a drámailag hangsúlyos jelentések részére sokszor visszahódítja a színpad (látszólag) marginális részeit. Színpadtér-felosztása tehát diszharmonikus, ritmikus, nem hierarchikus. Tér-kompozíciójában így anarchikus jelek mutatkoznak, eltűnik a centrum és a periféria közötti különbség, ez viszont lehetővé teszi számára, hogy ötletesen, szabadon és kötetlenül mozgassa a színészeit, hogy a térkonvencióktól mentes koreográfiát teremtsen. Rendezői újításainak próbaköve a térkezelés. Ezzel magyarázható az a hajlama, hogy új, a színházépületen kívüli játékteret keressen, és innen eredeztethető az a törekvése is, hogy a hagyományos színpad keretein belül radikálisan megreformálja a térstruktúrát. Ristié rendezői eszköztárára jellemző, hogy egyféle totális színházat hirdet, de ehhez nem a létező színpadi konvenciók puszta felülmúlásával jut el, hanem a brechti hagyományokból kiindulva, meghatározott intellektuális módszer segítségével, nem csupán a látvány tökéletes megszervezését, hanem az előadás teljes éthoszát szem előtt tartva.

Munkásságában a totális színház koncepciója nem egyszerűen rendezői módszeréből és eszközeiből következik, hanem látásmódjából és világnézetéből is. Előadásainak legnagyobb része polemikus hangvételű, elszántan elemzi az emberi vereség, a társadalmi kórtünetek okait., és nem elégszik meg annak nagy-szabású ábrázolásával. Aiszkhülosz *Perzsák* című tragédiájának rendezésekor neki nem elegendő, hogy a győztesek és a legyőzöttek viszonyát elemezze, hogy a legyőzötteken mérje le a győztesek hősiességét, de indulatosan megfogalmazza a nép vereségét is. Dusan Jovanovic *Haditito*k című drámájában is első-sorban a tömeg öneszmélésének dramatikus labirintusa érdekli. *Az A-moll mise* (Danilo Kis *Boris Davidovics síremléke* című elbeszélésének Ristié által írt színpadi változata és kommentárja), miközben megfogalmazza a forradalom tragédiáit, balladikus hangon elmondja a forradalmak vereségeit, ugyanakkor a tömegek permanens reményét is megmutatja. Érdeklődésének homlokterében tehát a forradalom eszméje, a forradalom drámai válaszútja, kudarca és reménye áll. Számos előadásának vezér-motívumát képviseli a létező társadalmi létformákkal folytatott vita, a statikus és konzervatív szimbólumok ironikus megvilágítása, a közélet tradicionális fan- tomjainak bírálata, az autoritatív életfel-fogás és gondolkodásmód tagadása. Színházi hitvallása a korszerű, antiautoritatív baloldali állásfoglalás és világnézet, Ennek a felfogásnak a legkomplexebb esztétikai megvalósítása az *A-moll mise,* amelyben példaszerűen ötvöződnek a világnézeti és a formai intenciók. Ez az előadás, akár egy hatalmas szocialista kórus kiált az antiautoritatív forradalmak után, s ennek a kiáltásnak, „misének" a hangja erősebb a történelmi vereségek siratóénekénél, fájdalmánál. A Beckett-mű, *a Godot-ra Járva* ugyanebben a szellemben került színre, a várakozás programszerű, konzervatív misztikáját bírál-ta benne, és ezzel megszabadította a drámát a Godot-közhelyektől.

Ez a világnézeti kritika implikálja, hogy a színházban gondolkodó Ristié minduntalan szét akarja feszíteni a színház határait, hogy előadásaiban a cselekvő és kritikus ember képe formailag is releváns legyen. E kettős mozgásban rejlik Ljubisa Ristié színházának ereje: a totális színház számára nem programszerűen vallott, hanem jelzésszerűen jelen lévő, nem normatív-stiláris, hanem - a fentebb kifejtett értelemben - szocialisztikus-utópikus elv.

CSÁKI JUDIT

Kialszanak a fények?

Színház New Yorkban 1984 őszén I.

November közepén formás kis „színi-előadás" helyszíne volt a New York-i Times Square. Az előkészület abból állt, hogy komoly üzletemberek részletes, pontosan kidolgozott tervet vittek a városatyák elé a város színházi centruma végletes kettősségének megszüntetéséről. Az eddigiek során ugyanis hiába volt minden intézkedés, hiába emelték már vagy tíz éve hatszázra a téren szolgálatot teljesítő rendőrök létszámát: a városnak ez a része ma se biztonságos, tolvajok, rablók, prostituáltak, kábítószeresek, pornómozik és -üzletek zavarják a Broadway-színházak elegáns közönségét.

A rendezési terv szerint földig rombolják majd a jelenlegi épületeket, hatalmas felhőkarcolókat húznak fel a helyükbe - és végképp befellegzett azoknak a fényreklámoknak, amelyektől, sokak szerint, Times Square a Times Square.

A színielőadás a televízió - több társaság - népes kivonulásával kezdődött, és egyenes adással folytatódott. Amatőr szereplők - az „utca embere" fakadtak ki profi riportereknek - a „pártatlanok-nak" - a „barbár", „antipatrióta" terv ellen. A feszültség a kitűnő dramaturgiának köszönhetően fokozódott - ahogyan kell. A tetőponton azután lekapcsolták a Times Square összes fényreklámját - sosem látott sötétség és egy pillanatig hatalmas csend ülte meg a teret. A láthatatlan és nem tehetségtelen rendezőség úgy döntött: a tetőpont egy-úttal az abgang...

Ott-tartózkodásom idején nem dőlt el végleg, mi lesz a tér, illetve a fényreklámok sorsa.

Off nélkül

Ez volt egyébként az egyik legjobb színi-előadás, amit New Yorkban láttam. Kin-ti kollégáim szerint rosszkor érkeztem: ezen az őszön, kora télen nem történt semmi izgalmas. Igaz - tették hozzá -, így van már egy ideje.

A Broadwayn változatlanul mennek telt házzal, hónapokkal előre vásárolt jegyekkel - a több éves slágerek: a Chorus *Line, a Dreamgirls, a Negyvenkettedik*

utca, a Macskák, az Oh, Calcutta !. Új és nagy siker a Dumas regényéből készült musical, *a Három muskétás;* szintén új, szintén nagy siker, de nem musical Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámájának előadása, Willy Loman szerepé-ben Dustin Hoffmannal. Erre éppúgy szétkapkodják a negyven-negyvenöt dolláros jegyeket, mint *a* Macskákra, de a kritikusok szerint még sincs esélye arra, hogy olyan szériát érjen meg, mint a musicalek. Es nem elsősorban azért, mert egyébként - mint mondják - hagyományos, majdhogynem fantáziátlan és kissé unalmas előadás, hanem mert ilye-nek a Broadway törvényei.

A legtöbb Broadway-előadás tehát musical; részint már befutott szerzők új darabjai, részint az off Broadwayról áthozott - mert ott sikeresnek bizonyult - próbálkozások.

Nemcsak köztudott, hanem az unalomig agyonismételt tény, hogy a Broadway nem a színházi élet, hanem a színházi üzlet központja. Angolul már a neve - show-business - sem hordoz semmiféle pejoratív jelentést. Tudomásul vétetett, hogy a Broadway más, mint aminek az első pillanatban mutatja magát - éppen úgy, mint a Saks Fifth Avenue: az egyik színháznak mutatja az üzletet, a másik üzletnek a színházat .. .

Jelenleg körülbelül negyvenöt Broadway-színházépület van. (Broadway-színházépület az, amelynek nézőterén négyszázkilencvenkilencnél több ember fér el - gyakorlatilag nem ritka az ezernél nagyobb befogadóképességű színház sem.) Ennek csak mintegy a felében játszanak - a többi mozi, vagy más célra adták ki, esetleg üresen áll. Volt idő, amikor ugyanez a város nyolcvan ilyen színház-épületet bírt el.

A Broadway-színház - épület. Nem társulat, csak egy ház. Jobb esetben egy művészetpártoló dinasztia tulajdona, rosszabb - de gyakoribb - esetben egy ügyes és gazdag ingatlantulajdonosé, aki azt csinál vele, amit akar. Gyakori, hogy a tulajdonos „művészeti igazgató-ként" vagy tanácsadóként is funkcionál ; azon kívül, hogy bérbe adja az épületét, rendszerint pénze is van a produkcióban, tevékenyen részt vesz a stáb kialakításában, a darabválasztásban stb. „Szín-házi emberré" képezi magát.

A Broadway-színházak „commercial" színházak - szintén pejoratív felhang nélkül. (Ez az állandósult jelző, s a helyzet persze kitermelte a „non-commercial" vagy „non-profit" színházakat is.) Ez pedig mindent meghatároz működésével kapcsolatban.

A Broadway-színház nem kockáztat, nem vállal fel művészi irányzatot, önkifejezést, semmilyen „kétes értékű" küldetést. Biztosra megy, kipróbált és be-vált darabokat tűz műsorra, híres főszereplőket, neves rendezőket szerződtet; jó pénzért persze, mint ahogy a darab kiállításától sem kíméli a dollárt - szigorúan a sokszoros bevétel reményében. A hosszadalmas próbafolyamat s a sokszor még hosszadalmasabb szereplőválogatás, a szupertechnika s a szuperkivitel költségeit bőven megfizetteti a pénztáraknál.

A közismert tétel - mely szerint szín-ház sehol sem képes eltartani magát a világon - egyetlen masszív ellenpéldája lehetne ez a színházi képződmény. Még-se az.

Mert igaz ugyan, hogy a Broadway-színház nem kap sem állami, sem másmilyen támogatást, de nem is költ jó néhány olyan dologra, ami Európában a legtöbb színházban komoly tétel a kiadás rovatban. Nemigen rendel például darabot írótól - az előadások alapanyagát többnyire az off-Broadwayról „importálja". Nem „tart el" személyzetet - akik egy előadás megszületésében közreműködnek, alaposan megdolgoznak a fizetésükért. Egyszeri alkalomra szerződnek ugyanis. Bevétele tiszta nyereség, nem finanszíroz belőle új, másik darabot, hiszen egy előadást addig - sok-sok évig - tart műsoron, amíg közönsége van. Te-hát nem évadban, hanem sokkal nagyobb időszakban gondolkozik. Ha megbukik - ez is előfordul -, a bukás nem kíséri tovább; egyetlen társaság terhe az egész. Mások, újak jönnek, új próbálkozással, tiszta lappal.

Ugyanakkor: közvetett módon mégis részesül különböző támogatásokból. Mindazon szervezetek, amelyek általában a színház fejlődését hivatottak segíteni, „projectjeikből", tervezeteikből a Broadway-színházakat sem hagyják ki. És vannak olyan szervezetek is, amelyek - jótékonysági vagy egyéb alapon - egész házakat vesznek meg bizonyos előadásokból, például a mozgássérültek vagy süketnémák részére. Ugyanolyan áron persze, mint az átlagpolgár - mert a Broadway-színház nem jótékonysági intézmény.

Mégis, hiába olyan a Broadway, amilyen; hiába övezi lenézéssel vegyes megvetés az értelmiségiek részéről; hiába vált ki elkeseredett dühöt a más színházeszményt vallók közt - a legtöbb színháznak, írónak, rendezőnek és persze az összes színésznek mégis a Broadway a legdédelgetettebb álma. Én is szerettem volna hinni, hogy mást is felvállal ez a színházcsoport, mint a jól és drágán megcsinált, de többnyire üres és hígan szórakoztató musicaleket. De a Miller-drámát példaként idéző felvetésemre és gyanúmra, hogy talán a nemzeti drámairodalom első vonala mégiscsak otthonra találhat itt, határozottan leintettek. A Miller-darab mellékesen került színpadra - azon az előadáson elsősorban, mindenekfelett Dustin Hoffman lép színpadra, érte jön be a közönség, az ő neve tízszer akkora a plakáton, mint a szerzőé, és így tovább... Vagy sztárra, vagy siker-musicalre megy a színház - de mindenképp a pénzre.

Off

Az off-Broadway színház olyan épület, amelybe kilencvenkilencnél több, de ötszáznál kevesebb néző fér be. A kritikusok szerint itt található New York színházi életének legértékesebb és legizgalmasabb része. Részint kevésbé kommerciális, mint a Broadway; részint színházi életet működtet, tehát irányzatokat, írókat, rendezőket vállal fel, színészeket „termel ki" a Broadway számára, darabok után kutat, társadalmi irányultsága, érzékenysége az őt körülvevő világra megnyilvánul az előadásokban. Az off-off-Broadwayhoz viszonyítva lényeges művészeti garanciával bír, valamelyes profizmus, képzettség, színi kultúra jellemzi. Egyidőben körülbelül húsz-egynéhány off-Broadway produkció fut; ennek körülbelül a fele figyelemre méltó. (Pusztán összehasonlításként: a körülbelül hatvan jegyzett off-off-Broadway előadásból összesen csak mintegy tíz érdemel figyelmet - összegzik tapasztalataikat kritikuskollégáim.)

Az off-Broadway színháznak meghatározott szerződéseket kell kötnie a közreműködőkkel, íróval, rendezővel. Akik itt dolgoznak, fizetést, díjazást kapnak - ha többnyire nem is túl magas összeget, mégis itt talál méltó kereseti lehetőséget a rengeteg állástalan színész csekélyke töredéke. S bár a szerződés itt is egyet-len előadásra szól - nem állásra, csak munkára tehát -, szerencsés esetben egy *évad* gondját letudja a színész.

Az off-Broadway színházak legtöbbje szintén kommerciális - ilyen értelemben

ezek a „nagy" Broadway előszobái. A színvonalasabbak Joseph Papp Public Theaterje például, a maga öt színháztermével, tekintélyes külsejével és komoly repertoárjával - mégis vállalják a kockázatot, és „tartalmas" színházat csinálnak. Ez a bizonyos kockázat megfelelő színvonal esetén nem is olyan nagy

oktatnak ismét ismerőseim -, hiszen a városban akad azért némi igény a nívós intellektuális színházi élményre, amelyet másutt nemigen lehet kielégíteni.

Az ott-Broadway színház támogatást kap. A támogatás - és ez az egyik alap-vető különbség az európai és az amerikai színházi rendszer között - itt túlnyomórészt magánszemélyektől származik. Nem egyéni támogatás - de magán. Fontos tudnivaló, hogy a jelenleg ér-vényben lévő adózási rendszer támogat-ja is az ilyesfajta adományokat: aki pénzt ad, az az adomány összege után nem adózik. Különösen akkor fontos ez, ha valaki egy adóhatár közelébe kerül, ne-tán épp átlépne egyet, és jóval magasabb százalékot kellene fizetnie jövedelméből -. ilyenkor az adomány levonása után az alacsonyabb adószázalékot fizetve összegszerűen sokkal nagyobb a megtakarítása, mint az adomány összege. Ilyenformán - de igazi ügyszeretetből is - akadnak támogatói a színház-nak, olyannyira, hogy ezek az összegek teszik ki a színházi támogatás kétharmadát. Újabb egynegyedét pedig az egyéni támogatások. Ez a két támogatási forma komoly veszélybe került: úgy hírlik, Reagan egységesíteni kívánja az adószázalékot. Ha megszűnnek a határok, és ezzel az „ösztönző", várhatóan visszaesik majd az adakozási kedv.

A kétharmad és egynegyed után fennmaradó töredék az „állami" támogatás; *azaz* a városi, az állami (ami itt mást, mondjuk, megyét jelent) és a kormány-szintű. Nagyságáról csak annyit, hogy összegszerűen -- a pénzt „egyenesben" átszámolva - alatta marad a Hollandiában erre fordított összegnek.

Mindez együtt sem sok. Következésképp, és ez a másik lényeges különbség az európai színházi rendszerhez képest, a megkeresett bevétel aránya sokkal nagyobb a színház költségvetésében, mint az ilyen-olyan támogatásé. Igaz, egy-egy színház adminisztratív személyzete a miénknek csak töredéke; pedig a hirdetéssel ott például külön embernek kell foglalkoznia, nem is keveset; s ugyanígy az adományok szervezésével is. Arulnak trikót, posztert az előadásokhoz - ez mind bevétel.

Az off-Broadway színházak műsorán is van musical - nem is titkoltan azzal a céllal., hogy siker esetén átkerüljön a Broadwayra. De sok a kortársi dráma, akad klasszikus is; Pirandello, Lanford Wilson, Mrozek, Kroetz, Sam Shepard neve mellett sok-sok amerikai, eddig ismeretlen íróé szerepel.

Off-Broadway színházba menni sem olcsó: tíz és huszonöt dollár között mozognak a jegyárak . .

Off-off

Noha csak mintegy hatvan off-off-Broadway előadásról beszéltek nekem - sokkal többnek tűnt. Mindenütt játszanak; lépcsőházban, garázsban, kiszuperált gyárépületben (ez például előkelőnek számít), megállapíthatatlan funkciójú termekben - sok olyan helyen., amelyet a magyar tűzoltóság, rendőrség, KÖ,ÁL és ki tudja még, ki, rohanvást bezáratna. Es persze mindenütt a városban: az East Side előkelő részén, és azon a Lower East Side-on, ahol épelméjű ember nappal sem sétálgat.

Csinálnak show-t, musicalt itt is - és itt is azért, hogy a Broadwayra kerüljön. Ritkán sikerüL És játszanak mindent és mindenkit: Gorkijt és Saroyant, amatőrök által írt monológokat, némajátékot és operaátiratot. És játszanak mindenféle stílust: Sztanyiszlavszkij módszer-illusztrációt, melyet „egyelőre ismeretlen kísérletként" hirdet a műsorfüzetként szolgáló stencilpapiros. Naturalizmus, szürrealizmus, filmmel elegyített színház, mindenféle experimentális törekvés - s a teljes színháztörténeti avantgarde felvonul itt, szélsőséges színvonalú előadásokban, de egységesen forró ügyszeretettől áthatva.

De bármit játszanak - csak tizenkét-szer játsszák. Egyszerre legfeljebb kilencvenkilenc néző előtt. Ettől off-off-Broadway ... itt a színészek nem kapnak pénzt, sőt többnyire ők és az író, rendező finanszírozzák a nem túl költséges előadásokat. *Nagy* ritkán akad egy-egy mecénás is. Államtól származó támogatást

semmilyen szintűt- nem kaphatnak három évig; és sok csoport, társulat meg sem éri a három évet. Rá vannak szorulva az adományokra - őket fogja sújtani leginkább, ha Reagan beváltja ígéretét.

Vannak társulatok, amelyek saját épülettel rendelkeznek; esetenként ők fogadnak be más társulatokat is. Ezen a szinten a leggyakoribb, hogy néhány ember - színészek, rendező, sokszor kezdő író is - állandó csapattá áll össze.

Az off-off-Broadway nem a megállapodott, kikristályosodott színházi, esztétikai minőségek otthona. Sok jó részletet, merész újítást, vakmerő kísérletet látni itt - és sok kudarcot. Meg nyilvánvaló létbizonytalanságot, elkeseredett felfelé törekvést.

Az off-off-Broadway színészei - mint már említettem - nem kapnak fizetést, honoráriumot. Akadnak köztük képzetlen, a *szó* legszorosabb értelmében amatőr színjátszók - s akárcsak nálunk, ott sem jelenti azt, hogy ne értenének a szakmához. Miként az ellenkezője sem evidens. Színész egyébként könnyen lehet valaki az Egyesül: Allamokban; rengeteg különböző rendű és rangú intézmény képez színészeket - a néhány köz-ismert, világhírű színésziskolában, studióban csak a színészek töredéke tanul.

Nem nehéz bekerülni a színészek szakszervezetébe sem, s még könnyebb a színésznyilvántartásba - s aki a listán van, már színész. Állástalan színész. Számuk többszöröse a színházak felvevőképességének; még akkor is a falakon kívül szorulnának sokan, ha a színházak „normális" „igazságos" kiválasztás alapján dolgoztatnák őket. De nem is így van: „igazságtalanul", a nevekre hajtva alkalmazzák a színészt, aki név nélkül pincérnek, taxisofőrnek áll - s mint színész, a munkanélküliek népes táborát növeli.

E népszerűtlennek, ám számomra meggyőzőnek látszó érvelést nem valamely jól menő produkció pénzhajhász producere, hanem egy köztudottan, dokumentáltan baloldali, a színészekkel rokonszenvező kritikus vezette le nekem.

,Off-off-off"

Színikritikus. Ott sincs rá külön egyetem, speciális képzés, akárcsak itt. Ott is úgy kezdi a nagy reményű ifjú, hogy jobb-rosszabb írásaival bombázza a szerkesztőségeket, míg valahol valakinek megtetszik a munkája, és foglalkoztatni kezdi. Fix fizetésért, állandó állásban sokkal kevesebb kritikus dolgozik ott, mint nálunk. Legtöbbjük szabadúszó, és tényleges vagy hallgatólagos szerződés köti őt egy-egy újsághoz, szerkesztőhöz.

Bizonyos helyeken, bizonyos színikritikusoknak, bizonyos esetekben szinte korlátlan hatálma van. Ha Frank Rich, a New York Times vezető színikritikusa azt írja valamely Broadway-bemutatóról a premier másnapján(!) megjelenő kri-

tikájában, hogy a produkció unalmas, dilettáns, gyenge, rossz - aznap már nem játsszák a darabot. Jól kifigyelt tapasztalat inti erre a producert: így veszít a legkevesebbet. Mert a közönség bizony nagyon hallgat ott a kritikusra, ahol negyven dollárt fizet ki egy jegyért. (Ha nincs is értelme „egyenesben" forintra átszámolni ezt az összeget, a negyven dollár egy középosztálybeli ember számára ott körülbelül annyi, mintha itthon 350-400 forintot kellene fizetnie.)

Ellenkező értelmű mindenhatósága már nincs a kritikusnak - ott sem: „megmenteni", sikerre vinni nem tud produkciót, bármilyen felsőfokokat halmoz is kritikájában. Csak megölni.

De Frank Richnek persze általában tetszenek a Broadway-produkciók - így a radikális lépésre ritkán kerül sor. Mint ahogy hasonlóan vélekednek a televízió három-négy csatornájának állandó műítészei is - tehát nem fenyegeti nagy veszély a producereket. Más lapoknál dolgozó kollégák maliciózusan jegyezték meg, hogy a teljhatalmú kritikusok kiválogatása szigorú - és nemcsak pályaalkalmassági - szempontok alapján történik; hozzáfűzve azt, hogy a New York Times nevű napilapról elnevezett Times Square, a színházi élet központja nem-csak fizikailag van igen közel a lap szerkesztőségéhez, illetve tulajdonosaihoz.

De egy „normális" New York-i heti-lap, például a Village Voice színikritikusának is számít a véleménye; elsősorban persze nem a Broadwayn, amelyről - a szélsőséges ízléskülönbségek és hasonló okok miatt - nem is mindig írnak, ha-nem az off- és az off-off-Broadwayn. Nemcsak a közönség és a művészek számára fontos az írásuk, hanem az adományozók „megpuhítása" szempontjából is.

Mindez növeli a szakma felelősségét. Nem állítom, hogy minden szempontból optimális mértékben, de kedvező mellékhatása feltétlenül akad. Ott például súlyos etikai vétség, ha valaki kétszer „adja el" ugyanazt az írást, ugyanazt a véleményt. (Nem is beszélve arról, ha ugyanarról az előadásról nem is ugyan-azt a véleményt adja el kétszer!) De elég, ha például a kritikus véletlenül elszunyókál egy előadáson, amelyről írnia kell, s a szendergésnek tanúja akad (és biztosan akad!). A kritikus azonnal elveszti az állását.

Persze, miként a szélsőséges nemtetszés a Broadway-előadások esetében, ilyesmi se nagyon fordul elő.

Az 1984-es év (XVII. évfolyam)

Rovaton kívüli cikkek

RAJK ANDRÁS
A százéves Operaház 9/1
Szinháznyitás Zalaegerszegen 1/1
Színikritikusok díja 1983/84 10/1

Játékszín

BARTA ANDRÁS
Major mester Moliére-je 4/6
(Tudós nők, Katona József Színház)

BÉCSY TAMÁS
A hazugság és következménye 3/24
(August Strindberg: Az apa, Szolnok)
Kettétört előadás 4/9
(John Murrell-Georges Wilson: Sarah, avagy a languszta sikolya, Várszínház) A III. Richárd - eredményekkel, lehetőségekkel 6/i6 (Shakespeare tragédiája a József Attila Színházban)
Molnár Ferenc - ma 8/13 (Játék a kastélyban, Madách Kamara-színház)
Szociológiai státusok az álomban 12/1
(Hubay Miklós: Freud, avagy az álom-fejtő álma, Nemzeti Színház)

BÉRCZES LÁSZLÓ
Kész az oltár! 5/22 (Balázs József: A bátori advent, Nyír-egyháza)

BÓTA GÁBOR
A megszelídített Csokonai 5/24
(A Karnyóné Veszprémben)

BUDAI KATALIN
. győzhetetlen a valódi vágy" 2/7
(Babits Mihály: Laodameia, Várszínház)

CSÁKI JUDIT
Megváltoztak a körülmények 1 /6 (Csurka István: Ki lesz a bálanya?, Zalaegerszeg)
Goldoni feketében 1/9
(A Szerelmesek, Zalaegerszeg)
„Hajhó! Zengj, te szabad szél!" 2/38
(Miljutyin-Dunajevszkij : Filmcsillag, Kaposvár; Vinyikov-Kracht-Tipot-Dunajevszkij: Szabad szél, Szolnok)
Jennygonny 3/20 (Brecht-Weill: Mahagonny városának tündöklése és bukása, József Attila Színház)
Színház helyett - színjátszás 5/25 (John Ford: Kár, hogy kurva, Katona József Színház)
A betegség börtönében 5/39 (Jean-Paul Sartre: Altona foglyai, Békéscsaba)
Mindenki ébren 6/23
(Shakespeare: Szentiváneji álom, Győr)
A mesterség ismerete 7/22 (BékéS Pál-Rozgonyi Ádám: Szegény Lázár, Pécs)
A fele - Deficit 8/7 (Csurka István: Ki lesz a bálanya?, Pesti Színház)
Goldoni - kétszer 10/32 (Két úr szolgája, Szentendre; A hazug, Székesfehérvár)
Jóccakát, anya! 12/22
(Marsba Norman színműve a Pesti Színházban)

CSÍK ISTVÁN
Mítosz, mese, költészet 9/35
(Kalevala, Állami Bábszínház)

DÉVÉNYI RÓBERT
Egy mimes Electra 7/28
Bábjáték - bábok nélkül 9/33 (Heltai Jenő-Gozzi: Szarvaskirály, Állami Bábszínház)
Kazincbarcika '84 11/6

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Amerikai tragédia 1/24
(O'Neill: Amerikai Elektra, Vígszínház)
Groteszk kakofónia 2/9 (Szép Ernő: Május és Kávécsarnok, Pesti Színház)
Hősök és áldozatok 3/15 (Görgey Gábor: Fejek Ferdinándnak, Szeged és Galopp a Vérmezőn, Madách Kamaraszínház)
A tárgyak hatalma 8/17
(Szép Ernő: Aranyóra, Játékszín)
A kőszegi Várszínház harmadik évada 10/42
(Nemeskürty István: Hantjával ez takar)

FORRAY KATALIN
Tévedések és hűhók 1/27 (Shakespeare: Tévedések vígjátéka, Debrecen és Sok hűhó semmiért, Nyíregyháza)
Ókori túsz-szedők 6/7
(Hubay Miklós-bemutató Zalaegerszegen)
Zajos siker - 1843-ban 10/34
(Nagy Ignác: Tisztújítás, Agria játékszín)

FÖLDES ANNA
Lapok a Fáklyaláng történetéből 2/1 (Illyés Gyula drámája a Thália Színház-ban)
Ez a Pisti - ugyanaz a Pisti? 4/3 (Örkény István: Pisti a vérzivatarban, Debrecen)
Mesebeli Jánosból - Kakukktojás 5/10
(Schwajda György darabja a Józsefvárosi Színházban)
Az Illatimpextől az Elektromos Agy Kutatóig 8/1 (Vészi Endre: A sárga telefon, Játékszín)

GÁBOR ISTVÁN
Operaévad két színházban 9/8
(Népszínház és Szeged)

GYÖRGY PÉTER
„Egy színész" 1/17 (Spiró György: Az imposztor, Katona József Színház)
A realitás igézetében 2/21
(Molnár Ferenc: Liliom, Kaposvár)
Farkasok órája" 2/35 (Per Olov Enquist: A tribádok éjszakája, Kaposvár)
Sok hűhó Fortinbrasért! 3/8
(Shakespeare: Hamlet, Pécs)
Az örök visszatérés 4/17
(Shakespeare: Romeo és Júlia, Miskolc)
Duplafenekű mű 5/4 (Weöres Sándor: A kétfejű fenevad, Víg-színház)
Kiismerhetetlen eklektika 6/4 (Hubay Miklós-Vas István-Ránki György : Egy szerelem három éjszakája, Szolnok)
A történelem sújtotta ember 7/1 (Bulgakov: Menekülés, Katona József Színház)
Keserű és édes 10/23 (Bertolt Brecht: Baal és Vladislav Vancura: Szeszélyes nyár, Boglárlelle)
A szép Shakespeare 12/12
(A II. Richárd a Vígszínházban)

tartalomjegyzéke

HAVAS FANNY
Zsarolni érdemes? 7/11
(Caragiale: Az elveszett levél, Debrecen)

KERÉNYI GRÁCIA
Jóslat 7/30(Cseh Tamás estje)

KISS ESZTER
A pórul járt hízók esete 3/t8 (Czakó Gábor: Disznójáték, József Attila Színház)
A fizikusok Veszprémben 4/20
Porondon a századforduló 9/z7 (Leonyid Andrejev: Aki a pofonokat kap-ja, Miskolc)
Dirit-darab 12/ (Sárospataky István: Teakúra, Várszín-ház)

KOLTAI TAMÁS
Ostinato 3/35
(Ravel: Bolero, Győri Balett)
Értelmiségi csömör 5/30 (Edward Albee: Nem félünk a farkastól, Nemzeti Színház)
Kézirat sosem ég el 6/2t (Bulgakov-Babarczy: A Mester és Margarita, Kaposvár)

KOVÁCS DEZSŐ
Az azonosság elvesztése és keresése 3/30 (Shakespeare: Ahogy tetszik, Katona József Színház)
A Don Carlos mint nemzedéki dráma 6/t 3 (Schiller tragédiája a Vígszínházban)
A fizikusok paradoxonai 8/22 (Dürrenmatt színműve a Nemzeti Szín-házban)
Szép asszonyok a Körszínházban 11/4

NÁDRA VALÉRIA
Domesztikált kígyófészekalj 2/t 3 (Gyurkovics Tibor: Fészekalja, Madách Karrtaraszínház)
Shaw-hűhó semmiért 4/11
(A szerelem ára, Nemzeti Színház)
Kék madár disco-bár 5/31
('Maeterlinck-mű a Thália Színházban)
Még mindig, vagy inkább újra 9/z5
(Hyppolit, a lakáj, Játékszín)

NÁNAY ISTVÁN
Lucifer drámája 1/2 (Madách Imre: Az ember tragédiája, Zalaegerszeg)
Egy eszményi rab lázadása 2/33 (Slawomir Mrozek: Emigránsok, Szolnok;
Hamlet - pokrócban 3/t
(Shakespeare tragédiája Kaposvárott)
Fővárosi amatőrök 4/22
Kert - szörnyekkel 5/1
(Spiró György drámája Kaposvárott)
Tragédia-szertartás 6/9 (Madách Imre: Az ember tragédiája, Miskolc;
Egy színház és egy rendező egy évadja 7/t3
(Moliére: Fösvény, Kamondy László: Lány az aszfalton és Szüle Mihály-Győző László-Bor József-Vincze Ottó: Egy bolond százat csinál - Zalaegerszeg)
Színházi műhelyek 8132 (A kecskeméti Katona József Színház mozgásszínházi tagozatának és az Utcaszínháznak a bemutatói)
Mirákulum a múzeumudvarban 10/22 (Nimwégai Márika csudálatos kalandjai egy kanördöggel, Szolnok)

NOVÁK MÁRIA
A mi Keanünk 6/3o (Dumas-Sartre: London l:irálya, avagy Kean, a színész, Szeged)
Jelentés az árnyékvilágról 8/3o(Jevgenyij Svarc: Árnyék, Békéscsaba) Az elszalasztott lehetőségez vára 10/37
(Fekete Sándor: A Lilla-vita titka és Módos Péter: ... És itt a földön is, Gyula)

PÁLYI ANDRÁS
Intuíció és dicsőség 12/15 (Heinrich von Kleist: Homburg hercege, Szolnok)

P. MÜLLER PÉTER
Életkép - tragédiával 5/z7
(Osztrovszkij: Vihar, Zalaegerszeg)
Psyché átváltozásai 5/8
(Weöres Sándor műve Pécsett)
Az újraálmodott Mélyvíz 6/1
(Mándy Iván darabja Zalaegerszegen)
A forradalom passiója 8/19 (Iszaak Babel-Ruszt József: Húsvét, Zalaegerszeg)
Hitek és áldozatok 10/28 (Wassermann-Leigh: La Mancha lovagja és Sárosi István: Az áldozat, Pécsi Nyári Színház)

POR ANNA
Szimfonikus balettek Győrött 5/34
Változatok magyar Elektra-témára 7/z4
(Bornemisza Péter drámája a Várszínházban)

RÁCZ GYÖRGY
Operettvilág 9/16

RADICS VIKTÓRIA
Magyar Elektra a Romkertben 10/36
(Bornemisza Péter tragédiája az Agria Játékszínen

RAJK ANDRÁS
Mai zenés színház „az operett hazájában" q/2z

RÓNA. KATALIN
Hová lett az irónia? 2/11
(Szép Ernő: Lila ákác, Népszínház)
Cui prodest? 1/28 (Tofn Topor: A bolond, Madách Színház)
Nyolc kicsi előadás 10/16 (Csengey Dénes: A cella.; Bodansky György-Vándorfi László: Jézus Krisztus, az embernek fia; Agatha Christie: Tíz kicsi néger; Gyurkó László: Az egész élet; Kaló Flórián: Egyedül; Nóti Károly-Fényes Szabolcs Szenes Iván: Nyitott ab-lak Kecskemét)
Megértő mosoly 12/10 (Heltai Jenő: A Tündérlaki lányok, József Attila Színház)

SOMLYAI JÁNOS
Sete Piscator, sem Tolsztoj / 3 3
(Háború és béke, Veszprémi
Tudunk-e (nem) hazudni ? z3 (Székely János: Irgalmas 'Hazugság, Békéscsaba
Időt en nyomorúság 6/z6
(Gorkij: Éjjeli menedékhely, Győr)
Remekmű és múló idő 7/17 (Tolsztoj-Piscator: Háború és béke, Thália Színház)
A monodráma csapdája 8/t t (Tömöry Péter: Az idő alkalmatos volta, Veszprém)

SCHULCZ KATALIN
Alternatív manzárd 12/6 (Kertész Ákos: Családi ház manzárddal, Várszínház)

SZAKOLCZAY LAJOS
Tamási-előadások - Tamási-színészek nélkül? 5/t7 (Osvigasztalás, Győr; Ördögölő józsiás, Debrecen)

SZÁNTÓ JUDIT
A budoárok Galy Gay-e z/z8
(Frank Wedekind: Lulu, Miskolc)
A tehetetlenség könnyei 3/33 (David Storey: Otthon, Dunaújvárosi Bemutató Színpad)
Anatol á la Kosztolányi 4/t4
(Arthur Schnitzler darabja Szolnokon)
Perújrafelvétel "Tiszazugon 5/t4
(Háy Gyula: Tiszazug, Debrecen)
Volt egyszer egy Pantagleize ... 8/z6 (Michel de Ghelderode darabja Kaposvárott)
Kié ez a kéz? Lehet, hogy az enyém.. . 11/1
(Botho Strauss: Oh, azok a hipochonderek, Szolnok)
Zuhog a rossz 12/18 (John. Webster: A fehér ördög, Zalaegerszeg)

SZÁNTÓ PÉTER
A krónikás to/4o
(A Rockszínház bemutatója)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Romantikus személyiségzavarok 2/26 (Woody Allen: Játszd újra, Sam!, Vígszínház)
Szokatlan színházi változat 8/24 (John Steinbeck: Egerek és emberek és Tennessee Williams: A vágy villamosa, Székesfehérvár)

TARJÁN TAMÁS
A kecskeméti „világszenzáció" 1/11 (Kodály Zoltán: Háry János; Federico García I.orca: Don Cristobal és Alekszandr Blok: Komédiásdi; Hernádi Gyula: Királyi vadászat; Jöjj délre, cimborám)
Arcélhez - arcot is 3/11 (Molnár Ferenc: Liliom; Tóth Ede-Örkény István: A falu rossza; Gágyor Péter: Kocsonya Mihály házassága; Weöres Sándor: Csalóka Péter - Kecskemét)

VASS ZSUZSA
Totális színház darabokban 1/30 (Beaumarchais: Figaro házassága, Szolnok)
Godot-ra várva 3/22 (Samuel Beckett drámája a Madách Kamaraszínházban)
„Ezerévnyi békességet" 5/36
(Caragiale: Az elveszett levél, Szolnok)
Levonulás a színpadról 9/3o(Monodrámaszemle Gyöngyösön)

VINKÓ JOZEF
Elkésett példázatok a hatalomról 2/15 (Gáll István: Burleszk és Kolin Péter: Sziszi és Fuszi, Radnóti Miklós Színpad; Urbán Gyula-Darvas Ferenc: Itt a piros, hol a piros!, Népszínház; Gali József: Daliás idők,' Miskolc)
A malteros király 4/t (Szabó Magda: Béla király, Madách Szín-ház)

Megnyitjuk a vénát! 7/7
(Caragiale: Farsang, Pesti Színház)

WELLMANN NÓRA
A királynő katonái io/i8 (Arnold Wesker darabja a Madách Kamaraszínházban)

Vendég játékok

BÉCSY TAMÁS
Az alakok tökéletes átéltsége 7/37 (Strindberg: Haláltánc, Svéd Királyi Drámai Színház)

KOVÁCS DEZSŐ
Drámai portré korhű keretben 12/34 (Mihail Satrov: Így győzünk, Moszkvai Művész Színház)

NÁDRA VALÉRIA
Kortárs-e a Szovremennyik? 4/35 (A Moszkvai Szovremennyik Színház Budapesten)
Csehov és Moliére 12/31 (Sirály és Tartuffe, Moszkvai Művész Színház)

NÁNAY ISTVÁN
Commedia dell'arte 12/27
(A brnói Divadlo na Provázku előadása)

PÓR ANNA
Ádám ismét németül 12/24 (Az ember tragédiájának klágenfurti elő-adása)

SZÁNTÓ JUDIT
Ami jobb és ami rosszabb 7/34 (Hermann Bahr: Koncert, bécsi Volkstheater)

SZEREDÁS ANDRÁS
Történelmi lecke 7/31 (Heinrich von Kleist: Hermann csatája, bochumi Schauspielhaus)

Arcok és maszkok

MIHÁLYI GÁBOR
Reményvesztve - tragikusan 4/25 (Törőcsik Mari Beckett: Ó, azok a szép napok!-jában)

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről 6/32 (Jack: Bálint András - Otthon; Az ön-gyilkos: Reviczky Gábor - Május; Bubus: Koszta Gabriella - Cigánykerék)

Négyszemközt

FÖLDES ANNA
„Mi végre az egész teremtés ?" 10/44
(Beszélgetés Gábor Miklóssal)

GERÉB ANNA
Próba után - Szmoktunovszkijjal 4/42

MÉSZÁROS TAMÁS
„Amíg hinni tudok" 3/36
(Beszélgetés Markó Ivánnal)

OSGYÁNI CSABA
Könyvek a színházról 11/43
(Beszélgetés a MÚZSÁK Közművelődési Kiadó Szerkesztőségében)

TARJÁN TAMÁS
Találkozás Székely Jánossal 2/41

Fórum

BALLA LÁSZLÓ
Gondolatok Shakespeare Hamletjéről 3/43

BÉCSY TAMÁS
A dráma és a színjáték viszonya I. 1/38
A dráma és a színjáték viszonya II. 2/44

DR. KONCZ GÁBOR
Színház - hátrányos helyzetben I. 5/41
Színház - hátrányos helyzetben II. 6/39

LENGYEL GYÖRGY
Két Tragédia-előadás 6/35

NÁNAY ISTVÁN
Előadások - gyerekeknek 9/37

NYIKOS ISTVÁN
Többletbevétel, a színházak gazdasági mentőöve 12/3
6

PÁL ENDRE
Finanszírozási lehetőségek 12/3
9

P. MÜLLER PÉTER
Iskola a színházban 9/43

RÓNA KATALIN
Megújul-e a magyar színház - magán-úton? 4/26

DR. RUPP ANDRÁS
Színház - hátrányos helyzetben? 8/36

SIVÓ EMIL
Színház és közönség 9/46
Színházművészetünk mai gondjairól 12/38

Színháztörténet

BERÉNYI GÁBOR
A színházteremtő Téri Árpád 5/48

NÉMETH ÉVA
Az Amerikai Elektra a magyar sajtóban, 1937-1980 1/42

Világszínház

BÉCSY TAMÁS
Tapasztalatok a dán színházról 11/31

BÉRCZES LÁSZLÓ
Micimackótól Don Quijotéig 11/19
(A cseh amatőrszínjátszás 26. fesztiválja)

BERKES ERZSÉBET
Színház a Bega-parton 7/42
(Örkény István: Tóték, Temesvár)
„Amennyit a szív felfoghat magába" 11/21
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Kolozsvár)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A Tóték Iasiban 7/39

FÖLDES ANNA
Nancyi napló 11/35

GEROLD LÁSZLÓ
Két este Újvidéken 8/38 (Kosztolányi Dezső-Harag György: Édes Anna és Alfrcd Jarry: Übü király)

KOLTAI TAMÁS
A cselekvés módozatai 12/42
(Három francia előadás)

MÁTÉ LAJOS
Párhuzamok 11/15
(Amatőr világszínházi találkozók)

NÁDRA VALÉRIA
Kortárs-e a Szovremennyik? 4/35 (A moszkvai Szovremennyik Színház Budapesten)

NÁNAY ISTVÁN
Színházi „új hullám" Moszkvában 4/28
Népszínház és helytörténet 11/11
(Vándorszeminárium Dániában és Svédországban)

NYAKAS SZILÁRD
Az előadástól a próbáig 4/38
(Színházi esték Moszkvában)

REGŐS JÁNOS
A Titanic kiemelése 7/46
(Egy londoni environment)

RIA, JULIAN
Angol színház '83 8/44

SZAKOLCZAY LAJOS
Színházi esték Újvidéken 11/27 (Georg Büchner: Leonce és béna és Majtényi Mihály: Harmadik ablak, avagy muzsikaszó jókívánság)

SZITNYIKOV, VASZILIJ
Szovjet dráma a nyolcvanas évek elején 4/31

VARGA KATALIN
Szonya voltam Szimferopolhan 4/40

VÉGEL LÁSZLÓ
A változó hisztrió 1/45
(A 17. BITEF-ről)

Szemle

ANTAL GÁBOR
Színház 4/45
(Ambrus Zoltán kötetéről)

CSÍK ISTVÁN
Variációk rajzra, ruhára és más eszközökre 11 /46 (Díszlettervezők kiállításai)

FORRAY KATALIN
Színház az emberért 4/47
(Giorgio Strehler kötetéről)

FÖLDES ANNA
Aggodalommal teljes szenvedély 6/47
(Hubay Miklós: A dráma sorsa)

PÁLYI ANDRÁS
„Sértett ő is" 1/46
(Hegyi Béla: Latinovits)

RÓNA KATALIN
Kétszerszínház 9/47 (Tarján Tamás: Kortársi dráma és Százszorszínház)

Drámamelléklet

BÉKÉS PÁL-ROZGONYI ÁDÁM
Szegény Lázár VII.

BULGAKOV, MIHAIL-BABARCZY LÁSZLÓ
A Mester és Margarita X.

CZÉRE BÉLA
Magyar Benigna , IX.

DÉKÁNY KÁLMÁN
Holttér XI.

GOSZTONYI JÁNOS
A festett király IV.

KERÉNYI GRÁCIA
Élet-ünnep - Kötélhúzás VI.

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
Hazánk fiai 1.
Édes otthon XII.

ODZE GYÖRGY
Lordok háza V.

SPIRÓ GYÖRGY
A kert II.

VÉSZI ENDRE
A sárga telefon VIII.

WITKIEWICZ, STANISLAW IGNACY Vargák III. (Fordította: Kerényi Grácia)

Bevezető a drámákhoz

PÁLYI ANDRÁS
Forradalom vagy apokalipszis? III.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Péter P. Müller:

Le tour de cirque de l'histoire

Le Théâtre Ouvert de Pécs a présenté en tant que dernier morceau d'une trilogie *Le Scénario* d'István Örkény, dans la mise en scène de János Vincze. En plus d'une analyse de la préparation dramaturgique et des qualités du spectacle, notre collaborateur traite aussi de la genèse et de la réception de l'oeuvre ainsi que de la place qu'elle occupe dans le théâtre de son auteur.

Dezső Kovács:

La Famille Tott dans l'holocauste

Dans le cadre d'une initiative nouvelle pour notre pays, les artistes du Théâtre National de Miskolc ont créé à Budapest, à la Scène, leur nouvelle première, celle de *La Famille Tott* d'István Örkény. Le metteur en scène Imre Csiszár a décidé de renforcer, parmi les différentes nuances du texte, celles, tragiques, de la soumission et de l'autodestruction insensée, et l'ensemble versé dans le style grotesque l'a solidement soutenu dans ses efforts.

Katalin Forray:

Une institutrice de 1908

Au Théâtre József Attila le metteur en scène Olga Siklós a choisi la version originale – exempte de coupures et de corrections – de la pièce classique de Sándor Bródy, *L'Institutrice*. A ce propos notre collaboratrice compare les variantes du texte pour désigner celle qui, à son opinion, serait aujourd'hui la plus propre à faire valoir les idées de l'auteur.

Tamás Bécsy:

Les formes différentes de l'engagement

En réalisant, pour le Théâtre Madách, la tragédie d'Arthur Miller: *Les Sorcières de Salem*, György Lengyel a axé sa conception sur les différentes manifestations de la fermeté et de l'engagement. Selon notre critique, il s'agit d'un spectacle réussi qui contribue aussi à l'enrichissement du profile de ce théâtre.

Mária Novák:

Où se trouve l'Illyrie?

A Nyíregyháza on a présenté *La Nuit des rois* de Shakespeare dans la mise en scène de László Salamon Suba. Malgré quelques idées hybrides, le spectacle a heureusement évité les trappes de l'actualisation ou d'une interprétation retrécie, pour offrir un divertissement agréable aux spectateurs animés d'une attente confiante en ce qui concerne l'avenir de ce jeune théâtre.

István Nánay:

Théâtre à l'Université Technique

Au sein de l'Université Technique de Budapest il y a un petit théâtre très bien équipé qui s'appelle Skéné et qui accueille pas mal de spectacles théâtraux ou musicaux, expérimentaux ou d'avant-garde; de nombreux ensembles ou solistes hongrois ou étrangers, amateurs ou professionnels y ont été introduits au public. Passant en revue le programme d'un mois, le critique en choisit quatre pour en parler en détail: le *Faust* du Teater Schahrazad de Stockholm, l'adaptation du *Maître et Margarita* de Boulgakov, signée par un des ensembles du Théâtre Skéné lui-même, un spectacle collectif d'un groupe amateur ainsi que *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus, joué par un ensemble composé d'artistes professionnels.

Zsuzsa Radnóti:

Gyula Krúdy dramaturge et « La Chaise de poste rouge »

En 1918 le grand prosateur Gyula Krúdy a lui-même adapté pour le théâtre son célèbre roman, *La Chaise de poste rouge*. Le texte est peu conforme aux exigences de la dramaturgie traditionnelle mais c'est justement sa structure relâchée, ses séquences impressionnistes, son atmosphère hésitant à la limite du rêve et du réel qui indiquent le chemin d'une conception moderne du théâtre. Dans son essai notre collaboratrice traite du destin de cette oeuvre, longtemps ignorée puis redécouverte.

Győző Duró:

« Ces gens sont nés dans mes rêves . . . »

C'est le 30 avril 1984 qu'eut lieu au Théâtre Katona József la première de *La Fuite* de Boulgakov, dans la mise en scène de Gábor Székely. C'est maintenant le tour du dramaturge du spectacle d'évoquer dans son article les problèmes philologiques posés par les préparatifs, les recherches poursuivies par l'ensemble et les solutions qu'ils avaient choisies.

András Pályi:

Deux festivals à Belgrade

En plus du BITEF, festival international de théâtre organisé à Belgrade pour la dix-huitième fois, cette année a vu aussi la naissance d'un « festival privé », sous le nom de GODOFEST qui, bien sûr, renvoie a la pièce de Samuel Beckett. Notre collaborateur résume les expériences de chacune de ces manifestations.

László Végel:

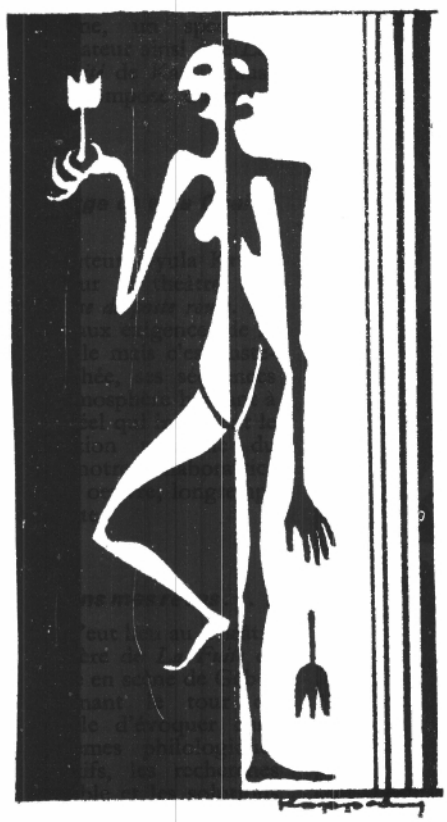
Théâtre total et utopie critique

Le critique hongrois vivant en Yougoslavie esquisse la carrière d'un jeune metteur en scène yougoslave, surgi au cours des années soixante-dix, Ljubiša Rištić, en définissant les marques déterminantes de son activité et les points cardinaux de sa vision artistique.

Judit Csáki:

Les lumières s'éteignent-elles?

En retour de son voyage aux États-Unis, la critique rend compte de la structure théâtrale de New York. Elle s'étend successivement aux caractéristiques artistiques et économiques des théâtres du Broadway, de l'off-Broadway et de l'off-off-Broadway, explique le système des différentes subventions et leur proportion selon la catégorie du théâtre donné et éclaire finalement le rapport général de la critique et des critiques individuels au système théâtral.



Ára: 30,– Ft