SZÍNHÁZ

Bőgel József: Elsüllyedt értékek nyomában ● Zappe László: Filozófusok a sitten ● Szántó Judit: A pokol költészete ● Pályi András: Stílus és „szellemi állapot" ● Kormos Balázs: „Viszem magammal a színházamat" ● Koltai Tamás: A Tragédia 1955-ös felújítása I. ● Györffy Miklós: Don Sarlós – dráma

1989
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1989. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Németh Jenő vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírtapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a
HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
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

907214 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Hernádi Judit és Eperjes Károly a Himnusz
játékszínbeli előadásában
(Gábor Viktor felvétele)

A hátsó borítón:
Antal Csaba díszlete a Haldoklik a király
Katona József színházi
előadásához (Iklády László felvétele)

TARTALOM

játékszín

BŐGEL JÓZSEF
Elsüllyedt értékek nyomában (1)

ZAPPE LÁSZLÓ
Filozófusok a sitten (7)

FÖLDES ANNA
Az ember, az asszony és a Himnusz (10)

SZÁNTÓ JUDIT
A pokol költészete (15)

PÁLYI ANDRÁS
Stílus és „szellemi állapot" (19)

CSÁKI JUDIT
Magánügy (22)

ERDEI JÁNOS
A Haramiák Egerben (25)

négyszemközt

KORMOS BALÁZS
„Viszem magammal a színházamat" (31)

BORS EDIT
A Hold Színháza (37)

színháztörténet

KOLTAI TAMÁS
A Tragédia 1955-ös felújítása I. (43)

drámamelléklet

GYÖRFFY MIKLÓS: **Don Sarlós**

BŐGEL JÓZSEF

Elsüllyedt értékek nyomában

Az István király bemutatója Veszprémben

E sorok írója bevallja: bár egykori piarista diákként tanult a Sík Sándor által (is) írt, szerkesztett tankönyvekből, s még a felszabadulás utáni években is szerepelt egy Sík Sándor-oratórium előadásában, szavalt, megjegyzett Sík-verseket, idézeteket, de aztán, miként az egész irodalmi és színházi köztudatban, az ő tudatából is a tudatalattiba szállt a költői, tudósi és drámaírói életmű. E süllyedést - minden mentegetőzési szándék nélkül mondva - a politika és művelődéspolitika számos igazságtalansággal, torzítással is járó tektonikus változásai okozták, mert hiába, Sík Sándor a szó szoros értelmében is „guelf" volt, s ez egyszerűen nem tetszhetett a „ghibellineknek". S íme, tavaly ősszel a veszprémi Petőfi Színház gesztust tett a guelf költő-drámaíró felé: 1988. november 17-én, az újjáépült színház avatására, bemutatta Sík Sándor *István király* című drámáját, s ezzel egyszersmind fontos politikai gondolatokat is megfogalmazott a politikai, társadalmi és erkölcsi válságtól mélyen érintett közönsége számára.

A gesztus értékeléséhez néhány vonással fel kell vázolnunk a költő, a drámaíró és a pedagógus pályáját vagy legalábbis e pálya néhány szakaszát, eredményét, problémáját. (Teljességre már csak azért sem törekedhetünk, mert az említett elsüllyedési folyamat miatt még az információs csatornákat is kutatni kell, nemhogy a műveket.) Szerb Antal - e világnézetében, esztétikájában annyira rokon lélek - a *Magyar* irodalomtörténetben így jellemzi Sík Sándor addigi életművét és jelentőségét: „Elsőnek kísérelte meg a katolikus tartalmat a Nyugat, áttörés által hozott új formákba önteni. Átélte és magáévá tette Ady nyelvújítását, átvette a szecesszió formai nyereségeit, az impresszionista líra közvetlenségét és bensőségét, és mindezt egységbe foglalva, egyéniségének ujjongó és fiatalosan megrendült pátoszával a hit szolgálatába állította." Ez a néhány sor mindenekelőtt a költői oeuvre-t s annak tartalmi-formai összetevőit jellemzi, ám az egyetemes és ezen belül a magyar irodalomtörténeti és stílustörténeti elhelyezésen túl (mely szerint Sík Sándor az úgynevezett neokatolikus irodalmi áramlat jeles képviselője, bízvást mondható, máig is legnagyobb hazai költő-pedagógus reprezentánsa) az elmondottak a drámaíróra is jellemzőek, s ezért tanulságos egy másik, Sík korai poézisát elemző írásból is idézni. Kosztolányi Dezső 1910-ben, hat évvel az első Sík-dráma megszületése előtt, így jellemzi az ifjú poéta *Szemben a nappal* című kötetét *az* Életben: „Szabad, bátor és egészséges rajongó, csupa kedv, öröm és optimizmus... A kritikus egyelőre csak egy kis fáradtságot kíván neki, hogy merev ereje rugékonyabb legyen, és... kegyetlen is tudjon lenni."

A „fáradtságra" Sík Sándornak szüksége is volt, mert ennyire rajongva, ennyi idealizmussal eltelve drámát, jó drámát nehéz írni, márpedig a műfajt egyre inkább ambicionálta. 1916 és 1943 között összesen tizenegy drámai művet írt: 1916-ban a háromfelvonásos *Ébredést,* még ugyanebben az évben *a Salamon király gyűrűjét, s* 1918-ban jelent meg az *Alexius* című ötfelvonásos misztériumjáték, melyet később Bárdos Lajos megzenésített. Egyik kései méltatója, Boros Lajos szerint „társait, barátait, tanítványait elsősorban az 1923-ban írt ötfelvonásos Zrínyi-drámáról vallatta legtöbbet. (Maga talán azt tartotta legkedvesebb szülöttének.)" 1929-ben újabb dráma született *A montecaselai erdő* címmel, Assisi Szent Ferencről. Hétrészes erkölcsi-filozófiai dráma az 1930-ban keletkezett *A boldog ember inge,* két kedves drámahősének, Leventének és Csillának szerelméről, boldogságkereséséről. Szent István alakja az 1933-ban bemutatott háromfelvonásos tragédiában, az *István királyban* formálódott nagyívű dráma hősévé s jutott el a Nemzeti Színház színpadára, de ismerjük e mű egy korábbi, kiérleletlenebb változatát is: *a Szent István király* című kétrészes tragédiát, melyet 1930-ban mutatott be a Szegedi Városi Színház. Kiadatlan dráma az 1934-ben írt *Testvérek,* majd a következő évben Sík kedves tanítványai, a Szegedi Fiatalok Művészi Kollégiuma kiadásában jelent meg a négyrészes *Advent,* melyet 1937-ben a Magyar Színház mutatott be Hevesi Sándor rendezésében, Losonczy Dezső zenéjével és átdolgozásában. *Az égigérő torony* című ötfelvonásos dráma Szegeden kapott színpadot 1943-ban, de közben már eljutott néhány iskola (így a piarista gimnázium) színpadára az 1942-ben írt s Rákóczi bécsújhelyi szökésének egyik epizódját feldolgozó modern iskoladráma, *a Podolini diákok,* amely példamutató dokumentuma Sík Sándor haladó szellemiségének, németellenességének, emberségre, helytállásra buzdító erkölcsiségének. Nincs módunkban a drámai életmű további kiteljesedéséről és színpadi pályafutásáról számot adni; részben magyarázatképpen is álljon itt még az a néhány mondat, melyet az egykori Színházművészeti Tanács valamelyik, magát meg nem nevező tagja írt rá a Zrinyi-dráma utolsó oldalára (Franklin Társulat, Bp. 1923., a Magyar

Szoboszlay Sándor (István király) és Fazekas István (Péter) Sík Sándor drámájában

István király (Szoboszlay Sándor) és Ilona (Kolti Helga) a veszprémi István királyban

Színházi Intézet könyvtárának péklánya): „Igen szépen ír magyarul, a költői nemes érzés is erős oldala, a drámaírói tehetségnek azonban még a nyomai sem mutatkoznak e művében." Íme a szigorú verdikt a legkedvesebb műről, s csak találgathatunk, mit is jelentsen ez: a Kosztolányi említette „fáradtság" hiányának regisztrálását avagy inkább az esztétikai-színházpolitikai vasfüggöny lezuhanását Sík műveire?

Az *István király* megközelítése érdekében vegyük most szemügyre a drámaírói életmű addigi két csúcsát, *az Alexiust* és *a Zrínyit*. Az előbbi az első világháborús évek vívódásainak terméke, s túlzás nélkül állítható, hogy a harmincadik éve felé járó, még igazán fiatalnak mondható poéta eszméinek enciklopédiája - mindannak, amit Sík a világegyetem, a létezés céljáról, a boldogság lehetőségéről és értelméről, a hatalomról, az egyén és társadalom viszonyáról vall. Az *Alexius* misztériumjáték, annak is a modernebb válfaját, a számos világi elemet és motívumot feldolgozó mystére profane-t követi, így tehát eleve színes, epikus jellegű mű élményét ígéri. Ugyanakkor követi a világirodalom és a magyar irodalom nagy filozófiai drámai költeményeinek hagyományait, s ezen belül is feltűnő a drámai építkezésben, egyes szituációk és jelképes figurák megteremtésében *a Csongor és* Tündével való rokonság. S ha van a „Bildungsroman"-hoz hasonlóan „Bildungsdrama" is, akkor az *Alexius* még ilyennek, azaz drámai fejlődéstörténetnek, művelődéstörténetnek is mondható: miképp jut el valaki sok-sok kitérő, konfliktus, tévút után a kegyelem, a megváltás állapotába, abba az állapotba, melyben a gondolkodás megszüli önmaga számára a tökéletes patthelyzetet, a „credo quia absurdum"-ot, a kételyeken túli csend attitűdjét. Mindezzel együtt Sík misztériumjátéka igazi neokatolikus irodalmi alkotás, s csak az érdekesség kedvéért jegyezzük meg, hogy a nagy példakép, Claudel éppen a tízes években írja meg néhány, e nemben legfontosabb drámai alkotását *(Angyali üdvözlet, A csere, A selyemcipő), s* így még külön kutatandó, hogy *az Alexius* és a felsorolt művek között milyen egybeesések, illetve különbözőségek vannak.

A műről mindezek összefüggésében is elmondható, hogy első látásra nem elég drámai, többek között azért sem, mert az ilyesfajta, úgynevezett kétszintű drámák ritkán igazán drámaiak. Mindamellett a XX. század második felére dramaturgiai „világképünk" eléggé kiszélesedett, mondhatni, parttalanná vált, s így az effajta ítélkezésekkel csínján kell bánni. A lényeges az, hogy *az* Alexiusban zajló eszmei küzdelem (pontosabban: küzdelem az eszmékért, az eszmékkel) így is érdekfeszítő, a figurák, az elmélkedések olykor egyenesen naiv túlhalmozása ellenére is.

Alexiust először a hatalom vágya nyűgözi le. „Minden... olyan törpe" - mond-ja a cselekménysor elején környezetéről (amely lényegében a politikai szféra), s ha a császár „a mindenséget, / A nagy világot... Mind nekem adja, hogy rajtam kívül / Ne legyen úr a földön: elmegyek / Es megcsókolom a lába porát." A hatalom vágya nemcsak a környezet törpeségétől motivált, hanem - s ez jellegzetesen modern mozzanat - a magány félelmétől is, s van konkrét, nemes célja: „Itt állok én, piros hajnalmadár. / Eremben tűz, új évezred tüze... Es keresztvíz ömöljön a világra... És jöjjön el a békeország... És én legyek az ország sarkköve." Íme az ifjú drámaköltő első nagy vallomása, melyben - nyilvánvalóan súlyos belső küzdelmek árán - még megteremtődik az individualizmus és a közösségi szemlélet egysége, ami egyben a pesszimizmusnak, a magány démonainak legyőzését is jelenti. Ám e megküzdött állásfoglalás nem bizonyul hosszú életűnek, mert ekkor megjelenik - a *Csongor és Tünde* vándoraira emlékeztető módon - három egykori világnagyság, Xerxes, Nagy Sándor és Caesar, s mindegyik kinyilatkoztatja, hogy a hatalom, a nagyság nem lehet végcél. Alexius nem is ambicionálja tovább a hatalmat: „...siratok / Egy koronát, amely porrá pattant, / Mielőtt született." A megoldást az itt megjelenő L zarándok már ekkor jelzi: „A szeretet csak egymaga erős... mint az igazság, mint az Isten... Nem tud halált és egyedülvaló." E gondolatok erősen emlékeztetnek Pál apostol téziseire, melyeket a korinthoszbeliekhez írt első levelének szeretethimnuszában fejt ki, ám a főhősnek meg kell vívnia néhány, mindenekelőtt gondolati csatát, hogy az a bizonyos világnézeti-filozófiai patthelyzet létrejöjjön. Alexius megpróbálkozik az egyenjogú emberek közötti szerelemmel, s a hatalom helyett a császár leányának, Adriaticának a szerelmét kéri: „Te vagy, szerelmem, a nagy felelet / Mindenre, amit kérdezni tudok." Nyilvánvaló, hogy Alexius ezzel és ezúttal is elköveti a hübrisz vétkét, de maga is letesz szándékáról - „Jaj annak... amit / A vágy bús karma megragad... Én nem illetlek tégedet." Felrémlik tehát a modern ember lelkének nagy sebe, a magány, a kiüresedés veszélye, a „mi végre ez is?" problémája, s Alexius a magában élő szent, a remete útját választja, teljes ismeretlenségben, elszakadva az előkelő környezettől, családjától, szerelmétől.

A hős csodákat tesz, prédikál, kinyilatkoztat; katartikus hatású buzdításaiban lényegében a Hegyi Beszéd igazságait közvetíti a népnek, valójában megtagadva a racionális gondolkodást, sőt tágabb értelemben az egész filozófiát. „A bölcsekkel nincs semmi dolgom - mondja Bazilius filozófusnak. - Hiszek egy Istenben... Nem érek rá gondolkodni, uram,/ Az *imádságon* kívül." Nyilvánvaló: az imádság a hit terméke és eszköze, s ha a gondolkodás egyedüli formája, lehetősége, akkor a hit kétségkívül a legfőbb érték. Ám célnak ez még mindig nem elegendő. Alexius - először ismeretlenül - visszakerül környezetébe, majd önmaga apoteózisa során (ez, a misztériumjátékok törvénye szerint, külön felvonás tárgya) így foglalja össze szerettei előtt végső bölcseletét: „Semmik vagyunk... Csak annyi erőt érünk... Amennyi fénye

visszacsillan rólunk / Az Istennek." E totális nemléli szerénységhez járul még két gondolat: „Nagyon, Igen nagyon szerettem és azért kellett feláldoztatnom. Es ti is Részt vettetek velem *az áldozatban."* Azaz: a már korábban is hangoztatott, a szeretetből fakadó áldozat, mint minden misztériumnak, e játéknak is lényege. Itt a totális szellemi, gondolati patthelyzet, ahonnan már nem lehet és nem is érdemes sehová lépni, mert ez megteremtheti a lélek békéjét.

Sík Sándor íróként, művészként is katolikus volt. *Alexiusa* az „örökké kék az ég a felhők fölött" attitűdjének és világnézetének vitathatatlan terméke, s e gondolati megállapítás egyúttal bizonyos fokig dramaturgiai értékelést is implikál. A magyar politika, társadalom és kultúra század eleji vívódásai, poklai „fölött" ez a mű annyiban izgalmas, értékes, drámai, amennyiben elfogadjuk és elemezni is tudjuk e nyugtalan gondolati csatározás állomásait, a maguk nemében mégiscsak drámai szakaszait és egészét. Talán spirituálisabb érdeklődésű korokban nagyobb fény esik majd rá.

Az Alexiusban tehát mindenképp megszületett a Kosztolányi említette „fáradtság", noha Szerb Antal *a Magyar irodalomtörténet* ide vonatkozó passzusában ezt még nem nagyon ismeri el, s csak a következő két, csúcspontot jelentő mű-re nézvést jelez elkomorulást, súlyosabbá válást: „Szelíden aszketikus ideáljait hirdeti gazdag csengésű misztériuma, az *Alexius* is, míg *drámáiban* (kiemelés tőlem - B. J.), a Zrínyiben és *a Szent István*ban, a magyar végzet vonalát kutatja." Szó, ami szó, Sík Sándornak (milliónyi honfitársához hasonlóan) valóban volt is rá bőségesen oka, hogy *A halottak élén,* az *Üdvözlet a győzőnek, Az új Isten, a Szíttál-e lassú mérget* élményei után közelebb kerüljön a magyar politikai és társadalmi valósághoz. A kedvenc, az 1923-ban megjelent *Zrínyi* (Magyar tragédia öt felvonásban, Riedl Frigyes emlékének ajánlva) előszavában maga írja: „Ez a könyv a nagy háború alatt készült és hároméves munka gyümölcse. (Zrínyi) Pályájának mély tragikumát Riedl Frigyes... előadásain éreztem meg. Sorsa az utolsó négy század magyarságának élő szimbólumává, tragikuma a magyarság történelmi tragédiájává a háború alatt nőtt meg bennem." Sík tehát eljutott a legsúlyosabb magyar sorskérdések felfogásáig és megértéséig, idős professzora útmutatásainak, de legfőképpen a század első évtizedei nagy történelmi kataklizmáinak nyomán.

Már az Előjátékban *(A szemenyei strázsa)* felvázolja a kompországi lét főbb jellemvonásait: „Mindenképpen csak a magyar pusztul... a magyar paraszt pusztul, török gazda bánja." A magyarok akik, akárcsak Weöres Sándor *A kétfejű fenevadjához* hasonlóan, nagyon sokfajták - „az édes szülőhazánkért... Meg az urunkért. A jó nagyságos Zrínyi urunkért" harcolnak, vagyis magyaroknak, hajdúknak, cigányoknak, horvátoknak egyaránt meglenne a maguk „hungaricus" öntudata az édes szülőföld védelméhez, egy jó vezér alatt. A németek ugyancsak sokfajták (a tulajdonképpeni németosztrákokon kívül seregnyi zsoldos), ők viszont *csak* harcolnak, minden érzelmi-eszmei cél nélkül. Zrínyinek az első felvonásban arról kell döntenie, vál-

Jelenet az István király veszprémi előadásából (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

lalja-e a nádori tisztséget (azaz az akkori kormányfői szerepet), mert „ha Zrínyi a palatinus, akkor Magyarországnak feje van és kardja". Zrínyi azonban ódzkodik: „Ez az az ország, ahol meg kell fulladnia annak, aki lélegzetet akar venni... Itt minden csupa fal... Itt a német fal, török fal, erdélyi fal, érsekék fala, újhitűek fala... Én mozogni akarok." A nádori tisztség elfogadása mellett érvel Eusebia, a felesége is, ám a fő érvet Lippay esztergomi érsek mondja ki: Zrínyinek, mint Pázmány-tanítványnak, a bíboros hagyatékát folytatva kell közjogi vezetővé válnia, hogy ezzel is „legyen újra katolikus az ország". A katolikus, sőt szerzetes Sík Sándor azonban jól ismeri a pázmányi testamentumot, s jól tudja, hogy a magyar nyelv és szónoklás e géniusza képes volt az egyetemes magyar érdekek szintjére felemelkedni. Így ezeket a mondatokat adja Zrínyi szájába: „Bár volna száz-ezer jó katolikus vitézem, meg százezer jó kálvinista vitézem, meg százezer jó lutrista vitézem: de kiverném a törököt... Hát ezt tanultam a kardináltól." Az igazság tehát az (s ez a valóságban is így volt), hogy Zrínyi nem kívánt még vezetőként sem beállni a Habsburg-adminisztrációba, mert tudta: a legfontosabb feladat a török elleni harc, a „két magyar haza" közé beékelődött, pusztító fundamentalista katonai és politikai hatalom kiszorítása. Ez persze ugyanakkor csak punctum saliens, mert a végső cél nem más: „Törököt kiverni, németet lerázni, egy-mást megszeretni." Úgy tűnik, Sík Sándor már az első felvonásban jól ragadott meg több alapvető magyar sorskérdést, s egy jó gondolati disputa keretében plasztikusan meg is jelenítette az érdekeket és szembenállásukat, illetve az ezeket vallóképviselő figurákat.

Mint tudjuk, Zrínyi rosszul számított, nem vette figyelembe, hogy a másik oldalon (tudniillik a Habsburgokén) is fundamentalizmussal, a legkülönbözőbb érdekeket védő hatalmi manipulációkkal kell szembenézni. Sík a továbbiakban, négy felvonáson keresztül, igazából Zrínyi passiójátékát írja meg - egy kiváló hadvezér és államférfi áldozatvállalásának, szenvedéseinek, kudarcainak és feláldoztatásának drámai történetét. S ha így tekintünk *a Zrínyire* mint drámára, akkor a „kedvenc" igazából nincs is olyan messze *az Alexiustól,* csak itt már sokkal több a magyar „fáradtság", a korabeli eseményektől is ihletett, őszinte belső megkínlódás.

A második és a harmadik felvonás Zrínyi nagy álmának, a törökök kiverésének, konkrétan pedig Új Zrínyivár mint fontos magyar katonai bázis felépítésének ellehetetlenülése, utóbbinak a szó szoros értelmében való szétrombolása. A vár - ahogy Montecuccoli, a Habsburg-szoldateszka hideg számítású zsoldosvezére, a nagy reneszánsz condottierék gyászos emlékezetű korcs utóda mondja - „teljesen el van hibázva. Nekem itt parancsolni (azaz szétromboltatni - B. J.) a hivatásom". Zrínyi hasztalan érvel: „A magyarság, hajdúság, horvátság él a csatavágytól... A szülőföldjüket védik." Mindhiába; az izzó drámaisággal ábrázolt gyászos hadtörténeti esemény, a vár szándékos feladása után Montecuccoli kimondja e profán passiójáték ítéletét: „Igazán ideje volna már új rendszert kezdeni Magyarországon... Ez az ember a nyugtalanság... A magyarság különvalósága. A rebellió!" Világos, hogy ezek után a főhőst is el fogják pusztítani, vulgárisabban: elteszik láb alól.

A negyedik felvonásban Zrínyi újabb stáción megy végig, s micsoda, századokra előremutató tanulság és tanúságtétel: a különbözőség, a saját út keresése a nagy egyéniséget a másik oldalhoz (adott esetben Zrínyit a franciákhoz) hajtja, s éppen ez vezet a végső feláldozáshoz. Pedig Zrínyi a végsőkig „legitimista" álláspontot vall. A szorongató helyzetben még megfogalmazza a magyar balsors lényegét: „Minket az Isten a bal kezével kormányoz. A kereszténység mostohagyermekei vagyunk. Ideplántálta eleven testünket az Isten, növénynek köröttetek, ti szép, boldog nyugatiak... Éljetek, ti boldogabbak... de szánjatok bennünket, szánjatok és tiszteljetek..." Katolikus burokban, de itt a lényeg: a kompországi (kompnemzeti?) helyzet, amely a Nyugat számára még védelmi funkcióval is jár.

Illúziói vannak viszont Zrínyinek a legfelső vezetéssel, a királlyal kapcsolatban. Íme a XVII. század vegytiszta magyar legitimizmusa: „Most mi következünk, ketten, a király és én! A királynak ki kell vernie a törököt, vissza kell adnia Nagymagyarországot." Itt a már említett, valósággal archetipikus szituációról van szó: a magára maradt másképpen cselekvő nem kaphat sem segítséget, sem feloldozást attól, akinek (aminek) lényegéhez tartozik a status quo megőrzése.

Az ötödik felvonás, mely a végzetes vadászat helyszínén, a kursaneci erdőben játszódik, a passió beteljesülése. Zrínyi maga is tudja, hogy áldozat (feláldozás) készül. Valósággal végrendelkezik: „Atyámfiai, mondjátok meg... az embereknek... a magyaroknak... hogy nagyon szerettem őket... Most már legyen csendesség... Es... a korona szent... és a vér szent... az édes magyar vér..." Érdekes, hogy a feláldozás ábrázolásához az egykori verziót használja fel, mely szerint a kamarilla keze volt a dologban, s ezt még szélesebben motiválja is a karrierista, „hungaricus" tudat nélküli Mikulich első és utolsó felvonásbeli beállításával. A verzió ilyetén való művészi felhasználása a végső cáfolatot jelenti a hős, illetve a szerző legitimizmusa értelmezésében. És ezzel válik teljessé a mű gondolati és formai leltára: kollektív és egyéni eszme- és politikatörténeti szempontból egyaránt érdekes, izgalmas drámáról van szó, máig visszhangzó szellemi párbajokkal, író és politikus elődöktől átvett szövegekkel (de hát ezzel Ratkó József is élt *a Segítsd a királyt!* írásakor), az epikus jelenetezésen belül fel-felforrósodó kisebb-nagyobb drámai csúcspontokkal, itt-ott kissé szétzilálódó jellemek rendszerével, fárasztó verbalizmussal. Egészében azonban *a Zrínyi* nem alábbvaló több, a közelmúltban keletkezett és a közelmúltról szóló történelmi paraboladrámánknál.

A harmadik csúcs az *István király,* amelyet - ráadásul több változatban - már az „ancien régime"-ben is kipróbáltak színpadon, sőt az ország legjobb színpadain, hogy aztán, majdnem fél évszázadnyi idő elteltével, eljusson a veszprémi Petőfi Színház újjáépült színpadára. Ebben - sokkal érettebb művészi eszközökkel - egy progresszív katolikus gondolkodó az első világháború, a forradalmak, Trianon, az ellenforradalom és a konszolidáció tapasztalatait és következményeit összefoglalva, de új veszélyekre (nacionalizmus, sovinizmus, német-fasiszta imperializmus) is figyelmeztetve állít drámai emléket az ugyancsak több pogány közt, belső és külső hatalmasságok, népet-nemzetet őrlő, pusztító erők, csoportok ütközési pontján küszködő és helytállni törekvő Szent István királynak. A már többször említett „fáradtság"-ot, elmélyülést, illetve ezeknek műben való objektiválódását bizonyítja- egyszersmind az olvasó és a néző szellemi izgalmát is biztosítva - az a körülmény, hogy átvittebb értelemben ez is katolikus passiójáték, feláldozás- és felajánlástörténet. (Az utóbbi tekinteté-ben rokonságot mutat más, tulajdonképpen liturgikus műfajokkal is, hiszen a misének például lényeges mozzanata a felajánlás; vessük ezt össze azzal a mozzanattal, mikor a dráma végén István a Boldogasszonynak ajánlja fel az országot.) Az ilyen műfajú-formájú alkotásban mindenképp „vérre menő" játék bontakozik ki, nagy érzelmi-gondolati feszültséget gerjesztve, s így kiváltképp alkalmas a hagyományos és újszerű gondolkodás és cselekvés ötvözetét nyújtó, egyénben és kö-

Szoboszlay Sándor és Borbiczki Ferenc (Vazul) az István királyban

Koltai Helga, Kakuts Ágnes (Gizella), Dobos Ildikó (Gyöngy) és Fazekas István a veszprémi előadásban (Badacsonyi Éva felvételei)

zösségben egyaránt funkcionáló szintetikus szemlélet, mondjuk ki: a népben-nemzetben való gondolkodás érvényre juttatására.

A dramaturgiai állványzat azonban most már jobban közelít két - a magyar és világirodalomból modernebb variációkban is jól ismert - drámamodellhez, az epikus drámához és a klasszikus tragédiához. Az utóbbi szigorú fegyelme, a tér, az idő és a cselekmény egysége *(az István király* cselekménye 1038. augusztus 14-én, egyetlen napon, egyetlen színtéren, egyetlen cselekvési problémára korlátozva játszódik) némiképp ellentétbe is kerül a bonyolult szituációk és jellemek rendszerével, arra azonban mégis jó, hogy az egésznek szilárdabb, áttekinthetőbb szerkezetet adjon. Ez a dramaturgiai törekvés összefügg azzal, hogy Sík - élve a költői szabadság mindenkori jogával - megközelítően nyolc év (1031-1038) eseményeit, tendenciáit, motívumait vonja össze az említett napra és térre, s mily érdekes, hogy fél évszázaddal később Ratkó József is ezt tette az ugyancsak említett *Segítsd a* királyt!-ban; úgy látszik, a költői szabadságon s a dramaturgiai ésszerűségen kívül *az alkotás történelmi szituációjának* bizonyos azonosságai is kikényszerítették ezt a megoldást.

A három felvonás közül (az 1934-ben a Szent István Társulat kiadásában megjelent szövegkönyvet véve alapul) az első jó ívű expozíció után elindítja a bonyodalmat. István király, túl a trónörökös, Imre herceg elvesztésén, a súlyos társadalmi és külpolitikai harcokon, egy *értékrendválságba került,* az új vállalásában még nem eléggé állhatatos, új hódítóktól is fenyegetett *politikai, katonai és társadalmi konstrukció* csúcsán - bár olykor úgy tűnik, inkább a romjain - arra kényszerül, hogy közvetlenül halála előtt biztosítsa a trónöröklést, s ezen keresztül egyúttal az életmű, az új ideológia és világszövetség (feladat), illetve a magyar identitás egységét. Zajlanak a tapogatózások, a rejtett vagy nyílt előcsatározások, a jó vagy rossz szándékú információforgalom. A frontok mindenekelőtt a a magyarok és nem magyarok között húzódnak. István királynak e marakodók és acsarkodók között egy a célja: „Gondoskodnom kell az én nyájamról." Ez már csak azért sem könnyű, mert Gizella királyné szerint „e fajzat (tudniillik a magyarok, Vazul és tábora) ellene szegül a fegyelemnek". Tehát a felek között világképi, erkölcsi különbség is létezik, mégpedig a külföldiek javára, s Istvánnak vigyáznia kell: „...most meg akarja ölni benned a magyar a keresztényt". Azaz: Vazult mint utódot pártolva, István a modern világeszme és -rendszer árulójává válhat. Gellért püspök, az atyai barát és ideológus is magára hagyta a döntésben Istvánt, azt üzenve, hogy a döntés felelőssége kizárólag őt illeti.

Péter, a jelöltek egyike színt vall magyarellenességéről: „A pogány nem testvér, a pogány fenevad... gyűlölnek a csimbókos fejűek... ezeknek szent dolog megölni az öreg fejedelmet." Tulajdonképpen nem abszolút magyarellenességről van itt szó, inkább azok ellen irányul, akik a magyar identitást a legteljesebben hordozzák, de István ennek a gyökereit is látja: Péter végső soron idegen hatalom ágense, aki hűbéres tartománnyá tenné az országot. István ítéletét megerősíti Péter későbbi, a király távollétében odaszi-szegett véleménye: „...ebben az országban csak az ér valamit, ami idegen". István ezért Vazulhoz fordul, bár tudja róla, hogy „részeges, buja, vérengző, istentelen, országháborító pogány, gyilkoló". Ezért felszólítja: teremtse meg Vazul önmagában a magyarság és a kereszténység egységét, s akkor ő lehet az utód. Már az expozícióból s a belőle kifejlő bonyodalom első mozzanataiból is látszik, milyen elismerésre méltóan tájékozott Sík Sándor kora magyarságának, magyar társadalmának sorskérdéseiben, s milyen plasztícitással képes mindezt úgy marokba fogni, hogy akár későbbi korok számára is érvényes példabeszéd kerekedjék belőle.

A második felvonás a kibontakozás és a csúcspont. Különböző ellenlépések és elterelő mozzanatok leküzdésével István eljut Vazul határozott kijelöléséig, s a „csimbókosok" vezére és reménysége, István karizmatikus vezetői lényének hatására, valósággal megbabonázottan engedelmeskedni készül. Gotthard lovag, a német nagyhatalom képviselője azonban baljóslatúan nyilatkozik: „Ezt nem tűrheti el a keresztény világ! Hogy ez az ország keresztény államból újra rabló fészekké váljék!" Péter veszi a lapot: „Vazul és kereszténység: tűz és víz.

Egyiknek pusztulnia kell... Akarsz-e a kardom lenni? A többi az én dolgom."

A külön, a sajátos út tehát nem járható, az ideológiai egység nem bontható meg. S ettől kezdve már minden e tény árnyékában történik, mint a magyar történelemben azóta annyiszor. (Lásd *a Zrínyi* című drámát is!) A Vazulért, lelkéért, utóddá válásáért vívott harc ettől kezdve szinte végzetdrámaszerűen folytatódik. Gyöngy, a markáns egyéniségű hitves először a visszavonulni, korábbi hazájába távozni szándékozó Gizella arcába vágja a Vazul-klán igazságát: „Hát az országot nem sajnálod, akit a lábad alá tiportál? Akire rátelepedtél a svábjaid éhes hadával?... Te ragadtad el tőlünk egyetlen istápunkat (tudniillik Vajk-Istvánt)..." Ezt az erősen társadalmi-gazdasági motiváltságú, a régi magyarságtudatban gyökerező idegenellenes álláspontot Gyöngy az egykori játszótárs, a királlyá lett István előtt is deklarálja: „...ne öld meg Vazul *lelkét!* Ne kívánd, hogy megtagadja a múltját. Es ne öld meg a nép szívében magadat!"

Ennyi baljós jel után a felvonás nagyobb részét kitevő István-Vazul pár-harc az álláspontok, ambíciók és szenvedélyek szikrázó keménységű és intellektusú kifejtése, eljuttatván azokat a már említett csúcspontig. István király azt követeli Vazultól, hogy „állj élére a *magvetőknek*. Nekem a szíved kell... Új emberré kell lenned". Vazul, Gyöngyhöz hasonlóan, figyelmezteti: „Az új hit: az idegen. Es az idegen szapora... Tenger az, bátyám, mohó, faló tenger." István úgy válaszol, mintha érvein keresztül Sík Sándor a maga korának urbánus-népi vitáiban is igazságot kívánna tenni: „Lehet élni egy egész ellenséges világ ellené-re?... Tanulni kell a magyarnak!... Vonakodnak az új munkától... Már kezd jőni a fiatalság." Azaz: a meddő idegenellenesség mit sem ér, képességekkel, tudással vértezve kell a magyarságnak a maga helyére szökkennie. Végül István magyarázatát adja egész addigi reálpolitikusi kérlelhetetlenségének, amely a végkifejlet során mégis Vazul vesztét okozza majd: „...őértük, a népért, az én népemért! Hogy *éljen!...* el ne pusztuljanak a nagy nemzetek közt, gyökeret verjenek ezen a földön... Ki tudtam volna irtani a magyarságot, *a különb magyarságért...* Véres szeretet, kegyetlen szeretet." Sík Sándor itt egyszer s mindenkorra megfogalmazta a népe-nemzete érdekében cselekvő karizmatikus vezető tragikumát: a racionális célkitűzések megvalósítása során elkerülhetetlenek a sebek, a pusztítás, már csak azért is, mert „köszörülik a nyakunknak a bárdot odaát, a Lajta-elvén, odalent Bizáncban". A nemzethalál réme keménységet sugall, azt követel a vezetőtől. Ezzel válik az *István király* igazán jelentékeny nemzeti drámává, írója pedig a magyar sorskérdésekben gondolkodó alkotók sorából is kiemelkedővé.

A harmadik, e rövidsége ellenére is kissé túlzsúfolt, kusza felvonás már egyenesen oidipuszi végkifejletet hordoz - Kolónosz nélkül, amit itt igazában a már említett, sajátos funkciójú felajánlás pótol. Minden korábbi hiba, tévedés, sőt minden elképzelés is felfeslik, saját ellentétébe fordul Péternek a második felvonás elején elhangzó végzetszerű jelzése árnyékában, illetve következményeként. Gizelláról kiderül, hogy külföldre, egykori hazájába vágyik, Pétert már nem lehet megfékezni, Vazul és felesége pedig az utódlás szempontjából voltaképp méltatlanul viselkedik. Ezért Péter megvakíttatja a kijelölt trónörököst. Ugyanakkor Ilona, a király menye bevallja, hogy az új eszmevilágtól ihletve, annak elveit túlhajtva meddő kapcsolatra tettek fogadalmat Imrével, s ily módon ők is hozzájárultak az utódlási csődhelyzethez. István már-már eljut az eszme, az Isten megtagadásáig: „Te ölted meg ezt a nemzetet, mielőtt megszületett... En a Te kezedbe adom az országot. Meglátom, öszszetöröd-e azt, ami a Tied." Neokatolikus szerző, katolikus liturgiai befejezés - nincs tehát reménytelenséget sugárzó pusztulásvízió, Isten- vagy inkább eszmetagadás, hanem - minden túlzás avagy ideológiai szerecsenmosdatás nélkül - e misztikus-transzcendentális burkon belül valami „és mégis"-filozófia...

A veszprémi Petőfi Színház a műhöz méltó alkalomra és ambícióval vitte színre e sokáig feledésbe merült (vagy éppen süllyesztett) drámát, s ez mindenképp elismerésre érdemes drámai- és színháztörténeti tett. Talán a színházi politika és a közízlés nyitottságának jelenlegi fokán még nem vállalták a mű minden gondolatát és helyzetét, s gondot okozhatott az is (elsősorban a dramaturgként is működő rendezőnek, Paál Istvánnak), hogy miképpen lehet a mai közönség megnyerése érdekében *az István királyt* egy, a mához közvetlenebbül szóló parabolisztikus történelmi-társadalmi modelldrámához közelíteni. A társrendezőként közreműködő színész-rendező Tordy Géza minden bizonnyal abba szólt bele, hogy miképp lehet a modelldrámaként kezelt mű szituációiba, figuráiba minél több mai emberi tartalmat tölteni. Nem vállalták a színre vivők a misztikus-liturgikus befejezést, az öreg táltos (eredetileg regös) szövegével keretelték az előadást, emellett szituációkat húztak ki vagy csoportosították át, szereplőket hagytak ki (ahogy nézem az eredeti szereplőlistát, Seböstől kezdve Gotthard lovagig mindenkit). Arra összpontosítottak, hogy a tulajdonképpen más alapon megszerkesztett mű előadása mindenekelőtt egy válság-, sőt csődhelyzet problémáit fejezze ki, egy olyan válságét, amely kiterjed az értékrendre, az identitásra és mindenekelőtt a vezetésre. Ezt a rendezői-dramaturgiai koncepciót fejezi ki Árvay György mai építkezési elemekkel, vastraverzekkel stb. keretezett román stílű palotabelsője (lásd Götz Bélának az *István, a király* királydombi, valamint szegedi előadásához készített díszletkompozícióját). Hruby Mária jelmezei inkább a román korra utaltak vissza, Mártha István zenéje pedig a traverzekre.

Szinte valamennyi színészi alakítás ezt az elgondolást szolgálta, a maga súlycsoportjában, eddig kiküzdött eszközeivel és eredményeivel. Szoboszlay Sándor egy saját eszmevilágába, vezetői képességeibe, ambícióiba belefásult, rezignált uralkodót játszott, akire, ha nem védekezik az ország, népével együtt a csőd vár. A Kakuts Ágnes alakította Gizella királyné méltó párja e hitét és hitelét vesztett uralkodónak. Koltai Helga Ilonaként kellően szentképszerű volt, Borbiczki Ferenc pedig amolyan önpusztító, szétomló népfi, míg Dobos Ildikó (Gyöngy) Borbiczki-Vazul női megfelelője, vulkanikusabb, patetikusabb kivitelben. Fazekas István (Péter) inkább a lézengő, haszonleső rittert mintázta meg, s feltűnt Czikéli László erőteljes, elmélyült, belülről építkező Aba Sámuel-alakítása. A Pogány György által megformált Gotthard lovag - talán szereposztási tévedés eredményeként is - nem érzékeltette azokat a képességeket, vonásokat, melyekkel a nagyhatalmak ilyenszerű képviselői ilyen szituációkban rendelkezni szoktak. A játék amúgy többé-kevésbé összehangolt volt, egy koncepció s egyfajta játszási mód (stílust azért nem mernénk mondani) szolgálatában.

Nem lényeges ugyanis, hogy a teljesítmények elemzésekor különösebb értékdifferenciálásba bonyolódjunk, mivel itt mindenekelőtt egy koncepció szolgálatáról volt szó. Ez is egy értékes mai olvasata a darabnak, így is el lehet játszani *az István királyt*, az alcímmel is hangsúlyozva, hogy itt „az utolsó órákról" lesz szó, noha - mint említettük - az eredeti mű legalább nyolc év eseményeit, cselekvési irányait szintetizálja. Az viszont tény, hogy Sík Sándor ennél többet gondolt, mélyebben, szintetikusabban teremtett szituációkat és figurákat, éppen a

drámai műnemre nagyon is kötelező intenzív totalitás szolgálatában. Ezért csak sajnálhatjuk, hogy a veszprémi értelmezés szerint István király nem rendelkezik egy szuverén nagy egyéniség, egy leari vagy oidipuszi figura vonásaival is, Gizella és Ilona pedig a megsavanyodott, meddővé vált, kiüresült fanatikusok egymástól is elütő karaktervonásaival. Orseolo Péter jellemében pedig ott lappangana a későbbi fanatikus hatalommániás nem egy tulajdonsága, s ezek most Fazekas István különben nagyon tudatosan, okosan felépített figurájában elsikkadtak. Furcsa módon Vazult és Gyöngyöt jobban kellett volna közelíteni és távolítani is egymáshoz képest. Az előbbi amolyan nagy lélöttyös indulatú magyar úr, az a vezetői típus, akiben némi jogos nosztalgia él egy korábbi vezetési-létezési mód, egy, a gyakorlatban mindenképpen eltorzult, korszerűtlenné vált Tündérkert iránt, ám Borbiczki Ferencnek ennek érzékeltetésére már kevesebb ösztönzése volt. Mindez Gyöngyre is jellemző lehetett volna, azzal a különbséggel, hogy ő - paradox módon - ezeket az elveket nagyobb fanatizmussal és egyszersmind több reálpolitikusi érzékkel képviseli, de Dobos Ildikó nagy ambíciójú, erőteljes alakításában ez nem bontakozott ki elég differenciáltan.

A végső mérleg: adva van egy ünnepi alkalom, egy becsületes újrafelfedezési szándék, egy színházi és politikai nyitás ambíciója és lehetősége, továbbá egy nagyvonalú rendezői és színészi hozzáállás, s mindez nem is kevés eredményt hoz - ám *az István király* redivivusa mégis sérüléseket szenved, értékeket is elfed. Pedig, ahogy Boldizsár Iván a Kortárs 1989. évi első számában hommage-ként megállapította: Sík Sándor „nagyobb költő, mint amilyennek ma az irodalomtörténet és a versolvasó közönség számon tartja. Verseivel - azokkal is (tegyük hozzá: több drámájával is) - megtanított egy nemzedéket, talán kettőt is, emberül élni, egyszerre gondolkozni magyarságban és európaiságban, s mindezt az irodalom és a művészet valódi értékeinek felismerése révén".

Sík Sándor: István király (veszprémi Petőfi Színház)

Díszlettervező: Árvay György. *Zene:* Mártha István. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Rendező:* Paál István és Tordy Géza.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Kakuts Ágnes, Kolti Helga, Borbiczki Ferenc, Dobos Ildikó, Fazekas István, Czikéli László, Lukács József, Nyirkö István, Háromszéki Péter, Bicskey Lukács, Pogány György, Simon Aladár, Kőmíves Sándor.

ZAPPE LÁSZLÓ

Filozófusok a sitten

Eörsi István-dráma Kaposvárott

A kihallgatás című darab 1953-ban játszódik, 1965-ben íródott, először 1984-ben játszották el Nyugat-Berlinben, magyar színpadra 1988-ban került. Az író aggódik: művének „nemcsak a cselekménye, hanem a megírása is a történelmi félmúltba távolodott. Politikai pikantériája elpárolgott, »leleplezései« immár közhelyek, legfeljebb a szerző illúziója lepleződött le időközben, jóvátehetetlenül. Így hát csak abban reménykedhetek, hogy a darab mint darab megáll a lábán, vagyis hogy a benne ábrázolt emberi viszonylatok érvényesek, és morális-politikai problematikája az olvasóban és néző-ben transzponálódik, általánosul." Elüthetnénk a dolgot azzal, hogy egyetértünk Eörsi Istvánnal: azóta sokkal többet tudunk az ötvenes évek első felének terrorjáról. Csakhogy 1965-ben sem volt éppen titok, hogy 1953-ban különféle pártállású politikai elítéltek ültek a börtönökben, s a szabadlábon lévő, fontos funkciókban tevékenykedő kommunisták között is súlyos nézeteltérések, sőt politikai harcok dúltak. Politikai pikantériát legfeljebb az adhatott volna a mű-nek, ha nyilvánosságra kerül, hogy akkoriban már egyre kevésbé illett ezekről a problémákról beszélni. Az a társadalmi keresztmetszetféle tehát, amit a darab nyolc szereplője képvisel, igazából akkor sem jelentett több leleplezőt, mint manapság, botránykővé legfeljebb attól válhatott volna, hogy az elfelejteni szándékozott múltra akarta terelni a figyelmet, lezártnak vélt problémákat kívánt elemezni, begyógyultnak gondolt sebeket igyekezett feltépni. De amióta mind nyilvánvalóbb, hogy azok a sebek nem gyógyultak be, hanem a felszín hegei alatt azóta is üszkösödnek, amióta tudhatjuk, hogy az 1953-ban, majd 1956-ban oly drámaian megmutatkozó társadalmi, erkölcsi problémák nem oldódtak meg, csak ellepleződtek a hetvenes évek elejének szerencsés nemzetközi helyzetét jól kihasználó, ügyes, de később távlattalannak bizonyult politikával, azóta *A kihallgatás* problematikája ismét visszanyerheti aktualitását.

Hacsak nem jogos a szerző bővebben nem részletezett illúzióvesztése. Eörsi nem beszél arról, hogy milyen, a darabban megfogalmazott illúziói lepleződtek le. Több dologra is gondolhatunk. Lelepleződhetett időközben az a feltevés - amelyen a darab főbb szereplőinek ábrázolása alapszik -, hogy az embereket cselekvéseikben - legalább bizonyos intellektuális-morális szint fölött - erkölcsi indítékok irányítják, hogy eszmék, elvek, távlati célok vezérlik őket életútjukon. De lelepleződhetett az az eszmerendszer is, amelynek keretei között Eörsi hősei gondolkodnak, vergődnek, amelynek oly ellentmondásosnak tetsző követelményeivel küzdenek. Az első feltételezést némiképp cáfolja az írónak az a reménye, hogy valamiképpen transzponálódik, általánosulva mégis érvényes lehet ma is a művében ábrázolt emberi viszonylatrendszer, morális-politikai problematika. Az ember morális lényként való felfogásának elvesztése ezt a reményt kizárná. De ha a szerző csak a művében taglalt politikai mozgalom morális értelmezhetőségébe vetett hitét vesztette el, akkor még megmaradhat a transzponálás lehetősége. Azaz, ha a Sztálin bélyegét viselő kommunista mozgalom erkölcsében nem is, de más baloldali politikai irányok erkölcsében még bízhatunk.

Ha a darab elvesztette volna minden időszerűségét, a mostani kaposvári előadás csak tisztelgés, rehabilitáció lehet-ne. Csakhogy az a politikai patthelyzet, amelyet A *kihallgatás* ábrázolni, elemez-ni próbál, meghatározta az elmúlt három és fél évtized történelmét, s így ma, ami-kor hosszú, lényegében stagnáló hullámmozgás után a politikai erők ismét a döntés szándékával feszülnek egymásnak, különös aktualitása lehet a műnek. Még akkor is, ha az eltelt idő alatt valóban megkopott azoknak az eszméknek a fénye, halkult azoknak a hiteknek a pátosza, amelyek Eörsi figuráit mozgatják. Azóta megkérdőjeleződött az az egész társadalmi modell, amelybe mint szocializmusba a darab kommunistái minden reményüket vetették, s amelynek a hibáktól, törvénytelenségektől való megtisztulásában hittek. Ma inkább úgy érezzük, a társadalom erőszakos-messianisztikus megváltoztatásának eszméje eleve magában rejti a megkerülhetetlen morális csapdát.

Mindez a műben dramaturgiai problémákat okoz. Billeg az egy konkrét helyzet konkrét elemzése és annak erkölcsi-politikai általánosítása között, egy konkrét történet ábrázolása és annak általánosító modellálása között. A cselekmény ennek megfelelően az időponttal - 1953. december 24. - jelzett politikai és morális szituáció kibontása, bemutatása, elemzése felé halad, célja a helyzet s ebben a különféle állásfoglalásokat, magatartásokat képviselő emberek bemutatása, de nem a

helyzet megoldása. A politikai patthelyzetben a darab folyamán lényegi változás nem áll be. A helyzet elemzése viszont olyan morális csapdákat mutat, amelyekből nincs menekvés, a politikai patthelyzet tehát erkölcsi patthelyzettel is kiegészül. A szabadulás a börtönből nem győzelem, nem nyújt reményt a tisztességes folytatásra, a bűnök jóvátételére, a tényleges megújulásra. A látlelet, a politikai-morális pillanatfelvétel a tragédia előérzetét fogalmazza meg.

Konkrétság és modellszerűség között lebegnek a darab szereplői is. Politikai pozícióból és erkölcsi magatartásmintából lettek egybegyúrva, s némelyikükön lötyög egy-egy személyesebb vonás. Önreflektáló és helyzetüket is folyton értelmező emberek: filozófusok. A modellálás csak úgy lehetséges azonban, ha a politikai pozíció és az erkölcsi habitus között bizonyos összefüggés van. A mozgalom megújhodásáért küzdő börtönparancsnok igyekszik a pillanatnyi realitásokat és a tisztességet az elérendő politikai cél szem előtt tartásával összeegyeztetni. A terror áldozatává lett régi barátja, egykori és remélt jövendőbeli harcostársa a börtönben szigorúbb erkölcsi normákra tett szert, nem bízik a relatív morálban. A vallási mániás elítélt abszolút erkölcsöt hirdet, az új rendszerrel és eszméivel nyíltan szemben álló fogoly viszont beérné a moralitás jelképének megőrzésével, mindössze egyik kezét szeretné tisztán tartani. A morális csapdák sorozatában azonban ezek az erkölcsi felfogások nemcsak megmutatkoznak, de le is lepleződnek. A börtönparancsnoknak már a politikai helyzete is megkerülhetetlenné teszi az erkölcsileg kétes eszközök használatát, például hogy csapdákat állítson; a hazudni nem hajlandó jámbor ember ebbe elkerülhetetlenül beleesik, a keze tisztaságára aggályos egykori úriember szinte magától értetődően lesz besúgóvá, s a morális csapdák között úgy-ahogy ép erkölcsi érzékkel lavírozó régi és újabb sütetű kommunista más-más módon, a tudatosságnak más-más fokán, de egyaránt csak tehetetlenségére ébredhet rá. A cselekvés végül azok kezében marad, akiknek nincsenek erkölcsi aggályaik. A börtönparancsnok politikai helyettese cinizmussal kevert fanatizmusból, a morális személyiséggel nem is rendelkező, a vegetáció szintjéig primitív foglár parancsvégrehajtáshoz szokott automatizmusból cselekszik. Jellemző, hogy éppen ők rámolják ki a cellából a szabadulni nem akaró foglyot.

Az írott darab csak szövegkönyv, s az olyankor is igaz lehet, amikor láthatólag nem nyújt lehetőséget radikálisabb rendezői beavatkozásra. A Babarczy László és Mohácsi János rendezte előadás jobb benyomást kelt, mint az olvasott szöveg. Pedig nemigen történik több a színpadon, mint hogy a színészi játék, a

Jelenet A kihallgatás című Eörsi István-darab kaposvári előadásából

Lukáts Andor (Kolosy Kálmán) A kihallgatásban (Fábián József felvételei)

színészek testi jelenléte mintha éppen betöltené a konkrétság és a modellszerűség közötti hasadékot. A reménytelent nem célozza meg az előadás, nem kíván együttérzést keltő, magukkal ragadó, klasszikus értelemben vehető drámai jellemeket ábrázolni, nem törekszik igazi pszichológiai hitelre. Még a foglár örökös szóismétléseit, ami pedig nyilvánvalóan lelki sérülés, pszichikai defektus tünete, sem próbálja meg Krum Ádám valamiféle belülről jövő automatizmusként ábrázolni. Inkább a figura funkcionális helyzetét, félelmetesen automataszerű cselekvési mechanizmusát jelzi ezzel. A színészi viselkedést politikai és erkölcsi számítások és szenvedélyek, éppen ezért mélyen, szenvedélyesen átélt gondolatok határozzák meg. Igy a kitörő érzelmeknek mindig erős értelmi kontrolljuk van, sohasem elsődlegesen a jellemből, az ábrázolt emberből fakadnak, mindig sokkal inkább a szituációból következnek. A színpadi beszédet így a szöveghez illő stilizáltság, értelmezettség jellemzi.

Spindler Béla elsősorban a börtönparancsnok kényes, már-már szorult helyzetét mutatja be. Nehézkessége, mozgásának, beszédének megfontolt kimértsége, piknikus testalkata több értelmet nyer. A labilis politikai helyzetben óvatosnak kell lennie saját érdekében csak-úgy, mint az általa képviselt intézmény jövője, az egyelőre még fogolyként börtönben lévő barátja, remélt harcostársa érdekében, de körültekintésre intik a korábban elkapkodott hittel vállalt bűnök is. Igy morális helyzete különösen bonyolult erkölcsiségéből következik, hogy éppen rá méretett az adott politikai fel-adat, annak végrehajtásához azonban elkerülhetetlenek bizonyos erkölcstelen lépések. Nemcsak tetteiben, de viselkedésében is alkalmazkodnia kell a rendszer és börtöne normáihoz, ráadásul kommunista erkölcse is a személyiség önelnyomását diktálja. Rejtekező embert látunk a színen, s nem tudhatjuk egészen pontosan, vajon van-e még személyiség a viselkedés mögött, vagy az elveken kívül már mindent kilúgozott belőle a politikai tevékenység.

Politikai helyettesét Sztarenki Pál kegyetlen, cinikus intellektuális törtetőnek mutatja be. Nincsenek erkölcsi gátlásai, nem is titkolja, hogy feladata, megbízatása részben főnöke megfigyelése, részben működésének megakadályozása. Határozott, magabiztos, ő csak nyerhet, hiszen mindig a fennálló szabályok, törvények, hirdetett elvek szerint jár el. Neofita bürokrata buzgalmát meg sem kísért-hetik erkölcsi megfontolások. Az ő eseté-ben is talányos, van-e egyáltalán ember a viselkedés mögött, de a rejtőzés nála nem a feladatvállalás erkölcse, hanem a cinizmus erkölcstelensége.

Jordán Tamás kommunista foglya kettős kötöttségét, a helyzetében benne feszülő morális antagonizmust erkölcsi fölénnyel veszi tudomásul. Nem tud napirendre térni a történtek fölött, nem tudja elfelejteni, hogy egykori ellenségeivel szorították sorsközösségbe, így nem is képes megtagadni azokat, akikkel több évre összezárták. Erkölcsi magaslata, hajlíthatatlansága tragikus magányra ítéli. Annál is inkább, mert erkölcse alkati, nem elhatározott, elszánt magatartás, hanem másként cselekedni képtelen. A színész némiképp cáfolja a saját szavait, amelyek szerint csak a történelem véletlene, hogy nem ő van a börtönparancsnok helyén és fordítva. A két szereplő kiválasztása eleve kizárja ezt a felcserélhetőséget: a rendezők szerint mintha a pszichológiai alkat a legabszurdabb korban is meghatározná a történelmi szerepeket.

Karácsony Tamás munkásszármazású, hamar lett és hamar kiábrándult kommunistája természetes érzésekkel, az alkalmazkodást és a túlélést segítő iróniával, rajongó szenvedéllyel és vad gyűlölettel viszonyul környezetéhez, aszerint, kit mi illet meg. Mozgása fiatalosan energikus, a börtönben sem veszítette el mozgékonyságát, túlbuzgalmában nemcsak karikírozó gúnyt, de gyermeki játékosságot is felfedezhetünk. Nemcsak azért derűs, hogy bosszantsa a foglárt, nemcsak azért tart formállogikai leckét a börtönparancsnoknak, hogy gúnyt űzzön belőle, hanem ilyenkor a visszafojtott tetterő is kitör belőle. A hitében megalázott ember igaz szenvedéseit játssza végig Tóth Béla. Belső küzdelmet folytat indulataival, s éppen önmaga folytonos legyőzéséből merít erőt, ebben rejlik személyiségének identitása. Kegyessége, szelídsége alapjában mély és őszinte, vergődése a csapdában, megrendülése, megalázottsága hiteles.

Lukáts Andor aggályosan féltett, tisztán tartott keze külön életet él, szinte nem is tartozik ahhoz az emberhez, akinek cellatársaihoz éppúgy nincs köze, mint őrzőihez. Neki nincsenek igazán eszméi, ragaszkodása a régi rendhez nem annyira elvi, mint inkább konvencionális, a testi-lelki kényelem vonzásából fakad. Személyiségét kitölti a kommunistákkal szembeni gyűlölet, s a színész ezt megrögzött előítéletként ábrázolja, mindaddig, amíg Sztálin halálának hírére ki nem tör belőle az elnyomott, titkolt szenvedély. A földön fetrengve dobálja magát örömében. A mű tragikomikus groteszksége, amely végig inkább gondolati paradoxonokban nyilvánul meg, ezen a ponton válik érzelmileg is átélhetővé.

Dunai Károly a börtönben híreket szállító borbély-felcsert pontosan körülhatárolt jellemmel ruházza fel: a pletykálkodás az ő helyzetében fontos társadalmi funkciót tölt be.

Zsanda Zsolt a cselekmény három színterét, a parancsnok szobáját, a cellát és a sötétzárkát praktikusan egyesíti, a nevezetes kaposvári szürke, ami Cselényi Nóra jelmezeit is meghatározza, itt megfelel a börtön naturális valóságának, de a játék modellszerű, elidegenített, önmagára folytonosan reflektáló stilizáltságának is.

Eörsi István: A kihallgatás (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Díszlet: Zsanda Zsolt. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Rendezte:* Babarczy László - Mohácsi János. *Szereplők:* Karácsonyi Tamás, Tóth Béla, Lukáts Andor, Jordán Tamás, Spindler Béla, Sztarenki Pál, Krum Ádám, Dunai Károly.

FÖLDES ANNA

Az ember, az asszony és a Himnusz

Schwajda György tragikomédiája a Játékszínben

Az akkoriban még ugyancsak színházi nagyhatalomnak tekintett Lengyelországban Jacek Sieradzki, a Teatr kritikusa, elégedetten állapította meg: a KGST keretén belül a magyarok már nemcsak Ikarusokat szállítanak Lengyelország-nak, hanem egy drámaírót is teljes egészében átadtak nekünk, Schwajda György személyében. (Teatr, 1983/12.) A kritika a *Csoda* bemutatója alkalmával íródott, de utal rá, hogy Poznań, Varsó, Zielenia Góra után már Krakkóban is érdeklődnek a jól választott importszerző nagy sikert ígérő darabjai iránt. Azok a magyar kritikusok, akik Schwajda darabjaival lengyel előadásban találkoztak, egybehangzóan állították: a színház is, a közönség is a hazainál nagyobb affinitással vállalta fel a magyar „Mrożeket".

De azért az a megállapítás, hogy teljes egészében átadtuk volna a szerzőt a lengyeleknek - már annak idején is túlzott volt, és némi filológiai akadékoskodással cáfolható is a Schwajda-darabok hazai bemutatásával. Ami viszont kétségtelen: Schwajda Györgynek itthon a pályázatokon nagyobb sikere volt, mint a színpadon. Nevét még a hatvanas években egy drámapályázat nyerteseként ismertük meg, majd később egy évfordulós drámapályázat is neki ítélte a pálmát. Darabjait azonban - köztük a díjnyerteseket is - vagy kiérleletlenül, félkészen *(Bohóc),* vagy megbocsáthatatlan késéssel *(Mari)* játszották, nem mindig a legjobb változatban és előadásban *(Kakukktojás).* Szerzői karrierjének mostanáig talán legszerencsésebb állomása *A szent család* Katona József színházbeli bemutatója volt.

Schwajdának „a drámaírók iskolájában" - a Színművészeti Főiskola híres Gyárfás-osztályában - kimunkált, istenáldotta tehetségét senki sem vitatta, mégis, a bemutatók sora után is, valahogy a periférián maradt. A kritikában, sőt az íróban magában is megmaradt valamiféle bizonytalanság saját drámaírói jövőjét illetően. Pedig az íróasztaltól a színpadig vezető utat az ő esetében megrövidíthet-te (volna), hogy tanulmányai befejezése óta, kortársai nagy részével ellentétben. aktív színházi ember. A tűzoltókészülékek gyárának egykori külső ellenőre, a hajdani fatelepi munkás, ólomöntő, díszletező, tévévilágosító és kézilabdázó személyi igazolványába bejegyzett civil foglalkozását tekintve előbb dramaturg, később színigazgató lett. Ez a színházközelség azonban - szerénységből, szeméremből? - nem elsősorban színpadot biztosított a pályája kezdetén lévő drámaírónak, hanem egy nálunk ugyancsak ritka hajlandóságot fejlesztett ki az elkészült darabok továbbmunkálására, átalakítására, az előadás tapasztalatai alapján történő tömörítésére.

Más színpadi erényeket, például dialógustechnikát Schwajdának, bármilyen furcsa, nem kellett tanulnia. *A Himnusz* idei bemutatója után újraolvastam az író első, nyomtatásban megjelent több mint húszéves tárca-novelláját, az *Egy fiú, egy lány, meg egy kerítést.* (Veszprémi Napló, 1967. III. 19.) A gázkamrák árnyékában, az árammal telített kerítés mellett felszikrázó, egy percre boldogító lágerszerelem történetében meghökkentő, hogy egy, az írással éppen csak kacérkodó fiatalember ilyen tömör, csak a lényegre szorítkozó drámai dialógus írására képes.

Azt a tényt, hogy Schwajda György majd minden darabjának több változata van, én-Ézsiás Erzsébettel ellentétben - nem érzem *átdolgozási kálváriának;* inkább a mindenáron győzni akaró tehetség erőfeszítésének mondanám, a dramaturg profizmusának, ami az esetek nagy részében a darabok javára szolgált.

Itt van mindjárt a *Himnusz-szá* lett Segítségnek a Játékszínben új fejezethez érkezett története.

A Segítség ősbemutatója 1978-ban Schwajda harmadik premierje volt. Előzőleg 1967-ben a pályadíjnyertes *Bohóc,* 1973-ban *a Mesebeli János* került színre. A veszprémi Petőfi Színház és a Békés megyei Jókai Színház után ekkor a miskolci Nemzeti Színház adott színpadot a *Bohóc* látványos és kínos bukásának emlékétől nehezen szabaduló írónak. És a vállalkozás most igazolódik.

A darabot, a magyar abszurd dráma e jellegzetes, felemás példáját a kritika majdnem egybehangzó elismeréssel fogadja. Témájában, a lumpenproletár hősök hitelesen megjelenített környezetében, az elmaradt tudatú család szellemiségében többen *a Rozsdatemető* (áttételesebben megjelenített) modelljét, világát ismerték fel. Volt, aki az abszurd és a neonaturalista irányzat kettős vonzáskörét Mrożek és Kroetz egyidejű említésével jelezte. (Fábián László, Film Színház Muzsika, 1975. V. 13.) A bírálók kiemelik az írónak az abszurdoktól tanult, kiváló dialógustechnikáját (K. T., Kritika, 1978/7.), reálszituációkat te remtő, de a jeleneteket képtelenségbe futtató dramaturgiáját. (Gyarmati Béla, Miskolci Déli Hírlap, 1978. V. 2.) Csak egy olyan értetlen, sértett kritika került a kezembe, amely a sematizmus korából megőrzött politikai érzékenységgel utasítja vissza Schwajda „igen hamis hangot fogó, rosszul értelmezett társadalombírálatát". (Diósgyőri Munkás, 1978. V. 3.).

Ugyanakkor majd minden bírálatban felvetődnek a darab tényleges dramaturgiai, ábrázolásbeli, szerkezeti hibái is. Mindenekelőtt a férj és feleség közti feszes dialógusra épülő mélyebb és komolyabb első rész és a családi ügyekbe beavatkozó házbeli lakókat, gyári brigádtagokat és illetékes hivatalnokokat megidéző, kabaréhumorral és -bemondásokkal operáló második rész disszonanciája. Nánay István Schwajda-tanulmányában *(Hiánydramaturgia,* 1982) a darab kétféle jelenetezésében gondolati következetlenséget lát, és az író szemére veti, hogy Aranka és Józsi az ismétlődés dramaturgiájával is élő feszes dialógusai és a külső segítségnyújtók ötleteken alapuló, felszínes klisékből álló szövege között „már-már darabot szétrobbantó ellentét feszül". Bogácsi Erzsébet a felesleges, mellékes mozzanatok számbavétele után ki is mondja, hogy Schwajda tizennyolc szereplős darabja „lényegében kamarajáték". (Magyar Nemzet, 1978. V. 17.)

A dráma második, egyfelvonásos változatának ismeretében a bíráló nagy kísértést érez, hiszen ritka és hálás feladat lenne örömmel nyugtázni: lám, a kritika mégsem mindig falra hányja a borsót; íme cikkeinken okulva Schwajda is tovább dolgozott *a Segítségen.* Logikusnak és bizonyítottnak tűnik az is, hogy az író elgondolkodott Beke Sándor miskolci rendezésének tapasztalatán és az ősbemutató nézőtéri fogadtatásán. E kézenfekvő megállapításokat azonban - sajnos - megkérdőjelezi egyetlen, *A szent család* című kötetben (Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1985) a mű második változatának végén olvasható évszám. Eszerint ugyanis az egyfelvonásos *Himnusz* - 1977-ből való!

Meglehet - és a keltezés alapján ez tűnik valószínűnek-, hogy Schwajda kritikusait megelőzve fogott hozzá a *Segítség* átdolgozásához. Hogy nem külső vélemény, hanem saját belső elégedetlensége sarkallta további munkára, a történet, illetve a szerkezet tömörítésére. Ebben az esetben legfeljebb az a kérdés maradna nyitva, hogy akkor Beke Sándor miért az első verziót választotta? De még erre is kézenfekvő a válasz: egyrészt a hetvenes évtized végén, amikor még a

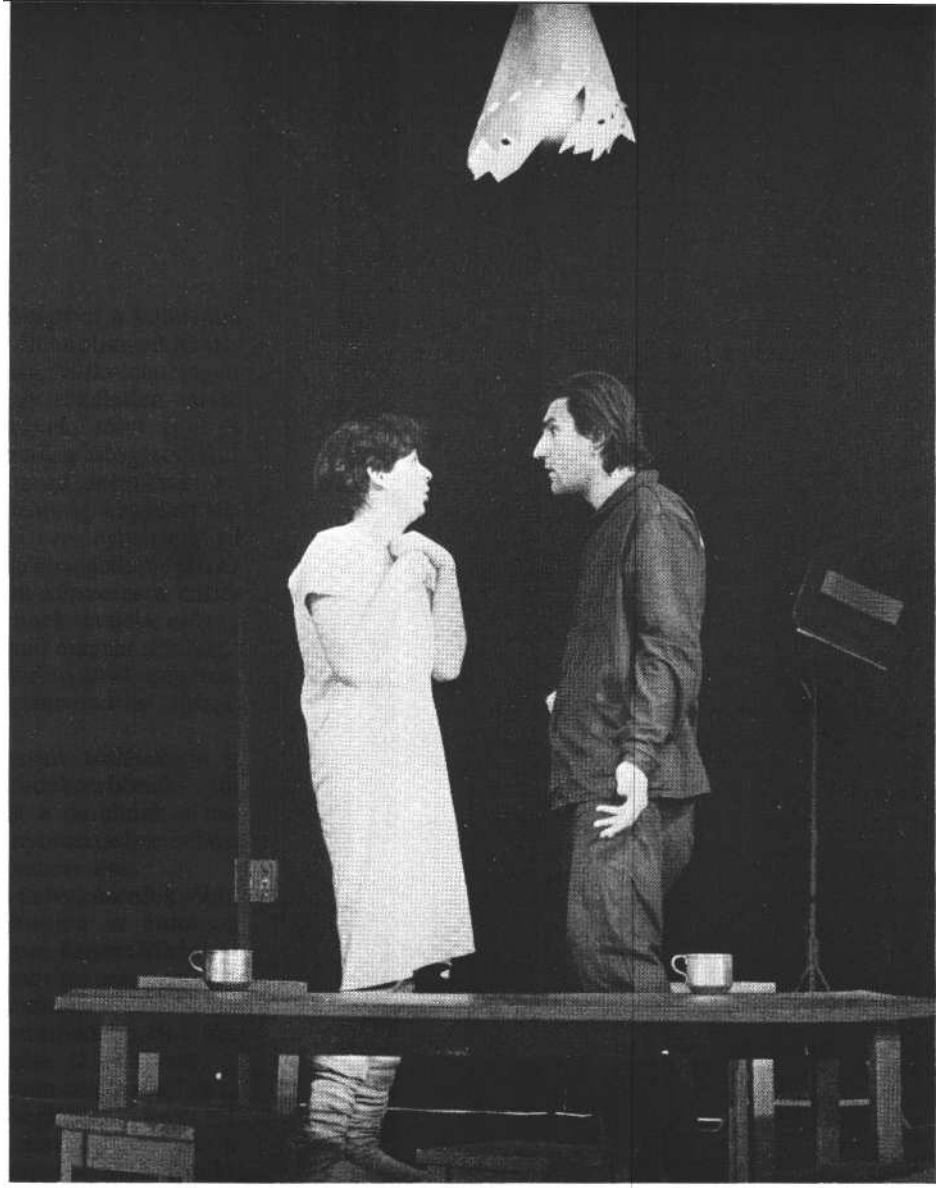
szakmában, de főképpen a kultúrpolitikában erősebben élt az abszurddal szembeni bizalmatlanság, Miskolcon nagyobb esélye lehetett egy tökéletlen társadalomkritikai szatírának, mint egy jóval kiérleltebb, szakmailag kifogásolhatatlanabb magyar abszurd drámának. Másrészt: a hazai közönség kegyéért eleve hátránnyal indul a versenyben egy jelen idejű, proletár környezetben játszódó kortárs dráma, ám kétszeres a hátrány, ha a darab mindennek tetejébe még egyfelvonásos is. A mai magyar színház, ellentétben a hagyományokkal, még mindig bizalmatlan az egyfelvonásos műfajával szemben.

Mindezeknél az alkotáslélektani magyarázatoknál érdekesebbnek tűnik azonban magának a darabnak a metamorfózisa, a két, nyomtatásban is hozzáférhető változat összevetése.

A legfeltűnőbb és legkézenfekvőbb tanulság, hogy Schwajda az átdolgozást nem tollal, írógéppel, hanem főként *ollóval* végezte. A tömörítés már a színlapon megkezdődött. Nemcsak a szereplők listája lett lényegesen rövidebb, de a főszereplők megnevezése is változott. „Az asszony, akin folyton segítenek" és „Az ember, aki miatt segítenek", az új változatban csak „Az asszony", és „Az ember" rangján szerepel - minősítésüknek magából a játékból kell kiderülnie. Polgárné továbbra is megtartotta első, beszélő nevét, ám Pirike, Kisjózsi, Kisjancsi és Kisaranka leléptek a színről. Nem szerepel a közreműködők listáján többek között a televízió stábja sem.

A főszereplőknek azonban sem a helyzete, sem a jelleme nem változott, sőt szövege is alig. Inkább csak néhány esetleges, konkrét életrajzi utalás szorult ki az új darabból. A mű igazi vívmánya, a pergő és mégis késleltetett, nagyon is hiteles, ugyanakkor abszurd dialógus, lényegében sértetlen maradt. Es tovább-ra is kulcsszerepe van a darab elvont - nem perszonifikálható - címszereplőjének, az éjszakánként részegen elénekelt Himnusznak is. Nem véletlen, hogy most már a darab címének is a *Himnuszt* választotta az író. Ebben a változatban Józsi semmiképpen nem énekelhetne egy népdalt vagy slágert, esetleg magyar nótát. A Himnusz itt a szeretve tisztelt, félöntudatlan állapotban beszennyezett jelkép, valami, amihez még a mélybe hullott ember is ragaszkodik.

Sorra-rendre kimaradtak az egyfelvonásosból azok a konkrét (és a kétrészes darabban megjelenített) mozzanatok, amelyek a külső beavatkozás módszerét és főként a beavatkozók cselekedetének személyes motivációját préselték bele a darabba. A Segítségben az író még azt is szükségesnek tartotta közölni, hogy Polgárné azért férfigyűlölő, mert az ura huszonöt évvel ezelőtt világgá ment egy tejeskannával. Hogy a Tanácsi úr 1951 óta dédelgeti fájó sérelmeit - miért is kellett lendületét visszafogva lemaradnia a tanácselnök mögött az MHK-versenyen -, és azért igyekszik kíméletlenül élni a maga hatalmával. Mindezek a korfestő tények egy regényben vagy akár egy másik, kisrealista színműben valószínűleg érdekesen, hitelesen motiválhatták volna a figurák cselekedetét. Schwajdánál azonban nem egyes emberek magatartásáról, hanem egy *társadalmi mechanizmus* működéséről van szó, amit nem hitelesít, inkább halványít, megzavar minden esetleges, felesleges részlet.



Hernádi Judit és Eperjes Károly a Himnuszban

Jól működött a dramaturg Schwajda ollója akkor is, amikor határozottan kimetszette a cselekményből a nagyon is sematikus, egyes mozzanataiban ízléstelen, leleplező tévériport forgatási jelenetét. A véletlenül előkerült óvszerrel való olcsó humorizálás egy kabaréjelenetnek sem válnék díszére, de Schwajda darabjában egyértelműen ízlésficam. Mint ahogy a dráma testére, szerkezetére ráaggatott poénok is valahogy rosszul álltak az írónak...

Súlyosabb, mert tartalmi jellegű beavatkozásnak érzem a darabban a korábbi börtönmotívum kiiktatását. *A Segít*ségben ugyanis az alkoholista, csendháborító, botrányokozó, büntetést nem fizető Józsi a Keravill-bolt feldúlása után ténylegesen börtönbe kerül, ott szokik le az alkoholról, és józanul érkezik vissza a darab második felében régi, időközben megváltozott környezetébe. Egy sematikus drámában ez jelenthetné a kötelező happy endet: íme, a társadalom beavatkozása megmentette Józsit. Schwajda számára azonban ez az új szituáció új és valóban érvényes kérdést vet fel, tudniillik, hogy a lét körülményeinek javulását automatikusan követi-e a tudat fejlődése, a változott feltételek között alakult-e, boldogabb lett-e maga az ember? A darab eredeti válasza eléggé felemás. Mert hiába kerültek új tárgyak a lakásba, hiába sugároz minden este filmet (igaz, más címmel, de ugyanazt a filmet) a televízió, Józsi és Aranka lehiggadva, józanon végképp nem tudnak mit kezdeni önmagukkal. Mintha a mámorral eltűnt volna az életükből az ünnep, az egyetlen, gátlá-

Aranka és Józsi, a Schwajda György-darab szereplői

sokat oldó vigasz, és összetartozásuk bizonysága is. Ezért azután az író számára sem marad más feloldás, mint a happy end megkérdőjelezése: Józsi számára pedig a kiút, az új zsákutca, a visszatérés a most már vödörből vedelt alkoholhoz. A finálé mi is lehetne más, mint újra a részegen és boldogan énekelt Himnusz...

A dráma új verziójában a bűntett változatlan, de a büntetés - a börtön - nem szakítja ketté a drámát. Aranka és Józsi utoljára akkor éneklik el nyílt színen a Himnuszt - most már szépen, halkan, szeretetben -, amikor Józsi már tudja, hogy jelentkeznie kell a rendőrségen, és ezáltal összetartozásuk rituáléja valamiféle szomorú feloldást hoz a színpadra. A nyomtatott szövegben. Ám a Játékszínben, Taub János rendezésében az utolsó Himnusz a sors keserű fintorából tragédiába vált. Aranka éneklés közben rosszul lesz, földre roskad, és a vigyázzban álló emberpár groteszk szoborcsoportja hirtelen kettétörik. Józsi először még felrángatja, szinte a karjában tartja az asszony testét, de hiába. Felesége a földre roskad, és a kötelezően alattvalói pózba, vigyázzállásba merevedő Józsi egyedül marad a maga vigasztalan magányában.

A komédia így fordul - szavak nélkül - tragédiába.

A Segítség egyfelvonásos változata, a *Himnusz* először 1981-ben a Radnóti Színpadon, később 1984-ben Szegeden került színre. Az ősbemutató kritikusainak megállapításaival összhangban végrehajtott dramaturgiai műtét nem vált ki osztatlan helyeslést. Ellenkezőleg, meglepő módon, élesen megosztja a kritikát. Mészáros Tamás elégedetlen *„a Segítség Himnusz-szá* zanzásított változatával", és úgy véli, hogy „a naturalista ízek kivonása együgyűségig csupaszított be szédtechnikával stilizálja a téma eredendő földhöz ragadtságát". Állítja, hogy a drámában kifejtett, illetve illusztrált tétel igaz, ámde a bizonyítás elnagyolt. (Új Tükör, 1981. III. 15.) Hasonló értelemben foglal állást a Népszabadságban Kroó András is, aki megkérdőjelezi, hogy az egész estét betöltő remek *Segítséget* - amelynek érzése szerint csupán a befejezése vetett föl komoly dramaturgiai problémákat - „érdemes volt-e enynyire megkurtítani, érdemes volt-e egyfelvonásossá *visszaminősíteni".* (1981. III. 10.) Kroó ezt a jó nyomon induló, de az epizódokat sorra feláldozó tömörítést „legfeljebb a színre kerülés áraként" fogadja el, de nem hiszi, hogy az eredeti darab ismerői közül bárki is a rondószerkezetű dráma lineárissá egyszerűsített, új változatára szavazna.

Feltételezése azonban téves: Vinkó József a *Himnuszt* összehasonlíthatatlanul jobbnak ítéli *a Segítségnél.* Az átdolgozás előnyének, érdemének tartja, hogy az író dramaturgiailag kiemelte a két főszereplőt, és ezáltal dialógustechnikája és az információk groteszk késleltetése is jobban érvényesül, a játék egésze feszültebbé válik. De hitelesebbé vált az író valóságképe is, amikor „az ősváltozat idillikusan idióta happy endjét elsöpörte a haragja", és amikor a boldog egymásra találás megnyugtató reménysugaráról lemondva, vállalta a kegyetlenebb, kellemetlenebb, de igazabb megoldást, és nem tagadja, hogy minden rohan a tragédiába. (SZÍNHÁZ, 1981. 5.) Hasonlóképpen értékeli a változtatás tényét és eredményét az Élet és Irodalom kritikusa is: „A rendezés, amennyire csak lehet, háttérbe szorította a szocialista demagógiát, és hathatósan küzdött meg a dramaturgiai szószátyársággal. *A Himnusz* így sokkal több hiteles, művészi mozzanatot tartalmaz, mint *a Segítség* című korábbi változat." (1984. XII. 14. Szekrényesy Júlia.) Mivel a vita az átdolgozás hívei és ellenzői között ily módon nem dőlt el, nem meglepő - és nem is baj, ellenkezőleg! -, hogy a későbbi felújítások rendezői saját ízlésüknek és koncepciójuknak megfelelően választhattak. (Jugoszláviában a topolyai Művelődési Központ Tájszínháza az egy-, a debreceni társulat - Pinczés István rendezésében - a kétfelvonásos komédiát állította színpadra.)

Aki Taub János korábbi rendezéseit, színházi nyelvét ismerte, az, ha a darabválasztáson meglepődött is, azon semmiképpen nem csodálkozott, hogy a teátrális színházi stílus híve és mestere ma nem a naturalistább, hanem az elvontabb, abszurdoid színpadi változat színpadra állítására vállalkozott. Taub pontosan tudta, hogy mit és miért választ, és ezt nemcsak a darab iránti lelkesedését kifejező nyilatkozatai bizonyítják, hanem az is, hogy a korábbi egyfelvonásos előadásokkal ellentétben, ő semmiféle „párosítást" nem tervezett. Korábban a Radnóti Színpadon Görgey Gábor, Szegeden Horváth P. László egy-egy egyfelvonásosa volt Schwajda darabjának a műsorban választott partnere. A Játékszínben az egyfelvonásos *Himnusz* egész estét betöltő darabbá tágult. Ezáltal azonban a néző nem kevesebbet, hanem többet kap: Taubnak lehetősége nyílt a drámában mélyebben rejlő összefüggések, rezdülések, lélekállapotok és kapcsolatok kíbontására, és arra, hogy merész rendezői ötlettel a műtől látszólag idegen, nem verbális eszközökkel is kitágítsa a drámát.

Formálisan azzal, hogy beengedi, behozza a szűk színpadra (pontosabban: a színpad fölé feszített vetítővászonra) a kinti világot. Már a darabban díszletelemként szereplő rádió funkciója is megváltozik: az előadás kezdetétől - több alkalommal is - naprakész híradás jelzi, hogy mindaz, amit a sivár színpadi konyhában, Józsi és Aranka nyomorúságos otthonában látunk - itt és ma történik. Az adott estén például Bécsben utótalálkozót tartanak, az USA állást foglal a líbiai repülő ügyében, és a magyar közvéleményt az áremelkedés hullámverése foglalkoztatja.) De még erőteljesebben tükrözi a marginalizálódott lumpenproletár család sivár, beszűkült valósága és a kisszerűségében is csillogó, hazai fogyasztói társadalom közötti ellentéteket az óriásira nagyított tévéreklám, amelynek minden kockája a hősök számára elérhetetlen kispolgári paradicsomról beszél és énekel, ahol a hősöknél szerencsésebbek jégbe hűtött grapefruittal oltják szomjukat, tarka pécsi kesztyűben

járnak, és elemes bútorral rendezik be lakásukat.

Ez a darab világától kirívóan idegen keretjáték az előadásban nagyon is lényeges tartalmi, sőt, ha úgy tetszik, *korrekciós* funkciót tölt be. Jelzi nemcsak az ábrázolt szituációk szélsőséges voltát, hanem a napjaink társadalmára elsősorban jellemző polarizálódást is. Enélkül ugyanis a nézőben - joggal - ébrednének bizonyos aggályok, hogy vajon mennyiben általánosítható ez a világ? Alkalmasak-e a választott, menthetetlenül elesett hősök arra, hogy sorsuk a mai Magyarország társadalmi és morális válságát tükrözze és a kiútkeresésre mozgósítson? Valóban „borzasztó vádirat" a cselekmény, amelyben „egy egész nép tragédiája fejeződik ki", mint ahogy Taub János nyilatkozatában mondotta, vagy puszta látlelet a társadalom testét pusztító fekélyről? Én a magam részéről osztoznék a darabbal kapcsolatos aggályokban, sőt még meg is toldanám azzal, hogy az általánosításban benne foglaltatik a Józsik és Arankák felmentése is, amivel korántsem értek egyet; de az előadás választ ad ezekre a meg sem fogalmazott aggályokra. Mert az alkalmazott kontraszteffektus félreérthetetlenné teszi egyfelől azt, hogy létezik egy másik - igyekvőbb, korszerűbb életfeltételeket kereső vagy kergető - Magyarország is, másfelől éppen a felmutatott vágyképek talmi csillogásával jelzi e másik pólus, a fogyasztói társadalom bűvületében élő kispolgárság eszményeinek korlátait is. Taub János rendezése szavak nélkül kétféle - a drámán kívüli, de azzal nem ellentétes - következtetést is sugall: egyrészt érzékelteti a marginalizálódott rétegek magatartásának deviáns voltát, másrészt a felkapaszkodás reménytelenségével együtt a széles körben meghirdetett perspektíva, a reklámeldorádó ürességét. Mert a valódi emberi értékeket, az emberhez méltó tartalmas életet nem hirdeti a tömegkommunikáció...

Kár, hogy Taub János túlságosan beleszeretett saját ötletébe, és az ismétlődő reklámsorozat előbb-utóbb unalmassá válik, üresjáratként késlelteti az amúgy is tudatosan lassított színpadi játékot.

A másik rendezői fogás - ha ugyan fogásnak nevezhetők a színpadra állítást meghatározó stílusjegyek - a szöveg alatti tartalom pusztán színészi játékkal való kifejezése. Taub nyilatkozatában meg is fogalmazza, hogy a groteszk komédiának minden mondata, minden gesztusa és megnyilvánulása „deklaráltan, agresszíven teátrális színpadi nyelvet követel". Schwajda kurta mondattöredékekből szerkesztett feszes dialógusai nem adnak

Eperjes Károly (Józsi) és Hernádi Judit (Aranka) a Játékszín előadásában (Ikládv László felvételei)

lehetőséget a mellébeszélésre, az érzelmek árnyalására is alig. Aranka és Józsi lecsupaszított szóváltása kezdettől a lényegre, a közlés minimumára szorítkozik. Az ember első színpadi megnyilatkozása - „Mi van?" - mindössze két kurta szó. De ennek a két szónak a szituációból táplálkozó energiája felér egy átlagos monológgal. Hiszen Schwajda ezzel az álmából felvert, kialvatlan férfi zavarát, bosszúságát, nyers modorát és kommunikációs szintjének alacsony voltát egyszer-re jelzi. Mint ahogy Aranka több alkalommal is megismételt tárgyilagos köz-lése sem csak a pontos időt tartalmazza: a „Négy óra" a proletárélet szigorát, a napok egyhangúságát és a házastársak között kialakult kényszerű munkamegosztást érzékelteti. Taub János ennek tudatában némajátékkal, szótlanul is kifejező színpadi cselekvésekkel dúsítja fel a játékot. Aranka az ő színpadán még csukott, majdnem beragadt szemekkel kezdi cl a hétköznapok hajnali cselekvéssorát. Tétován kóválygog a konyhában, egy ócska villanyrezsón kávét melegít, azután végre kínkeservesen felnéz: most már menthetetlenül el kell kezdeni a napot. Es most már, mint minden áldott nap, az expozíció idején is pléhbögrékbe tölti az ébresztő italt, amit azután kettesben, szavak és kanál nélkül, csak úgy rázogatva kevergetnek, mintegy szociográfiailag is hitelesítve ezzel a keserves, minden hajnalban ismétlődő proletáridillt.

Első szinten a színészek pontosan koreografált gesztusai nyilvánvalóan ezt szolgálják: *a* Rozsdatemető-atmoszféra naturalista hitelét, a szűkszavú jelenetekbe tömörített társadalmi látlelet majdnem néma bizonyító anyagát. Hogy a fogasra felkötözött ócska rádió csak dobhantásra szólal meg, a csak körvonalakkal, kerettel jelzett bejárati ajtó pedig olyan szűk, hogy a lakás foglyai csak ol dalazva, élével közlekedhetnek rajta. (Díszlet: Vayer Tamás.)

Sajátos szerep jut a némajátékoknak ott, ahol a dráma eresztékei meglazulnak. Úgy tűnik, hogy a részegeskedő munkás családjának hathatós segítséget nyújtani érkező szocialista brigád szerepeltetése - az előző változatból átmentett, felesleges tehertétele az új drámai struktúrának. Vinkó József már az 1981-es *Himnusz* bemutatásakor is érthetetlennek érzi, hogy „miért torpant meg az író félúton, miért nem írt egy kétszemélyes, abszurd kamaradarabot?", miért ragaszkodott az új változatban is a brigádnapló-bejegyzés körüli, agyonkoptatott, kabaréstílusú huzavonához? Nem elképzelhetetlen, hogy Taub János a maga rábeszélő erejével ki is hagyathatta volna az íróval ezt az epizódot. O azonban a disszonancia kiküszöbölésére más - részben célravezető - módszert választott, amikor a végletekig stilizálva, mintegy idézőjelbe tette a jelenetet.

Az első két „színpadi macskaköröm" Józsi reménytelen, kényszeres rendteremtő kísérlete, amikor a feldúlt, összerondított lakásban, az egymás hegyénhátán alvó részeg brigádtagokat kerülgetve, katonás sorba rendezi az éjszaka folyamán kiürített sörösüvegeket. Később szavak nélkül is ezzel a cselekvéssorral felesel a brigádtagoknak az ébredést követő színpadi tevékenysége - és ezt érzem az előadásban afféle idézetzáró macskakörömnek -, amikor az Április 4. brigád tagjai láncba sorakozva kézről kézre adják, ezúttal ellenkező irányba, a színpad túlsó végébe, a feneketlen zacskót tartó társuknak a beváltandó üres üvegeket. A rituálé első, jó szándékú és reménytelen fele így szembesül a rideg és célszerű másodikkal.

Taub János a maga eleven marionettfiguráival nemcsak a Józsik és Arankák

konkrét köznapi életéről és nyomorúságáról, a hátrányos helyzetű családok végleges leszakadásáról, a gyógyíthatatlan alkoholizmus testi-lelki rombolásáról és az intézményes, kívülről szervezett segítség lélektelenségéről, tehát az ábrázolt társadalmi probléma megoldhatatlanságáról vall, hanem ennél többről: az egyetemes emberi kiszolgáltatottságról. A tehetetlenség reménytelenségéről. A kiúttalanságról.

A bírálók már a darab korábbi előadásai kapcsán sorra-rendre kifejtették, miben különbözik Schwajda magyar abszurd játéka a metafizikai szorongást ki-fejező, filozófiai indíttatású, klasszikus értelemben vett abszurd drámától. Hogy Schwajda nem az általános emberi állapotokról, hanem a mai társadalmi viszonyokról beszél, amikor a dolgokat nem metafizikai, hanem szociális szempontból vizsgálja. (Kritika, 1978/7.) Tíz évvel később, Taub olvasatában, ez a közelítésmód alapjában változik. Bár a magyar társadalom mai, mind erőteljesebb polarizálódása következtében a lemaradók nyomorúsága még reménytelenebb, a rendezőt érzékelhetően - és helyesen - a dráma egyetemesebb mondanivalója, tértől és időtől függetlenül is érvényes üzenete foglalkoztatja. Az örök vesztesek sorsa. 1988-89-ben, amikor már a hátrányos helyzetűek védelmére rendszeresített szociális védőháló is elrongyolódott, valójában a társadalmi segítség kritikájánál lényegesebb és időszerűbb, amit az előadás hangsúlyoz. A feleletlenek felelősségénél is súlyosabb a róluk elfeledkező közösség vétke.

Talán egy bármikor hirtelen megállítható videofelvételen felmutathatnánk, hogyan ülnek egymással szemben egyszer, ötször, hússzor is azonos tartással, tekintettel és mégis mindig újra titokzatosan Taub színpadán a lumpenvilágból reflektorfénybe emelt panoptikumfigurák: egy bamba, önsorsrontó férfi és egy rajta alázattal csüggő, testben-lélekben neki alárendelt asszony. A képekből kiviláglana, hogy ezen a színpadon a hús-vér emberek saját sorsuk jelképeiként járnak-kelnek, s merevednek egy-egy pillanatban szoborrá Schwajda szövegét mondva.

Ahhoz, hogy ez a csoda megtörténjék, hogy a színpadi szavak és gesztusok mögöttes tartalma is evidenssé váljék, a rendezőnek nemcsak jó, de koncepcióját feltétel nélkül elfogadó, a kifejezőeszközök legszélesebb skáláját birtokoló színészekre van szüksége. Ezúttal Hernádi Judit és Eperjes Károly ilyen mindent tudó és mindenre hajlandó színészeknek bizonyultak.

Kiváló párosuk - sajátos módon - két önmagában kiváló, de stílusban nem teljesen összehangolt alakításból szerveződik. A különbség részben a színészek előéletéből is következhet. Eperjes káprázatosan szuggesztív színész, akinek bevált eszköztárában már évek óta készen álltak a Józsi típusú marginalizálódott figura jellemrajzának kellékei. Csak bele kellett bújnia a hős más darabokból, filmekből már ismerős, testre szabott, kipróbált bőrébe, és már ki is ürült a tekintete, megtört a szeme fénye, hogy azután - a dráma döntő fordulataihoz érve - majdnem eszelősen felcsillanhasson; tagjai is mintha rögtön lazábban illeszkednének az elhasznált testhez. A színész hangja ridegebbé, beszédmodora bárdolatlanná válik, és Józsi máris olyan, mint amilyenek a Józsik Angyalföldön vagy a munkásszállásokon. Ugyanolyan, csak egy kicsit furcsább. Talán olyan, mint amilyennek a felelős, gondolkodó értelmiségiek látják a Józsikat.

Hernádi Judit pályáján ezzel szemben Aranka - felszabadító meglepetés! A színésznő az éveken át ráerőltetett, agyonunt démon-skatulyából, kurvaketrecből kiszabadulva vadonatúj tartalmakat, színeket kellett hogy kiásson önmagából. Hernádit, akármilyen tapasztalt színésznő, semmilyen rutin nem segítette: ő felfedezőútra indult Schwajda darabjában. Es el is érkezett arra a magaslatra, ahol Taub János találkozott az íróval. Pontosan beletalált a neonaturalizmust az abszurditással párosító, a két véglet között merészen egyensúlyozó stílusba, ami Schwajda ábrázolásmódját egyszerre különbözteti meg a drámairodalom két pólusa felé tartó kortársaktól, egyfelől_ Kertész Ákostól, másfelől, mondjuk, Nádas Pétertől.

Hernádi alakításának éppen az ad különös színt és súlyt, hogy játékában a rendező követelte stilizáció nem ment a szerephez tartozó társadalmi-lélektani hitelesség rovására, ugyanakkor a részletek szociográfiai pontosságú hűsége sem húzta le alakítását a földre akkor, amikor szárnyalnia kellett, hogy az ábrázolt asszonysors egyetemes, jelképes tartalmát is kifejezésre juttassa. Megítélésem szerint ez a kettősség emeli Hernádi teljesítményét partneréé fölé.

A két főszerep realizálásának disszonanciája - papírforma szerint - korlátja, sőt zavaró tényezője is lehetne az előadásnak. Csakhogy Taub is tudatában lehetett annak, hogy Schwajda önmagában sem teljesen konzekvens, szövegében korántsem egynemű darabja nem feltétlenül követel szigorú stílusegységet. Ezúttal a rendezőnek - részben a gesztusok nagy gonddal kidolgozott koreográfiájával - sikerült összehangolnia az eltérő jellemű és sorsú, de egymásra utalt, testben-lélekben összetartozó hősök színpadi létét.

Eperjes Károly alakítását meg kell hogy határozza szerepének dramaturgiai ellentmondása: egy mélybe hullott, menthetetlen alkoholistát kell játszania úgy, hogy egyetlenegyszer sem látjuk részegen. Józsi hajnali arca gyűrött, szomorú, esetleg feldúlt, de részeg randalírozása minden alkalommal a színpadi téren és időn *kívül* zajlik. Részeget játszani könnyű és hálás feladat, legfeljebb némi ripacskodásra csábít. A macskajajnak nincsenek sztereotípiái. Józsi durvaságáról is csak közvetetten, utólag - a történteket felelevenítő, szemrehányó és mindent megbocsátó feleség elbeszéléséből - értesülünk. Eperjesnek tehát lehiggadva és józanon kell elhitetnie, hogy mindaz igaz, amit hallunk, hogy hajnali bamba józansága az éjszakai botrányhős tombolásának reakciója. Hajnalra Józsi valóban nem tudja, és fel sem nagyon fogja, hogy mit tett önmagából kivetkőzött állapotában, s ha Aranka emlékezte-ti az éjszakára, értetlensége erősebb, mint lelkiismeret-furdalása. A természetévé lett durvaságot ilyenkor valamiféle megzavarodott, bizonytalan szégyenérzet tompítja. Még a gyerekek iránt tanúsított fásult, közönyös érdeklődését is csak pillanatokra színezi a lelke mélyén nyomokban megőrzött emberség.

Eperjes Károly helyzetét Schwajda még azzal is nehezíti, hogy semmiféle magyarázó szöveggel, didaktikus monológgal nem kommentálja a megmentendő ember alkoholizmusának természetét, a kiváltó okokat, a betegséggé súlyosodott szenvedély eredetét és történetét. Józsi egyszerűen *ilyen,* és ezt az előadásnak a megjelenített hétköznapok elviselhetetlenségével kell alátámasztania; elfogadtatnia az elfogadhatatlant, hogy miért menekül a hős (kizárólag munka után és javarészt béren kívüli keresetéből) a kocsmába. Ha van, hát ezen a ponton akad némi vitám a szerző jellemrajzával: a szövegből is, az előadásból is úgy tűnik, mintha a dráma vádiratjellegének hangsúlyozása érdekében túlságosan is elmosnák, elhalványítanák a hős személyes felelősségét. Bonyolult színészi feladatát Eperjes kifogástalanul oldja meg, és érdemét nem csökkenti, hogy a cselekmény motiválása, alkoholizmusának társadalmi háttérrajza az előadásban részt vevők - színészek, tervezők - közös feladata. Még azt is el kell fogadnunk, hogy ezúttal is makacsabbul ragaszkodik a lélektani színjátszás bevált eszközeihez, a naturális játék stílusához, mint a többiek. Hiszen

hiteles gesztusai, szuggesztív jelenléte nélkül talán nem érvényesülne, nem sűrűsödne ilyen elviselhetetlenné a tragikomédia tiltakozást ébresztő, fojtogató légköre.

Hernádi Judit Arankája még Józsinál is esendőbb, kiszolgáltatottabb, mert az asszony még férjének is alárendeltje; őt a körülményeknél is jobban sújtja az ember elállatiasodása, durvasága. Félig artikulálatlan beszédébe néha szinte állati riadtság, szeretetteljes, oltalmazó mozdulataiba mindig női gyengédség szűrődik. Férjére Aranka legtöbbször alulról felfelé néz; szemrehányó és reménykedő pillantásában ilyenkor megcsillan a gazdájához ragaszkodó kutya hűsége és a részeges férjnek kiszolgáltatott asszonyok több nemzedékének tapasztalatából leszűrt megértés; a szenvedésben edzett tűrőképesség és a szerelem sugallta, intellektuálisan is tiszteletet érdemlő tapintat. Hernádi Arankája szívszorítóan primitív, de megőrzött szemérme és a házi tűzhelyt minden külső veszéllyel szemben oltalmazó nők hősiessége, megbocsátó nagyvonalúsága alakját mégis példaértékűvé nemesíti. Van abban valami szomorúan csodálatra méltó, ahogy saját érdekeivel, tapasztalataival szembefordulva, maradék nőiségével tovább-ra is ragaszkodó szeretettel és fel-felparázsló szerelemmel szereti a maga emberét. Hernádi játékában ez az érzelmi-érzéki töltés mindvégig jelen van. Ebből az érzelmi többletből származik a játékban Aranka erkölcsi fölénye, aminek megjelenítésével a színész rendkívüli merészséggel képes felemelni az elesett asszonyt.

Ha nem is osztom egészen a rendező véleményét, aki nyilatkozata szerint egy napjainkban Rómeó és Júlia szerelménél is izgalmasabb kapcsolat, szenvedély drámáját keresi *a Himnuszban*, a két szerencsétlen ember egymásrautaltsága, összetartozása és Aranka alázatos szerelme valóban lírai színekkel gazdagítja az előadást.

Az alázatos szerelem azonban csak egyetlen színe Hernádi palettájának. A másik, a cselekmény menetében talán még dominánsabb, a levert lázadásé. Amikor férje parancsára gyalázatos, háziasszonyi becsületébe gázoló sorokat kellene írnia az elébe tolt brigádnaplóba - hogy lakása koszos, férges, gyermekei tetvesek -, ösztönösen tiltakozik, lázad. De a parancs, a kényszer erősebb, mint az ő ellenállása, és Aranka fejet hajt. Hernádinak csak néhány másodperc áll rendelkezésére, hogy a fordulatot, a legyőzetést érzékeltesse. De ez alatt íráshoz nem szokott keze görcsbe rándul, arcvonásai eltorzulnak, háta meggörnyed, hirtelen megöregszik, és már nemcsak a figura, a néző is elviselhetetlennek érzi a vereséget. Mintha nem is ugyanezt az asszonyt láttuk volna az imént, egy, az ócska rádióból áradó slágert dudorászva

megfiatalodni. A nyugalom ritka pillanatait megédesítő muzsika hullámaiban megmártózva - az első rész záróakkordjaként - Aranka olyanná szépült, mint amilyennek Józsi láthatta hajdan, ismeretségük kezdetén, a szerelem még ígéretes perceiben. A zene, az emlék mintha feloldotta volna a hétköznapokban, az örökös védekező készenlétben rákérgesedett páncélt. De hol van ez már? Józsi sorsával együtt Arankáé is megpecsételtetett.

Hasonló részletességgel és ugyanennyi joggal dicsérhetnénk Hernádi alakításának más részleteit, színeit is. Szólhatnánk a külső beavatkozást visszautasító, barikádra menni is kész fúriaarcáról vagy a vele történteket elbeszélni is alig képes, pallérozatlan agyú gyerekasszony zaklatott előadásmódjáról. Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy kergetik egymást a színésznő szavai zaklatottságában, s hogyan szakadnak el egymástól a következő percben, fegyelmezetlenül és tétován. A hősnő lelkiállapotának megfelelően Hernádinak nemcsak a beszédmódja, a hangja is megváltozik.

Taub, Hernádi és Eperjes mesterhármasa mellett a többiek - Dengyel Iván, Bajor Imre és Martin Márta - csak szekundálnak. Maszkos epizódfiguráik a darabban inkább csak funkcionális, jelzés-értékű helyet töltenek be. Ezt alázattal és fegyelmezetten vállalják is, anélkül hogy külsőséges eszközökkel igyekeznének túllicitálni szerepüket.

Vayer Tamás díszlettervező is azt nyújtotta, amit a rendező elvárt tőle: színpadi konyhája egységes, összefogott játékteret alkot, bizonyítja, hogy a tervező sikeresen egyensúlyozott a ráismerés élményét kínáló kisnaturalizmus és az abszurd drámához stílusosabb absztrakció között.

Schwajda darabjának felújításával Taub János bebizonyította, hogy a kötet-ben már kissé avultnak, de mindenképpen kevéssé időszerűnek ható nemes szöveg - *újraolvasva* igazi színházat kínál-hat. Csak jól kell olvasni és megfelelő játszótársakat választani, mint ahogy ne-ki sikerült a Játékszínben.

Schwajda György: Himnusz (Játékszín)
Díszlet: Vayer Tamás. *Ruhái :* Bakó Ilona. *A rendező munkatársa:* Vajda Anikó. *Rendez-te:* Taub János,

Szereplők: Hernádi Judit, Eperjes Károly, Dengyel Iván - Katona János, Bajor Imre, Martin Márta.

SZÁNTÓ JUDIT

A pokol költészete

A Csirkefej Békéscsabán

Egy gyengébb előadásban, mint a Katona József Színházé (amely majdnem tökéletes volt), derül csak ki igazán, mennyire jó dráma Spiró György *Csirkefeje*. (A pécsi előadást - melyről lapunk 1988/8. számában Nánay István írt - sajnos nem láttam.)

A műről néhány kollégám már minden érdemlegeset elmondott; kivált Mészáros Tamás és Koltai Tamás elemzéséhez csatlakozom szívesen. Legföljebb azt hangsúlyoznám újólag, amire ők is rámutattak: e hipernaturalistának mondott dráma szemérmes, fájdalmas líraiságát, a „lumpensirató" jelleget, a gyászdalt a valamennyi emberben ott szunnyadó tisztább érzelmeknek, kötődési-kapcsolatteremtési vágyaknak a szereplők és az általuk képviselt társadalmi rétegek szempontjából végleges élve eltemettetése fölött. Ezt a vonatkozást pedig azért emelném ki, mert a Mrsán János rendezte békéscsabai előadásban minden hiányossága ellenére épp ez erősödik fel sokatmondóan budapesti elődjéhez képest.

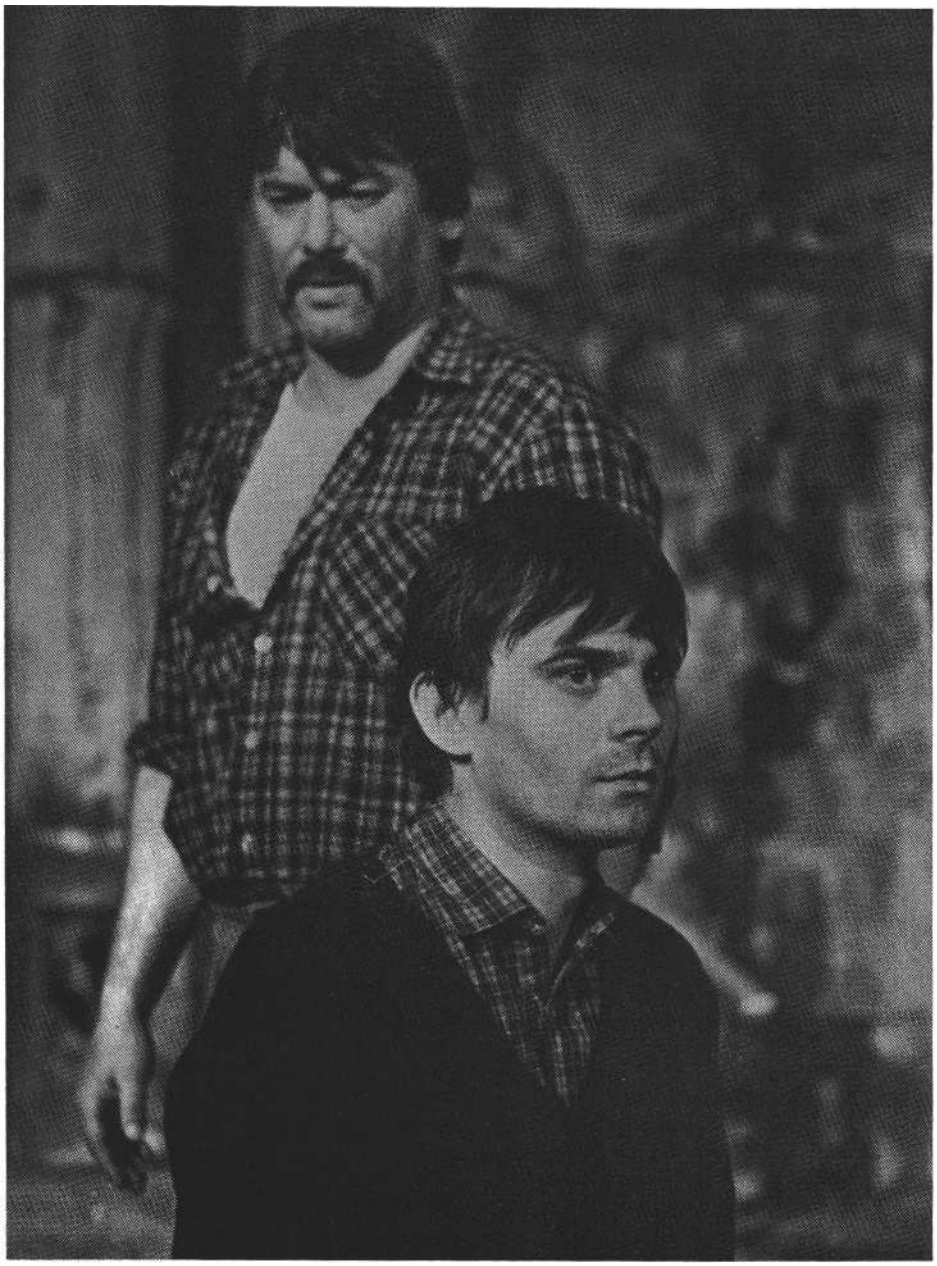
Ami még különösebb: ez az erény részben egy hiányosságból csiholódik elő, illetve általa válik még pregnánsabbá. Zsámbéki Gábor rendezésének abszolút főszereplője volt Gobbi Hilda, aki ugyan előző alakításainak hosszú sorához képest nemigen nyújtott újat a Vénasszony szerepében, de színpadi jelenléte (ezúttal is) oly lenyűgözően teljes volt, hogy azzal újabb színészgenerációk - sajnos - már fel sem vehetik a versenyt. Ezért, bármily mesteri teljesítményeket nyújtottak is a Katona szólistái, a mű gondolati hierarchiáját csakúgy, mint kölcsönös viszonylatainak rendszerét a Vénasszony szabta meg, mintegy a piramis tetején állva.

Nagy idős színésznőnk mára oly kevés van, hogy csak egy-egy színházra jut belőlük; így hát a Vénasszonytípusú szerepek kiosztásakor a legtöbb színház kompromisszumokra kényszerül. Igy esett ez Békéscsabán is, ahol a szerepet Szentirmay Éva kapta, egykori naiva, ma is szelíd, finom, moll-hangnemre beállított jelenség, aki sokkal inkább tudná elhitetni egy valamikori katonatiszt vagy kormánytisztviselő deklasszált özvegyét, mint az emberalatti létben vegetáló Vénasszonyt, aki egyebek között durva, közönséges, primitív és hisztérikus is. A színésznő nagy rutinnal és értékelendő alá-

zattal, de a szükséges indulati források híján küszködik a szereppel, és végül is nem nyújt többet korrekt feladatmegoldásnál - mindenesetre semmiképp sem emelkedik főszereplővé, aki besugározná jelenlétével az előadást. A macskaügy szenvedő hősnőjeként ugyan ő indítja el a darabot, de utána betagolódik a többi figura közé.

Sokkal kevésbé kompromisszumos megoldás, mégsem nevezhető szerep és színész igazán eszményi találkozásának R. Kárpáti Péter (egyébként pótlólagos, szerepátvételből eredő) kijelölése a Srác szerepére. A pályakezdő színész jeles külső és tehetséget ígérő belső adottságokkal rendelkezik, ám sokkal kifinomultabb és intellektuálisabb alkat, mint amilyet a Srác megkívánna; ez idő szerint inkább egy Schiller-, Kleist- vagy Dosztojevszkij-hős adottságait mutatja. Így a szövegét átszövő obszcenitások korántsem keltenek oly szerves benyomást, mint Varga Zoltánnál, akinek elhittük, hogy e szavak az ő tudatában már rég elvesztették eredeti értelmüket, sőt a megbotránkoztatás szándékát is, s pusztán a gondolati szegénységet leplező töltelékanyaggá váltak; R. Kárpáti Péter úgy „trágárkodik", mint egynémely értelmiségi hölgyek vagy leányzók, akik büszkén, tudatos exhibicionizmussal lökik elő magukból a mimikriként fitogtatott zaftos kitételeket. Ám úgy tetszik, a mai fiatalság homogénebb, mint az idősebb korosztályok, s így, miközben Szentirmay Éva nem tudja áthidalni a távolságot színészi alkata és a szerep között, R. Kárpáti Péter játékából az említett hiányosság ellenére is kirajzolódik a frusztrált, szeretet- és figyeleméhes, a végsőkig elkeseredett, létének értelmét nem látó kamasz képe - ami a mai fiatalság közös kórisméjeként mint legáltalánosabb közös nevező a Srácra, tehát az R. Kárpáti játszotta Srácra is érvényes.

Harkányi János (Apa) és R. Kárpáti Péter (Fiú) a békéscsabai Csirkefejben



Ezért a fiatal színész játékának legmarkánsabb vonulata az Apához való viszony lesz: a kétségbeesett, már-már rimánkodó igyekezet, hogy az általa valósággal bálványozott, mitikus jelentőségű lény figyelmét felhívja magára, és kiharcolja törődését, netán szeretetét. Ez a vonulat erősebb játékában, mint Varga Zoltán parádés alakításában, melynek legfeltűnőbb eleme egyszerűen a figura létezésének felépítése volt. Így például a darab elején, mikor a Srác apja távollétén dühöng, Varga inkább a primitív, infantilis lény frusztrációját érzékeltette, amiért a dolgok nem úgy alakulnak, ahogy ő elhatározta; R. Kárpáti toporzékoló dühe viszont *A mama* gyermekhősének érzelmeire emlékeztet, vagyis eleve és nyilvánvalóan személyre vonatkoztatott: minden ok nélkül, de mindent várt ettől a találkozástól.

Ily módon R. Kárpáti alakításának hangoltsága szerencsésen találkozik az előadás legjobb alakításával, Harkányi János Apa-formálásával. Budapesten Vajda László clownja volt az előadásnak (s akkori benyomásom szerint annak leggyengébb pontja); a játékát elismeréssel méltató kritikusok is egy, a maga beszűkült világában végső soron elégedett emberként jellemezték .....Ahogy befészkeli magát vackába, rutinos mozdulattal rakva pálinkásüvegét megszokott helyére, az ereszcsatornába, a hőzöngő lumpen hiteles mintapéldánya..." - írja Koltai Tamás; Vajda „izgága Apájának beszűkült, számító kártékonyságá"-ról ad hírt Mészáros Tamás, „tipizált lumpen Apáról" beszél Róna Katalin - mind teljes joggal. Az Apa saját pokláról, boldogtalanságáról nem adnak hírt Vajda László interpretálása nyomán a kritikusok - ismét csak joggal -, ámde ez az aspektus benne rejlik a figurában, Harkányi János pedig épp erre teszi a hangsúlyt. Először is ez az Apa nyilvánvalóan paraszti származású (jól kamatoznak itt a színész korábbi parasztszerepei): komótos, tempós mozgá-

Anya: Nagy Mari

sú, már származásánál fogva is szófukar, érzelmeiben takarékos ember, akinek génjei, de szálas termete is némán tiltakoznak a sivár bezártság, léte szűk keretei ellen. De továbbmenően: ez az Apa nem a boldog alkoholisták közül való. Az alkohol pótlék a reménytelen élet ellen, konok és dacos reakció. Harkányi melósa keserű, zaklatott, kielégületlen férfi, kedélyállapota kiszámíthatatlanul hullámzó, időnként sötét fenyegetés süt belőle. Amikor tekintete tompán a semmibe réved, az egyszerre fejezi ki az idült alkoholista katatóniáját és az abszolút önfeladást; annál hatásosabb és megrendítőbb, amikor ez az elrévedő tekintet egy-szer-egyszer valamit vagy valakit fókuszba próbál hozni, amikor valami görcsös belső késztetésre koncentrálni szeretne, hogy aztán ellenállás nélkül feladja.

Igy válik az előadás csúcspontjává apa és fia második részbeli nagyjelenete, melyben itt - a budapesti előadással ellentétben - nemcsak a Srác udvarol kétségbeesett szenvedéllyel apjának, hanem az is megpróbál odafigyelni rá - időnként valami áthatol a ködön, valami eljut hozzá fia könyörgéséből, időnként felrémlik benne, sőt mintha ő maga is tudatosítani próbálná magában, hogy valaha ez a gyerek jelentett neki valamit, örült neki, a maga módján szerette; a kontaktus múló, de hangsúlyos pillanata létrejön, hogy majd a semmibe, az ismét elhatalmasodó katatón révületbe foszoljon. A dráma kezdetben említett szemérmes poézise ebben a jelenetben felerősödik, s a néző meghatározó élményévé válik. A jelenet végül euforikasan ér véget, az előadás legjobb rendezői ötletével: apa és fia pillanatnyi egymásra találásukat megpecsételendő, nem akármivel kezdenek focizni, hanem - a macskának a homok alól brutálisan előrugdosott tetemével, melyet a játék végén a vágyában ismét leforrázott Srác dühödten behajít a Vénaszszony lakásába. Az átmenetileg meglelt érzelem is csak egy másik ember végső megalázásában és lelki kifosztásában tárgyiasul.

Amúgy az előadásnak jó néhány tehertétellel kell megküzdenie-például mindjárt a játéktérrel. A helyszín a stúdióra átfunkcionált egykori városi bálterem, a Vigadó (később festőműhely), egy nagyjából négyzet alakú helyiség, ahol a megemeletlen színpad a terem egyik végének teljes szélességében húzódik. Hátsó falain originál „békebeli" kariatidák vesz-nek körül párosával három kijáratot (valaha bizonyára itt lejtettek be a nyitótánc párjai) - ezekből lesz az Apáék, a Vénasszony, illetve a Nő lakásának ajtaja, míg a Tanár kuckójához szerény, dísztelen oldalajtó vezet. (Ez a hangsúlyos különbség egyébként dramaturgiailag indokolatlan, csak a tér kényszere motiválja.) A kariatidákkal amúgy semmi baj, elvégre se szeri, se száma ama hajdan jobb napokat látott, elegánsnak számító környéken elhelyezkedő bérházaknak, melyek mára elszlömösödtek. Nagyobb baj a teljes vízszintesség, amely nem tesz lehetővé súlypontozást és súlyponteltolásokat, továbbá az, hogy a kapu--a pesti előadással ellentétben - nem a nézővel szemben, hanem a nézők háta mögött, a teremnek a színpaddal szembeni végében van, a kapualj pedig egybeesik a nézőtér két részét elválasztó járással - vagyis a kintről érkező szereplőket csak a hátsó sorokban ülők láthatják. Magam, az első sorban helyet foglalva, nem tudhatom, hogy e bejövetelek „meg voltak-e rendezve", s ha igen, hogyan; azt viszont érzékeltem, hogy mire hozzám eljutottak, túl mechanikusak lettek; alig ürült ki a színpad, abban a pillanatban máris benn volt az új szereplő (vagy szereplők). Igaz, így kialakulhatott (volna) az az érdekes fikció, miszerint mi, nézők, is be vagyunk zárva ebbe a pokoli udvarba (ezt elősegítendő, a köztünk húzódó járásban állta macskatetemmel díszes poroló s a jobb oldali nézőtömb mögött a garázsbódé), de ez a koncepció igazából csak körszínházi formában érvényesülhetne, mivel az adott elrendezésben az elülső sorok csak az előttük, a tulajdonképpeni színpadon zajló eseményeket érzékelték.

A bizonnyal kényszerű térmegoldás okozza, hogy egy fontos cselekménymozzanat is színpadi hitelét veszti. Míg Budapesten a két fiú akkor tör be a Vénaszszonyhoz, amikor a rendőrök épp távolodóban vannak, itt Mrsán nem távolíthatja

Vénasszony: Szentirmay Éva

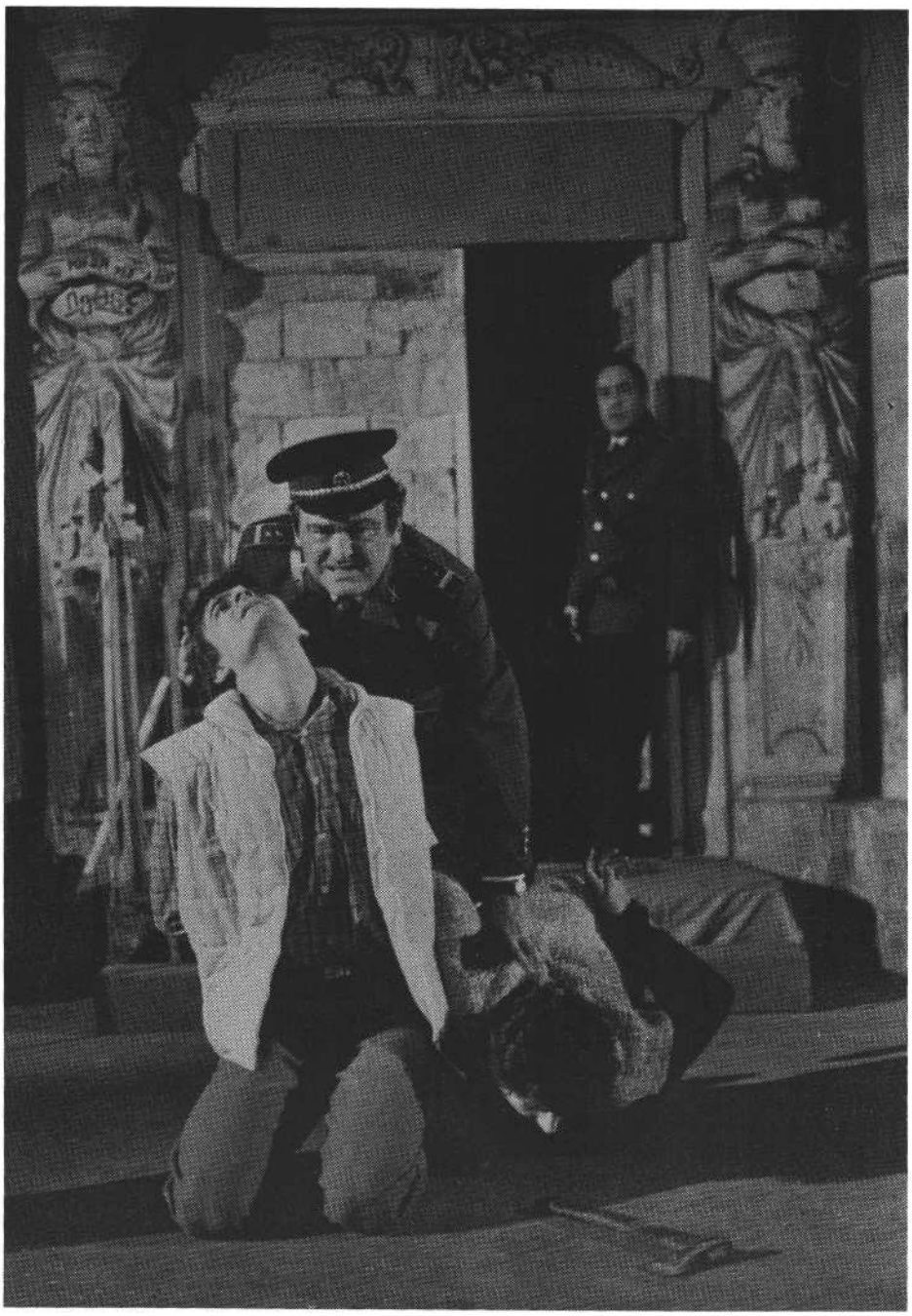
el a rendőröket, hisz akkora nézők jó része nem látná őket; bár ez talán még mindig szerencsésebb megoldás lenne, mint hogy a fiúk, igaz, a felénk néző két rendőr háta mögött, ám tőlük mégiscsak néhány centiméterre lopakodjanak be felemelt baltával a majdani bűntett színhelyére.

Ha mindezekben objektív tényezők is közrejátszottak, azt mindenképp a tervező Németh Zoltán hibájának tartom, hogy a megnyíló lakásajtók semleges, berendezetlen térbe engedtek bepillantást, ami egy naturalista miliődrámánál mindenképp illúzióromboló. S van a színpadképpel kapcsolatban egy dramaturgiai jellegű észrevételem is. Kitűnő ötlet, hogy a falak, sőt még a jobb sorsra érdemes kariatidák teste is rikító szénű graffitikkel van telimázolva, de míg e feliratokat és ábrákat - FTC, NO AIDS, ACDC, ABBA, Lennon, avagy horogkereszt és a sarló és kalapács stb. stb. - az újszerű funkcióval ellátott „murális munkatárs", Pál János a látvány szempontjából szellemesen tervezte meg és helyezte el, megszövegezésükre, illetve az ábrák elgondolására érdemes lett volna nem mást, mint magát Spiró Györgyöt felkérni; így hétköznapian naturalisták, vagyis elég ötlettelenek, kivéve talán az „Itt jártam, Lacá"-t, amely legalább valamelyest kapcsolódik a lejátszódó történetbez.

Ha most az előbbiekben kiemelt apa-fiú vonulattól mint kiemelkedő mozzanattól eltekintünk, az előadás egésze megfelel ahhoz, hogy a darabot hatni s a nézőt a dráma sajátos igézetében elmerülni hagyja; mintha egyenetlenségeit is elfedné a szöveg feszültsége mélyben ragadás és magasra törés között. Mert bizony a színészi kvalitások igencsak egyenetlenek. Például épp a mellékszereplők

között található az előadásnak - Harkányi Jánosé mellett - legjobb alakítása, a rendkívül tehetséges Magyar Tivadaré a Haver szerepében; élményszerűen, minden rezdülésében hitelesen rajzolódik itt ki az a típus, akitől mi, jobb érzésű emberek, borzongva elfordulunk, holott egyre több példányban jár-kel közöttünk: az a teljesen elsivárosodott lelkű fiatal, aki egyszerűen mindenre képes, ha korlátozott számítóképességével úgy véli, büntetlenül teheti. Ha a Srácnak még ok kell az erőszakra - pontosabban olyan mozzanat, melyet ő oknak vél -, a Haver ok, sőt ürügy nélkül is készen áll a balhéra: s balhé neki a lopástól vagy a nemi erőszaktól a szadista gyilkosságig minden. Ez a feketébe öltözött, karcsú, kecses mozgású legény a dráma s az előadás legfélelmetesebb figurája, bár Spiró darabjának talán legfőbb erénye, hogy figyelmeztet rá: mi az a szűkebb és tágabb társadalmi közeg, amely közvetlenül és közvetve a Haverokat kitermeli.

R. Kárpáti Péter, Kalapos László (Törzs), Magyar Tivadar (Haver) és Jancsik Ferenc (Közeg) a Csirkefejben (Váradi Zoltán felvételei)



A másik végleten amatőrízű alakítás csak kettő akad: Kalapos László népszínműves eszközöket alkalmazó Törzse és Kovács Edit Előadónője - a figura merevsége és tanácstalansága itt szemmel láthatóan a színésznőé, akinek erejéből csak az utasítások gépies kivitelezésére futja. Itt csődöt mondott Mrsán János színészvezetése, mely más esetekben ügyesen tesz bennünket bizonytalanná: valódi képességek lappanganak-e a jó típus, a sikerült jelmez, a szerencsés beállítás mögött? Jancsik Ferenc Közegének külső megjelenése például telitalálat. Ellentétben a pesti, Eperjes Károly-féle megoldással, ez a Közeg itt idősebb, jó harmincas férfi, akit nyilvánvalóan menthetetlen bárgyúsága kárhoztat alacsonyabb beosztásra; kifejezéstelen, üres arca a mokány közhuszárbajusszal az együgyűek boldog elégedettségét tükrözi, igyekvésnek, többre törésnek - mint a pesti Közegnél - itt nyoma sincs, ritka s többnyire egy szóból álló megnyilatkozásai is azt fejezik ki: a Közeg számára kerek s éppen így kerek a világ. Ha a színész netán ennél nem lenne képes sokkal többre - a beállítás kitűnően elleplezi. Döbbenetes hitelű típust hoz színpadra az Anyát játszó Nagy Mari is, az alkoholistát a teljes lepusztultság fokán; belőle már teljesen hiányzik az Apa nyugtalansága, sötét kétségbeesése, emberi körvonalai már feloldódtak, katatóniája állandó, megingathatatlan állapottá vált; az önfeladást fejezi ki első jelmeze is, a vedlett kék mintás nyári ruha, a kitágult, formátlan barna csíkos szvetter s hozzá a régimódi, gavallérsarkú piros-fehér szandál - s csak darab végi hosszabb megszólalása jelzi, hogy a színészi erő valószínűleg nem tart lépést e bámulatosan szuggesztív megjelenéssel. (Nagyon szép színpadi pillanat egyébként, ahogy R. Kárpáti Péter Sráca anyja megjelenésére reagál: halálos rémületben, szűkölő állatként veti magát a földre, s mered szinte megbabonázva a megjelenő nőalakra, kifejezvén, hogy míg apja még őriz annyit eredeti lényéből, hogy fia megpróbáljon belekapaszkodni, ez az asszony, hajdani anyja árnyéka, már felismerhetetlenné s így megközelíthetetlenné vált.)

Hasonlóan jól kiválasztott típusa maga jókislányos, riadt egérke-szürkeségében Csizmadia Éva Bakfisa is, bár itt sem sikerült Spirónak elfogadtatnia, hogy e két, természetében oly végletesen elütő leányzó miként kerülhet össze akár egy közös magánóra erejéig is; a rendező pedig aligha tehet mást, mint hogy - már csak a hálás kontraszthatás kedvéért is - kijátssza e furcsa párosítást, sőt Mrsán még rá is játszik: az ő Csitrijében, Dóka Andreában már semmi diáklányos, in-

kább egy profi kurva rutinjával riszál, és az állandó besózottság valószerűtlen állapotában él: mindenről és mindenkiről csak .,az" jut eszébe.

Akikről még nem szóltam: középszerű, de megbízható alakítás látható Lengyel Istvántól a Tanár és Bökönyi Laurától a Nő szerepében. Lengyel, jócskán idősebb lévén Papp Zoltánnál, a pesti Tanárnál, eleve kölcsönzi alakjának azt az objektív tragikumot, hogy itt egy pályája vége felé járó értelmiségi merül el az immár véglegesnek tekinthető pauperizmusban; ennek fejében Lengyel megengedheti magának, hogy őszintébben figyelmes legyen embertársai nyomorúságával szemben, mint volt Papp Zoltán Tanára a maga hőzöngő, frázisokba rejtett közönyével; elvégre ebben az alakításban a domináns elem amúgy is a figura képzettségéhez képest keserűen ironikus abszolút tehetetlensége. Bökönyi Laura mozgásának darabos szögletessége a sajátja; rendezői tévedés viszont a fiatalasszony túl durván megnyilatkozó érzéki magakelletése, dekoltázsának széthúzása, saját mellének kihívó simogatása - ez a szerencsétlen teremtés elvégre abban az illúzióban él, hogy enélkül is, sőt épp finomkodó úrias-kispolgári allűrjei segítségével akad meg rajta a férfiak szeme. (Az, hogy Mrsán az érzéki-szexuális aspektusoknak túlontúl betű szerinti jelentőséget tulajdonít, az előadás több vonatkozásában is megfigyelhető.)

Mint kitetszik: nem hibátlan előadás a békéscsabai *Csirkefej.* Ám túl a vállalkozás önmagában vett dicséretességén - elvégre nem kevés merészség kellett az ilyen típusú művekhez nem szokott városban ehhez a bemutatóhoz, melyet azonban az általam látott előadáson telt ház, érett nézői magatartás, lenyűgözött figyelem és jogos tetszés honorált -, a produkció méltó az ügyhöz. A művet el nem árulta, rangját és súlyos igazságát megértette és kifejezte, sőt egy döntő vonatkozásban újat is tudott mondani róla.

Spiró György: Csirke/ej (Békés megyei Jókai Színház)

Dramaturg: Ungár Júlia. *Díszlet- és jelmeztervező:* Németh Zoltán. *A díszlettervező munkatársa és szcenikus:* Koszicky László. *A rendező és a díszlettervező murális munkatársa:* Pál János. *A rendező munkatársa:* Szeli Ildikó. *Rendezte:* Mrsán János.

Szereplők: Szentirmay Éva, Lengyel István, Bökönyi Laura, Harkányi János, Nagy Mari. R. Kárpáti Péter, Magyar Tivadar, Kalapos László, Jancsik Ferenc, Kovács Edit, Dóka Andrea, Csizmadia Éva.

PÁLYI ANDRÁS

Stílus és „szellemi állapot"

Ionesco a Katona József Színházban

1.

Jó negyedszázaddal az 1962. decemberi párizsi ősbemutató után színre került nálunk is *a Haldoklik a király* című lonescodarab *(Le Roi se meurt* - ezt korábban úgy is fordították, hogy A *király hatodik,* elég szerencsétlenül).

A Katona József Színház előadására a legszívesebben azt mondanám: kudarc - ha ez a kifejezés szakmai szóhasználatunkban nem lenne túl pejoratív és ezáltal félreérthető. *A Haldoklik a király y* korántsem rossz előadás, éppen hogy nem az; habár a pozitív jelzőkkel is csínján bánnék. Mindenesetre nagyon sok benne az érték, sőt sokkal könnyebb megragadni az előadás értékeit, mint hibáit. Önmagában már az is dicséretes, hogy a kortársi színműirodalom e sokáig nálunk cenzurális okokból játszhatatlan művét elővették, és kísérletet tettek a „meghódítására". Nem kevésbé dicséretes a rendezői és színészi érzékenység, amivel ezt a különös darabot megközelítették. De az előadás nem nő fel saját ambícióihoz. Nem történik meg az a minőségi „átfordulás", ami minden igazi színházi esemény mélyén ott van, amitől a tisztességes munkából művészi evidencia lesz.

Ráadásul érzésem szerint a darabról is elmondható, hogy nem nő fel írója ambícióihoz. Legalábbis nem tudok *a Haldoklik a király* igazán sikeres előadásáról, se a franciáknál, se a lengyeleknél vagy a jugoszlávoknál, ahol a legtöbbet játszották. Úgy tűnik, olvasva szellemesebb, könnyedebb, élvezetesebb, mint színpadi játékként. Egyébként elgondolkoztató, hogy ezzel a darabbal véget is ér Ionesco második alkotói korszaka, az úgynevezett Bérenger-darabok ciklusa, ami a választott írói út járhatatlanságának közvetett beismeréseként is magyarázható. (Bognár Róbert egyébként a címszereplő Bérenger-t 1. Berengár királynak fordítja, nem tudom, miért, talán a feltételezett jobb hangzás kedvéért. Nem szerencsés. Bérenger nem egyszerűen egy fiktív név, hanem az írói oeuvre mitikus figurája.)

2.

„Ez a darab különben nem álomból vagy a szabadjára engedett fantázia állapotában született. Nagyon tudatos, nagyon éber a darab, stílusa tehát sokkal rendezettebb. Rögtön ra is mondtak: » Á, Ionesco otthagyta az avantgárdot, és átment klasszikusba!« Csakhogy a probléma nem a klasszicizmus *és az* avantgárd között keresendő. Egész egyszerűen másképp írtam, mert más tudatsíkon álltam. A stílusa mindenkori szellemi állapot függvénye. A szorongásból indultam ki, és az a szorongás nagyon egyszerű, nagyon világos volt kevésbé irracionálisan, kevésbé zsigeri módon is éltem meg, vagyis logikusabban, tudatom felületi rétegeiben; a logika ugyanis a tudat felszíne, míg az álom a tudat mély, lényegi rétegeiben húzódik meg.'

Ionesco, aki önmagát kommentálva gyakran mutat hajlamot a bőbeszédűségre és a lényeg elkendőzésére, ezúttal igen tömören a darab-és közvetve az előadás - legkényesebb pontjait veszi számba.

Nyilvánvaló igazságként hangzik, amit az író a stílus és a szerzői-alkotói tudatállapot összefüggéséről ír. De ha már ezt az összefüggést felvetjük, az is nyilvánvaló, hogy nem csupán az író szellemi kondíciójáról kell beszélnünk, hanem a rendező és a színészek „szellemi állapotáról" *is.* (Ionesco egyébként is szereti hangsúlyozni, hogy ő csak forgatókönyvet ír a színháznak.) Ascher Tamás, aki tavaly Kaposvárott igen jó érzékkel keltette életre Ionesco két korai darabját, *A kopasz énekesnőt* és a *Különórát,* épp e kettősségben lelte meg a feladat kulcsát: úgy rekonstruálta a stílust, amit ő maga is az író - egykori - tudatállapotának függvényeként látott, hogy a saját-mai, színházi - kondícióját tekintette kiindulópontnak. Egyszerűbben szólva: a mából visszapillantott arra a színházi tegnapra, amit az író két régebbi egyfelvonásosa jelent (és ami mellesleg már színháztörténet is). Ez pedig azt is jelentette, hogy az „álomszerű", „irracionális" technikával dolgozó írót, illetve a művet tudatosan és racionálisan idézte meg a színpadon. A kétféle alkotói kondíció konfrontálásából abban a tavalyi Ionesco-előadásban így „a tudat mély, lényegi rétegeit" szóhoz juttató..,szabadjára engedett fantázia" és a művészi tudatosság sajátos szimbiózisa jött létre. A Katona József Színház *Haldoklik a* király-előadásából ez a belső alkotói feszültség hiányzik; a drámaiságnak azok a vektorai, amelyek ott kreatív módon opponálták egymást, itt többé-kevésbé egy irányba vagy párhuzamosan hatnak. s így kölcsönösen közömbösítik egymást.

3.

„Ha megérezzük a közhely és a nyelv abszurditását, hamisságát, már meg is ha-

ladtuk azt. Hogy meghaladjuk, először is meg kell mártóznunk benne. A komikus a szokatlan, a maga tiszta állapotában; számomra semmi sem meglepőbb a banálisnál; a szürreális itt van, a kezünk ügyében, mindennapi beszélgetéseinkben." Martin Esslin idézi *Az abszurd dráma elméletében* Ionesco e szavait, s hozzáfűzi: „Olyan világban élünk, amely elvesztette metafizikai dimenzióját és ezért minden titokzatosságát. Ám hogy a titokzatosság érzetét helyreállítsuk, meg kell tanulnunk, hogy a leghétköznapibb jelenséget is a maga teljes szörnyűségében lássuk." Csakhogy Esslin, akinek az abszurd mellett hitet tevő könyve 1961-ben jelent meg, s így a Bérenger-ciklusból csak *Az orrszarvút* és *A bér nélküli gyilkost* tárgyalja, nem szól *a Haldoklik a királyról*, holott épp ez a mű, valamint a *Le Piéton de l'air* című *(A* légbenjárónak vagy *A levegő* gyalogosának szokták fordítani) jelenti a fordulópontot: itt az író már nem „a titokzatosság érzetét" igyekszik „helyreállítani", hanem megnevezi a szorongás forrását, azaz a „titokzatosat" átemeli a „logikusba", ám ebben a szférában a közhelyek egyszerűen csak közhelyek, s nemigen tartogatnak meglepetést. Ráadásul már a korai Ionesco-dramaturgia is magában rejtett bizonyos veszélyt, ami később felerősödik. Ionesco, mint vérbeli színpadi szerző, mindig képekben gondolkodik, a megelevenedő kép viszont hangsúlyossá teszi a szöveg banalitását; talán ez (is) az oka annak, hogy a *Haldoklik a király* olvasmányként sokkal szellemesebb és frissebb, mint színpadon. Másrészt az író egyfajta „rituális színház" megteremtésével is kísérletezik (a darab eredetileg *Ceremóniák* alcímmel látott napvilágot), hisz végül is ez a témája: a haldoklás rítusa. E kérdés vizsgálata messzire vezetne, de annyi bizonyos, hogy mindenfajta rítusnak annyi az igazi tartalma, amennyit a „titokzatos", tudatalatti szférából meg tud nevezni, s a *Haldoklik a király* „rituális színháznak" is túl józan (vessük össze az „ösztönös" *Kopasz* énekesnővel: ott minden külön írói szándék nélkül is több a hiteles ritualitás, mint *a Haldoklik a* királyban).

Jelenet a Haldoklik a király című Ionesco-előadásból

Mindenesetre vitathatatlan, hogy Ionesco színházát a banalitástól való félelem szülte. A nyelvvel való visszaélés, ami áthatja a modern civilizációt, mintegy kozmikus szorongást ébresztett az íróban, ám ahogy ez darabjaiban megjelent, abban a pátosz és a komikum sajátos elegyét kaptuk. A korai Ionesco valóban „megmártózott" „a nyelv abszurditásában", és így kívánta meghaladni azt. Majd egyre inkább meghaladta a korai korszak technikáját. Bérenger legalább annyira az író alteregója, mint „örök kispolgár", ahogy sok kritikus nevezte. Már pusztán megjelenése is (először Az *orrszarvúban*, 1958) jelzi, hogy az eredetileg oly spontán és ösztönös Ionesco kezdi mintegy kívülről szemlélni önmagát.

Bérenger persze Jedermann is, vagyis ő az az akárki, bárki, aki mindnyájunkban ott lakik, de nagyon is a modern polgári társadalomban szocializálódott Jedermann, aki sértett és határozatlan fecsegő, és szenved attól a világtól, amelyben élnie kell. Vagy ahogy Ionesco egyik kritikusa jellemzi: „nosztalgikus demokrata", akinek kezéből az események már kiütötték az érveket, de aki mégsem - sohasem, még „királyként" sem - tud érzelmileg és erkölcsileg megbékélni az értékrend hanyatlásával, noha fogalma sincs, hogyan védje meg „nosztalgikusan" őrzött értékeit. *Az orrszarvú* és *A bér nélküli gyilkos* után még „csak" úgy látszott, hogy Ionesco írói világának felfedezhető bizonyos politikai-közéleti-társadalmi aspektusa is. Később derült ki, hogy sokkal lényegibb jelenségről van szó: *A légbenjáróval* és *a Haldoklik a* király-lyal *az* írói attitűd is megváltozott; habár a kritika mindjárt megállapította, hogy Ionesco akkor tudott többet és mélyebbet mondani a világról, amikor még csak önmagába nézett, és nem tett mást, mint felszabadította tudat alatti fantáziáit. Ez így talán túl sommás ítélet, ám kétségtelen, hogy a Bérenger-darabok bizonyos leegyszerűsödés felé mutatnak. Egyre kevesebb a „titok" - egyre átlátszóbb a dráma alapjául szolgáló képlet, a tézis. Akárcsak Brechtnél. Csakhogy Ionesco - úgy is mint Brecht harcias ellenlábasa - nem akar tanítani. Kitart a banalitások mellett.

Vannak olyan méltatói is *a Haldoklik a* királynak, akik valamiféle „ionescói szemüvegen át" megírt Beckett-darabot látnak benne. Már A *légbenjáró* is felfogható úgy, mint amelynek a cselekménye *A játszma vége* után történik.

A légbenjáró Bérenger-ja restelkedés nélkül bevallja, hogy már nincs semmi mondanivalója. Lejárt a felfedezések és álláspontok kora, nincs többé értelme az elkötelezett művészetnek, minden csupa képmutatás és csupa hamis bebiztosítás. Bérenger-t mindez nem érdekli, őt már legfeljebb a halál foglalkoztatja, elsősorban a saját halála, ám ez a „saját halál" - tűnődik - „a saját világom halála" is, „amelyet előre érzek, és amellyel nem tudok megbékülni". A világ halála - ez *A légbenjáró;* a „saját halál" - ez már a *Haldoklik a király.*

Ez a király - ő is Bérenger, azaz a Katona József Színházban Berengár - még ereje teljében van, két feleséget is tart a háznál, az egyik (a fiatalabb, a „második" házasságából való) szerelmes belé, a másik (az „első" házasságából való) közömbös iránta; királysága azonban csupa lyuk, akár az ementáli sajt: a 374. élet-

évében járó király több ezer győzelmet, több tucat reformot tud maga mögött, egy idő óta azonban valami végzetesen megromlott egyre zsugorodó birodalmában, a szomszéd államok egyre jobban szorongatják, a lakosság kihal vagy emigrál, s mára tehenek se adnak többé tejet, habár naponta kétszer borjaznak. A legkétségbeejtőbb azonban, hogy maga a királyi vár is omladozik, megrepednek a falak (Ascher előadásában le is omlanak) és lyukak tátonganak a földben. A pusztulás e víziója mégis könnyen megfejthető: amikor az ember haldoklik, vele haldoklik az egész mindenség, legalábbis ez az érzése: Bérenger, miközben király lett, megmaradt Jedermann-nak is. Ez nem is lenne baj, sőt ellenkezőleg, épp ettől lehetne igazán érdekes az a sokféle mulatságos és képtelen vész, ami királyságára rátör. Csakhogy *a Haldoklik a ki*rályból szinte teljesen eltűnt a fantasztikum s a félelem - az elmúlástól, a haláltól való félelem -, amiről a darab szól, túlságosan is „racionális", logikus és érthető. A történet voltaképp maga az agónia. Az agónia pedig nem egyéb, mint hosszú búcsúzás: a darab elején megtudjuk, hogy a királynak legkésőbb másfél óra múlva (a darab végén) meg kell halnia. Bérenger-Berengár a szemünk előtt járja végig a hitetlenkedés, a félelem, az elgyengülés, a szeretetszomj és a szeretni akarás fázisait, de mindig mindent túl későn ért meg. Végül paradox (?) módon az elhidegült első feleség segíti át a semmi birodalmába, és nem a szerelmes ifjú aszszony. De hát ez a legfőbb „drámai" paradoxon is közönséges közhely.

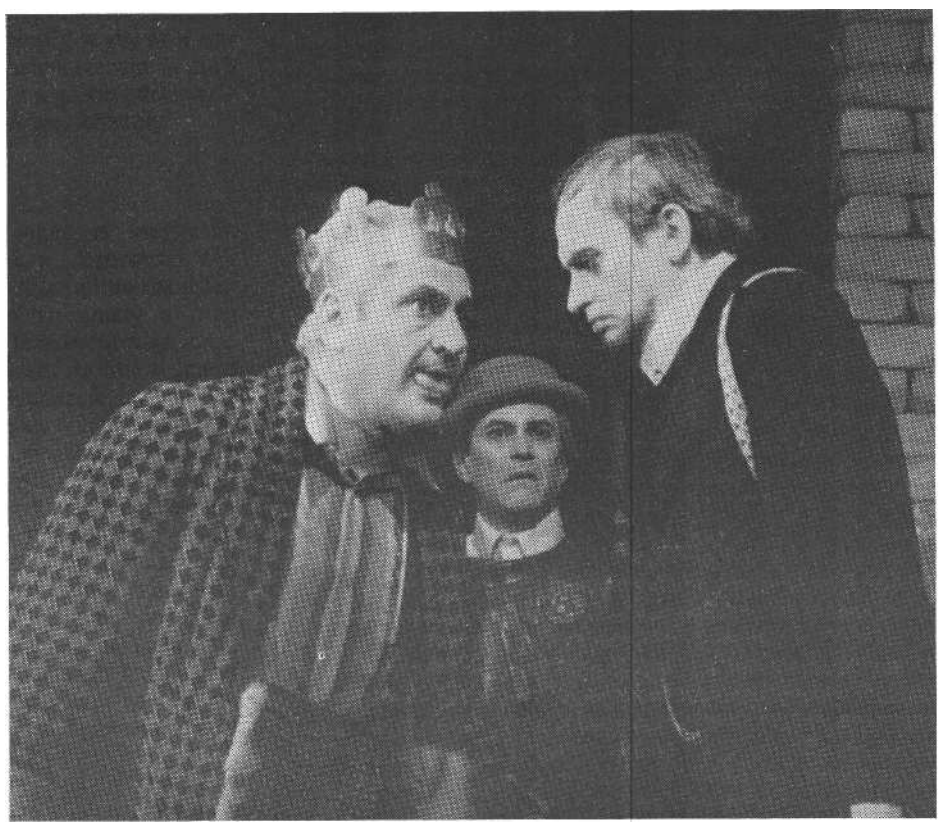
4.

Ascher Tamás maga is meghatározó egyénisége annak a „kaposvári iskolának" (jobb híján használom ezt a leegyszerűsítő kifejezést), amely a magyar színjátszás teljes tetszhalottsága idején - ha úgy tetszik, a kultúrpolitikai „pangás" éveiben - az előadások hangnemével, azaz stílusával képes volt aktivizálni a nézőteret, egyfajta „indirekt" politikai színházat teremtve. Az egész látszólag nagyon egyszerű volt, nem kellett hozzá más, mint annak következetes vállalása (kiharcolása), hogy a stílus az írói és a színházi „szellemi állapot" szembesítését jelenti-jelenthesse, és ami ennek következménye: a stílus valamiképp mindig tartalmazza az itt és most ható társadalmi-tudati feszültségeket. Így jött létre mindannyiszor (természetesen csak akkor, amikor valóban létrejött) az a „belső dráma", amelynek igazi játéktere a nézői tudat volt, s amelynek iránytűje a szubjektíve átélt „provokációtól" a nézőtéri egységesülés, közös tudat felé mutatott.

Básti Juli (Mária királyné) és Sinkó László (I. Berengár) **a Katona József Színház Ionesco-előadásában**

A Haldoklik a király Katona József színházi előadásában az a legrokonszenvesebb számomra, hogy ezt a művészi ambíciót látom folytatódni benne. Ascher nem szalad olcsó poénok és könnyű aktualizálások után, nem akarja „lefordítani" Berengár király birodalmának recsegését-ropogását, mondjuk, mai gazdasági és közéleti válságaink napi politikai nyelvére. Az „aktuális" provokációt, ami egyébként szándékai szerint a nézői „belső drámának" csak az első szakaszát jelentené, rábízza - legalábbis szeretné rábízni - a stílusra. Csakhogy a stílus mágikus köre (időn kívülisége és aktualitása) nem jön létre. Ezt neveztem kudarcnak, hisz végül is az. Ha ugyanis nem működik a „belső színház", akkor az, amit „külsőleg" kapunk, nem egyéb, csupán a Ionesco-darab korrekt, professzionalista

Sinkó László, Végvári Tamás (Testőr) és Rajhona Ádám (Orvos) a **Haldoklik a királyban (Ikládv László felvételei)**



tolmácsolása. (Zárójelben megjegyezve: olyasvalami, ami ellen az említett „kaposvári iskola" lázadott.) Ráadásul, mint fentebb utaltam rá, Ionesco ezúttal valóban színházi kiegészítésre szoruló „forgatókönyvet" írt, hisz a banalitások a legprofibb előadásban is banalitások maradnak. Így fulladhat a *Haldoklik a király* előadása - a jó szakmai minőség ellenére is - végső soron érdektelenségbe és unalomba.

Hogy történhetett ez? Ascher Tamás, aki korábban remek Ionesco- és Beckett-előadásokkal hívta fel magára a figyelmet, miért nem találta a kulcsot *a Haldoklik a királyhoz?* Azt hiszem, nehéz erre egyszerű választ adni; a magam részé-ről abban az elsősorban rendezői tévesztésben látom a hibaforrást, amely A ko*pasz énekesnőhöz, a Különórához,* Beckett *Godot-jának* 1975-ös kaposvári interpretálásához hasonlóan az „eredeti" mű „rekonstruálására" helyezte a hang-súlyt, ahelyett, hogy a mű és az előadás közti időtávlat olyasféle gazdagabb, színészileg is összetettebb kibontására épített volna, ami az 0, *azok a szép napok* 1983-as kaposvári előadását vagy a Go*dot* tavalyi felújítását jellemezte. De ennek ellenére elmondható, hogy *a Haldoklik a király* olyan kudarc, ami haszon is. Haszon az egész magyar színházi kultúra számára, amelynek ha megkésve is, de meg kell birkóznia az abszurd színház „nyelvével" és az ebből fakadó problémákkal. Es haszon egyenként minden részt vevő színésznek, akik sok-sok erényüket mutatták meg az előadásban, még ha a végső művészi sikertelenség láthatóan le is lankasztja a produkció hevét.

A legizgalmasabb, leginkább egyénített figurát talán Básti Juli hozza a fiatal szerelmes feleség szerepében, de Csomós Mari is következetesen és markánsan rajzolja meg a közönyös Margit királynét. Sinkó László lélektanilag is motiválni igyekszik a király agóniájának fázisait, s úgy tűnik, elsősorban nem rajta múlik - ahogy a frappáns karakterekkel szolgáló Máthé Erzsin, Végvári Tamáson, Rajhona Ádámon sem -, hogy végül mégis korábbi szerepeikből ismert megoldásaik-hoz nyúlnak. Nem született meg az a szín-padi élettér, amiben nem csupán játszani lehet. Hanem létezni is.

Ionesco: Haldoklik a király (Katona József Színház)

Fordította: Bognár Róbert. *Díszlet:* Antal Csaba. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Faragó Béla. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Rendezte:* Ascher Tamás.

Szereplők: Sinkó László, Csomós Mari, Básti Juli, Rajhona Ádám, Máthé Erzsi, Vég-vári Tamás.

CSÁKI JUDIT

Magánügy

A Stuart Mária Kecskeméten

Nem kell eget rengető rendezői okoskodást keríteni Schiller *Stuart Mária* című drámája köré. Pontosabban: nem kell indokolni a színrevitelt - ezt megteszi a mű. Nagy könnyebbség.

Schillernek ezt a drámáját pont ugyanazért mutatják be időről időre, amiért a többit: *a Haramiákat, az Ármány és szerelem* címűt, *a Don Carlost.* Ez utóbbiak ugyan mind az ifjú Schiller művei, míg a XVIII-XIX. század fordulóján írott *Stuart Máriában* a bölcseleti versek írója, s a Sturm und Drangot már többé-kevésbé letisztult irodalmi örökségként kezelő romantikus-filozófiai érdeklődésű gondolkodó önti ki lelkét. A lelkét - valóban; ez a lélek persze fegyelmezett és bizonyos értelemben racionális.

Persze nem *csak* Schillerért magáért, s még csak nem is *a Stuart Mária* drámaszerkesztési, jellemábrázolási, konfliktuskezelési és stiláris erényeiért bukkan fel viszonylag gyakran a mű a színpadokon, hanem nem kis részben a két remek szerep miatt. Stuart Mária és Angliai Erzsébet mint színpadi szerep, olyan lehetőség, amely színésznők kényeztetésére és felfedeztetésére egyaránt alkalmas.

Szerepjátszók

Biztosan sokan nem tudják (én sem tudtam, míg utána nem néztem): Magyarországon *a Stuart Máriát* éppen Kecskeméten játszották először 1831-ben, Dérynével a címszerepben. És tizenöt év múlva mutatta be a Nemzeti Színház; Máriát Jókainé Laborfalvy Róza, Erzsébetet Szathmáryné Farkas Lujza játszotta. Az 1855-ös felújításon a szerepeket Komlóssy Ida és Bartha Elekné alakították; s az 1872-es premieren tűnt fel Schiller drámájában először Jászai Mari, mégpedig Erzsébet szerepében. Máriát csak tizenhat év múlva, 1888-ban alakította - akkor Erzsébet Helvey Laura volt. A Nemzeti Színház egyik leghíresebb *Stuart* Mária-előadásában, amelyet 1921-ben Csathó Kálmán rendezett, Jászai Mari ismét Erzsébetet játszotta, Márkus Emília Máriája mellett. 1927-ben és 1935-ben Hettyey Aranka játszotta Erzsébetet, előbb Mátray Erzsivel, majd Tasnády Ilonával Mária szerepé-ben. A 27-es előadás Máriája, Mátray Erzsi 1943-ban Erzsébet volt, Máriát akkor Tőkés Anna játszotta.

A dráma felszabadulás utáni színházi szerepsora szintén érdekes. Pesten, a Katona József Színházban, Both Béla rendezésében legendás páros formálta a két szerepet: Máriát Váradi Hédi, Erzsébetet Mezei Mária, aki később Pápai Erzsivel váltva alakította az angol királynőt.

Néhány évvel korábban, 1959-ben Kecskeméten Udvaros Béla rendezte az előadást, Máriát a felesége, Dévay Kamilla játszotta az egykorú kritikák szerint kitűnően, Erzsébetet pedig Göndör Klára.

Az 1968-as miskolci-egri előadásnak az a legfontosabb jellegzetessége, hogy Máriát is, Erzsébetet is lekettőzték, méghozzá a másik szerepet játszó színésznővel; így aztán ugyanabban az előadásban egyszer Spányik Éva, máskor Kovács Mária játszotta Máriát, illetve Erzsébetet.

Ugyancsak Kecskeméten rendezett nagy sikerű előadást *a Stuart* Máriából Ruszt József 1976-ban. Máriát Sára Bernadette, Erzsébetet Szakács Eszter játszotta, Mária dajkáját, Hanna Kennedyt pedig Gurnik Ilona, akárcsak a mostani kecskeméti előadásban.

A főiskola 1973-as vizsgaelőadásában Máriát Komlóssy Judit, Erzsébetet Lázár Kati játszotta. A József Attila Színházban 1983-ban, Valló Péter rendezésében a skót királynőt Fehér Anna, az angolt Voith Ági alakította.

1985-ben Győrben Bessenyei Zsófia Máriája és Baranyai Ibolya Erzsébetje mellett Mortimert Orth Mihály, Talbot grófját Fekete Tibor játszotta; ők ketten ugyanebben a szerepben lépnek színpadra a mostani kecskeméti előadásban.

A körülmények

Bár magyarázat vagy indoklás nem, megfelelő körülmények azért szükségesek a *Stuart Mária* bemutatásához. Formátumos rendezői koncepció híján megteszi egy tisztelettudó és művészi alázattal teli megközelítés is - a többit elvégzik a színészek, ha vannak.

Kecskeméten van gyönyörűen felújított színház; mint hírlik, most van közönség is. A visszavonultságból aktivizált színigazgató irányításával egy közepes színház működik itt, különösebb figyelmet vagy visszhangot érdemlő produkciók nélkül. A háttérben érezhető azért, hogy a társulat váltás és változás előtt áll, s az átmenetiség tudatának idegessége érezhető a felszín alatt. Nemrégiben kinevezték az igazgató helyettesének Nagy

Attilát, aki játszik és rendez is. Amennyiben kettőjük munkája nyomán olyan a színház, amilyen, akkor van közös nevező: Kecskeméten mintha senkit nem érdekelne, hogy 1988-89 fordulóján milyen országban, milyen körülmények között dolgozik egy művészeti alkotóközösség. Sem a repertoáron, sem egy-egy előadáson nem érezni az egyidejű színházi jelenlét kifejezését - ez a színház lehetne bárhol az elmúlt harminc évben, vidéken. A közönségcsalogató zenés darabok, operettek mellett bemutatott klasszikusok legjobb -túl jó-esetben is legfeljebb az írót jellemzik, a közvetítőket sehogyan sem. Ez a légüres tér, ez a működésképes vákuum, ez az önmagába fordult színházcsinálás produkálhat látszólagos eredményeket - nézőket és pompás statisztikát, még tán bevételt is -, a lényeget tekintve azonban önmagát szünteti meg azáltal, hogy érvénytelen. Az alternatíva másik ága természetszerűen nem az aktualitással felpumpált, zavaros és művészileg is tisztátalan napi színház, melyre még a közönség sem kíváncsi, hanem a mában és holnapban gondolkodó, itt és most létező szuverén művészi színházcsinálás. Hogy nehéz...? Hát persze hogy az.

Szóval Kecskemét, pontosabban a szép új színház átvitt értelmű levegője nem kifejezetten optimális közege egy jó *.Stuart* Mária-előadásnak, de lehet belőle tisztes, érthető klasszikus produkció. Kell hozzá néhány színész; azokból, akik egyébként is ott vannak. Es kell hozzá egy rendező, aki némi értelmezéssel fű-szerezett praktikus színészvezetéssel színpadra teszi a szöveget.

Es kell hozzá egy díszlet- és jelmeztervező - például olyan, mint Gyarmathy Ágnes. Aki stílusban tartott és gazdag pompával kivitelezett ruhákba öltöztette a színészeket, olyan ruhákba, amelyek majdhogynem maguktól adják a király-női tartást, a grófi kiállást, a klasszikus hangulatot. A díszlet egy cseppet stilizáltabb, de a tiszta formák, határozott térmetszésű belsők, az egyszerűségükben szép bútordarabok egy higgadt és fenséges Stuart Mária-előadáshoz teremtenének atmoszférát.

Lendvay Ferenc rendező szívesen dirigál klasszikusokat - és nem azért, mert egyéni elképzeléseit, meghökkentő koncepcióit bennük és általuk lenne képes megvalósítani. Egyszerűen azért, mert legalább a darabot illetően szeretne „tutira" menni - s ha az ő szemszögét kölcsönzöm: igaza van. Fölösleges volna még a darabválasztással vagy a dráma hibáival is tetéznie a rizikót.

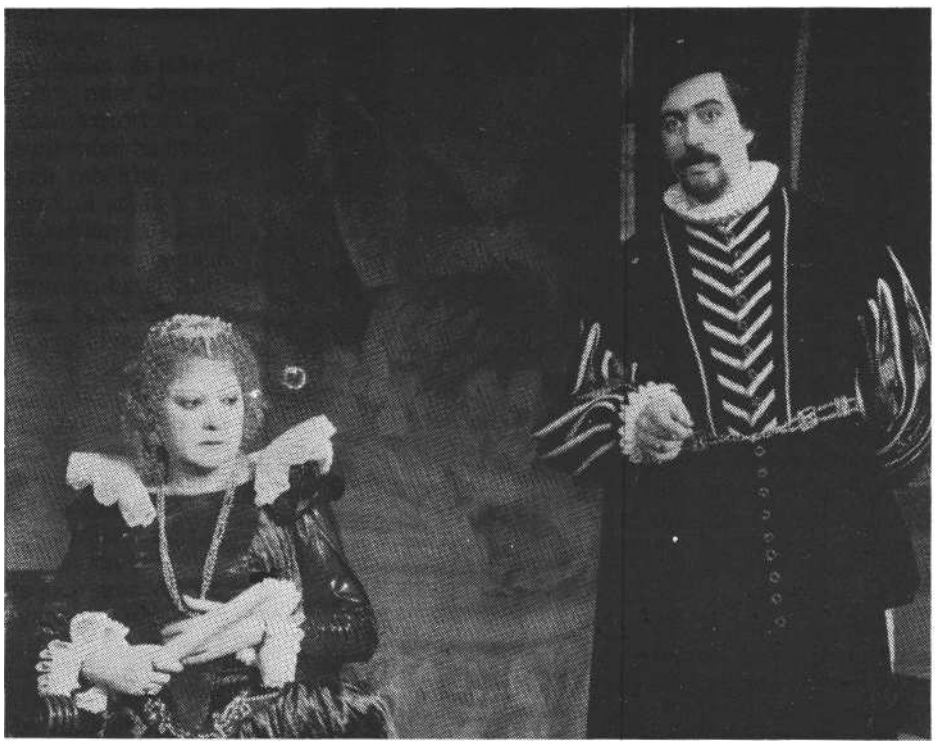
A rendező tehát a szerepért s a színészi játékért mutatta be ezt a drámát. Szívesebben írnám többes számban, s ez annál is indokoltabb volna, minthogy *a Stuart Máriát* legalább két szerepért s két színészi játékért szokták megmutatni újra meg újra - de hát nem volna igaz. Nem is igaz.

A fenti mondat bizonyos értelemben fölöslegessé teszi a továbbiakat, s az előadás értékelését is. Hiszen minden egyéb távol esik a fő céltól; a fő céllal vitatkozni, azt elemezni pedig nem a kritika (még kevésbé a szaklap) feladata, hanem - ha egyáltalán bárkié, hát - a bulvársajtóé. Ha akarja.

De mert ez a fő (és vélhetően az egyetlen) cél számos színpadi - azaz látható. hallható - következménnyel jár, mégis muszáj említést tenni róla. Művészházasságok esetében számos íratlan törvény szabályozza az együttmunkálkodást, de valamennyi alól felmentést ad a kivételes, elismert és visszaigazolt művészi tehetség. Ekkor - és csakis ekkor - lehet színigazgatói hatalommal élve főszerepek sorát játszatni a feleséggel - mert őt akarja látni, érte tombol a közönség, róla hozsannázik a kritika. Még ez esetben is üdvös, ha más a rendező, de nem kötelező. De általában: *nem illik* egymást foglalkoztatni, kiváltképp, ha mindössze mi foglalkoztatjuk egymást, mert egyébként senki. *Nem illik* egymásra szerepet, rendezést osztani, kiváltképp, ha egyébként senki se oszt ránk szerepet, rendezést. *Nem illik* egy művészeti intézmény egészének a működését alárendelni szerettünknek, akkor sem, ha ez a művészeti intézmény kifejezett kérése lenne, de ki-váltképp akkor nem, ha ettől mindenki kevésbé tehetséges és kevésbé nyugodt lesz, mint egyébként. *Nem illik* személyes és privát érzelmeinket érvényesíteni az intézmény vezetésében, következésképp *nem illik* erőnek erejével megszabadulni attól az egyébként kitűnő színésztől, aki-ről úgy gondoljuk, ó az oka annak. hogy szerettünk nevetségessé vált Blanche du Bois szerepében. Még akkor se *illik,* ha a színész végeredményben jól járt, s ma a főváros egyik legjobb színházában játszik képességének megfelelő színvonalon képességének megfelelő szerepeket.

A kecskeméti előadásban Tallós Rita játssza a címszerepet. Jókor éri ez a feladat, mind a szerep karaktere, mind a nagysága okán. Éppen ezért sokszorosan kár, hogy ő és játéka abszolút mellékes szempont volt az előadás próbái során; hisz végeredményben egy önerőből létrehozott, főképp a részletekre figyelő, az alakítás formai jegyeivel túlságosan is leterhelt szerepformálás született. Viszont kitűnik belőle, hogy a fiatal színésznő bizonyos érzelmek kifejezésében, a színpadi kapcsolatok megteremtésében, a hiteles jelenlétre való készségben nyitott és

Lőrinczy Éva (Erzsébet) és Vitéz László (Leicester grófja) a kecskeméti Stuart Máriában



eszközök mögött a szituáció mélységét, a szerep alapvonalait segít értelmezni, és súlyuknak megfelelően érvényre juttatni.

Tallós Rita - királynőien jelenik meg első belépésekor. Mikor feltűnik, egy pillanatra megáll, s a közönségre még véletlenül sem pillantva szemügyre veszi a jelenlévőket. Hatásos, ügyes belépő. Mint ahogy pontos a Máriát ekkor jellemző döntő érzelem is: öntudatos rab, aki még bízik a szabadulásban. Amikor Mortimer belép, s felfedi magát és szándékait, Mária kibillen addigi nyugalmából. Tallós Rita innen kezdve a jelenet végéig magát a szöveget játssza el, gesz-tusai, mozdulatai, tekintete mind azt illusztrálják. „Oltalmat vártam, s bilincset kaptam" - mondja, s ez egyetlen mondaton belül lágy arckifejezés kíséri az oltalmat, s kemény, szikrázó tekintet a bilincset. Pedig Mária ekkor ugyanolyan higgadt, mint eleinte volt, hisz nem most döbbent rá Erzsébet szándékaira. Tallós Rita a Mortimerrel folytatott párbeszéd során számos érzelmet villant fel: kíváncsiságot, reményt, szenvedélyt, apátiát és keserűséget - csak nem fűzi fel érzelmeit egy összetartó-összerendező jellembéli tulajdonságra. Azaz: ekkor még nem tudjuk, valójában milyen is Stuart Mária.

Gurnik Ilona (Hanna Kennedy) és Tallós Rita (Stuart Mária) a kecskeméti Schiller-előadásban (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

Azt viszont hamarosan megtudjuk, milyen Angliai Erzsébet. Nincs szándékomban részletesen taglalni az életkor okozta problémákat (néhány ponton azonban elengedhetetlen), mert Schiller egyéb-ként sem ragaszkodott a történelmi hűséghez, annál inkább a két nő nőiségéhez és az abból kibontakozó konfliktushoz. Lehet tehát Erzsébet idősebb is - bár talán nem ennyire vagy nem ennyivel -, ha ettől sem a Máriához fűződő kapcsolata, sem a szöveg egyes részei miatt nem válik nevetségessé. Erzsébetnek azt kell elhitetnie, hogy nő, s hogy önkéntes áldozatvállalása, országa érdekeinek messzemenő figyelembevétele a saját mércéje szerint Mária fölé emelik őt.

Lőrinczy Évát legjobb igyekezete szerint öltöztette fel Gyarmathy Ágnes. Tallós Rita alakra simuló ruháival ellentét-ben bő fodrok, elálló csípőrész rejtik a másik színésznőt, egy igen ügyetlen bodros vörös paróka a saját haját, s valami okból hófehér máz és vörös szemhéjfesték a saját arcát. Azon viszont senki nem igyekezett segíteni, hogy - bármily kétes eredménnyel - a szöveget is hozzáigazítsa. Ezért aztán az első percekben kiderül, hogy az igencsak élemedett korúnak látszó angol királynő épp frigyre készül lépni a francia királlyal, mert népe gyermekáldást követel tőle. Az általam látott előadás nagyon fegyelmezett és igen érdeklődő gyerekközönségét dicséri, hogy alig kuncogott.

Lendvay Ferenc Tallós Rita Máriájához illő fiatal Leicestert játszat - ilyen-formán képtelenség a Leicester-Erzsébet kapcsolat megjelenítése. Hiába Vitéz László minden igyekezete, túljátszott hevültsége, heroikus, áradó lendülete - Erzsébet az anyja lehetne. Nemcsak a külső és a valóságos kor alapján, hanem a Lőrinczy Éva által produkált, külsőséges és affektált, majdnem parodisztikus beszédmodor és játékstílus miatt. Lőrinczy Erzsébetje egy zsörtölődő, zsémbes háziasszony; a színésznő által elővezetett felháborodások, széttárt karok és égre vetett tekintetek pedig a háziasszony piaci becsapottságával vannak arányban. Anglia királynőjének vívódása, tragikus formátuma nem az életkor miatt, hanem attól függetlenül hiányzik Lőrinczy Éva játékából. Amikor Erzsébet bájaival szeretné rávenni Mortimert arra, hogy titok-

ban ölje vagy ölesse meg Stuart Máriát - Schiller szándéka szerint igazi féfi-nő jelenetet látunk. Orth Mihály Mortimerje a szöveget is alig képes kinyögni a színpadi helyzet képtelenségében.

Mielőtt az elemzésre sokkal inkább okot adó Mária-szerepformálásról írnék tovább, idéznem kell egy régebbi kritikából, amelyet Kárpáti Aurél írt a Nemzeti 1943-as produkciójáról: „A boldogtalan skót királynő drámája hozzá méltó és vele egyforma fajsúlyú Erzsébet nélkül elképzelhetetlen. Ezen egyedül még olyan kiváló tehetségű, ösztönös drámai színésznő sem tud segíteni, mint Tőkés Anna, aki a felújításon a címszerepet játszotta. Annyira uralkodói méltóság, tragikai nagyság és erő nélkül való (ti. az Erzsébetet játszó Mátray Erzsi alakítása), hogy már-már az egész darab drámai egyensúlyát veszélyeztette, s aránytalanul könnyűvé tette vetélytársnője erkölcsi győzelmét."

A Stuart Máriát alakító színész ugyanebben az értelemben magányos a kecskeméti előadásban. Tallós Rita még a felületi érzelmek kifejezésében is árnyalt, és királynői vetélytársa a mesterkélt és monoton intonációval beszéltetett s egészében kisszerű és szánalmas Erzsébetnek. Ez a képesség- és színpadi jelenlétbéli különbség azonban természetszerűleg nem használ Tallós Ritának, hiszen visszhangtalanul s megfelelő partneri reakciók nélkül kell játszania, éppen a legfontosabb jelenetben.

A két királynő találkozása ennek az előadásnak is csúcspontja, akárcsak a többinek, csak éppen másként. Mivel Erzsébet már korábban megszüntette saját drámai súlyát, a börtönudvaron való megjelenése legfeljebb azért kelt némi figyelmet, mert mindössze egyetlen rosszul közvetített érzelem vezényli: a női sértettség. Pedig ugyanitt mellesleg kicsit többről van szó: országról és uralkodásról, jogokról és jogtiprásról, bosszúról és irigységről, végső soron pedig életről, halálról. Tallós Rita játékának ez a jelenet igazi csúcspontja: itt bizony megvan, és jól látható is az a bizonyos összetartó érzelem, amely Mária viselkedését meghatározza: a felágaskodó öntudat, a személyiség erkölcsi fölényének kinyilvánítása, akár az élete árán is. Tallós Rita Mária monológját érzelemgazdagon, szikrázó és hiteles indulattal éli meg, kitörése az igazságtalanság, jogtalanság s a másik alkalmatlansága ellen összerántja alakítását.

Voltaképpen mértéktartó és pontos az indítás Mária utolsó jelenetében is. Tallós Rita mintegy a belenyugvás derűjével jön be a színpadra, s még ahhoz is van ereje, hogy ő vigasztalja a többieket. Ezúttal nem is tér el ettől az alapérzelemtől, csak éppen nem mutatja eléggé erősnek és meghatározónak; mintha Mária nem erkölcsi győzelméből, hanem pusztán természetes adottságából merítené a nyugalmat.

Lendvay Ferenc rendező nemcsak Stuart Máriára, azaz Tallós Ritára, hanem a kisebb, de fontos szerepeket játszó színészekre sem figyelt oda. Nyilván ezért van, hogy Leicester mint egy színházi néző, úgy figyeli végig azt a jelenetet, amelyben Mária és Erzsébet találkoznak, és sem arckifejezésén, sem jelenlétén nem érződik, hogy köze lenne az egészhez. Persze Vitéz László dolga - ismét csak Erzsébet miatt - képtelenül nehéz; még erkölcsi megsemmisülését sem tudhatja kifejezni.

Fekete Tibor Talbot grófjának szerepében mértéktartó, és visszafogottsága egyszerre szól a figurának meg az előadás egészének is. Barbinek Péter egy beszédmodorosságot talált ki Burleigh grófjának jellemzésére; játékának egészén a kívülmaradás szándéka érződik.

Horváth Károlynak fontos szerep jut-na a dráma fordulópontján: ugyanis Davison államtitkárt játssza. Amikor átveszi Erzsébettől a halálos ítéletet, a királynő kétértelmű utasítására alattvalói és emberi kétségbeeséssel reagál. Horváth Károly ehelyett csak tanácstalan: királynője ugyanis nem kétértelmű, hanem zavaros.

Gurnik Ilona dajkája odaadó és hűséges szolgáló; a színésznőnek nemcsak azért könnyebb, mint a többieknek, mert egyszer már játszotta a szerepet, hanem azért is, mert zárt jeleneteiben csak a Stuart Máriát alakító Tallós Ritával van dolga. Orth Mihály Mortimerje egyfolytában és egyformán szenvedélyes, temperamentumával és kitöréseivel némiképp ellentmondva a figura gondos és titokzatos szervezkedő hajlamainak.

Az előadás apróbb-nagyobb hibái mindösszesen is lényegtelenek ahhoz képest, hogy ez *a Stuart Mária-előadás* ebben a formában *van*. Botrány - kellene írnunk róla, ha nem lennénk körülvéve mostanság sokkal nagyobb és sokkal hangosabb botrányokkal.

Schiller: Stuart Mária (kecskeméti Katona József Színház).

Fordította: Pákolitz István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Gyarmaty Ágnes, *Szcenika:* Vujovich György, *Rendezte:* Lendvay Ferenc.

Szereplők: Lőricnzy Éva, Tallós Rita, Vitéz László, Fekete Tibor, Barbinek Péter, Szirmai Péter, Horváth Károly, Sirkó László. Orth Mihály, Gulyás Zoltán, Gyulai Antal, Krizsik Alfonz, Lengyel János, Gurnik Ilona, Viehmann Nóra, Szőke Imre, Frenkó Zsolt.

ERDEI JÁNOS

A Haramiák Egerben

„Akik elfordulnak az Úrtól, végül nemhogy elmondani, számbavenni sem képesek veszteségeiket. Ilyenkor nem az ördög lesz emberré, hanem az ember válik a gonoszhoz egyre hasonlatosabbá."

(Johannes de Sanctis)

Úgy látszik, a magyar színházi életben nemcsak a kétszer kettő nem négy, de olykor az egy meg egy eredményeként sem kettő, hanem a semminél is jóval kevesebb adatik. Mert egy dolog az, hogy Egerben valóban ígéretes társulat szerveződött, s egy másik, szintúgy ígéretes dolog, hogy Valló Péter ezt megelőző itteni rendezése, *a Figaro házassága* legalábbis figyelemre méltónak tűnt. Igy azután igencsak meglepő, hogy most a Valló Péter rendezte Haramiák-előadáson a mű tragikus(nak szánt) pillanataiban a nevetés lágy hullámai söpörtek végig a néző-téren - s okkal. Amiként Egerben eleddig arra sem igen volt példa, hogy a be-mutató háromnegyed háza az előadás végére jó félháznyivá zsugorodjék. Most ez történt.

Csábítóan könnyű lenne az okok keresését egy kirívó szereposztásbeli tévedés fölemlegetésével helyettesíteni, ámde ennél jóval többről, kivételesnek mondható rendezői értetlenségről és nemtörődömségről van szó, s ennek részletezése már azért is figyelmet érdemelhet, mert szinte a katalógus pontosságával mutatkozott meg, milyen elemekből tevődik össze az az állapot, ahová színikultúránk süllyedt.

Hogy ez a helyzet valamelyest is áttekinthetővé és ezáltal fölmérhetővé legyen, nem árt egy pillantást vetni magára a darabra. *A Haramiák* felfogható számvetésként. Azzal a korszakváltással, amelyet a szociológia az értékracionális cselekvésről a célracionálisra való áttéresként ír körül. Mi is történik akkor, ha az addig érvényes, a cselekedeteket szabályozó értékek fellazulnak ugyan, de az adott körülmények között értelmes és megvalósítható célok sem kínálkoznak?! Bár érezhetően húsunkba vágóan aktuális ez a kérdés, még a látszatát is kerülni szeretném annak, hogy valamiféle saját darabértelmezést, kritikusi prekoncepciót kérek számon a rendezőn; így figyeljünk csupán az egyik részproblémára, az elistentelenedésnek a műben tetten érthető következményeire, s arra, mivé lesz mindez a színpadon.

Jelenet Schiller Haramiák című drámájának egri előadásából

Mű és rendezés

A hit elpárolgásával alapjukat vesztették azok a kereszténységben gyökerező erkölcsi elvek is, melyeknek újraalapozásával azóta is hiába küszködik az európai filozófia. (Természetesen nem arról van szó, hogy az azóta született morálfilozófiairertdszerek kivétel nélkül „rosszak", hanem arról, hogy egyik javaslat körül sem látszanak valamiféle konszenzusnak még a körvonalai sem kirajzolódni.) Az erkölcsi elvek szabályokká száradtak tehát, a szabályok pedig, mint tudjuk, arra vannak, hogy kijátsszuk őket. Ezt teszi a dráma egyik főszereplője, Moor Ferenc is, aki bátyját, Károlyt forgatja ki prioritásából. S ennek, ha lehet, még súlyosabb következményei lesznek. Az erkölcs lep-le alatt elkövetett becstelenség ugyanis olyan látszatot teremt, melynek az európai filozófia történetében majd Nietzsche, a darabban pedig a kiforgatott test-vér, Károly válik áldozatává. Dermesztően hasonló módon.

Mivel az erkölcsi szabályok rigorózus betartása immáron nem csupán a becsület öltözéke, de a becstelenségnek is álruhája, az aljasság elleni lázadás legkézenfekvőbb útjaként a lepel szétszaggatása, azaz a moralitás megtagadása mutatkozik. Nietzsche az erkölcs keletkezéséről s a kereszténységről ír gyilkos iróniájú - nevezzük így: - esszéket; Károly pedig egy gyilkos rablóbanda kapitányaként folytatja ugyan a pályafutását, de igazi romantikus hősként főként olyan embe rek vérét ontja, akiknek vesztén igazán nincs mit sírni. Nietzsche végül nemcsak ép elméjének elveszítésével fizet a lehetetlen fölvállalásáért, de ráadásul, érezve vállalkozása lehetetlen voltát s tébolyult módon, de hajszálpontosan ki is fejezve annak nagyságát, „a megfeszített"-ként írja alá utolsó leveleit. S ugyanígy Károly, nemcsak megfáradván a gyilkolásban, de belátva útjának istenkísértő voltát s értelmetlenségét is, végül nem egyszerűen feladja magát, de áldozatát a krisztusi áldozat attributumaival ruházza fel, így is hirdetvén, hogy a legrosszabb törvénykezés is jobb a törvénytelenségnél.

Ebből a majdnem tökéletesen záruló morális csapdából egyébként három kiútfélét lelt az európai emberiség, s ezek súlyuknak megfelelően meg is jelennek a darabban. Mivel - s ezt nem árt hangsúlyozni - a választóvonal immáron nem a hívők és a nem hívők között húzódik, amit Schiller a gyaníthatóan jezsuita szerzetes színre léptetésével jelez is, az egyik kiútféle magának a hitéletnek a megújítása. Az egyik rabló meg is vallja: éppen azt fontolgatta, „pietistának csapnék fel, hetenkénti lelkigyakorlatokkal", de - pontosan érzékeltetve a vallási megújulási mozgalmak társadalmi súlyát - végül inkább rablónak állt.

A másik út Spiegelbergé, aki az elistentelenedett világban az ördögöt választja vezérlőcsillagául. Amennyire egy otromba rablóban egyáltalán érzékelhető-s Bregyán Péter játékának köszönhetően érzékelhető -, olyasfajta döntés ez, melynek lírává szublimált válfaját Byron írta meg.

S végül természetszerűen lehetséges ebben az újkori világban is a becsület útja. Csak épp a becsületnek ára van: a szürkeség, ami nem egyszerűen a ki nem emelkedést jelenti, de azt is, hogy az ember jobb esetben tehetetlen szemlélője, rosszabb esetben pedig áldozata lesz mindannak a förtelemnek, ami körülötte történik. Áldozat, ahogyan a Moor fiúk apja azzá lesz. Hogy ennek a - nevezzük így - kantiánus útnak minden szépsége és szívfacsaró tehetetlensége is érzékletessé válik, az M. Horváth József kiemelkedő játékának köszönhető. Az általa formált Daniel meglepően eredeti szerepfelfogásról tanúskodó, hibátlan színészi munka eredménye.

Azért kellett ilyen részletességgel vázolni a dráma erővonalait, hogy valamelyest érzékelhetővé váljék az előadás befejezésének képtelensége.

Az írott szövegben csak részben szereplő halottak által borított színpadot - ahogyan ennek nagyobb szabású változatát már a Radnóti színházi *Julius Caesar*-rendezésben is élvezhettük - Moor Károly önfeláldozó szavait követően, Valló Péter némi csinnadrattával leromboltatja. Kidől néhány oszlop, leszakad néhány rongy a mennyezetről, ismét recsegve bőg az ismét Melis László szerezte, s ön-magában ismét hatásos zaj-zörej-zene. Ámde ami helyénvaló volt Brutus tragédiájának színpadán, az ennek a darabnak a végén, még tompított formában is,

nemcsak inadekvát, de teljes szellemi zűrzavarról tanúskodik. *A Julius Caesar*-ban valóban a gazság ül diadalt a jó felett; az utolsó becsületes ember is kardjába dől, tehát valóban megsemmisülni látszik az erkölcsi világrend, így azután Isten, ha a rendező is úgy látja jónak, logikus módon szakasztja le a színpadi mennyboltozatot, okádik tüzet, idézi fel mindazt, amit hívő lelkek az Utolsó Ítélet részének vélhetnek. De itt?!

Egy többszörös gyilkos olyannyira belátja tévedését, választott útja helytelenségét, hogy - a színpadról mint morális intézményről tanulmányt író Schiller elgondolásának megfelelően - önmagát a törvény kezére adva, halni indul. Ettől rendülne meg a föld, s szakadna le az ég egy darabja?! Tulajdonképpen még ez is megeshet, de ha így áll a dolog, akkor arra biztatnak a színpadi események, hogy legyünk gazemberek! Ha ugyanis valaki megjavul, miként Moor Károly, akkor ezáltal, mint az előadás tanítja és tanúsítja, Isten haragját szabadítja embertársai nyakába. Elhiszem én, és őszintén remélem is, hogy Valló Péter nem ezt és nem így gondolja, de amit csináltatott, annak ez az értelme!

Pusztán elvben fölmerülhet annak a lehetősége is, hogy nem az azóta eltelt évszázadok tükrében, hanem a schilleri életműből kellene kibontanom a rendezői szándékot. Ismeretes ugyanis, hogy a föntebb vázolt magatartásmódoknak Schiller színpadán történő megjelenését nem (vagy csak kevéssé) a korabeli német viszonyok magyarázzák. A célracionális magatartásmódot kikényszerítő modernizációtól ugyanis az a föld úgyszólván a múlt század végéig ment maradt. S bár Schiller épp ennek köszönhetően mérlegelhette ennek a magatartás-módnak mintegy - igazából csak az azt létrehozó (angol és francia) viszonyoktól eloldva megmutatkozó - önsúlyát, de a német földön csak lehetővé, s nem kény-szerűvé lett magatartásmódokkal szem-ben megalkotta a „naiv"-nak, illetve „szentimentális"-nak nevezett magatartások eszméjét is. S nem erről, nem ezekről szól-e tulajdonképpen a darab? Korántsem kizárva, hanem inkább kiegészítve a dráma fentebb vázolt erővonalait, valóban ennek előzményei is kiolvashatóak a műből. Ez az olvasat azonban nem menti a rendezőt, sőt! A már Schiller korában is csak szinte természeti csodaként fel-felbukkanó, s éppen ezért naivnak átkeresztelt, hagyományos, ha úgy tetszik, értékracionális magartásmódot ugyanis kétségtelenül Amália képviseli a műben. Az ő töretlen és megtörhetetlen naivitása az, ami Károlyban, s bizonyos értelemben a végül az Utolsó Ítélettől rettegő, addig istentagadó Ferencben is, feléleszti azt az immáron beteljesíthetetlen nosztalgiát, amelyet Schiller nem ok nélkül nevez szentimentálisnak. Ámde egy ilyen, Amáliára kihegyezett értelmezésben ugyan mit kezdjünk azzal a tény-nyel, amelyik ezt az előadást valósággal botrányossá avatta azzal, hogy a mű egyetlen női (fő)szerepét Valló Péter egy képzetlen amatőrre bízta?!

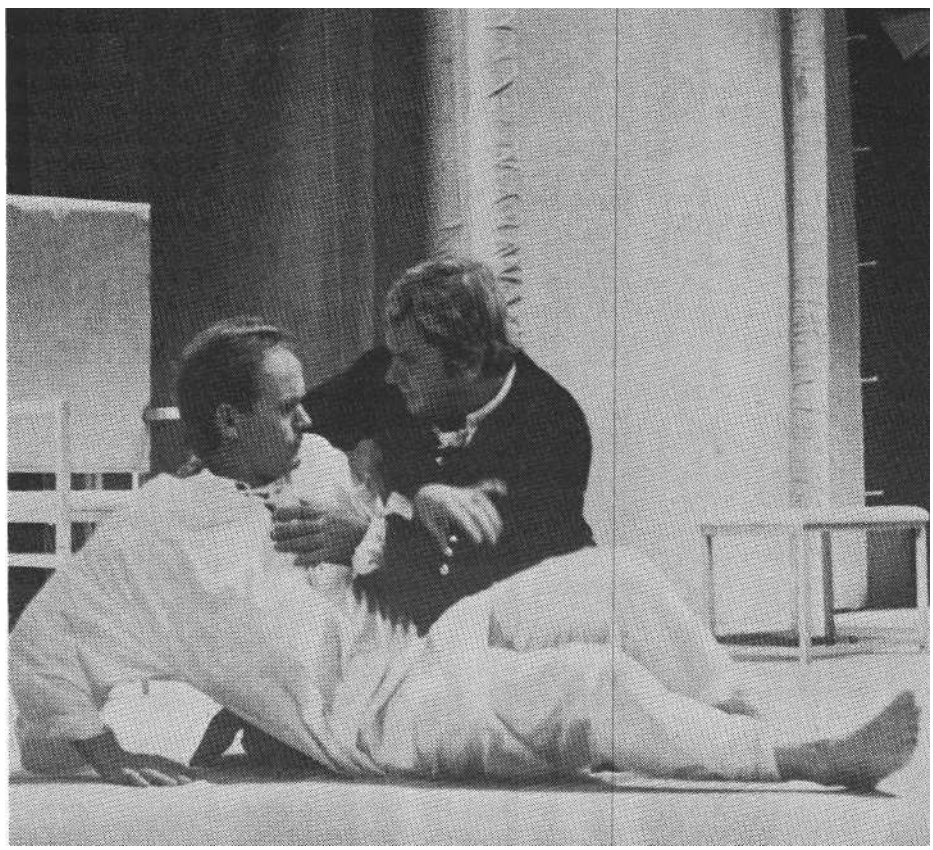
Pontosan az történt, amit a rendezőn s a szintúgy rendezői diplomás igazgatón kívül mindenki előre sejthetett. Az egyébként hangsúlyozottan kedves és szép leányzó a színészi mesterség minimumával sem rendelkezvén, már-már szívbemarkoló módon vergődött. El-elcsukló hangon és olykor szó szerint reszketve küszködött önnön - egyébként minden ponton beigazolódott - félelmeivel. Azért tehát, hogy egyáltalán képes legyen megszólalni. Vagy épp önmagában rendkívül attraktív fehér gitárját pengetvén olyan cérnahangon énekelget-te a dalbetéteket, ahogyan egy kezdő, te-hát elfogódott óvónő dalolászhat a gondjaira bízott s még nyilván botfülű kisdedeknek. Hogy ajkain a zöngés hangok helyett gyakorta azok zöngétlen párja képeztetett és viszont, az az alakítás vagy egyáltalán a színészi jelenlét hiányában szinte már szót sem érdemel. Csak hát egy előadás túlságosan is nagy ár ahhoz, hogy az ember örülni tudjon annak, hogy most szemléletesen megmutatkozott, milyen irdatlan távolság választja el még a legrosszabb fajta színészetet is a teljes amatőrizmustól. Hogy ez a kritikus számára már-már kínos leltár itt nem ér véget, annak egyetlen, ám súlyos oka van.

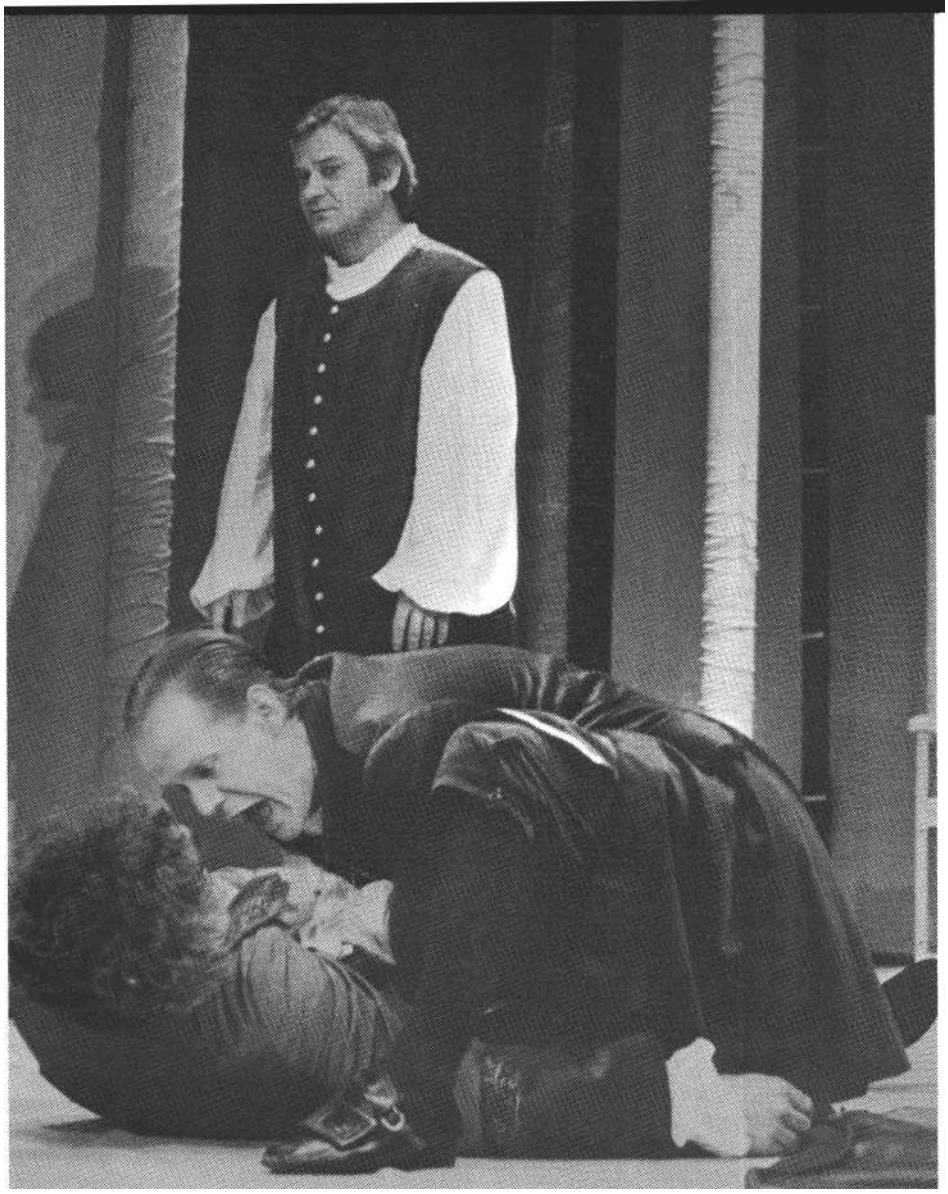
Kinek a bőrére verik a csalánt?

Ami ilyen vagy szerencsére csak ehhez hasonló esetekben a színpadon történik, az a legkevésbé sem a rendező magán-ügye, hanem értelmetlen és főként felelőtlen, mert pusztító játszadozás a színészekkel. Hiszen itt nemcsak a Valló Péter rendezte előadás fulladt nevetségbe, de például bukott Sziki Károly Moor Károlya is. Ez a sikerületlen alakítás viszont már több mondatot érdemel. Azért is, mert a kudarc egy részéért egyértelműen a rendezőt terheli felelősség, de főként azért, mert ez az előadás tette láthatóvá, hogy az a színjátszási mód, amelyet ez a nagyon tehetséges színész még évekkel ezelőtt választott magának, mennyire sérülékeny, mennyire nem tűri a színészi lazaságot.

Az eredeti tragédiában először Ferenc - a szöveg szerint is megidézett III. Richárdhoz hasonlóan - arról mond monológot, hogy átlátván a világrend hitványságát, úgy dönt, gazemberré lesz. Csak ezután következik Károly monológja ar-

Epres Attila (Moor Ferenc) és M. Horváth József (Daniel) az egri Haramiákban





Csendes László (az öreg Moor), M. Horváth József és Epres Attila a Haramiákban

ról, hogy az általános erkölcsi hanyatlás egyes következményeitől bizony a tudományos élet sem maradt ment. (Taraja ez csupán azoknak az aljassághullámoknak, amelyekkel Ferenc ostromolja a néző fülét.) Valló Péter, ki tudja, miért, fölcseréli a két monológot. Túl azon, hogy így a nézőnek fogalma sincs, ki az a fickó, aki a színpadon handabandázik, Károly alakja jelentőségét veszíti. Egy sértett bölcsész, aki aligha helyeselhető módon, a tudósok és professzorok ostobaságán is felháborodva áll végül rablónak! Ez egyértelműen a rendező számláját terheli, az azonban nem, hogy a Sziki formálta figura egyetlen pillanatra sem képes ebből a jelentéktelenségből kilépni. Így azután (sajnos, teljességgel hihetetlen) csodának tűnik, amikor a Czvetkó Sándor formálta Kosinsky a sok haramia között felismeri őt. Sziki végig - tőle szokatlan módon - az erőtlenségig enervált. S túl az ebből adódó dramaturgiai problémákon, ebből további bajok származnak.

Két éve én is leírtam, mennyire zavaró, hogy Sziki Károly hangkincséből hiányzik az „á" fonéma. Itt alakítása siklanék ki (ha nem lenne egyébként is problematikus) ezen a fogyatékosságon. Félreértés ne essék, voltak s vannak is olyan színészek, akik pályájuk végéig őrzik annak a tájnak a nyelvét, ahonnan elszármaztak. Ennek viszont ára van: az a rendkívül gondos színészi (ha úgy tetszik, túl-)munka, amely a szerepeket sorra-rendre ehhez a karakterjegyhez igazítja. Sziki Károly most ezzel maradt adós. A tőle régebben megszokott lendület és robbanékonyság nélkül a hiteltelenségig súlytalan, sőt érdektelen az olyan alak, aki úgy mond átkot a tudományra, hogy eközben ő maga még a hangokat sem képes „rendesen" artikulálni. Egy ilyen bumfordi alak szellemi természetű vádjai -még ha történetesen igazak is - legfeljebb groteszkek, de semmiképpen sem megrázóak. Ráadásul Sziki, bár időnként halkít, időnként pedig ordít, végig egyetlen hangszínt használ csupán: s ez egy olyan társulatban, ahol az epizódszerepek alakítói is legalább két-három hangszínt váltogatnak magától értetődő természetességgel, illúziót rombolóan kevés, egy szimpla gyilkos hadarja Schiller fennkölt szavait, s ez korántsem termékeny feszültség. Legalább rendezőinek el kellene gondolkodniok azon, hogy a kényszerítően közelítő szerepkörváltás nehézségei legyőzhetőek lesznek-e egyedül a színész (láthatóan megfogyatkozott) energiáira hagyatkozva. Megfogyatkozott energiákról kell beszélni, ugyanis a halkuló harsányság mögül mintha az eddig eltakarni tudott félszegség hangjai hallatszottak volna ki. S a tulajdonképpen csak a félszegség kompenzálásából táplálkozó erő, újabb emberi-színészi tartalékok mozgósítása nélkül, idősebb korban, a tapasztalatok szerint, csak karakterszerepek megformálásához elégséges. Rendkívül kár lenne, ha a rendezői figyelmetlenség ezt a tehetséges színészt időnek előtte kiégetné, s az inkább csak kellemetlenkedni akaró, kisszerű intrikus szerepkörére kárhoztatná.

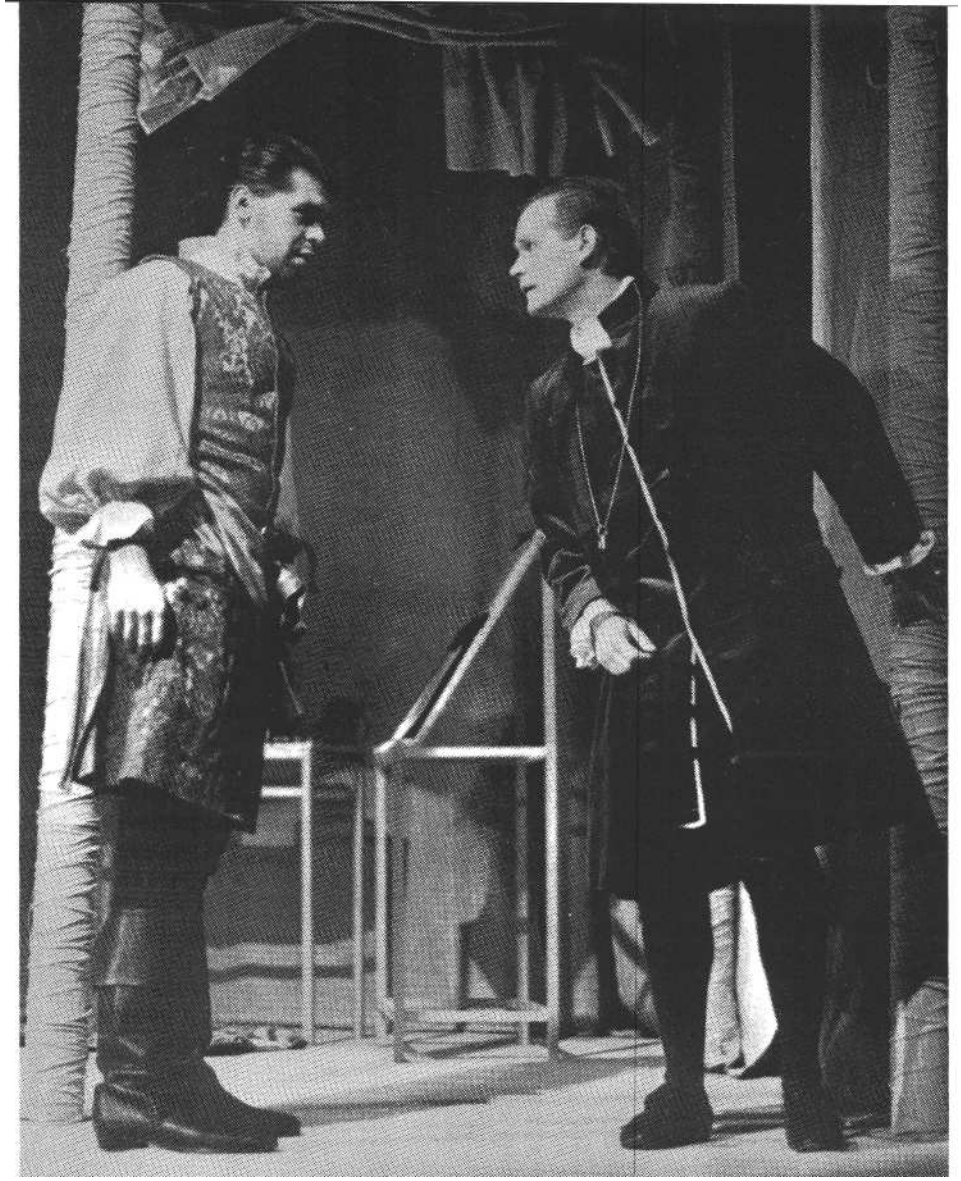
Az elhibázott színészvezetés Bregyán Pétert is szinte lehetetlen helyzetbe hozta. Nem is emlékszem, mikor láttam enynyire visszafogottnak. A bemutatón szinte mozdulni sem mert, hogy ne jelentéktelenítse el egészen az észrevehetetlenségig darabbeli vetélytársát, Károlyt, akit mégiscsak helyette választanak kapitánynak - hogy miért, az ebben az előadásban egyszerűen rejtély. Ráadásul ezt az igyekezetet nem is mindig koronázza siker, s nemcsak azért nem, mert a kollegialitásnak is vannak határai, de a Spiegelberget játszó színésznek is alaposan meg kell küzdenie a hiteles színpadi jelenlétért. Egy meglehetősen indulat- és hangulattalan nyitóképben kellene ugyanis az asztal tetejére ugorva „tűzben égnie". S bizony ilyen helyzetben a színész, minden rendezői szándék ellenére, a nevetségesség és a hiteltelenség között kényszerül lavírozni. Bregyán Péter ugyan sikerrel vergődött ki lehetetlen helyzetéből, de a bemutatón mindössze két monológjában adatott meg néki, hogy felvillantson valamit abból a Spiegelbergből, akit megfelelő rendezés esetén bizonnyal el is játszott volna.

Apropó, monológok! A rendező nem kevesebb, mint tizenhárom alkalommal véli úgy: a darab olyan fontos pontjához érkezett el, amikor valamelyik színészt az előszínpadra rángatva s ott fénnyel is kiemelve, valamit feltétlenül a nézők szájába kell rágatnia. Nemhogy egy Sturm und Drang jegyében fogant, de egy klasszicista mű esetében is kissé soknak tűnik ez. Ha viszont mindenáron ezzel az eszközzel óhajt élni a rendező, akkor illene számot vetni ennek következményeivel is. Valló Péter ezt is elmulasztja. A félsötétbe burkolt színészek hol folytatják azokat a némajátékaikat, melyeket a monológ előtt elkezdtek, hol pedig - önmagában szintúgy elfogadható módon - állóképekbe dermednek. Hogy ennek a következetlenségnek bármiféle oka lenne -

nem tapasztaltam. Sőt, egy alkalommal új beállításba kell átrendeződniük a félsötétben maradottaknak. Hogy a hokedlit lábujjhegyen cipelő színészt, aki leginkább egy lopakodó részeg férjhez hasonlít, nem kíséri harsány hahota, annak egyedül az lehet oka, hogy a nézők, ellentétben a rendezővel, nem akarják zavarni a monológot mondó színészt.

A beállításokkal egyébként is bajok vannak. Jó részük a Valló Péter tervezte díszlet számlájára írható. Ez a díszlet alapjaiban szép; ahhoz a függönyrendszerhez hasonlít, melyet évekkel ezelőtt Székely László tervezett a Katona József Színház *Ahogy* tetszik-előadásához. Három aprónak látszó, de alapvető különbséggel: az erdőben játszódó jelenetekben a rendező belógat néhány ívelt lepedőt is, s ettől a szépség máris kuszasággá változik át; továbbá a függönyökkel együtt pólyákba csavart karcsú oszlopok is le-leereszkednek s föl-fölemelkednek; valamint a leeresztett szürkésfehér függönyök több apró fülkére is képesek tagolni a színpad eredetileg bontatlan terét. Az oszlopok azonban a legkisebb érintéstől is ingani-lengeni kezdenek, amiként a rongyok is úgy lefegnek a legkisebb fuvallattól is, mint egy tépett hajó szakadt vitorlázata. Ez azonban a kisebbik hiba. Az apró parcellákra tagolódó tér megoldja ugyan a hirtelen színváltozások okozta problémát, de micsoda áron?! A színészek gyakorta olyan kis térségbe zsúfoltatnak, hogy nemhogy beállításról nem beszélhetünk, de - mint a mellékelt kép is tanúsítja - egyszerűen takarják egymást. (Mint később szó lesz róla, alakítások tűnnek sikertelennek, mivel a szerepformálás szempontjából fontos pillanatok egyszerűen nem láthatók.)

Hosszan lehetne még sorolni a hibák garmadát, kezdve azzal, hogy időnként a tagolatlan térben is olyannyira csak az egyik oldalra állíttatnak a szereplők, hogy a színpad valósággal felborul; hogy a vaktöltények akkorákat durrannak, hogy az először valóban megijeszti a nézőt, de másodjára már nevetést szül; hogy a protestáns szereplők szorgosan vetik a keresztet, s folytatva azzal, hogy nem illik egy szereplőnőt a díszlettel gyakorlatilag azonos színű ruhába öltöztetni, vagy hogy a színpadilag magyarázatlan zenekar játéka minden logika nélkül hol ellenpontozza a színpadi történéseket, hol meg alájuk fest, hogy a csataképben a színpadra cipelt, vörös fényt okádó reflektor ugyanúgy komikus, mint a sípjukat kétségbeesve, de tökéletesen értelmetlenül fújó rablók stb. De száz szónak is egy a vége, s nem az, amit ezek után várnánk: ebben az átgondolatlanul összecsapott és



Megyeri Zoltán (Hermann) és Epres Attila az egri Schiller-előadásban

-tákolt előadásban mégis egész sor olyan színészi alakítás született meg, amilyen egy tisztes produkciónak is díszére válnék. Ám a mérleg ezáltal sincs kiegyenlítve, hiszen ez is azt mutatja, hogy egy ígéretes társulat legjobb erői tékozoltattak el a semminél is kevesebbért.

Akik valóban játszhattak és játszottak is

Moor Ferenc szerepében Epres Attila szinte remekelt. Nem tudok olyan *jó* Haramiák-előadást elképzelni, melyben ez az alakítás ne lenne a helyén. Szituáció híján kissé hosszadalmas őrülési jeleneté-ben minden olyan eszközt mozgósított, amely egyáltalán egy színész rendelkezésére állhat. S mindezt nem magamutogatóan, hanem összecsiszoltan, mívesen, ki-munkáltan. Hogy most mégsem szerep-építkezéséről áradozom, annak kétszeresen is az előadás az oka. Egy sikerületlen előadásról távozván a kritikus is mérlegelni kényszerül, mi is lehetett valóban figyelemre méltó, vagy éppen jó, s mi olyan, hogy csak a siralmas kontraszt tette feltűnővé. S noha Epres Attila és M. Horváth József játékát illetően szemernyi kétségem sincs, ez az előadás látható-vá tette azt is, hogy Epres Attila mennyi--re a partnereitől függetlenül építkezik. Picit a versmondókat idéző színjátszásában a gesztus és a mimika mindig csak illusztrálja a szöveg rendkívül gazdag váltásokkal tolmácsolt módosulásait, ahogyan más alkalommal Szántó Judit fogalmazta meg, „egyenesben játszik". A felhasznált színészi eszközök tehát minden pillanatban tökéletesen szinkronban vannak egymással. Ennek lehet azután következménye, hogy az általa játszott figurák mindig átláthatóak, és így érthetőek is, de csak nagyon-nagyon ritkán izgalmasak, és szinte sosem rejtélyesek. Most azonban mindez csakis előnyére szolgált: a rendezéstől szinte függetlenítve magát, remek alakítást nyújtott. S itt kezdődnek azok a problémák, melyektől az előadás kudarca túlmutat önmagán. Mert vajon ki merné felelősséggel azt tanácsolni ennek a biztos és megbízható színésznek, hogy próbáljon váltani, hogy legyen csapatjátékossá ott, ahol a társak alakításához alkalmazkodni próbálók, mint ezen az estén Bregyán Péter is, csak vergődtek a színpadon?

M. Horváth József egy fél évad alatt nemcsak megifjodott, de újjá is született. Az elmúlt évadban a fergeteges *Pygma-*

lion-előadásba pontosan illeszkedő Doolittle-jéről még joggal írta Koltai Tamás, hogy „láthatóan a legszívesebben elénekelné a szerepét". Született táncoskomikus, gondolhatta az ember. A szintúgy Szőke István rendezte *Tehetségek és tisztelőkben* alakított Narkovja már egy olyan, sikerrel megvívott küzdelemnek volt az eredménye, melyen még érződött, milyen beidegződések ellenében szüle-tett meg. Most pedig, évadok sorára is visszagondolva, párját ritkító intenzitású alakítás az övé. Danielje a szemünk láttára öregszik éveket és rokkan meg. Eszét veszített aggastyánként támolyog le arról a színpadról, amelyre joviális szolgaként lépett be. Ritkán látható biztonsággal egyetlen pillanatra sem oldja fel a figura tartással és mimikával jelzett szolgaszerűségét, s így a gyilkosságra felszólító parancs nem egyszerűen felháborodást vált ki belőle, hanem ez a felháborodás azon nyomban fizikumát roncsolja szét. Emlékezetes, ahogyan térdepelve (!) ront (!!) urának, hogy ebből a mozgás módjával is jelzett skizofréniából már olyan öntudatát veszített roncsként álljon fel, mint aki azzal vigasztalja (!) magát: „Megteszem, holnap megteszem." A színész játékának köszönhetően ez nem egyszerűen annyit jelent, „holnap se!", hanem azt: örülök, hogy kaptam egy nap haladékot. Ám ennek éppen csak annyira örül, amennyire örülni lehet, ha nem ma, hanem holnap történik valami iszonyatos. Alakítása nagy erővel sejtette meg, mit is jelent öl-ni. Ennek a léleknek valóban csak egyet-len kiút kínálkozik: a testből való eltávozásé.

Ugyanitt kell szólni Megyeri Zoltánról is, aki nemcsak másodpercnyi kihagyás nélkül kelti életre Hermann fenyegető alakját, de a második felvonás első színében a dühödt butaság megjelenítéséhez oly pontos eszközöket talál, hogy alakítása abból is megsejtet valamit, miszerint a nagy tetteket s a bűnöket inkább csak elkövetőjük szerencséje különbözteti meg. (Az utóbbiak elvétik az ölés pillanatát.) Sőt, a megjavult Hermann megjelenítésénél is mellőzi a kamaszos báj színeit.

Tunyogi Péter eleinte félszeg és ügyefogyott Grimmjét szinte szöveg nélkül, gesztussal, mimikával és tartása változtatásával építi fel. A diák óvatoskodó kívülállása jelenetről jelenetre fordul át egy rezzenetlen gyilkos hibátlanul megjelenített portréjába. Még a váltás pillanata is másodpercre tetten érhető. A második felvonás harmadik színében, a szerzetes árulásra biztató ajánlatát hallgatva, még tipikusan értelmiségi gesztussal reagál: zavarában leveszi a szemüvegét, és törölgetni kezdi. A cselekvés módja azonban már egyértelműen súlyos és fenyegető. Külön említést érdemel, ahogyan Grimm figuráját indítja. A tiltott dolgok és veszélyes emberek közelébe került kamasz kaján kíváncsiságával figyel minden szóra. Hogy valóban csak kíváncsisága sodorta ide, azt azzal is jelzi, hogy időnként a magával cipelt könyveken matat elmerülten. Épp könyveivel babrál, amikor megüti fülét Schufte már idézett, a pietizmusra vonatkozó mondata. Az őt a társaságból addig kirekesztő intellektuális érdeklődés és az őt vonzó romlottság titka egy pillanatra találkozni látszanak, s Grimm

– ez az első önfeledt, lelkes megszólalása – szinte kiáltva mondja: „Telibe találtál, testvér! S ha nem pietistának, akkor ateistának." Tunyogi az ateizmus lehetőségének nevetve történő fölemlegetése után nemcsak szünetet tart, de el is borzad, sőt gyorsan keresztet is vet. Majd még harsányabban, de hirtelen támadt riadalmát „rosszul" leplezve folytatja a számára dermesztő gondolatot: „A szájára ülnél a négy evangélistának, pecérrel elégettetnéd a könyveket." Innentől úgy elmerül gondolataiban, mint aki most először sodródott megszokott gondolatainak határán túlra. Olyan embertől hallotta vissza saját problémáit, akiről eddig azt hitte, fogalma sincs azokról a problémákról, melyek őt, Grimmet foglalkoztatják. A személyiség addig hibátlanul működő (morális) immunrendszere ezáltal megrendül, s mivel a haramiává válás ajánlata ezekben a kiszolgáltatott percekben éri, a kísértés pehelyként sodorja őt el.

Beszélni kellett erről a (talán rendezői segédlettel létrejött) szerepindításról azért is, mert a bemutatón nyomát sem láthattam. A bal oldal hatodik sorának ötödik székéből Tunyogi Péter az agyonzsúfolt beállítás miatt egyszerűen nem látszott! Amiként másodjára, a jobb oldal negyedik sorából (ez sem rossz hely pedig!) viszont az nem látszott, hogy a sérülten földre roskadó s állati fáradalmaikat állati módon kipihenő haramiák között milyen gondos finomsággal kötözi sebeit. Ez első alkalommal értelmetlen cifrázásnak tűnt, mivelhogy a - sajnos csak a jobb oldalról látható - indítás teszi érthetővé, hogy a későbbi mozzanat lelkének éppen lebomló rétegét jelzi, azt, ami régebbi énjéből még megmaradt. A színpad rendezetlensége tehát még azt is tönkretette, amit a színészek lehetőségeiken belül létrehoztak. Mégsem nézhető végig valamennyi alakítás a színház valamennyi székéből!

Szólni kell még Gáspár Tibor mozgásában is precízen megjelenített Schwetzeréről. A színész ugyanis ezt megelőző en a *Tehetségek és tisztelők* Migajevjeként már kilábalni látszott abból a hullámvölgyből, melybe az sodorta, hogy mind hangjának, mind pedig játékának az érzelem- és indulattelibb tartományai tűnnek kimunkáltabbnak; emiatt hajlik arra, hogy szerepépítkezéseit elnagyolja. Gyakorta oly korán hozza a kész karaktert, hogy játéka ettől egysíkúvá, itt-ott unalmassá vált. Most mintegy a mű kétharmadáig bírja türelemmel.

Szatmári György metszően éles, feltűnő színészi erővel megformált Moser plébánosa, valamint Várhelyi Dénes kedélyesen romlott, de kissé unatkozó Razmannja mellett, Kocsis György még nyersen formált, de így is lendületes Rolleréről kell még szólni. Ez utóbbival alaposan elbánt a rendezői figyelmetlenség. A színészileg láthatóan nagy igyekezettel kidolgozott monológot, melyben elmondja: Ferenc oly gondos terv alapján mentette őt meg az akasztófa alól, hogy még váltás ruháról is gondoskodott, nos, ezt a monológot nyakán hatalmas hurokkal s egy koszlott pendelyben kell elmondania, majd a nyílt színen átöltöznie!

Amikor a rosszabb a jó

Az előadás szűk három hét alatt alapvetően megváltozott. Olyannyira, hogy a jeleneteit még mindig szétjátszó főszereplőnővel együtt is egynémely fővárosi színházban közepes „sikerre" számíthatna. No de milyen áron?! Sziki Károly valamelyest lendületbe jött, ez örömteli; azonban a döntő és az előadás hasznára váló változást az okozta, hogy Epres Attila és M. Horváth József legalább *negyven-*, a többiek pedig (néhány kivételtől eltekintve) mintegy húszszázaléknyit visszavettek a teljesítményükből. Elmélyült alakítások helyett laza skiccek. Bizony ez az előadás és főként megváltozásának útvonala a napnál is világosabbá tette: a leggyöngébb teljesítményhez kell igazodnia mindenkinek, mert az ettől való túlságos eltérés egyszerűen széttöri az előadást! Attól lett ugyanis nézhető ez a produkció, hogy a „túlságosan" jók viszszafogták magukat, s a sok szürke közül már nem rítt ki annyira a fekete. S ebből sajnos nem a kollegialitás dicsérete következik, hanem annak belátása, hogy a sorozatosan összeférceltt előadásokban vergődő színészek szinte szükségszerűen elszürkülni kényszerülnek. Ha ugyanis sokkal jobbak, mint az előadás egésze, akkor játékukkal rombolják az előadást, tehát rossz színészek. Azért rosszak, mert jók. Ez az igazi színészparadoxon! Egyelőre ugyan még nem a rossz tündöklik jó-

ként, hanem a középszerű, de az értékrend teljes átfordulása küszöbön áll.

Egy paradox helyzetben azt hiszem, egyedül a paradox viselkedés a megfelelő. Lássuk hát azt az alakítást, amelynek körvonalai a bemutató óta eltelt szűk három hét alatt megszülettek az egri Gárdonyi Géza Színház Haramiák-előadásán! Félreértés ne essék, korántsem hibátlan munkáról van szó, hanem erőfeszítésről. Olyan erőfeszítésről, melynek eredményeként elgondolható egy merőben újszerű Spiegelberg, s ennek nyomán már-már elképzelhető egy olyan előadás lehetősége, melynek egyébként nyomait sem lehetett felfedezni.

A lélek éjszakája

Bregyán Péter egy alapjaiban félrerendezett előadásban csak annak teljes szétrombolása árán hozhatná a figura egészét, viszont munkájának eredménye né-hány ponton így is lélegzetelállító. A színpadilag abszolút lehetetlen helyzetbe hozott figurát úgy vezeti ki ebből a szituációból, hogy a személyiségnek azokat a területeit mozgósítja, melyek csak azért nem határosak az őrülettel, merthogy jóval ezen a határon belül találhatóak.

A nyitóképben tehát Spiegelberg az asztalra ugrik, s a csöndesen iszogatva rajta mosolygó Moor Károlynak arról beszél, hogy ő, az addig szegény nyomorult lesz a világ nyolcadik csodája. Így csak egy eszelős viselkedhet, csakhogy kizárt, hogy egy ilyen ficsúr leüljön iszogatni egy őrülttel. Színészileg megoldhatatlan helyzet. Hogy Bregyán Péter megoldja, azt az újabb előadás alapján sem merném állítani, de óriási energiák mozgósításával mindenesetre hozzákezd egy lélegzetelállító szörnyeteg felépítéséhez.

Először is - amennyire ez egyáltalán lehetséges - a lehetetlen beállítást interiorizálja. Lelkileg is izolálja Spiegelbergjét. Egy, a katatónia peremére sodródott lélekből szakadnak fel az egyre eszelősebb vágyálmok. Ezt persze egy Bregyán szintű színész hozni tudja; azonban mindezt úgy kell megoldania, hogy eluralkodó tébolya ne riassza el az unatkozó Moor fiút. Ettől a monológ visszafogottá lesz, ami viszont hiteltelenítí az asztalon való tartózkodást. Tehát azon nyomban újra meg kell tébolyodnia, ami viszont ismét csak elriasztaná az unatkozó ficsúrt, tehát azonnal vissza is kell fognia magát, és így tovább. Bregyán három hét alatt egészen közel jutott ahhoz, hogy az állandó változásokhoz megtalálja azt a tempót, amelyik már kellően gyors ah-hoz, hogy indokolja, miért is nem jut(hat) el az ordításnak még a közelébe sem, de ugyanakkor az őrület még észrevehető marad. Ráadásul mindezt a színész kabátban kénytelen eljátszani, s így testét sem használhatja e valószínűleg lehetetlen feladat megoldásához. Egyébként partnerétől ehhez a legcsekélyebb segítséget sem kapja. Sziki Károly az egészből semmire sem reagál. Ráadásul történik mindez a színpad egy olyan eldugott zugában, hogy a bal oldalról egyszerűen semmit sem lehet látni az izolációt megkoronázó, de egy asztal mögé rejtett széken ropott táncából, mely a minduntalan visszafogni kényszerült pszichés energiák kirobbanását teszi láthatóvá, s ezáltal létüket is hitelesíti. Egy olyasfajta figura rémképe sejlik itt elő, akinek énjét ugyan már csak a vágyképektől zaklatott tudattalan uralja, de a felettes én, a szocializáció kényszere ezeket a kitöréseket minduntalan elfogadható keretek közé zárja, s így a téboly mégis józanságnak látszik. Egy tomboló őrült feszegeti itt a normalitás rácsait, s látható, ha ezen rést talál, akkor nem lesz sem erő, sem érv, mely visszakergethetné, mely okkal és joggal őrültnek mondhatná őt.

S ez a civilizációnk gyöngéit tapogató tébolyult álom egy rablóbanda formájában testet is ölt! E testnek azonban - e színpadon már a két színész alkatánál fogva is meglehetősen érthetetlen módon - Moor Károly lesz a feje. A tébollyal viaskodó Spiegelberget tehát olyan sérelem éri, amilyentől más ember talán öszszeroppan. O azonban nem, hiszen már túl van az összeroppanáson, tehát tébolya mélyül tovább. Reakciói teljességgel ki-számíthatatlanokká válnak, vigyorog, grimaszokat vág, de csak olyan pillanatokban, amikor nem figyelnek rá; olyan-kor tehát, amikor a rendezőnek eszébe jut elrejtenie őt a többiek tekintete elől. Sajnos alig-alig jut eszébe, s ez bizony hiába a rendező hibája, az alak koherenciája látja kárát. Így azután alig vehető észre, hogy ez a Spiegelberg *az Ahogy tet*szikben játszott Bregyán-féle Jaques egyenes folytatása. A már Jaques-ban is kommunikációs zavarokat okozó egyoldalú, immanens okosság valóban olyan szörnyeteggé roncsolja ezt a lelket, hogy itt, Bregyán Spiegelbergjében igazolód-nak azok a szavak, amelyeket az idősebb herceg mond Jaques-ra: „szörnyeteg" Ez a Bregyán formálta alak, noha tétova gesztusai, mimikája és olykor hangszíne is Jaques-ot idézi, nem egyszerűen félelmetes, de olyannyira tisztátalan lélek, hogy a szó legszorosabb értelmében is fizikai undort vált ki: nem a sötétség megtestesülése, hanem a lélek elsötétülte, csak az emberről való mindentudás: hű tükre korszakunknak. Heroikus torzó.

KORMOS BALÁZS

„Viszem magammal a színházamat"

Beszélgetés Taub Jánossal

- Amikor ez a beszélgetés megjelenik, mar bemutatták ötödik magyarországi rendezésedet. Érdekes, hogy olyan drámát választottál -Schwajda György Himnusz *című darabját -, amit nálunk már nagyon sokszor játszottak. Amatőrök is, profik is.*

– A lényeg az, *hogyan* játszották. Nem láttam közülük egyet sem, de ahogy hallottam, mindig naturalista előadásként játszták. Mi egy stilizált, teátrális színházat csinálunk. Ebben a rendszerben a darab feltehetően másféle dimenziókat kap.

– *Ezt te olvastad így, vagy Schwajda eleve így írta?*

– Az nyilvánvaló, hogy az alapanyag stilizált. Kimondott metafora. Nem lehet eljátszani „egy darabka életnek", ezt a fajta interpretációt nem tűri az alapanyag, ami nagyon igaz, valódi, hiteles - de filozófiai, társadalmi, emberi szempontból. A megelevenítési formája, a hogyanja, az kimondottan konstruált.

– *Talán a választott közeg - a melósok világa - miatt is gondolt mindenki ösztönösen a naturalizmusra.*

– Egyrészt. Másrészt azért, mert a magyar színjátszás hajlamos erre az úgynevezett „realista" színházra. Van, aki nagyobb biztonságot érez akkor, amikor az, ami a színpadon látható, „hasonlít az életre". Ez a színház nem rugaszkodik el, nem teremt új képeket, nem használja a képzőművészetet, egyáltalán a fantáziát ahhoz, hogy a valóságot művészetté transzponálja. Inkább „belopni akar egy darabka életet" - ahogy mondani szokták.

– *Nem életet teremt, hanem életet utánoz.*

– Van, aki azt hiszi, minél jobban hasonlít a színház a kinti élethez, annál inkább hiteles. A szó formai, művészi szempontjából ez két teljesen különböző dolog. A színház- mint minden művészet - konvenciórendszer, amely másképp nyilvánul meg, mint a való élet. A színház szintézis. Kitalált, konstruált, koncentrált rendszer.

– *A létező, kinti világ és a színpadon teremtett világ két síkja között kell lennie egy összekötő kapocsnak.*

– Ez a kapocs az igazság. Nem formájában igaz, hanem a lényege hordozza az igazságot. Az a kérdés, hogy a teremtett művészi formával meg tudod-e győzni a

közönséget erről az igazságról. Nézzük a Schwajda-darab szereplőit: egy réteg, mely van, él, kínlódik. De az nem érdekes, hogy formailag pont így él-e, így kínlódik-e - a megelevenítési forma sajátságosan schwajdai, és a mi előadásunk ezt szeretné követni.

– *Amit eddig elmondtál - hozzászámítva sokat emlegetett munkamódszeredet és itteni rendezéseidet -, azt bizonyítja, hogy szemléleted különbözik a Magyarországon általában megszokottól. A személyiség sajátosságain túl bizonyára köze van ennek ahhoz is, hogy Erdélyben kezdted pályafutásodat, Bukarestben folytattad, 1981 óta pedig Izraelben élsz. Nem kötnek tehát a hazai színjátszás hagyományai.*

– Így van. A Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola „produktuma" vagyok. Ez jelenleg Marosvásárhelyen működik, de az én diákkoromban még Kolozsváron volt. Azt nem tudhatom, most milyen ez az iskola. Abban az időben példamutató, kiváló intézet volt. Szabó Lajos volt a rektor, nagy kaliberű, született pedagógus. Számára az erdélyi magyar színjátszás szent ügy volt - a szó legnemesebb értelmében. Nagyon jó tanárokat hozott, és az intézményben pontos, jól szervezett munka folyt.

– *Mire gondolsz akkor, amikor azt mondod: kiváló iskola?*

– Elsősorban a komolyságára értem ezt. Ez az első és legfontosabb tényező. Minden, ami utána következik, az tehetség, rátermettség kérdése. A pontos munka megadja a tehetség kibontakozásának lehetőségét. Attól, hogy pontosan, szervezetten dolgozol, még nem biztos, hogy lesz fantáziád. De akinek van, az használni tudja. *A tehetség csak egy munkafolyamatban nyilvánulhat meg.* Munka nélkül nem létezik. Illetve elvben létezik, de nem működik. Ott nagyon komolyan vettek mindent, a szó legjobb értelmében szigorúak voltak. Delly Ferenc, az egyik legjobb színész, akit valaha színpadon láttam, híres volt arról, hogy az ő óráira kihegyezett ceruza nélkül vagy piszkos körömmel nem lehetett bemenni. Mind-ez iskolásan hangzik, pedig nagyon fontos dolog. Minden szempontból komolyan venni azt, amit csinálunk. Ettől még mindenki kitombolhatja magát. Szívesen emlékszem a tanáraimra, mert nagyon színes egyéniségek voltak: Delly, Kovács György, Szabó Ernő, Tompa Miklós... Kolozsváron diáknak lenni - abban az időben - rendkívüli élmény volt. A városból csak úgy áradt a szellemiség. Én Temesvárról kerültem oda. Ez a város sem nagyságban, sem gazdagságban, sem fontosságban nem állt Kolozsvár mögött. És mégis, egy világ választotta el őket. Kolozsvár erre volt berendezkedve: festők, írók, színészek... Olyan közeg, amely feltétlenül hatással volt egy művészet iránt fogékony fiatalemberre. Úgy érzem, hogy én kolozsvári vagyok.

– *Oda már csak főiskolásként kerültél.*

– Én mindenféle egyetemre beiratkoztam. Jogot tanultam, nyelveket, filozófiát... Akkoriban minden fakultásnak más színű jelentkezési lapja volt, „egy zöldet meg egy sárgát kérek" -mondta az ember. Az volt a lényeg, hogy diák lehessek. Aztán majd kiderül...

– *Mikor derült ki?*

– Nem tudom pontosan felidézni. Nagyon nagy hatással volt rám Harag Gyuri, aki akkor már színházzal foglalkozott. De a családban is van ennek hagyománya: a húgom balettmester, a Szovjetunióban végzett, ott volt hét évig, most New Yorkban él. Úgy látszik, hogy valahol a génjeinkben ott bujkál ez az őrület.

– *Egy békés, csendes, visszahúzódó, halk szavú, pontos embert látok, aki kihegyezett ceruzával érkezett - annak idején a szemináriumra, most pedig a próbákra. Hol itt az őrület?*

– Mondok egy példát, ami talán megmagyarázhatja ezt a látszólagos ellentmondást. Volt egy kollégám, akivel pályája kezdetétől együtt dolgoztam - nemrég tragikus körülmények között meghalt -, őt is Szabó Lajosnak hívták, mint egykori rektoromat. Magyarországon is ismerik, több filmnek volt főszereplője. Díszletmunkás volt, asztalosinas. Mindenütt gyakorlat az, hogy a díszletmunkások besegítenek statisztálni - őt így fedezték fel. Rábeszélték, végezze el a főiskolát. Szerencséjére akkor még nem kel-lett hozzá érettségi, az neki ugyanis nem volt. Végzés után jött hozzám Temesvár-ra, ahol szerveztem egy új színházat, mondhatjuk, én írtam alá a színház születési bizonyítványát. Szabó Lajosra senki az égvilágon nem mondta volna, hogy művész - csak amikor a színpadon volt. Nem „szünetművész" volt, aki ragyog a büfében. Ő a mindennapi életében kimondott bürokrata volt. Sztereotípiákat alakított ki magának, és ezektől soha nem tért el. De amikor a színpadon volt, a szünetművészek eltűntek körülötte. Sokszor találkoztam tükör előtt kipróbált művészkülsőkkel, akiknek semmi fantáziájuk nem volt. Földhözragadt bürokraták voltak a színpadon. Ránézel viszont a kiváló nyugatnémet rendezőre, Peter Steinre: nem tudod eldönteni, hogy ő egy tisztviselő-e vagy egy színpadmester... Az, aki valóban elmélyülten foglalkozik a művészettel, az nem is nagyon törődik azzal, hogy látszik-e ez rajta vagy sem. A látható felszíntől függetlenül: ha egy darabbal foglalkozol, az nem engedi meg, hogy kikapcsolj. Ha akarod, ha nem, arra gondolsz, álmodban is előjön. Az a tudatos koncentráció, amivel az ember valamihez hozzátapad, nem szűnik meg parancsszóra. Nem is akarod ezt. Ehhez persze szükség van a fantáziára. A mű állandóan táplálékot kér az idegrendszeredtől, hogy tovább tudd építeni, variál-ni, színezni. *Nekünk az a dolgunk, hogy a szöveg mögé egy világot teremtsünk a fantáziánkkal.* Ahol egy ügyes vagy ügyetlen díszletben felmondják a szöveget, az nem színház. A képzelet, a fantázia szüli meg az előadást, úgy persze, hogy egybeesés legyen a két anyag között. Amit kitalálsz, szervesen következzék abból, amit az író leírt.

– *Az imént arra céloztál, hogy Temesváron színházalapító voltál. Hogyan kerülhetett ilyen helyzetbe egy friss diplomás rendező?*

– A főiskolán rájöttem arra, hogy a rendezést csak munka közben lehet megtanulni. *Csinálni* kell. Minden érték csak munka közben születhet. Körülnéztem az országban: volt öt színház, és volt Temesváron egy bizonytalan, félamatőr együttes. Vagyis ez volt az a hely, ahol én hamar „csinálhattam" valamit. Jól is számítottam. Kilenc hónap múlva már aláírhattuk a Temesvári Állami Magyar Színház alapítólevelét. Én lettem az igazgató, a főrendező, minden. Szerencsém volt abból a szempontból is, hogy rövid idő múlva dolgoztam az ottani román és német színháznál is. Bementem reggel az épületbe, és estig ki se jöttem. Aztán amikor önállósították a magyar színházat, akkor ugyanez történt a némettel is. A nemzetiségi politika akkori „csomagterve" ezt követelte.

– *Ez azért mégiscsak jobb csomagterv, mint a mostani.*

– Határozottan... Szóval rengeteget dolgoztam és talán nem is rossz eredménnyel. Az ottani munkám alapján hívtak aztán Kolozsvárra főrendezőnek.

– *A hatvanas évek elején járunk. Milyen állapotban volt akkor az erdélyi magyar színjátszás?*

– Azt hiszem, kiváló állapotban. Nem hinném, hogy elfogult lennék, vagy a nosztalgia mondatná ezt velem. Abban az időben nagyon nagy fontossága volt a színháznak.

– *Ma is ezt mondjuk. A színház ma végtelenül fontos Erdélyben, hiszen a magyar szó őrzésének szinte egyetlen eszköze.*

– Akkor természetesen nem erről volt szó. Abban az időben nem voltak a mostanihoz hasonló problémák. Tényleg úgy

nézett ki, hogy szinte békés egyenlőségben él a két nemzet. Ez nem jelenti azt, hogy a mélyben ne léteztek volna ellentétek, de ez semmi szín alatt nem tört fel, és az emberek is úgy érezték, hogy a kölcsönös megbecsülés kényelmes. Temesváron együtt dolgoztak, éltek az épületben a románok, németek és magyarok. A kolozsvári színház pedig testvérintézménye volt a híres bukaresti Bulandra Színháznak. Egymáshoz jártunk játszani. Nagyszerű volt köztünk a viszony, szinte paradicsomi állapot volt.

– *Vagyis az, amit én életed első nagy váltásának véltem - a temesvári, majd a kolozsvári magyar színháztól román színházhoz kerültél el 1965-ben -, valójában egy természetes folyamat egyik állomása.*

– Semmi köze nem volt a nemzetiségi politikához. Huszár Sándor igazgató hívott engem Kolozsvárra, mondván, oda akarja gyűjteni a legjobb erőket. Akkor jött oda Harag Gyuri, Kovács György... Tehát valóban sikerült erős színházat teremteni. Aztán Huszár otthagyta a színházat, és jött helyette egy színész, Senkálszky Endre. Nem „fértünk bele" egymás koncepciójába. Szóval, személyes okokból kerültem a román színházhoz.

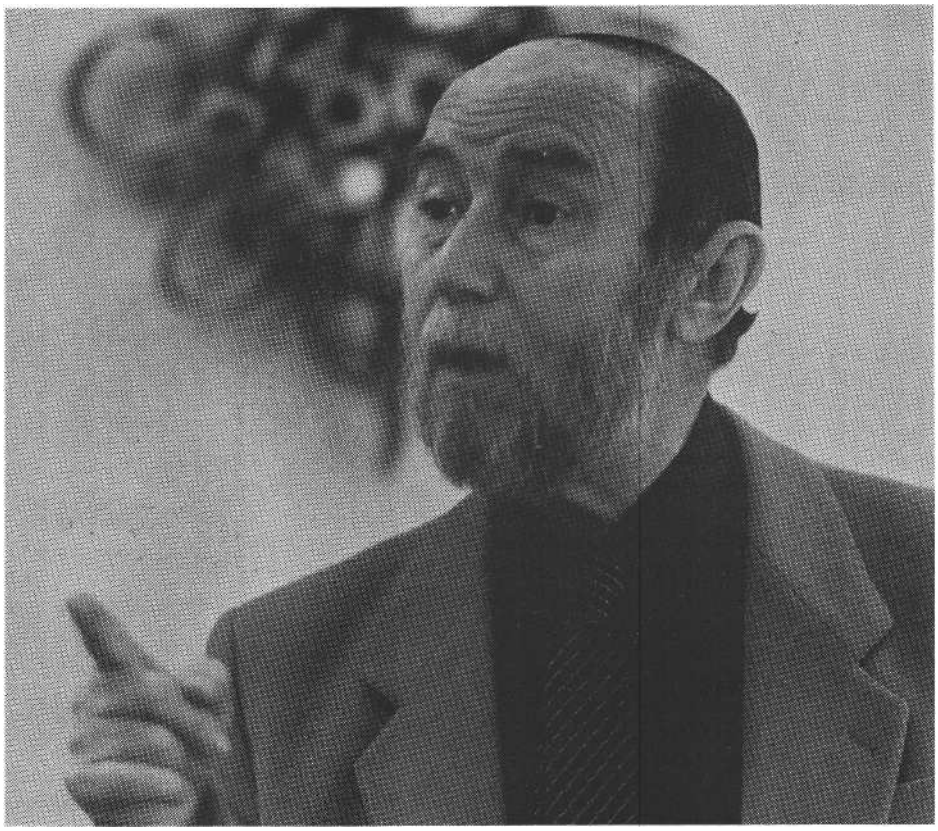
– *Ezt a lépésedet ma talán árulásnak tekintenék.*

– Csakhogy más volt az alapszituáció. Nem gondoltam árulásra akkor sem, amikor Bukarestbe hívtak vendégrendezni a Bulandrához. Az általuk képviselt minőségen belül értelmetlenné vált az a kérdés, ki milyen nemzetiségű. A Bulandra volt *a* Színház. Oda minden-ki vágyott. Annak a szellemébe nem fért bele az, hogy magyar vagyok-e vagy román.

– *Abban a helyzetben mindez tehát természetes volt. El tudsz képzelni olyan helyzetet, amelyikben valaki kénytelen ahhoz az elvhez tartani magát, hogy márpedig ő csak magyar színházhoz szerződik?*

– El tudom képzelni, amennyiben a társadalom választásra kényszeríti. Gondolom, manapság ilyen a helyzet. Én például több nyelven rendeztem már. Soha nem fogalmaztam meg magamnak, nem tudatosítottam, de azért nyilvánvaló, hogy legjobban magyarul szeretek rendezni. A reflexek az anyanyelven mű-ködnek. És az ember csak egy helyen lehet otthon. Ez az otthon megnyilvánul a nyelvben, a mentalitásban, egyáltalán mindenben, ami az emberben működik. Ezt az elkerülhetetlenül, ösztönösen működő identitást tapasztaltam mindenütt, amerre jártam.

– *Harag Györgyöt említetted - vagyis munkatársa voltál.*



Taub János (Koncz Zsuzsa felvétele)

- Sőt, még az is előfordult, hogy együtt rendeztünk. Bensőséges, szoros kapcsolatban voltunk. Együtt is laktunk. Még azt sem mondanám a szó tradicionális értelmében, hogy „szerettük egy-mást". Egyszerűen természetes, magától értetődő volt, hogy együtt vagyunk. Ez a kapcsolat *csak úgy* megszületett. Azt persze nem tudhatom, hogyan élte meg ezt ő. Jó ember volt. Nem azért, mert akarta, hanem mert ilyennek született. Nem emlékszem senkire, aki Haragot ne szerette volna. Ezért vagy azért, semmiért vagy mindenért - őt szeretni kellett. Majdnem azt mondtam, hogy én pont a fordítottja voltam. De mi természetesen voltunk együtt, a családom testvéremmé fogadta, hiszen senkije nem volt, a gettóban mindenkit elveszített. Szóval féltestvérekként szerepeltünk, nagyon sokat voltunk együtt. Fantasztikus ember volt. Volt. Sajnos...

– *Te „majdnem a fordítottja" voltál. Hogy érted ezt? Tartózkodó, nehezen megszerethető ember vagy?*

- Vannak rögtön szimpatikus fajták. Én nem ilyen vagyok. De egy idő után kialakulnak a kapcsolataim, és lesznek barátaim, sokan engednek magukhoz közel -így érzem. A színészekkel is ilyen a kapcsolatom. Mindenki félve jön először a próbákra, idegenkednek. Aztán a végén igazán nem panaszkodhatom. Gyuri más volt. Ot sokszor be is csapta az, hogy annyira szerették. Ami számomra lényeges: a mi együttlétünk. Felejthetetlen periódusa az életemnek. A halála pedig csapás... Hagyjuk ezt.

– *A kitérőkre koncentrálva próbáljunk meg visszalopózni a pálya állomásaihoz. Bulandra Színház, a román színjátszás csúcsa. Feltehetőleg alapvetően különbözik a magyar színjátszástól.*

– Alapvetően. Először is: román színjátszás nem volt. Tehát amikor itt már egy kialakult európai, polgári színjátszás folyt - a szó jó és rossz értelmében, tehát a bulvártól a Shakespeare-szériákig -, akkor Romániában még nem volt semmi. Vagy ha volt, akkor elvétve és nem olyan fontos társadalmi tényezőként, mint itt. Szűz volt a terület. Aztán valami szerencsés konstelláció miatt sok érdekes rendezőegyéniség jött össze. Ez döntő módon befolyásolta az akkor születő és izmosodó román színjátszást. A Bulandrát remekül szervezték, *semmi egyéb nem számított, csak a minőség.* Ott mindenki azt a darabot kapta, amit választott - persze igazodva a színház nívójához, tehát fércmunkát nem lehetett elsütni. Aztán csak azt határozták meg, hogy mikor kezdődnek a próbák. A bemutató rád volt bízva. Semmilyen premier nem jött ki az alkotóművészek lehetőségei alatt. Ami-kor a függöny felment, az azt jelentette, hogy az a produkció az alkotók szem-pontjából kész volt. Igaz, hogy hét-nyolc évig is játszottunk egy darabot. De itt nemcsak a Bulandráról van szó. Sok tehetséges alkotó dolgozott együtt, nagyon fontos volt például a képzőművészet jelenléte, sokkal inkább, mint itt, a magyarországi színjátszásban. Nem kötötte őket egy bizonyos játéktradíció.

– *Őket nem. Es téged?*

– Engem sem. A kolozsvári és a marosvásárhelyi színházat is meghatározta a román színjátszás. Diákkorunktól a bukaresti színházak felé orientálódtunk. Na

persze, Kolozsvárott hamarabb volt színjátszás, mint Pesten. Tehát megvannak a sajátos hagyományok. De ha Kótsi Patkó Jánost olvasod, meglepődsz, milyen aktuális az, amit ír. Mindenesetre az erdélyi magyar színjátszást nem az a polgári stílus jellemezte, ami az ittenit. Sikerült magát kivonnia a bécsi és a német színjátszás hatása alól.

– *Elősegíthette mindezt az ötvenes évek végére, a hatvanas évek elejére jellemző egészséges egymásra figyelés is.*

– Bármilyen bizarrul hangzik ez ma, így igaz.

– *Másfajta színjátszás, másfajta nyelv. Nem féltél-e, amikor elkerültél a magyar színháztól?*

– Nem. Én nagyon alaposan kigondolom azt, amit csinálni fogok. Hatalmas biztonságot ad az, hogy kész előadással jövök a színházba. Már az első próbára. Vagyis nagy előnnyel rendelkezem azokkal szemben, akikkel „szemben" ülök. Ez persze nagyon hosszú felkészülés eredménye. Van úgy, hogy hónapokat, sőt fél évet dolgozom egy darabon. Azután már szinte mindegy, hogy németül vagy románul kell-e rendezni, az előzetes felkészülés átsegít a nyelvi akadályokon. Tehát nem ott a helyszínen improvizálok - lehet az embernek rossz napja, fájhat a feje...

– *Sokat beszélnek, írnak - hol dicsérve, hol kritizálva - a Taub-féle módszerről. Bírálnak sokszor, hogy túlságosan megkötöd, bezárod a színészt, és az alkotás lényeges elemét, az improvizációt kiiktatod a munkából.*

– Sokan bírálnak, de nem pontosan tudják, miről van szó. Azért készítem otthon az előadást, mert így annyit improvizálok amennyit csak akarok. Ez a színházban lehetetlen. Van úgy, hogy egy jelenetre elhozok három-négy variánst is. Azért van szükségem sok időre, hogy otthon a fantáziából felépítsek egy előadást. Akinek nincs fantáziája, az otthon nem tud mit csinálni. Lehet persze elmélkedni. *De, csak az a gondolat ér valamit, amit le lehet fordítani játékra.* Az elmélet izmosíthatja, kikerekítheti az egészet - ha az alapvetően működőképes. Én nagyon sokat improvizálok, de nem úgy, hogy bemegyek a próbára, és ott vagy eszembe jut valami, vagy nem. Ülök a szöveg fölött, és esetleg egy hétig nem jut eszembe semmi. Azt viszont nem engedhetem meg magamnak, hogy ez a próbán álljon elő, illetve - hogy mentsem a helyzetet - látszatimprovizációkkal vakvágányra menjek. Otthon annyit dolgozom, annyit szórakozom vele, amennyit akarok.

– *Saját fantáziádnak állítasz-e valami lyen korlátokat, meghatározott keretek közé zárod-e?*

– Az égvilágon semmilyen korlátok közé nem állítom. Az egyetlen keret, amibe magamat zárom, azaz, hogy annak a gyökere, amit kitalálok, az alapanyagból nőjön ki.

– *A rendező szempontjából mindez logikusan hangzik. De tud-e a színész „otthon" dolgozni?*

– Attól függ, mit értünk ezen. Ha ő otthon megtanulja az „eredményt", vagyis a szöveget, akkor még nem csinált semmit. Nem ez a színészi munka. A színész dolga végül is ugyanaz, ami a rendezőé. Az eredmény mögé találja ki azt a világot, ami ezt az eredményt szülte. Ez maga a játék. Ha ő a színpadon a mondatok tartalmát játssza el, akkor totálisan hibázik. Hiszen a szöveg sokszor az igazságot leplezi. Ha tehát a mondat tartalmát játszod, akkor valószínűleg az igazságot hallgatod el a néző elől.

– *Nézzünk konkrét példát, vegyünk egy szigorúan megkoreografált jelenetsort - a koreográfia minden munkádra jellemző -: a hetvenkedő katona bejövetele. Mi az, amit a színész az általad kitalált, otthonról hozott zárt formához hozzá tud tenni?*

– Csak a néző látja ezt „szigorúan megkoreografált, zárt formának", mert ő a végeredménnyel találkozik. De amikor készül, akkor ez egy teljesen nyitott helyzet. „Otthonról" a következőt hozom: „bejön a katona, és a szolgái öltöztetik". Ebbe a világon minden belefér. Menet közben találjuk ki azt, hogy emeletes csizmája lesz, hogy úgy néz ki, mint valami dél-amerikai diktátor, hogyan húzzák rá a nadrágot... Ezer olyan dolog van, amit valaki kitalált.

– *De ez a valaki nemcsak a rendező lehet.*

– Természetesen. Én nem erőszakolom az elképzelésemet a színészre. De egyféle megoldással érkezni kell. Aztán a színésztől bármit elfogadok, csak *a nem* variációját nem tudom elfogadni. *„Így nem"* - ez a variáció nekem nem mond semmit, mert ilyen munka nincs. A munka azt jelenti: *ezt.* Én őt megelőzöm egy ajánlattal, de ha ő jobbat talál, azt én boldogan elfogadom. Nem félek tőle, nem vagyok irigy rá. Az a lényeg, hogy megtaláljuk a legjobb megoldást. Teljesen mindegy, kié az ötlet. Sokszor megtörténik, hogy rááll a színész a hullámhosszra, és az ő fantáziája jobban szárnyal, mint az enyém. Nálam egy dolog nem létezhet: hogy nincs valamire megoldás. Mindig hozok megoldást, és őszintén meg kell mondanom, hogy legtöbbször ezt tartjuk meg. Néha talán tényleg eltalálom, néha csak rest a színész. De szó sincs a rendező adminisztratív rendelkezéseiről vagy diktatúrájáról. Ez nem egy monopólium-de az előadást valakinek meg kell csinálnia. Mint ahogy sokszor láthatsz előadást, amit viszont senki nem csinált meg. Se a rendező, se a színész. Horribile dictu az is előfordulhat, hogy minden meg van csinálva, és mégsem olyan jó. De legalább az megnyugtathat, hogy mindent elkövettél.

– *Elképzelhető-e az, hogy egy színész már a munka kezdetekor olyan elképzeléssel érkezik, ami kitűnő, de kizárja az általad otthon elképzelt folytatást?*

– Ha az az elképzelés remek, akkor az a darabból, a szituációból, a figurából ered, és így kapcsolódnia kell az általam elképzeltekhez. Hiszen azért jó, mert nem idegen a műtől. Nagyon hálás vagyok például Bubik Istvánnak. Ő kimondottan ellenségesen fogadott, amikor a *Vendégséget* csináltuk. Es most olvastam, hogy örömmel emlékszik vissza a közös munkára, és azt jó iskolának tartotta. Hálás vagyok neki, mert tudom, hogy becsületes ember, és ezt nem érdekből mondta. Tapasztalataim szerint minden jó színész megérzi, hogy ez a módszer segíti őt. A szerzőtől megkapja azt, hogy mit mondjon, de nagyon keveset kap abból, mit játsszék. Ennek a célnak a szolgálatába állítom a fantáziámat, és az igényes, jó színész örül, ha neki játéklehetőséget adnak. Az bírál inkább, akivel nem dolgozik az ember, az idegenkedik - hallomás alapján. Akikkel dolgoztam - Balkaytól Gáspárig, Udvarostól Eperjesig és Hernádi Juditig -, igényes színészek.

– *Kétségtelen, hogy nálad nyújtott alakításaik az utóbbi évek legjobb munkái közé tartoznak. Mindez téged igazol. Van viszont előadásaidban egy olyan elem, ami számomra nehezen elfogadható, és ez többnyire a mellékszereplőket érinti: a főhősök pontosan megrajzolt viszonyrendszerének tömbjéről leváló, leszakadó, olykor mesterkéltnek látszó megoldások. Például: az* Egy őrült naplójában *Popriscsin képzeletében megjelenik egy nő - ezt Gáspár el tudná játszani, te azonban valóságosan behozol egy nőt, és ez megtöri a játékot;* a Caligula helytartójában *állandóan a színpadon surrog a nép, mint varjak a szántóföldön - a kép érthető, lefordítható, de hatástalan...*

– Igen, ez előfordul. Nem épülnek be szervesen az előadásba. Bár a „varjak" esetében inkább arról van szó, hogy a hitnek azt a sajátosságát akartam megmutatni, amihez itt nem működik az asszociációs rendszer. Van a hitnek egy fundamentalista, szélsőséges, bigott, állati vonulata is. Adott a szellem, adott a politi-

kai pragmatizmus - de létezik egy fanatikus szemlélet is, ami egy őrület. Ezt itt nem igazán ismerik. Tudtam, hogy ezzel baj lesz, de nem tudtam kihagyni, mert azt akartam, hogy kiderüljön: a Barakiás által képviselt zseniális szellemiség mellett létezik az aprópénzre váltott hit is. Az úgynevezett nép ennek a szélsőséges „hitnek" a rabságában él. Ettől függetlenül igazad van, ugyanis ez a formális, felnagyított stilizáció csak akkor érvényes, ha megtelik a színész által létrehozott hitelességgel. Ha ez megmarad belülről kotyogó, formális elemnek, nem telik meg a színész erejével, idegeivel, akkor működésképtelen. De nem működik a naturalista színpadon sem! A rossz színész nem működik se így, se úgy. Különbség csak annyi van, hogy ez a fantáziával telített, stilizált színház sokkal hamarabb leleplezi a színészt, és hamarabb megmutatkozik a tehetség is. A hétköznapiság jobban elbírja a színpadi tehetetlenséget, mert az középregiszteren működik. A szélsőséges dolgok árulkodóbbak. Ha valaki el-énekel egy operaáriát, csak a magas cénél derül ki az, hogy ő színpadra való vagy sem. A középhangokat többé-kevésbé mindenki el tudja énekelni. Vagyis ha jobban kileng az inga, nagyobb a rizikó - de nagyobb az elégtétel, az öröm is.

– *Az eddig elmondottak, az, ahogyan te a rendező munkáját látod, azt jelzik, hogy nem kellett félned, amikor a Bulandra Színházhoz kerültél. Könnyen illeszkedhettél egy olyan színjátszáshoz, melyben hangsúlyos szerepet kap a rendező.*

– Első naptól kezdve nagyon otthon éreztem magam. Hozzátartozik ehhez, hogy ott a kozmopolitizmus volt az alaphang. Az igazgató és az egész vezetés ennek a szellemiségét sugározta.

– *Azért fogalmazol múlt időben, mert már nem vagy ott?*

– Nemcsak azért. A színház vezetősége, az igények, a lehetőségek megváltoztak. Azok, akik e szellemiség kisugárzói voltak, már nincsenek ott. Akkor a fő cél az volt, hogy ragyogó színház szülessen. Mára megváltoztak a célok, és nem úgy mérik a minőséget, mint akkor. Mása szituáció, más jelrendszerben zajlik minden. A színészek nagy része ott van. Szegények, teljesen kiszolgáltatottak.

– *Eteted eddigi váltásairól kiderült, hogy azok egy életút természetes állomásai. 1981-ről ez bizonyára nem mondható el, hiszen elhagytad az országot. Azért tetted ezt, mert Izraelben akartál élni?*

– Nem erről van szó. Szép csendben megváltoztak a körülmények. Amikor én eljöttem, már nem voltak ott a színház meghatározó személyiségei: Ciulei és Pintilie. Már látszott, hogy mi lesz. Azért jöttem, mert jöhettem: szüleim, testvérem külföldön éltek. Azt akartam, hogy a lányom minél előbb szabaduljon onnan. Ez nagymértékben befolyásolta a döntésünket. Biztosítani akartam számára a fejlődés lehetőségét, és ez Romániában már akkor kizárt volt. Az eljövetelben döntő szerepe volt a feleségemnek is, aki remek ösztönnel érezte meg, hogy „innen minél hamarabb el kell menni, még most, amikor könnyebben lehet". Sajnos, igaza volt. Ha arra gondolok, hogy mitől szabadultunk, akár örülhetek is, de ha azokra gondolok, akik ott maradtak...

– *Miért Izraelt választottad?*

– Mert azt választhattam. Apám, anyám ott éltek, tehát mi családegyesítés címén hagyhattuk el az országot. A szüleim miatt döntöttem így. Mehettem volna a húgomhoz Amerikába, sőt Nyugat-Németországba is hívtak - nagyon sok tanítványom van ott még abból az időből, amikor Bukarestben tanítottam a Caragiale főiskolán, és korábban töltöttem is majd egy évet a németeknél. „Praktikusan" oda kellett volna mennem. De úgy gondoltam, ha már megyek, akkor oda, ahol a családom van. Sokan a másik kettőt választották volna: Németország egy tejjel-mézzel folyó Kánaán, Amerika az Amerika. De ha már az embernek el kell jönni, akkor menjen haza. Értem ezen a családot. A munka nem befolyásolt, dolgozni tudok itt is, ott is, bárhol. Ilyen szempontból individualista vagyok, tudom, hogy az én színházamat ugyanúgy szeretik - meg nem szeretik itt is, ott is, mindenütt. Es ahogy megérkeztem, elkezdtem dolgozni: a Habima Színházban csináltam *a Karamazovokat*. Ugyanakkor nagyon nagy öröm volt számomra - nincs miért palástolni-, mikor meghívtak ide, Magyarországra rendezni. Annyi év után...

– *1981-ben nem jutott eszedbe, hogy Magyarországra jöjj?*

– Ez nem volt járható út. Még korábban szívesen jöttem volna rendezni, de a Bulandrának nem volt kapcsolata a pestiekkel. Végül is sikerült - néhány éves késéssel.

– *Milyen érzésekkel hagytad ott Romániát?*

– Fájdalommal. De sajnos, minden egyes elmúlt nap igazolta a döntésemet. Közben persze ott motoszkál a gondolat: az ember elmenekült valahonnan, ahol mások ott maradtak. Erről nagyon nehéz beszélni. Ezért is nem megyek vissza. A lelkiismeret-furdalás nem igazán jó szó... nagyon nehezen tudnék a barátaimmal találkozni. Nem tudnám, mit mondjak. Valahogy nem jól érezném magam. Azt hiszem, ők sem.

Hiányoznak?

– Nagyon. Aki azt mondja, hogy nem hiányzik neki senki és semmi, nem mond igazat. Kizárt dolog. Az ember ott érzi magát otthon, ahová való. Én aztán tudom, tapasztalatból. Nincs olyan, akinek ne határozná meg az életét, honnan jött.

– *Lelkiismeret-furdalást említettél.*

– Nem akarok ilyen nagy szavakat használni. Nem is fogalmaztam még meg magamnak... valami szorongás van bennem. Egyszerűen... nem tudnám, hogy adjam át az ajándékot. Nem ez volt köztünk a viszony. Márpedig nem szabad embereket olyan helyzetbe hozni, amely méltatlan hozzájuk. *Elmennék örülni, elmennék boldognak lenni…* De hát én csak szorongást érzek ezzel kapcsolatban. Nem is voltam otthon 81 óta.

– *Mehetnél?*

– Persze, mehetnék. Sőt, még mindig van román állampolgárságom, amit minden évben megújítanak.

– *Ezt neked meg kell újítanod?*

– Nem, nem kell. Tudja fene... eddig nem mondtunk le róla.

– *Érthető, hogy nem szívesen beszélsz ezekről a kérdésekről. Nekem az a furcsa, hogy azt mondod, magadnak se fogalmaztad meg mindezt. Nem is foglalkozol vele?*

– De igen. Érzelmileg. Nem lehet nem foglalkozni vele. Mindennap hallod a híreket, olvasod az újságokat, találkozol valakivel... ha akarjuk, ha nem, ez tapad hozzánk. Mi a pontos viszonyom az ügyhöz? Érzem, hogy valami szörnyű nagy versenyfutás folyik a létért, és mind várom, mi lesz a megoldás. Ez foglalkoztatott egész idő alatt, amikor a *Caligulát* rendeztem. Meddig tűr a nép?

– *Rendezésed hangsúlyozza, hogy a tűrés bűn.*

– A történelem bebizonyította, hogy van egy pont, és onnan tovább nem lehet. Akármilyen is a rizikó. Természetes, hogy senki nem akarja meghozni az áldozatot, várja, hogy valaki más csinálja. Én most nem a magyarokról beszélek. Ok későn vették észre - pontosabban most érett meg a nemzetközi politikai helyzet arra, hogy észrevehették ezt a szörnyűséget. A románokról beszélek. Bár hozzá kell tennem, ez is alaptulajdonságuk: értelmesek - és borzasztó hajlékonyak. Addig hajlanak, hogy azt ép ésszel nem lehet felfogni.

– *Nem túl könnyű-e Szolnokon vagy itt, a Játékszín öltözőjében számon kérni a tűrést?*

– De én most nem a kisebbség problémájáról beszélek. Az nem most kezdődött, hanem akkor, amikor megszüntették az egyetemeket, iskolákat stb... Ne-

künk már akkor kellett volna reagálnunk. Engem az foglalkoztat, hol van ez a bizonyos tűrési határ. Mert egy adott pillanatban Ugandában is nemet mondtak... Es mindenütt eljön ez a pillanat. Itt 56-ban, aztán a cseheknél, lengyeleknél, keletnémeteknél... Egyszer csak azt mondják: *nem.* Akkor is, ha főbe lőnek. Természetesen mondhatják, hogy én könnyen beszélek. De azok hivatottak a cselekvésre, akik ellen ez az egész fordul. A fő konfliktus a döntő: ez pedig a kondukátor és a népe között feszül. Természetesen ebből következően vannak egyéb konfliktusok is. De ezek a lényegből fakadnak.

– *Székely János darabjában Caligula helytartója nyilvánosan akarja felállíttatni a vezér szobrát a zsidók templomában. Ez lesz a veszte. Nem lehetségese azonban, hogy már a háború utáni bizakodó időkben észrevétlenül becsempészték azt a szobrot a templomotokba?*

– Nagyon könnyen lehet. De hát nem vettük észre. Lehetséges. De „Caligula" szobrát belopni - ez nem jelent semmit. Attól én még együtt ültem a kávéházban Páskándi Gézával és a festő barátaimmal, Frentiu Severrel és Grieb Alfréddal. Az egyik resicai sváb, a másik erdélyi móc. Egyikünknek sem, még a legelrejtettebb atomjában sem futott át az ellenségeskedés szikrája. Azóta: szegény Frentiu Bukarestben maradt, Grieb Nyugat-Németországban él, Páskándi itt, én meg ott. A diktatúra bombája négyfelé hajította ezt a kávéházi asztaltársaságot. Gondolom, kávéház sincs már. De akkor - nem hiszem, hogy naiv voltam - minden másként volt. Képzeld el például, hogy Frentiu magyarul beszélt hozzám, én pedig románul hozzá. Ez valami ösztönös udvariassági gesztus volt.

– *Azt mondod, te „ott" vagy. Hol vagy te pontosan?*

– Arról már lemondtam, hogy akárhol is azt mondjam: itt a hazám. Oda kötődöm, ahol a családom és a munkám van. Itt, Magyarországon szeretek dolgozni, tehát szívesen vagyok itt. Még szívesebben lennék itt, ha velem lenne a családom is. A lányom, a feleségem ott vannak, én utazom ide-oda, ez a kettősség nem igazán ideális állapot. Persze, ma már az ideális állapotok megszűntek. A gyakorlat az, hogy *viszem a színházamat magammal.* Oda, ahová éppen hívnak. Talán emiatt is van, hisz nem így terveztem, hogy legutóbb két magyar darabot rendeztem. Nagyon remélem, hogy *a Himnusz* végre polgárjogot nyer. Legalábbis azon igyekeztem, hogy arra a helyre kerüljön, ami megilleti. *A Caligulán* is nagyon jó volt dolgozni, mindkét darabot jobb volt csinálni, mint például *A hetvenkedőt.*

– *Plautus drámáját már rendezted. Páskándi* Vendégségét is. *Szereted újra elővenni a darabokat?*

– *A Vendégséget* csak akartam, már a próbák idején letiltották. Szívesen rendezek újra. Kár a Viharért, amit Tel-Avivban játsztak, és úgy érzem, hogy életem egyik legjobb munkája. De hát tévedésből jóval előbbre léptem az ottani ízlés-nél. Nagyon sajnálom, hogy az nem vala-hol Európában jött létre.

– *Ebből arra következtetek, hogy ott a színház szerepe és minősége...*

– Más. Én nem minősítek, csak azt mondom, más. Az a társadalom most alakul. Ami ma érvényes, holnap már nem az. Van például a Habima, ami Sztanyiszlavszkij stúdiószínpada volt, ezt Vahtangov vezette. Ok Izraelben a legmagasabb szinten kezdték a színházat. De ezek a tagok meghaltak, azóta se Vahtangov, se Sztanyiszlavszkij, se senki. Egy adott pillanatban az akadémia működött, most kezdik az óvodában. Állandó változás van. Az egyetlen stabil tényező: a folyamatos nyugtalanság, ami az egész izraeli társadalomra jellemző. Es talán az, hogy nem Európára, hanem Amerikára figyelnek. Márpedig a színház abban a formában, amiben mi ismerjük és műveljük: európai.

– *Ezért is „menekülsz" ide?*

– Rendezhetnék ott is. Kommerszet. Nem vadászom a közönség kegyeit. Nem tartok ott, hogy alább adjam. Se ott, se máshol.

– *Kezdem érteni, miért mindig a könnyű műfaj megy tőlünk Izraelbe turnézni.*

– Hát persze. De nemcsak innen, mindenhonnan. Az egy fiatal, állandó forrásban lévő társadalom. Születik egy nép százhúszféle fajtából. Kell két-három-száz év, míg kiderül, hogyan is lesz.

– *Helyzetedet* vizsgálva: *nem* vagy-e gyökértelen?

– Lehetséges. Attól is függ, mit értünk gyökereken. Úgy érzem, hogy emberi gyökereim vannak. Szeretem az embereket. Része vagyok annak a közösségnek, amiben élek - de nem vagyok részese a túlzott „gyökerességnek". Annál is inkább, mert az életem azt bizonyítja, hogy mindenféle-fajta emberrel közel tudunk kerülni egymáshoz. Olyan értelemben, ahogyan a gyökér szót ma használják - talán gyökértelen vagyok. De az én normáim szerint nem vagyok az. Nem érzem magam idegennek Pesten. Igaz, leírták rólam, hogy idegen vagyok. Nem tiltakozom. Ha valaki így érzi, írja le. Nem érzem magam idegennek, de a megkülönböztető szemlélet tőlem idegen. Ily módon nem is akarom megnyerni senki szimpátiáját. De tisztelem mindenki elkötelezettségét, és biztos vagyok abban, hogy egyesek joggal kötődnek sokkal erősebben, mélyebben bizonyos gyökerekhez, mint én. Ezt én tisztelem. Tisztelem például a vallást, soha el nem tudnám képzelni, hogy egyik vallást a másik fölé helyezzem, noha én magam nem vagyok vallásos. Egy idő után az emberben kialakul egy létforma, aminek az aktívája esetleg épp a passzivitás. Nagyon megrázott a *Himnusz,* amikor először olvastam. Tragédiának tartom. Együtt érzek vele, bár nem rólam szól. Mondhatnám, egy olyan emberi közegről szól, ami nem is áll közel hozzám, talán nem is ismerem. Mégis, nagyon a magaménak érzem.

– *Akárhol vagy is, kicsit kívülállóként létezel. Ez a helyzet az embereket a cinizmus felé billentheti...*

– Előfordulhat. Van egy ilyen védekezési reflex. Ám lehet, hogy a kívülállás tapintat kérdése is, nem akarom senkire ráerőszakolni magamat. Legalábbis ezt beszélem be magamnak. Ugyanakkor ez természetes is az én generációmnál átéltem a fasizmust, a kommunizmust, a demokráciát... mindenféle álmokon túl vagyok. Nem is lenne csoda, ha kicsit cinikussá válnék. Nem lényemben átitatottan, de bizonyos cinikus megnyilvánulásokkal.

– *Furcsa ez a hirtelen reagálásod, mert én pontosan az ellenkezőjét akartam mondani.*

– Nagyon remélem én is, hogy maradt bennem bizonyos pozitív lelkesedés. Éppen a felsorolt rosszak miatt már úgy szeretnék kicsit hinni abban is, hogy kell valami szépnek is lennie. Ezt imádtam például *a Caligulában* - hogy az olyan szép. Sőt, *a* Himnuszban is az ragadott meg, hogy ez a két ember szereti egymást. Ez volt az első és legfontosabb benyomásom. Az a fantasztikus tapintat, gyöngédség, ahogy ez a két szerencsétlen közeledik egymáshoz.

– *Találsz-e ilyen szépségeket a színházon kívül?*

– Én igyekszem. Sajnos az emberek el vannak gyötörve. Mindenki valami olyasmivel van elfoglalva, amit nem igazán szeret. Ez eleve csúnyává teszi az életét. De Nyugaton, ahol jólét van, ott sem boldogok az emberek. A természet kioszt egy bizonyos százalék jót, egy bizonyos százalék rosszat, jut ez is, az is. Ilyen szempontból nagyon érdekes darab *A nagybőgő,* amit Darvas Iván játszik a Pesti Színházban. Hogyan küszködik valaki, aki minden szempontból biztosítva van.

– *Egy másik színházra hivatkozol. Két*

év után talán megkérdezhető már: sokféle tapasztalatod alapján hogyan látod a jelenlegi magyarországi színjátszást?

– Még mindig az ismerkedés periódusában vagyok. Mindenesetre - természetesen a saját ízlésem nevében beszélek - a teátrálisabb színházat szeretem. Láttam ilyeneket-de keveset. Nagyon sok jó színész van, és néhány rendező ezt ki is használja. Kísért még mindig az úgynevezett „realista" színház, ami eléggé banálissá, vulgárissá tesz mindent. Lehet, hogy hasonlít valamihez, amit mi valóságnak nevezünk, de én az inventív szín-házat szeretem. Nem személyekről, ha-nem irányzatról beszélek. A magyar szín-ház - a tehetséges rendezők ellenére - nem ezt az irányzatot képviseli. A dolgok képzőművészeti részére is nagyobb hangsúlyt kellene tenni: díszlet, jelmez, világítás...

– *Volt itt meghatározó színházi élményed?*

– Igen, nagyon szeretem azt a komolyságot - hogy visszatérjek *a kihegyezett ceruzához* -, amit a Katona József Színházban tapasztaltam. Még akkor is, ha nem minden tetszik maradéktalanul. De az maximalista színház.

– *Szolnokon egy héten át színészképző kurzust vezettél januárban. Ez a te elégedetlenséged következménye?*

- Nem, ez eszembe se jutott. Tanítottam Bukarestben, majd Tel-Avivban, van egy módszerem. Mit kell csinálni a színésznek akkor, amikor azt mondja: dolgozik a szerepen. Konkrét segítséget próbálok nyújtani neki, mit csináljon, ami-kor kézhez kapja a szerepét. Mi az, amit ő maga is meg tud csinálni, akár segíti a rendező, akár nem. Nos, a szolnokiak felkértek egy ilyen kurzusra. Ennek örülök. A főiskolán már nem csinálnám - igaz, nem is kértek. Ezt a módszert inkább azokkal gyakorlom, akik már a szakmában vannak. Egyszer meg is akarom írni, mert úgy gondolom, hasznos ez a mód-szer.

– *A felkérésről jut eszembe: annak idején úgy hallottam, hogy a Nemzeti Színháznál* is *fogsz dolgozni.*

– Tárgyaltam sok színházzal. Ők az-óta nem kerestek. De nekem elég is két előadás egy évre. Természetesen vonz egy ilyen társulat. Ugyanakkor a protokoll - hogy a Nemzetiben dolgozhatom nem érdekel, csak a társulat. Az, hogy Hevesi Sándor vagy Németh Antal ott rendeztek, engem nem segít ki. Csak a pontos munka és az igényes színész segít.

– *Ilyen lehet Kézdy György és Fodor Tamás is. Kiváló alakításuk a* Caligulában *a már felsoroltakhoz kapcsolható. Náluk sem tapasztaltam a sokszor emlege tett Taub-kötöttséget: azt, hogy előre elkészíted a kösztümöt, és abból kibújni nem lehet.*

– Jöhet valaki jobb kosztümmel. Csak kosztüm nélkül nem lehet. Miről van szó: borzasztó sok a halandzsa a mi szakmánkban. Amikor valaki nem tudja pontosan, miről szól az egész, elkezdődik a ködösítés. Ekkor a rendező mond né-hány megfoghatatlan mondatot, ami merő blabla, a színész, hogy jelezze, ő intelligens, azt mondja, érti- noha nem volt mit értenie -, és kialakul egy nem létező blabla viszony, ami halandzsát szül. Ez nálam nincs. Az általam képviselt konkrétumtól nem véletlenül irtóznak azok, akik nem tudják konkrétan megcsinálni a feladatot, és ezért inkább ködösítenek. Még a tehetségesek is! Szerzőtől, rendezőtől függetlenül kialakítanak maguknak egy szerepet, és mindig azt játsszák. Igy biztonságot nyernek, ebből ösztönösen nem akarnak kibújni, sőt a közönség is megköveteli a megszokott manírokat.

– *De van egy elvárási körforgás rendező, színész és néző között.*

– Így van. Dolgozom egy színésszel, tehetséges, okos és nagyon akar. De a reflexei: amikor nem tud valamit megcsinálni, azt mondja, „Nem érzem". Mi az, hogy nem érzed"? Egy feladatot kell teljesítened a színpadon. Nincs mit érezni. Ilyenkor jön a blabla szöveg, és azt hiszi, hogy művészetet beszél, mert nem lehet érteni. Nem mondhatok általánosságokat. Minden instrukciót le kell fordítanom konkrét akcióra. Az általános - semmilyen - instrukciókból születik az olyan előadás, amelyben még véletlenül se találkozik a színpadi megnyilvánulás és a mű.

– *Szöveg és szándék különbségéről is beszélsz. Ez talán Csehovnál a legnyilvánvalóbb. Voltak - régen - híres Csehov-előadásaid. Mostanában nem rendezel Csehovot.*

– Rendeznék, nagyon rendeznék! Megcsinálnám *a Sirályt*... bármelyiket.

– *Azért is kérdeztelek a magyarországi színjátszásról, mert ismerve ezt azt is, talán meg tudod ítélni, hogy az ide mostanában tömegesen menekülő erdélyi színészek meg tudják-e magukat értetni az itteni kollégákkal, az itteni közönséggel.*

– Szerintem igen. A tehetség előbújik. A munkában kiderül minden. Különösen akkor, ha az anyanyelv azonos. Ez egy paradicsomi helyzet ahhoz képest, ami-kor én leszálltam az izraeli repülőtéren, és azt se tudtam, milyen világon vagyok, és nem tudtam elolvasni az első mondatot, ami a szemem elé került. Es nem tudtam azt mondani. hogy „Jó napot".

BORS EDIT

A Hold Színháza

Beszélgetés Malgot Istvánnal

Malgot István neve nem ismeretlen a korosztályombelieknek, az általa - is - alapított Orfeo együttes (később Fodor Tamásékkal is kibővülve) a hagyományos magyar színházi formákhoz szokott nézőknek magát az avantgárdot jelentet-te. A bábozást, képzőművészetet, fotót, zenét, irodalmat és színjátszást ötvöző előadások egyik „atyamestere" néhány évre eltűnt a szemem elől, csak a közel-múltban, a Budapesti Történeti Múzeum Királypincéjében csodálkoztam rá ismét egy produkciójára, *a Rózengildék huntzutságai avagy Dromlet drák királyfi* című drill-comedyre, amelyet együttese, A Hold Színháza adott elő.

– *Gondterheltnek látom.*

– Inkább csak fáradt vagyok. Nemrégiben alakítottuk meg Selmeczi Györgygyel és másokkal a Mérték nevű kulturális egyesületet; rengeteg munka volt vele.

– *Összefoglalná tömören, mi a Mérték lényege?*

– Két elvi kérdés. Az egyik: elegünk van abból, hogy a hazánkban történő változásoknak egy rendkívül negatív oldalát érezzük, mégpedig azt, hogy ismét nagyon kiéleződtek a népi-urbánus ellentétek. Mi úgy gondoljuk, az értékeknek nem egymást elpusztítaniuk kell, hanem összefogniuk. A másik elvi ok: úgy véljük, hogy korszerű kultúra csak az lehet, amelyik európai mércével méri magát, ugyanakkor gyökereit a magyar népi művészet hagyományaiba ereszti.

– *A* Dromlet *mennyiben felel meg az utóbbi kívánalomnak?*

– Úgy gondolom, a mi formavilágunk európai színházi mércével mérhető, ugyanakkor, ha csak a zenéjét nézzük is, kitűnik, hogy mélységesen népi gyökerekből táplálkozik, jóllehet nemcsak magyar muzsikát használtunk fel, hanem egyéb, balkáni zenéket is, amelyeknek azonban van egy alapvető közös sajátosságuk: török motívumok bélyegét viselik magukon. Az előadásban csak olyan zenék hangzanak fel, amelyek kapcsolód-nak a török hódoltsághoz, ugyanis Európának ebben a szegletében a török borzasztóan rányomta a bélyegét mindenre. A mai Balkán, s az, amit mi balkáni állapotoknak nevezünk, e nélkül megérthetetlen, nagyon nagy mértékben ebből fakad. Ez az egyik gyökere annak is, hogy állandóan Európa és nem Európa között hánykódunk. Ezzel a vegyes muzsikával

igyekszünk hangulatilag aláfesteni mindazt, ami a drák királyi udvarban történik, amely udvar - ezt hangsúlyozom - nem Magyarország, nem Románia, nem egyetlen ország, hanem mindaz, amiben mi, kelet-közép-európaiak élünk, s amit én pontatlan kifejezéssel élve Balkánnak nevezek.

– *Az előadásból nyilvánvalóan kiderül, hogy ez a Dromlet-Hamlet nem az a Hamlet. Annyira nem az, hogy az előadás nem is a királyfiról szól, hanem Rózengildékről. Ok irányítják a dróton rángatott bohóc-báb Dromletet, sőt a hatalmon lévők tetteit is.*

– Minden hatalom mellett vannak névtelen, szürke eminenciások, s az, hogy személyileg kik kerülnek az uralkodás konkrét székeibe, hogy kiből lesz király, kiből Claudius és így tovább, tulajdonképpen nem meghatározó. Miközben a vezető személyiségek cserélődhetnek, a vonalak mégis azonosak maradhatnak. Ezek az emberek természetesen hatnak az eseményekre, de a hatalom igazi birtokosainak én azokat tekintem, akik nem feltétlenül lépnek színre, inkább a kuliszszák mögött húzódnak meg, de mert saját embereiket ültetik a látható hatalom székeibe, „elöl" az történik, amit ők akarnak. Az eredeti *Hamletben* ilyen figura Polonius, aki tanácsosként irányítja az eseményeket, s egészen addig elmegy, hogy saját lányát összeereszti Hamlettel. Szóval, Shakespeare-nél is elég sötétek ezek az alakok, akik minden drámájában - akárcsak az életben - mindig megjelennek. Ám én úgy gondoltam: menjünk még lejjebb, és nézzük meg, mi történik, ha az eseményeket már nem is a Polonius-féle diplomaták, hanem a még aljább népek kezdik irányítani. *A Hamlet*-ben ilyen figura Rosenkrantz és Guildenstern, egyszerű bérgyilkosok, akiket felbérelnek, hogy a királyfit tegyék el láb alól. De vajon mi van akkor - és ez izgat engem -, ha Hamlet már halott, a két bérgyilkos pedig kedvet kap arra, hogy ne csak gyilkoljon, hanem megszerezze azt, amit az ő munkájuk árán eddig mások szereztek meg. Magyarul: mi van akkor, ha az alja nép, amelyet eddig a hatalom csak felhasznált, többé nem elégszik meg ennyivel, hanem kedvet kap maga is gyakorolni a hatalmat? Itt kezdődik azén *Hamletem,* azaz *Dromletem.*

– *Tehát abból a fikcióból indul ki, hogy Hamletet már megölték. Ez az akció nem jelenik meg, vagy nem elég egyértelműen jelenik meg az előadásban.*

– Azt csak én gondolom: Hamlet már nincs. De a játékot tovább kell játszani, ezért beöltöztetnek Hamletnek egy csepűrágót, akinek egyéni tragédiája az: elhiszi, hogy ő királyfi. Ezért el kell pusztulnia. Ám miközben ő a saját drámáját éli végig, azonközben a királyi udvarban mindenkit - beleértve a királyt is - elpusztítanak, és a két bérgyilkos megszerzi a hatalmat. De mire idáig eljutnak, már semmit nem tudnak kezdeni vele, hiszen közben mindenki tönkrement.

– *Miféle konkrét dolog munkált önben, amikor felállította ezt a feltételezett helyzetet?*

– Az, hogy a politikai rendszereknek általában van egy politikai kultúrájuk, amellyel a hatalmat gyakorolják, ám előfordulnak olyan történelmi helyzetek, amikor a régi politikai kultúra már felborult, az új viszont még nem képes igazán kultúrává lenni. Az ilyen helyzetekben rengeteg olyan, már nem is kétes elem kerül a hatalom közelébe, aki nem tudja politikus módon - ami bizonyos demokratikus formákat is feltételez - gyakorolni a hatalmat, hanem csak úgy, ahogy ahhoz korábban hozzászokott. Mondok egy konkrét példát: az ávósoktól nem várható el, hogy demokratikus módon verjék azokat, akiket éppen kihallgatnak - nem fér össze a tevékenységükkel. Közelmúltunk során a környező országokban és nálunk is bőven találhatunk példát arra, hogy bizony alja népség került anynyira közel a hatalomhoz, hogy komoly befolyással bírt az események menetére. Ismét egy konkrét példa: amikor egy egész lenini Központi Bizottságot kiirtanak, tehát amikor egy hatalomra kerülő új rendszer már a saját embereit is kiirtja, akkor azok, akik megmaradnak, már nem a legjobb erők lesznek. Ez természetesen nem végleges állapot, hiszen a történelmi szelek iránya állandóan változik, és nyilván elsöpri, a „kis rakoncátlan" gyilkosokat, de ennek a tudása nem jelenti azt, hogy szabad lenne megfeledkeznünk a történelemszeletekről, s hogy ne kellene csinálni róluk adott esetben egy színművet.

– *Mikor írta a* Dromletet?

– Nem én írtam, hanem Shakespeare. Kizárólag az ő szövegeit használom fel - erre kényes vagyok. Elég sokáig készült a darab, a kecskeméti színház végnapjaiban, amikor Jancsóék már nem voltak ott, s bizonyára az ottani események is hatást gyakoroltak arra, hogy *a Dromlet* úgy formálódott, ahogyan. Tulajdonképpen a két éve megítélt Soros-ösztöndíj nyújtott lehetőséget arra, hogy a darab - jó éves munkával - felöltse végleges formáját.

– *Játszódhatna húsz-harminc évvel korábban is, vagy tökéletesen mainak érzi a mondandóját?*

– A gondolatsora mindig érvényes marad, húsz évvel ezelőtt is az lett volna, csak akkor nem mutathattuk volna be. Más is eljátszott már hasonló ötlettel, Tom Stoppard írt egy művet *Rosenkrantz és Guildenstern halott* címmel, bizonyos értelemben az ő darabja ad bátorítást, hogy Shakespeare-hez igenis hozzá lehet nyúlni ollóval, feltéve persze, hogy megtartjuk azt, ahogyan ő gondolkodott. Tehát: a shakespeare-i gondolatokat nem, a mondatait igenis szabad ollózni. Én azt kérdezem: mi van akkor, ha Rosenkrantz és Guildenstern egyáltalán nem halott, hanem igenis él, mégpedig jobban, mint bárki más? S azt remélem, ha Shakespeare megnézné a *Dromletet,* nem feddne meg ezért bennünket.

– *Korábban nem használt szöveget az előadásaiban, mozgással, tárgyakkal, maszkokkal, színekkel - tehát elsősorban vizuális eszközökkel - és zenével fejezte ki azt, amiről úgy gondolta, ki kell fejeznie.*

– Csak az utóbbi négy-öt évben jöttem rá, milyen fontos eleme a színháznak a szöveg. Olyan fontos, hogy nem szabad, nem lehet kihagyni. Csakhogy: az írott drámák elsősorban irodalmi alkotások, a színház viszont nem az. Nagyon ritkán születik olyan színdarab, amely nemcsak mint irodalmi mű, hanem mint színházi történés is megállja a helyét. Shakespeare-nek ez nagyon ment, hiszen ő színházat csinált, és írni is tudott. Én nem vagyok Shakespeare, s bár megpróbálok színházat csinálni, de írni nem tudok, legalábbis azon a szinten nem, ahogyan már érdemes. Ez az oka annak, hogy a mára is érvényes drámákból szedem össze azt, ami izgat, amiben a magam gondolatai éppúgy benne vannak, mint a mai világ problémái. Ám ismétlem: a gondolatok, amiket mi kifejtünk - ezt pontról pontra be tudnám bizonyítani -, azonosak a feldolgozott drámában fellelhetőkkel.

– *Gondolja, hogy a „mezei néző" számára is érthetőek ezek az átszabott gondolatok?*

– Kétségtelen, *a Dromlet* nem társalgási színmű, amit azért értenek meg könnyen, mert nincs mit érteni benne. Egy társalgási darab a nézők olyan tudattartalmaira utal, amelyek számukra úgyis ismerősek, amelyeken jólesően felkacagnak, mert rájönnek, hogy az író is azt gondolja, amit ők, tehát megvan az a jó érzésük, hogy „juj, de okos vagyok". De ez csak amolyan csiklandozás. Szerintem akkor van értelme egy alkotás befogadásának, ha fáradságot kell venni a megértéséhez. Persze abban nem hiszek, hogy száraz, csak intellektuálisan felfogható, filozofikus gondolatokat és képeket kellene a nézők fülébe, agyába és szemébe gyömöszölni; mindenképp élvezhető for-

Jelenet az Orfeo együttes Előadás után című produkciójából (Korniss Péter felvétele)

mában kell hozzájuk szólni, de az istenért, ne csak azt mondjuk nekik, amit már úgyis tudnak, mert akkor mi a fenének jönnek el a színházba?

– *Bocsásson meg egy kitérő, személyes kérdésért: hány éves?*

– Negyvenhét.

– *Hogyan él? Csak annyit tudok, hogy Pilisborosjenőn, kommunában...*

– Az az igazság, hogy sosem éltünk kommunában. Ez az egyik tévedés, ami elterjedt rólunk és a velünk egy időben együtt dolgozó Fodor Tamásékról.

– *No de Molnár Gál Péter néhány hónapja írta le a Mozgó Világban...*

– Molnár Gál Péter írása rengeteg tárgyi tévedést tartalmaz. Csak egy példa: az Orfeo soha nem volt szélsőbalos csoportosulás. Soha! A Fodor Tamás által rendezett *Étoile* - az Orfeo-színjátszók egyik legjobb produkciója, amit M. G. P. akkor még nagyon szeretett, de most már csak megemlít cikkében - egyaránt vitatkozik az akkori maradi kommunista párt maradi nézeteivel és a Spanyolországban tevékenykedő szélsőbalos figurákkal, tehát az előadásban szó sincs szélsőbalosságról! A csoportra valóban hatottak a világ-szerte bekövetkezett 68-as események, de az Orfeo akkor már túl volta szélsőbalosságon. Ezzel nem azt állítom, hogy egyes tagok nem mentek át ilyen korszakon, de ezt én természetesnek tartom, a baloldaliak többsége úgy esik át a szélsőbalosságon, mint kisgyermek a kanyarón, és meg is kell mondanom, hogy sokan - köztük Lenin - lényegesen türelmesebbek voltak ezzel a „gyermekbetegséggel" szemben, mint adott esetben a magyar kultúrpolitika. Ám ismétlem, az Orfeóra akkor ez már rég nem volt jellemző. Cohn-Bendit meg aztán - akit M. G. P. szintén emleget - végképp nem gyakorolt semmiféle hatást a csoportra. Rudi Dutschke sokkal inkább, akárcsak Guevara, akit igazán nem szoktunk szélsőbalosként emlegetni. Egyáltalán: én nem értek egyet azzal, ahogyan M. G. P. elintézte Fodor Tamást, nevezetesen, hogy Fodor a szélsőbaltól eljutott a tökéletes hivatalnokságig, a hatalom kiszolgálója lett, s ezzel megszűnt művész lenni - vagy nem is tudom, mit akart ezzel az egésszel M. G. P. mondani. Fodor Tamás rengeteget dolgozott életében, csinált jót és roszszat, közben nyilván tévedett is, mint mindenki más. Az is lehet, hogy *a III. Richárd* rossz rendezése - istenem, akkor mi van? Meg lehet írni, hogy miért, de én a magam részéről nagyon gusztustalan-nak tartom, ha egy alkotót úgy próbálnak kikészíteni, hogy annak egyértelmű politikai felhangja van. Ne legyen!

– *Visszatérve a kommunára: azt mondja, olyan soha nem létezett Pilisborosjenőn.*

– Nem. Tudomásom szerint Fodoréknál sem. Ugyanis amit a kommuna jelent, az gyakorlatilag kivitelezhetetlen, vagy csak pillanatokra kivitelezhető. Egyszerűen azért, mert hosszú távon nem lehet azonos szintre hozni emberek érzelmeit, vágyait, igényeit, márpedig a kommuna ezt tételezi fel. Az embereknek minden téren, kezdve az evésen, folytatva a szexualitáson át a művelődésig, különbözőek az igényeik, és azokat különbözőképpen elégítik ki. Kommuna valójában csak úgy képzelhető el, ha ezeket az igényeket és a kielégítési módjukat mindenkinél egy szintre helyezzük. Az Orfeóban dolgozó emberek ennél fejlettebbek voltak, és mivel volt konkrét társadalmi tevékenységük, nem szorultak rá, hogy ilyen téren éljék ki közösségi vágyaikat. Létezett egyfajta együttélés, egymás segítése, időnként együtt főztek - bár még ez sem volt jellemző -, de az nem volt szükségszerű, hogy valaki, aki akár az egyik, akár a másik Orfeo-csoportban tevékenykedett, feltétlenül kint-élt volna Pilisborosjenőn. A két magunk építette ház valójában azért készült, mert volt egy olyan időszak, amikor különböző társadalmi szervek lehetetlenné tették a művészeti csoport munkáját, még a próbákat is meghiúsították. Egyszerűen szükségünk volt egy helyre, ahol élni, beszélgetni és próbálni lehet, ezért mindkét ház padlását próbateremnek képeztük ki.

– *Ma is érik attrocitások a csoportjukat?*

– Ahhoz képest, amennyi ért és amennyi érhetne, nem túl sok - mint elődeinket, karóba nem húznak ma már -, de az adminisztráció bizonyos részei a mai napig is akadályozzák a létünket, úgy gondolkodnak és működnek, mintha ezelőtt harminc évvel élnének. Ez rettenetes. Egészen idáig bármi lehetőség felmerült, mindig sikerült megakadályozniuk, hogy állandó játszási helyünk legyen, például, hogy a Pinceszínházban megjelenhessünk.

– *Korábban azt mondta, az Orfeo-tagoknak nem volt szükségük arra, hogy egy kommuna keretein belül éljék ki közösségi vágyaikat, hiszen társadalmi tevékenységet folytattak. A színjátszást értette ezen?*

– Nemcsak színjátszás folyt nálunk, volt fotózás, különféle klubokban különböző viták, előadókat hívtunk meg, szociológusokat, politikusokat, szóval elég sokirányú volt a tevékenységünk.

– *Miért szűkült be később?*

– 72-ben az Orfeo ellen megindult egy nagy támadás, amelynek az lett az ered

ménye, hogy bezárultak előttünk azok a kapuk, amelyeken belül addig a nem kifejezetten művészi tevékenységünket folytattuk, tehát az ifjúsági klubok nem fogadtak be többé bennünket. Egyre több fiatal csapódott hozzánk, akiket különböző előadásaink, vitáink és az ezekhez kapcsolódó színpadi és egyéb művészeti eseményeink mind afelé toltak, hogy ne a társadalom iránt közömbös gépemberekként nőjenek fel. Ez a tevékenységünk gyakorlatilag a Brezsnyev-korszakkal esett egybe, és arról a korszakról sok minden elmondható, kivéve az, hogy ne gépembereket akart volna nevelni. Én a brezsnyevi időket a létező szocializmusok történetében az egyik legsötétebb korszaknak tartom. A minden érték kinyírásának időszaka, a bürokrácia abszolút eluralkodásának, a gépemberek elhatalmasodásának kor-szaka, az apparatcsikok rendszere volt.

Annak az időszaknak - a hetvenes-nyolcvanas évek - nálunk az volt a legfőbb jellemzője, hogy szétvertek mindenféle létező közösséget. Ebben az időben szűntek meg az amatőr színjátszás kitűnő csoportjai, egyszerűen mert minden gyanús volt, ami mozgott.

– *Végleg lemondott az Orfeo típusú pedagógiai munkáról?*

– Igen. Tudom, hogy az a szörnyű rendszer olyan módon soha többé nem ismétlődhet meg, de attól azért még meszsze vagyunk, hogy a viszonyok új feltételei értek volna meg. Bár bízom abban, hogy eljutunk ide is. A régi Orfeósok közül sokan csinálnak ma is kiváló dolgokat, de ezek már egyéni, egymástól teljesen független tevékenységek, én magam pedig úgy döntöttem, hogy azzal foglalkozom, amihez a legjobban értek: a mi sajátos formanyelvű színházunkkal. Ha módom lenne rá, se hoznék létre egy új Orfeót, sem energiám, sem kedvem nem lenne hozzá.

– *Ahhoz, amit most csinál, kedve is, energiája is van. De vajon van-e közönsége, van-e igény a munkájukra?*

– Biztos vagyok abban, hogy azokat az igényeket, melyeket mi kielégítünk, mások nem elégítik ki, hiszen az értelmiség bizonyos rétegei soha nem azokra az előadásokra fognak eljárni, amiket a nagyszínházban kapnak, mert a nagyszínházak mindinkább rákényszerülnek a kommersz előállítására, különben nem tudják megtölteni a nézőterüket. Ez borzasztó kényszer. Én úgy gondolom, hogy az idő túlhaladta ezeket a nagyszínházi formákat, magukat az épületeket, az óriási nézőtereket, ahova csak viszonylag könnyen emészthető dolgokra lehet nyolc-kilencszáz embert bevinni. Vagy

már nemis lehet. Ha pedig nem lehet, akkor olyan színházak kellenek, amelyekben kétszáz fő telt házat jelent. Ha egy következő kulturális formációban létrejöhetnének ilyen színházak - amely színházakat nem is kellene az államnak különösebbképpen támogatnia, hiszen ezek az iszonyú apparátus, az óriási díszletek, a rettenetes technika híján csaknem önfenntartók lehetnének -, akkor lényegesen sokszínűbb lehetne a magyar szín-házi kultúra, és ezek a formációk talán elősegítenék azt a társadalmi mozgást is, amely jelenleg hiányzik Magyarországon. Én a mostani helyzet egyik tragikumát éppen abban látom, hogy van ugyan egy nagyfokú elégedetlenség a jelenlegi állapottal szemben, de nincs valódi reformcél, reformmozgalom. Annak ellenére - és én erről meg vagyok győződve -, hogy a vezetők jó része reformot akar és ezen munkálkodik, ám a köztudatból a '68 körüli évek elmúltával mintha eltűnt volna a reformmozgalom. Addigra a brezsnyevi gyakorlat nemcsak az amatőr csoportokat verte szét, hanem megbénított egy olyan társadalmi tudatot is, melyre ma nagyon nagy szükség lenne, mégpedig pontosan ahhoz, hogy keresztül lehessen vinni egy valódi tömegtámogatást élvező reformmozgalmat; hogy ez ne csak kevesek „agyréme" legyen, hiszen szükség van rá. Egy ilyen reformmozgalomnak nyilvánvalóan olyan művészeti törekvés is segítője lehet, amely szintén újat akar, szintén nyitottságot kíván, szintén Európa felé akar tárulkozni. Úgyhogy én nemcsak saját szempontunkból tartom fontosnak, hogy A Hold Színháza az elkövetkezendő tíz évben létezhessen, dolgozhasson, s ha bármily szerény körülmények között is, de megmutathassa önmagát, hanem meggyőződésem, hogy a reformista kultúrpolitikának is rettentő nagy szüksége lenne ránk és hasonló képződményekre, hiszen különben mivel csinál reformot? A kőszínházakkal? Három év múlva nem lesz közönségük. A cél az, hogy ez az ország bal-kániból európaivá legyen gazdaságilag, politikai intézményrendszerében és kultúrájában is, és mi ebben szeretnénk részt venni. Ha ezt a reformvezetés megérti, akkor nyilván segíteni fogja - hiszen elemi érdeke, hogy segítse - ezeket a kulturális törekvéseket, de ha úgy gondolja, hogy csak a gazdaság és csak az adók...!

– Apropó, gazdaság, adók... Amikor Jancsóék távoztával a maguk számára is megszűnt a kecskeméti színház, anyagi alap nélkül maradt a csoport. Akkor folyamodtak Sorosösztöndíjért. Mekkora az az összeg, amelyből életben kell maradniuk „civilben" és színházként?

– Az előadásokra produkciós keretet kapunk, s mivel mi képzőművészek, szak- és segédmunkások is vagyunk - van műhelyünk, tudunk varrni, gyalulni, én még a hegesztéshez is értek -, igen olcsón ki tudjuk hozni az előadásainkat, beleférünk a keretbe.

– Én még emlékszem olyan időkre, amikor abból éltek, hogy értelmiségi barátaiknak bútort faragtak, ácsoltak. Ha lejár az ösztöndíj, ismét átalakulnak „ bútorüzemmé"? Mi lesz magukkal, miből fognak megélni?

– Fogalmam sincs. Kérhetünk újra Soros-ösztöndíjat, kérdés, megkapjuk-e; megpróbálhatunk sok előadást tartani, de abból nem lehet megélni, mert a fel-

Goda Gábor és Koltai Judit a Rosszcsirkeff Mária emlékirata című előadásban (Fábry Péter felvétele)

nőtt darabjainknak nagyobbak a kiadásai, mint amennyit a százszázalékosan fizető közönség behoz. Hogy miből fogunk élni? Gondoljon az ég madaraira... Addig, amíg az ösztöndíj lejár, az alapítvány havi 5000 forintos juttatása az anyagi bázisunk.

- *A Mérték nem hoz anyagi megoldást?*

– Semmiképpen. A Mérték egy eszme. Amennyiben kap adományokat, támogathat bizonyos embereket, csoportokat, produkciókat, tehát célprémiumjelleggel elősegítheti alkotások elkészülését, de senkinek nem nyújt semmiféle megélhetést.

– *Miféle reményei vannak?*

– Nekem soha nincsenek reményeim. Mi állandóan dolgozunk, és úgy gondoljuk - legalábbis én ebben fanatikusan hiszek -, hogy azok az emberek, akik úgy vélik, szükség van ránk, segítenek annyit, hogy ne haljunk éhen. Ugyanakkor azt is gondolom: ha ez az ország afelé halad, hogy ne csak a tömegekhez szóló hagyományos színházaknak adjon teret, hanem a rétegigényt kiszolgáló kisszínházi csoportoknak is, akkor mi ebből az egyik lehetünk. Akkor lehet jövőnk, s akkor nyilván nem hagyják, hogy széthulljunk, elpusztuljunk. Úgy vélem, mi színházi értelemben valódi értékeket teszünk le, nem handabandázunk, hanem jó előadásokat hozunk létre, és azt is gondolom, hogy az a formanyelv, amit tizenöt év alatt kikísérleteztünk, kikínlódtunk, a magyar kultúra egyik értéke. Ezt vagy látják, vagy nem látják.

– *A hasonló gondolkodású és megjelenési módú együttesek visszatérő címkéje az „avantgárd". Mit szól ehhez?*

– Erre azért nem lehet felelni, mert az avantgárd éppúgy nem egységes, mint ahogy bármi más sem az.. Jelentésében „élcsapat" lenne, de mi nyilvánvalóan nem vagyunk az, mert minek is lennénk az élcsapata? Igazából egy párt lehet avantgárd, amennyiben tényleg az, de egy művészeti törekvés... Én inkább csak mosolygok ezen a jelzőn, semhogy komolyan venném, s ha már muszáj, az avantgárd helyett inkább a progresszív, korszerű jelzőt aggatnám magunkra, hiszen korszerűek szeretnénk lenni, európai és magyar értelemben egyaránt.

– *Évekkel ezelőtt Fodor Tamás is valami hasonlót nyilatkozott. Maguk oly sokáig éltek és dolgoztak egy közösségben, tartják a kapcsolatot?*

– Hosszú évek óta nem. Köszönünk egymásnak, nincs harag köztünk, csak semmi közünk egymáshoz. Tökéletesen más az én utam, mint az övé. Egyébként Fodor útjának voltak számomra nagyon értékes állomásai - a *Woyzecket* például ilyennek tartom -, és voltak kevésbé értékesek is.

– *Miért váltak szét?*

– Valószínűleg mindig is mást akartunk. Ráadásul az Orfeót mint nagy egészet nem viselte el a hatalom, elviselte viszont, többé-kevésbé, a részeit. Tehát elismerte bizonyos értékeit, de azt mondta: jaj, istenem, csak ne az legyen, hogy ezek összegyűlnek, mert urám bocsá', nézeteik vannak, előbb-utóbb még koncepciójuk is lesz, és akkor megrendül a magyar szocializmus. Nem rendült volna meg. Akkoriban még nem volt korszerű az a gondolkodás, hogy a párt is tévedhet - *az Étoile* erről szólt-, egy újságíró tajtékozva mondta nekünk, hogy amit csinálunk, az a Petőfi-kör kezdete, ellenforradalmárok vagyunk, mert a párt soha nem téved. Jó, ezen túljutottunk, csak éppen elment közben húsz év, és ez alatt kevesebbet tehettünk, mint amennyit tettünk volna. Bár Fodorral mi valószínűleg mindig mást akartunk, de az Orfeóban a nézetek egy sor esetben, vitában kiegyensúlyozódtak, létrejött valami, ami nem Fodor nézete volt, nem az enyém és nem a harmadiké, hanem egy közös nézet, ám miután ez a közeg megszűnt, nem maradt más, mint külön csinálni a dolgokat. Es ez a „külön" már nagyon kevés azonosságot mutatott, azt hiszem, csak annyit, hogy elismertük egymás értékeit, de úgy, mint két idegen, tehát ez már nem vitt egyfelé sem társadalmi, sem színházi értelemben.

– *Visszatérve a mához: miért éppen a holdnak ajánlotta a színházat?*

– Franciaországban működik A Nap Színháza, Mnouchkine-éké valószínűleg a legjobban működő valódi népszínház. A nap mindazokra süt, akik eleve kint vannak a napon - és ez jó dolog -, de a másik fontos égitest, amelyhez a költők verseket írnak, amely a művészet egyik részének ihletője, csak azoknak világít, akik éjjel nem alszanak, hanem csatangolnak, fogják egymás kezét, verset írnak, tehát azokra, akik veszik maguknak a fáradságot... A mi közönségünknek fáradságot kell vennie ahhoz, hogy befogadja, amit csinálunk, sőt ahhoz is, hogy eljöjjön, egyáltalán megtaláljon, megkeressen bennünket.

– *Nekik csak fáradságot kell venniük, de magában fantasztikus elszántságnak kell lennie.*

– Ez nem elszántság, ez maga az élet. Az ember választhat három lehetőség közül. Az első: öngyilkos lesz, mint Latinovits - ez a legkézenfekvőbb abban a formációban, amelybe itt a művészet kényszerült az utóbbi huszonöt évben -, vagy belepusztul az őt körülvevő létbe, mint Kondor Béla. A másik lehetőség: megpróbálni külföldön dolgozni, tehát kiszakadva a magyar valóságból. A harmadik megoldás az, amit én is választottam: ha már ide születtem, akkor vállalom ezt az országot, és megpróbálom a viszonyokat jobbá tenni. Az elszántság tulajdonképpen ahhoz kell, hogy az ember egyáltalán éljen. Semmiféle optimizmus nem dúl bennem, csak nincs más megoldásom. Ha az ember az életet választja ebben az országban, az azt is jelenti, hogy konokul, fanatikusan kell tennie, amit akar. Nemcsak nekünk, akik színházat csinálunk, hanem mondjuk Nyers Rezsőnek is, akit tizenöt évre félreállítottak. Ezt a sorsot tényleg nehéz elviselni, csak azok bírják ki, akik ugyanazért a célért élnek. Tehát nem az a kérdés, hogy hogyan élünk, hanem hogy - miért.

HELYESBÍTÉS

Az 1989/2-es számunk *Vezetőválság II.* című cikkében az Ascher Tamással folytatott beszélgetésbe értelemzavaró nyomdai hiba került, emiatt a beszélgetés logikája követhetetlenné vált. A helyes szöveg a 37. oldal közepén a következő:

– *Nézzünk konkrétumot, a műsorterv öszszeállítását! Legtöbb színházunkban ez úgy zajlik, hogy a vezető rendező választ magának két darabot, a többiek pedig - kicsit sarkítva fogalmazok - a maradékon, vagyis az ilyen-olyan szempontokból muszáj-feladatokon osztozhatnak. Elképzelhető persze olyan vezető, aki toleráns, és áldozatként maga vállalja a kötelezőt.*

- Ilyen is van? Ismersz ilyet? Én nem ismerek.

– *Olyanokat ismerek, akik toleránsnak tartják magukat.*

E számunk szerzői:

BORS EDIT újságíró,
a Lakáskultúra munkatársa

BŐGEL JÓZSEF
a Művelődési Minisztérium főmunkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

ERDEI JÁNOS
esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

GYÖRFFY MIKLÓS
az ELTE BTK Világirodalmi Tanszéke adjunktusa

KOLTAI TAMÁS
a Magyar Televízió rovatszerkesztője

KORMOS BALÁZS újságíró

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

ZAPPE LÁSZLÓ újságíró,
a Népszabadság munkatársa

KOLTAI TAMÁS

A Tragédia 1955-ös felújítása I.

A Magyar Nemzet 1954. november 28-i számában a kritikus Mátrai-Betegh Béla *A Tragédia felújítása előtt* című, éles hangú cikkében fölrója a politikának a mű hétéves indexre tételét, és nem titkolva, hogy „a szűkös értelmezés fojtó légkörét" a júniusi politikának nevezett 53-as párthatározat oszlatta szét, megmagyarázza, miért nem mert senki szót emelni a madáchi remek érdekében:

„Madách tiszta gondolataira mindig is igyekeztek egy sereg tőle idegen, hátsó gondolatot ráaggatni. Ezeket e hét év alatt sem lehetett egykönnyen a *Tragédiától* távol tartani. E hátsó gondolatok emberei lesben álltak a gyanújukkal, vajon *miért* követeli valaki oly szenvedélyesen *a Tragédia* színrehozatalát? Milyen *rejtett célt* kíván szolgálni ezzel? Új ideológiai építményünk melyik eresztékét akarja meglazítani vele? Nem azon igyekszik-e ez a gyanús buzgalom, hogy például a falanszter-szín felmutatásával Madách szavával rágalmazhassa a szocializmust? Azt persze nem vette számításba a hátsó gondolat, hogy éppen ez a szín, ha tisztán értelmezzük, a legkevésbé alkalmas ilyen alattomos szándék szolgálatára. Mert ami ott *luciferi utópia,* az éppen a mi szemünk láttára, épp a mi részvételünkkel valósul meg, s e *valóság* minden egyes ténye *eleven cáfolat a* luciferi el-képzelés szerint csoportosuló emberi álomra, Ádám álmára. Ilyen alacsony szinten állva hogyan is gondolhattak volna az előre megfontolt gyanakvás képviselői arra, hogy itt valaki, bárki, *tiszta szándékkal,* csak és kizárólag *a magyar művelődés egysége és épsége* érdekében emel szót a *Tragédiáért.* S mert a gyanakvás ilyen nyomott közhangulatot teremt, e nehéz atmoszférában senkinek sem volt kedve, senkinek sem volt - valljuk be - bátorsága elkiáltani: vegyük elő, játsszuk el a *Tragédiát!* Mert ugyan ki óhajt ártatlanul az ellenség, a reakció látszatába keveredni?

Ide vezet, ha egy nagy, emberi örök problémákkal küzdő alkotást szűk, *praktikus szempontok* szerint méricskélünk, ha egészéből *egy-egy részletet* ragadunk ki, s feszegetjük, mit mond az a mának. Ide vezet, ha a történelmet percmutatóval mérjük, s a nagy gondolatot szűk koponyával. Oda vezet, hogy nemzeti kultúránk legnagyobb hirdetője hét esztendőn át hallgat."

A cikk megjelenése előtt az Irodalmi Újság november 6-i számában már napvilágot látott az előadás egyik rendezőjének, Gellért Endrének elemző írása a *Tragédia* „néhány rendezői problémájáról". A produkciót egyébként hárman jegyzik, Gellért Endrén kívül Marton Endre és Major Tamás, bár - mint Molnár Gál Péter *Rendelkezőpróba* című könyvében olvashatjuk - „az utóbbi neve főként azért szerepelt a falragaszokon, hogy művészi és politikai súlyával fedezzen és felelősséget vállaljon a kényes bemutatóért". Ez minden bizonnyal így volt, még ha Marton Endre a Színház és Mozi december 3-i számában a következőképpen ecseteli is a rendezői triumvirátus munkamódszerét: „A színpadon a rendelkező próbákon egyszerre vesznek részt a rendezők. Viszont az úgynevezett emlékpróbákat párhuzamosan, egy időben két helyen is tartjuk: a házi színpadon és a nagy színpadon, egy-egy rendező vezetésével. A tervszerűen előkészített munkában minden képet mindkét szereposztásban mindhárom rendező próbálja. A próbák előtt összeegyeztetjük elképzeléseinket, és a próbák után kicseréljük aznapi tapasztalatainkat és élményeinket."

Gellért Endre az Irodalmi Újság említett cikkében csak a *Tragédia* drámaiságával összefüggő rendezői problémákra tér ki, és főként azt bizonyítja sűrű idézetekkel, hogy Ádám a történelmi színek-ben „nem egyforma kiábrándultsággal, csalódottsággal távozik, és nem egyforma lelkesültséggel indul új korszakok, új eszmék megvalósítására". Ennél a lényegében Waldapfel József megállapításait színházi szempontból átvilágító tanulmánynál sokkal érdekesebb az az elemzés, amelyet Gellért a felújítás előtti sajtótájékoztatóra készített. Teljes terjedelmében való közlését nemcsak a rendezői elképzelés részletes dokumentálása indokolja, hanem az is, hogy sokat megsejtet a kor kötelező terminológiájából és pillanatnyi politikai hangulatából:

„Amikor újra felvetődött a *Tragédia* bemutatása, akkor célkitűzésünk az volt: lehetőleg minél teljesebb Tragédia-előadást adni, az összes eddigi előadásoknál is teljesebb *Tragédiát.* Rögtön felvetődött tehát az a kérdés, hogy a *Tragédia* több mint 4100 sorából hány sort játszszunk el, nem mechanikusan, hanem abból a gyakorlati szempontból kiindulva, hogy mennyi az a szövegmennyiség, amennyi a mondanivaló megérthetősége, a mű eszmeiségének kibontása szempontjából okvetlenül szükséges.

A Tragédiából az elmúlt hetven esztendő során átlagban 1200-1600-1700 sorig húztak a rendezők. Ilyen mérvű megcsonkítása a *Tragédiának* rendkívül helytelen, s a mondanivaló, a megérthetőség rovására megy. Nem akarok számadatot közölni arról, hogy mi hány sort húzunk, de azt kell mondanom, hogy ennek az említett számnak a töredékét, s a 4100-ból körülbelül 800 sor lesz a kihagyott sorok száma.

Semmi olyat nem hagytunk ki, ami a mű költőisége vagy drámaisága szempontjából fontos. Összefüggőbb részt a Tragédiából sehol nem húztunk. A képekből tehát összefüggőbb részek sehol sem maradtak ki. Húzásokra lényegében olyan szövegrészeknél került sor, amelyek vagy nagyon lelassítják a drámai menetet, vagy költői részek ugyan, de nem eléggé szépek, s amelyekről már Arany János is írt, például éppen a paradicsombeli képben annál a bizonyos szerelmi enyelgésnél. Itt vannak sorok, amelyek kimaradnak. Lényegében a húzások elvi alapja az, hogy olyan sorok maradjanak ki, amelyek kihagyása a megérthetőséget elősegíti s a folyamatosságot nyilvánvalóbbá teszi.

A következő fontos kérdés a dramaturgiai munkával kapcsolatban az volt, hogy miképpen tagoljuk a *Tragédiát,* milyen képeket kapcsoljunk szorosan össze, hogyan válasszuk el egymástól az egyes részeket, vagy - ahogyan más daraboknál mondani szokás, az író így is jelöli meg - az egyes felvonásokat.

Itt rögtön el kell mondanom valamit, ami minden eddigi Tragédia-előadással szemben újítás, és aminek kialakításában igen sokat segített Oláh Gusztáv, aki a *Tragédia* díszleteit tervezi.

Az eddigi előadások az első három színt egységnek tekintették, összekapcsolták, és a harmadik szín után következett a szünet. Ez volt az első résznek, az első felvonásnak a vége. Ennek következtében az előadások az első három kép keretjellegét hangsúlyozták, mintegy elválasztva a történeti képektől, vagyis a konfliktustól, a drámai cselekménytől.

A mostani felújításban az első két kép után lesz szünet, és a harmadik képből, tehát a paradicsomon kívüli képből szinte a nézők szeme láttára bomlik ki Egyiptom, és rögtön elkezdődik az álomképek sorozata.

Azt hiszem, felesleges hangsúlyozni, hogy ennek milyen nagy jelentősége van a mondanivaló szempontjából. Hiszen

Részlet Az ember tragédiája a színpadon (1933-1968) című, a Magvető Kiadónál megjelenő könyvből.

Jelenet Az ember tragédiája 1955-ös nemzeti színházi előadásából (Előtérben: Major Tamás mint Lucifer)

Ádám és Éva a földi életet nem Egyiptomban, hanem a paradicsomon kívül kezdi, és Lucifer célratörése a rögtön megelevenedő álomképpel is szemléltetően nyilvánvalóbbá válik a nézők előtt.

A következő szünet kérdésében az a kialakult álláspont, hogy a paradicsomon kívüli kép, Egyiptom, Athén, Róma és Konstantinápoly alkot egységet, és a konstantinápolyi szín után kell szünetet tartani.

Az elmúlt évtizedek gyakorlatában itt a legkülönbözőbb megoldásokkal találkoztunk, a Paulay-féle képpár-kapcsolásoktól kezdve, ahol Egyiptom-Athén, szünet, Róma-Konstantinápoly, szünet stb. tagolásban, tehát kétképenkénti sorozatban játszották a *Tragédiát,* addig az elrettentő példáig, amelynek valószínűleg elsősorban technikai okai voltak a díszletezés nehézségei miatt, amikor minden egyes kép után szünetet tartottak.

Az öt kép összetartozása annál is indokoltabb, mert a konstantinápolyi színben Ádám ezeket a szavakat mondja:

»Ne lelkesítsen többé semmi is,
Mozogjon a világ, amint akar,
Kerekeit többé nem igazítom,
Egykedvűen nézvén botlásait.
Kifáradtam - pihenni akarok! -«

Ez szinte kínálkozó nyugvópont.

Meg kell mondanom azt is, hogy szívünk szerint a legjobb megoldásnak azt tartanók, ha nem kellene szünetet tartani, de ezt nem bírja ki a közönség. A gyakorlat általában azt bizonyítja, hogy a közönség figyelme körülbelül másfél óra után annyira ellankad, hogy esetleg éppen az eszmei mondanivaló szempontjából legfontosabb dolgok sikkadhatnak el, nem a rossz színészi játék vagy a helytelen rendezés, hanem egyszerűen a közönség figyelőképességének természetszerű ellankadása, kifáradása következtében.

A következő képsor, amelyet egységesnek érzünk, Prága-Párizs-Prága-London. Itt is rendkívül változatos megoldások voltak. Hiszen tudjuk, hogy a második prágai képet vagy egyáltalán nem, vagy annyira megcsonkítva játszották, hogy kimaradt belőle Keplernek a forradalomra való visszaemlékezése, kimaradtak azok a sorok, amelyek azt bizonyítják, hogy a forradalmi kép volt az egyetlen, amelyből Ádám nem ábrándult ki teljesen.

A harmadik egység valószínűleg azt a veszélyt rejti magában, hogy a közönség egy kicsit kifáradhat. Mi abban bízunk, hogy ez a fáradtság éppen a londoni képben következik be, s a londoni kép színessége, forgataga lebilincselő lesz a nézőtér számára. Nem akarunk még egy szünetet London előtt.

Ezután következik az utolsó, a negyedik egység, a falanszter, az űr, a jégvidék s az utolsó szín, a paradicsom. (Helyesen: a paradicsomon kívül - K. T.) Ezt az utolsó egységet tudatosan alakítottuk így, tudatosan választottuk el Londontól, noha az eddigi előadásoknál nem minden ok nélkül hangsúlyozni akarták a kapitalizmus válságának képére az utópista falanszter válságát.

Mi úgy érezzük, hogy helyes, ha a történelmi képektől elválasztjuk azokat a képeket, amelyek víziószerűek, amelyek az író kora után játszódnak le, s amelyek a fantázia kivetítődései. A londoni vásárral lezárul a történelmi képek sora; London Madách életének időszakát jelöli. A falanszternek, az űrnek és a jégvidék-nek a víziószerűségét hangsúlyozni szeretnénk nemcsak díszletekben, hanem a jelmezekben is, és hangsúlyozni szeretnénk a drámai események rohanásában Lucifer egyre növekvő aktivitását.

Ezek a legfontosabb dolgok, amelyeket a dramaturgiai munkával kapcsolatban el kellett mondanom. Rögtön ehhez hozzáfűzöm azt is: ami a zenére, a díszlet-re, a jelmezekre, az instrukcióra vonatkozik, az ennek az eszmei mondanivalót szolgáló, mind csoportosításbeli, mind húzásbeli elképzelésnek az alátámasztása. Oláh Gusztáv olyan díszleteket tervezett, amelyek nem naturalisták, hanem sűrítve a kor lényegét adják egy-egy monumentális díszletelemben; a változás nyílt színen másodpercek alatt történik.

A zene nem akarja még egyszer elmondani azt, amit Madách mond, tehát semmi esetre sem olyan feladat, amire a rendelkezésre álló közzenékben és aláfestő zenékben ne volna elég alkalom. A zenének tehát az a feladata, hogy szerényen szolgálja Madáchot, nem pedig az, hogy megpróbálja még egyszer elmondani a zene nyelvén azt, amit az előadás fog elmondani. A zene szeretné alátámasztani a madáchi mondanivalót, az atmoszférát, a hangulatot, és így körülbelül az a szerepe, ami a díszleté.

A jelmezeknél is abból indultunk ki, hogy semmiféle öltözködési probléma

nem hosszabbíthatja meg azt a szükségszerű szünetet, amelyet részint a zenei mondanivaló időtartama, részint a díszlet átállításához szükséges zenei átkötés megkíván, s ne állítsuk le a cselekmény menetét, ne szakítsuk félbe hosszabb szünettel vagy függönyleeresztéssel csak azért, mert az újabb történelmi képben a korhűség aprólékos megvalósítása érdekében át kell öltözniök a szereplőknek. A jelmezeknél Nagyajtay Teréz arra törekedett, hogy sűrítve, egy-egy ruhadarabbal a kor jellegét hangsúlyozza, s ezért semmiféle naturalista részletezésbe vagy aprólékosságba nem ment bele.

A díszletekről csak annyit, hogy mindenféle titokzatosságtól, álomszerűségtől, misztikus tér- vagy színmegoldásoktól tartózkodunk, illetve ezt csak ott alkalmazzuk, ahol ennek a drámai cselekményben mondanivalója van.

Sokat tanultam Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv közös szegedi rendezéséből s a bennem még nagyon frissen élő Hevesi-féle Tragédia-rendezésből. Felhasználjuk *a Tragédia* eddigi rendezéseiből legjobbnak tartott elemeket, a Hevesi-féle Tragédia-rendezésből az állandó építményt, de ezt továbbfejlesztettük oly módon, hogy ez az állandó építmény is változik a különböző színekben, úgy, hogy különböző elemek takarják. Tehát ezt a közvélemény által misztériumszínpadnak minősített díszletet, amely nem az volt, de bizonyos asszociációkat ébresztett, úgy módosítjuk, hogy az emelvényezés egy része mozgatható, a helye változtatható, s a rákerülő különböző díszletelemek révén változó jellegű lesz anélkül, hogy a különböző színek egymásból folyó kialakulását végleg eltüntetnénk a néző előtt. Szóval van folyamatossága is és újszerűsége is minden egyes képnek.

A mennyországot nem akarjuk misztifikálni. Nagyon valóságos ez a mennyország, majdnem azt mondhatnám, hogy hierarchikus rend érvényesül benne, az arkangyalokkal, angyalokkal, a trónon ülő Úrral. Egy kicsit a reneszánsz festményekre emlékeztető megoldásokra gondolunk, szemben az elvont, titokzatos vagy festőileg barokkosabb megoldásokkal.

Rend van ebben a mennyországban, s ebbe a rendbe zűrzavar kerül Lucifer közbelépésével. Itt a szín annyira reális, szinte naivan, gyermekien reális, mint a reneszánszfestményeken. Az Urat ugyan nem hozzuk be a színre, de palástját látjuk. Noha nincs ott ténylegesen, mégis ott van.

A paradicsomi kép is buján, érzékletesen reális. A többi képnél, az álomképeknél, a korszakra jellemző sűrített díszletelemek fekete bársonyfüggöny előtt jelennek meg, itt tehát már nem égbolt van, mint a mennyországban és a paradicsomban. A paradicsomon kívüli képben az elején és a végén, azzal, hogy a fekete keret egy tüllfüggönyt kap, amelyre alkonyt vagy hajnalt vetíthetünk, az élet valóságát adhatjuk.

Az egyes képek színeinél is haladó hagyományként használtuk fel Hevesi nagyszerű színmegoldását. Talán valamivel tovább is fejlesztettük, mert nagyon hangsúlyozni szeretnénk a párizsi szín nemzeti jellegét. Természetesen a francia trikolórral, és nem a magyar trikolórral. Ezek a színek - miként Hevesinél - az előző képek legjellegzetesebb alapszíneiből tevődnek össze. Az egyiptomi kép sárgája, az athéni fehér, a római vörös, a bizánci alkonyba hajló kékje alkotja ezt a kék-fehér-piros színt, amelyet az aranyló napfény világít meg. Tehát a színeknek is van valami harmóniájuk, és természetesen ehhez fogjuk alkalmazni a világítást is.

Azt hiszem, talán a legizgalmasabb kérdés a *Tragédia* értelmezése.

Mit szeretnénk mi kifejezni a *Tragédiával*? Természetesen könnyű rá válaszolni: azt, amit Madách megírt. De nem hiszem, hogy előttünk más rendező is nem hivatkozhatott volna arra, hogy ő is azt akarja megrendezni, amit Madách megírt, s ez mégsem sikerült úgy, sőt erős eltorzítások fordultak elő. Hiszen nem véletlen a Kepler-jelenet teljes kihagyása vagy önkényes meghúzása, az űrjelenet kihagyása vagy olyan módon való megcsonkítása, ami már a mondanivaló érthetőségének rovására ment, mint ahogyan nem véletlenek azok a belső apróbb húzások sem, amelyek még sorok kihagyására is vezettek a felszabadulás előtt megjelent példányokban, mégpedig a kézirattól, illetve az Arany János és Madách által sajtó alá bocsátott kiadásoktól eltérően.

Amikor tehát azt mondom, hogy Madáchot szeretnénk játszani, ezt azzal is alátámasztom, hogy ezt a célt minél teljesebb szövegmennyiségen keresztül akarjuk elérni. S azt is hozzá kell fűznünk, hogy a *Tragédia* értelmezésének sem a múltbeli jobboldali, sem a legutóbbi időkben napvilágot látott baloldali elhajlásaival nem értünk egyet.

Annak idején Prohászka Ottokár és Ravasz László között vita volt a *Tragédia* értelmezése tekintetében. Prohászka mint pesszimista, vallásellenes művet elvetette, Ravasz László mint vallásos és optimista, haladó művet ünnepelte. Természetesen a vita nem itt kezdődött, hanem - azt hiszem - a Tragédia sekor, hiszen már Arany Jánosnak meg kellett védenie Madáchot a pesszimizmus vádjával szemben.

Ma is találkozunk olyan nézetekkel, amelyek hangsúlyozandónak tartják a *Tragédia* pesszimizmusát, s egyszerűen megfeledkezve erről az évtizedek óta tartó vitáról, már előre minket vádolnak meg azzal, hogy nahát, optimista művet csinálnak *Az ember* tragédiájából, aktualizálják a tragédiát!

Mindenesetre el kell mondanunk - és itt egyúttal a legutóbbi hónapokban megjelent egyes kritikai észrevételekre is szeretnék válaszolni -: arról nem mondunk le, hogy a színházművészet változik, fejlődik - utánunk is változni és fejlődni fog -, és arról sem mondunk le, hogy a mai színházművészet ideológiai és technikai felkészültségével oldjuk meg a *Tragédia* színrehozását, magyarán szólva szocialista-realista előadást szeretnénk adni, noha a *Tragédia* nem szocialista-realista mű.

Az a kritikai álláspont azonban, amely kétségbe vonja, hogy a múlt nagy műveit is meg lehet rendezni szocialista-realista módon, egyszerűen tagadja a színházművészet fejlődésének lehetőségét.

Természetesen meg kell néznünk, mit értünk ezen. Semmi esetre sem azt, hogy mást játsszunk el, ne azt bontsuk ki, amit az író megírt. Azt bontjuk ki, de számunkra mégiscsak megvan az a távlat, amely lehetővé teszi, hogy a műbe beleszőtt szálakat érzékelhetően megmutassuk. Mint ahogyan maga a dráma is sűrít, elhanyagol és kiemel, a színházművészet is elhanyagolhat és kiemelhet. A legtöbb torzítás a múltban nem utolsósorban akkor következett be, amikor azt hanyagolták el, amit az író szükségesnek tartott kiemelni. Azt hiszem, mi azt akarjuk kiemelni a *Tragédia* új rendezésében, amit Madách megirt, és amit vagy a dramaturgiai olló, vagy a rendezői önkényesség kinyírt az egyes előadásokból. Hiszen tudjuk, hogy például Paulay Ede, akinek hervadhatatlan érdeme, hogy a *Tragédiát* színpadra vitte, és bebizonyította, hogy ez a drámai költemény igenis előadható színpadon, a teljes második prágai képet cl akarta játszani, de ez a kép mégis kimaradt, és azt hiszem, nemcsak technikai okokból. A Marseillaise is gyakran kimaradt, főleg az ellenforradalom idején, pedig Paulay a párizsi kép elején és végén is elénekeltette. és a zenekarral is eljátszatta. *A Tragédia* prágai előadásaiban a múlt század végén, 1892-ben szinte forradalmat csinált. Emiatt harminc-egynéhány előadás után be is tiltották, mert az előadás így a Habsburgok ellen lázított.

Amikor a *Tragédia* értelmezéséről be-

szélünk, meg kell mondanunk: a helyes rendezői elvhez az is hozzátartozik, hogy egy művet nem lehet korából kiszakítva előadni. Á *Tragédiának* számtalan kozmopolita előadása volt, s ezt olyasmikkel takargatták, hogy a *Tragédia* egyetemes érvényű mű, független a kortól, amely-ben született. Mi tudjuk, hogy nem független. *Á Tragédiát* nem lehet a kortól függetlenül értelmezni, magyarázni és előadni. Á mi működésünkben a legfontosabb az, hogy megmutassuk éppen annak szükségszerűségét: *a Tragédia* csak akkor, tehát 1859-60-ban születhetett meg így, ahogyan Madách megírta. Az *ember* tragédiájában és Madách számtalan egyéb művében benne van az a szabadságvágy, amely az egész magyar nép-ben élt, és benne van az a reménysugár is, amely az 1859-60-as években, a szörnyű elnyomatás után végre egy kis lélegzetet adott a nemzet számára.

Sok verset lehetne idézni, s azt hiszem, kötelességünk lenne a *Tragédia* bemutatása előtt megismertetni a közvéleménnyel azokat a kitűnő Madách-verseket, amelyek *Az ember tragédiája* megértése szempontjából meghökkentően érdekes gondolatokat tartalmaznak.

Ilyen szempontból nagyon sokat mondanak Madách versei és egyéb darabjai, levelei és politikai cikkei.

Olyan probléma is felvetődött, hogy vajon valóban a párizsi kép-e a központja *a Tragédia* mondanivalójának. Mondjuk meg őszintén, hogy szocialista sztaniolba csomagolt, eléggé reakciós nézetek is elhangzanak ezzel kapcsolatban. Én nemcsak azért érzem ezt középpontnak, mert Madáchnál, aki a szerkesztés zseniális mestere a Tragédiában, az álomképek-ben öt kép előzi meg és öt követi - ez csak matematikai álokoskodás -, hanem azért, mert azokat az eszméket, amelyeket Madách a saját politikai hitvallásának minősített, a szabadság, egyenlőség és testvériség eszméit az író ebbe a képbe sűrítette. A magyar szabadságharc bukása, eltiprása, a nép elnyomása és persze a körülötte kialakuló kapitalista élet csalódásai teszik szükségszerűvé Madách számára is, hogy Párizsra London következzék. Nem tudok egyetérteni azzal a következtetéssel, hogy valami helytelen önkényeskedés Párizsban látni a *Tragédia* középpontját.

És napirendre kell tűzni azt a kényes kérdést is, hogy Londonban milyen kegyetlen, *igaz* képét adja Madách a kapitalista társadalomnak, *szemben* a többi történelmi képpel. Úgy emelik ki ezt a képet, mint amit másképpen írt volna meg, mint a többit. Én ezzel sem értek egyet. Rendkívül fontosnak érzem azt, mind a luciferi szándék, mind a történelmi valóság és a dramaturgiai szerkesztés szempontjából, hogy Lucifer mindig a történelem lefelé ívelő korszakaiban mutatja meg az általa, Madách által -hiszen Lucifer is Madách - csoportosított álomképeket Ádám számára, mert az adott korból így lehet a legjobban kiábrándulni és ennek alapján kitűzni az új eszmét, amely már ott érlelődik a pusztulásban. A pusztulás időszakában már ott van a születő újnak a csírája. Magyarán szólva Lucifer Ádámnak nem a virágzó, hanem a rothadó kapitalizmust mutatja meg, sőt a »rothad« szót Ádám még használja is. Ezért nagyszerű és a legkitűnőbb magyar kritikai realista ábrázolása a londoni kép a kapitalizmus válságának. De ez nem a virágzó kapitalizmus, mint ahogyan a bemutatott Róma sem a virágzó Róma, mint ahogyan a vérengző kereszt sem a kereszténység kezdeti időszakát mutatja stb. Ez tehát Madáchnál következetesen, tudatosan vonul végig.

Beszélni kell a falanszter-színről is. Meg kell mondanom, hogy ezt a problémát nem érezzük kényesnek. Itt történtek a múltban a legszemérmetlenebb hamisítások. Á húzásokkal összefüggésben azt is megmondom, hogy a legteljesebb szövegre éppen elsősorban a falanszter-jelenetnél törekedtünk. Éppen azért, mert esetleg lesznek olyanok, akik a szövegkönyvet fogják böngészni, és nem is tudják majd élvezni az előadást, mert inkább azt fogják élvezni, hogy » Áhá, itt kimaradt valami!« De nem fogják nagyon élvezni, mert nem fog kimaradni semmi lényeges. Á falanszter-színnél ez a teljesség tudatos és megfontolt, nemcsak azért, hogy ne találjanak kihúzott sorokat, hanem, mert a falansztert csak így lehet eljátszani. Nyilvánvaló, hogy a falanszter utópiajellegét és embertelenségét kell hangsúlyozni. Ki nem veszi észre-most a kihúzott sorokról beszélek, mert kihúzták -, hogy ez a tudós hülye, nagyképű és mérhetetlenül önző? Ki nem veszi észre, hogy a falanszterben - megint kihúzott szöveg - Ádám azt kérdezi: hol a haza? Hát miért nincs haza'? Hiszen megállt volna a haza fogalma ebben az új világban, az új rendben is. Mi ezt elmondjuk, mert Madách megírta, és mi nagyon helyesnek tartjuk, hogy ezt megírta. Ez is hozzátartozik a *Tragédia* nemzeti jellegéhez. És elmondjuk azt is, amit szintén megírt, hogy ez a világ embertelen, mert nem ismeri a hazát, nem ismeri a családot, nem ismeri a szerelmet, nem ismeri a költészetet. Együtt érzünk Ádámmal, akinek a számára ez a világ idegen. Nekünk is idegen.

Rá szeretnék térni arra, hogy lényegében mindkétféle elhajlás, a jobboldali és baloldali elhajlás is, akarva, nem akarva megegyezik abban, hogy Lucifer szerepét oly módon teszi egyrészről titokzatossá, transzcendentálissá, cselekményen felül állóvá, démonivá, másrészről rokonszenvesebbé, hogy ezzel az élet céltalanságát, a küzdelmek hiábavalóságát hangsúlyozza. A mi meggyőződésünk szerint nem-csak Ádám Madách, hanem Lucifer is Madách, és az Úr is Madách, és Éva is Madách. Szóval egy író minden alakba beleír valamit saját magából, s éppen az a megrázó a Tragédiában, hogy ez a nagyon is emberi Lucifer is Madách a saját kétségeivel, és Ádám is Madách a saját reménységeivel, s ez a nagyon is emberi vívódás teszi olyan élővé és izgalmassá a *Tragédiát*. Sokszor ez sikkadt el az eddigi Tragédiákban, amikor a két szócső felállt egymással szemben a színpadon, és Lucifer rendkívül okosan »kiábrándított«. Ezzel függ össze a *Tragédia* drámaisága, a cselekmény sodra. Nem akarjuk a *Tragédia* minden egyes sorával azt bizonyítani, hogy Lucifernek soha sincs igaza Ádámmal szemben, de azt a mű alapján szeretnénk megmutatni, hogy végső fokon Ádám győz ebben a harcban, még akkor is, ha öngyilkos akar lenni, mert Éva is hozzátartozik a cselekményhez.

Éva döntően fontos lökéseket ad Ádámnak, akár az egyiptomi színben mint rabszolganő, hiszen ő hívja fel a fáraó figyelmét az elnyomott milliókra, akár mint Júlia Rómában, aki a lélek nemesebb hivatásának reményét ébreszti Sergiolusban, vagy a londoni kép végének Évája: a szerelem, költészet, ifjúság szimbóluma, s a falanszterben, mint az örök anyai szeretet jelképe, és a legnagyobb csalódásokat is Éva okozza mint Borbála, s a végső kiábrándítást mint az eszkimó nő. De Lucifernél is azt látjuk, hogy Lucifer nemcsak a tagadásával viszi előbbre Ádámot - mert kiváltja belőle a tagadás tagadását, az igenlést -, hanem Lucifer a reménnyel is előreviszi Ádámot, azzal a luciferi reménnyel, amellyel hosszú ideig nem nagyon tudtak mit kezdeni a magyarázók.

Á Tragédia során számtalanszor, a legkülönbözőbb képekben, amikor Ádám kétségbeesik és kiábrándul abból az eszményképből, amelyben addig hitt, Lucifer a reménnyel viszi tovább, de csak azért, hogy Ádám újra és újra csalódhasson, s hogy a végén mindenből kiábrándulhasson. Lucifernek nem elég, hogy Ádám kiábrándul a szabadság és egyenlőség eszméiből, Ádámnak ki kell ábrándulnia külön a testvériségből is azért, hogy kiábrándulhasson a szabadság, egyenlőség és testvériség eszméiből Lon-

Máthé Erzsi (Hippia), Major Tamás (Lucifer), Básti Lajos (Ádám) és Lukács Margit (Éva) az 55-ös Tragédiában (MTI-fotók)

donban. És ki kell ábrándulnia utolsó eszményképéből, a felmagasztalt női ideálból az eszkimójelenetben. Ádám és Lucifer között állandó birkózás, állandó harc folyik. Lucifer legördögibb gondolata a remény, és amikor kimondja azt a jótéteményét«, hogy: reményt adok neked, ezt a cselekmény során úgy kell megeleveníteni, hogy érződjék ennek a kegyetlensége, embertelensége. Lényegében akkor adja a reményt, amikor Ádám már lelkileg teljesen összetörik; akkor Lucifer a hóna alá nyúl, felemeli, mosolyog rá, s azt mondja: ember, ne essél kétségbe - de csak azért, hogy a következő képekben még szörnyűbb mélységekbe taszítsa. Ez az, ami az eddigi előadásokban nem érvényesült.

Ádám szavakban is elmondja ezt, Londonban:

»Te kétkedő gúny, hát nem szebb
világ ez,
Mint mind az, amin eddig
átgyötörtél?«

Ádám leszáll, és sorozatos csalódások érik. Találkozik a bábjátékossal és az ékszerárussal, munkásokkal, koldusokkal. Évát is látja, és kiábrándulva azt mondja: költészet nincs többé. Akkor Lucifer azt mondja: Van, nézd meg ezeket a fiatal diákokat. És jönnek a diákok. De a remény csak azért csillan meg, hogy amikor Ádám örül, Lucifer azt mondhassa: Várj csak! Itt vannak ezek a gyárosok, ezek is olyan fiatalok voltak, mint mosta diákok.

Lucifer célja nemcsak az, hogy Ádám abból az eszméből ábránduljon ki, amelyben a megfelelő korszakokban hisz, hanem az is, hogy az egész emberi életet értelmetlennek és céltalannak tart-

Waldapfel elvtárs Az *ember tragédiájá*nak most megjelenendő új kiadásában idézi annak a versnek az utolsó sorait, amely nagyon hozzásegít a *Tragédia* alapgondolatainak megértéséhez:

Pór lelkek költék, hogy erény legyen Á
megnyugvás sorsunkban.
Oh, nem az!
Csak addig isten képe a kebel,
Míg kétkedik, feljebb tör és csatáz.«

Á kétkedés luciferi vonalon, a feljebb törés és csatázás Ádám vonalán az, amit nemcsak az Úr mond ki, hanem Ádám fogalmaz meg az űrben a legpregnánsabban: »az ember célja, e kűzdés maga«. Ez Madách egyéb műveiben is jelentkezik, a legnyilvánvalóbban, szavakban a legtisztábban megfogalmazottan ebben a versében.

Érintettem már a *Tragédia* nemzeti jellegét. Természetes, hogy ezt a nemzeti jelleget nem a külsőségekben szeretnénk hangsúlyozni. Ez a nemzeti jelleg nem is annyira a *Tragédia* nyelvezetében jelentkezik, hiszen már Arany János kifogásolta helyenként a madáchi nyelvezet nehézkességét, azt, hogy nyelve nem eléggé a nép nyelve. *Á Tragédia* nemzeti jellege nem ebben, hanem éppen kétségeiben és reménykedéseiben, végső fokon abban a hitben jelentkezik, amely az egész mű átolvasása vagy átnézése után nyilvánul meg, hogy az emberi életnek a célja - ahogyan Ádám fogalmazza meg-maga a küzdés, egy kissé l'art pour l'art-küzdés, egy cél nélküli küzdelem. De az utolsó színben az Úr fogalmazza meg azt, hogy a földön az ember boldogságához hozzátartozik a munka, a tettdús élet.

Ezzel az előadással szeretnénk éreztet-ni mindazokat az ellentmondásokat, amelyek benne éltek a korban és Madách lelkében, nem pedig elsikkasztani ezeket, mert érzésünk szerint ez is kifejezi a *Tragédia* nemzeti jellegét, azt a vívódást, amely megszülte *Az ember tragédiáját.*

Es itt még egy érdekes dologra szeretnék kitérni. Rendkívül szeretnénk elérni azt a pusztán formai fogásnak tetsző megoldási módot, hogy Ádám fokról fokra öregszik. Ahogy a mindenkori halál megjelenésével az egyes képekben Lucifer kiábrándítani akar, úgy a testileg egyre elerőtlenedő ember is, az ifjútól az aggastyánig, az egyén életén keresztül utal a mulandóságra. Ezt hallatlanul drámainak érzem, és szoros összefüggésben van azzal, hogy amilyen mértékben öreg-szik és testileg erőtlenedik Ádám, olyan mértékben egyre növekszik szellemileg. Sőt nemcsak arról van szó, hogy Ádám méltó versenytársa Lucifernek a szellemi csatában a drámai harc során, hanem kettőjüknek egymáshoz való viszonya is megváltozik.

Ádám a paradicsomban szinte gyermeki csodálkozással, félelemmel tekint Luciferre, s az első képek során Lucifer szinte oktatja, magyaráz neki, és Ádám tágra nyitott szemmel, kitárult lélekkel fogadja be ezeket a tanításokat. A későbbiek során ez változik, és Ádám sokszor ingerlékeny Luciferrel szemben, felelősségre vonja. Az idősebb ember természetével össze is függ ez a türelmetlenség, nyugtalanság, ingerlékenység, amely itt a sorokban kimutatható. Ezt az öregedési folyamatot megoldani hallatlanul nehéz. Itt nem is maszkról van szó. Nem lehet leállítani *a Tragédia* sodrát azzal, hogy parókákkal, ráncokkal öregebbé tesszük Ádámot, itt érési folyamatról van szó, s ezzel párhuzamosan magatartásról, amely a fizikai és lelki jelenségek összes-

sége kell hogy legyen. A *Tragédia* cselekménye során nemcsak a képek változnak, és nemcsak Ádám és Lucifer változik a szükségnek megfelelően az egyes képekben - noha jellemileg és célkitűzésében Lucifer változatlan marad -, nemcsak Éva mutatkozik a legkülönbözőbb alakokban és mégis újra és újra felidézve a paradicsomi Évát, hanem változik maga az Úr is. Az első színnek az Istene nem hasonlítható össze az utolsó szín Istenével. Majdnem azt mondhatnám, hogy Madách-Ádám az utolsó képben megteremti a maga Istenét. Ahogyan az Isten megteremtette a maga kényére az első színben az embert mint a teremtés koronáját, úgy teremti meg ez az ember a maga képére, a maga vágyainak megfelelően, legrejtettebb, legtitkoltabb vágyainak megfelelően az Istent. S hogy ez nem elvont filozófia, azt még a madáchi instrukciók is bizonyítják. Ez az Úr, ahogy dicstől környezetten trónján ül, mint valami keleti tirannus, ahogyan mondja: »Csak hódolat illet meg, nem bírálat«, ahogyan ingerülten utasítja vissza Lucifert: »Hah, szemtelen! Nem szült-e az anyag? / Hol volt köröd, hol volt erőd előbb?«, ez az Isten, aki megteremtette az embert a paradicsomi életre, a boldog semmittevésre, a munka nélküli élvezetekre, az utolsó képben azt mondja Ádámnak: »Karod erős - szíved emelkedett: / Végetlen a tér, mely munkára hív...« és később: »S ha tettdús életed / Zajában elnémul az égi szó, / E gyenge nő tisztább lelkűlete, / Az érdekek mocskától távolabb, / Meghallja azt, és szíverén keresztül / Költészetté fog és dallá szürődni.« Az idézett szavak is bizonyítják, hogy ez az Úr sokkal inkább megérti az ember küzdelmeit, sokkal jóságosabb, elnézőbb az emberi gyarlóságokkal szemben, mint az a kegyetlen Úr, aki elindítja a *Tragédiát.*

s Luciferhez is van szava: »Te Lucifer meg, egy gyürű te is / Mindenségemben, - működjél tovább: / Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz...«

Á harc az emberért folyik az Úr és Lucifer között is. Lucifer azt mondja, hogy: »Az élet mellett ott van a halál, / A boldogságnál a lehangolás, / A fénynél árnyék, kétség és remény. -« Es nem véletlen az, hogy a történelmi képekben Lucifer azok árnyoldalát mutatja meg. Itt hangsúlyoznom kell, hogy a történelmi képek nem hazugságok. A legutolsó hetekben is napvilágot látott az a vélemény, hogy Lucifer itt hazudik. Nem hazudik. Még egyszer hangsúlyozom, hogy Lucifer egyúttal Madách is. A történelmet mutatja, de végső fokon nem a történelmi valóságot, hanem Lucifer szándékából következően annak árnyoldalait. A boldogság mellett a lehangolást, a fénynél az árnyékot, s ha reményt ad luciferi módon ilyen ördögi, sátáni kegyetlenséggel, állandó kétségeket is ébreszt, és én nem érzem a kétségeket és a reményeket Luciferben önmagában sem ellentmondásnak. Hiszen mind a kettő elősegíti végső célját. Az állandó kétségbeejtés is, és a remény is a még mélyebb, a végső kétségbeejtés érdekét szolgálja.

Az élet melletti halál is végighúzódik az egész *Tragédián.* Hol valóságosan, mint a rabszolga halála, hol víziószerűen, mint a múmia látomása.

Ádám elmondja Londonban, hogy Lucifer vezesse el innen egy más korba, a falanszter világába, de Lucifer visszatartja. Azt mondja neki, nem, »lásd a munkát, mellyet létre hoznak« - megmutatja Ádámnak a haláltáncot. Szóval hol visszatartja, hogy gyötörje, hol reménységet ébreszt benne azért, hogy még mélyebben kétségbe ejtse. Igy értelmezzük mi ezt a problémát a reménnyel kapcsolatban.

Az ember életében tehát szükség van a kétségekre, mert ez váltja ki az igenlést.

Én ebben érzem a *Tragédia* mondanivalóját, és ennek alapján állítom legjobb hitem szerint, hogy nem pesszimista mű végső kicsengésében, mégha az egyes képekben pesszimista hangulatokat ébreszthet is az olvasóban vagy nézőben.

A színészeket és a rendezőket nagyon izgatja a gyönyörű feladat, és szeretnénk az előadással bebizonyítani, hogy megértettük Madáchot, szeretnénk egy jó előadással jóvátenni azt a mulasztást, amit azzal követtünk el, hogy a magyar drámairodalomnak ezt a példátlanul nagyszerű remekművét hat éven keresztül nem játszottuk."

Á figyelmes olvasó talán észrevette, hogy Gellért expozéjában akad néhány túlzottan nagyvonalú általánosítás. Például nem felel meg a valóságnak, hogy „az eddigi előadások" rendezői kivétel nélkül szünetet tartottak a harmadik szín után. Egyetlen évtized elegendő volt ahhoz, hogy a színházi múlt bizonyos eseményeit meg nem történtnek lehessen nyilvánítani - amiben persze nem Gellért Endre a hibás. Mindenesetre ő is, a díszlettervező Oláh Gusztáv is a *Tragédia* színpadi hagyományából Paulayn kívül csak Hevesi Sándorra hivatkozik. Oláh korábban már említett *Tragédia-szín*padképeim egykor és ma című tanulmányában leírja, hogy „nemcsak az »állandó színpadépítmény« elvének tanulságából" merített egyet s mást, hanem „az 1923-as előadás dramaturgiai színkorlátozásából" is átvett néhány ötletet. Viszont új módon alakította ki a jövőt ábrázoló jelenetek, a falanszter, az űr és a jégvidék színpadképét, „ahogyan azt abban az időben a pesszimisták elképzelték... Ezek a színpadképek felfogásban talán leginkább a múlt századbeli Verne Gyula-illusztrációkhoz hasonlítanak, azok ábrázolták ilyen romantikus fantáziával a jövő és az elérhetetlen világok vízióit". Még egy fontos szempontra hívja föl a figyelmet: „Az eddigi díszletmegoldásoknál nemigen voltunk tekintettel a színpadkép és a színész kapcsolatára. A szereplők bizonyos fokig a környezettől elkülönítve, szinte űrben élték színpadi életüket, és a díszlet mögöttük, tőlük független háttért alkotott. Ezúttal igyekeztünk a díszletet minél közelebb hozni a szereplőkhöz, hogy a színész, ha szükségét érzi, támaszt nyerjen benne, vagy ha kell, színpadi élete még reálisabbá, még szuggesztívebbé váljék."

Az előadást Nagyajtay Teréz jelmezeivel, Farkas Ferenc kísérőzenéjével kettős szereposztásban játsszák. A január 7-i felújításon Básti Lajos, Lukács Margit és Major Tamás lép föl; néhány nap múlva bemutatkozik a másik három főszereplő: Bessenyei Ferenc, Szörényi Éva és Ungvári László. Bessenyei és Ungvári ezúttal debütál a Tragédiában; az előbbi már ekkor és még hosszú ideig az Úr hangjának „alakítója" is. A hagyományoknak megfelelően több szerepet játszó színészek között találjuk a Nemzeti Színház kiválóságait, többek között Bihari Józsefet, Mányai Lajost, Makláry Jánost, Juhász Józsefet, Fónay Mártát, Pártos Erzsit, Sinkovits Imrét, Baló Elemért, Máthé Erzsit, Rajz Jánost, Siménfalvy Sándort, Kohut Magdát, Csernus Mariannt, Raksányi Gellértet, valamint a londoni szín három diákjának szerepében három főiskolai hallgatót, Bodrogi Gyulát, Láng Józsefet és Lőte Attilát. A szerepösszevonások közül a legfigyelemreméltóbb, hogy ugyanaz a színész, Kálmán György játssza a lezüllött, tudománnyal kereskedő londoni Nyeglét és a falanszter Tudósát; de ő a párizsi szín halálba küldött Márkija is, s egyik-másik kritika majd fölrója, hogy a Madách előírta nemes méltóság helyett pökhendi, *nyegle* gesztussal fogadja sorsát.

A tiszta játékidejét tekintve négyórás előadás hatalmas, kirobbanó közönségsikerében a nemzeti klasszikus iránti érdeklődésen kívül politikai feszültségek is közrejátszanak. Pénztárnyitás előtt hosszú sorok kígyóznak a Blaha Lujza téren, jegyhez jutni hetekre előre lehetetlen.

(Befejezés a következő számban)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Bőgel:
A la recherche de valeurs submergées

Pendant longtemps, Sándor Sík – qui aurait cent ans en 1989 – n'était pas traité selon ses mérites, bien que ce prêtre et poète excellent ait joué un rôle important dans l'évolution de la mentalité hongroise moderne, tant en littérateur qu'en pédagogue. Son drame historique, *Le Roi Stéphane* vient d'être repris par le théâtre de Veszprém; malheureusement, malgré l'occasion solennelle (l'inauguration du bâtiment reconstruit), l'intention honorable de la redécouverte et de l'ouverture théâtrale et politique, les véritables valeurs de la pièce restent toujours cachées.

László Zappe:
Philosophes au bagne

Voici le résumé de l'histoire de *L'Interrogatoire,* pièce d'István Eörsi: son action se déroule en 1953, l'auteur l'a conçu en 1965, sa création a eu lieu en 1984 à Berlin-Ouest et il fallait attendre jusqu'à 1988 que la première hongroise ait enfin lieu. Le texte flotte entre le concret et le parabolique mais le spectacle de Kaposvár, réalisé par László Babarczy et János Mohácsi, corrige cette incertitude, grâce surtout à la présence intensive des acteurs.

Anna Földes:
L'homme, la femme et l'hymne national

L'Hymne, cette pièce en un acte de György Schwajda était connu aussi dans une version plus étendue, intitulée *Au secours!* A la Scène de Budapest le metteur en scène János Taub garde le texte original mais en remplit une soirée entière; pourtant, le plus important c'est que sous sa main le texte qui paraît à la lecture un peu vétuste sert de base pour une expérience théâtrale poignante.

Judit Szántó:
La poésie de l'enfer

Tête de poulet de György Spiró était, il y a deux ans, un des succès les plus brillants du Théâtre Katona József. Tandis que ce spectacle peut passer pour presque parfait, la reprise présente à Békéscsaba n'est point exempte de défauts – pourtant, la qualité du texte y devient encore plus manifeste. Le metteur en scène János Mrsán réussit même à dégager de cette pièce dite « hipernaturaliste » un aspect nouveau: les émotions généreuses, le désir de communication qui somnolent même dans les gens rejetés à la marge de la société.

András Pályi:
Style et « état spirituel »

La politique culturelle officielle a longtemps hésité à autoriser les théâtres hongrois à jouer des pieces d'Eugène Ionesco et les premières à paraître étaient plutôt les produits de ses débuts. Au Théâtre Katona József le metteur en scène Tamás Ascher s'est maintenant essayé à un texte conçu à une époque postérieure, *Le Roi se meurt* mais malgré le bon travail des acteurs et l'ambition méritoire du réalisateur le spectacle n'arrive pas à nous toucher d'une manière plus profonde.

Judit Csáki:
Une affaire privée

Le motif principal du directeur Ferenc Lendvay pour présenter au théâtre de Kecskemét la tragédie *Marie Stuart* de Schiller dans sa propre mise en scène, c'était probablement le désir de donner à son épouse, l'actrice Éva Lőrinczy le rôle de la reine Elisabeth. Ce n'est pas la première fois que notre critique pense découvrir cette considération de direction un peu bizarre; toutefois elle remarque que dans ces conditions il ne vaut pas la peine d'analyser le spectacle, les problèmes éthiques du travail théâtral donnant plus de matière à réfléchir.

János Erdei:
Les Brigands à Eger

Après avoir mis en scène à Eger un *Mariage de Figaro* assez réussi, Péter Valló a été invité maintenant par l'ensemble récemment formé pour réaliser avec eux *Les Brigands* de Schiller. Malheureusement cette fois-ci le spectacle voulu tragique ne passe pas la rampe, ce qui est dû, entre autres, à certaines erreurs dans la distribution des rôles.

Balázs Kormos:
« J'emporte mon théâtre avec moi »

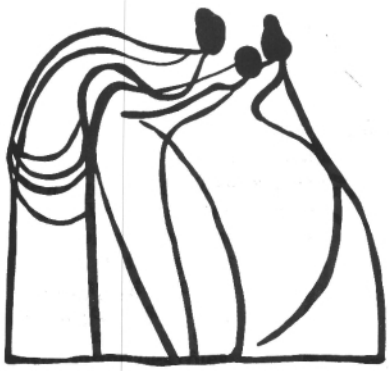
János Taub, autrefois un des chefs de file du théâtre en langue hongroise à Transylvanie, avait, plus tard, émigré en Israel et travaille dans les années récentes régulièrement en Hongrie. Dans cet interview il parle de sa vie, de ses idéaux artistiques, de son travail et de sa méthode théâtrale.

Edit Bors:
Le Théâtre de la Lune

La conversation se poursuit ici avec István Malgot, animateur de l'ensemble d'avant-garde Théâtre de la Lune qui – en partie à propos de sa dernière mise en scène, une variante de *Hamlet* – expose les components politiques et artistiques de son expériment de théâtre total, parle de leurs projets futurs et définit la place qui revient et pourrait revenir à son ensemble dans le contexte de l'époque des réformes actuelles en Hongrie.

Tamás Koltai:
La reprise en 1955 de « La Tragédie »

La Tragédie de l'Homme d'Imre Madách où les traditions du mystère se marient d'une manière spécifique à la vision historique du XIXème siècle, a toujours joué un rôle tout particulier dans l'histoire de notre théâtre. Pourtant, dans la première moitié des années cinquante ce drame national par excellence a été banni pour des raisons idéologiques du programme du Théâtre National et sa première reprise d'après la libération n'a pu avoir lieu qu'en 1955. Tamás Koltai analyse l'histoire de cette reprise en tant qu'un chapître important et plein de contradictions du passé récent de notre théâtre.



Ára: 30 Ft