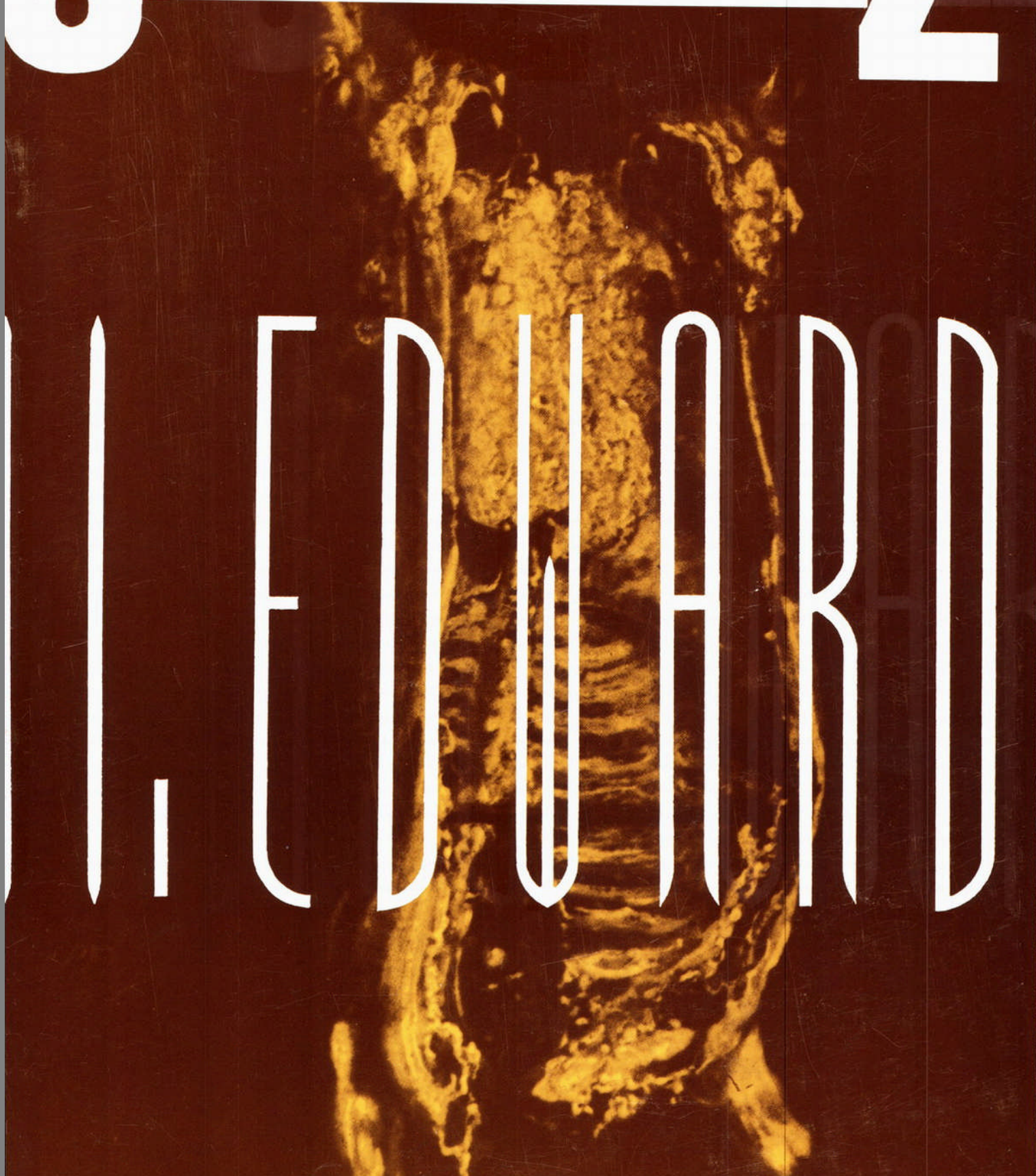
SZÍNHÁZ



II. EDWARD

XXVI. ÉVF. 12. SZÁM 1993. DECEMBER

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Szántó Judit:
SZEGÉNYES KOLDUSOK 1
(Bertolt Brecht: Koldusopera)
Kovács Dezső:
NATALJA ÉS A FARKASOK 3
(Turgenyev: Egy hónap falun)
Nánay István:
EGY ÉRTELMISÉGI DRÁMÁJA 6
(Ibsen: Rosmersholm)
Tarján Tamás: SZÍNHÁZI REGÉNY 8
(Kosztolányi-Babarczy: Néró, a véres költő)
Stuber Andrea: FEKETE NAPERNYŐ 10
(Shaw: Warrenné mestersége)
Tasnádi István: KOCSMAFILOZÓFIÁK 12
(Czakó Gábor: Fehér ló)
Szűcs Katalin: CIVIL ŐSZINTESÉG 14
(Csehov: Ványa bácsi)
Kállai Katalin: LEJTŐ 16
(Arthur Miller: Hegyi út)
Sándor L. István: KÖDBŐL KÖDBE 17
(Dürrenmatt: *Angyal szállt le Babilonba)*
Tegyi Enikő:
POSZTMODERN SZENVEDÉLYEK 19
(Christopher Marlowe: II. Edward)

Malcolm Kelsall: II. EDWARD 23 *(Marlowe és Shakespeare - különbségek és párhuzamok)*

Bérczes László: A FÉNYKÉPÉSZ 32
(Koncz Zsuzsa kiállításáról)

Martin Esslin:
A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ 34
(Második rész)

Gerold László:
VAJDASÁGI SZÍNHÁZI KÖNYVEK 47

Drámamelléklet:
CHRISTOPHER MARLOWE: II. EDWARD
(Fordította: Forgách András)

Egy hónap falun (3. oldal)

II. Edward (19. oldal)

Esslin-esszé (34. oldal)

XXVI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1993. DECEMBER
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki *Judit*
Csomor *Mártonné (szerkesztőségi titkár)*
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay *István (főszerkesztő-helyettes)*
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest *V., Báthory u. 10. H-1054*
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő Postahivatalnál, a Posta hirlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (93 22574) Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hite/ Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Rembrandt: Mészárszék

A hátsó borítón:
Eperjes Károly (Koncz Zsuzsa felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

SZÁNTÓ JUDIT

SZEGÉNYES KOLDUSOK

BERTOLT BRECHT: KOLDUSOPERA

A bemutató nézői között bizonyára többségben voltak a szurkolók, akik némi ünnepi elfogódottsággal foglalták el helyüket. Jó érzés, hogy ínséges mindennapjaink közepette színház születik; jó érzés, hogy várhatóan végre művészi izgalom költözik a megkopott hírű épület falai közé; jó érzés, hogy nagy sokára a szó nemes értelmében potenciális vetélytársa támadt a monopolhelyzetében kissé márfeszengő Katonának; jó érzés, hogy fővárosi színház szerveződik az immár „gurui" autoritást élvező Taub János köré; s végül, de korántsem utolsósorban, igen-igen jó érzés, hogy társulatba illeszkedhet, méltó hajlékot kaphat számos kiváló, de jó ideje kallódó színésznő és színész.

Ennyi lelkesült bevezető mondat - bár korántsem üres tiszteletkör - után nyilván kisejlik a sorok közül, hogy az első műsordarab első előadása alatta maradt a felcsigázott várakozásnak. Szándékosan írok „első" előadásról, mert a továbbiak még feldobhatják a produkciót; feszesebb ritmussal például lerövidülhet a háromnegyed tizenegyig tartó előadás, mert ekkora játékidő *a Koldusopera* esetében több, mint bűn. Nem hinném azonban, hogy a bejáratás utána gépezet már sehol sem fog csikorogni.

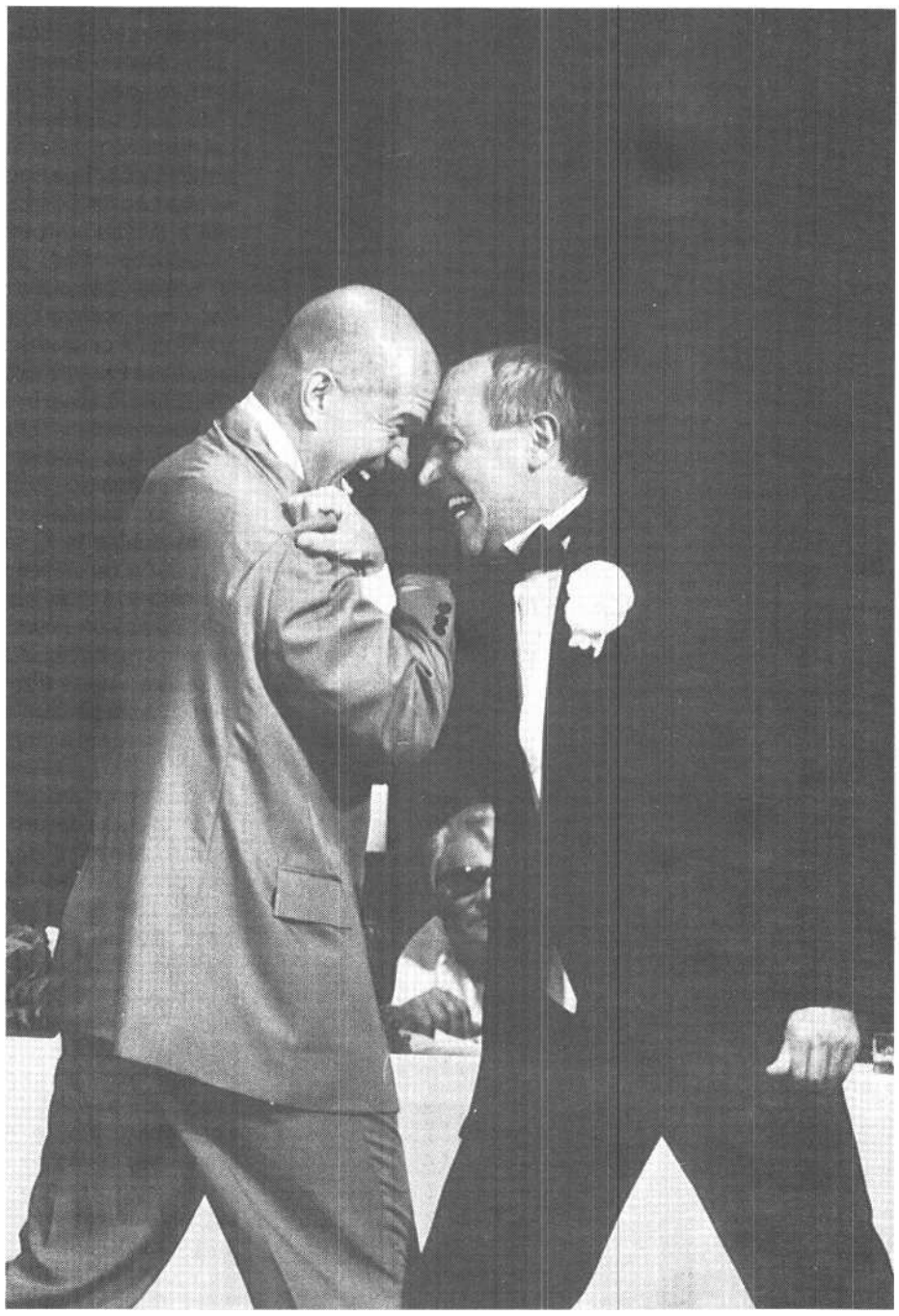
Taub János sajátos és hazai színpadainkon ritkaságszámba menő rendezői alkatát néhány kiváló munkájából már megismerhettük. Ebből az alkatból jórészt hiányzik, amit szeretni, sőt preferálni megszoktunk: az érzelmi telítettség csakúgy, mint a forró közéleti szenvedély - Taubnak egyenesen jól áll a „kívülálló" vállalt szerepe. Azt hozta, ami idegen színjátszásunktól, s aminek hiánya sokszor az érzelmi telítettség, a közéleti szenvedély művészi értékét is lerontja: a magas fokú tudatosságot, a mesterségbeli perfekcionizmust, a játéknak mint előadásszervező esztétikai minőségnek a primátusát. Első látásra úgy tetszik: ő ma Magyarországon az ideális Brecht-rendező.

A dolgok azonban valószínűleg sokkal bonyolultabbak. Kérdés, nem születik-e olykor izgalmasabb eredmény, ha a rendező és a szerző személyisége között feszültség van, ha egy alapvetően másfajta, magát tehát korlátozni kénytelen művészi temperamentum áramlik szét a mű érrendszerében. Nem hinném ugyan, hogy itt bármilyen szabályt fel lehetne állítani, vagy akár csak gyümölcsözően elmélkedni is a helyes arányok mércéjéről, de azért talán nem jelentés nélküli a tény, miszerint az eddigi legjobb magyarországi *Koldusoperát* - a Háromgarasost - a túlhabzó temperamentumú, örökösen izzó és perzselő, ízig-vérig közéleti hajlamú Jurij Ljubimov rendezte.

A bemutató előtti napon egy, a magyarországi koldusdivatokról értekező újságcikk csak amúgy slusszpoénnak odavetette: aligha van ma nálunk aktuálisabb színmű a Koldusoperánál. Ami annyira evidens, hogy rájátszani talán nem is ildomos. De azért ignorálni sem szükséges. Ebben a Koldusoperában a koldusok kevesen vannak - holott amúgy a színpadon elég népes statisztéria látható -, és akik vannak is, jellegtelenek. És Peachum híres fenyegetése az eljövendő igazi koldusokkal kapcsolatosan, noha elhangzik, senkinek nem lúdbőrözteti meg a hátát. Éppen csak elhangzik. Taub talán azt gondolta: önmagáért szól. De háta színpadon semmi sem szól önmagáért, még az egész *Koldusopera* sem.

Ez a Koldusopera, számos Taub-rendezéshez hasonlóan, megint csak a mesterségről szól, az elején igazán nagyszerűen. Ahogy a koldusok transzparensként a saját fejüket lobogtatva vonulnak fel, ahogy a nyüzsgő nagyvárosi tömegből, a cikázó rendőrök kordonából kirobban a csúcsformában lévő Hirtling István, és a cápadallal beavat Bicska Maxi titkaiba, elegánsan,

Bubik István (Bicska Maxi) és Iglódi István (Tigris Brown)



lendületesen és vésztjóslón, ahogy utána Bubik István mint meghökkentően tar és kockafejű Maxi tőrjátékával bűvöli magához egy szellemes pantomimban Kubik Anna riadt kis gyík Pollyját, az egy nagynak ígérkező színházi este nyitánya. A következő jelenetben pedig Darvas Iván ekkor még érdekes, szikár, ironikus Peachumje mellett megjelenik az előadásnak Hirtling mellett másik kiemelkedő szereplője, sok éves kedvencem, Mészáros István, mint lenyűgözően slemil, akrobatikusan szervilis Filch, és Peachummel való párjelenete sikeresen indítja a darab gondolati ívét. Ám a jelenet végén belép a rég nem látott s fájón nélkülözött Bánsági Ildikó, korosztályának egyik legjobb színésznője, és én ekkor kezdtem nyugtalankodni. Bánsági engedelmesen és persze nagy szakmai pontossággal megcsinált valamit, ami nem volt s nem lett az övé, és amellett: a kicsavart, affektált vampos pózokon túl kicsoda úgy általában és ebben az előadásban Celia Peachum? A személyiség nem ütött át az alakításon, és így a mesterség vázzá szikkadt, mutatvánnyá sivárult. Ezért bizony kár volt idő előtt átmenni anya-, sőt anyósszerepbe.

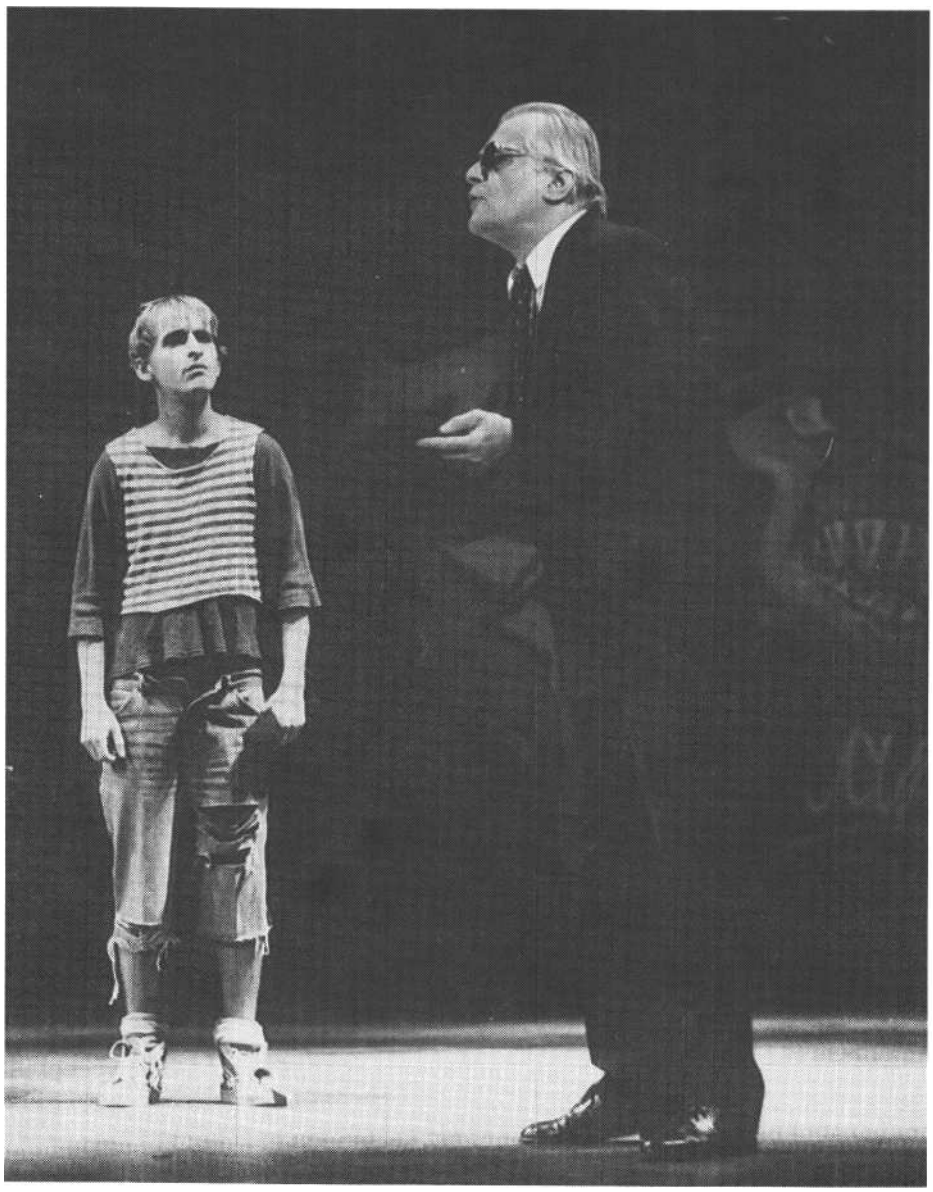
Az első rész kétségkívül dinamikusabb volt, a fel-felszikrázó kitűnő ötletek között nem kellett túl sok üresjáratot elviselni. De azért itt is feltűnt, milyen kínosan unalmasak például a bandatagok, mennyire csak gondolati háttér nélküli „szám" az ágyúdal; a rendező itt is megtartóztatta magát az olyannyira kínálkozó meghosszabbításoktól. És igazán jópofa volt az abszolút funkciótlan, mitsem tartó manökenkariatidákkal ékeskedő ágy, és igazán mulatságos, ahogy Bicska Maxi unottan a kariatidák domborulataira vetkőzik, no de voltaképpen miért szökteti meg Pollyt, ha még a nászéjszaka sem hozza tűzbe, és az, hogy a nagy kan hírében álló bandavezér alapjában unja az ipart, miért ér meg egy aprólékosan kidolgozott magánszámot?

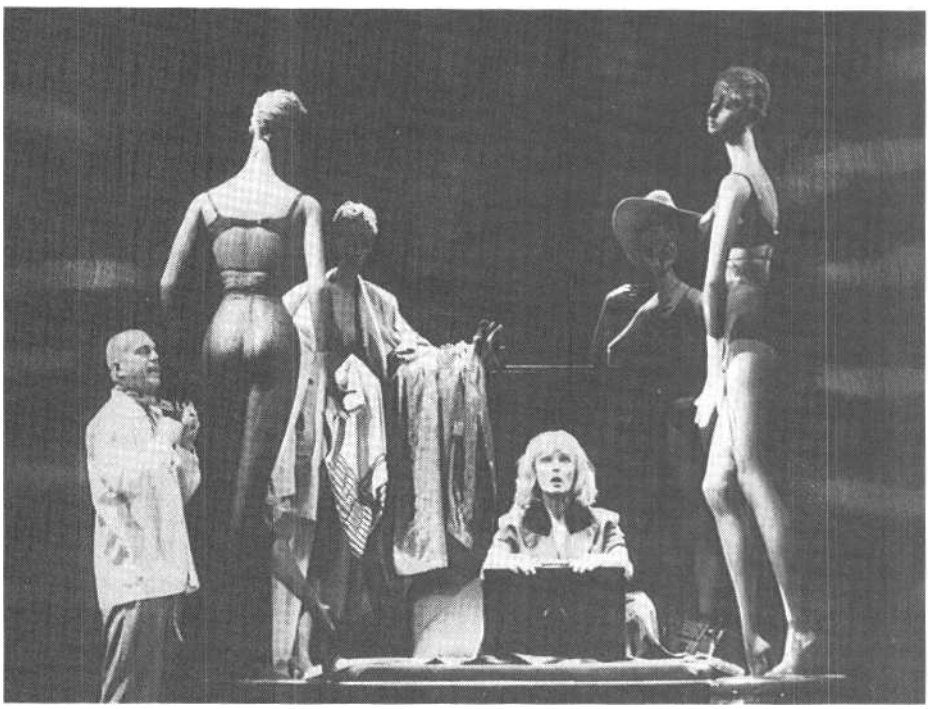
Említést érdemel a bordélyházi jelenet indítása is, a blokkoló ügyfelek, a magukat unottan, nőgyógyászati vizsgálati pózban feltáló, majd rutinszerűen elszámoló kurvák szellemes rítusával. Sokkal kevesebb ilyen ötlet jut azonban a második részbe, és sokkal tovább kell várni rájuk. A börtönjelenetek, valamint Tigris Brownnak a kolduskirálynál tett látogatása pedig, valljuk be, már szimplán unalmasak; ha ötlet sem pótolja a gondolat hiányát, ugyan mi marad? A közönség még mindig várakozik, és meghatóan lelkes kuncogással nyugtázza Bicska Maxi nevezetes tirádáját a bankrabló és a bankalapító sajátos viszonyáról, de Taub nem úgy mondatja el e sorokat, mint aki igényt tartana effajta „aha-élményekre." Dürrenmatt szellemes undoksága jut eszembe: ,,...drámáim tyúkketrecében kétségbeesetten kutatják a magyarázat tojásait, én pedig azokat csökönyösen vonakodom megtojni." Nos, Taub ugyanilyen csökönyösen vonakodik megtojni az átélhető rendezői értelmezés tojásait, s én még kész is lennék kajánul mulatni a csalódottakon (köztük, mi tagadás, önmagamon is), ha a ketrecben másfajta tojásokra lelnék.

Az, hogy Taub János céltudatosan lemond a *Koldusopera* véres aktualitásának és aktualitásainak kiaknázásáról, egy dolog. Ő másfajta színházzal hódított eddig, s olyan eredményesen, hogy Eperjes Károly a mester kedvéért hajlandó hommage gyanánt a szünet előtt egy néhány másodperces némajelenetért bejönni a színházba. (Ez a hangsúlyos pontra illesztettjelenet arról szól, hogy Polly szeretőnek is ugyanolyan hüllővérűen blazírt alakot fogott ki, mint amilyen az éppen dutyiba csukott férj. Ennyi.)

Ám ahhoz a fajta színházhoz, amely feltehetően - s egyéb munkáiból is következtethetően - Taub szeme előtt lebegett, a Művész Színház társulata még nem érett meg s nem érhetett össze. Hiába vonta fejére Törőcsik és Schwajda a soros emberevők vádját, még így is vállukra vettek egynémely ballasztot, és saját választásaik-hoz is fér helyenként vita. Ami azonban ennél fontosabb: az önmagukban valóban elsőrangú, de sokfelől jött, heterogén iskolázottságú tagok sem beszélnek még „taubul" (és bizony lehet, hogy némelyeknek soha nem is fog vérükké válni ez a nyelv). A Taub-színész olyan, mint Eperjes: minden utasítást a technika legmagasabb fokán végrehajt, mint egy tökéletes gépezet, de egyszersmind a marionett gesztusait a teljes, mi több, izgalmas személyiség egyszeri varázsával

Mészáros* István *(Filch) és Darvas Iván (Peachum)





Bubik István és Kubik Anna (Polly)
(Korniss Péter felvételei)

hitelesíti (enélkül ugyanis a legprecízebb, legvirtuózabb mutatvány is jellegtelen ágálás lesz). Erre azonban vagy születni kell - vagy nagyon sokáig, alázatosan és önfeladón, tanulni. Mészáros István például alighanem született rá; Hirtling pedig alighanem egy kivételesen éhes és kivételesen fogékony pillanatában találkozott a mesterrel. Ráadásul mindketten epizódot játszanak, amit sokkal könnyebb hatásosan megoldani, mert változatosságra már nincs se mód, se szükség. Ám Bubik István, aki sokfajta Koldusoperának lehetne kitűnő Bicska Maxija, ebben az egyben idegenül téblábol hős és antihős pólusai között, Bánsági Ildikó és Kubik Anna nagy igyekezettel, de átütő erő nélkül hajtják végre az utasításokat: Kubik ereje például elmegy a csináltan túlélezett váltásokra, bár a songokat mint pódiumszámokat igazán szépen és hatásosan adja elő. S hogy még így is mennyit számít a szakmai biztonság és a rutin, azt visszájáról illusztrálja Tóth Auguszta épp csak gesztikulálni képes, bábszerű Lucyje. Hernádi Judit (Kocsma Jenny) már korántsem volt ilyen engedelmes, 5 csak azért is a hagyományos figurateremtés eszközeivel él, s a kontraszthatások kidomborítása helyett őszinte szívű perditának mutatja magát, de ezzel csak annyit ér el, hogy kirí az előadásból. Vele ellentétben Iglódi Istvánon (Tigris Brown) látszik, hogy bár otthonosan mozogna Taub világában, idegesen keresi Tigris Brown helyét és dolgát ebben az előadásban - persze hiába, mert nincs neki. Neki sincs.

A végén a Taub-nyelvet mesterien saját modoraivá transzformáló Darvas Iván megsajnál bennünket, és hangsúlyosan sziszegi arcunkba az üzenetet. Ekkorra azonban már elfáradtunk, az idő is később jár, elvesztettük fogékonyságunkat.

Brecht-Weill: Koldusopera (Művész Színház)
Forditotta: Blum Tamás. *Díszlet:* Helmut Stürmer. Jelmez: Lia Mantoc. *Zene:* Selmeczi György *m. v. A rendező munkatársa.* Sodori Anna. *Rendezte:* Taub János.
Szereplők: Bubik István, Darvas Iván, Bánsági Ildikó, Kubik Anrria, Iglódi István, Tóth Auguszta-Ráckevei Anna, Hernádi Judit, Hirtling István, Bitskey Tibor, Hollósi Frigyes. Harkányi Endre. Győry Emil, Mertz Tibor, Varga Zoltán, Nagy Gábor, Mészáros István, Borbély Sándor m. *v.,* Szabó Gyula.

KOVÁCS DEZSŐ

NATALJA ÉS A FARKASOK

TURGENYEV: EGY HÓNAP FALUN

Lrátlanitott Csehov után romantikus Turgenyev? Mi történik az érzelmeinkkel az ezredvég tájékán? Vajon érdemes lehet-e figyelmünkre az érzelmek zűrzavara, a föl-izzó szenvedélyek tétova útkeresése, kitörése és semmibe hullása - vélhetően ilyen gondolatok is foglalkoztathatták Horvai Istvánt, mikor megannyi szikárrá és kopogóssá csupa-szított Csehov-interpretáció után érzelmesen szenvedélyes és ironikusan fanyar Turgenyev-átiratot mutatott be a Pesti Színházban.

Van egy jellegzetes és szimbolikus erejű jelenetsor az előadásban, amely mintegy összefoglalja a rendező drámaértelmezését. A féltékenységtől emésztett, feltörő érzelmein uralkodni alig tudó Natalja Petrovna imádottja, vetélytársa, házibarátja és egyéb szerelmi üzletfelei társaságában sárkányt eregetni megy a természet lágy ölére. Az udvarház életét felborító ifjú házitanító, Beljajev előzőleg elhajította a sárkányt, hisz azt hitte, fabrikálásával fájdalmat okozott a ház úrnőjének. A jókedvű társaság látszólagos szerelmespárja, Verocska és Beljajev egymással versengve nyargal a szelek szárnyán repkedő sárkány utáni, a színpadtérben csak a feszülő zsinórt látjuk; húzzák, cibálják, egymás kezéből kapkodják, kergetőznek véle. Natalja egyre izgatottabban követi őket, előbb csak a tekintetével; majd úri dámából hirtelen visszavedlik mezítlábas bakfissá, már ott futkároz ő is a fiatalok között, elkapja a hév, a sárkány után veti magát, s már csak rohan körbe, kibomlott hajjal, zilláltan, eszelősei, akár valami haláltáncban; a többiek mozdulatlanná dermedve nézik, amint elhajítja a zsineget: szálljon, ami repülni akar, eridj sárkány.

Horvai rendezése nemcsak e hangsúlyos ponton „á'ja tovább" a két részbe tömörített ötfelvonásos drámát: jeleneteket helyez át vagy nyomatékkal ismétel meg, szövegdarabkákat illeszt a drámatestbe, s viszonylagos szabadsággal (bár korántsem szabadosan) nyúl Elbert János hibátlanul gördülékeny fordításához. A háziszolga, Matvej szerelmi rohamai átindázzák a kusza és szövevényes érzelmi hálókból szőtt játékot; a szerelmek nemcsak egymásba fonódnak, ha-

Eszenyi Enikő (Natalja) és Kern András (Rakityin)

nem egymás ironikus tükörképeivé is válnak: az érzéki szenvedély lírája viharos gyorsasággal torkollik a nyárspolgári házasság prózájába, az álmok, ábrándok poézise brutálisan landol az illúziótlan napi valóság földjén. A rendezésnek (s a dramaturgiának) talán ezt a vonulatot sikerült legplasztikusabban kibontania drámából: a szerelmi viszonyok finom összhangzatát, ironikus egybecsengéseit, a komédiai félreértések-félre-hallások külső burka alatt a nyers érdekek valóságát. Mindezt úgy, hogy közben mindvégig érezzük: a szerelmi kergetőzés látszólag önfeledt játéka vérre megy, hiszen a körtánc vég-pontján ott a Bolsincov- vagy a Spigelszkij-féle házassági ajánlat, vagy akár a szélgép, amellyel a kataton magányba zuhant szerelmes asszonyt hűtögeti a jó szándékú, balga férj. Az epizódszereplő Matvej és Kátya mindvégig hangsúlyosan vannak jelen az előadásban, előbbi az éteri vonzalmak ironikus ellenpontjaként, utóbbi a fertőzetlen természetesség és egyszerűség rezonőrjeként. Elbert fordításában Matvej „a legszebb férfikorban" üldözi szerelmével vonakodó kedvesét, az előadás komótos háziszolgája Kátyát hajkurászva sűvíti: „Most vagyok a csúcson." De másutt is tetten érhető ugyanez az illúziókat foszlató dramaturgiai szándék: Turgenyevnél a szerelmi dráma csúcspontján Beljajev kitárt karral indul Nataljafelé. Horvai rendezésében Eszenyi komótosan két kezébe fogja imádottja üstökét, s szájon csókolja a fiút. Vívódó-gyötrődő nő helyett céltudatos asszonyt látunk, aki hibátlan női ösztönnel enged szabad utat érzelmeinek, rácsodálkozik a visszautasításra, s olyan kétségbeesett szenvedéllyel omlik össze, hogy megremeg tőle a nemesi udvarház valamennyi kerti lugasa.

Az előadás kényesen egyensúlyoz a romantikus szenvedélyek s a szerelmi viszonyok groteszk víziójának határvidékén. Néha roppant tempóval engedi száguldani előre a drámát, néha vontatottan elidőzik egy-egy szituáció kibontásánál. A rendező Horvainak persze korántsem lehetett könnyű dolga, már csak azért sem, mert e mű folyamatos dramaturgiai csapdák sora: a szereplők szinte sosem önnön szerves fejlődésük révén jutnak el érzelmeik tudatosításához, hanem valamely más szereplő „előlegezi meg," hogy mit is éreznek egy adott pillanatban. Ami a darabban dramaturgiai „csavar," a színrevitelben hatványozottan jelentkező csapdahelyzet: még meg sem érlelődött egy-egy figura érzelme, már néven neveztetik, s hordozójának ekként kell viszonyulnia a szituációhoz.

Bár a premieren tapasztalható apró szövegtévesztések, disszonáns hangok is arról tanúskodtak, hogy az előadás „nem készült el" teljesen, a szereplők többsége rutinosan hozta a rendező által rászabott figurát. Tahi Tóth László kiégett, cinikus orvosának azt hisszük el leginkább, hogy végképp elege van magából: megcsömörlött, életunt Spigelszkije megrendítően önleleplező volt, mikor házassági ajánlatnak álcázott életbizonyítványát kántálta elő. (Abszurdba hajló dalocskája a kecskét felfaló farkasokról joggal kapott nyíltszíni tapsot.) Kern András Rakityinként

Alföldi Róbert (Beljajev) és Murányi Tünde (Verocska)

Murányi Tünde és Eszenyi Enikő
(Koncz Zsuzsa felvételei)

látni engedi - szinte minden önfegyelmező mozdulatán átsugárzik -, hogy ez az álhatatosan epekedő hősszerelmes házibarát nem az ő fanyar clownalkatára van szabva. A félénken rámenős és céltudatosan félszeg házitanító (Alföldi Róbert) ámuló öntudatra ébredése, a viháncoló bakfisból villámgyorsan asszonysorsba zuhanó Verocska (Murányi Tünde) fájdalma, a rejtőzködő Kátya (Jónás Rita) üde természetessége és fertőzetlensége, a házőrzőként újra meg újra előráncigált szolga, Matvej (Sipos András) együgyűen komótos rámenőssége kimérten adagolja a humort, az iróniát és a lírát. Hetényi Pál drabálisan együgyű, egy tömbből faragott Bolsincovot, Hullan Zsuzsa a keserű valósággal illúziótlanul szembesülő Lizavetát formáz meg, míg Szoboszlay Sándor német nevelője az idegenségről, Barta Mária az anyai-nagyasszonyi gőgről s a Miskolcról vendégül hívott Szervét Tibor a férji elvakultságról és szenvedő tehetetlenségről állít ki látleletet.

Minden szereplő teszi a dolgát fegyelmezetten, az előadást mégis, vagy mindezek ellenére Eszenyi Enikő Nataljája viszi a vállán: az ő érzelmi hullámzásai, szeszélyes fordulatai uralják a játékot, s értelmezik vagy értelmezik át a többi szereplő jelenlétét. Eszenyi széles ecsetvonásokkal, határozott kontúrokkal - mint egy némafilm szenvedélyesen gesztikuláló hőse -, s mégis roppant hajlékonysággal formálja meg a szerelmével és lelkiismeretével viaskodó nő alakját. Nataljája légies, törékeny és kőkemény: ideges vergődése, hisztérikus toporzékolása félelmetes, tiszteletet parancsoló és groteszk egyszerre. Csak lassan szánja rá magát a döntésre, „fejlődéstörténete" valóságos pszichológiai tanulmány. Érzelmi hullámzásaiban ott a düh, az elkeseredettség, a bizonytalanság és a kiszolgáltatottságtól való félelem, valamint az érzéki vágy tombolása; az elfojtott, szublimált ösztönvilág fájdalma, s az animális érzékiség önkívülete. Kipirult arccal repked, majd sápadtan magába zuhan, tétován kapaszkodik Rakityinbe, majd elöki magától, Iszlajev karjaiba omlana, de gondolkodóba esik, Verával taktikázik, s önmaga csapdájába sétál bele. Mikor rájön, hogy veszített, s szerelme elhagyja, fölmászik a kerti rácsra, és élettelen tárgyként zuhan vissza a földre. Erről az összecsuklásról szól Eszenyi-Natalja küzdelme, ettől lesz íve szenvedéstörténetének; zuhanása szabja ki jellemének határait, s rajzolja meg a játék röppályáját.

Fehér Miklós csikorgó díszletei nemcsak fém-jelzik, hanem picit el is játsszák az előadást. A színpadon fehérre mázolt kerti lugas rácsait kocsiztatják újra meg újra félsötétben a díszlete zők. Az udvarház lakói tétován bukdácsolnak közöttük. Aztán elénk libben egy hinta, egy törékeny asszony felül rá, s meglódítja a játékot is, amely vele emelkedik és röpül, mint az eleresztett sárkány a szélben.

I. Sz. Turgenyev: Egy hónap falun (Pesti Színház) Fordította: Elbert János. *A Pesti Szinház-i változatot* Horvai István *készítette. Díszlet:* Fehér Miklós. Jelmez: Jároskuti Márta. *Koreográfus:* Kováts Tibor. Zene: Orbán György. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *A rendező* munkatársa: Putnoki Ilona. *Rendező:* Horvai István.

Szereplők: Szervét Tibor m. v., Eszenyi Enikő, Murányi Tünde, Barta Mária, Hullan Zsuzsa, Szoboszlay Sándor, Kern András, Alföldi Róbert, Hetényi Pál, Tahi Tóth László, Sipos András, Jónás Rita.

NÁNAY ISTVÁN

EGY ÉRTELMISÉGI DRÁMÁJA

HENRIK IBSEN: ROSMERSHOLM

Lassan sorozattá rendeződnek a Radnóti Színház Ibsen- (és Strindberg-) bemutatói. S ez rendjén is van egy magát a polgári értékek megőrzőjének és ápolójának tartó színház esetében. A kérdés az, hogy e be-mutatókkal a színházi alkotók csupán tisztelegni akarnak e két, a polgári értékeket a legkomplexebben megjelenítő drámaíró nagysága előtt, avagy a drámák előadásaival élő problémákról tudnak-e beszélni? Fogalmazhatnék egyértelműbben is (idézve számos hivatásos és nem hivatásos néző értetlenkedő kérdéseit): kinek kell ma Ibsen? Tud-e nekünk valamit mondania múlt századi drámaköltő? S még konkrétabban: mit lehet kezdeni a sokak által legunalmasabbnak tartott alkotásával, a múlt árnyaival viaskodók tragédiáját megidéző Rosmersholmmal sorsproblémák iránt érzéketlen korunkban? A Radnóti Színház meggyőzően válaszol e kérdésekre.

Végvári Tamás (Kroll), Kováts Adél (Rebekka) és Bálint András (Rosmer)

Mindenekelőtt azzal, hogy egyáltalán Ibsent játszik, s ezáltal hitet tesz azon drámaíró mellett, akinek hatása meghatározó a huszadik századi drámaművészetre. Egyszerre kezdet és vég. Lukács György - akire mostanság nem ildomos hivatkozni, de ettől igazságai nem vesztik érvényüket - A *modern dráma* fejlődéstörténetében kíméletlenül pontosan elemezte ezt a kettőslényegűséget; azt, hogy Ibsen műveiben csaknem minden dramaturgiai megoldás (az intrikus cselekménymozgató szerepe, a véletlenek, a nagyjelenet, a rezonőr jelenléte stb.) részint a romantikus, részint a francia jól megcsinált drámából eredeztethető, de azt is, hogy ezek a megoldások mennyiben mutatnak túl a mintákon, s milyen drámatechnikai és szemléleti újításokat eredményeznek. George Steiner szerint Ibsennel újra-kezdődik a dráma története, más esztéták (például Peter Szondi, Robert Brustein) szerint vi-

szont a drámai műnem huszadik századi haldoklásának korszaka éppen Ibsennel kezdődik. Mindkét vélekedés igaz; nézőpont kérdése, hogy az ibseni drámaírás mely aspektusát választják a szerzők elméletük vezérgondolatául.

Az életművön belül *a Rosmersholm* megítélése különösen ellentmondásos. Lukács az író legmélyebb tragédiájának tartja, Kárpáti Aurél tiszta sorstragédiának, Brustein - akárcsak Ibsen modernkori méltatóinak többsége - alig tesz említést a műről. Sajátos ellentmondás kíséri a drámát: az irodalmárok, a drámatörténészek ugyan elismerik remekműnek, de a színházi emberek egyre inkább ódzkodnak a színrevitelétől. Mi lehet ennek az idegenkedésnek az oka? Talán a legtalálóbban Péterfy Jenő és Kárpáti Aurél nem éppen mai keletű, de ma is igaz megállapításaiban rejtőzhet a válasz. Péterfy szerint itt „nem annyira az alakok beszédére, mint inkább a gondolataira kell vigyáznunk," míg Kárpáti arra utal, hogy „a *Rosmersholm* hőseinek sorsát nem a cselekmény, hanem jellemük determinálja," azaz a darab „drámai struktúrája tiszta pszichológia" - márpedig a pszichológiai műértelmezéstől a modern színház szinte teljesen elszokott. (Ez még a ma is lélektani realistának mondott magyar színházra is érvényes.)

Holott ez a dráma nemcsak az ibseni életmű egyik legtipikusabb darabja, hanem problematikájában rendkívül sok mai asszociációt is kínál. A *Rosmersholm* az ibseni analitikus dráma mesterműve: a múlt eseményei ebben a darabban szervesen beleépülnek a jelen történéseibe, s meghatározzák a szereplők sorsát. A kapcsolat a külvilág és a főszereplők, Rosmer és Rebekka West között tökéletes egyensúlyban van, a dráma minden motívuma pontosan kiegyenlítve, mintegy hálót alkotva fonódik össze.

Ez a dráma azonban nemcsak s nem elsősorban a múlttal való hadakozás drámája, s nem is csupán lelkiismereti dráma. *A Rosmersholm* mindenekelőtt a választás lehetőségét vagy képtelenségét vizsgálja. S mint ilyen, mai szóval tipikus értelmiségi dráma.

Rosmer életében összesűrűsödnek az események. Felesége öngyilkossága után megerősödik benne az a régóta érlelődő s Rebekka által inspirált elhatározás, hogy szakít hitével, felhagy lelkészi hivatásával. Mindaddig, míg döntése nem kerül nyilvánosságra, nincs semmi baj, de amikor kénytelen színt vallani sógorának, a konzervatív politikussá lett Krollnak, illetve a radikális Mortensgaard-nak, szembe kell néznie döntése következményeivel. A döntés további választási helyzetet idéz elő: vagy a családi hagyományoknak megfelelően a konzervatívok pártját segíti, de akkor értelemszerűen vissza kell vonnia előbbi elhatározását, vagy a radikálisokhoz pártol, de akkor is csapdába kerül, mivel azoknak sem kell a hitehagyott keresztény; nekik

Haumann Péter (Brendel) és Bálint András (Koncz Zsuzsa felvételei)

a hívő, mégis baloldali ember befolyására lenne szükségük. Ráadásul évekkel ezelőtt épp Rosmer bélyegezte meg a radikális Mortensgaard-t egy házasságon kívüli kapcsolata miatt, s most őt is a Rebekkával fenntartott, a külvilág szemében tisztázatlan viszonya miatt akarják ellenfelei kikezdeni. Akár jobbról, akár balról jön a támadás, mint mindig, most is összekapcsolódik a szabad gondolkodás és a szabad szerelem. S ezt az alapdilemmát árnyalja - és teszi elviselhetetlenné - a múlttal való szembenézés, az, hogy kiderül: Rosmer felesége azért lett öngyilkos, hogyne álljon útjába sem Johannes karrierjének, sem Rosmer és Rebekka bontakozó kapcsolatának, s a végzetes tettet éppen West kis-asszony készítette elő előre eltervezett módon. Rebekka fiatalsága és radikalizmusa felrázza Rosmert, ugyanakkora kapcsolat megváltoztat-ja a lányt is. „A rosmeri szemlélet megnemesít, de egyben megöli a boldogságot" - mondja egyhelyütt Rebekka. Mi ez a rosmeri szemlélet? Egyfelől az etikusságba vetett feltétlen hit és bizalom; az a meggyőződés, hogy az embereket meg lehet változtatni, jobbá lehet tenni a rábeszélés, a személyes példaadás, a meggyőzés eszközeivel. Másfelől része ennek a szemléletnek az a döntésképtelenség, amelyet a halott feleség emlékével való viaskodás, az öngyilkossága miatti önvád, a felelősség mértékének méricskélése, az új szerelem vállalása körüli bizonytalankodás, illetve a hit következetes meg-tagadásának lehetetlensége okoz. Ez a szemlélet végleges kudarcot vall; e két, későn egymás-ra talált, a halott asszony kísértő emlékével viaskodó, s az újra meg újra megjelenő, halálba hívó fehér lovak látványától gyötört embernek nem lehet más sorsa, mint a páros öngyilkosság.

A múlton való rágódás; a jövő utópista tervezgetése, s közben a jelen idejű cselekvés elmulasztása; a régi hitek levetése, s egyszersmind az új eszmék hiánya; az ellentétes politikai és ideológiai irányzatok közötti választás elodázása, a pártatlanság elvének hangoztatása, ugyanakkor az a tehetetlenség, ami e pártatlanság mások általi kihasználásakor megnyilvánul - mindez kortól és helytől függetlenül örök értelmiségi problémakör. Mindenekelőtt erre érzett rá a Radnóti Színház, amikor ennek a darabnak a bemutatására vállalkozott.

Ennek megfelelően Valló Péter rendezése nem elsősorban a darab szimbolista és analitikus jellegét állította előtérbe, hanem a főszereplő identitásdilemmáját. Ehhez minden más szereplő a maga módján csupán érveket és ellenérve-

ket szolgáltat, ezáltal felerősödtek a műben meglévő tételdrámavonások. Némiképpen ezt nyomatékosítja az a rendezői trouvaille is, hogy a felvonásnyi jelenetek zenével, pillanatnyi sötétttel szét vannak szabdalva, így a szereplők bejövetelei, illetve az előadás szempontjából fontos epizódok kiemelődnek, hangsúlyosabbakká válnak. (Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy ezáltal pergőbbnek tűnik az előadás.)

Az ibseni társalgási dráma mindig nehéz helyzetbe hozza a színrevivőket, mert olyan teret kell kialakítaniuk, amely realista helyszíne a történéseknek, ugyanakkor leképezi a darab belső struktúráját éppúgy, mint szimbólumrendszerét. Ezúttal szerencsére nem maga a rendező tervezte a díszletet, hanem Szlávik István, aki többszintes, számos beugróval, zuggal bonyolított teret képezett ki, ugyanakkora bútorokat szigorú mértani rendben, egymásra merőlegesen állította fel. Az előszínpadon elhelyezett ülőgarnitúra lett a legfontosabb beszélgetések helye, így ezeket mintegy premier plánba állították. (A világítás pontatlansága miatt -azonban ezen a helyen a szereplők nem kaptak derítést, emiatt a térkompozíció előnye gyakorlatilag elveszett)

Az előadás erőssége a színészi alakítások kidolgozottsága. A legkényesebb szerep Rebekkáé és Rosmeré. E két figuraértelmezésén és hitelességén múlik, hogy elfogadható-e ma ez a darab. A két szerep megformálása ezúttal felemás lett. Kováts Adél Rebekkája színtelen, fakó; hiányzik belőle az az elszántság, az az erő, amely megmagyarázhatná Rosmer megváltozását; s hiányzik az az összetettség, amelynek ezt a hitet adó, de a maga hitét időnként elvesztő fiatal nőt jellemeznie kellene, s nagyon hiányzik annak a folyamatnak a sokszínű ábrázolása, amely a Krollal és Mortensgaard-ral folytatott beszélgetés során, illetve nagy beismerő vallomásakor Rebekkában végbemegy.

Bálint András Rosmerjéből is hiányzik a vibráló sokszínűség, de ez most nem zavaró, sőt éppen a látványos megoldások hiánya válik afigura meghatározójává. Bálint eszköztelensége időnként szürkeségnek tűnik, de ezúttal a színész visszafogottsága rendkívül erős belső motiváltsággal párosul. Úgy tűnik, mintha Bálint a maga személyes sorsaként élné meg Rosmer döntési dilemmáit, s ez nyomatékot ad a darab mai értelmezésének. Alakítása jóvoltából Rosmer drámája minden erőltetett aktualizálás nélkül válik a mai értelmiség problémáinak előképévé.

Valló rendezése elkerüli a direkt aktualizálásnak azt a csapdáját, amely a konzervatív, illetve a liberális gondolkodó és pártember szerepében rejtezik. Ebben kitűnő partnere Végvári Tamás és Csankó Zoltán. Csankó kissé merev tartású, félrebillentett fejű, lenyalt frizurájú Mortensgaard-ja egyszerre visszataszító és elesett figura. Nyájassága, udvariassága mögött hideg számítás és sértődöttség bújik meg. Nem kevésbé ellenszenves Végvári Krollja. Már belépése pillanatában is csupa bizalmatlanság, fürkészés, szimatolás. Kisszerű ember és kisszerű politikus, s éppen kisszerűsége a legveszedelmesebb benne. Tradicionálisan ragaszkodik konzervatív elveihez, anélkül, hogy ezeket egyszer is végiggondolta volna. Képtelen elviselni, hogy sógora másként gondolkodjék, s mint pók a legyet, a zsarolás, az érzelmi manipulálás módszereivel fonja körül. Attól sem riad vissza, hogy céljai érdekében Rebekkát is felhasználja. Mintha tartása lenne a figurának, mintha érző barát és jellemes ember lenne, de igazából visszataszító csúszómászó. Nem csoda, ha az alternatívaként fel-kínált politikusok között Rosmer nem tud válasz-tani.

Pontos, romlottságot és naivitást elegyítő alakítást nyújtott az utóbbi időben sajnálatosan ritkán színre lépő Győry Franciska a házvezetőnő, Helsethné szerepében. (Az már a rendezés hibája, hogy éppen e szerepnél a húzás nem tűnik következetesnek, a levélközvetítés elbeszélésé-nek részletezése vagy az előadászáró néhány mondat gyengíti az amúgy feszes szerkezetet.)

A többiekétől elütő játékstílust képvisel Haumann Péter remek epizódalakítása. Ulrik Brendel két, villanásnyi megjelenésében teljes sorsot ábrázol a színész. Háta mögött összefont kezének tördelésével, el-elakadó, majd meglóduló beszédritmusával, rebbenő, senkire nem irányuló tekintetével döbbenetes kórképet rajzol a figuráról; visszatértekor pedig az ábrándjaiból ki-fosztott, helyzetét valamelyest tisztábban látó ember pillanatnyi tragédiáját mutatja fel. Hátborzongató pillanat, amikor Rebekkát felszólítja: szerelme jeléül vágassa le egyik ujját és fülét. Ekkor jelenik meg az előadásban az a fojtott, titkokkal teli világ, amelyet a fehér lovak említése-kor mindig érzékeltetni kellene, de amely ebben az előadásban kissé funkciótlanná, jelentéktelenné, már-már humorossá válik.

A *Rosmersholm* figyelemre méltó koncepciójú előadása arról is elgondolkodtat: vajon miért csak a Radnóti Színház fedezte fel újra Ibsent?

Henrik Ibsen: Rosmersholm (Radnóti Színház és dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház)
Fordította: Kunos László. *Dramaturg:* Morcsányi *Géza. Díszlet:* Szlávik László. *Jelmez: Szakács Györgyi. A rendező munkatársa: Óri Rózsa. Rendezte:* Valló Péter.
Szereplők: Bálint András, Kováts Adél, *Végvári Tamás m. v.,* Haumann Péter, Csankó Zoltán, Náray Teri - Győry Franciska.

TARJÁN TAMÁS

SZÍNHÁZI REGÉNY

KOSZTOLÁNYI–BABARCZY: NÉRÓ, A VÉRES KÖLTŐ

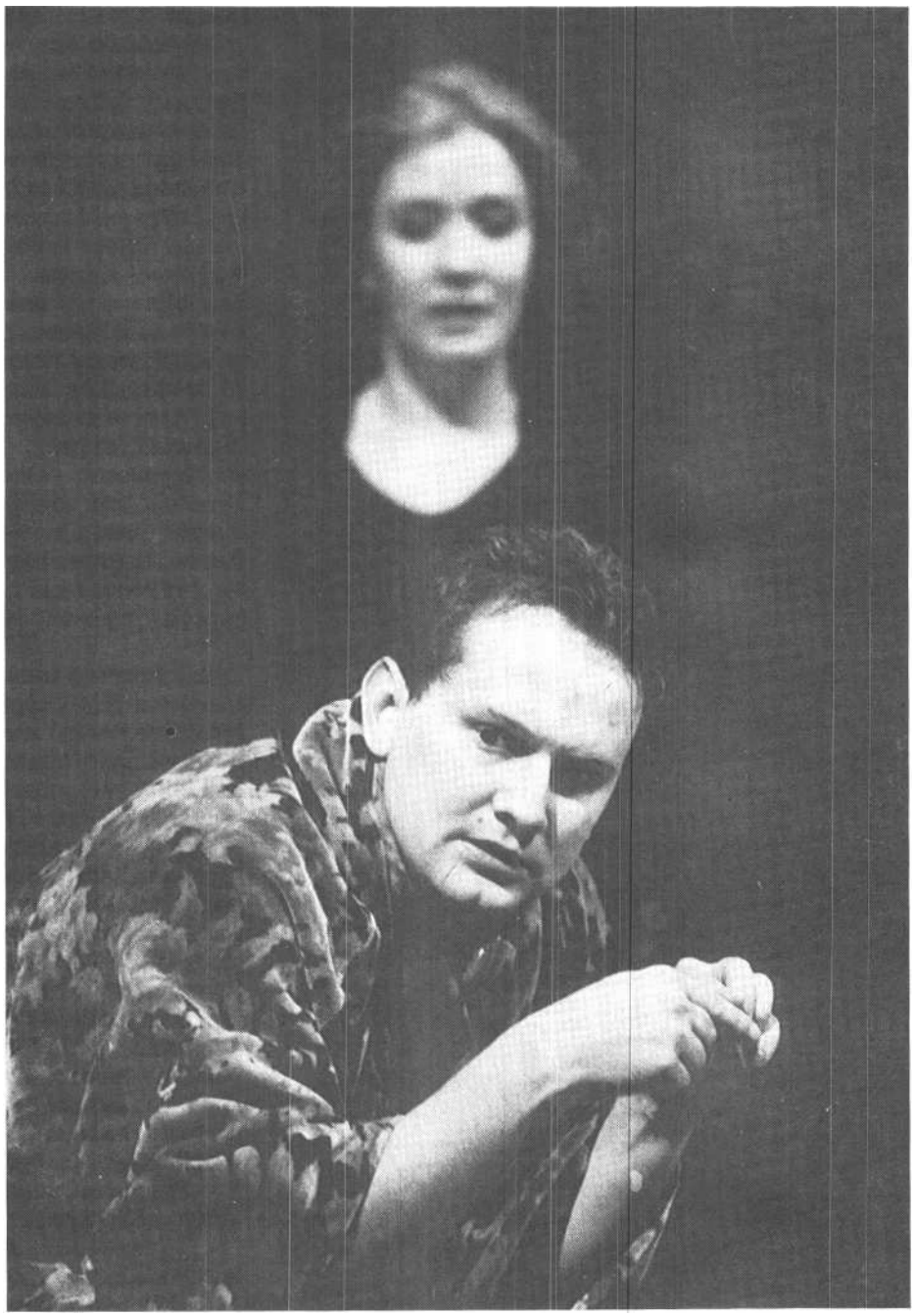
A címszerepet alakító Znamenák István játéka ad leginkább értelmet a kaposvári színház évadnyitó vállalkozásának. A fiatal színész, aki már eddig is meggyőzött tehetségéről, és tudatosan gyarapította mesterségének felségterületeit a szűken értett szerepformáláson túl is, igen jó a művészi babérokra is ácsingózó, hisztérikus zsarnok, Néró figurájában. A vöröses hajú, tokás, kissé pocakos pukkancs siránkozós óriáscsecsemősége a személy vészterhes infantilizmusát, dinamikus döntésképtelenségét fejezi ki. Nagy tirádái, kitörései a háborodottságig éles elme cinikus okosságát, az elkapkodott borzalmas döntéseket eresztik szabadjára. Znamenák folyton és mindenkit fürkészik. Tekintete csapong, vágyik a rokonszenv, a barátság, a szeretet, az elismerés akár őszinte, akár talmi megnyilvánulásaira, de ugyanakkor retteg is bárkitől, bármitől, ami övele kapcsolatos. Kóros önbizalomhiány és még kórosabb istenültség fortyog benne, a véres költő tökéletesen és tragikusan elhibázott (s ettől nagyon érdekes) jellemképlete. A figurateremtésben nagy hangsúlyt kap az állandó, gyötrő éhség, szomjúság, amely azonban eleve csömör is. Néró mindent fölfalna, bevedelne, csakhogy nincs étvágya - vagy megfordítva: szörnyű ehetnék-ihatnék kínozza, ám ezt az ürességet be nem töltheti, nem csillapíthatja semmi. A fiziológiai kivitelre, az alak küllemére aprólékos gonddal ügyelő (talán a szerephez hozzáhízott, talán a haját is festető?) Znamenák István állandóan előtérbe tolja a hiú férfi testi valóját - hogy ezzel a lelkület párhuzamait, az őrült légszomját tárhassa föl. Légszomj? Hisz Néró éppenséggel túlpumpált léggömb!

Kicsoda Néró (ahogy a történelem a nevét följegyezte: Claudius Drusus Germanicus Cae-

sar) - szinte csak ez a kérdés teszi valamelyest drámává Babarczy László adaptációját, amely Kosztolányi Dezső nemzetközi hírnevet, ismertséget is kivívott, noha nem a legjobb regényéből készült. Babarczy járatos az epikai művek átdolgozásában, szívesen ad a maga vagy rendezőtársai keze alá prózából átlényegített drámai szövegeket. Ezúttal épp az átlényegítés nem történt meg. Mérhetetlenül hosszú valamennyi mondat - ha mégoly veretes is -, amely a személyek közti vagy a személyekben zajló viszonyváltozások helyett állapotukról és vélekedéseikről informál. A jelenetezés és a beszédmód regényességét nem feledteti, sőt föl is erősíti, hogy Khell Zsolt a lehetőségekhez képest fürge, eklektikus összképű - egészében föltétlenül a jelen ezredvégről ismerős - díszletelemeit rengetegszer tologatják, mintha ezzel igyekeznének megmozgatni az eléggé hosszú, lomha előadást. Pedig tán *egyetlen* díszlet is érzékeltethette volna azt a gazdagságban tobzódó sivárságot, általános otthontalanságot, mely a rémuralmat jellemzi.

Vélhetőleg a rendező kísérletnek szánta az erősen epikus anyaggal történő munkát és próbának az időkezelést is. Ami az intellektualitást illeti, számításai beváltak. A művészettel packázó vagy kacérkodó diktatúra, másfelől a zsarnokság kegyeit elfogadó, manipuláló művészet belvilága tiszta rajzolattal áll előttünk, s megteremtődik az az általánosan rossz légkör, fenyegetettség, amely a sokszoros képmutatás sajátja. A gondolati erő azonban nincs arányban a színpadi intenzitással. A párbeszédesség nem szabadítja meg prózai, közlő, értelmező jellegüktől azokat az etűdöket, melyekben a császár hívei, ellenlábasai, családjának tagjai különféle álláspontokat, haditerveket dolgoznak ki, érdekeik és reményeik szerint. A Néró, a véres költő műsorfüzetében az előre kinyomtatott névsorhoz képest nemcsak a föllépő színészek körében akad változás, de a figurák körében, számában is. A darab a próbafolyamatban is érlelte, rostálta önmagát. Nem eléggé.

A hosszadalmasság egyetlen jelenettípusban kamatozik: az ünnepélyes szituációkban. Ezeknek száma nem is csekély, hiszen Néró már életében *divinus* volt, utóéletében mitologikussá lett, s uralkodásának egésze rituálészerűen vagy szcenírozottan sűrűsödött köréje. Az ünnepiesség nem takarékoskodik az idővel. Tömör, nagy nyomású, elfeledetten jelen lévő idő például Seneca öngyilkosságának (meggyilkolásának) szertartása. Lukáts Andor mintha ugyanazt a bádog fürdőkádat választaná koporsóul, amely a Marat halálában is oly emlékezetes kelléke volt játékának. Az aggastyánosan elmaszkírozott, mégis látnivalóan életerős férfit Lukáts épp bölcs lassúságával, a lélek homokórájának nesztelen pergésével ábrázolja. Halála meghitt, bensőséges - mert e nem feddhetetlen bölcselő szempárja még fényét vesztve is azt üzeni: a totális ár-vaság és bizalmatlanság korában, midőn egy árva elmebeteg, egy önmaga iránt is bizalmatlan despota, egy ideátlan és kérlelhetetlen eszme megszállottja ül a trónon, az árvák közt az a legkevésbé magára hagyatott, aki filozófiai kérdés-ként képes elemezni, átélni a létet, a meghalást és a halált. Lukáts Senecájának holtteste rózsa-szín vízben ázik. Néró, a véres költő nem volt költő, véres - gyilkos parancsaival - annál inkább. Ahogy Babarczy megalkuvás nélkül. a józan konvenciókkal sem törődve elnyújtotta a játékidőt, úgy spriccelte tele az előadást vérrel. Elfogadható a nyers képi elem, a három felvonást átitató vérvörös, mely az ajakrúzstól a drapériáig amúgy is képviselteti magát. Amikor rettegésében mindenki aggresszívvé válik, amikor az ölés és öletés napszám, faktum, mindennapi esemény, akkor ez a szín regnál. Legföljebb az a kellemetlen, ha nem vagy késve robban a vérpatron.



Néró: ***Znamenák István***

Mennyire ironikus a sok liter vér, a művér? Ke-

Börcsök Enikő (Poppea) és Gyuricza István (Otho) (Simara-fotók)

véssé. A komikum csak bujdosik Babarczy színpadán, a tragikomikum Znamenák alakításában és egy-két epizodistánál villan meg (akik általában nem állnak helyzetük magaslatán; még neves színészek is csak fészkelődnek kicsi és *felmondandó* szerepükben). Molnár Piroska (Agrippina, Néró anyja) vegyít humort az életet hersegve ropogtató, sokáig magabiztos asszonyba, akivel aztán a politika egyetlen harapása végez. Gyuricza István Othójának feleség-kiárusító karrierista cinizmusa már-már derű is (aligha sejtheti, hogy belőle is császár lesz, rövid életű és dicstelen). Börcsök Enikő Poppeája hű mása a férjül kiszemelt Nérónak: az uralomvágy, a gonoszság, a gőg, a hiúság, a tétovázás hisztériájának női változata. A véresség ével, fürdőbeli jelenetével, Seneca suicidiumával egyébként is „meztelen" (még a díszletével is „levetkezett") előadásban természetes a híres római szépség ruhátlansága, első megjelenéseinek egyikében. A rendező a pőre lelkeket kereste, ezért sokszor a testeket sem rejtegette. Néróhoz erősen társul a testiség, akár egyszerre rút és szép alakjára gondolunk (az őt lefestő történetírók szavai alapján), akár bujaságát tekintjük az egyik döntő jellemvonásának, akár (talán csak ráfogott) piromániája lobban föl képzeletünkben.

Babarczy eszes rendezőként szinte mindig odaillő formát talált a bonyolult személyiség- és korkép kibontásához. Kár, hogy Kosztolányi-adaptációja nélkülözi azt az eleven drámaiságot, amely megvolt Bulgakov- vagy Móricz-átdolgozásaiban. *A Néró,* a véres költő kaposvári előadását néha nézegetjük, néha átéljük - és leggyakrabban csak lapozgatjuk. Az utolsó lap igazán emlékezetes: Pogány Judit (Ecloge) mint dajka pietászerű képben átkozza el a holtat, akit éltetett. Éjfekete vég: a történelem áldva átkoz, átkozva áld - s mit tudhatunk a legsötétebb, esendő és veszendő emberről is?

Kosztolányi Dezső: *Néró,* a véres költő *(kaposvári* Csiky Gergely Színház)
Színpadra *alkalmazta* és *rendezte:* Babarczy László. Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez:* Cselényi Nóra. Mozgás: Lugosi György. Zene: Dévényi Ádám.
Szereplők: Znamenák István, Lukáts Andor, Molnár Piroska, Némedi Árpád, Szűcs Ágnes, Börcsök Enikő, Pogány Judit, Tóth Béla, Törköly Levente, Gyuricza István, Spindler Béla, Kovács Magdolna, Kelemen József, Lipics Zsolt, Dunai Károly, Karácsony Tamás, Csapó György, Lugosi György és mások.

STUBER ANDREA

FEKETE NAPERNYŐ

SHAW: WARRENNÉ MESTERSEGE

Azokban a napokban, amikor a *Warrenné* mestersége színre került a Várban, épp dugába dőlt a színház legközelebbi, Refektórium-beli bemutatója. Ezúttal történetesen Gyurkovics Tibor próbálódó Császármorzsája akadt a Nemzeti Színház torkán. Jóformán szem se rebbent a hírre. Már szinte hozzászoktunk az ország első színházának mind tagadhatatlanabb működési zavaraihoz. A Nemzeti - ha másban talán nem is - a bemutató-elmaradásban feltétlenül élen jár az utóbbi időben. Ennek fényében a Warrenné-premier kapcsán az első dolgunk csak az lehet, hogy üdvözöljük a bemutatót. Mint olyat, ami meg lett tartva.

Nem egykönnyen jutott el a megvalósulásig ez a produkció sem, de emiatt csupán a Sorsot okolhatjuk. Ugyanis Mensáros László készült megrendezni az előadást, ő folytatta volna *A mi kis* városunkkal elkezdett színimunkálkodást a Várban. A színész halála után Magács László vállalkozott rá, hogy a már korábban kijelölt szereplőgárdával megvalósítja Mensáros elképzeléseit. Ilyenformán a bemutató szép gesztus, kegyeletteljes tisztelgés, figyelmes megemlékezés. Bár szebb lenne, ha emellett még színház is volna.

A *Warrenné* jó eséllyel indult. Részint, mert az öreg Shawra bizton számíthatunk: darabjai sikert ígérnek. Részint, mert éppen itt az ideje, hogy a *Warrenné mesterségét* másként lássuk, mint eddig. Tudniillik az elmúlt évtizedekben sűrűn színpadra lépő Warrennékat mindig az épülő vagy épülendő szocializmus közönségeként néztük. Mostanra meg átkeveredtünk a másik tábor publikumába, ahonnan más a szemszög.

Miről is van szó? Minta nagy dráma-, elő- és utószóíró Shaw elöljáróban leszögezi: művével arra hívja fel a figyelmet, hogy a prostitúciót nem a nők romlottsága és a férfiak erkölcstelensége okozza, hanem egyszerűen az a tény, hogy a nőket olyan gyalázatosan fizetik. Mi persze sose értük be ennyivel. Mi úgy tudtuk, úgy tanultuk, hogy e színdarab a kapitalizmusról rántja le a leplet.

Béres Ilona *(Warrenné), Kállai* Ferenc (Crofts) és Götz Anna *(Vivie)*

Jeles kommentátorok állítása szerinte művében Shaw úgy vetkezteti le a tőkés társadalmat, mint Warrennét a második felvonás végén. Egy szál ingben áll előttünk a kapitalista világ, előtárva torz bájait. És tényleg. Shaw szociális indíttatású morális felháborodása mögül elősejlik a rendszerspecifikus társadalomkritika. Annak idején ugyan kiváltott némi honi rosszallást a színdarab vége, mely ideológiailag eléggé el nem ítélhetően nyitva hagyja a kérdést: miként is alakul majd Vivie Warren világnézete. (Hogy ismét egy régebbi kritikát idézzek: „Az utolsó felvonásból az hiányzik, ami Shaw marxizmusából: a leninizmus.") De a *Warrenné* mestersége mégis szép, szocialista karriert futott be színpadainkon.

A művet - tekintettel „kommunista múltjára" - alighanem másképp kell játszani, mint ahogy húsz, tíz, vagy akár csak öt évvel ezelőtt eljátszották. Első lépésként nyilván el kell dönteni, hogyan viszonyuljunk ma e darabhoz, mely határozottan helyteleníti a tőkés kizsákmányolást, sőt kifejezetten viszolyog tőle. Miként ítéljunk a multinacionális bordélyholding ügyvezető igazgatóasszonya, Warrenné felől? Mit gondoljunk pragmatikus leányáról, aki kizsákmányoló anyját mélyen elítélvén arra készül, hogy ő majd tőzsdei spekulációk révén szerez saját vagyont? (Vö. Bicska Maxi úr bonmot-ja a bankrablás és a bankalapítás társadalmi veszélyességének relativitásáról.) Milyennek lássuk a kedves Franket, aki megveti a léhűtő, dúsgazdag Croftsot, viszont

Őze Áron (Frank) és Izsóf Vilmos (Gardner)
(Fábián József felvételei)

maga is léhűtő és dúsgazdag szeretne lenni, ha nagy lesz?

Akinek a fenti kérdésekre van elfogadható, 1993-ban Magyarországon érvényes válasza, az tűzze műsorra, rendezze meg, adja elő a *Warrenné* mesterségét. Akinek nincs, az ne.

Mármost a várszínházi előadás az első perctől az utolsóig mélyen hallgat mindenről. Az évad egyik legcsúnyább díszletére megy fel az előfüggöny. Piszkosszín házfalak szegélyezik a színpadot jobbról-balról, a két homlokzatot otromba oromzatácsolmány köti össze a magasban. A díszletfalak még fokozzák is a maguk bájtalanságát, amikor később - apróbb változtatásokkal - szobabelsőként szerepelnek. Az utolsó felvonás látványa szegényes, színtelen irodahelyiség, piros futószőnyeggel súlyosbítva. Ez Vivie Warren karrierjének színtere. A lány egyéb-ként csinos, finom, kellemes jelenség, jóllehet eleinte magas szárú, lapos talpú, fűzős, fekete cipővel tramplisítja a jelmeztervező. (Hasonló zavart kelt Warrenné külleme: ruhatárának skálája az ízléstelentől az elegánson át a képtelenig - fekete napernyő! - terjed.) Götz Anna megjelenését mindenesetre hiábavaló igyekezet durvítani, mert a színésznő lágysága eliminálhatatlan. Emancipálódott Vivie Warrenjén átüt a naivabáj. Götz alkatától meglehetősen távol áll e szárazon racionalista leányzó, akit teljesen hidegen hagy művészet, szépség, romantika és mindenféle egyéb hívság. Nehezére esik belebújni e tökéletesen líraiatlan hősnő bőrébe. Abból gondolhatjuk ezt, hogy bizonytalankodó alakításának leghitelesebb részlete az, amikor Vivie egy fél jelenet erejéig testestül-lelkestül átengedi magát Franknek, akit egyébként egy pillanatig sem vesz komolyan. Nem is veheti, minthogy Őze Áron Frankje kisfiúbb a kisfiúnál. Kedves, jó-pofa csirkefogó, könnyen hevül, hamar felfortyan, ami különben sajnálatos, mert ilyenkor összegabalyodnak a hangok a szájában. Meglehet, az artikulációs nehézségekkel küzdő ifjú színész a főiskola elvégzése óta túl sokat van színpadon, s emiatt nem jut ideje beszédtanulásra.

Warrenné szerepében egy néhai Vivie, Béres Ilona lép fel, s eminensen technikázik. Jól adja a közönségességet és a közönségességben a mértékletességet, szépen merevíti ki a konvencionális anyapózt, nagyszerűen búgja el a sztereotip szülői szólamokat. Ámde nemigen differenciál őszinteség és őszintétlenség között. Ennek következtében homályban marad az asszony valódi lénye, érzésvilága, belső tartalma. Hacsak nem fogadjuk el, hogy Shaw hősnője pont ennyi, nem több, mint amit a felszín mutat. Bár ezzel satnyul a mű jellemábrázoló ereje.

Bács Ferenc rokonszenvesen feszengő Praedjén és Izsóf Vilmos szürke átlagot képviselő - bár azon gyenge részegszámmal rontó - Gardner tiszteletesén kívül Kállai Ferenc lép fel, aki hozza megszokott színeit és formáját. (A magam részéről kifejezetten hiányolnám ezerszer látott gesztusait, ha egyszer véletlenül elmaradnának.) Amúgy Kállai szintén nem járatlan a *Warrenné* mesterségében: negyvenöt évvel ezelőtt Frank szerepét játszotta a Katona József Színházban. Arról az 1948-as bemutatóról egyébként nem kevesebb, mint húsz többé-kevésbé szabályos színikritikát közöltek a legkülönbözőbb lapok. 1994-re meg talán eljutunk oda, hogy egész évben nem jelenik meg összesen húsz színibírálat nyomtatásban. Amiből megállapíthatjuk, hogyha a *Warrenné* mesterségét egyelőre nemis érintette meg az idők szele, a színikritikát viszont szinte már el is fújta.

G. B. Shaw: Warrenné mestersége (Várszínház) Fordította: Réz Ádám. *Díszlet:* Varga Mátyás. *Jelmez:* Kemenes Fanny m. v. Zene: Orbán György m. v. Rendezte: Magács László.
Szereplők: Béres Ilona, Götz Anna, Bács Ferenc, Kállai Ferenc, Őze Áron, Izsóf Vilmos.

TASNÁDI ISTVÁN

KOCSMAFILOZÓFIÁK

CZAKO GÁBOR: FEHÉR LÓ

Czakó Gábor mondja: „Ahol élni veszélyes, ott unalmasabb a színház." Ezek szerint a budai Várban és környékén nem ajánlatos kimerészkedni sötétedés után. Aki ezt mégis megteszi, nyakkendőt köt, megfésülködik és átvereksi magát a veszélyes zónán, a Várszínházban már biztonságban érezheti magát. Itt aztán békén hagyják, nézelődhet, szundikálhat kedvére a sötétben. A színpadon emberek ülnek, és beszélgetnek egy ismerős, mégis érthetetlen nyelven. Egyszer véresen hoznak be egy embert: megverték, de nem igaziból. Nem igazi a vér az ingén. Semmi baj. Zajlik az előadás.

Az író nem árul zsákbamacskát, elég hamar világossá válik, hogy ez a Fehér ló nevű kiskocsma maga Magyarország, törzsvendégei pedig a magyar nép reprezentánsai. Az első felvonásban, a szocializmus éveiben, mindenki levert, kedélybeteg, de a konyha jó, és mindig tiszta terítő kerül az asztalra. A tulaj, egy jóindulatú, deklasszálódott értelmiségi. A főfogyasztók: egy csendes, pacalevésbe savanyodott munkásházaspár, egy újabb értelmiségi, aki azonkívül, hogy deklasszálódott, alkoholista is, viszont nagyon bölcs, egy fél konyakért bármire válaszol (a konyakok nagy részét érszűkületes lábfejének locsolására fordítja). Ezenkívül, érzésem szerint, mint örök tanácsadó és a „nagy igazságok" kimondója rezonőri teendőket is ellát. A kallódó ifjúság képviseletében van itt két huszonéves fiú és egy tini lány. A lány még romlatlan és tervei vannak, a fiúk viszont már elveszett emberek. Az egyik túl sötét, a másik túl megvilágosodtt: a rocker és a művész. Az egyik sört vedel és kötekedik, a másik félmeztelenül ugrál az asztalon, és szobanövény-permetezővel tűnékeny alkotásokat spriccel a kocsma fojtott levegőjébe. Az izgalmak kedvéért a rocker szereti a lányt, a lány a művészt, a művész pedig - nem szeret senkit (hiszen, ahogy találóan definiálja magát, „semminista"). Hányódik még a térben egy Hölderlin-kutató, egy vécésnéni, egy rosszindulatú hírharang, maga Hölderlin, az új magyar drámák táncoskomikusa: az obligát rendőrjárőr, ezenkívül egy boldog útlevéltulajdonos, akit a huligánok megvernek, elveszik az útlevelét, bemószerol-nak és börtönbe juttatnak. És végül a kulcsfigura: a „hatalmas elvtárs," aki a második felvonás-ban nagyvállalkozóként tűnik fel, a Fehér lóból diszkót, a rockerből üzletvezetőt, a Hölderlin-kutatóból menedzsert, a kislányból dizőzt csinál, a törzsvendégeket a büdös pacallal kiszekálja, majd gazságainak betetőzéseként pár szájtáti külföldi szórakoztatására fiát, a „semmista" művészt megfeszítteti a söntéspultnál.

A rendezés (Kozák András munkája) a darab szimpla szimbolikáját diákszínjátszós és szürrealista effektekkel fejeli meg. A rosszindulatú hír-harang minden egyes belépését magnóról bejátszott károgás előzi meg, a hatalmas elvtárs „antréját" vastaps, a bal oldalról érkező színészek megjelenését WC-lehúzás. A - némi jóindulattal - szürreális effektnek nevezett megoldást a rendező a dákok, morvák, illírek stb. sűrű feltűnésekor alkalmazza. Ilyenkor elsötétül a szín-pad, egy fejgép fénykörében megjelenik két fehér ruhás, falfehér arcú alak, akik a vakujukat sütögető riporterek gyűrűjében arról harsognak, hogy a legújabb tudományos álláspont szerint ezen a helyen mindig is dákok (morvák, illírek

stb.) éltek. Ez a találónak érzett, expanzionista-ellenes évődés odáig fajul, hogy a fehér öltönyös férfi felemel egy térképet, melyen a három felé szabdalt mai Magyarország látható.

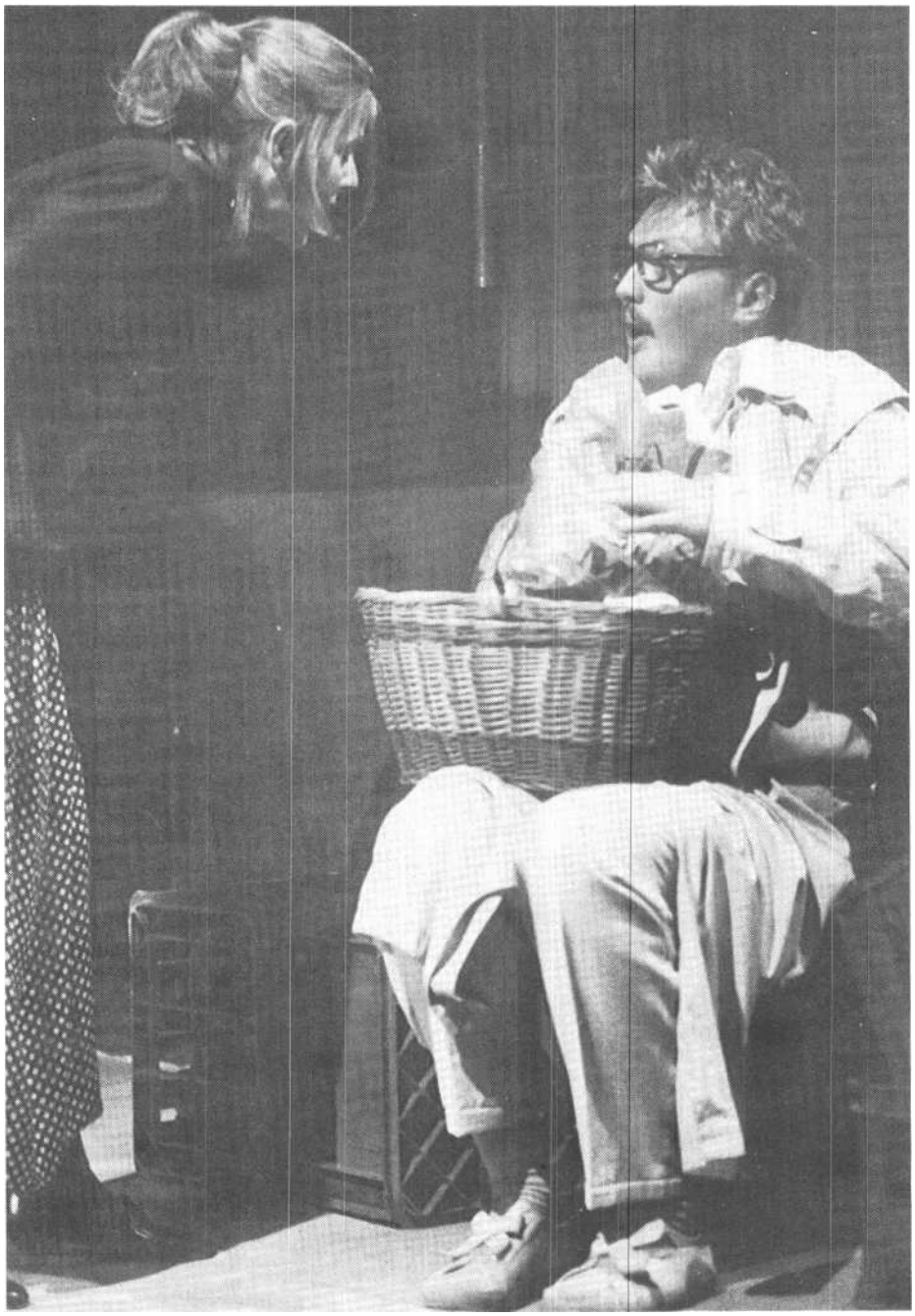
Duna-party kocsmológia, ez az alcíme a darabnak, és amit hallunk, azok valóban hamisítatlan, bár kicsit felcsinosított kocsmafilozófiák. Üldögélnek népünk sokat próbált, meghasonlott fiai, esznek, isznak és elemeznek. Filoszcirkalmasságú, nehezen követhető és nem egyénített fantomnyelven szónokolnak.

A naturalista életképekben jelképek és abszurd elemek bukkannak fel egy olyan stilizált nyelven, melynek mesterségessége itta mesterkéltséggel egyenlő. Ezt az eldöntetlenséget nevezhetnénk - ismét némi jóindulattal - tipikus posztmodernnek vagy korfestő eklektikának, de ez nem változtat a lényegen, hogy a dráma nem tudott érvényes színpadi keretek között megszólalni. Ha feltétlen műfajmeghatározásra törekednénk, talán a tézisdrámához hasonlíthatnánk a leginkább, ha nem lenne olyan megfoghatatlan maga a kifejtendő és bizonyítandó tézis. De a drámai stílusjegyek egy részét is joggal kérhetnénk számon, a fordulatokat, az alapkonfliktust (ami helyett pár apró konfliktus vagy inkább balhé van), a drámai építkezés teljes hiányát. (Sok hasonlóságot mutat egy antik „kocsmológiával," Platón filozófiai traktátusaival, amit eddig, bár szintén dialógusokban íródott, tudomásom szerint senkinek nem jutott eszébe színpadra állítani.)

Helyzetek és főleg jó helyzetek egyáltalán nin-csenek, jó mondatokat mindazonáltal hallani. Ilyen, amikor az egyik szereplő fájdalmasan fel-kiált: „Csak okos ne légy, mert széthasad a fejem!" De az okoskodás rendületlenül folyik tovább, és az is okoskodik, aki az imént ezt a reménytkeltően cinikus megjegyzést tette.

A darab csak állít, sosem igazol, csak kinyilatkoztat, de következtetéseit nem modellezi saját magán, nem segít megérteni az örök magyar kanosszát, csak véleménye van róla. Évezredes sérelmek és félelmek kerülnek terítékre, az előadás valódi fájdalma mégsem terjed túl (átélhetően) az utcai kesergések szintjén, hogy - mondjuk - eltűnnek a jó kis szutykos önkiszolgáló éttermek, és helyükön gomba módra nőnek az amerikai típusú PVC-paloták. Legpontosabban talán úgy határozhatnánk meg: közérzetdráma. Egy közérzet kapkodó artikulálása, nyilvános gesztus, amit nem sikerült a színpad kikerülhetetlen törvényszerűségeinek megfeleltetni.

A zavar a tragikus végkifejletnek szánt jelenetnél tetőzik. Meggyilkolják a furcsa, de jóravaló ifjút, a jövőt, a lehetőséget. De nem akárhogy gyilkolják meg: keresztre feszítik. Ez továbbgondolásra kényszerít, hiszen ez a mozzanat, melyen lényegében egész európai kultúránk alapszik, színpadon hihetetlenül erős jellé sűrűsödik, a jelentések, üzenetek sokaságát vonva maga után. De az önfeláldozás, a valaki helyetti meghalás, a megtisztítás, a megváltás szimbóluma ebben a drámai kontextusban értelmetlen és ha-mis, mert előzmények nélküli. Egyszerűen egy ravaszul patetikus fogás, mely a publikumra egy-szerre akar megrázó és felrázó hatást tenni. Ez a műkedvelő taktikázás természetesen nem vezethet semmiféle (pozitív) eredményre.



Fazekas Andrea (Diána) és ifj. Jászai László (Julián)

A színészekről illene még pár szót ejtenem, de nem történt velük - mert nem is történhetett - semmi figyelemre méltó. Pedig dicséretes odaadással próbálták hitelesíteni a hitelesíthetetlen helyzeteket. Minél kevesebb mondata és színpadon eltöltött (perce volt valakinek, annál több esélye lehetett a kibontakozásra. Így Tóth Éva a lerobbant tanárfeleség két rövid idegrohamából szemléletes kabinetalakítást formált.

A színházban játszani szokás, de itt csak illusztrációkat láttunk. És az áldozat szerepének öntetszelgő túlhangsúlyozását, a rezignált mindentudás gőgjét, a szüzsé kiszámíthatóságát nem volt képes ellensúlyozni a nagy néha felbukkanó játékosság.

Fülöp Zsigmond (Totyozsi) és Császár Angéla (Nicolettiné) (Fábián József felvételei)

Furcsa, de mindezek ellenére nem volt igazán kínos az előadás. Nem kínosabb, mint egy rosszul sikerült szombat este, mikor ülsz kukán egy lebujban sörrel a kezedben, a haverok megbeszélik a kocsiárakat, aztán szapulni kezdik a rendszert, az időjárást, a felszolgálást meg az életet. Így hallgattunk ezen az estén ott, a sötét-ben. Ők ittak, mi meg fizettünk.

Kezdés előtt berzenkedve néztem végig a nézőtéren: egy héttel a bemutató után negyedház! Hát ezt érdemli egy kortárs magyar dráma? A színházból kifele jövet már megértőbb voltam. Ezt. Sajnos.

Czakó Gábor: *Fehér ló* (Várszínház)
Díszlet: Bakó József. *Jelmez:* Tordai Hajnal m. *v.*
Rendezte: Kozák András.
Szereplők: Szokolay Ottó, ifj. Jászai László, Tóth Éva, Végh Péter, Fülöp Zsigmond, Drahota Andrea, Császár Angéla, Szersén Gyula, Fazekas Andrea, Tóth Gáspár András, Izsóf Vilmos, Csernus Mariann, Gyuriska Jánosa. n., Varga Szabolcs a. n., Csurka László, Lázár Csaba a. n., Tolnai Miklós, Tóth Edit, Elek Ferenc a. n.

SZŰCS KATALIN

CIVIL ŐSZINTESÉG

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI

Induljunk ki abból, hogy egy színielőadásban semmi nem véletlen, vagyis nem ok nélkül való (eltekintve az olyan, előre nem látható természeti csapásoktól, minta csütörtököt mondó forgó vagy a leszakadó függöny, amely katasztrófáknak oka ugyan van, de aligha tervezettek). Ha tehát Csehov *Ványa* bácsijának Asztrov doktora jól öltözött, elegáns külsejű, kedélyesen mulatozó s borongós gondolatoktól csak röpke percekre megzavart, alap-vetően kiegyensúlyozott falusi körorvosként jelenik meg, akkor ott nem lehet (de legalábbis nem ildomos) nem feltételezni holmi rendezői szándékosságot, aminthogy Szonya kamaszlányos hevülete, fehér és rózsaszín ruhái, életigenlő lendülete vagy Szerebrjakov nyugalmazott professzor viszonylag fiatalos megjelenése is markáns értelmezést sejtet. Ha ehhez hozzávesszük Jelena Andrejevna telt lomhaságát és Ványa bácsi joviális külsejét meghazudtoló vértolulásos dühkitöréseit, azt kell hinnünk, hogy a Gali László rendezte egri *Ványa* bácsi-előadás legfőbb rendezőelve az identitástudat zavara. Vagyis hogy mindenki abban a szerepben szenved tetszelegve - ez itt most csakis a szerepekre értendő -, amelyet magáénak vél, de amely valójában nem az övé. Unalmukban inkább elképzelik, semmint élik, hogy hogyan kínlódnának, ha azok volnának, akik nem, de akik lenni szeretnének: izgalmas, rejtelmes szépasszony, meg nem értett nagy tudós, önsorsrontással lázadó értelmiségi és így tovább, miközben az unalmon, az eseménytelenségen kívül alig látszik más bajuk a világgal. Tán egyedül Ványa bácsi kínlódik őszintén, amiért megszokott életritmusából kizökkentették, ám az ő dühkitörései, szónoklatai önreflexiók hiányában különösebb zavar nélkül simulnak bele a művi rossz hangulatba, amelyet igazán nem kavarnak fel nagy érzelmek, nagy szenvedélyek, nagy felismerések, mert ezek legfeljebb vágyként élnek a szereplőkben. Ha hinni lehet annak, ami a színpadon látható, úgy valójában nem is olyan rossz az életük, mint gondolják, ezért hát indokolt a záróképben Szonya ismételten visszatérő, csillogó szemű lelkesültsége, amellyel a jól ismert megható, életben tartó sorokat mondja Ványa bácsinak. A hangsúly azonban a feltételes módon van: ha hinni lehet mindannak, ami a színpadon látható. Mert a vázolt koncepció már-már tetszetős, ám nincs meg a legfontosabb, ami hitelesíthetné, igazolhatná a fentieket (hogy tudniillik azok nem pusztán a recenzens jóindulatú fantazmagóriái); hiányzik a színészi őszinteség.

Egy percig nem kételkedem a szereplők *emberi őszinteségében*, odaadásában. Nem hiszem, hogy a Szonyát játszó Csonka Anikó átszellemültsége hamis; hogy ne akarna nagyon jó, nagyon meggyőző lenni a szerepben; vagy hogy az Áts Gyula megformálta Ványa bácsi elkeseredett dühkitörései ne emésztenének föl hatalmas energiákat. Ám hogy az előadásba fektetett munka iránti tiszteleten kívül mást is érezzen az ember a színpadon látottak hatására, ahhoz másfajta őszinteségre, *színészi őszinteségre* van szükség. Olyasfélére, amely nem a személyes erőfeszítést, hanem a színpadi helyzeteket, személyiségeket, viszonyokat hitelesíti. Olyasfélére, amellyel a Litván Ifjúsági Színház Eimuntas Nekrosius rendezte *Ványa* bácsijának színészei jellemeznek stilizáltan, elrajzoltan, mégis lélektanilag hihetetlenül pontosan, plasztikusan embert és közeget, nem hagyva kétséget afelől, hogy miről szól avagy szól-e egyáltalán valamiről az előadás. Nem elsősorban arra a markáns rendezői megoldásra gondolok, amellyel a darab harmadik felvonásában a Szerebrjakov hívó szavára összesereglett család, kiegészülve a táncoslábú cselédséggel, a professzorral mit sem törődve énekli rendületlenül a *Nabucco* Szabadságkórusát, hanem az olyanféle sűrű, jelentésgazdag pillanatokra, amilyeneket például a Szerebrjakovot játszó Vladas Bagdonas ké-

Csendes László (Asztrov) és Áts Gyula (Ványa) az egri előadásban (MTI-fotó)

***Szerebrjakov: Vladas Bagdonas (Litván Ifjúsá**gi Színház)*

pes teremteni egy súlyzóval, a számára az egyetlen valóságos megmérettetést jelentő tárggyal kacérkodva vagy feleségét, Jelenát botjával nyakon ragadva. Elvétve akadnak hasonló gesztikus megoldások az egri előadásban is: a doktor és Ványa bácsi fáziskésés okán elvetélt kézfogása például a zárójelenetben; Asztrov Jelena Andrejevna homlokára nyomott búcsúcsók-ja a felkínált ajak helyett, vagy amikor Ványa bácsi a hintázó asszony mellett szaporáz apró léptekkel fel-alá, lustaságáért korholva őt. Ám hogy milyen ember Jelena Andrejevna vagy éppen Szerebrjakov professzor, az Saárossy Kinga, illetve Réti Árpád megformálásában homályban marad.

Alakításának lenyűgöző plaszticitása ellenére magam egyébként nem tartottam szerencsésnek Bagdonasnak azt a nyilván rendezői sugallatra született megoldását - jóllehet igen mulatságos -, amely szerint Szerebrjakovról megjelenése első pillanatában lerí, hogy undorító, jelentéktelen, érdemein messze felül kapaszkodott féreg. Az 1986-ban született előadás „üzenetét" kitűnően szolgálja ez az egyértelmű megoldás - látása önmagában is élmény, a minőség élménye -, legfeljebb az időtállóság kérdését hívja ki maga ellen (a színház különben is a pillanat művészete, a történelem pedig gondoskodott róla, hogy az előadás jelentésében legfeljebb átértelmeződjön, de ne évüljön el). Ugyanakkor értelmezhetetlenné, átélhetetlenné tesz számos, a darabban benne lévő emberi konfliktust, dilemmából ítéletté torzítva a drámát. Nekrosius a maga közlendőjének megfogalmazása érdekében a teljességnek mondott fel, az imigyen unalomba fulladó - mert konfliktustalanított - dialógusokért briliáns ötletekkel kárpótolva a nézőt.

Egerben marad ugyan a már említett dilemma, ám ez nem az ábrázolás teljességéből adódik. Itt nemcsak az első percben, de később sem lehet tudni, vajon mit gondolhatott a professzorról alakítója s a rendező, illetve szerepeikről a többiek. Hogy Jelena Andrejevna és Szonya között azért olyan könnyen megteremthető a barátnői idlill, mert ez is a már vázolt koncepció része - miszerint csak azt hiszik, hogy bajuk van egymással, pedig dehogy -, készséggel elfogadnám, ha erre a legcsekélyebb színészi utalás történne. Régi közhely: az unalmat nem lehet, pontosabban nem szabad unalmasan megjeleníteni. A jelentéktelenséggel ugyanez a helyzet, s az önismeret hiánya is csak a figurák nagyon pontos ismeretében, ismeretével közvetíthető. A színpadról áradó tanácstalanság valószínűleg ezekből a fel nem oldott ellentmondásokból fakad.

Csehov ' Ványa bácsi (egri Gárdonyi Géza Színház) Fordította: Háy Gyula. *Rendező:* Gali László. *Díszlet- és jelmeztervező:* Piros Sándor m. v.
Szereplők: Réti Árpád, Saárossy Kinga, Csonka Anikó, Olgyai Magda, Áts Gyula, Csendes László, Bakody József, Váli Zita, Lisztóczki Péter.

KÁLLAI KATALIN

LEJTŐ

ARTHUR MILLER: HEGYI ÚT

A hangszóró üvölt, ordít, az éjszakai ország-út, a vihar, az autóbaleset hangjai fájdalmasan visszhangzanak a dobhártyákon, csak azt nem lehet eldönteni, hogy szándékosan van-e így, vagy véletlenül hagyják ilyen velőtrázón szólni.

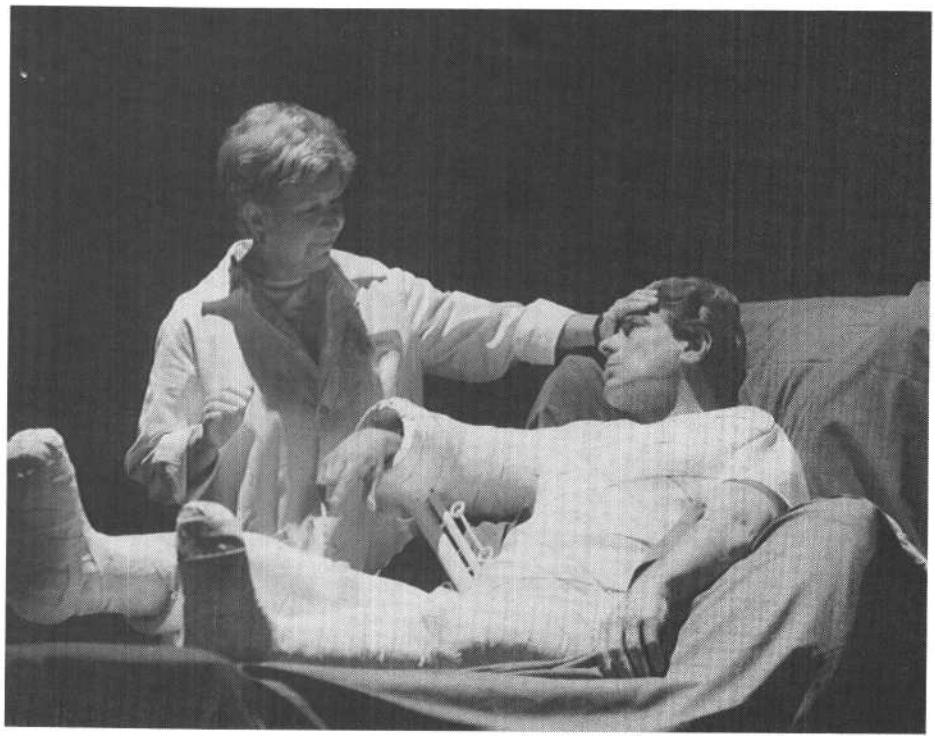
Miller darabjához egyébként alig-alig illik; az lágy és némileg szentimentális, legalábbis önmagához, illetve az eddigi darabjaihoz képest. A hangvételt, a közlésmódot maga a színház is elágyíthatta, persze - működik a madáchos stílustalan stílus is -, de a színpadi akción átsejlenek a darab gyengéi is. Nyilvánvalóan egy viszonylag új, 1991-es Arthur Miller-műnek megvan a maga vonzereje, nehéz neki ellenállni. Ezen a vonzerőn túl azonban nem sokat sikerült hozzátenni a darabhoz.

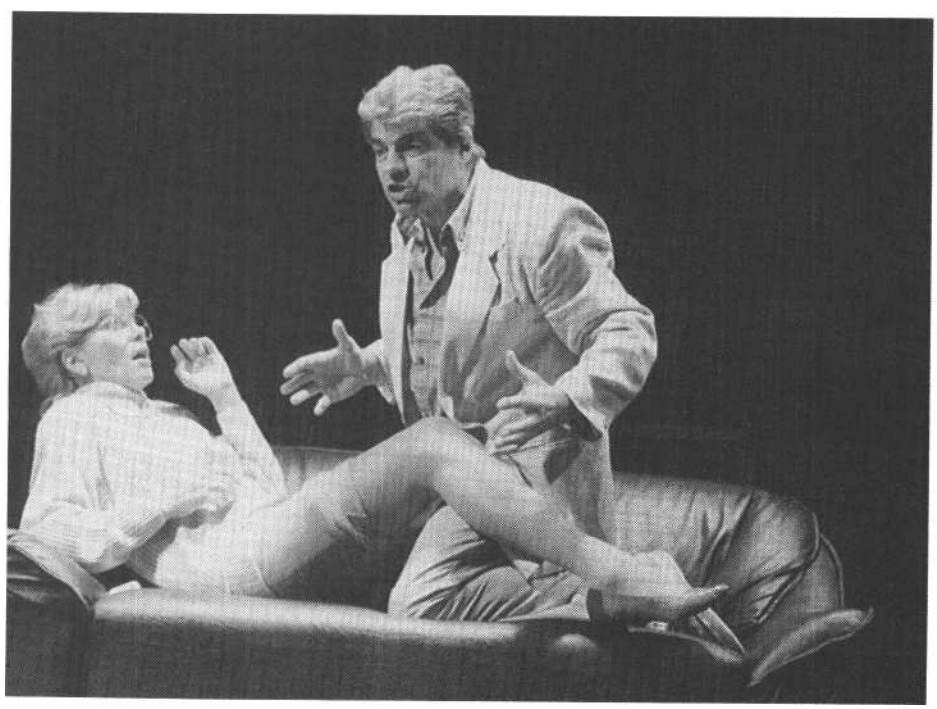
A Hegyi út amolyan „bigámista" dráma, bár a házasság intézményének a megkérdőjelezésén túl, ha burkoltabban is, de lázad minden ellen, ami az emberi érzelmeket intézményesíti. Ezért is értékelhető Horesnyi Balázs díszlete, a színpadot uraló, csalóka léptékű épületfal (klasszicista fennsőbbségében maga „az" intézmény) ferdén megdöntve, de még így is stabilan, lerombolhatatlanul. (Csak épp a legfontosabb helyszíneknél nem működik igazán: sem elölről mint kórház, sem a hátsó vastraverzeivel mint afrikai tengerpart.)

Igazságtalanok lennénk, ha azt mondanánk, hogy Millernek alig sikerül kikeveredni a közhelyekből. Néhol azonban valóban közhelyes, másutt meg kissé hamis. Lyman Felt amerikai állampolgár kilenc esztendeje él boldog bigámiában, egészen addig, amíg súlyos autóbalesete fényt nem derít a valóságra. Az emlékezéses, látomásos, szaggatott szerkesztésű történet, amelynek központi helyszíne a sérült kórházi kórterme, valójában erkölcsi kérdéseket taglal. Teszi ezt a „másik" oldalról, azaz Lyman szemszögéből. Bizonyára nem tenné, ha a hősnek nem lennének meg a maga részigazságai. Lymannek, a saját bevallása szerint, ez alatt a kilenc esztendő alatt két nőt sikerült boldoggá tennie. Hogy erről a feleségei is így gondolkodnak-e, az már kétséges. Szövegük nemigen van rá, el-

játszani meg sem az elsőnek elvett Theodorát alakító Bencze Ilonának, sem az ifjabb asszonyt játszó Tóth Enikőnek nem sikerül. Egyáltalán: alig-alig képesek a két figurából megmutatni valamit. Bencze az öntudatos amerikai nőt adja

Pásztor *Erzsi (Hogan* nővér) és *Sztankay István (Lyman)*





Bencze Ilona (Theodora) és Sztankay István (Kanyó Béla felvételei)

mereven, aki széles mosollyal lendül túl az élet nehézségein, Tóth az állítólagos szabadelvűvel próbálkozik, az „anarchista kurvával" - bár ezt is inkább csak mondják rá -, a többit a jelmezeire bízza. (Tóth Enikő immár végképp eljutott arra a pontra, hogy szabadon sétálhat át úgyszólván önazonos alakban a Madách előadásainak egyikéből a másikba, csak a szövegen kell változtatnia.)

S ha mára két nő jelleme, valóságos érzelmeik, az események alakulását követve teljes homályban maradnak, a Lymant játszó Sztankay Istvánnak még kevesebbre futja abban a tekintetben, hogy választ találjunk bizonyos ok-okozati összefüggésekre. Olyan idegen rajta a figura, mint az a gipszruha a kórházi ágyon, amelyből ki-be ugrál az eseményekben, azaz az idősíkokat sűrűn váltogató dramaturgiának megfelelően. Ha valamit sikerül fölfedezni az arcán, a szokásos mimikáján túl, az egy bizonyos naiv maszk, amelyet olyankor ölt magára, ha az általa elkövetett bigámiáról szó kerül, s amely - tekintve, hogy egy sokat megért, hatvanhárom esztendős férfit kell megjelenítenie - még akkor sem lehetne őszinte, ha valóban boldoggá tette feleségeit. A másik lehetőség, hogy Lyman magatartása nem naiv, hanem álnaiv, azaz a védekezés egy formája. Akkor viszont ezt a tényt a nézővel is illene valamiképpen tudatnia. A többiek végképp illusztratív figurák - illusztrálják a nem létező családi-társadalmi tablót. (Egyedül Pásztor Erzsinek sikerül néha, hogy annak nézzük, akit játszani akar.)

A rendezőként ezzel a darabbal debütáló Mészáros Károlyról egyelőre annyi mondható el, hogy vagy színházat választott rosszul, vagy pályát. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy a produkció egyetlen mozzanatában sem sikerült a saját egyéniségét érvényesítenie. Szabadjára engedett színészek rutinjának tűnik az előadás, anélkül, hogy valamifajta lelkesedés bármelyiket is hatalmába kerítette volna. Az eredmény le-hangoló. Az embernek még élcelődni sincs kedve - akadna min -, csak ülés szomorkodik. Le-süti a szemét. Különösen a tapsrendnél, amikor végképp fölborul mindenfajta színházi rend. Arra talán már nem futotta a sok elfecsérelt energiából.

Arthur Miller: Hegyi út (Madách Színház)
Fordította: Vajda Miklós. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. Jelmez: Velilch Rita. A *rendező munkatársa:* Tatár Eszter *Rendezte:* Mészáros Károly.
Szereplők: Sztankay István, Bencze Ilona, Tóth Enikő, Pásztor Erzsi, Horesnyi László, Vasvári Emese, Koltai János.

SÁNDOR L. ISTVÁN

KÖDBŐL KÖDBE

DÜRRENMATT: ANGYAL SZÁLLT LE BABILONBA

A szolnoki előadás nyitóképében egy koldusnak öltözött alak válik ki a gomolygó füstködből. - Megérkeztünk a Földre - mondja lelkesülten az álruhás, kopott angyal. Gyöngéden öleli magához az életére rácsodálkozó törékeny lányt, aki sosem fog otthonra találni ezen a hűvös, közömbös csillagon. Megváltó ajándékul szánta őt a kifürkészhetetlen ég a kiszámíthatatlan embereknek, de az otromba rajongók önzése elől Kurrubi végül menekülni kényszerül. Hisz hiába ágaskodik segítségért vaksi angyala felé, itt reked a mélyben mindörökre. Hiába szólítja a koldus-álöltözetben, valóságos, szánandó lényében megszeretett Nebukadnecár királyt, elveszti örökre képzelt kedvesét, mert az görcsösen ragaszkodik látszathatalmához. Kurrubi számára nem marad más menedék, mint reményvesztetten kapaszkodni Akkiba, az angyallelkű koldusba, a nincstelenség királyába, aki színes szavaival várakozássá varázsolja a folyamatot, ahogy Babilon elsüllyed körülöttük: „Új ország vár messze ránk, tele új üldözéssel, tele új ígérettel." Vándorolnak hát, keresztül a felkavart idő homoksivatagán. Az előadás záróképében összehajol a hazátlan égi leány és a mindig újjászülető hontalanságában otthonosan mozgó földi „pótatya." Mennek, míg el nem nyeli őket a gomolygó füstköd.

Születés és pusztulás képei keretezik tehát az *Angyal szállt* le *Babilonba* szolnoki előadását. Vincze János rendezésének felütése és zárlata - a káoszt korrigálni képtelen teremtés és az újjászületés reményét meghagyó széthullás egymásnak megfeleltethető képzetei - arra a korélményre is utalnak, amelyben újból aktuálisnak, bemutatásra érdemesnek tűnik Dürrenmatt 1954-ben írott darabja.

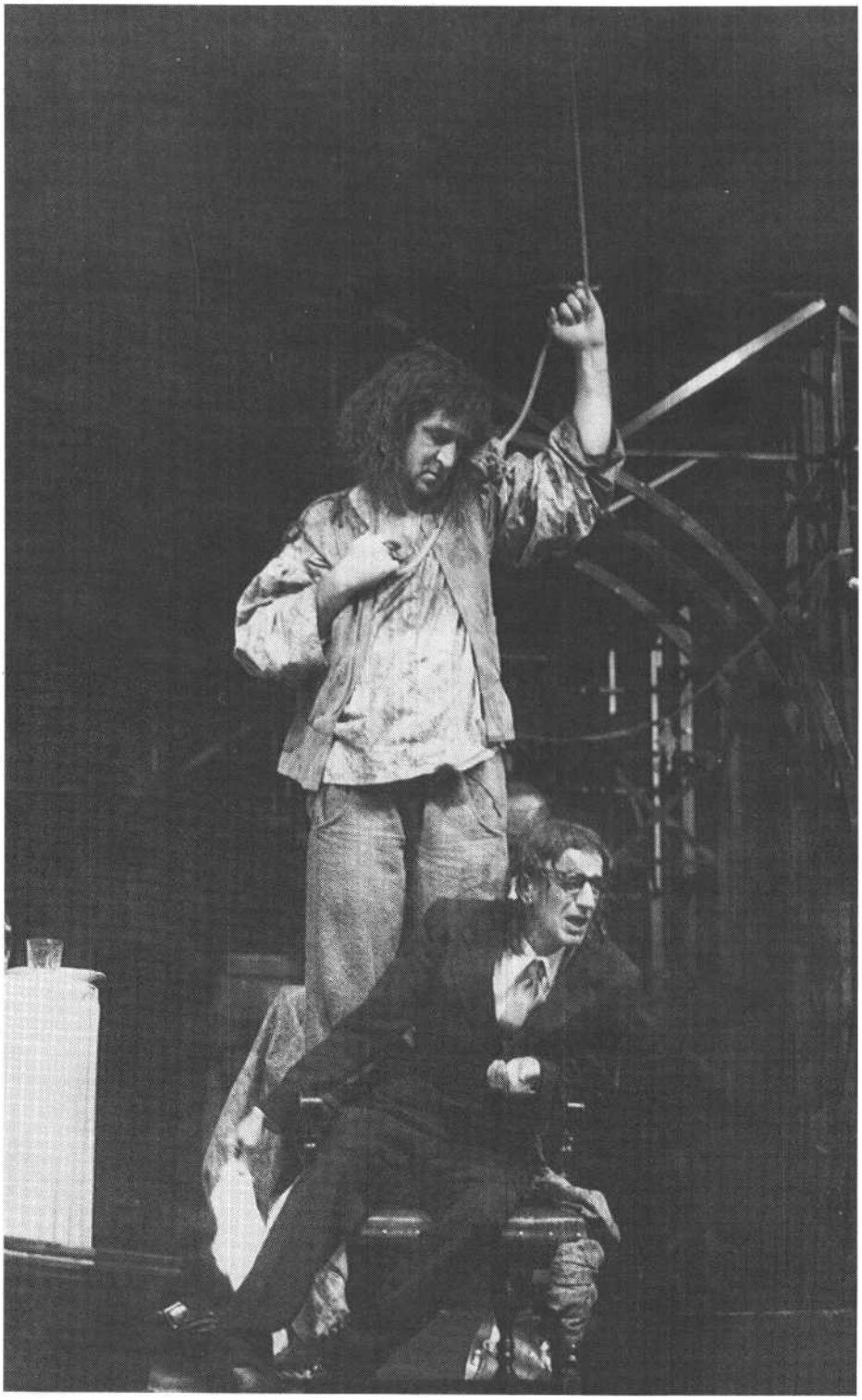
A mostani felújítás azonban csak félsikerhez vezetett. A magyar színházművészet átlagszínvonalát képviseli, épp ezért felismerhető benne színjátszásunk majd' minden problémája: a darab hibáit nem korrigálja erőteljes dramaturgiai munka, a színészi alakítások nem állnak össze koherensnek tetsző játékmóddá, konzekvensen vállalt stílussá, a rendezői ötletek nem tükröznek következetesen építkező koncepciót.

Nehéz feladat Dürrenmatt keserű általtörténelmi komédiáit színpadra állítani. (Mintha újból divatba jöttek volna nálunk ezek a művek, amelyek azonban - ahogy ezt mind *A Nagy Romulus* közelmúltban játszott két változata, mind a mostani előadás is jelzi - korántsem problémamentesek. *Az Angyal szállt le Babilonba* esetében távolság érzékelhető a mű szüzséje, dramaturgiája és retorikája között. Mindez talán az írói koncepció és a drámatechnika feszültségére utal.)

A történet - amely arról szól, hogy mi történik a Földen az ártatlan égi lénnyel - mintha egy klasszikus tragédia mélyszerkezetét követné; az eszményekkel való szembesülés megkérdőjelezi ugyan a megszokásaikba beleragadt életeket, embereket - de a kizökkent idő keltette feszültség végül is a morális ellenpontot jelentő lány feláldozásának szándékához vezet. Ez a tragédiaszerkezet azonban az írói koncepció szerint komikus színezetet kap, hisz mindenki méltatlan Kurrubi szerelmére; az eszmények vonzásában a szereplők csupán monomániás rajongókká válnak. Ugyanakkor a középpontba állított lány tisztasága reflektálatlan adottság; személyisége kidolgozatlan, értékrendje tagolatlan. A figura ezen általánossága tézisszerűvé teszi a darabot. Ezért nemis az a fontos a műben, hogy mit képvisel Kurrubi, inkább az, hogy kit illet meg ez az égi adomány. Az egyik főszereplő (Nebukadnecár) illetéktelenül nyeri el, és sértődöttségében - amiért az ég nem respektálja méltóságát, és nem látja meg királyi magányát - azonnal eltékozolja jutalmát. Akki, a másik főszereplő viszont kéretlenül vállal felelősséget Kurrubiért, s ezért képes megóvni, megőrizni. A mű szüzséje azt jelzi tehát, mintha Nebukadnecár és Akki ellentétei: a szerepként és belső tartásként átélt méltóság, a kétségbeesésként és szuverenitásként megélt magány, a világot uralni látszó kiszolgáltatottság és a kiszolgáltatottságnak tetsző szabadság kettősségei állnának a mű középpontjában.

Dramaturgiai értelemben azonban a darab nem a király és a koldus közötti viadalról szól; ez csak *az* első felvonás belső játéka. A többi más tét köré szerveződik. A második rész Kurrubi rajongóinak „felvonulására" épül, a harmadik felvonást pedig a politikai játszma különböző fordulatai szervezik. (Mind a három rész egy-egy alapprobléma variációit tartalmazza, több menetben ismétlődik az egyes felvonásokban ugyanaz a játszma, ezért is tűnik kicsit hosszadalmasnak a darab.)

Az események csak látszólag lendítik előre a cselekményt, valójában nem bontják ki a szüzsé-



Helyey* László *(Akki)* és *Mucsi* Zoltán *(Ünnepélyes férfiú)

vel érzékeltetett, illetve a szövegszerűen megfogalmazott problémákat. Ezért tűnik úgy, hogy mind a történetalakítás, mind a figuraformálás inkább csak illusztrálni képes a tézisdráma gondolatait. A mű retorikája pótolni igyekszik mindazt, amit a szereplők és az események épp csak jeleznek. „A kézzelfoghatóvá vált Éggel szemben szükségképpen komédiának tetszik, amit mi államnak nevezünk" - mondja a főminiszter, holott ez a feszültség meg sem jelenik a darabban. „A semmiből alkotott világgal szembeállítom az emberi szellem erejéből épített világot. Majd meglátjuk, melyik jobb, az én igazságom vagy Isten igazsága?" - mondja a toronyépítés tervét indokolva, mintegy zárszóként Nebukadnecár, holott erről egyáltalán nem szólt a darab.

Mivel dramaturgiai beavatkozások nem tették egységesebbé, egyértelműbbé a szöveget, a rendezőre várt (volna) a feladat, hogy egyensúlyt teremtsen a mű különféle (különböző minőségű) rétegei között, hogy megtalálja azt a játékmódot, amely képes kibontani, megerősíteni a darab erényeit: a mély értelmű bohózatiságot, a szkepszisbe hajló gondolatiságot, a játékosságba oldott példázatosságot, a világról illúziótlan képet festő keserű iróniát.

Ehhez Vincze János többféle megközelítéssel kísérletezett. A morális példázatban (a szerelmi szálban) igyekezett megerősíteni a sötétebb tónusokat. Ahhoz, hogy valóban személyiségként legyenek megformálhatók ezek a figurák, Dürrenmatt kevés támpontot ad (Vinczének sem sikerült jellemként megközelíteni a szereplőket), enélkül pedig a műnek ez a rétege óhatatlanul is melodramatikus színezetet kap. Bíró Krisztina Kurrubija például tragikus hangszínek-kel, az érzékenység, az átszellemültség gesztusaival igyekszik jellemezni a figurát, de szituációk híján leginkább azzal küszködik, hogy az önálló arcvonásokkal aligalig felruházott eszményt miképp lehetne emberként hitelesíteni. (Leginkább abban a második felvonásbeli jelenetben kap egyéni karaktert Kurrubi, amikor gyermeki örömmel közeledik Akkihoz.) Epres Attila Nebukadnecárja tehetetlenségét ingatag hatalmának hangoztatásával ellensúlyozza, szorongásait kisfiús sértődékenységgel palástolja, de az alakítás nem teszi egyértelművé, hogy a babilóniai király nagyratörő elhatározásokban tetszelgő sen-ki-e vagy a kicsinyesség viszonyai között komikus szerepjátszásra kényszerülő gyötrődő személyiség, aki fokozatosan értékelődik le azokban a kisszerű játszmákban, amelyeket büszkén vállal.

Vincze rendezése a politikai parabolát részben stilizált, részben pedig elidegenítő játékmóddal ábrázolja. Az udvari főhivatalnokok mozgása, beszédmódja egyrészt jelzi az udvari viselkedés kimért etikettszerűségét, de idézőjelbe is teszi a politika színterén zajló játszmákat, hatalmi fordulatokat. Lux Ádám főminisztere merev kötelességtudattal, fondorlatos okoskodással teszi a dolgát, de jól láthatóan megvan mindenről a véleménye. Gazsó György Utnapistimje haszonelvű hittudós, aki személyes sikerként értelmezi az ég üzenetét.

Akki - a morális példázatnak és a politikai parabolának egyaránt szereplője - nemcsak kívülről figyeli, hanem időnként kívülállóként kommentálja is az általa elutasított világ eseményeit

Helyey László és Bíró Krisztina (Kurrubi) (MTI-fotók)

– mintha egy Brecht-darab kikiáltójaként is színre lépne. Helyey László az irónia ezen nyersebb eszközének alkalmazása mellett megmutatja a figurában azt a riadt bölcsességet is, amely meg-szenvedett kópésággá válik Akki alakjában. A figura mély értelmű felismeréseket megfogalmazó felvonászáró replikái viszont váratlan váltást jelentenek, azaz nem következnek az alak addigi viselkedéséből. (Mintha azt jeleznék ezek a részletek, hogy Vincze nem tudott ellenállni Dürrenmatt retorikájának.)

Az ismét másfajta megközelítésmóddal, a groteszk játékossággal megoldott részletek az előadás legizgalmasabb jelenetei. Közülük a leghatásosabb az, amikor az Ünnepélyes férfiú, azaz a civilbe öltözött udvari hóhér meglátogatja híd alatti tanyáján Akkit, hogy a türelmi idő lejártával kivégezze a koldust. Mucsi Zoltán remek figurát formái: a hóhér alakjában egyszerre mutatja meg a gátlásosságot, a kamaszos elfogódottságot, illetve a hivatala iránti elfogultságot, büszke öntudatot. A látogató viselkedésében egyaránt érezhető a bocsánatkérő, készséges sajnálkozás, illetve a kiválasztottság tudata által meghatározott buta gőg. Fennkölten szavai, s közben gusztustalanul kanalazza a levest. Érzékeny lelke megértésre hajlik, de olyan magabiztosan ecseteli leendő áldozatának szakmai kötelességeit, hogy ez kaján kárörömnek is tetszik. A groteszk stílust képviselik (valamivel erősebb színekkel) a háttérből néhány pillanatra főszereplőkké előlépő munkásfeleségek (Bakos Éva, Gombos Judit) reszketeg, darabos mozgásukkal. Ugyanezt a stílusnemet erősítik (könnyedebb hangvétellel) a különböző korszakokat összemosó rendezői ötletek. (A királyok és főhivatalnokaik válságstábot alakítva rutinszerűen kávézgatnak, kvaterkáznak, egy költő írógéppel a karjában kel ki a szarkofágból stb.)

Az eddig elmondottakból szinte magától értetődően következik, hogy az előadás eltérő színvonalú jelenetekre, részletként érdekes, de egymáshoz csak lazán kapcsolódó epizódokra esik szét. Mindennek következményeként majd' mindegyik színész alakításában érzékelhető némi egysíkúság, illetve következetlenség. Az eltérő szerepfelfogásokból más-más természetű jelenetépítkezés következik. Egységes játékstílus hiányában a komédia mulattatónak, de kevéssé mély értelműnek hat, az anakronizmusok inkább csak kikacsintásként működnek, s nem érzékeltetnek szorongató aktualitásokat. Az utalások nem adnak súlyt az áltörténelmi kreációknak, nem alakítják önfeledten kesernyés vízióvá, komoran bohókás játékká, a kétségbeesést ne-vetéssé oldó látomássá Dürrenmatt darabját.

Dürrenmatt: Angyal szállt le Babilonba (szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Fáy Árpád. *Díszlet-jelmez:* Csík György. Zene: Vadász Krisztián, Verebélyi József. *Dramaturg:* Matuz János. Rendezőasszisztens: Muschberger Ágnes m. v., Hegedüs Rita. *Rendező:* Vincze János.

Szereplők: ifj. Újlaki László, Bíró Krisztina, Helyey László m. v., Epres Attila, Mihályfi Balázs, Lux Ádám, Gazsó György, Czákler Kálmán, Mucsi Zoltán, Csendes Olivér, Császár Gyöngyi, Magyar Tivadar, Horváth Gábor, Árva László, Fazekas Attila, László Sándor, Kákonyi Tibor, Bakos Éva, Gombos Judit, Berényi Tünde.

TEGYI ENIKŐ

POSZTMODERN SZENVEDÉLYEK

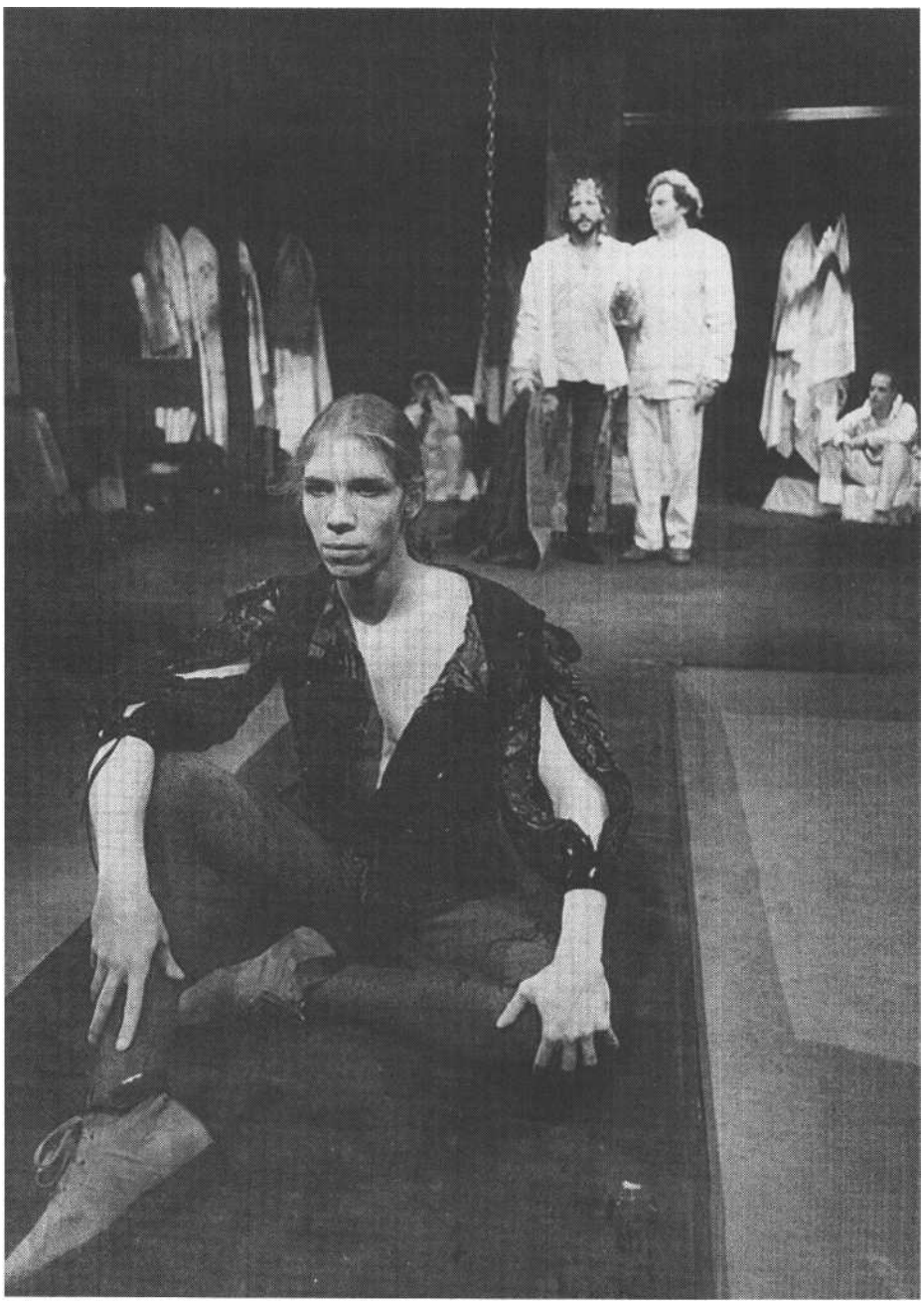
CHRISTOPHER MARLOWE: II. EDWARD

Az ateista, titkosügynök, pederaszta es gyilkos hírében álló Christopher Marlowe kétségkívül az angol reneszánsz egyik legfestőibb és legellentmondásosabb figurája. Drámairói munkásságáról nemkülönben szélsőséges vélemények születtek: van, ki viharzó képzeletű költőnek látja, az angol tragédia mára klasszikus atyjának, van - például T. S. Eliot -, ki éretlen szellemnek, akinek retorikája szimpla „lihegő-fortyogó bombaszt."

Egyfelől tény, hogy a deptfordi kocsmában 1593-ban bekövetkezett haláláig Marlowe hét olyan tragédiát írt, melyekhez Shakespeare addig megalkotott kísérlete e műfajban, a *Titus Andronicus* nem biztos, hogy felér. Az iroda-

lomtörténészek hangsúlyozzák, hogy ő a *blank* verse, az Erzsébet-kori tragédia versmértékévé váló rímtelen jambus első felragyogtatója az angol színpadon. S bár Shakespeare nála mindössze tizenegy héttel fiatalabb, sokat átvesz tőle - Marlowe II. Edwardjának hatását a mester később írt II. *Richárdjára* például sokan elemezték.

Másfelől azonban azt sem lehet tagadni, hogy a Marlowe életvezetését jellemző féktelen individualizmus némiképp nyomot hagyott művei dramaturgiáján is. Tragédiáiban nem világmodelleket alkot, hanem saját türelmetlen, nyugtalan, csapongó lelkét nagyítja fel emberfeletti szenvedélyekkel viaskodó főhősökké. A költői pátosz addig ismeretlen erejű színpadi sorait hívják elő megalkotójukból, ám e gigászi alakok agyonlapítják a többi figurát, szétfeszítik a drámai szerkezetet, s az eredmény: nyers, tökéletlen, arányukat vesztett és egy dimenziójú színművek - igaz, veretesen dübörgő sorokban. Nagy Tamerlán országokat gyűjt, szüzeket mészárol, tömegeket hajt rabigába - patakokban folyik a vér. A máltai zsidó a pénzen vásárolható korlátlan hatalom megszállottja egy Seneca ihlette lihegő bosszúdrámában, az angol tragédiákban gyakran felbukkanó machiavellista gonosztevők tán legádázabbika - csak úgy sorjáznak a bizarrabbnál bizarrabb gyilkosságok. II. Edward az érzéki szenvedély rabja, országok dőljenek bár romba körülötte, s szaporodjanak bátran a hullahegyek, egy világ ellenében vívja magányos küzdelmét szerelméért. Doktor Faustus még a legösszetettebb Marlowe-hős, miután eleget tobzódott sátáni tudása hatalmában, eljut a meghasonlottságig, egy valóban drámai zárómonológban. Ahhoz mindenképp T. S. Eliot eredeti intellektusa kell, hogy ezekből a vérgőzös, fékevesztett, következésképp mai színpadon nem gyakran játszott melodrámákból azt szűrje ki, hogy a túlhabzó nyelv és képtelen dramaturgia valójában tudatos irónia Marlowe részéről, a kegyetlen angol humor meg-nyilvánulása, mellyel a szerző szemérmesen, de célzatosan distanciát teremt mélyen átélt közlendője és a néző között.

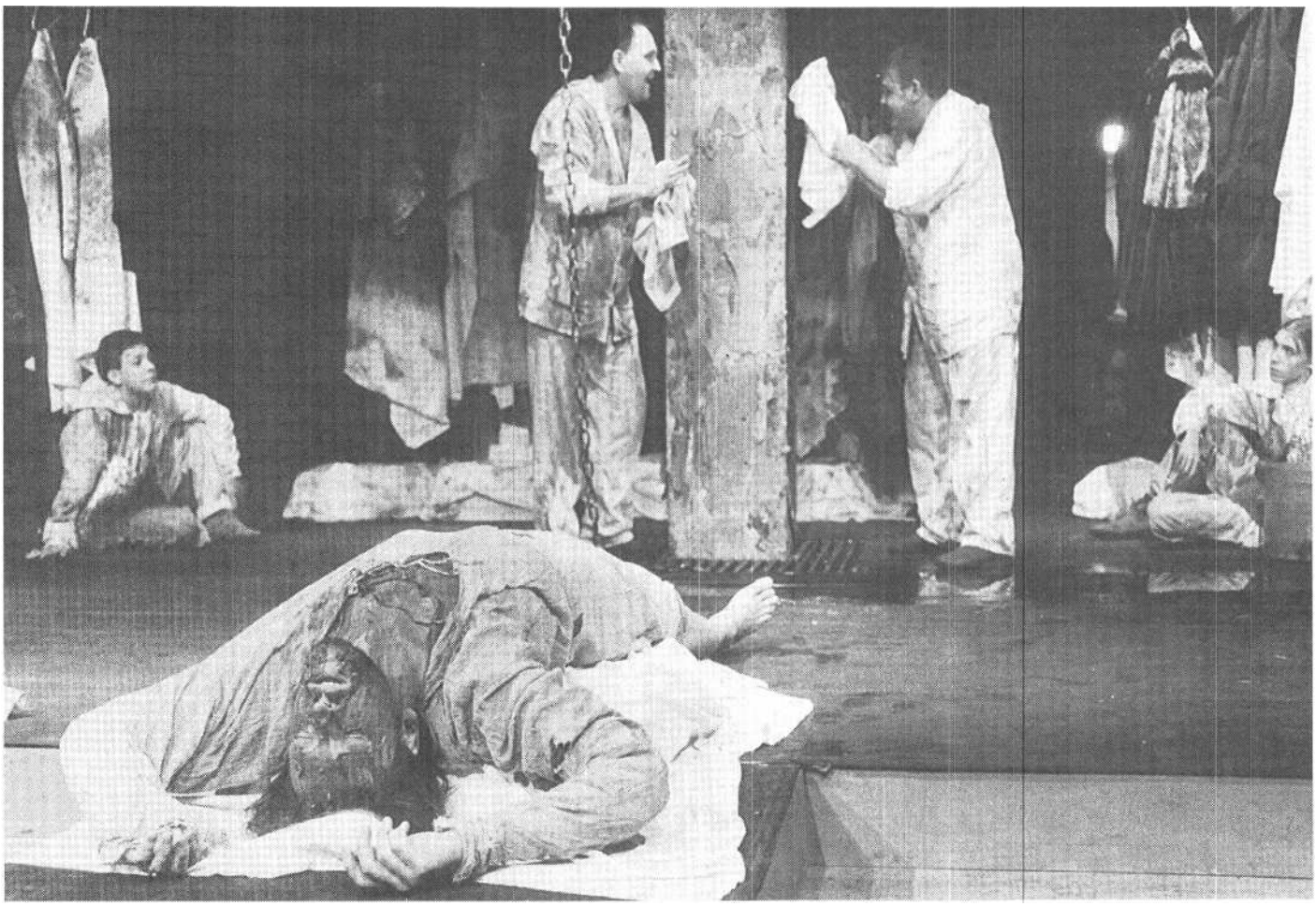


Horváth Virgil (Gaveston). A háttérben Gálffi László (II. Edward) és Rátóti Zoltán (Kent)

Ruszt József, aki a II. *Edwardot* - magyar kőszínházban ősbemutatóként - a Budapesti Kamara Károly körúti színpadára állította, mindenesetre hasonló nyomon indult el: nagy tragédia helyett egyrészt intim kamaradarabnak játszatja a művet, másrészt nem veszi véresen komolyan Marlowe-t. Indokolt rendezői döntésnek bizonyult mindkettő.

A műfaj az eleve kevéssé célirányos, epizodikus, elbeszélő jellegű (magyarul királydrámaként emlegetett) *chronicle play,* mely Shakespeare-nél majd a hatalmi mechanizmusok koncentrált és komplex elemzésére szolgál. Marlowe-t egészen más érdekli: a maga szertelen tehetségével a történelmi tematikából kiemeli a királyt és a kegyence(i) iránti szenvedélyét - s e határtalan érzelem, majd az elvesztését követő iszonytató szenvedés költői felnagyítása lesz a dráma tárgya, helyenként elviselhetetlen pátosztól dagadozó passzusokban. A meglehetősen kusza és nehezen követhető történések - intrikák, csaták, el- és visszapártolások - a hát-térben maradnak, s csak annyiban lényegesek, amennyiben hozzásegítik vagy megfosztják Edwardot a szeretett fiútól. Alárendelt szerep jut a drámai alakoknak is; egy-két túlzó vonással felskicceltek, alul-, időnként félremotiváltak: a trónra - és a kedves fiú ellen - törő Mortimer a szokásos machiavellista gonosz, Izabella királyné előbb megértőn-alázatosan a királyt segíti, majd átcsap hideg szívű szörnyetegbe. Hogy Marlowe mennyire nem drámai figurákban gondolkodik, mutatja, hogy e tomboló szerelem tárgyát ketté-hasítja: az első kegyencet, Gavestont a dráma kellős közepén eltakarítja, s egy tollvonással új kedvencet rak a helyébe. Nem lehet csodálkozni azon, hogy a dramaturgiai lezárás legvégül a pár éves királyfiúcskára zúdul, akinek hirtelen mind éleslátása, mind ítélőereje megacélosodik, s bűnös anyját azonnal tömlöcbe záratja.

Forgách András frissen készített egy erőteljes



Gálffi László, Újvári Zoltán (Gurney) és Kránitz Lajos (Matrevis)

költői sodrású fordítást. Ezt Böhm György, a dramaturg közreműködésével kemény kézzel meghúzták, s a kamaraterem koncentrált terében, minimális díszletelem és kellék segítségével, a cselekményt még inkább szétziláló formális jelenetvégek elhagyásával játsszák.

Ruszt József először is igyekezett összerántani a zabolátlan darabot. A Marlowe-életművet olvasgatva nyilván levonta a következtetést, és az előadást tárgyias iróniával egy maga tervezte mészárszékben helyezte el. Korábbi rendezései komoly-szép szertartásrendjéből átmentett itt paródiaként működő rituális elemeket: a szereplők időnként leakasztják a háttérben félkörívben kampón lógó véres hentesköpenyeket, és magukra öltik a Schäffer Judit tervezte reneszánsz vonalvezetésű harisnyák-kabátkák fölé, vagy fordítva (mészároslegények játszanak történelmesdit? egy udvartartás játszik hentesesdit?), mindenképp híven illeszkedve a cselekményhez. Rituálisan újra és újra lesújt a hentesbárd, s hullanak a fejek (a nyelét időnként henteskabátba öltözött néhai áldozatok fogják kajánul). Előtte, utána jöhet a slag, lemosni a vértől szutykos fehér csempefalat. Olykor egy-egy tepsi vagy vödör csörömpöl fel fémes hangon.

A szereplőkkel pedig Ruszt eljátszatja a drámát, de beledolgoztatja az alakításokba a kommentárt is, mindazt, amit egy játékos kedvű és jó humorú mai színházi ember tud és gondol a marlowe-i alapanyagról. Elvégzi tehát a tragédia figuráinak, stílusának és világának egyszerre intellektuálisan racionalizált és vidáman karikaturisztikus színpadi elemzését: tömörít, stilizál, elrajzol.

Indul a játék. Ruszt elénk fekteti a kegyencet, Gavestont, a szuggesztív, még főiskolás Horváth Virgil képében: az orrunk alá tesz egy, a földön kéjesen elnyúlt, friss húsú, egészséges fogú, pimaszon élveteg mosolyú fiút, félig nyitott ajkakkal, aki ismeri és élvezi a hatalmát - kicsit túl sokat mutat, kicsit túl soká kitartva. A rendezés szinte emblémává sűríti, intellektuális gesztussal felmutatja: íme, a király rajongásának tárgya. Ilyen. S máris robban Gaveston, eszeveszett kergetőzés közepette földobja magát a középen csüngő láncra - íme, a marlowe-i szertelen tűz és szenvedély. Ez az.

Megjelenik Gálffi László, a címszereplő. Élettelen hangon eldarálja királyi dörgedelmeit - szinte intellektuális fojtottsággal, megint csak emblematikusan elénk állít egy érzékeny arcú embert, aki egy számára idegen szerepet alakít: II. Edwardot, a, királyt. Egy pillanat múltán szinte elsősikolt a hősből a gyerekesen naiv és ártatlan szeretet és szeretetvágy, színházi ízlésünk számára lehelletnyi túlzással: a féktelen érzelmeitől dúlt marlowe-ii figura. Kidolgozott, sűrű alakítás mindvégig, Gálffi László a végső stációban megengedheti magának az átélt, minden distanciától mentes játékot, fájdalmasan emberi motyogássá szelidíti a Marlowe-szövegben uralkodó, egeket ostromló pátoszt - a szenvedés képtelen külsőségei, melyeket a szerző előírt és a rendező maradéktalanul betartott, az ürülékkel bemázolt arc, lucsokkal átitatott ing, a vízben-latyakban ázó király látványa önmagában karikíroznak.

Ruszt rendezése tehát időnként lefojtással dolgozik: kitart, egy pillanatra majdhogynem kimerevít egy-egy alakot, történést, ezzel intellektualizál, szemlélődésre kényszerít. Időnként felfuttatja a tempót, felkorbácsolja az eszeveszett, túlzó marlowe-i indulatokat, s ezzel megintcsak kommentál: karikíroz. Egyúttal határozott kéz-

Gálffi László és Újvári Zoltán
(Koncz Zsuzsa felvételei)

zel mederben tartja és dinamizálja a játékot - pótolva Marlowe dramaturgiai fogyatékosságait. Érzékletes, szórakoztató, okos játék. Ahol a színészi játék valódi, átélhető tartalmai és a racionális kommentár, illetve karikatúra közötti érzékeny egyensúly megbomlik - ami a drámai alap-anyag egyenetlenségei miatt könnyen megesik -, ott csúszkál az előadás.

Megoldja szinte lehetetlennek tűnő feladatát Egri Márta, és valahogyan összefogja Izabella széttartó alakját és stiláris árnyalatait: ember- és asszonyfeletti fojtott fegyelemmel figyel, viseli sértettségét, s csak tekintetével minősít. Robbanása egyetlen jelenetében azonban - ennyit engedélyez neki Ruszt - mintha reszkető keze széttárt ujjai közül sisteregne elő belőle a megbántottság és a gyilkos indulat. Nemcsák Károlynak az első felvonásban sikerül valós érzésekből, elszenvedett méltánytalanságok feletti keserűségből fakasztania a gaz Mortimer dúvadi tekintetét és ősgonosz pózait, hatalomra jutását követően azonban kiürül az alakítása, nincs mit játszania, marad a nyers karikatúra, egy erőszakban tobzódó sátáni - és marlowe-i - gonosztevő, ez viszont unalmas.

Gaveston utódja, a nagyjából szintén megíratlan Spencer viszont a figura intellektuális, te-hát teljességgel hideg kommentárjává sikerült Dózsa Zoltán alakításában: alig több annál a ki-merevített figuránál, aki státust nyervén számítón feszít Edward oldalán, amint egymást átkarolva egy pillanatra visszanéznek. Elismerem, hogy az urak-udvaroncok hada számára nehéz személyre szabott mögöttes motivációt találni - az udvar összetétele amúgy is nehezen követhető a folytonos kivégzések miatt-, a második felvonásra szerepük főleg a vesébe látó mosolyra, fennakadt tekintetre, félbemaradt fejcsóválásra, a többé-kevésbé hatásos, de rikító paródiára korlátozódik. Dunai Tamás számos szerepe közül kifejezetten emlékezetes bérgyilkosként. A tradicionális szerepkör gumikesztyűs, hideglelő-sen nyugodt mai értelmezését játssza - egy élvezetes, bár kissé egyenetlen, posztmodem Marlowe-játékban.

Christopher Marlowe: II. Edward (Budapesti Kamaraszínház)
Fordította: Forgách András. *Dramaturg:* Böhm György és Forgách András. *Jelmez:* Schäffer Judit. Asszisztens: Tucsni András. *Játéktér és rendező:* Ruszt József.
Szereplők: Cs. Németh Lajos, Jakab Csaba, Dózsa Zoltán, Kerekes József, Dunai Tamás m. *v.,* Kránitz Lajos, Füstös Péter, Nemcsák Károly, Gálffi László *m. v.,* Rátóti Zoltán, Horváth Virgil f. h., Ujvári Zoltán, Egri Márta *m. v.*

MALCOLM KELSALL

11. EDWARD

MARLOWE ÉS'SHAKESPEARE - KÜLŐNBSEGEK ÉS PÁRHUZAMOK

A Dido és a 11. *Edward* közötti tematikai és szerkezeti rokonság révén a korábbi és egyszerűbb mű magától értetődően válik a későbbi és bonyolultabb mű vizsgálatának kiindulópontjává. A I1. *Edward* komplexitása már önmagában is érettebb drámairói készség eredménye. A legváltozatosabb történelmi események hibátlan összeolvasztását sokszor megcsodálták már; jóllehet Brecht azt állította, hogy ő ezt jobban is meg tudná csinálni. A szánalom és undor különleges keveréke, amit a király alakja kelt, Mortimer lélektani fejlődése és erkölcsi romlása, az erőteljes sűrítés mellett a nagyfokú színházi pontosság, amellyel Marlowe Mortimer és Izabella kapcsolatát megformálja, a Berkeley várában játszódó rettentő drámai csúcspont: mindezek érett drámaművészet-ről tesznek tanúbizonyságot. A darab színvonala előtti legnagyobb tisztelgés a II. *Richárd,* amelyben Shakespeare lemásolja a marlowe-i válasz-adás kézben tartott kétértelműségét és a dráma dialektikus ütköztetéseit. Shakespeare volt Marlowe legjobb kortárs kritikusa.

A Dido és az (időpontra való utalást nem tartalmazó) 1I. *Edward* között megfigyelhető drámairói fejlődés mindazonáltal nem fedheti el bizonyos közös eszközök használatát. A legszembetűnőbb párhuzam Gaveston és Ganimédesz, illetve Ascanius és a gyermek III. Edward közt látható. A szöveg szókészletében és képi világában feltűnő az emberi és az isteni szféra kapcsolatának kuszasága; az isteniben ráadásul össze is mosódik az antik és a keresztény mitológia. A szereplők metafizikai sötétség peremén tapogatóznak, és magatartásuk zűrzavarában ütköznek egymással - teljesen eltérően Shakespeare korai királydrámáinak természetességétől, viszont előreutalva a *Lear királyra.* Marlowe legjobb kritikusa sok év után megtanult tőle egyet s mást.

A II. Edwardnyitójelenete (Gaveston fellépésétől a gyászoló udvarjöveteléig) hasonlít a Didóban Jupiter és Ganimédesz emblematikus megjelenéséhez, mind mitológiai felhangját, mind a darab szerkezetében betöltött szerepét illetően. A jelenet a romlottság vonzó képeivel sokkol és bűvöl el, és magában hordja a bekövetkező lázadást. Az archaizáló némajáték Marlowe kifinomultságának csúcsa, és az effajta emblematikus kezdés teszi lehetővé, hogy a drámaíró összefogja a történelmi krónika egymástól távol eső eseményeit és jelentését.

Edward kegyencével tartott kapcsolatának homoszexuális és veszélyes jellegét Marlowe a darab mitológiai utalásaival tágította. Gaveston önmagát Leanderhez hasonlítja; úszva is átkelne Londonba, hisz „benne él" az a király, akinek kebelén „elpusztul." Majd egy „pajzán költőkkel, könnyed szellemekkel" kezdődő hosszú ovidiusi szakaszban Gaveston Diana és Akteon története mellett dönt, amellyel majd felvidítja a királyt. Ismét kiejti a „halál" szót:

> Szarvasbikává változtatna át,
> Hogy végül csaholó vadászkutyák
> Marják a szép ifjút, színleg, halálra:
> Az effélék kedvesek a királynak. (1/1. 72-75.)

Ennek az epizódnak van egy egyszerű és egy mélyebb jelentése. Az egyszerűbb szerint Gaveston öntudatlan iróniával hasonlítja magát Leanderhez. Mindkét fiatalember számára veszélyekkel jár a tengeri utazás, s mindkettőjük szerelme halált érlel. A „halál" szónak itt valószínűleg szexuális konnotációja is van. Ha ez így van, az utalás Edwardra a nő szerepét osztja (Héró), akinek kebelén Gaveston orgazmusában kileheli lelkét. Mikor először pillantjuk meg Edwardot, női szerepben könyörög a főurak kegyéért, holott parancsolnia kellene; könnyei, csókjai, hisztérikus jelenetei, és végül a Lightbom felizzított nyársa képviselte behatoló pénisz, mind ebből az eredeti női jellegből fejlődnek ki.

Diána és Akteon mítosza ennél finomabb utalás. A fiatal fiúk szerepeltetése a szatírok orgiájában homoszexualitást sugall. Akteon azért vált vad-állattá, és azért tépték darabokra, mert olyasmit pillantott meg, amit nem lett volna szabad látnia. A történetben szereplő vadászkutyák a fékezhetetlen szenvedélyek romboló ereit jelentik, de a főurak szimbólumaként is jól szolgálnak. A fabula azonban más lehetséges jelentéseket is hordozott a művelt néző számára. Az adott helyzetnek leginkább az az általános erkölcsi fejtegetés felel meg, amely a rejtett misztériumban figyelmeztetést lát az udvari talpnyalók vagy a királyi hercegek titkaiba való leskelődés veszélye ellen. Nem valószínű, hogy Marlowe a jelentések ilyen kiterjedt és komplex körére gondolt. A lényeg, hogy a mítoszt sokkal inkább sugallatosan, mintsem merev meghatározottsággal alkalmazza. Amint megpendítette a megfelelő húrt, nem csupán hangrezgés támad, de azaz időben is tovaterjed, hallható marad.

Ganimédesz képe később (elkerülhetetlenül) megjelenik az eredeti téma kibővítésében. A királynő a királyra panaszkodik: „Jupiter nem csüggött Ganymédesén, / Min: ő az átkozott Gavestonon." (1/4. 185-186.)

Csábít e sorok olyatén értelmezése, hogy Marlowe e mítosszal a romlottság témáját kiterjeszti az egyediről az egyetemesre: a király, Isten földi helytartója keresztényi funkciójából a romlott pogány istenség szerepébe tévelyedett. De ez is csupán értelmezési' lehetőség. A kor színházában az egyetemi szellemiség modorosságai közé tartozik a szöveg mitológiai hivatkozásokkal való feldíszítése. Bár helyénvaló a királynő utalása, egy kicsit túl könnyeden él vele. Shakespeare-től eltérően Marlowe-nál nem tölt el bennünket az ember isteni vonásainak vallásos értelme, és a fentebbi teóriával az a probléma, hogy úgy olvassa, értelmezi Marlowe-t, minta későbbi Shakespeare-t, akinek természetesen vallásos drámai képi világa Isten nagyobb céljainak örökös tükrében mutatja meg az emberi létezés kicsiny köreit.

Az, ahogyan Marlowe a mítoszokat alkalmazza, közelebb áll a freudi, mint a keresztény felfogáshoz. A nemi gyönyört a csillagok és az istenek közé helyezi, nála a nemiség kozmikus láza egyetemes törvény. Izabella tehát úgy látja a mennyek királynőjét, mint akinek féltékeny zokogása „vadul" betölti a földet. Majd csak a tanult elmék számára érthető utalással a féltékeny földi királynő elátkozza önmagát: a többi ovidiusi hőshöz hasonlóan azt kéri (hiába), hogy a természet rendjét az ő javára változtassák meg. Alakját „a bűvöletes, haboson járó Kirkének" kellett volna menyegzője napján átváltoztatnia. Rejtett utalás történik itt Szküllára, akinek átváltozását gyakran a szüzesség és a szerénység elvesztéseként magyarázták; bestiális alsó fele az érzéki vágyat jelképezi, hiszen a szikla, amelyen a tengerészek hajótörést szenvednek, a kérgessé keményedett szemérmetlen vágy jelképe. Ez a rejtett értelem, mely szintén csak a művelt elmék számára létezik, Marlowe egyik olyan eszköze, mellyel előkészíti Izabella erkölcsi vétkét, azt, hogy viszonyra lép Mortimerrel. Izabella elítéli a királyt és Gavestont, de ugyanakkor önmagát is elátkozza. Ez az önmagát kioltó képi dialektika különbözteti meg Marlowe vallásos felfogását Shakespeare-étől. Hasonlítsuk ezt össze a Bosworth előtti Richmonddal vagy az Agincourt előtti Henryvel!

Mindezt a kellő helyen még illusztrálni fogjuk. A túl részletes Kommentár azt kockáztatja, hogy túlértelmezi Izabella beszédének ingadozásait és díszítéseit. Mégis kimutatható a műben a Gaveston kezdő monológjaiból ki-fejlődő, egyre bővülő utalásrendszer összefonódó szövete. Tiszta példája ennek a drámai nyelv szándékos megszakítása, amikor a nyelv angolról latinra vált. Ennek olyan szerepe van, mint a margó szélén álló felkiáltójel-nek, amely a hallgatóság művelt tagjait arra inti, *ezt figyeljék!. Az* Idősebb Mortimer mára darab elején megjegyzi, hogy Edward állati bujasága jupiteri mintát követ. Abban a jelenetben, amelyikben a király az Izabella helyét elfoglaló Gavestonnal az oldalán jelenik meg a trónon, a báró felkiált:

> Nemesember hogy tűrheti e látványt?
> *Quam male canveniunt!*
> Szúrós szemmel méreget a paraszt. (I/4. 323-325.)

Az angol sorok a király elleni Lázadás egyikfő okaként a feudális alattva-

ló társadalmi felemelkedése miatt felháborodott nemesi családok büszkeségét jelölik meg. A latin szöveg a király és egy *eltévelyedett isten* között teremt kapcsolatot. Az eredeti Ovidius-idézet így szól: „Non bene conveniunt, nec in una sede morantur, / Maiestas et amor." (Nem illenek össze, nem ülhetnek egy helyen / a fenség és a szerelem.) (Ovidius: Átváltozások II. 846.)

Az utalás a trónra - *in* una s e d e - precíz. A tágabb hivatkozása bikává változott, buja vágyainak élő Jupiterre vonatkozik. Ez hívja elő ismét az Akteon-mítosz animális képi világát, amelyre Gaveston párszáz sorral korábban utalt.

Így az olvasó a latin beszúrást kifejezetten erkölcsi megbélyegzésnek veheti. De, hasonlóan a királyt elítélő Izabella esetéhez, ebben is belső ellentmondások rejlenek. A királyt megítélő férfi a felkent király elleni lázadás *határán* áll, és az erkölcsi megbélyegzést a helyes és helytelen viselkedés-ről szóló formális, dialektikus szóváltás követi:

EDWARD KIRÁLY Elfogni Mortimert, az árulót!
IDŐSEBB MORTIMER Elfogni Gavestont, az árulót!
KENT Királyotoknak ezzel tartozol?
WARWICK Hogy mivel is, most megtanulhatod
(1/4. 19-22.)

A II. *Edward* politikai környezetrajza felismerhetően valósághű abban, hogy nincs könnyű választás helyes és helytelen közt, hanem csakis két *rossz közötti elkerülhetetlen döntés* van. Vessük ezt össze azzal, ahogyan Shakespeare használja John of Gauntot a II. Richárdban vagy Falconbridge-et a nem shakespeare-i *János királyban.* Ezek a szereplők olyan emberi minőséget testesítenek meg, mint az erkölcsi integritás, a szolgálatkészség, a hazafiság, amelyek, bárhogyan is hányja-vesse hőseinket a sors, megőrzik állandó érvényességüket. Az ember meghalhat ezekért az értékekért, még akkor is, ha *élni* szerintük képtelen. *A II. Edwardban* a hűséges Kent megközelítőleg ilyen, de az ő drámai súlya csekély, és különben is, végül saját vesztére változtat szövetségest. Marlowe, mégha valamilyen tanulságot látszik is leszűrni, azt a körülmények olyan felkavart viharába veti, hogy inkább tovasodort hordaléknak tetszik, mint biztonságos erkölcsi bójának.

Finomítsuk ezt az észrevételünket! Vannak olyan helyzetek, amelyekben szorosabb erkölcsi ellenőrzés működik. Amikor Gavestont (a lezuhant) Phaetonhoz (a romlottság aranyesőjében fürdő), Danaéhoz vagy a (véres háborút kiprovokáló „ribanc") trójai Helénához hasonlítják, akkor e képek elítélő funkciója egyértelmű. De messze nem egyértelmű, hogy vajon a homoszexualitást bélyegzik-e meg a drámában, vagy tud-e a dráma világa valami jobbat kínálni helyette? A zsarnok Mortimer viszonya Izabellával nem épp a heteroszexualitás dicsérete, és a lázongó főurak büszkesége legalább annyira tanúsítja azt, hogy képtelenek bonyolult és veszélyes királyukat kezelni, mint amennyire Edwardot uralkodásra alkalmatlannak mutatja felelőtlen szenvedélye. Emberi együttérzésünket Gaveston és Edward több eséllyel nyerhetik el, mint akár Mortimer vagy végül Izabella, de ezt az együttérzést mindig ellensúlyozza, ha nem is a homoszexualitástól, de a vele összefüggő romlottságtól való természetes viszolygás.

Vizsgáljuk meg most Edward viszonyát tágabb összefüggéseiben. Ezek részben klasszikusak, másrészt metafizikaiak. A klasszikus dimenziót az Idősebb Mortimer adja meg:

A nagy királyoknak is volt kegyence;
Nagy Sándor Hephaesteionját szerette,
A győztes Herkules Hülászt siratta, S
kemény Achillest is megviselte Barátja,
a szép Patroclus halála. De a királyokon
túl, a bölcsek is: A római Tullius
Octavért rajong, Komoly Szókratész vad
Alkibiadészért.
Ne bántsuk hát a fiatal királyt,
Kinek lágysága még csupa ígéret.
Hadd szórakozzon hiú hercegével,
Leszoktatják érettebb évei,
Meglátod még, e játékszerekről. (1/4. 402-414.)

Ez a *tekintélyekre* való *hivatkozás:* Ciceróraés Szókratészre, de még az olyan problematikusabb figurákra is, mint amilyen Nagy Sándor vagy Achilles, kényelmetlen kérdéseket vet fel az ókori antikvitás erkölcsiségéről, amely másképp ítélt a homoszexualitásról, minta keresztény egyház. Lehet, hogy az apologetikus összefüggést tekintve tudatos megtévesztéssel állunk szemben, mivel a példák inkább a barátságról, minta testi szerelemről szólnak. Nehéz megítélni a sorok hangnemét, Mortimer „kegyenc" szava lehet becsmérlő is, de még inkább körülíró (milyen más szóval írhatja le Gavestont?). A tanulság végül is világian bölcs, sőt cinikus: Idősebb Mortimer kijelenti (és igaza van), hogy a fiatalemberek kinövik más fiatalemberek iránti vonzódásukat, és a király „hajlékony," ha megfelelően szoktatják.

Sem fennkölt precedens, sem világfias tanács nem hozza meg a kívánt eredményt. A darab azonnali ellenreakciója az Ifjabb Mortimer dühkitörése, akinek hazafias indokainál (a közpénzek helytelen felhasználása) egyértelműen erősebb az alacsony származású ember pökhendi viselkedésével szembeni személyes ellenszenve. A két világi férfi számára mellékes a homoszexualitás erkölcsi problémája: „Bátyám, nem buja szenvedélye bánt." Az általános érvek és a személyes motívumok keveredése, valamint a szereplők dialektikus összeütköztetése, fejlett drámaírói módszerre vall; Marlowe éles elméjűen ragadta meg az emberek tényleges viselkedését. Két hiteles szereplő vitatkozik személyiségének és politikai szándékainak megfelelően. A drámaírói módszer, valamint az így keletkezett feloldatlan feszültség tárgyilagossága figyelemre méltó. Ez az egyik oka annak, ami-ért Marlowe „ortodox" vagy romantikus lázadóként való moralizáló megközelítése nem vezet sehova. Nem több ez, és nem kevesebb, mint a dráma módszerével bemutatott emberi állapot hűséges ábrázolása.

Edward végzetes szenvedélyének nemcsak emberi, hanem metafizikai kontextusa is van. Ahogy a darab nyitójelenetében említett mítoszok drámai cselekménnyé fokozódnak, a tetőpontjához közeledő cselekmény folyamatosan gazdagodik vallásos felhangokkal. Vajon kibővül-e a politikai vitában álló szereplők közti dialektikus feszültség annyira, hogy a vallás egyetemes igazságait is magában foglalja? Vagy milyen úton-módon oldódnak fel a feszültségek? Az Edwardot magába záró pokollal analóg börtöncella, az ördögi Lightborn és tüzesen izzó nyársa - ezek az elemek a darab végén mind a megtorló igazságszolgáltatás valamely egyszerű formáját jelenítik meg, mely félelmetesebb annál is, mint ami III. Richárdnak jut. Ez az igazságszolgáltatás folytatódik gondviselésszerűen az egyik legdicsőbb uralkodó, III. Edward alatt Anglia rendjének visszaállításában. Végeredményben olvashatjuk-e Marlowe darabját úgy, mintha korai Shakespeare-királydráma lenne? Csatlakozzunk-e Tertullianushoz és Moelwyn Merchant tisztelendőhöz, és, látva a pokolra jutottak megkínzatását, örvendezzünk-e a „legmagasztosabb" igazság felett, mely bevégzi a „bűnhöz illő" büntetést?

Óvakodjunk attól, hogy a tragikus dráma szerkezeti összefüggéseit túl egyszerű erkölcsi üzenetekkel kapcsoljuk össze. Kimutattuk, hogy a Gavestonra vonatkozó korai *mitikus* utalások, amelyeket más szereplők később bővebben kifejtenek, az egész *későbbi* cselekményt magukban hordozzák. Bár esztétikailag logikus lehet egy ilyen megoldás, erkölcsi szempontból korántsem mentes a bonyodalmaktól. Az adott szereplő, a pillanatnyi összefüggések, a választott hangnem módosítják az eredeti felvetéseket. Ez a módosulás rendszerint dialektikus, *az* ítélő *elítéltté válik,* az egymással szemben álló értelmezések kifejlődnek, de nem oldódnak fel. Ugyanez a metafizikus szintre is igaz. Vizsgáljuk meg például azt a halált és pokoli gyötrelmet, amit a homoszexuális szerelmeseknek ígérnek.

A véget kezdettől megjósolják. Gavestonnak a királyhoz fűződő viszonyát saját maga ítéli el. Ehhez külön kommentár nem is szükséges.

„Apám halott. Kérlek, siess, Gaveston,
Uralkodásban légy királyi társam." Mily
szavak, szinte fullaszt a gyönyör; A
megvalósult álom ez, Gaveston,
Hogy élsz, és egy király kegyence vagy! (I/1. 1-5.)

Ezt követi Leander alakjának felidézése és az állítás: „London látványa száműzött szememnek, / Mint most üdvözült léleknek a menny..." (I/1. 10-11.)

Hogy Edward hívja őt, „ossza meg" vele a királyságot (hasonló ez Lear döntéséhez, aki felosztja királyságát), már jelzi az egység hiányát, ami polgárháborúba torkoll. Azt a boldogságot, amit ez a megosztás ígér, a harmadik sorban a gyönyör „csömöreként" jellemzi Gaveston; a csömör itt az a kellemetlen érzés, amely a túltáplált testet tölti el. A szónoki kérdés - „A megvalósult álom ez, Gaveston" - nemcsak azt a választ provokálja, hogy a világ igenis tud érdemesebb célokat nyújtani annál, minthogy valaki egy király kiválasztottja legyen, de nyilvánvaló, hogy a vallásos hit is nagyobb boldogságot és tartósabb kincseket ígér. Gaveston gondolatait e kérdés elkerülhetetlenül vezeti a túlvilági élethez, mert önmagát felkiáltásában („pusztuljak el") „újjászületettnek" látja Elíziumban - amely valóban mennyország a pogány, de *alvilága* keresztény számára. A darab szerkezete olyan feszes, hogy még a bevezető kijelentésnek, „Apám halott," is van megfelelője III. Edward utolsó beszédében, amely így kezdődik: „Hozzátok be apám ravatalát," valamint abban a szertartás részét képező kijelentésben: „Édesapám, meggyilkolt szellemednek / Ajánlom a gonosztevő fejét." (V/6.)

Ez mind szerkezetileg, mind erkölcsileg egyszerű és világos. A halál, testi vagy szexuális értelemben, a menny, pogány vagy keresztény értelemben és a menny ellentéteként a pokol; nos, ezek a fogalmak azonnal előkerülnek, és értelmezhetők a keresztény hagyományoknak megfelelően. Főmotívumként vonulnak végig a darabon, olyan kifejezésekben, mint „pusztuljak el," „színleg halálra," „meghalok, vagy Gavestonnal élek." Gaveston felteszi a kérdést: „Minden reményem bánat pokla lett?" (1/4. 117.) A király tekintetében van az, ahol „Boldogsága rejlett - téged hagy itt. / Másutt ő nem talál gyönyört soha." (1/4. 124-125.), és a menny eme dicshimnuszára Edward a pokolraítéltek szavával felel: „Csak az kínozza meg-gyötört szívem, / Akármit teszek, most válnunk muszáj..." (1/4. 126.) Van egy rendkívül istenkáromló szójáték a „halálra," amikor Ifjabb Mortimer ki-jelenti: „De Mortimer a sutba vágja fegyverét" (I/1.93.), és Gaveston meg-jegyzi: *Mort dieu* (1/1.94.). A főúr később megmagyarázza Holttengerből származó nevének jelentését, és Lancaster jelszava: *Undique mors* est, amellyel a tengerről érkező Gavestont fogadja, Mortimer családjában nagyobb jelentőségre tesz szert.

Mindez csupán játéka szavakkal. Az elme megszokik és elfogad bizonyos szavakat és fogalmakat, mint amilyen a „bolond" vagy a „látás" a Lear királyban. De amint a szavak összefonódnak a cselekvő szereplővel, az egyszerű olvasatok tarthatatlanok, mivel a helyzet egyre bonyolultabb. Figyeljük meg azt a jelenetet, amelyben Gaveston ellenségének, Coventry püspökének „szaggatták-tépték szent ruházatát", és őt magát a csatorna ürülékében keresztelték meg.

PÜSPÖK Én csak azt tettem, amit tenni kellett.
S ha nem javultál meg, fiam, azóta, A
parlamentet rád uszítom újra,
S futhatsz megint vissza a franciákhoz.
GAVESTON Na, ezt most már kikérem magamnak.
EDWARD KIRÁLY Verd le a süvegét, a köntösét
Szakítsad el, csatornalé legyen
Keresztvize!

II. Edward: Gálffi László

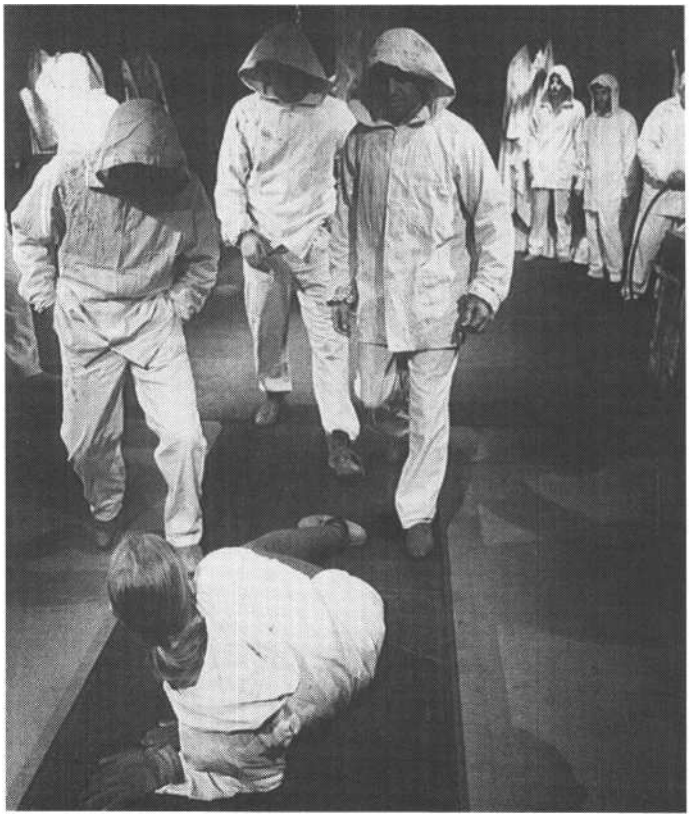
KENT Bátyám. ne bántsd, panaszt
Emelhet a Szentszéknél ellened,
GAVESTON Panaszt tehet a szent pokolban is,
Száműzetésemért jogos a bosszú.
(I/1. 186-196.)

Az ezt követő dulakodásnak igen erőszakosnak kell lennie, mivel a király következő szavai így szólnak: „Csak életét kíméld." Isten átkát a püspök idézi meg „Az Isten átka rád e vétkedért," amelyre a király replikája, a „Van itt valaki?" nagyon is ateista gúnyolódásnak hangzik, bár világi szinten inkább jeladás az őröknek.

Itta halál és a pokol nem puszta képzet, hanem a cselekmény szerves részét képezi. A püspök megkeresztelése a csatoma ürülékében előrevetíti Edward későbbi pocsolyavízbeli megborotválását. Mivel a püspök meg-alázása nem szerepel Holinshednél, levonhatjuk azt a következtetést, hogy Marlowe dramaturgiai szándéka az volt, hogy *tematikus kapcsolatot* létesítsen Edward elvetemült tette és az őt később sújtó büntetés között. A szójátékkal megidézett „szentszék" helyett „szent pokol" valósul meg Edward utolsó lakhelyének fizikai körülményeiben: „E zárka, ahol tartanak, a medence, / Hová a vár összes szennyvize ömlik." (V/5. 57-58.)

Halállal fenyegető szentségtörés, a pokol istenkáromló megidézése, Isten átka és egy ateista célzás: mindez súlyos bűnné és teherré összegződik. Ahogy a *Lear* királyban, a szóösszefüggések mintái végül fizikailag is megvalósulnak. Gaveston szónoki panaszkodásának - „S nem állt ki annyi kínt pokolban lélek" (I/1.150.) --- elébe lépnek a tényleges események.

Azt mondják, hogy a Lear *király* „üzenetét" Edgar kijelentése -- „Az ég igazságos, mert kéjeinkből / Csinál, bennünket ostorozni, eszközt" - nem fejezi ki. Vegyük észre, hogy Edward megkíméli a püspök életét, őt magát viszont meggyilkolják. Az epizód tanulsága tehát bonyolultabb a „szemet szemért" kérdésénél. Például: Marlowe miért hívja fel figyelmünket Coventry pápai kapcsolatára? Marlowe hallgatóságából hányan nem értenének egyet Gaveston azon célzásával, hogy a pápa, Antikrisztus lévén, a „szent pokol" felett uralkodik? Amire maga Edward is hamarosan utal. Észszerű feltételeznünk, hogy a népi közönség élvezte a papheccelés egyes formáit (lásd *Doktor Faustus)?* Ez az ízlés tette János királyt népi hőssé. Vajon nem tételezhetjük fel azt is, hogy a Tudor-közönség egyes rétegei élvezték a színpadi ütlegelést, (brutalitást és vért? Végül is ugyan-



Jelenet a II. Edwardból

ezen árucikkek jelentik a legfontosabb szellemi táplálékot ami kilencvenes évekbeli színházainkban is. Nem vitás, alantas és Erzsébet-kori élvezetet kelthetett a látvány, amikor a pápai követ ruházatát megtépték és ürülékkel összekenték; mely élvezet ellensúlyozta az incidens istenkáromlás-jellegét, ami elejét vette a túlságosan szókimondó moralizálásnak. Az ilyen technika egyszerre ingerel és felkavar: a hallgatóság benn ül a vízben épp abban a szent pillanatban, amikor azt hiszi, már elérte az erkölcsi bizonyosság partját.

Az a fő kérdés, hogy *a szerkezeti* összefüggés tartalmaz-e *erkölcsi kauzalitást? A* pap „újrakeresztelése" vajon szükségszerűen vezet-e a király pocsolyavizes borotválásához azzal az üzenettel, hogy: *ne káromold Istent, mert ez* lesz a *büntetésed?* Ennek egyszerű próbája a Shakespeare korai királydrámáival való összehasonlítás. Shakespeare-nél, úgy tűnik, működik az erkölcsi ok és okozat. A szereplők szavaikkal és tetteikkel átkozzák el önmagukat, és amikor III. Richárd mint Isten ostora végzett romlott vetélytársaival, a Gondviselés Tudor Henriket küldi, hogy helyreállítsa a szeretett Angliát. Az ilyen minta alapján egy sokfelé ágazó anyagot bárki összeszervezhet. De ez a minta önelégült és megalkuvó, sőt, nem felel meg az igazságnak sem. Másfelől Marlowe drámaírói intelligenciája túl kifinomult volt ahhoz, hogy ilyen sablonokkal dolgozzon.

Kövessük nyomon az isteni igazságszolgáltatás témáját Marlowe-nál: Edward, miután korábban már meghalta *szexuális gyönyör Eliziumában, a* halált elátkozott lélekként közelíti meg. Fontoljuk meg a végső ütközetre vonatkozó utalást, amelyben Coventry átka beérik. Először a lojális Kent, aki azonban most nem lojális, bánja meg szembeszállását a királlyal:

> S én nyomorult, én legaljasabb,
> Királyra, bátyra fogjam fegyverem?
> Zuhogjon átkod áruló fejemre
> Az égből, Istenem: te bünteted A
> természet elleni lázadásunk!
> Edward, Mortimer az életedre tör:
> Előle menekülj! Edmund, nyugodj meg;
> Színlelj, vagy meghalsz; (...) (IV/5. 14-21.)

Kent a bátyja és királya elleni lázadással elszakadt a rokonvér parancsától és a természet törvényétől. Megtorlást az igazság Istenétől vár, hogy az megbüntesse a király elleni lázadást, mely épp annyira szentségtörő, mint egy püspök bekenése ürülékkel - és lám, a kellő időben megtorlás sújtja a legaljasabb Kentet és a természetellenes Mortimert. Az erkölcsi okfejtés itt problematikus, hiszen Edwardot támogatni egy püspökkel szemben szentségtörő, de vele szembeszállni is az. A dolgokat tovább bonyolítja, hogy Kent, akinek nézetei (privátim) ortodox shakespeareiek, (társaságban) azonnal színlelni kezd, hogy életben maradjon (sikertelenül). Ez arra mutat, hogy nem bízik abban, hogy Isten azt teszi, amit tennie kell, vagy legalábbis, nem idejében teszi, és nem tud segíteni. Az is különös, hogy Kent ezt a nagyon is tudori szólamot „tombolásnak" nevezi. Azt mondja, amit a vezető réteg egy alakjától elvárunk, és azután egyet vissza-lép, és beismeri, hogy mindez csupán érzelmi kitörés volt.

Alighogy Kent hangot adott nézeteinek, a színpad kiürül, jön a királyné, Mortimer és a fiatal herceg. Izabellának megvan a saját nézete Isten igazságáról:

> Hadiszerencse királyok Istenétől, Jó
> ügy s, istenfélők mellé szegődik; S a
> teremtőnek hála és tinektek, Hogy
> harcunkat győzelem koronázta! De
> mindenekelőtt, nemes uraim, Most a
> szívünknek oly kedves fiunkat, Királyi
> sarjnak járó tisztelettel
> Kormányzóvá avatjuk; (...) (IV/5.28-35.)

Ennek az optimista beszédnek az a funkciója, hogy ellentmondjon mindannak, amit Kenttől hallottunk. Kent szavaihoz hasonlóan Izabella beszéde is a drámai kontextusban lévő szereplő megnyilvánulása. Legalább annyira „ortodox." A királyok Istene a tisztességes uralkodókat támogatja. Az általa hangoztatott világnézet hasonló Richmondéhoz a *III. Richárd*-ban. Izabella, bár ügyel rá, hogy ne essen az istenkáromlás foltja a becsületén, az ifjú trónörököst király helyett mégis csak „kormányzónak" nevezi ki. Valaki véget kell, hogy vessen a földi gonoszságnak, és Isten megmutatta erejét azzal, hogy a győzelmet az igaz ügynek adta. A Kent és Izabella egymás mellé rendelésével létrehozott dialektikus holtponton túl még egy bonyodalom fellép. Nem lehet eldönteni, hogy Izabella hiszi-e vajon, amit mond? Kent tettei meghazudtolják szavait. Lehet, hogy Izabella is csupán megtévesztően vonzó propagandát folytat. Ezért lehetetlen értelmeznünk az eseményeket, és lehetetlen az elmondottakat leválasztanunk a beszélőről. Itt nincs *deux* ex *machina,* minta III. *Richárdban* Richmond, hogy át-vágja a csomót. A módszer meglehetősen emlékeztet a *Lear királyéra,* ahol az optimista Edgar „ortodox" szerepet kap, viszont Cordeliát ettől függetlenül felakasztják. Ez pedig jellegzetesen marlowe-i. Alapvető *kérdé*seket vet fel, *amelyekre* válasz *nem érkezik.*

Az ütközet megpecsételte Edward sorsát. A Kaszás képe - „Nem feledkezel meg rólam, uram?" - nem hagy kétséget afelől, hogy a király ideje lejárt; szembe kell néznie a halállal és talán Istenével is - mely téma alapvető a *Tamburlaine* második részében és *a Doktor* Faustusban is. Edward halálának metafizikai rémülete legalább olyan szörnyű, mint az általa elviselt fizikai iszonyat. De ha szigorúan megvizsgáljuk a szöveg ellentmondásait, azokat nem oldja fel semmilyen könnyű erkölcsi értelmezés. Paradox módon a menny és a pokol állandó emlegetése ahelyett, hogy a gondviselésszerű igazságszolgáltatás érzetét keltené, inkább *nihilista,* csak a *tragi-*

kus tapasztalat megfogalmazhatatlan esztétikájának engedő *értelmezést* sugall.

Megint csak a korai Shakespeare szolgál ellenpontokkal a marlowe-i színház sajátos minőségének jelzésére. Gondoljuk végig Clarence halálát és álmát:

> Nem, mert álmom az életet tulélte
> S csak aztán került lelkem a viharba.
> Mintha a költők-énekelte zord Révész
> vinne a mélabús folyón Az örökké
> sötét birodalomba. Idegen lelkemet
> ott legelőször Ipamuram, Warwick,
> így üdvözölte: „Miféle ostort mért e
> bús királyság Az áruló és kétszinű
> Clarence-re?" - És eltűnt, aztán arra
> kóborolt
> Egy vérrel mocskolt, fényes-szőke fürtü
> Szép angyal-árny s hangosan felsikított:
> „Clarence van itt, eskűszegő Clarence,
> Ő volt, aki csatában leszúrt - Fogjátok,
> üldözzétek, fúriák!" Aztán kárhozott
> lelkek légiója Vett körül s oly iszonyú
> dolgokat Hörgött fülembe, hogy a
> szörnyű zajra
> Reszketve ébredtem s még jó sokáig Csak
> azt hittem, hogy megjártam a poklot,
> Oly rettentően hatott rám az álmom.
> (Shakespeare: III. Richárd, I/4. 43-63.)

Clarence elméje ok-okozati összefüggések láncolatát észleli, amelyet az események később *igazolnak.* Az álom szerkezetileg is előremutat a Bosworth előtti Richárdhoz. Clarence kísértetekről beszél, és Richárd a cselekmény csúcspontján az Eumenidészekhez hasonlóan látja őket gyülekezni. Ami azonban a beszédben a leghatásosabb, az az, ahogyan képes a metafizikai szempontot a történelembe bevinni. A sorokat nem lehet *csupán a* bűntudat lázálmaként értelmezni. Clarence hisz, és minket is arra késztet, hogy higgyünk a halál utáni pokolbéli igazságszolgáltatásban. Ez a beszéd vallásos hitet ébreszt, és kimondja Isten közelségének érzetét a történelemben. Ez a gyilkosokkal folytatott hosszú teológiai vita drámai kontextusa, amelyet a „Krisztusnak drága vére" követ és az utalás a „királyok királya" parancsára, hogy *ne ölj.* Clarence azt kérdi: „S engem megölve Istennel csatázol?", és olyan erős itt az Istenre és a lelkiismeretre való hivatkozás, hogy végül Shakespeare, rendkívüli drámairói merészséggel, érzelmeinket elfordítja a Clarence bűnei által keltett rémülettől és iszonyattól, és megsajnáljuk benne az embert, aki Krisztus-szerű áldozattá válik. A Második Gyilkos felkiált: „Bár Pilátusként moshatnám kezem / E rettenetes mészárlás után." (1/4. 273-274.)

Clarence meggyilkolása *a Macbeth* legnagyszerűbb szövegrészleteivel is megállja az összehasonlítást, és hasonlóan azokhoz, képileg olyan hatásosan bontja ki a keresztény érzületet, hogy a teológiai okfejtés legmarkánsabb tételeit képes a drámai cselekmény szörnyű látványa megvilágítani. Nem lehet kétséges, hogy azon az utolsó napon találkozunk Istennel.,

Es Edward? Ahogy fogy az ideje, egyre valamilyen magyarázatot keres, ami képes szellemi rendet teremteni a vele történtekben. Megpróbál kibékülni azzal az egyházzal, amelyet ő maga sértett meg. A bűnbánat gyönyörű képében térdel le az apát előtt (mint Lear Cordelia előtt), de csak azért, hogy az események azonnal tovapenderítsék onnan. A Kaszás érkezésének végszava az, amikor Edward fejét az apát ölébe hajtja. De Edward valójában bizonytalan a tekintetben, hogy tulajdonképpen mit is keres. Azt a „filozófiát," amelyet Platóntól és Arisztotelésztől (akiknek nézetei távolról sem azonosak) magába szív, vagy a szerzetesek „szemlélődő életét", amelyet ő „mennyeinek" nevez (és amely nem az)? Vagy csupán még egyszer, utoljára valami nyugalmat, ahogy korábban valamilyen zugot, ahol Gavestonnal együtt élhet? Hogyan -- ha ugyan egyáltalán -- utalnak valamiféle rendre a vele megtörtént események? A király és az ifjabb Spencer szembenállóan összefonódó beszédekben fejtik ki egymásnak véleményüket mennyről és pokolról:

EDWARD KIRÁLY Spencer, édes Spencer, búcsúzni kell.
IFJABB SPENCER A megveszett mennybolt akarja így.
EDWARD KIRÁLY Nem, hanem a pokol s a szörnyű Mortimer:
A szelid égnek ehhez nincs köze. (IV/6. 75-78.)

Ehhez a dialektikus ellentmondáshoz Baldock egy másik értelmezést ad, miszerint a Sors már mindent meghatározott: „Sorsunk eldőlt." Annyit tud a végzetről csupán, hogy „halni él az ember s bukni támad." (VI/6. 114.)

Az egymásnak ellentmondó nézetek közt Edward figyelme továbbra is a pokolra irányul. Mivel a pokol börtöncellájának fertője és Lightborn nyársának alakjában várja, a darab cselekménye alátámasztja nézetét:

> Hordszék? Mondj halottaskocsit inkább,
> Vigyetek a poklok kapujához,
> Hol Plútó verje lélekharangomat,
> S banyák kórusa sirasson Charon partján;
> Edwardnak két barátja maradt csak,
> De övelük a zsarnok kardja végez. (IV/6. 89-94.)

Ha kiemeljük ezeket a sorokat a szövegösszefüggésből, Clarence látomásával összehasonlítva gyengének és erőltetettnek tűnnek. Kontextusban azonban egy eltérő drámairói módszerre vetnek fényt. Marlowe kész feláldozni a nyelvi gazdagságot a cselekvő szereplő ábrázolása érdekében. Edward beszéde tulajdonképpen egy csupa önsajnálat mitológiai retorika része, amivel sorsát kívánja t'elékesíteni. Amikor ő vagy Spencer felteszik a kérdést, hogy vajon a pokol vagy a menny irányítja-e sorsukat, az olyan, mintha csupán egy *megfelelő* képet keresnének, semmi mást. Edward, Clarence-től eltérően, nem jut el a tudat és a képzelet segítségével a hitet ébresztő tapasztalathoz. Mivel nem husz, nem használhatja azt a nyel-vet, amely hitet ébreszt. Ez a nihilizmus Edward tragédiájának része. Még-is, míg Shakespeare, a költő leírja az alvilágot, Marlowe dramaturgiailag arra készül, hogy a színház minden eszközét felhasználva *megmutassa a* földi poklot. Az eljövendő események borzongató eleme az, hogy Mefisztofelész világunkról tett kijelentését támasztják alá: „Miért, hisz ez pokol; nem vagyok hát másutt."

Edward további metafizikai kijelentései egy olyan szellem különleges elmeszüleményei, melynek a vallás *pusztán* retorikát kínál arra, hogy az állapotának megfelelő szavakra rátalaljon. A lemondás elkerülhetetlenségével szembesülő Edward bejelenti „De mit ég határoz, abban engedek" (V/1. 57.), csakhogy azonnal Faustus ovidiusi hangulatába essen:

> Forogj örökké, te királyi Nap,
> A csöndes éj ne jöjjön el soha;
> Időt kimérő elemek megálljatok;
> És dermedjetek meg évszázadok,
> Csak szép Angliám királya maradjak! (V/1. 66-70.)

Hiába. Az egyik pillanatban ismét könyörög: „Menny édes Istene, / Ne törődjem a mulandó földi dísszel." (V/1. 110-111.), és a következőben Mortimer megbüntetését követelve hangulatot és istenséget változtat:

> Tépjétek szét tagjait, mint én e papírt!
> Hallgass meg ég, és add meg e kegyet!
> (V/1. 146--147.)

Rátóti Zoltán (Kent) és Gálffi László

Legalább ez az egy kívánsága teljesül; Mortimert felakasztják, vérpadra viszik és felnégyelik, és a darab azzal végződik, hogy fejét felajánlják Edward szellemének. Ha Coventry püspökének átka „okozza" Edward pocsolyavizes megborotválását Berkeleyben, akkor ez a pogány istenhez intézett átok „okozza" Mortimer bukását. A drámai szerkezet logikája megkerülhetetlen. Ez azonban nem Shakespeare korai királydrámáinak *metafizikus* logikája, mert Edward csupán szavakban halad át szónoki megszólítások sorozatával az égi panteonon, s e szólamok némelyike illik az eseményekre, mások nem. Annyit mond, amennyit egy ember ilyen körülmények között valószínűleg mondana. A Lear király szereplői számos magyarázatot adnak a világegyetemre, a végén azonban egyetlen magyarázat sem igazolódik, hacsak az nem, hogy szeressük egymást, vagy hogy meghalunk. Marlowe viszont még ennyit sem kínál. A dráma legpusztítóbb ereje a szeretet.

Legerősebben az a jelenet emlékeztet *a* Lear királyra, amelyben Edwardot megborotválják; a király ezt követő beszédének első három sora akár egy későbbi műből is származhatna:

Örök erők, kik tudjátok, mi vár
Szegény, meggyötört lelkemre még,
Nézzetek merőn e vakmerőkre,
Uralkodójukat gyötrik, a brit királyt!

Ó, Gaveston, miattad gyötrettettem!
Miattam haltál a két Spencerrel együtt!
Értetek ezer kínt is kiállok.
A Spencerek szelleme, bárhol járjanak,
Jót kívánnak; hát tűrj, értük halok meg.
(V/3. 38-46.)

A tragédia döntő pillanatához közeledünk. A legvégső előtti rémtettet is elkövették, amikor az öregember ősz szőrzetét durván levágták, és arcát saját ürülékében mosták meg. Ez a szenvedés egy kritikust Krisztusra emlékeztette, és az analógia ismert lehetett Marlowe közönségének műveltebb rétege előtt is. A király feltehetően térdepelve mondja a beszédet, de amikor kezét az ég felé emeli, nem a keresztény Istenhez kiált bosszúért, hanem a pogány Britannia Learjéhez hasonlóan valamilyen „örök erőhöz." Emlékeztet bennünket Lear szenvedésére a kínzatás okára koncentráló beszéd is - egyik műben a kegyencek az okok, a másikban Lear leányai
– , így mutatva meg a főhősök értetlenségét. A hős képtelen a helyzetet kiváltó okokat akár a politikai összefüggésekben - ez a királyság felosztása
– , akár félreérthetetlenül saját hibájában - ami önnön erkölcsi vaksága - meglelni. Lear ezen a ponton jut el nagyobb önismerethez: másokat sajnál és vágyik a szerető megbocsátásra, amit képletesen megváltásának nevezett. Edwardnak nem adatik meg az ilyen fejlődés. Épp ellenkezőleg: legnemesebb pillanata az, amikor ez után korábbi tündöklését említi:

Mondd meg Izabellának, nem így néztem ki akkor,
Mikor érte a pástra kiügettem,
És Cleremont lordját lováról levetettem.
(V/5. 69-71.)

Ez nem más, minta jelenből a múlt álmába való menekülés. De mi máshoz is fordulhatna Edward? Ha az „örök erők" felidézésének hangnemét helyesen ítéltük meg, akkor az ugyanolyan jellegű, mint amilyen a régi klasszikus könyörgés. Nem felszólító mód. Hiányzik belőle a biztosan megfoganó átok ünnepélyessége, a „vétek" szó ismétlése pedig Edward szenvedését közvetlenül Gavestonhoz kapcsolja, ami, erkölcsi szempontból, továbbra is vétkesnek mutatja a királyt *önmaga* előtt; még akkor is, amikor, különös kifejezéssel élve, arra kéri az örök erőket, hogy „nézzenek" Mortimerre, aki lázadásban vétkes. Edward ehhez még hozzáfűzi, hogy mivel Gaveston és a két Spencer miatta halt meg, „értetek ezer kínt is kiállok," ami nem más, mint mazochisztikus kívánása annak, amit meg is kap. A beszéd végül a „hát tűrj, értük halok meg" gyenge szólamává omlik össze, amelyből nem világos, hogy a király a belenyugvást próbálja-e önmagára erőltetni, vagy felvidítani akarja magát, azt képzelve, hogy mivel a Spencerek szellemeinek nyilván lenniök kell valahol - „bárhol járjanak"
– , az ő szelleme végül csatlakozni fog szeretett apostolaihoz. A király átka nem csak az átkot kimondó zavarodottságát tanúsítja. Önellentmondásai elejét veszik minden kínálkozó moralizálásnak.

Hasonlítsuk össze ezzel a II. *Richárd* utolsó előtti jelenetét. Shakespeare királya, Edwardhoz hasonlóan, gyakran képtelen volt felfogni helyzetének lényegét: amikor bölcsen kellett volna cselekednie, helyzetét retorikával leplezte. Richárd börtönbeli elméje, bár van benne zavar, jobb pillanataiban az „isteni dolgok" felé fordul. Végül elfogadja saját hibáit és az állam igényeit is:

...Mily keserű az édes
Zene, ha nincs benn mérték és ütem!
Ilyen az életünk zenéje is.
Én most itt vájt füllel felhorkanok,
Amért egy bomlott húr üteme sántit,
De országom s korom összhangzatában
A tört ütemre nem figyelt fülem.
(Shakespeare: II. Richárd V/5. 42-48.)

A terjengős szólamok és a cselekmény tökéletesen megfelelnek egymásnak. A király elvont önismerete eltávolodik romlott kegyenceitől, a közösséget rágó férgektől. Helyüket az istálló lovásza veszi át, aki teljesíti a feudális engedelmesség utolsó szeretetteli gesztusát, és a most valóban királyi uralkodó hősi energiával telítődik (amivel tragikusan elkésett, hiszen most találkozik gyilkosaival), és oly példaszerűen tudori végső erkölcsi kitöréssel hal meg, amiből csak azt vonhatjuk le, hogy Essex kritikailag és politikailag is naiv volt abbéli reményében, hogy ezzel a darabbal igazolni tud bármilyen lázadást:

Enyészhetetlen tűz rágja a kart,
Mely így tört rám. Ó, Exton, a király
Kiontott vére országára száll.
Fel, lelkem, fel, ott fönn a te honod,
Míg testem itt meghalni porba rogy.
(Shakespeare: II. Richárd V/5. 108-112.)

Ez már csaknem melodráma. Marlowe módszere más. Míg Shakespeare hangolatlan édes zenét szólaltat meg, a II. *Edward* cselekményét ama dob fáradhatatlan dübögése kíséri, amellyel Edwardot ébren akarják tartani és elméjét „szétzilálni," hogy képtelen legyen gondolkodni. (A zaj megszüntetésének pillanata rendezői döntés kérdése.) A két darabbeli hang különbözősége és rendeltetése jellemzően illusztrálja a két drámaíró módszerét és szándékát. Figyeljük meg, Marlowe hogyan kezeli a királygyilkosság „átkozott" tettét:

Ha gyilkosságot terveznél szívedben,
Térítsen el e kő, mentsd meg lelkedet!
Tudd meg, király vagyok: ó, erre a névre
Pokoli fájdalmat érzek! A koronám?
Sehol, sehol! Holnap élek-e még?
(V/5. 88-92.)

Richárd valóban hisz benne, hogy a mennybe jut, Edward számára a pokol metafora, amellyel itt és mostját írja le annak, amit érez. Exton keze örök tűzben *fog* égni. Edward nem is igen játszik rá Lightborn lehetséges sorsának ilyen rettenetes alakulására. Ez az ember amúgy is a megtestesült ördög nevét viseli. Ehelyett egyszerűen meg akarja vesztegetni: meg-fizetlek, hogy ne ölj meg, és ezzel megmented a lelkedet. A gesztus valóban emberi, de erkölcsileg gyenge. Hasonlítsuk össze azzal a kínzó bűntudattal, amellyel Bolingbroke fenyegeti Extont, hogy Káinként fog bújni ,,az éj leple alatt." Azonban a lámpási Edward sötét börtönébe bevivő Lightborn (ezt a motívumot idézi-e Shakespeare a Lear királyban Flibbertigibbet/Gloucesterrel?) túl van a lelkiismereten vagy bűntudaton. Shakespeare-nél erkölcsjobbító, hogy azt képzelhetjük: a lelkiismeret-furdalás büntetés a síron túli pokol előtt, már itt, e földön az elkárhozott számára. Marlowe nem hagy teret hasonló felfogásnak. Lightborn nem érez bűnbánatot. Később Mortimer sem, akinek a haszontalan *Fortuna* az istensége. A pokol ezen a földön marad, és itt a földön járnak azok is, akik ördögök vagy a halál nevét viselik. Lightborn büntetése mindössze az azonnali megsemmisítés egy gyorsabb felfogású ellenfél kezétől.

Edwardnak csak egyetlen sora vallásos könyörgés: „Segíts, édes Isten, fogadd be lelkemet!" (V/5. 110.)

Semmilyen segítséget nem kap Istentől, és ami elszálló lelkét illeti, az Erzsébet-kori drámairodalom véres fertőjében elkövetett leghosszabbra nyúló és legvisszataszítóbb kivégzését látjuk itt. Utolsó megszólalása túl van szavakon és eszméken; az elnyújtott fájdalom makacs sikolya olyan hangos, hogy gyilkosai attól tartanak, a hang még áthatol a várfalon, és felébreszti a várost. Ezt a megrögzött szellem tekintheti annak bizonyítékaként, hogy Isten nem segíti az istenkáromló homoszexuálisokat, hanem megfelelő büntetéssel sújtja őket A romantikus pedig Edward imája és sorsa. közti ellentmondást látva arra a következtetésre juthat, hogy Mar-

Egri Márta (Izabella), Dunai Tamás (Érsek)
és Nemcsák Károly (Mortimer) (Koncz Zsuzsa felvételei)

lowe a világegyetemet sötéten nihilista felfogásban mutatja be. Mások, az irónia és kétértelműség szótárával vagy éppen az itt sokat emlegetett „dialektikával" felfegyverkezve, Janus-arcú helyzetben érezhetik magukat. A szentimentális azt is képzelheti, hogy Edward lelkét az édes Úristen befogadja.

A „tárgyilagosság" szót már korábban is felvetettük ebben a fejtegetésben, de amit végül látunk, az nem más, mint színpadi hatás, ami - hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a kelmefestő kezét megfogja a festék - visszahat arra, amit ábrázol, vagy ha ez a nézet túlságosan formalistának tűnik, akkor Arisztotelészt megfoszthatjuk a tragédia moralizálására tett kísérletétől, és csupán azt hangsúlyozzuk, hogy a látott cselekmény rémületet és sajnálatot ébreszt bennünk, és hogy ezek nem szellemi, hanem érzelmi értékek. Ha van „üzenete" a darabnak, akkor az az, hogy ha egy király rosszul választ kegyencet, illetve ha a feudális főurak fellázadnak, katasztrofális a következmény. Ez a korszak gyakori motívuma. Marlowe módszere azonban az, hogy rosszat rosszal állít szembe egy olyan történelmi folyamat keretében, amely ugyan szükségszerű, de semmilyen értelemben sem gondviselésszerű. A gonosz szükségszerűségéről kialakított felfogása nagyon emlékeztet Artaud kegyetlen színházára, bár egy ilyen meghatározás használata nemcsak önkényes történelemszemléletet jelentene, hanem kategorizálással, egy metafizikus és erkölcsi szemlélet ráerőltetésével Marlowe egyéniségének „értékcsökkenését" is.

A marlowe-i módszer egyik legszembetűnőbb jellegzetessége - Shakespeare verbális megmunkáltságával szemben, akár Clarence, akár II. Richárd halálát hasonlítjuk össze - az a könyörtelen sietség, amellyel előrehajtja a cselekményt. Shakespeare újraírja a történelmet, hogy filozófiával itathassa át. Marlowe inkább a cselekmény következményeit pörgeti a végig. E cselekmény során folyamatosan pattognak az erkölcsi megvilágosodás szikrái a szereplőkből, mint szeszélyes fény a viharlámpásokból: egyesek magukat és az állam hajóját próbálják megmenteni a hajótöréstől, mások a sziklák felé próbálják eltéríteni, hogy azután kifosszák. Az ilyen fénysugarak várakozást ébresztenek a nézőkben, hogy Istennek a történelemmel vagy a helyessel és a helytelennel kapcsolatos ítéleteit fogják hallani, de ezt a várakozást Marlowe szándékosan kielégítetlenül hagyja, olykor az alternatív nézőpont szóbeli vagy magának a cselekménynek a szembeállításával: „fogadd be lelkemet" - mire az illetőnek nyársat szúrnak a végbelébe. Marlowe, a darab csúcspontján, ebben a zűrzavaros jelenetben két végtelenül durva aktust is megjelenít. Nincs értelme szépítgetni a dolgot: az ilyen barbár tetteket élvezettel szemléli a közönség. Ezt minden mai filmes tudja. Az Erzsébet-kori véres szórakozások, nyilvános és színpadi akasztások hasonló ízlésre utalnak. Edward meggyilkolása esztétikailag coup de théâtre-ként nyújt élvezetet. Van élvezet a művészileg kivitelezett szadizmusban.

Van-e visszaút ezekből a felzaklató következtetésekből? Meglehet, III. Edward trónra lépése a felkavart szenvedélyek megtisztulását, csillapodását hozza magával. Ha máshol nem is, itt ábrázoltatik a helyes cselekvés és az ártatlanság, és az utóbbi tisztán és győzedelmesen jelenik meg.

Másfelől, ha ez is megromolhat, akkor semmi sincs biztonságban. Vizsgáljuk meg tehát a drámai cselekmény végső feloldását.

A II. Edward utolsó epizódja feltehetően olvasható ugyanazzal az optimista szemlélettel, mint ahogy egyesek Shakespeare tragédiáit olvassák. *A* gonosz erői végül a rombolás hullámverésében elpusztítják egymást, de a roncsokból új erkölcsi rend küzdi magát a világra. *A* fiatal Edwardot még Cordeliához is hasonlíthatnák. Nem beszél sokat - annál jobb, minél kevesebbet beszél a színpadon a megtestesült jóság -, de gyermeki tisztasága megváltja a szülő romlottságát. Mivel Edward életben marad, és a történelem „nagy" uralkodóként tartja számon, a II. *Edward* boldogtalanul polgári konfliktusaiból legalább egyetlen pozitívum fakad. Persze minden attól függ, hogy mit értünk nagyságon. Shakespeare soviniszta és fajgyűlölő tételei alapján ítélve V. Henrik vonzó hadúr volt, és a *III. Edward* című dráma (amelyet ugyanannak a kéznek tulajdonítanak, és nem ok nélkül) második fele Franciaországban *a herrenvolk* ostpolitikájának ünnepe. A „nagyság" szót talán úgy kellene módosítanunk, hogy kijelentjük: egy tudori soviniszta számára a gyermeki vállakra helyezett elvárások súlyát (egyéb érzékenységek miatt) mások nem találnák ugyanilyen szerencsésnek.

A lényeges pont azonban itt az, hogy a darab kijátssza az ilyen várakozásokat. Marlowe felcsigázza közönsége várakozását, de nem tesz többet. A gyermeket a darab felénél mutatja be, és a cselekmény csúcspontja felé haladva egyre sűrűbben hozza színre: jelenléte gyakran néma a felnőtt világ felsőbb rendű hatalmában, néha mond néhány sort, amelyek ritkaságukkal és elszigeteltségükkel figyelmet követelnek maguknak. Első megszólalása ígéretes:

> Kérlek, ne adj nagyobb megbízatást,
> Csak mit elvégezhet fiatal korom. Ne
> félj apám, király! A mennybolt Nem ült
> Atlasz vállán olyan szilárdan,
> Mint a feladat, amit rám ruháztál. (111/2. 79-83.)

De ezt a gyermeki magabiztosságot, felelősségtudatot és szerény önismeretet azonnal gyengíti a királynő azon (pontatlan) megfigyelése, hogy „nem leszel hosszú életű." Továbbá ezt a beszédet nem olvashatjuk úgy, mintha egy „nagy" uralkodó (abban az értelemben, ahogyan V. Henrik az) korai felvillanása lenne, és Marlowe egyetlenegyszer sem ejt még távoli célzást sem a bekövetkező történelmi eseményekre. Csak össze kell hasonlítanunk ezt Shakespeare-nek Erzsébet uralkodásával kapcsolatos próféciáival vagy másutt a fiatal hercegek szerepével, hogy belássuk, a reneszánsz drámai eulógiában mennyire kézre állnak a proleptikus eszközök, és ezért inkább meghiúsult elvárások előérzetét lássuk abban, ahogyan Marlowe használja a herceget.

Ő túlmegy ezen. *A* dialektikus módszer egymást ellensúlyozó erőket követel. Nézzük, Edward herceg hogyan panaszolja Mortimemek: „Látom-e még apámat, a királyt?" (IV/5.72.) Ez nemcsak a gyermek erőtlenségét fejezi ki, hanem szerkezetileg felidézi a darab egyik legmegrendítőbb és legemlékezetesebb sorát Gavestontól: „Te áruló, nem láthatom királyom?" (111/1. 17.) Az effajta párhuzam nem véletlen. Edward királyt először úgy látjuk, amint női módra könyörög főurainak- „Megtiltanátok?"

és akarata érvényesítéséért küszködve megkérdezi: elbántak-e így valaha is királlyal? Edward herceg is hasonlóképpen erőtlen akarata érvényesítésében, amikor Kent életét akarja megvédeni, ahogy apja akarta Gavestonét: ,,... pedig én parancsolok: / De ha nincs így, majd könyörgök érte." (V/4. 100-101.)

A megmaradó családi jellemvonás: a gyengeség.

A büszke Mortimer bukása a gyermek jelenlétében a darab végén oly nyersen történik, hogy csaknem meglepetésként hatna, ha nem lenne előkészítve az ismerős proleptikus eszközökkel. Marlowe nem csinál nagy ügyet belőle. A gyermek, miután bejött „az urakkal," felkiált: „Aljas gazember," és a grófot kivégzik. Erkölcsileg megnyugtató lenne, ha elhihetnénk, hogy a darab elején az I. Edward halálával felkavart politikai rendet most III. Edward trónra lépése helyreállítja. Az elején megtudtuk, hogy „természetes," hogy az urak szeretik és tisztelik a királyt, és az eszményi hazafiság bukkant fel a háborúról és Skóciáról szóló beszélgetésben. Ezek az eszmények azonban később nem tűnnek fel újra. Csak feltételezhetjük őket tudatunk perifériáján. A Mortimer bukásával kapcsolatos legfontosabb beszédben a gazember Fortuna istennőről tesz megjegyzéseket, illetve nemtörődöm módon fitymálja le a halált.

> ...Ne sirass,
> Ne is sajnáld a büszke Mortimert,
> Ki megveti a világot, és utazóként
> Most új, nem ismert tartományt fölfedezni indul.
> (V/6. 65-68.)

Marlowe lezárta azokat az útvonalakat, amelyeket a fiatal Shakespeare felfedezett volna, mert másfajta színpadi csúcspontot tartott szem előtt. Ennek nincs köze sem a politikai rendhez, sem az isteni gondviseléshez; ez a tragikus színpad véres emblémája. A megcsonkított Mortimer fejét, amelyből valódi vér is folyhatott, a színpadra hozzák, és szertartásosan bemutatják a gyermeknek, aki a darab utolsó sorait mondja:

> Hozzátok be apám ravatalát,
> Tegyétek arra, kérem, gyászruhámat.
> Ó, fej, legyél ezerszer átkozott;
> Ha akkor ugyanígy uralkodom feletted,
> Agyadban nem fogan meg szörnyű terved!
> Jön a ravatal: gyászoljatok velem.
> Édesapám, meggyilkolt szellemednek
> Ajánlom e gonosztevő fejét;
> És szememből kiömlő könnyeim
> Tanusítsák ártatlan gyászomat. (V/6.)

A felravatalozás jelenetét lassan és formálisan kell játszani, hiszen a kor színházában megszokott látványosságként, az udvar szertartásrendjét megtartva kell bemutatni mind a fejet, mind a ravatalt. A „gyászoljatok velem"-parancs valószínűleg az egész udvar feketébe öltözését jelentette, tekintetbe véve, hogy a darab az I. Edwardot gyászoló udvarban kezdődött. Valószínűnek tűnik, hogy a király a ravatal előtt térdepel, és vagy feltartja előtte a véres fejet, vagy a koporsóra helyezi. A vér vöröse és a drapéria feketéje így jeleníti meg a tragédia szimbolikus színeit. Mivel nincs legördülő függöny, sem végszó az udvarnak a távozásra, feltételezhető, hogy a cselekmény kitartott tablóval ér véget. A jelkép ezért nem Isten igazságszolgáltatása, és nem a helyreállított politikai rend manifesztálódása, hanem a tragikus színház képe. A kimondott magyarázat egyfelől a gyermek „gyászát" és „ártatlanságát," másfelől a bosszúdráma szörnyű etikáját emeli ki a maga meztelen egyszerűségében: „Édesapám, meggyilkolt szellemednek / Ajánlom e gonosztevő fejét."

A jelenet Seneca és Kyd hagyományában fogant. Vizuális kijelentés arról a színházról, amelyben a feloldás inkább drámai, mint erkölcsi színezetű. Még csak nemis ,.halált halált halálért" ez. Ahogy a darab jövő nélküli tablóvá merevedik, vajon nem tetőfokára hágó iszonyú ikon-e a síró gyermek képe, aki kijelenti, hogy ártatlan, miközben egy halott vérző fejét egy másik koporsója előtt ajánlja fel a vérbosszú bizonyságául? Az ártatlanság és a bosszú eszményeit nem könnyű összebékíteni, ilyenformán a szertartás keretében a fejet bemutató gyermek képe nem harmonikus. A dolgok ellentétesek. A drámai forma tartja őket egyben, és a színészek öltözete egyetemlegesen fekete lett, mert ez a tragédia „ígért vége" vagy inkább „a szörnyűség képe."

Fordította: Molnár Simon

Marlowe II. Edwardjának részleteit Forgách András, Shakespeare III. Richárdjáét Vas István és II. Richárdjáét Somlyó György fordításában közöljük

BÉRCZES LÁSZLÓ

A FÉNYKÉPÉSZ

KONCZ ZSUZSA KIÁLLÍTÁSÁRÓL

Fények, szemek, szép emberek. Ezekről kell most beszélni. Kell, mert ezekről szól-nak Koncz Zsuzsa *fényképei.* Az ő képeit nézve értem végre a kisvárosi mellékutcák szorgos retusálóinak cégérén hivalkodó, élettelen esküvői bábufotók és futószalag-igazolványképek által elkoptatott, elsilányított szó valódi jelentését: *fényképész.* Fényképahogy lassan betűzöm a szót, már szépnek is találom, mert előttem a színházi próbákon, beszélgetéseken készült képek sora.

Az egyiken tavasz van, valami tetőablakon betűz a Nap és kiragyogtat mindent a szobában. Ez az a délelőtti, hűvös napsugár, aminek ívében látjuk a porszemeket, és ami állandóságot, nyugalmat árasztva körbecirógatja a tárgyakat és az embert, az idős hölgyet, aki karosszékben üldögél, és elnéz valahová nagyon messzire. Az idős hölgy Gobbi Hilda. A folyton intézkedő, nyüzsgő, fáradhatatlan Gobbi, aki most békésen hallgat. Várakozik, készen áll. Tekintetében ott a tudás. Tudja a tavaszt, a reggelente ébredő fényeket, de tud valami mást is, amiből a képek látván egy cseppnyit megsejthetünk. Annyit mindenképpen, hogy valamikor mienk is lesz ez a tudás.

Furcsa ez a kép, nem jellemző - mert Koncz Zsuzsa többnyire zárt térben fényképez. Vagyis a fényt lámpától, reflektortól lopja a képhez. Es ezt vállalja is, néha durván, néha szemérmesen, mikor mit kíván a pillanat, amire pecsétet éget minden exponálással.

Ismeretlen, titokzatos fénykút hívja-taszítja Müller táncosait, akik görcsösen teszik a dolgukat, de irányokat nem lelve bizonytalanul, tétován mozdulnak. Egyetlen határozott vonal, biztos pont nincs a képen, kivéve a vakító világosságban felolvadó táncosok árnyékát és a fehérségbe sebeket hasító padlódeszkák kontúrjait.

A West Side Story terét is átmetszi egy fénysugár, de ennek nincs köze tavaszhoz, Naphoz, természethez. Harsány és kíméletlen ez a fény, mint a világ, ami földre dönti a gyengéket.

Kopott és szürke színpadon sötét, magányos alak áll, majdhogynem belevész a mögötte ásító nézőtér feketeségébe. De ott fenn két fehér pont világít, két kicsi reflektor - és már minden figyelmünkkel egy fénylő, okos homlokot és ellent-mondást nem tűrő, fegyverként előremutató ujjat bámulunk. „Így és nem másként!," mondja szárazon és keményen Major, a rendező.

„Talán így," mondja Lukáts Andor kérdő tekintettel. Másik rendező, másik kép: a fények szelídek, a kép zárt, a szemekben bizalom és várakozás. Csapatmunka.

Két lámpa a háttér messzeségében, rémisztő hidegen, vésztjóslón csillog a felénk tartó sínpár. A pallókon keserű, mindenre elszánt férfi közelít leszegett fejjel. Sötét, fekete világ, külvárosi éj. Távlatot a sínek adnak.

Minden fehér és szürke. Világos, mégis fénytelen. Egy fal, egy telefon, egy szék, a széken egy nő - egyetlen síkba olvad az egész. Személytelen világ. Ebben őrizné tisztességét Katharina Blum - reménytelen. Néma, zárt száj, semmibe függesztett tekintet, ez már majdnem a vég. Üres, sivár a tér, árnyék is alig.

Dybuk* (Olasz Ágnes és Juhász *Károly)

Jeles *András*

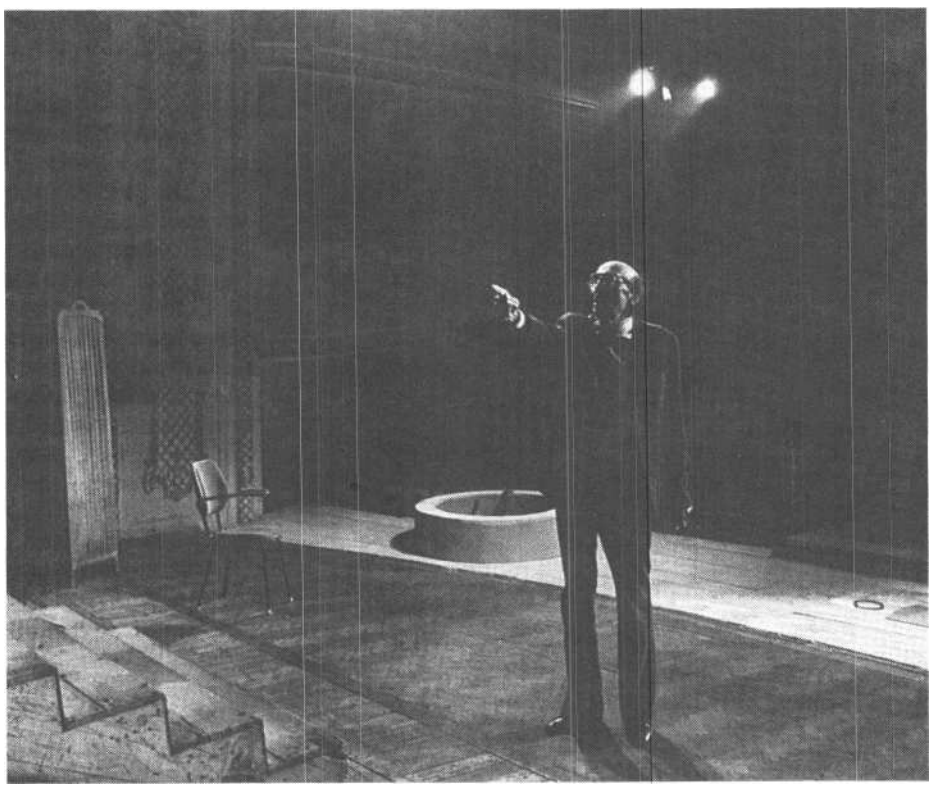
Gyűrött, fehér ing, görcsbe ránduló ököl, égnek vetett fej, hegyes, borostás áll. megfeszített, összeszorított száj, lehunyt szemek. Szenvedés - minthogy az is a színház része. Démonaival viaskodó ember - Nizsinszkij-Kovács -, homlokát súrolja a fény, talán égeti is. Történés előtti pillanat. Bármi történhet - már csak azért is, mert ez „csak" próba.

Próbafotók. Koncz Zsuzsa azon kevesek közül való, akik még fényképeznek a próbán. Ott van, és akkor van ott, amikor történnek a dolgok. De ez nem a száguldó riporter sietős jelenléte. Ez a türelmes vadász várakozása, aki a belső történésre vár. És ez a történés ott van minden tekintetben.

Tehát a szemek: Jeles befelé figyel, miközben jéghideg tekintettel nézi és taszítja el magától a világot; *Ascher* riadtan, majdhogynem kétség-beesetten, de fürkésző kíváncsisággal és gyermeki komolysággal bámul valamit, bármit- hisz minden olyan izgalmas és ismeretlen, ám unalmas és ismert is egyszerre; Máté szeme derűsen csillog, felfedezi a dolgokat, és ez jó, ez öröm; *Halász* őrzi szfinxarcát, tekintete metszően veszélyes és titokzatos; *Lukáts* arca mint felszántott föld, szemében szomorúság és fáradtság; *Eperjes a* kölyök ártatlanságával, tágra nyitott szemmel néz ki a homályból; *Jordán* elnéz vala-hová, egy pillanatra mintha nem gondolna sem-mire és elmerülne az időtlenségben; *Eszenyi* koncentrál, még hallgat, de már előtte van, már látja, amit mondani akar, mindjárt megszólal. Nagyon szép.

Ezeken a fényképeken mindenki szép. Mert az ember szép, amikor valamit nagyon csinál, amikor elmélyülten koncentrál akár önmagára, akár a körülötte lévő világra. Gyermeki szépség ez, befelé figyelés és játék. Ezek az emberek mind játszanak. Azt játsszák például, hogy egy öregasszony elveszíti egyetlen társát, a macskáját, és ebbe bele lehet halni; azt játsszák, hogy a csukott szemhéjak mögött - a Dybukról készült képen csakis a zárt szempillák élesek, érthető, hiszen csakis ez van, ez a realitás -, szóval e szemhéjak mögött, a képzelet és álom forgatagában visszahozható a halálból, akit szeretünk, azt játsszák, hogy egy ember, egy őrült egyedül van, és a négy fal közti szűk világból teljességet próbál teremteni magának...

Jelenlétükkel azt mondják mindannyian, hogy ez a játék komoly, a legkomolyabb, ami az életben történhet. Ezért szép ez a két komoly férfi is, *Cseh* és *Beremény*i, akik dalt írnak az életünkről. Másfelé néznek, de együtt vannak, összekapcsolja őket a megszülető dal és a kép. A kapcsolatok amúgy is nyilvánvalóak: *Taub, Eperjes* és Gáspár, *Eszenyi* és *Ladányi, Ruszt,* Kaszás és *Jordán*... De az igazi kapcsolat itt Koncz Zsuzsa, a fényképész és a fényképezett személy között van. Utóbbi ezért sem mórikálja magát, ezért sem akar valamilyennek látszani, ezért sem hazudik. Azonosul a helyzettel, benne van a jelenben, igazat mond. Ezért szép. Őszinte és bátor, mintha a pillanatnak nem lenne tanúja. Pedig - a képek bizonyítják - van tanú: a szemérmes és szigorú fényképész az, aki azonosul a helyzettel, benne van a jelenben, igazat mond. Ezért szépek a fényképei.



Major Tamás

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

MÁSODIK RÉSZ

4. Stílus és karakter

A dráma minden művészetek közül a legtársadalmibb tevékenységi forma. Természeténél fogva közösségi alkotás: a drámaíró, a színészek, a tervező, a ruhakivitelező, a kellékes, a fővilágosító mind hozzájárulnak, s ugyanígy a közönség is puszta jelenlétével. A dráma irodalmi része rögzített, állandó entitás, de a szöveg bár-mely színpadi változatának minden egyes elő-adása különböző, mert más-más közönség előtt - és persze más-más lelkiállapotban - a színé-szek különbözőképpen játszanak.

Az állandó és változó alkotóelemek egybeolvadása az élő színház egyik legnagyobb előnye a mechanikusan rögzített drámatípusokkal - a filmmel, a rádió- és tévéjátékkal - szemben. Ezek a médiumok - azáltal, hogy egyszer s mindenkorra rögzítik a szöveget és az előadást egyaránt - szükségszerűen elavulási folyamatnak teszik ki a produkciókat egyszerűen azért, mert az idők során változik a színészi játék, a jelmezek, a maszk stílusa, jellege csakúgy, mint a felvételi technikák, így aztán a régi rádiójáték-felvételek, a korábban készült filmek óhatatlanul elmúlt korok különös és kissé megmosolyogtató termékeiként hatnak. Talán csak a legjelentősebb klasszikusok - mint amilyen a Szerelmek városa, Marcel Carné filmje vagy Charlie Chaplin, illetve Buster Keaton burleszkjei - képesek fennmaradni az avittság ilyesfajta jelei nélkül.

Minden drámai előadás legfontosabb eleme a színész. Ő a testté vált nyelv, és a testre itt most a szó legkézzelfoghatóbb értelmében gondolunk. Az emberek mindenekelőtt azért mennek színházba, hogy ott szép embereket lássanak; a színész - sok egyéb mellett - olyasvalaki, aki pénzért mutogatja magát.

Botorság és álszentség volna tagadni a minden dramatikus élményben ott rejlő erotikus elemet. Sőt a színház - és minden más drámai forma - egyik legfontosabb alapkövetelménye, hogy egyszerre tudjon hatni minden szinten, a legalacsonyabb rendűtől a legfennköltebbig; s a legjobb alkotásokban e kettő tökéletes fúziója megy végbe. Shakespeare költészete nem csupán azért gyönyörködtet bennünket például a Romeo és Júliában, mert mint költészet páratlan, hanem azért is, mert ez a költészet egy gyönyörű fiatal párban testesül meg, akik vágyat ébresztenek bennünk; a vágy növeli a költészet hatását, a költészet pedig megnemesíti a vágyat; a test és a lélek, a földi és a szellemi egyébként is hamis szembeállítása ezáltal megszűnik, s helyreáll az emberi, az állati és a spirituális elem természetes egysége.

A szerző megírta szöveg a színészek révén ölt testet, ők interpretálják, és úgy tűnhet, ezt szabadon, a maguk tetszése szerint tehetik. Ám ez csak bizonyos pontig igaz. Mert a szerzőnek rendelkezésére áll egy igen hatékony eszköz, amellyel elérheti, hogy a színészek a kívánt módon interpretálják sorait. Ez az eszköz pedig a stílus.

Tegyük föl, hogy a színésznek egy darabban az alábbi szöveget kell elmondania:

> Mondd, barátom, mi hírrel érkezél?
> Kétség s remény közt várom jó szavad,
> De készen állok, bármi jöjjön is...

Most pedig tegyük fel, hogy ugyanezt a gon-

Rupnik Károly (Romeo) és Jancsó Sarolta (Júlia) a győri előadásban (1977) (Domonkos Sándor felvétele)

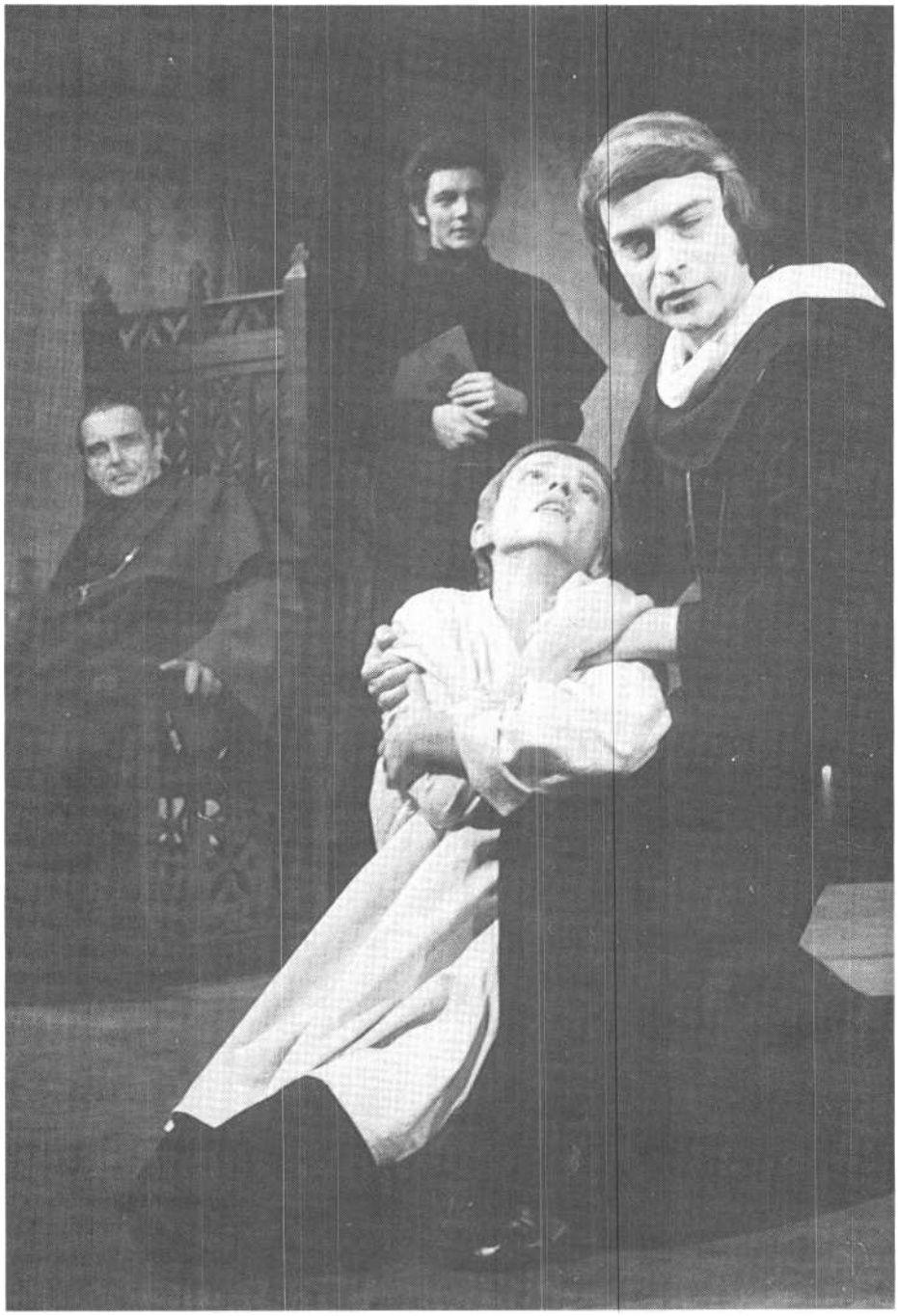
dolatot, illetve helyzetet a következő szavakkal kell ábrázolnia:

> Na, Péter, gyerünk már. Majd megveszek, hogy halljam a híreket... Ülj le... iszol valamit?... tudod, milyen fontos ez nekem... Igyekszem optimista lenni, ami a dolgok kimenetelét illeti... de aggódom is. Szódát? Vizet?... Na, mondd már, amit kell... Akárhogy is, elviselem...

Világos, hogy az első passzust - miután versben íródott - nem lehet ugyanolyan részletező naturalizmussal előadni, mint a másodikat, holott az ugyanazt a gondolatot, ugyanazt a helyzetet fejezi ki. Azzal, hogy a szöveget verses formába öntötte, a szerző lehetetlenné tette, hogy a színész közben például itallal kínálja vendégét: az ember egyszerűen nem kérdezi meg *blank* verse-ben, hogy a másik szódát kér-e vagy vizet (vagy ha igen, az különlegesen komikus hatást kelt, ami itt nyilvánvalóan nem helyénvaló). Az emelkedett, verses nyelvezetű szöveget tehát nyilvánvalóan sokkal méltóságteljesebb, kötöttebb pózban kell elmondani, a színész gesztusai szükségképp sokkal stilizáltabbak, arcvonásai sokkal fegyelmezettebbek lesznek. Teljességgel elképzelhetetlen, hogy a színész, miközben ilyen nyelven szól, megvakarja a fejét, vagy az orrát piszkálja. Ugyanez nagyon is elképzelhető a második szöveg esetében: a ritmus szabálytalanabb, töredezettebb, a szavak hét-köznapibbak. Brecht, aki nemcsak drámaíró volt, hanem elsőrangú színházi rendező is, azt tartotta: a szerzőnek úgy kell írnia, hogy a szöveg a mozdulatok és cselekvések helyes stílusát sugallja a színésznek, s az kénytelen legyen az ő elképzeléseinek megfelelően játszani.

De a mondatok stílusának további fontos szerepe is van: információt szolgáltat a közönségnek; azonnal - és jórészt a tudatalatti szintjén - informálja, milyen szemmel kell néznie az adott drámát, mit várhat tőle, milyen szinten kell rá reagálnia. A közönség reakciói ugyanis nagyban függnek előzetes várakozásaitól. Ha a nézőnek az az érzése, hogy a darabot mulatságosnak szánták, hajlamosabb rá, hogy elnevesse ma-gát, mint ha kezdettől fogva tudja, hogy halálosan komoly dologról van szó. Mindezekben persze eligazíthatja a közönséget a cím, a szerző, illetve a szereplő színészek neve, vagy az, hogy a színlap tragédiának vagy bohózatnak tünteti-e föl a darabot. Mégis sokan ülhetnek a nézőtéren, akik híján vannak az ilyen előzetes információk-nak, s az sem mindig nyilvánvaló - még a szín-lapról sem -, hogy mi is a drámaíró, illetve a rendező szándéka. Beckett *Godot-ra várva* című - akkoriban meglehetősen szokatlan stílusú - da-rabjának első előadásán a nézők egyáltalán nem tudták, hogyan reagáljanak, nevessenek-e vagy sírjanak. A legtöbb esetben azonban - az elfogadott hagyományok szellemében - a beszéd- és játékstílus, a díszlet és a jelmezek stílusa azonnal megadja a közönségnek a szükséges információkat, és lehetővé teszi, hogy elvárásait a kívánt szinten alakítsa ki; később pedig - példánknál maradva - azt is közli, hogy a darab mely absztrakciós szinten helyezkedik el. Egy Racine-tragédia esetében például pusztán a rendkívül zárt formájú alexandrinusok is azonnal egyértelművé teszik, hogy a mű a szereplők legfennköltebb szenvedélyeire összpontosít majd. Ilyesfajta darabokban szó sem esik a figurák kisszerűbb gondjairól, gondolatairól. Phaedrát vagy Andromakhét sosem látjuk evés közben vagy apró-cseprő dolgokról fecsegve. A verses forma és az emelkedett nyelv a kezdet kezdetén mindezt tudomásunkra hozza.

Másrészt: minek alapján dönti el a drámaíró,



Tomanek Nándor (Cauchon), Vitai András Ladvenau), Kútvölgyi Erzsébet (Johanna) és Lukács Sándor (Inkvizítor) a Vígszínház 1976-os Szent Johannájában

Gáti Oszkár (Lopahin) és Menszátor Magdolna (Várja) a Cseresznyéskertben (Madách Színház, 1987)

hogy milyen stílusban írja meg darabját? Mikor alkalmazzon verses, mikor prózai formát?

A vers elemeli a cselekményt az ismerős, mindennapi szférától, és nyilvánvalóvá teszi, hogy a szerző nem óhajtja az életet a maga kisszerű banalitásában ábrázolni. T. S. Eliot azt tartotta, hogy drámáinak a csúcspontokon olyan magas érzelmi hőfokra kell hágniuk, amelyet csak a költészet gazdagabb nyelvezetével és ritmikus áradásával lehet kifejezni. Hogy ezeket a csúcspontokat finom átmenettel, stílustörés nélkül elérhesse, drámáit - például a *Koktél hatkort is* - versben indította, de olyan kötetlen versformával, amely már szinte prózának hat:

ALEX A csattanót nem érted, Júlia.
Nem is voltak tigrisek. Ez épp a csattanója.
JÚLIA Akkor hát mit csináltatok ott fenn a fán,
Te meg a maharadzsa?
ALEX Édes Júlia!
Ez reménytelen. Oda se figyeltél.

Ezen a ponton a közönség még alig érzékelheti, hogy ez az egészen köznapi párbeszéd versben íródott, de lassan kezdi megérezni a ritmusát. A dráma csúcspontján aztán, miután a szereplők egyike vértanúságot szenvedett, a szerző már sokkal magasabb hőfokra hevítheti az érzelmeket, s jóval emelkedettebb költői nyel-vet használhat:

REILLY Azt akartam mondani, hogy mindazt,
amit mi szenvednénk,
elszenvedte ő is
Félelemben és fájdalomban, és
undorban - és mindet együtt - És a
test vonakodását, hogy *dologgá*
váljon.
Úgy értem, hogy többet szenvedett,
mert tudatosabban,
Mint mi többiek. A legmagasabb árat
fizette
Szenvedésben. Ez is része a tervnek.'

Választhatja a szerző a verses formát például akkor is, ha nem tudja reprodukálni szereplőinek valóságos beszédstílusát, mert a cselekmény a távoli múltban játszódik vagy tőlünk oly távol eső országban, illetve kultúrában, hogy annak megjelenítésére köznapi nyelvünk nemigen lenne alkalmas. A vers felold a kötelezettség alól, hogy mindenáron teljesen meggyőző, realista hatásra törekedjünk. Ezért íródnak gyakran versben a történelmi témát földolgozó vagy egzotikus helyeken ját-szódó modern drámák. Bernard Shaw-nál viszont - aki éppen azt kívánta hangsúlyozni, hogy helytelen a történelmi alakokat tőlünk különböző, különös emberekként feltüntetni - Szent Johanna és Caesar is mai nyelven szólal meg, nem riadva vissza az ezzel járó anakronizmusoktól; Shaw demitologizálta ezeket a történelmi figurákat.

A fentiekből is látszik, hogy a drámai nyelv szintje, a megírás s ezáltal az előadás stílusa is összefügg azzal, milyen szintről tekint a közönség a szereplőkre. Northrop Frye, a jeles kanadai teoretikus négy szintet különböztetett meg, és ez a bontás a regényre és a drámára egyaránt alkalmazható: ha a hősök végtelenül messze állnak fölöttünk, úgy tekintünk föl rájuk, mint istenekre - ez a mítoszok birodalma; hajóval önmagunk fölött állóknak látjuk őket, a héroszok, a heroikus stílus tartományában vagyunk; ha azt érezzük, hogy a szereplők velünk azonos szinten léteznek, a stílus realista; ha pedig lenézünk rájuk, mint alantas figurákra, a hangnem ironikus.

A mítoszok - mint például a görög tragédiákban - szükségképp csak a legfenségesebben szárnyaló költészet hangján szólalhatnak meg. A királyokról, királynőkről, már-már emberfeletti lényekről szóló színdarabok ugyancsak megkövetelik az emelkedett nyelvet.

* Vas István fordítása

A realizmus világában, ahol a szerző velünk azonos társadalmi szinten élő figurákat állít elénk, a próza indokolt. És ha lenézünk a szereplőkre, ha az a cél, hogy okosabbnak, intelligensebbnek érezzük magunkat náluk - mint például a bohózat vagy a szatíra esetében -, a nyelv ismét lehet stilizált, mert ismét tőlünk távol eső emberi lényeket szemlélünk, még ha most más irányú is ez az eltávolodás; ilyenkor épülhet például a szöveg mechanikus ismétlődésekre, vagy megjelenhetnek benne a komikus versformák, mint a szatírákban és a paródiákban.

Amit az egyes színművek alapvető stílusáról mondtunk, az külön-külön is érvényes minden figurára: gyakorlott drámaíró jó darabjában mindegyik szereplőnek megvan a maga beszédstílusa - ami ugyanakkor szükségképp csak a teljes mű alapstílusának határain belül variálható.

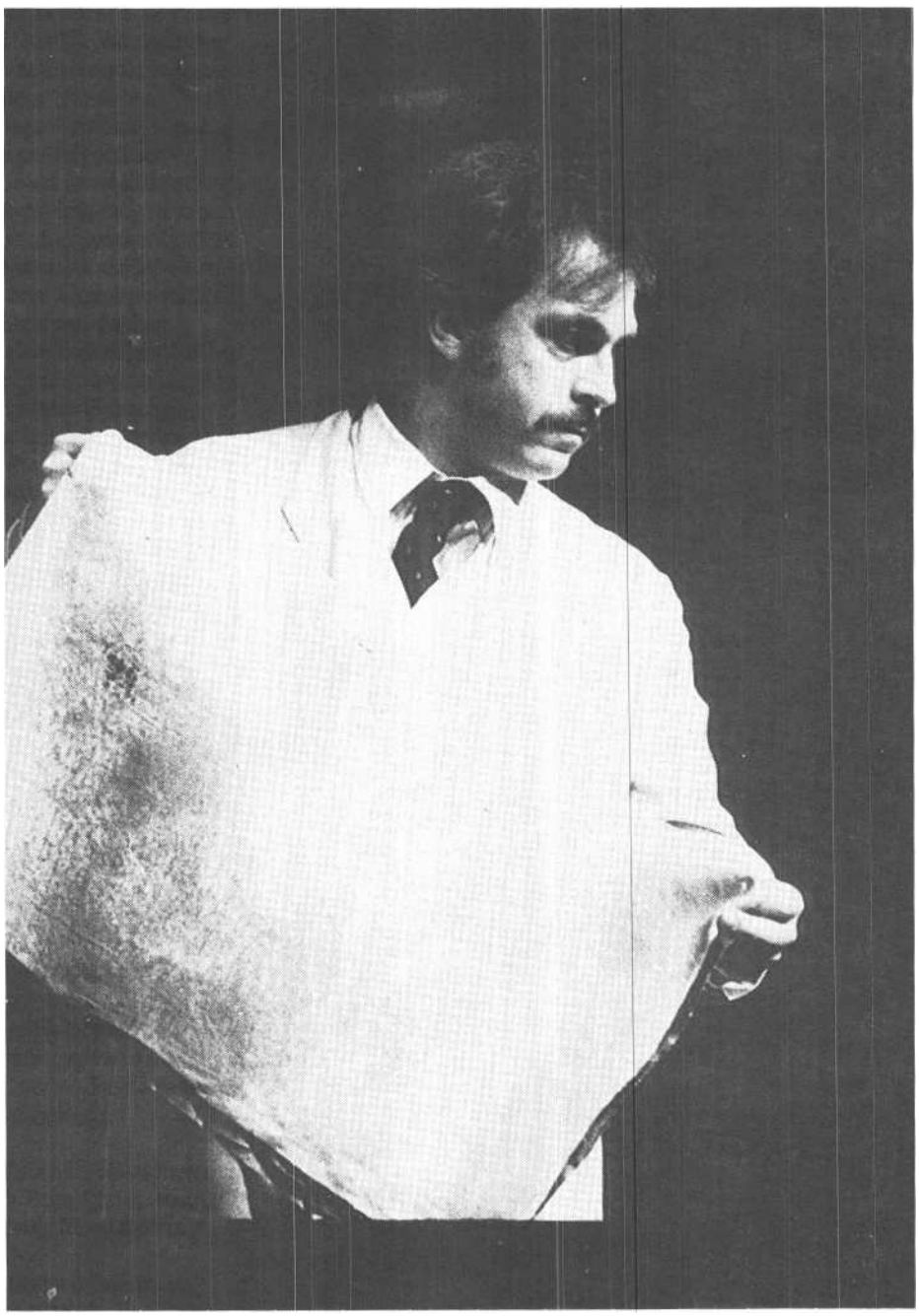
Más szóval: ha a szerző már kijelölte magának az alsó és felső határt, amelyek között mozoghat, ezen a tartományon belül aszerint változtathatja a darab nyelvi szintjeit, hogy mit szeretne éppen elérni: milyen szemmel tekintsünk a hősökre vagy egy-egy jelenetre. Hamlet, amikor legmélyebb érzéseiről szól, versben beszél, de prózában, amikor a színészeknek ad instrukciókat vagy Ophelia ölében pihen. A sírások pedig - mint bohócok, akikhez képest nekünk, nézőknek magasabb rendűnek kell éreznünk magunkat - ennél alacsonyabb szintű, groteszkebb prózai nyelvet használnak. Ahol a próza magasztos érzelmek kifejezésére szolgál, költői prózába csap át.

A nyelv azonban távolról sem kizárólagos eszköze a jellemzésnek. Csupán az alaptónust határozza meg. A darab egyes figuráit elsősorban tetteik és reakcióik jellemzik. Igyekvő, de gyakorlatlan drámaírók gyakran tévesen hiszik, hogy a dráma hősét bemutathatják azáltal, ahogyan a többiek beszélnek róla.

JONES Na és Smithről mi a véleményed?
MAC Fukar egy alak. Soha egy fillért nem ad kölcsön senkinek, pedig fölveti a pénz.

És így tovább. Gondolhatnánk, hogy ezzel megfelelőképp bemutattuk Smith-t. Furcsamód, az igazság az - és erről csak számos tapasztalat, hosszú gyakorlat győzi meg az embert -, hogy a drámában az ilyesfajta közvetett jellemzés egyszerűen nem működik. Shakespeare-nél is előfordul, hogy egyik szereplő bemutatja a másikat, de a figurákat döntően mégiscsak az jellemzi, amit ők maguk tesznek. Ha Smith-t behozzuk a színpadra, és magával játszatjuk el a fukarságát, jóval nagyobb hatást érünk el:

JONES Helló, Smith! Jókedvűnek látszol ma.
SMITH Az is vagyok. Épp most nyertem ötven fontot a lóversenyen. Megtettem a legesélytelenebbet ötven az egyhez.



Asztrov a térképpel (Huszti Péter a Madách Színház 1982-es Ványa bácsijában) (Ikládi László felvételei)

JONES Gratulálok. Jut eszembe: le vagyok égve. Nem tudnál adni öt fontot jövő csütörtökig?
SMITH Sajnálom, öregfiú. Nem megy. Tudod, mennyire nincs pénzem...

További előny, hogy ebből a párbeszédből a másik szereplőről is több derül olyan ember ő, aki azonnal kihasznál minden kínálkozó lehetőséget. Elismerem, hogy a példa túlzottan leegyszerűsített, de érzésem szerint rámutat a lényeg-re. Elemezzünk csak bármilyen tehetségesen megírt dámát, azt fogjuk tapasztalni, hogy a szereplőket cselekedeteik jellemzik. A drámában persze a nyelv, a beszéd gyakran eleve cselekvés. Tovább is mehetnénk, s mondhatnánk, hogy a nyelv, a beszéd a drámában szükségszerűen cselekvéssé *válik.* A drámai mű esetében nem csupán az az érdekes, *mit* mond egy szereplő - nemcsak szavainak puszta szemantikai jelentése -, hanem az is, amit ez a szereplő a szavaival, szavai által cselekszik.

A Macbeth Kapusa: Hollósi Frigyes (Szolnok, 1979) (MTI-fotó)

JIM Liz, eljössz velem holnap este moziba? Egy Judy Garland-filmet adnak a szomszédban.
LIZ Bocs, Jim. Holnap este hajat kell mosnom. Sajnálom.

Nem az számít, mit mond a lány - hogy meg kell mosnia a haját -, hanem az, amit ez a mondat a másik szereplő viszonylatában *cselekszik*. Ezzel a kijelentésével a lány visszautasítja a fiatalember közeledését. Éppen ezért beszélnek a színészek és teoretikusok külön a szövegről, illetve a szövegalattiról.

És itt visszatérek ahhoz az alapvető jelentőségű sajátossághoz, amelynek a dráma a maga különös erejét és hatását köszönheti: még a fenti példa nagyon leegyszerűsített kis párbeszéde esetében is a közönség dolga eldönteni, vajon milyen valódi *akció* rejlik annak a lánynak a semleges kijelentése mögött, aki minden csütörtök este menetrendszerűen hajat mos. Nekünk, nézőknek kell eldöntenünk, vajon elutasításszámba megy-e ez a mondat; méghozzá saját tapasztalataink alapján kell megpróbálnunk mérlegelni, annak alapján, ahogyan saját életünkben mi reagálunk vagy reagálnánk hasonló helyzetben. S mert döntenünk kell, arra kényszerülünk, hogy beleképzeljük magunkat vagy az elutasító, vagy az elutasított helyébe, magas fokon ki kell fejlesztenünk magunkban az empátia, az azonosulás képességét, vagyis a szereplőkkel együtt éljük át a színpadon zajló cselekményt. Es ez a cselekmény a szavak mögött rejlik, kimondatlanul. Amit *nem* mondanak ki, a drámában - mint cselekmény és mint jellemzés egyaránt - éppolyan fontos, mint az, amit *kimondanak*. Nem a szavak az igazán lényegesek, hanem a helyzet, amelyben elhangzanak. Csehov Cseresznyéskertjének utolsó felvonásában van egy jelenet, amelyben mindannyian azt várjuk, hogy Lopahin megkéri Varja kezét. Sikerült végre kettejüket összehozni a szemünk előtt. A legjelentéktelenebb apróságokról fecsegnek. A szavak triviálisak, de az érzelmi hatás óriási; egész egyszerűen azért, mert sokkal inkább figyelünk arra, ami történik, mint az elhangzó szavakra. Márpedig itt nem kevesebb történik, mint hogy ez a két ember elszalasztja az utolsó lehetőséget a boldogság-ra. Mert szégyenlősek. Mert gyávák. Mert képtelenek kimondani a megfelelő mondatokat. A nyelv elégtelensége itt egyszerre a jellemzés ki-vételes erejű eszköze lesz, s maga is kivételes erejű cselekvéssé válik.

5. A dráma struktúrája

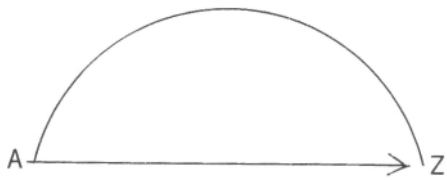
A legegyszerűbb és leghétköznapibb szavakkal megfogalmazva azt mondhatjuk: bárkinek, aki bármiféle drámai művet bármilyen közönség előtt be akar mutatni, az a legfőbb feladata, hogy felkeltse és a kívánt pillanatig fönntartsa a

közönség érdeklődését. Csak ha ez az alapvető követelmény teljesül, akkor valósulhatnak meg a magasztosabb és nagyobbra törő célok: csak akkor osztható meg a tudás és a bölcsesség, a költészet és a szépség; akkor lehet szórakoztató és pihentető az élmény, akkor érhetjük el a megvilágosodás, az érzelmi megtisztulás állapotát. Ha ellankad a közönség figyelme, ha nem tudjuk elérni, hogy arra koncentráljon, ami történik, ami elhangzik, mindent elveszítettünk.

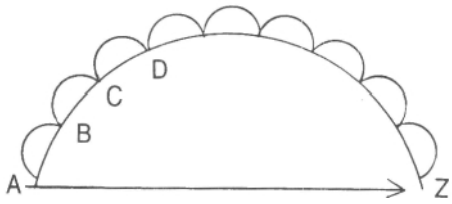
A legáltalánosabb értelemben vett érdeklődés és feszültség megteremtése eszerint minden drámai szerkezet alapja. Várakozást kell ébreszteni, de azt, amíg végül le nem hull a függöny, soha nem szabad teljesen kielégíteni; a cselekménynek érezhetően egyre közelebb kell jutnia a végkifejlethez, amelyet a befejezés előtt soha teljes egészében el nem érhet; és mindenekelőtt folytonosan változnia kell a tempónak és a ritmusnak, mert bárminemű monotónia szükségszerűen lankasztja a figyelmet, untat és elálmosít.

Érdeklődést és feszültséget nem csupán a cselekmény fordulatai teremthetnek: egy cselekmény nélküli balett kezdetén a szólótáncosok szépsége elég lehet ahhoz, hogy fölkeltse a szükséges érdeklődést, utána pedig hosszú távon elegendő feszültséget teremthet, ébren tarthatja a figyelmet, hogy a nézők várják a lépések és mozdulatok teljes skálájának kibontakozását. Egy téma megpendítése, első kifejtése, valamint az a találékonyság, eredetiség, amellyel a szerző azt tovább variálja - feltéve, hogy maga a téma alkalmas a figyelem felkeltésére - kiválthatja a várakozás érzetét, a megfelelő feszültséget. Beckett Godot-ra *várva* című darabjában pusztán az a tény teremt sajátos feszültséget, hogy a szereplők megállás nélkül hajtogatják: soha nem történik az égvilágon semmi, s nekik maguknak sincs mit tenniük. A néző képtelen elhinni, hogy ez valóban lehetséges, és várja, hátha mégis történni fog valami. És mire végül felismeri, hogy valóban semmi sem történt, addigra lejátszódott a szeme előtt egy sor nagyon is érdekes epizód, mind megteremtvén a maga feszültségét.

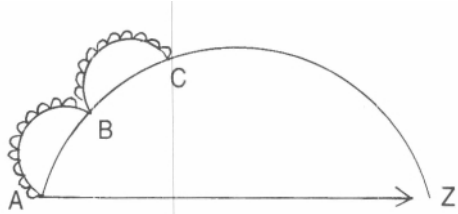
Feszültség és várakozás pedig igen sokféle létezik. Van például olyan, amely efféle kérdésben fogalmazódhat meg: „ezután vajon mi fog történni?", avagy „tudom, mi fog történni, de vajon *hogyan* történik majd?", vagy éppenséggel: „tudom, mi fog történni, és azt is tudom, *hogyan,* de vajon hogyan reagál majd erre X?"; ám lehet egészen más típusú is: „mi ez tulajdonképpen, ami most épp a szemem előtt zajlik?", vagy: „úgy tűnik, van ezekben az eseményekben valami törvényszerűség, de vajon miféle?" Egy biztos: minden drámai jellegű műben viszonylag hamar föl kell merülnie valamiféle alapkérdésnek, hogy a közönség megfelelő irányba hangolhassa a várakozását. Mondhatnánk úgy is: idejében ki kell derülnie, mi a darab főtémája. A legtöbb színdarabban és filmben olyasfajta kérdés ez, mint hogy ki a gyilkos, vagy hogy egymásra talál-e majd a fiú és a lány, vagy hogy tudomást szerez-e felesége szeretőjéről a megcsalt férj. Ahogy a közönség előtt világossá vált a mű alaptémája, amint rájött, mi a cselekmény fő mozgatórugója, várakozását szilárdan a végkifejletre összpontosítja: tudja, merre halad vele a darab, tudja, mi a *főkérdés.* Figyelme határozottan a megfelelő irányba fordul. A kérdés csupán az, milyen tekervényes úton, milyen íven át jutunk el a végső válaszig.



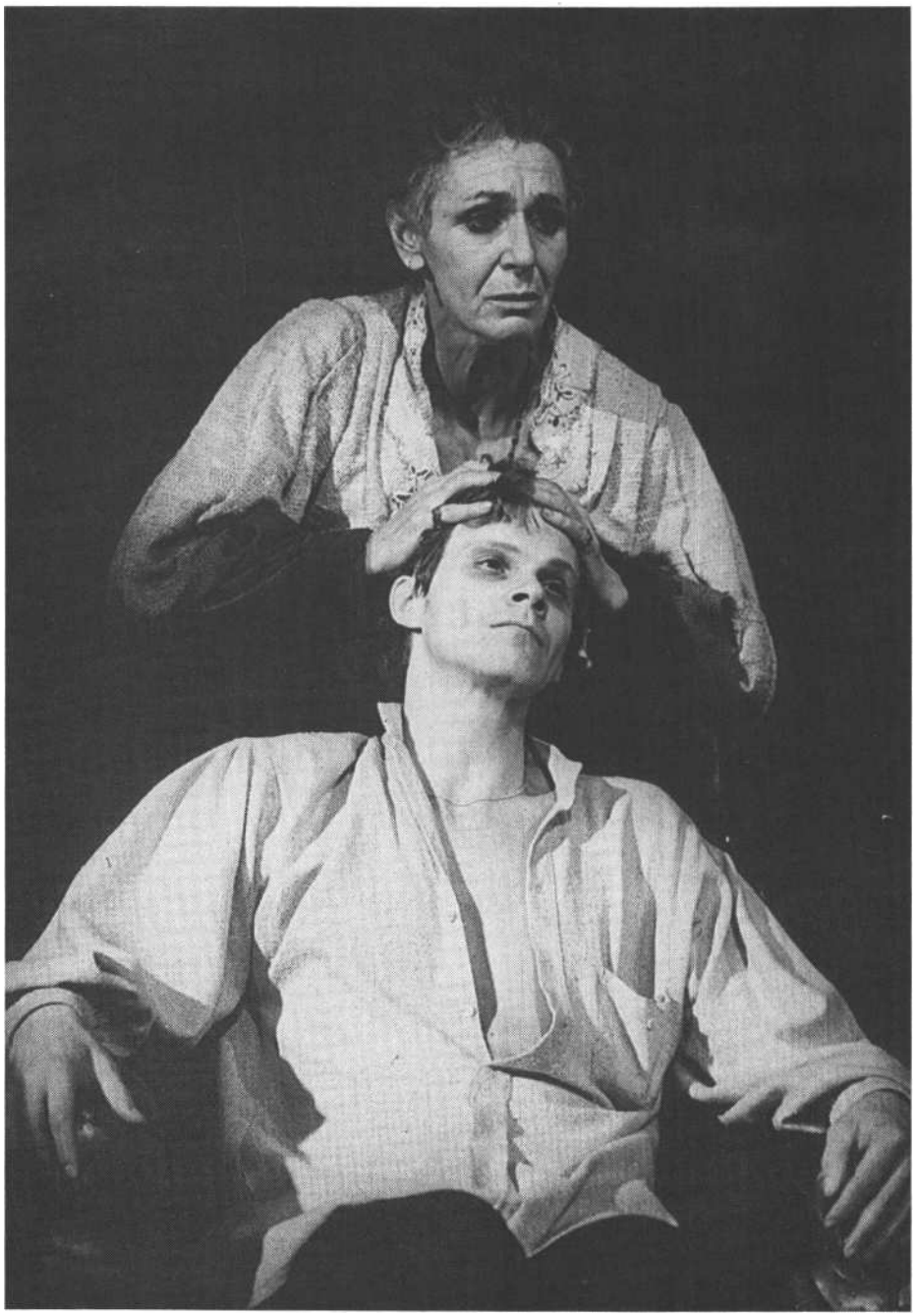
Az emberi figyelem azonban viszonylag rövid távú. A várakozás, a feszültség egyetlen eleme nem elég ahhoz, hogy a darab teljes időtartamára lekösse a közönség figyelmét. Arra a bizonyos főívre másodlagos várakozásmozzanatok kifeszítette másodlagos íveket kell ráépíteni. Miközben érdeklődésünkre leginkább az tarthat számot, hogy ki a gyilkos, egyidejűleg - s jóval rövidebb távon - lázasan töprengünk azon, hogy vajon a kertész, akit épp most hallgatnak ki, valóban látta-e a gyilkost átmászni a falon stb. A várakozás főmozzanata a hátán hordozza a másodlagos mozzanatot. A másodlagos elem időben természetesen megelőzheti a főtéma, az alapkérdés megjelenését a darabban. *A Hamlet*-ben például a várakozás és a feszültség első eleme viszonylag kis horderejű: meg fog-e újra jelenni a Szellem? Aztán: megjelenik-e Hamletnek? Majd amikor már megjelent: vajon mit fog mondani? És csak amikor Hamlet - s vele együtt mi is - már végighallgatta a Szellem mondandóját, akkor fogalmazódik meg a dráma bosszútémája és a várakozás alapmozzanata: sikerül-e Hamletnek bosszút állnia? Csak ekkor bontakozik ki világosan a főív; ez azonban már hordozza mindazokat a kisebb várakozásmozzanatokat, amelyeknek köszönhetően figyelmünket eddig is a cselekményre összpontosítottuk.



Szükséges tehát, hogy minden jelenetben, illetve a cselekmény minden kis egységében megjelenjék a várakozásnak az az új eleme, amely ráépül az egész darab alaptémájára vagy fő várakozásmozzanatára. A rendezőnek és a színészeknek a dráma minden pillanatában tisztában kell lenniük ezekkel a fő- - stratégiai - és másodrendű - vagyis taktikai, csak a jeleneten belül érvényes - mozzanatokkal, amelyek együtt léteznek, és kölcsönösen erősítik egy-mást. Van azonban a jól szerkesztett darab minden egyes pillanatának egy harmadik, helyi érvé-nyű, mikrokozmikus várakozáseleme is: az épp elhangzó mondat vagy a színészek pillanatnyi cselekvése által előidézett várakozásmozzanat. A főcselekmény feszültsége azon múlik, hogy a darab alapproblémájának legalább két megoldása legyen: megtalálják-e a gyilkost vagy sem, egymásra talál-e a fiú és a lány vagy sem. Hasonlóképp minden jelenet feszültsége azon múlik, hogy a fejleményeknek legalább két lehetséges kimenetele legyen: megjelenik-e a Szellem vagy sem, megszólal-e vagy sem. Eszerint a dialógus vagy a cselekvések legkisebb egységének feszültsége szükSégképp a jelenetet alkotó apró cselekvésekben és gesztusokban, illetve az elhangzó mondatokban megfogalmazódó kérdésekre adható válaszlehetőségekben rejlik. A kiszámíthatóság a feszültség - s ezáltal a dráma - halála. A jó dialógus fordulatai kiszámíthatatlanok. Az olyan kérdések, amelyek előre megválaszolhatók, az olyan gesztusok, amelyek csak azt ismétlik, ami mára tudomásunkra jutott, élettelenek, tehát ki kell küszöbölni őket. Az olyan nagy vígjátékírók, mint Noel Coward vagy Oscar Wilde dialógusait a paradoxonok, a meglepő fordulatok teszik briliánssá. A Shakespeare-szabású óriások titka pedig a nyelvhasználat és a képalkotás eredetiségében rejlik (más szavakkal: a ki nem számíthatóságban, a meglepetés erejében). A dialógus tehát az adott jelenet vagy kisebb egység pillanatnyi taktikai céljainak szolgálatában egy harmadik ívet feszít ki, új, harmadik várakozáselemként:



Minden meglepő megfogalmazás, minden találó kifejezés, a szellemesség vagy a verbális képalkotás eredetiségének legapróbb morzsája hozzájárul a dialógus érdekességéhez, kiszámíthatatlanságához, figyelemmegtartó képességéhez. A film é s a tévéjáték esetében természetesen a kameramozgás, a vizuális humor, a képi találékonyság által keltett feszültség tölt be



Psota Irén (Alvingné) és Farády István (Osvald) a Kísértetekben (Várszínház, 1983) (Ikládi László felvétele)

ugyanilyen szerepet; s ezt mondhatjuk el a színészek arcjátékáról és mozdulatairól, a színpadon és a kamera előtt egyaránt: egy látszólag élettelen mondat feszültséggel telítődhet a szereplők váratlan tekintetváltásától, a szemükben kigyúló fénytől.

A fent leírt séma persze meglehetősen vázlatos. Miért is ne hathatna kölcsönösen egymásra számos feszültség- és várakozáskeltő elem egyszerre, ennél sokkalta bonyolultabb sémának megfelelően? Mindenesetre a három fő szint alapvetően fontos. Bármilyen drámai cselekmény bármelyik keresztmetszetében, akármelyik adott pontján legalább ennek a három komponensnek jelen kell lennie. Ha bármelyik hiányzik, a közönség figyelme bizonnyal lanyhulni fog.

A darab főtémájának kifejtését, megalapozását általában expozíciónak, bevezetésnek nevezzük. Ez jól használható terminus, bár mostanra kissé elavult. A hagyományos „jól megcsinált' darabok esetében az expozícióban világosan körülhatárolódik, megfogalmazódik a szereplők egymás közötti viszonyának rendszere, a figurák előtörténete, a dráma főtémája. A kortárs drámaírók alkotásaiban - a színpadi és a tömegkommunikációs műfajokban egyaránt - jóval kevesebb az ilyesfajta határozott információ. Ahogy nagy tömegek mind több és több drámai alkotással találkoznak, a jelzések szükségképp egyre kifinomultabbakká válnak; az emberek egyre jobban megfigyelik a részleteket, egyre inkább képesek lesznek felfedezni, dekódolni az apró nyomokat, elejtett utalásokat, ám ugyanakkor egyre kevésbé készek arra, hogy feltétlenül készpénznek vegyék, amit hallanak és látnak. Vagyis a drámában a megengedhető bizonytalansági szint érezhetően nőtt; sőt ez a bizonytalanság a várakozás és a feszültség új faktorává vált. Antonioni vagy Altman valamelyik filmje közben - csakúgy, mint egy Beckett- vagy Ionesco-darabot nézve - immáron nem tehetjük fel azt a kérdést, amely a legtöbb hagyományos dráma láttán fölmerül bennünk: tudniillik, hogy mi fog történni; ehelyett azt a sokkal általánosabb kérdést tesszük föl: vajon mi történik éppen ebben a pillanatban? Azáltal, hogy a dráma fejlődése során eltávolodott a klasszikus expozíciótól, a jól megcsinált darabok struktúrájának leírására szolgáló többi terminus használhatósága is valamelyest megkérdőjeleződött. Ha az expozíció kevésbé határozott, akkor az is, amit eddig ki-dolgozásnak vagy bonyodalomnak hívtunk, többé-kevésbé beleolvad a drámai szövevény szálainak folytatólagos kibontásába, amit akár meg-hosszabbított expozíciónak is nevezhetünk; ennek következtében a hagyományos fordulópont *(peripeteia),* valamint a dráma csúcspontja és megoldása sem különül el határozottan. Mindazonáltal ezek az elnevezések - ahol alkalmaz-hatók - rendkívül hasznosak. Csupán azt nem szabad gondolni, hogy ahol nem alkalmazhatók, ott szükségképp valami alapvető hiba van a művel. A közönség érdeklődésének felkeltése nem csupán azon múlik - ahogyan azt számos önjelölt drámaíró hiszi -, hogy sikerül-e kitalálni egy megfelelő eseménysort, cselekményt. A titok abban rejlik, hogy a cselekmény-nek és a szereplőknek *egyszerre* kell érdekfeszítőnek lenniük. Még a legvadabb cselekményfordulat is hatástalan és alapvetően érdektelen marad, ha a közönség nem ismeri és nem szereti a figurákat, s ezáltal sorsuk nem érdekli eléggé. Mitől válhat egy szereplő az érdeklődés, a szeretet tárgyává? A szereposztás, az alakhoz kiválasztott színész személye nagy szerepet játszhat ebben. Ám lényegében a várakozás és feszültség ama harmadik, pillanatnyi elemén, a kimondott mondatok minőségén múlik minden. Az a szereplő, akinek a szájából egyetlen magával ragadó, szellemes, mulatságos vagy érdekes mondat sem hangzik el, akár rokonszenvet, akár

e ellenszenvet nehezen ébreszthet önmaga iránt a közönségben; legyen bármily eredeti a cselekmény, amelynek középpontjában áll, a néző ¬vajmi keveset fog törődni vele.

A közönség figyelmének felkeltése és ébren tartása a várakozás, feszültség, érdeklődés megteremtése által - ahogy ezt már hangsúlyoztam - a dráma struktúrájának csak a leg-
e egyszerűbb és legköznapibb aspektusa. Csupán kiindulási alapul szolgál a bonyolultabb és körmönfontabb formai kérdésekhez. A rádiójáték kivételével minden drámai alkotás egyszerre létezik térben (mint a festmény vagy a fotó) és időben (mint a zene és a vers). A térbeli és időbeli
e n e k kombinációja a két oldal végtelen számú permutációját teszi lehetővé: a térbeli egység és a 'itmus változatossága egyfelől, a ritmus és a hangnem, illetve a vizuális variációk gazdagságának egysége másfelől. Működhetnek olyan törvényszerűségek is, amelyek meghatározzák, hogyan emelkedjék az intenzitás a csúcspontig, s hogyan csökkenjen aztán újra; léteznek a min-d(n elem (tempó, ritmus, fény, színek) fokozatos intenzitáserősödésére épülő (emelkedő), illetve(lépcsőzetes intenzitáscsökkenésre épülő (ereszkedő) formák, sőt olyan ciklikus jellegűek is amelyekben a végállapot visszatér a kezdheti(z. Különböző elemek bizonyos időközönkénti megismétlődése egyfajta formát határoz meg, a: éles ellentétek, a hirtelen és meglepő átalakulások sorozata megint egy másikat.

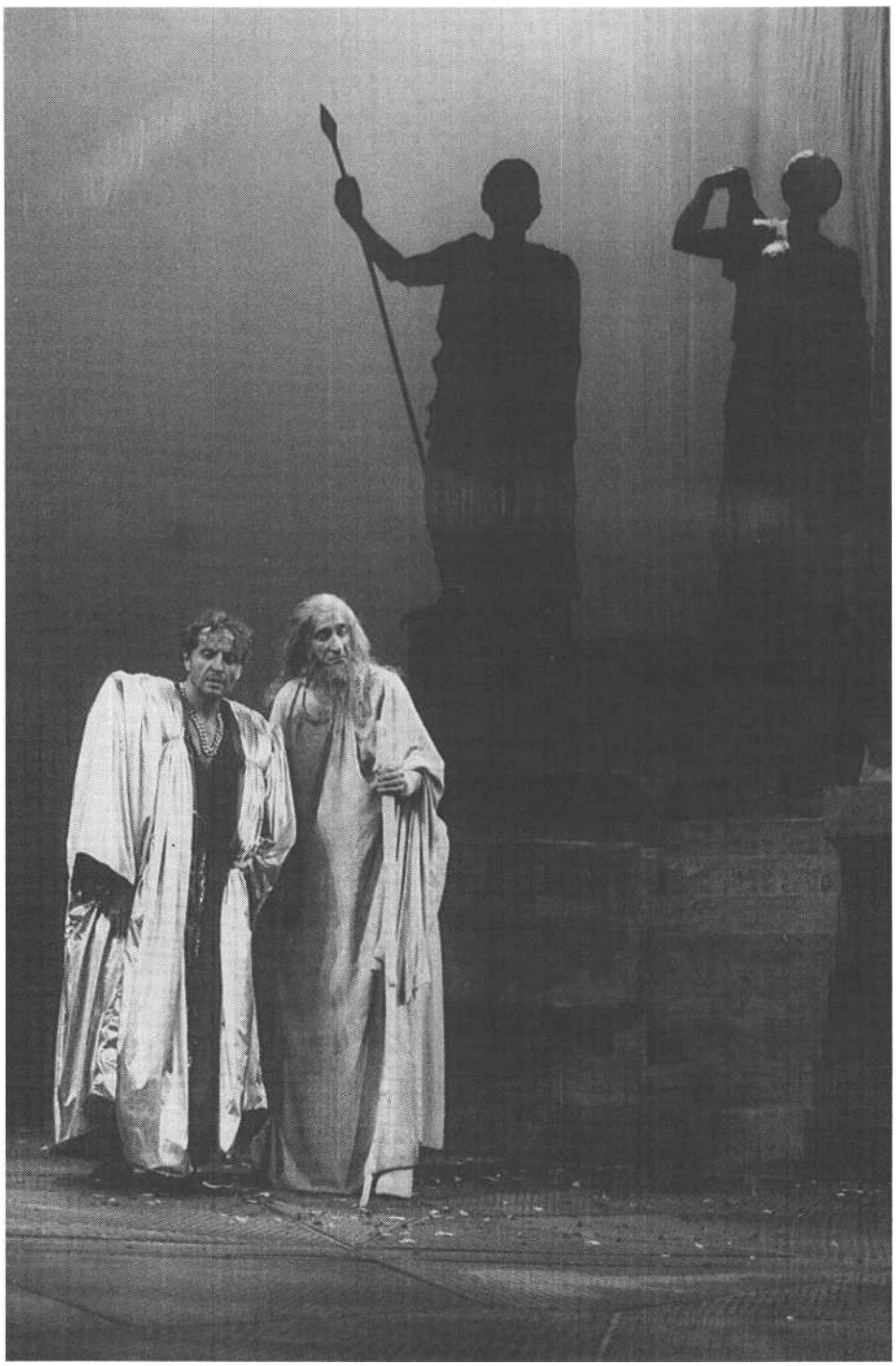
Van azonban egy alapvető igazság, amelyről m m szabad megfeledkezni: amíg a formátlanság amorf, híján van mindenféle kivehető struktúrának, addig minden struktúra lényege a tagoltság, a különböző elemek összekapcsolódásé . Meglehetősen fontos ennek a kérdésnek a té beli vonatkozása, hiszen a káosz, illetve az érhetőség, az áttekinthetőség közötti különbséget a szereplők színpadi elhelyezkedése, a színe kés fények eloszlása teremti meg. Időbeli vonatkozása még ennél is döntőbb: ugyanúgy, ahogy egy zeneműnek is megvan a maga ritmusa , és ahogyan föl kell bontani különálló egységekre - a dalt strófákra és refrénre, a szonátát vagy szimfóniát tételekre -, ugyanúgy kell min-d(n drámai alkotás tételeit, egységeit tovább taglalni és megformálni. Ha az ember megérkezvén egy ismeretlen városba elindul valahová egy két-három kilométer hosszú egyenes úton, a gyaloglás elsőre végtelen hosszúnak fog tűnni. Másodszorra, amikor már emlékszünk bizonyos tájékozódási pontokra, amelyek mintegy rövid távú célpontul szolgálnak, és ezáltal tagolják utunkat, unalmunk csökken, az idő sebesebben halad. Mert amiből hiányzik a megformáltság, hiányoznak a belső tagolódást mutató jelek, az vég nélkülinek hat. Amint felfedezzük, hogy az út - m tudjuk - négy, egyenként könnyedén bejár-ha tó szakaszra osztható, azonnal eltűnik a

Csoma Judit (Alvingné) és Kuna Károly (Osvald) az 1990-es miskolci Kísértetekben (Jármay György felvétele)

szorongásunk, amit az okoz, ha valami meghatározhatatlan, távoli cél felé tartunk. A világos áttekinthető szerkezet, valamint a cselekmény menetét mutató „jelzőkarók" elhelyezése tehát a drámai szerkesztés fontos formai eleme. És minél jobban különbözik egyik szegmens a másiktól, annál kevésbé fenyeget a monotónia, az unalom egy másik akut forrásának a veszélye.

Az olyan művészeti ágban, ahol a mű időbeli strukturáltsága ennyire fontos, és a jó drámaírónak csakúgy, mint a jó rendezőnek, illetve a jó színésznek alapvető sajátossága a megfelelő időérzék és az időzítés képessége, kezdve a drámai mű minden egyes jelenetének vagy egységének hosszával (vagy rövidségével), egészen a legapróbb szünetig, amelyet egy szemöldökráncolás és egy mondat kimondása közé be kell iktatni.

Az idővel való gazdálkodás lényege a takarékosság. A dráma, egyebek mellett, a kommunikáció egyik eszköze. Amikor megnézünk egy



***Lukács Sándor (Oidipusz) és Hunyadkűrti* György *(Theireziász) a kaposvári Oidipusz királyban (1988) (Fábián József* felvétele)**

színdarabot, filmet, tévésorozatot, amikor egy rádiójátékot hallgatunk, eleve kinyilvánítottuk készségünket valamilyen közlés befogadására, vagyis elszántuk magunkat arra, hogy dekódoljunk egy bizonyos közlést: mindannak, ami azon a képernyőn, filmvásznon, színpadon, abban a rádióadásban lezajlik, ehhez a közléshez kell valamivel hozzájárulnia. Max Frisch leírja naplójában, hogyan ült és várakozott egyedül az üres és sötét nézőtéren, amikor először hívták el a zürichi színházba, hogy szerződést kössenek vele legelső darabjának megírására. Túl korán érkezett. Egyszer csak hirtelen kivilágosodott a színpad, s bejött egy díszítőmunkás, hogy elrendezzen néhány széket a hamarosan kezdődő próbához. Frisch leírja, hogyan nőtt óriásira minden egyes mozdulatának jelentősége, csak mert az egész egy megvilágított színpadon, a színpadnyílás meghatározta keretben zajlott. Megszoktuk, hogy a színpadot (a tévé képernyőjét, a mozivásznat) olyan helynek tekintsük, ahol fontos dolgokat mutatnak be nekünk; így aztán magára vonja a figyelmünket, és arra késztet bennünket, hogy megpróbáljunk mindabból, ami ott történik, valami lényeges törvényszerűséget kihámozni, valami értelmes következtetésre jutni. Ebből adódóan aztán minden, ami szükségtelen, vagy nem felel meg ennek a törvényszerűségnek, oda nem illőnek, idegen testnek tűnik. Éppen ezért a drámaírónak, a rendezőnek, a színésznek, a díszlet- és a jelmeztervezőnek mind-végig tisztában kell lennie az egész struktúra minden egyes kis elemének funkciójával. Lehetséges, hogy egy elhangzó mondat közvetlenül nem viszi előre a cselekményt, de alapvető dolgot árul el a szereplőről: lehet a színen olyan be-rendezési tárgy, amelyre mindvégig semmi szükség, mégis lényeges szerepe van az atmoszféra megteremtésében. A *Ványa* bácsiban Csehov előírja, hogy ennek az orosz földbirtokosnak az asztala fölött, a falon lógjon egy nagy Afrika-térkép. Afrikáról szó sem esik a darabban, de az oda nem illő térkép puszta jelenléte sokat elárul a hóbortos, akaratgyenge Ványa egyéniségéről. Bizonyára a padláson találta a térképet, vagy olcsón vásárolta egy régiségkereskedés-ben, aztán fölakasztotta, talán hogy a számára elérhetetlen kalandok világára emlékeztesse, vagy talán csak azért, hogy egy salétromfoltot takarjon el vele a falon. Ez az Afrika-térkép tehát a személyiségábrázolás briliáns eszköze, és mint ilyen rendkívül gazdaságos: egyetlen másodperccel sem hosszabbítja meg a darabot, mégis sok mindent közöl.

Ez nem jelenti azt, hogy minden egyes nézőnek tudatosan föl kell dolgoznia a cselekmény, a dialógus, a díszlet vagy a zene minden apró részletét és mozzanatát, amely arra szolgál, hogy közöljön valamit a közönséggel. A dráma nagyrészt a tudatalatti, az ösztönös szintjén hat. Ha az életben találkozunk egy ismeretlen emberrel, megjelenésére, beszédmódjára ösztönösen reagálunk anélkül, hogy tudatosan, részleteiben elemeznénk az összbenyomást, amelyet ránk gyakorolt. Ugyanígy: egy színdarabban rokonszenvesnek találhatjuk a hőst, vonzónak a hősnőt anélkül, hogy tudatosodnék bennünk az a folyamat, amely ezt az érzést kialakította. Annak a szereplőnek a kiválasztásában viszont, aki majd épp ilyen tudatalatti reakciókat vált ki a közönségből, a rendező tudatos elhatározásának kell munkálnia; s a kiválasztott színésznek is tudatos erőfeszítéseket kell tennie, hogy rokonszenves, vonzó személyt formáljon meg.

A drámai alkotás struktúrája olyan elemek so-

kaságának kényes egyensúlyától függ, amelyek mind a mű alapvető törvényszerűségének engedelmeskednek, ahhoz járulnak hozzá, s teljes kölcsönös függőségben vannak egymással. Egy nagyon csendes jelenet unalmasnak tűnhet, ha egy másik csendes jelenetet követ, megnyugtatólag hathat azonban, ha egy nagyon zajos jelenet után következik. Minden a kontextuson múlik: megfelelő kontextusban egy szinte észrevehetetlen gesztus is hegyeket mozgathat. a legegyszerűbb mondat is a legfennköltebb költészet megnyilvánulása lehet. Ebben rejlik a színház igazi csodája, valódi poézise.

Mégis, tűnjék ez a hatás bármily rejtélyesnek, létrejötte elemezhető, megérthető. Amint sikerült megragadni a néző figyelmét és érdeklődését, amint sikerült elérni, hogy teljes koncentrációval és beleéléssel kövesse a cselekményt, felfogóképessége, érzékenysége fokozódik, érzelmei szabadon áradnak, magasabb rendű tudati állapotba jut: fogékonyabb lesz, jobb megfigyelővé válik, alkalmasabbá arra, hogy felismerje az emberi lét mélyen rejlő összefüggéseit. Ez az, ami a művészetek iránti fogékonyságot a vallásos élménnyel rokonítja (illetve azzal az állapottal, amelyben az ember bizonyos drogok hatására fokozott érzékenységgel észleli a világot). És minden ilyen típusú művészi hatás, élmény között a dráma az egyik legerőteljesebb.

6. A kritikai szókészlet

Bármilyen témáról beszéljünk is, nem jutunk semmire speciális fogalom- és szókészlet nélkül. Különösen igaz ez a dráma esetében, lévén szó egyedülállóan komplex művészeti formáról. A stílusról szóló fejezetben kimutattam, hogy a darab első jelenetében kialakított nyelvi formák mintegy megadják a kulcsot, közlik a közönséggel, milyen szellemben kell fogadnia az egész művet. Ebben az összefüggésben a hangsúly azon van, hogy emelkedett-e a nyelv vagy hétköznapi, a színészek mozgása stilizált-e vagy realista.

A drámaírás és a drámák előadásának hagyományai sokat változtak az évszázadok során (például a csupán két, majd három színész szerepeltetése a görög tragédiában, vagy a dráma merev beszorítása a dobozszínpad keretei közé a tizennyolcadik és tizenkilencedik században). Azokban az időszakokban és azokban a civilizációkban, amelyekben a többség által magától értetődően elfogadott egységes, koherens világkép uralkodott - ilyen volt például a klasszikus görög kultúra vagy a középkor periódusa - a művészetek, különösképp pedig a dráma, ezt az életfelfogást többnyire egységes és egynemű stílusban tükrözte, jelenítette meg. Más korszakokban - amilyen például a miénk is - számos

Básti Lajos, a Solness építőmester címszereplője (Pesti Színház, 1974) (Ikládi László felvétele)

különböző filozófia és életfelfogás él egymás mellett, fejlett a történelmi szemlélet, erős annak a tudata, hogy minden kor és minden ország különböző. Az ilyen időszakokban az előadási stílusok és hagyományok széles skálája áll a rendezők, színészek, drámaírók és tervezők rendelkezésére, s ők mindezzel tetszésük szerint gazdálkodhatnak, ahogyan a festő is szabadon válogathat a palettáján lévő színek között. Egy mai rendező eldöntheti, hogy mondjuk egy Shakespeare-drámát realista vagy expresszionista stílusban, esetleg a commedia dell'arte vagy a reneszánsz színház modorában állítson-e színpadra; afelől is maga határozhat, hogy hagyományos dobozszínpadon vagy a chichesteri és

a stratrfordi (Ontario) arénához hasonló szabadtéri színen, esetleg körszínpadon rendezze-e meg az előadást. Ha ennyiféle lehetőség áll nyitva a művész előtt, nem meglepő, hogy azoknak, akik hivatásszerűen beszélnek a drámáról - a kritikusoknak, akik magyarázzák, értékelik, elbírálják a műveket, illetve (hiszen a dráma mint közösségi művészet nem is létezhet az alkotótársak megfelelő kommunikációja nélkül) a teendőket egymás között megtárgyaló rendezőknek, színészeknek, díszlet-, jelmez- és világítástervezőknek -, szükségük van a kommunikáció hatékonyságát elősegítő közös fogalom- és szókészletre.

Ez indokolja tehát a jól kimunkált kritikai szókészlet szükségességét. Ám arról sosem szabad megfeledkezni, hogy az olyasféle terminusok, mint klasszikus, romantikus, expresszionista, brechti vagy abszurd, mind valamilyen sajátos célra születtek. Értékük abban rejlik, hogy segítenek egyfajta általános képet kialakítani, de nem mereven meghatározott kategóriákat, vízhatlan rekeszekben sértetlenül megőrizhető fogalmakat írnak le.

Ha egy színműnek vannak klasszikus vonásai, attól még ugyanúgy lehetnek romantikus, illetve realista vonásai is: a Kapus jelenete a Macbethben nyersen realista, míg Macbeth darabvégi monológja fennkölten poétikus. Schiller, a nagy német költő, aki a tizennyolcadik század végén átdolgozta a *Macbethet,* elhagyta a portásjelenetet, a darab egyik leghatásosabb jelenetét, mert úgy érezte, hogy nincs helye a költői drámában.

Jól példázza ez, milyen komoly gyakorlati veszélyekkel jár, ha túlzott szigorral alkalmazzuk ezeket a fogalmakat: ha azt gondoljuk például, hogy milyen mélységesen logikátlan és önmagának ellentmondó, ha egy költői drámának van egy realista jelenete is - úgyhogy természet ellen való vétek, a jó ízlés megcsúfolása azt benne hagyni.

Idézzünk föl egy közelebbi példát: Harold Pinter korábbi darabjaiban kialakított egy sajátos stílust, a cselekmény és a dialógus jellegzetes technikáját. Egy későbbi darabjának bírálója a szemére vetette, hogy nem írt eléggé pinteri darabot, mintha bizony a szerző köteles lenne élete végéig ragaszkodni a maga kialakította stílusnál. Pinter jogosan háborodott fel ezen, hiszen a kritikus egy szellemes és bizonyos körülmények között remekül használható írásmódot avatott abszolutummá. Ahogyan az alma mindig alma marad, és soha nem lesz belőle - mondjuk - őszi-barack, gondolhatta a bíráló, úgy Pintemek sem szabad - ha már egyszer rátalált a pinterire - hirtelen, csak úgy más stílusban írnia.

Egy ilyen baklövés puszta említése is oktalanságnak tűnhet. De ha az ember belepillant a drámai művészetek hatalmas „kritikai" irodalmába, nyomban láthatja, hogy túlontúl sokszor fordul elő a terminusok efféle hibás alkalmazása.

Két fajtája van a használatos kritikai terminusoknak: azok az elnevezések, amelyeket művészeti, illetve drámaíró-iskolák, csoportok találtak ki, mintegy programadónak, szlogennek, illetve azok a pusztán leíró jellegűek, amelyeket a spontán módon kialakult vonások rendszerezésének szükségessége hívott életre. Ezeket a leíró jellegű elnevezéseket post *factum* alkották meg a kritikusok, illetve azok az elméleti tudósok, akik egy-egy művészeti ág történetét tanítják; maguk a művészek esetleg nem is tudtak ilyen terminusok létezéséről, akárcsak Jourdain úr, Moliére úrhatnám polgára, aki rettentő büszke lett magára, amikor megtudta, hogy egész életében prózában beszélt.

A német romantika például olyan mozgalom volt, amely fokozatosan alakult ki, széles körű és szenvedélyes viták nyomán - merre tartson az irodalom és a drámaírás? -, s kezdetben nem volt programadó formulája. A francia klassszicizmus merev szabályai elleni lázadás és az ehhez járuló nemzeti törekvések, az újraéledő érdeklődés a középkor iránt, a katolikus és pietista vallási megújhodás, amely föltámasztotta a miszticizmus és okkultizmus iránti érdeklődést - röviden: a társadalmi és történelmi erők felszabadította impulzusok sokasága játszott közre abban, hogy megszülessék az irodalom és a dráma újfajta megközelítése, amely végül elnyerte elméleti megalapozottságát is, és romantikának keresztelteltetett el. Schiller és Goethe költői és drámai tevékenységében tudatosan törekedett a klasszikus eszmény elérésére; mindketten olyan művet alkottak, amelyet ma tipikusan romantikusnak tekintünk. Végül egy sor elméletíró - a Schlegel fivérek, Tieck, Brentano és mások - kristályosította ki a különböző tendenciákból a német romantika filozófiáját és esztétikáját.

Franciaországban a romantikus mozgalom később született meg, olyan írók vezetésével, mint Dumas, Gautier és Victor Hugo, akik - a német romantika és az angol „tavi iskola" erőteljes hatása alatt - tudatosan hirdették meg az új esztétikát. Vagyis a francia romantika olyan irányzat volt, amely előre megfogalmazott ideológiára és célkitűzésekre épült.

Amikor megírtam az abszurd színházról szóló könyvemet, igyekeztem valamiféle segítséget nyújtani a kritikusoknak, akik - úgy éreztem - nem értették meg egy sor olyan dráma lényegét, amelyet én igen nagyra tartottam és nagyon szerettem. Arra törekedtem, hogy elkülönítsem és elemezzem a Beckett, Ionesco, Genet, Pinter és mások műveiben fellelhető közös vonásokat, mint például a teljes expozíció, illetve a megoldás hiányát, az álomszerű helyzetek és képek gyakori feltűnését, az újfajta - inkább asszociatív, semmint racionális - logika megjelenését és így tovább. Természetesen, ha ezután egy újságíró - ahogy ez újságíróknál szokás - megkérdezte volna Ionesco vagy Adamov urat, hogy akkor ők mostantól az abszurd mozgalom képviselői-e, ezek az igencsak individualista zsenik felháborodva utasították volna el ezt a feltételezést, tagadva, hogy bármikor is csatlakoztak volna efféle társasághoz, sőt azt bizonygatva, hogy nincsen semmi, aminek alapján közös nevezőre lehetne hozni őket ama feltételezett klub többi tagjával. És természetesen igazuk is lett volna. Ahogyan nekem is igazam volt. Ha megkérdeznénk Miltont és Webstert, hogy vajon ők ketten a barokk korszakhoz tartoztak-e, azt válaszolnák, hogy egyáltalán nincs tudomásuk semmi ilyesféle címkéről (amelyet egyébként valóban kritikusok alkalmaznak csak e korszakra, annak elmúl-ta óta), és Milton nagyon is felháborodna, ha tudná, hogy egy kalap alá veszik a vad és extravagáns Websterrel. Számunkra mégis vitathatatlanul egyazon korszak gyermekei ők, akik mindketten - jóllehet nagyon eltérő módon és eltérő célkitűzésekkel - a tizenhetedik század nyelvével, fogalmaival és stílusában dolgoztak. Más szóval: a post *factum* alkalmazott, leíró jellegű terminus akkor is hasznos lehet, ha azok a személyek, akiket jelölünk vele, nincsenek is tisztában az elnevezés létével vagy jelentésével - feltéve, hogy a terminust nem úgy tekintjük, mintha tökéletesen meghatározná azokat a műveket, amelyekre alkalmazzuk, hanem tudomásul vesszük, hogy csupán a bennük rejlő közös és alap-vető vonások leírására szolgál. Sem az egérnek, sem az elefántnak nem kell tisztában lennie azzal, hogy mindketten emlős állatok, s a tény, hogy mindkettő emlős, nyilvánvalóan nem jelenti azt, hogy egyformák. S mégis, az emlősállatterminus igen hasznos mindkét állat megismerése szempontjából.

A sors iróniája, hogy az olyan esetekben - példa erre a francia romantikus mozgalom -, amikor a művészek eltökélik, hogy egy közösen elfogadott elvet ültetnek át a gyakorlatba, a közös célok elérésére tett tudatos erőfeszítéseik mögött gyakran óriási nem tudatos eltérések rejlenek; míg azoknak a „mozgalmaknak" az esetében, amelyeknek „képviselői" nincsenek tudatában semmiféle közös törekvésnek, gyakran fedezhetünk föl alapvető belső hasonlóságokat és kapcsolódásokat. Brecht darabjait ortodox marxista szemléletük ellenére sem játszották soksok évig a Szovjetunióban, mert túl stilizáltak, „formalisták" voltak, és nem feleltek meg az ott és akkor kötelezően előírt realista stílusnak, amelyet a hatalmon levők a dráma egyetlen valódi marxista megközelítésmódjának kiáltottak ki.

Van két másik terminus, amely körül sok a zavar: a realizmus és a naturalizmus. A realizmus a kritikusok által bevezetett, leíró jellegű fogalom-

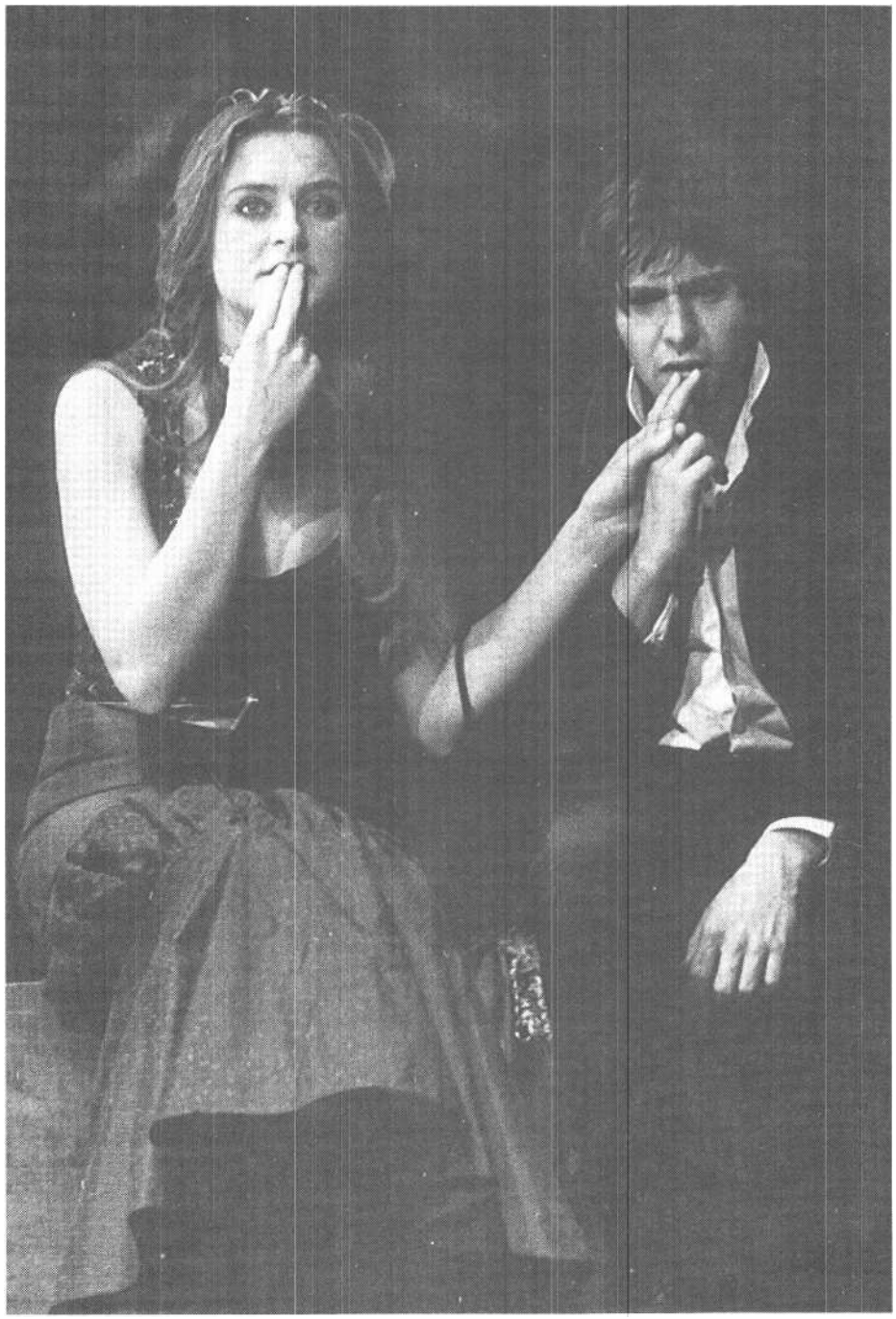
meghatározás, míg a naturalizmus egy iskola programadó elnevezéseként született.

A tizenkilencedik század derekán a drámaírók fellázadtak a romantikusok fennkölt verses drámái ellen, és új irányba fordultak: a mindennapi életről kezdtek el írni, mégpedig prózában. Látható ez a törekvés Henrik Ibsen korai műveiben is, akinek pályája romantikus vígjátékokkal és hatalmas ívű epikus jellegű verses drámákkal indult (minta Peer Gyntés *a Brand),* később azonban érdeklődése a társadalmi témák felé fordult, és prózában írt.

A naturalizmus Émile Zola kezdeményezte mozgalom volt, jól meghatározott cselekvési programmal: a kor újpozitivista tudományos szellemét kívánta érvényesíteni az irodalomban. Zola nem egyszerűen a mindennapi élet valószerű bemutatását tűzte ki célul, de elvetette azt az elvet is, amely áthatotta korának klasszikus, romantikus, de még realista színházát, miszerint a művészet feladata, hogy a szépet, a heroikust, a felemelőt jelenítse meg. Zola azt akarta, hogy a művész ugyanazon objektív vizsgálódás szellemében fedje föl a társadalmi valóságot, amellyel a tudós fordul a természet felé. Ebben a szellem-ben hozta be például Ibsen a Kísértetek színpadára a nemi betegségek addig szigorúan tabu-nak számító témáját, s okozott vele óriási botrányt.

A realizmus-naturalizmus terminológia problémája korunkban is kísért. A Szovjetunióban - és a szovjet befolyás révén a világon mindenütt, az elkötelezett baloldaliak körében - a szocialista realizmus terminust széleskörűen alkalmazzák a szovjet művészet hivatalosan elfogadott stílusának megnevezéseként. A naturalizmus címkéje ugyanakkor elmarasztalásnak számít szovjet körökben. A szocialista realizmus következetesen inkább olyannak mutatja a szovjet társadalmat, amilyennek lennie kellene, mintsem olyannak, amilyen az valójában; a naturalizmus szó ellenben azon műalkotások pocskondiázására szolgál, amelyek megmutatják ennek a társadalomnak a szennyesebb oldalát is.

Az elnevezések e speciális használatának ismerete igen fontos, mert szüntelen zavarokhoz és félreértésekhez vezet, amikor az elkötelezett művészetről zajló nyugati viták során e terminusok előkerülnek. Ráadásul Brecht, e kiváló drámaíró elméleti munkásságát sem érthetjük meg, ha nem vagyunk tisztában azzal, mit is jelentenek e kifejezések a realizmus kontra formalizmus témájának szentelt fejtegetésekben. Brechtet azzal vádolták, hogy nem eléggé realista, mert kedveli a parabolákat és a fantázia világát, ezért aztán a műveit hosszú évekig nem is játszották a Szovjetunióban, lévén, hogy azok a kifejezés szovjet értelmében nem voltak realista alkotások. Ő viszont azt bizonygatta, hogy drámái igenis realista művek, mert a való világba engednek bepillantást, függetlenül az általa alkalmazott költői vagy antiilluzionista eszközöktől és hatásoktól.



Császár Györgyi (Ilse) és Tóth József (Moricz) A tavasz ébredésében (Józsefvárosi Színház, 1979) (Ikládi László felvétele)

De térjünk vissza a naturalizmushoz, ahogyan az Zola, Ibsen, Strindberg és Gerhart Hauptmann műveiben a századfordulón megjelent. A naturalista mozgalom mögött meghúzódó alapvető indíték az az eltökélt szándék volt, hogy a művészek a maga teljességében ragadják meg a tapasztalt világot, bármilyen szennyes és csúf legyen is; hogy ne maradjon semmi kimondatlanul. Ennek érdekében a kifejező részleteket gyűjtötték egybe. A romantikus drámában a hősök fennkölt modorban szavaltak a szerelemről vagy a dicsőségről; Ibsen Solness *építőmesteré*-ben a címszereplőt az építményei kötik le. többek között az a templom, amin éppen dolgozik. Amikor aztán szembekerül a kihívással, hogy vajon föl tud-e még mászni a torony csúcsára, és lezuhan, ez a templomtorony nyilvánvalóan szimbó-

lumává válik Solness ambícióinak, illetve annak a ténynek, hogy nem képes fölnőni hozzájuk. A naturalizmus, azáltal, hogy elvont érzelmek helyett a konkrét részletekre összpontosított, fokozatosan olyan stílussá alakult át, amelyben a tárgyak egyre inkább szimbólumokká, elvont gondolatok megtestesítőivé váltak.

Így aztán a naturalizmus átnőtt szimbolizmusba. És ahogyan az érintett írók egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítottak a szimbólumoknak - amelyek természetüknél fogva mégiscsak metaforák, lírai képek -, a szimbolizmus teljes fordulatot tett, s megszületett egyfajta neoromanticizmus, amelytől ismét nem volt idegen a verses forma. Gerhart Hauptmann, a német naturalista iskola vezéralakja kitűnően példázza ezt az átalakulást: darabjaiban kezdetben az élet szennyes oldalát festette le: a nemzedékről nemzedékre hagyományozódó alkoholizmust, a proletariátus nyomorult, állati létét - később azonban fokozatosan áttért a történelmi témák, költött történetek verses megjelenítésére.

Strindberg és Wedekind egyaránt naturalistának indult, bár némileg eltérő pályát futtott be. Miután eltökélték, hogy a világot a maga legteljesebb valóságában mutatják be, hamar ráébredtek, hogy a külső világ megjelenítése csak a dolog egyik oldala; azt is bele kell építeni a műbe, ahogyan ezt a világot az egyén fölfedezi, érzékeli - vagyis az ember belső világát. Strindberg azután írt egy sor ilyen jellegű drámát: Kísértetszonáta, *Damaszkusz* felé, *Álomjáték.* Az utóbbi például egy álmot igyekszik lefesteni naturalista szellemben. Wedekind viszont meglehetősen groteszknek találta a világot, s egyaránt hajlott a szélsőségesen karikaturisztikus és az álomszerű ábrázolásra. Nagy hatású művében, A tavasz ébredésében naturalisztikusan jeleníti meg tizenéves hőseinek - szexuális tudatlanságuk okozta - tragédiáját, az iskola tanári karának aszott szörnyetegeiről pedig rendkívül nyers és groteszk karikatúrát rajzol. Ennek a darabnak a végén a főhős összetalálkozik halott barátjával, aki a hóna alatt hozza a fejét, valamint egy titokzatos, álarcos idegennel. Előbbi az öngyilkosságra, utóbbi az életben maradásra próbálja rávenni. Ez több egyszerű szimbolizmusnál. A szerző a pillanat lényegét igyekszik itt érzéki formába önteni: az ifjú hős lelkéért küzdő erők - halálvágya és az élet utáni sóvárgása - öltenek testet e képben. Ezzel indult el a színházi expresszionizmus, amelynek lényege, hogy a főhangsúly a konfliktus magvának megvilágítására, lehető legközvetlenebb és leghatásosabb kifejezésére került. Míg a naturalizmus számos sokatmondó, apró külső jel, részlet egybegyűjtése révén igyekezett realista képet festeni - tehát lényegében impresszionista jellegű volt-, addig ez a vonulat félredobta a kis részleteket a maximális expresszivitás érdekében; innen az expresszionizmus elnevezés.

Az expresszionista drámában a szereplőknek gyakran még nevük sincs (a Kísértetszonátában: Öregember, Diák, Múmia, Ezredes stb.).

Korunk színházának egyik meghatározója Bertolt Brecht volt, aki - kedvelvén az elméleti fejtegetéseket - számos divatos elnevezést hozott forgalomba. Elvetette a naturalizmust csakúgy, mint a klasszikus és a romantikus színházat, gúnyolta az expresszionisták magasztos, ám egocentrikus idealizmusát, noha éppen ő sokat merített belőlük. Kedvenc fogalommeghatározása volt az „epikus színház". Az epikusságnak ebben az értelemben semmi köze a hollywoodi-típusú - „eposzi" - regényességhez, a pompázatos kiállítású történelmi filmek világához; a fogalom a klasszicizmus németországi korszakából származik, amikor a legnagyobb költők (Goethe és Schiller) - igyekezvén megfogalmazni saját műfaji elképzeléseiket - sokat beszéltek a drámai típusú és a narratív típusú elbeszélés különbségéről, ahol is az utóbbi a regény és a hosszú epikus költemény sajátsága. A drámai jellegű költészetet ezek szerint az epikával szembeállítva határozták meg. Az epikus (narratív, elbeszélő) költészet - ide sorolandó a regény, a kisregény és a novella is - úgy kezeli az eseményeket, mint amelyek a múltban zajlottak le, valahol, valamikor. A drámai jellegű költészet - vallották - úgy adja elő a történéseket, mintha azok itt és most, a mindenkori jelen idő-ben játszódnának. A drámaírónak és a színészek-nek arra kell törekedniük, hogy a néző azt érezze, jelen van az események helyszínén, a színészeknek pedig valóban el kell hinniük, hogy azonosak Hamlettel vagy Othellóval, hogy ezáltal a néző, aki minden idegszálával az ő cselekvéseiket figyeli, megfeledkezzék arról, hogy kitalált történet pereg a szeme előtt, és úgy érezze, mintha az események tanúja vagy épp részese volna. Brecht úgy gondolta, ez ellentétes a marxista történelemszemlélettel, amely abból indul ki, hogy minden korszak - a társadalmi viszonyok különbözősége okán - kialakítja a maga eltérő életérzését, illetve társadalmi tudatát. Ha egy néző 1950-ben azt gondolja, hogy amit az Oidipusz-előadáson látott, megtörténhetne az ő korában is, s azt mondja magában a darab végén: „Én is szakasztott úgy érzek, ahogy ez a szegény Oidipusz", akkor ez a néző hisz az emberi természet megváltoztathatatlanságában - ami viszont mélységesen antimarxista felfogás, hisz Marx fő célja éppen az volt, hogy az emberi természetet a társadalmi viszonyok megjavítása által megváltoztassa. Brecht ezért a „nem drámai" - epikus - színház megvalósítását tűzte ki célul, amelyben nem tesz úgy, mintha az események itt és most zajlanának, ha-nem egyértelműen jelzi, hogy a színészek csupán egy másik kor társadalmi viszonyait mutatják be, hogy ezáltal fontos információkat adjanak át a nézőknek, akiknek kívülállóként, kritikus szemmel kell követniük a darabot. Ez a híres-neves Ver*fremdungseffekt,* amit gyakran helytelenül fordítanak elidegenítési effektusnak, hisz valójában furcsává tevő effektust jelent - más szóval olyan módszert, amellyel biztosítani lehet, hogy a néző kívülálló maradjon, s megmeneküljék a kísértéstől, hogy belefeledkezzen a cselekménybe.

Brecht színháza tehát antiilluzionista színház, azaz nem törekszik a valóság illúziójának megteremtésére. A színpad ehelyett egyfajta tanteremmé válik, laboratóriummá, ahol az emberi viselkedés mintáinak vizsgálata, minősítése, értékelése folyik. Brecht azonban természetesen nagyszerű költő is volt, és drámairói sikerének titka sokkal inkább ebben a tényben rejlik, semmint teóriáiban - bármilyen érdekfeszítőek és lenyűgözőek is ezek.

S végül ott az abszurd dráma, az abszurd színház. Míg a naturalisták és Brecht figyelmének középpontjában a társadalmi valóság, a külső világ állt, más drámaírók - Strindberg, valamint olyan, az álomlétet megjelenítő prózaírók, mint Kafka és Joyce nyomdokain haladva - a fantázia és az álmok világának tükrözése felé fordultak. Ionesco Amédée című darabjában például egy házaspárt az tart rettegésben, hogy a másik szobában egy hulla van - talán a feleség szeretőjéé, akit a férj ölt meg -, s ez a hulla egyre nő... Képtelen, abszurd ötlet - egy hulla, amely nő -, mindazonáltal rémítő. A tetem olyan nagyra nő, hogy végül hatalmas lába áttöri az ajtót, s ahogy növekszik, fokozatosan kiszorítja a házaspárt a saját házából... Valóságos rémálom ez, de ugyanakkor igen hatásos kép, metafora, amelynek - ha jól belegondolunk - megvan a maga határozott értelme. Bármi történt is abban a másik szobában, a két ember szerelme ott múlt ki. S a kimúlt szerelem porhüvelye valóban növekszik: egyre elviselhetetlenebbé válik, s végül szétrombolja a házasságot, az otthont. Az ilyesfajta darabokban tehát az álomképek vagy rémálmok egyben a valóság költői metaforái is. Brecht színháza az epikus jellegű költészet felé tör, az abszurd színház a lírai jellegű felé. Ahogyan a vers nemegyszer kibomló képek, metaforák és hasonlatok sora, ugyanúgy alkalmazza az abszurd dráma a konkretizált költői képeket, amelyek fokozatosan bomlanak ki, és fedik fel mélyebb jelentésrétegeiket. A hagyományos realista színműben a főhangsúly a cselekményen és a szereplők jellemvonásain van; a brechti epikus drámában az emberi viselkedésformák sémáinak bemutatásán; az abszurd drámában pedig a közlés és a hatáskeltés legfőbb eszköze a költői kép és a metafora.

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László

GEROLD LÁSZLÓ

VAJDASÁGI SZÍNHÁZI KÖNYVEK

Rendezőportré

Virág Mihály évekig meghatározó egyénisége volt a jugoszláviai magyar színjátszásnak. Majd' száz előadást rendezett, a legtöbbet Szabadkán. Első rendezésére 1951-ben került sor, majd az irányításával készült előadások száma az évtized közepétől - miután Zágrábban a méltán híres-neves Branko Gavella osztályában diplomázott - egyre szaporodik. 1959-től, Osborne *Dühöngő* ifjúságának színreállításától keltezhető az a mintegy másfél évtizednyi időszak, melyben a szabadkai magyar társulat - elsősorban éppen Virág Mihály rendezései alapján - arany-korát élte, s méltán tett szert országos hír-névre.

Barácius Zoltánnak, a Virágról szóló tisztelgő, dokumentum értékű, ügyesen szerkesztett könyv szerzőjének azonban, érzésem szerint, nem csak az volta célja, hogy körvonalazza egy jelentős színházi ember portréját. Mintha azt is kívánná bizonyítani, tudatosítani, hogy 1985 előtt, a mindent felperzselő, elpusztító ristici „forradalom" előtt Szabadkán értékes, nívós színház működött, s a jugoszláviai magyar színjátszás legrégibb hagyományaival büszkélkedő bácskai városjelentős bemutatók, tiszteletet keltő munka színhelye volt. A krónikás szerepére Baráciust az jogosítja fel, hogy a színészi pályán éppen egy Virág-rendezés hatására indult el, s még inkább az, hogy 1960-tól maga is a szabadkai társulat tagja, számos Virág-előadás résztvevője volt. Ilyenformán könyve egyidejűleg dokumentum és vitairat, rendezői pályakép és önportré.

A könyv szerzője szerint Virág Mihály pályájának fordulópontja Max Frisch *Biedermann* és a *gyújtogatók* című tandrámájának színreállítása volt 1961-ben. (Nem elképzelhetetlen azonban, hogy ez a fordulat korábbra, *a Dühöngő ifjúság* bemutatójára datálható.) Barácius az előadásokat szerzők köré csoportosítva keresi a pálya ívé-nek pilléreit. Így fedez fel *a Koldusopera, a Kurázsi mama* és A *kaukázusi krétakör* alapján egy Brecht-gócot, a *Léda,* a Golgota és a Galicia alapján egy Krleza-gócot; külön csomópontba rendezi a Williams-előadásokat (a marosvásárhelyi *A vágy villamosát,* a szegedi és szabadkai *Az iguana éjszakáját),* a Shakespeare-rendezéseket (Sok *hühó* semmiért, *II. Richárd,* Romeo és *Júlia),* avajdasági ősbemutatókat (Deák Ferenc: *Áfonyák, Légszomj;* Gobby Fehér Gyula: *Budaiak szabadsága), s* külön fejezetet kapnak a magyarországi szerzők művei *(Bánk bán; Az ember tragédiája;* Isten, *császár, paraszt; Mohács).*

Mivel Barácius Zoltán nem az időrendiség el-vét követi, kétségtelenül ügyes megoldás az efféle csoportosítás, még ha olykor kissé kimódolt-nak is hat. A három Krleza-mű például semmi-képpen sem sorolható azonos stíluskategóriába, az említett Shakespeare-drámák előadása is sok mindenben különbözik egymástól, s nem szerencsés magyar ősbemutatóként szólni Az *ember* tragédiájáról vagy a *Bánk* bánról - legfeljebb első jugoszláviai magyar színrevitelükről lehet írni; *az Isten,* császár, paraszt esetében viszont helytálló a magyar ősbemutató megjelölés. Azokat az előadásokat, melyeket Barácius ugyan jelentősnek ítél, de sehová sem véli őket besorolhatóknak, külön fejezetben tárgyalja. Így kerül egymás mellé Mrozek *Hekusok* címmel játszott *Rendőrsége* és Camus *Caligulája.*

A két utóbbi előadás valóban rendhagyó vállalkozása volt a szabadkai társulatnak, s méltán részesülnek külön figyelemben. De talán nem ártott volna elgondolkodni azon, hogy Virág rendezései közül miért éppen *a Hekusok* és a *Caligula* bukott meg. Ezen azonban Barácius nem töpreng el, amit azért is sajnálhatunk, mert ha tudjuk, hogy az általa fordulópontnak tartott *Biedermann* és *a gyújtogatókért* sem sokan lelkesedtek - főleg vidéken nem, ahol a társulat előadásai-nak mintegy kétharmadát játszotta - -, akkor esetleg arra is gondolhatnánk, hogy a Mrozek-és Camus-bemutató kedvezőbb esetben akár újabb fordulópont lehetett volna mind a művész pályáján, mind a szabadkai színjátszásban. Az is tüzetesebb vizsgálat tárgya lehetett volna, hogyan formálódott ki a maga legteljesebbnek tekinthető változatában a rendező-színész (Virág-Deák Ferenc) kapcsolat, együttműködés. Erre is, arra is találunk utalást a könyvben, de a részletes elemzés hiányzik. Nyilvánvaló, hogy Baráciusnak nem az volt a szándéka, hogy elemző szakmunkát adjon, ő csak számba akarta venni Virág értékes, gazdag rendezői pályájának legfőbb állomásait. Ám ha ezt az alapállást elfogadjuk, akkor is hiányolható A *Nagy Romulus, a Tóték,* a Szerelem, ó! ugyancsak fontos előadásainak tárgyalása.

Barácius könyve nem monográfia, nem is terjed ki minden fontos részletre, de a jugoszláviai magyar színjátszás történetében mégis hiánypótló munka. A szerző ügyesen kapcsolja össze a szubjektív és objektív mozzanatokat. Előbb, bemutatkozásul, önmagáról ír. Mentségéül említi, hogy bár életét régóta a színházhoz kötötte, meghatározó művész sohasem lett belőle, s több társához hasonlóan, őt is a ristici színházzal való szembenállása kényszerítette nyugdíjba. Könyvének egyes fejezeteiben is előtérbe kerül a személyes hang - minden fejezetet saját véleményével vagy élménybeszámolóval kezd -, de ezt rendre kritika vallomás-, interjúrészletek követik, amelyek közelebb hozzák az olvasóhoz Virág Mihály színházát, s bizonyos mértékig pótolják a szakmai hiányosságokat. Erre fölöttébb szükség is van, mert nem vonható kétségbe - kritikus-tanú-ként bizonyíthatom -, hogy a szabadkai szín-házat éveken át Virág Mihály rendezései határozzák meg. Később kapcsolódnak ehhez a színházképhez ifj. Szabó István rendezései, amelyek hasonlóképpen megérdemelnének legalább egy efféle áttekintést. De rászolgáltak erre olyan jelentős színészek is, mint Pataki

BUKSZ

Miskolczy Ambrus: Dracula

Perneczky Géza: Leó és a formák

Ernest Gellner: A cseh nemzettudatról

Jan T. Gross: Kelet-Közép-Európa legitimációja

Csáky Marianne: (Buksz beszélgetés) **Litván György**

Lévai Csaba: Az amerikaiak és a történetírás

Mezei Balázs: Tengelyi László filozófiája

Wessely Anna: Perneczky hálója

Gál Jenő: Hatvannyolc - ma

A FILMVILÁG decemberi számából

Jancsó Miklós forgatási naplója (A kövek üzenete)

Egy titkos filmrendező (Beszélgetés Ember Judittal)

Kovács András Bálint: A játékfilm esete a dokumentumfilmmel

Almási Miklós: A (film)birodalom visszavág (Új moziláz)

Földényi F. László: A posztmodern lélek mozija (Friedrich Kittler esszé-kötetéről)

Chris Marker: Hat levél Alekszander Medvegykinhez (Egy film dokumentumai)

Hupikék falanszter - Agresszív és szelíd animáció (Donald kacsa meg a Hupikék törpikék)

SUMMARY

László, Fejes György, Romhányi Ibi, Tóth Éva, Heck Paula, Szabó István, Szabó Cseh Mária, Jónás Gabriella s mások.

Életjel Kiadó, Szabadka, 1993

Színésznapló

A szerkesztő, Kontra Ferenc Faragó Árpádnak egy híján negyven év alatt keletkezett hetven feljegyzését válogatta kötetté. Az újvidéki Magyar Színház jelenlegi igazgatója először a Magyar Szó szombati irodalmi mellékleteiben közölte hol folyamatosan, hol kisebb-nagyobb kihagyásokkal színésznaplóját. Az első jegyzet 1953-ra utal. Ekkor jelentkezett Faragó Árpád arra a pályázatra, melyet az akkor alakuló, sajnos kérészéletűnek bizonyult zombori magyar színház tett közzé, miután társulatvezetője, a Szabadkán drámaíróként már bemutatkozott, de mára szinte teljesen elfeledett Weigand József levélben értesítette-biztatta: „Egy hely még üres, mert ez ide-ig nem találtunk rá megfelelő embert. Szükségünk van egy jó megjelenésű fiatalabb férfira, aki főszerepekben is felléphet." A felvételi sikerült, „Faragó néptárs" színész lett. A kötet utolsó fel-jegyzése pedig 1992 februárjából való, amikor Faragó már mint az újvidéki színház igazgatója tesz színészi, pontosabban színházi vallomást naplójának és olvasóinak.

Bár a napló óhatatlanul kétarcú - egyszerre magánjellegű és közéleti - műfaj, Faragó feljegyzéseire, olvasói emlékezetem szerint, inkább a közéletiség a jellemző. A Kontra Ferenc által szerkesztett válogatás némileg módosítja az olvasói emlékezetet: a kötet inkább a magánembert állítja elénk, semmint a színházi gondokat olvasóival megosztani kívánó színészt vagy direktort. Elsősorban Faragó igazgatóként papírra vetett naplójegyzetei esetében hiányolhatjuk, hogy a kötetben nem kapott helyet több lényeges, színházpolitikai tárgyú részlet, holott a kötet kétharmada éppen abból az 1986-tal kezdődő időszakból való, amikor az addigi - rövid zombori, hasonlóan rövid szabadkai, majd több mint két évtizedes rádiószínházi - színészi státust Faragó Árpád igazgatói munkakörrel váltotta fel, s így számára is mindennapibbá váltak a műsor-, pénz- és közönséggondok.

Arra nehéz volna emlékezni, hogy a kezdeti évek feljegyzéseiből (voltak-e egyáltalán vagy utólag készültek?) mi került a kötetbe s mi nem, de feltétlenül hiányolom részint azt, hogy a szín-háztörténeti szempontból teljesen feldolgozatlan zombori évekről semmi érdemlegeset nem olvashatunk, továbbá azt is, hogy Faragó rádió-színészi és versmondói pályáját illetően a falujárás meg a fesztiválfellépések kerültek előtérbe, nem pedig a munka lényegibb aspektusai. Bizton állítható továbbá, hogy a Faragó direktorsága idejéből származó jegyzetek között több szín-házpolitikai jellegű volt, mint ahány a kötetben található. Mintha a válogató a keményebb hangú, bíráló szándékú írások ellenében a lírai, a novellisztikus jegyeket tartalmazó feljegyzéseket részesítette volna előnyben. Kár, mert a néhány ilyen jellegű szemelvényből kitetszik: Faragó olyan kérdésekkel is szembenézett, minta jugoszláviai magyar színjátszás fellegvárának számító szabadkai színház agóniája és tönkretétele, a színészek nyugdíjba kényszerülése utáni sorsa, a határokon túli, kisvárdai fesztivál arculata, funkciója, jövője, a szfnidirektorság körüli ügyeskedés, a zombori magyar színjátszás újjáélesztésére tett kísérlet vagy a frissen végzett fiatal színészek sorsa. Számomra ezek a kötet izgalmasabb írásai, jobban megismerem belőlük Faragó Árpádot, mint a pusztán magánemberi vonatkozású jegyzetekből és anekdotákból.

Szép és fontos vállalkozás Faragó Árpád naplója, megérdemelte a kötetbe rendezést. Csak egy kicsit színházibb lenne a hatás! Hogy nem az, azért részben a szerző, részben a válogató-szerkesztő hibáztatható.

Globe *New Hungaria, Produkciósiroda* és *Kiadóház, Újvidék, 1993*

Since the month of October is invariably devoted to quite a cluster of first nights, the main bulk of this issue is made out of reviews, all in all ten of them. Judit Szántó, Dezső Kovács, István Nánay, Tamás Tarján, Andrea Stuber, István Tasnádi, Katalin Szűcs, Katalin Kállai, István Sándor L. and Enikő Tegyi have been contributing; they saw for us respectively Brecht's *The Threepenny Opera* (Art Theatre), Turguenev's A *Month in the Country* (Pesti Theatre), Ibsen's Rosmersholm (Radnóti Miklós Theatre), Dezső Kosztolányi's and László Babarczy's Nero, the *Gory Poet,* G.B. Shaw's Mrs. *Warren's* Profes-*sion* (Castle Theatre), Gábor Czakó's *The White Horse* (Castle Theatre), Tchekhov's *Uncle Vanya* (Eger), Arthur Miller's *The Road Down Mount Morgan* (Madách Theatre), Friedrich Dürrenmatt's *An Angel Descended Upon Babylon (Szolnok)* and Christopher Marlowe's *Edward 11.* (Budapest Chamber Theatre).

Prompted by the production of Marlowe's play, we publish Malcolm Kelsall's essay on the playwright and his works. Another eminent British author, Martin Esslin is represented by the second part of his study on the nature of drama.

In the same issue László Bérczes writes on the exhibition of Zsuzsa Koncz, a first-rate theatrical photographer and László Gerold presents two books on problems of ethnic Hungarian minority theatres, published in the Voivodina (Yugoszlavia).

This month's playtext is understandably Marlowe's *King Edward 11.,* in a new translation by András Forgách.

A Drámaírói Műhely pályázatának eredménye

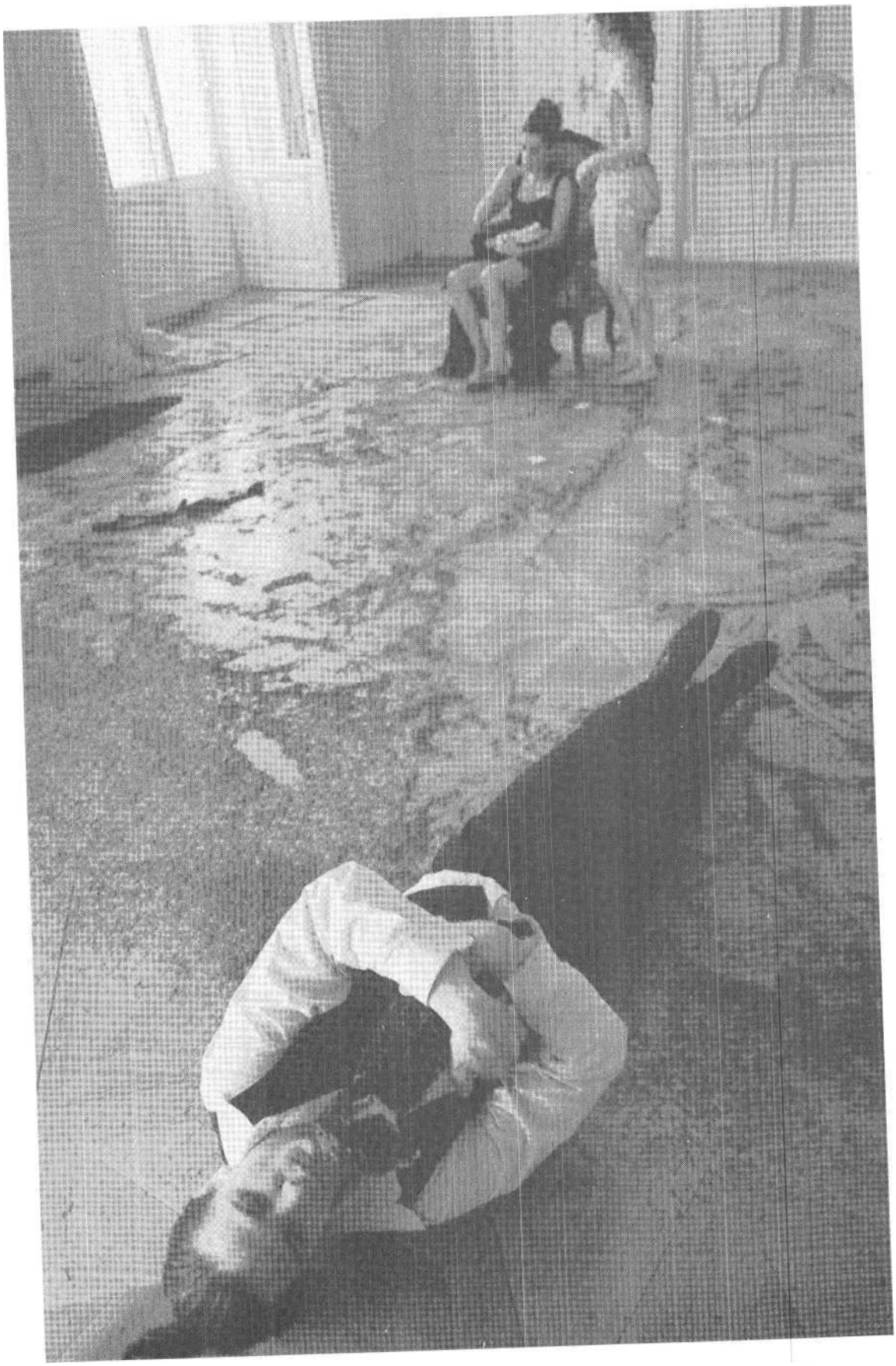
A veszprémi Petőfi Színház, a Theatrum Alapítvány és a Gyerekvilág Alapítvány által létrehozott Drámaírói Műhely 1993 augusztusában meghirdetett pályázatára hetvennégy szerző százegy pályaműve érkezett be. Az öttagú kuratórium döntése alapján az 1993/94-es évadban a következő szerzők írhatják meg tervezett darabjukat - fejenként százezer forint összegű díjazás ellenében - a Drámaírói Műhely tagjaiként:

Gabnai Katalin (Macskacicócímű mesejátékát),
Gere István *(Ritus* és rögtönzés című drámáját),
Pozsgai Zsolt *(Én* édes *uram* című színművét),
Sultz Sándor *(A földönfutó* című drámáját),
Asztalos István *(Az ördög* révésze című mesejátékát),
Réthly Attila *(Valahol Boszniában* című drámáját).

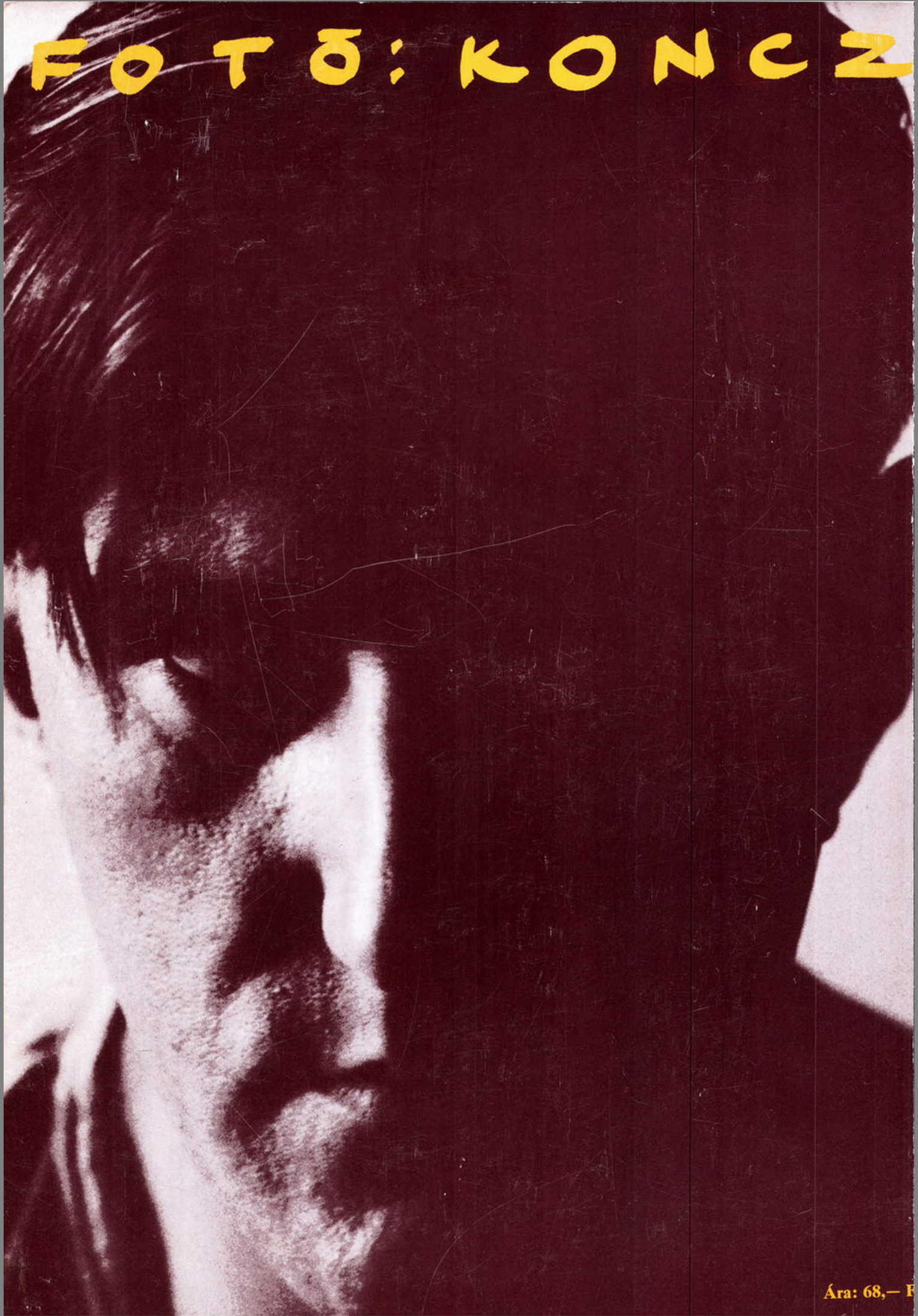
Az utóbbi két szerző megosztva kapja egy megírási díj összegét. A többi pályázó műveit kérésre visszaküldjük. Az ez év végéig vissza nem kért pályaműveket 1994 januárjában el-helyezzük a Magyar Színházi Intézet könyvtárában.

Koncz Zsuzsa: Az estély
Bozsik Yvette és társulata Sartre Zárt tárgyalás című drámája nyomán háromszemélyes táncjátékot mutatott be. Koncz Zsuzsa felvétele a darab keszthelyi előadásán készült, a három szerepet Bozsik Yvette (a rendező és a koreográfus), Magyar Éva és Rajkai Zoltán játszotta. Ez a fénykép a zároképe a Koncz Zsuzsa színházi fotóit bemutató kiállításnak, amely októberben Tatán volt látható, és decemberben a gödöllői művelődési házban tekinthető meg.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



FOTÓ: KONCZ



Ára: 68,– F