

SZÍNHÁZ



Boldizsár Iván: A fellendülés és a lehetőségek • Saád Katalin: A revizor próbáin • Koltai Tamás: Tovsztonogov és A revizor • Szántó Erika: Képzelt riport – a Vígszínházban • Szeredás András: Isten veled, monarchia • Spiró György: Amikor Kurázszi mama felmagasztosul • Szeredás Ágnes: Szovjet lapok Tovsztonogov Revizorjáról

1973
Június

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodnál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint
átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797

73.0906 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon;
Horváth József (Bobcsinszkij), Kállai Ferenc
(Polgármester) és Horkai János (Dobcsinszkij) A
revizorban (Nemzeti Színház) (Iklády László
felvétele)

A hátsó borítón:
Pauer Gyula díszletterve
Kleist: Homburg hercege című drámájához
(Kaposvári Csiky Gergely Színház)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN

A fellendülés és a lehetőségek (1)

játékszín

SAÁD KATALIN

A revizor próbáin (3)

KOLTAI TAMÁS

Tovsztonogov és A revizor (8)

SZÁNTÓ ERIKA

Képzelt riport - a Vígszínházban (12)

BERKES ERZSÉBET

Nemzetes uraimék (14)

SZEREDÁS ANDRÁS

Isten veled, monarchia (18)

UNGVÁRI TAMÁS

Brecht és a színpadi valóság (20)

SPIRÓ GYÖRGY

Amikor Kurácsi mama felmagasztosul (27)

PAP GÁBOR

Pauer Gyuláról - színpadképei ürügyén (31)

BÉCSY TAMÁS

A „hihetetlen lehetséges" (33)

négyszemközt

FÖLDES ANNA

Boldog színházat szeretnék látni (35)

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER

A polgármester: Kállai Ferenc (39)

RÓNA KATALIN

Hány alakja van a félelemnek. (44)

műhely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Mindennapi metamorfózis (45)

világszínház

SZ. Á.

Szovjet lapok Tovsztonogov Revizorjáról (48)

A fellendülés és a lehetőségek

1.

Közgyűlés után vagyunk. Amikor e sorokat írom, március végén, még közvetlenül utána; mire a lap az olvasóhoz eljut, már több, mint két hónappal lesz mögöttünk, hiszen ahogyan a SZÍNHÁZ márciusi számában megírtam, hosszú a lap nyomdai „átcammogási” ideje. Talán éppen a közgyűlés egyik mellékági eredményeképpen a lap megjelenési idejét, ha nem is sikerül „átfutásra” változtatnunk, de legalábbis „átkocogásnak” nevezhetjük ezután. Mégis a közgyűlésből indulok ki, mert ami az átfogó igényű referátumban és a szenvedélyes, de nem mindig lényegre törő vitában elhangzott, az minden színházi embert további gondolkozásra és elgondolkozásra készítet. Egy szövetség közgyűlése a tagok, tehát elsősorban művészek, művészeti vezetők, kultúrpolitikusok és - mostantól kezdve, és ez szerencsés gondolat - a kritikusok összefüvetele, nem pedig vállalati közgyűlés. Tehát feladata nem a „termelés” beszámolója, a művészi alkotói munka „beszámoltatása”, hanem képalkotás a szövetség munkájáról és a jövő útjának kicövekelése. Ennek a feladatnak a Színházművészeti Szövetség közgyűlése megfelelt, de ennél többet is jelentett és jelent, és mint nem-tagnak, számomra ez volt a legfontosabb, gondolkodásra készített. Azzal is, ami elhangzott és azzal is, amivel a referátum kevésbé, a vita inkább adós maradt, de mondom, talán azért, mert nem is ez a feladata.

A SZÍNHÁZ című lap szerkesztőségében természetesen sokat beszélgettünk a közgyűlést követő napokban, és a közgyűlésből kiindulva két kérdés körül forgott a beszélgetés és a vita. Az egyik: miért volt a közgyűlésen főképpen a színházak és a kritika viszonyáról szó; a másik: melyek azok a kérdések, amelyek ott bujkáltak a felszólalók és hallgatók tudatában, de kevesen mondták ki őket. Nem azért, mert nem tartották fontosnak, nem is azért, mert nem merték, hanem azért, mert éppen egy ilyen közgyűlés - hogy Petőfiék szavát használjam - „gyűlése” kellett ahhoz, hogy a gondolatok megérjenek és formát ölthessenek.

2.

Véleményünk szerint a kritika körüli szenvedélyek összecsapásának és a színház körüli mondanivalók ki nem mondásának egy közös oka van, és ez egy fel-nem-ismerés. Nem ismertük fel a lényegét: a magyar színházi világ néhány év óta a fellendülés állapotában van. Éppen ezért jelenik meg annyi bíráló cikk, vált ki olyan szenvedélyes vitákat, sértődéseket és haragokat is. Éppen ezért alakult ki afféle kétoldali üldözési mini-mánia: néhány színházi vezető úgy érzi, hogy néhány kritikus hajszát indított ellenük. És néhány kritikus úgy érzi, hogy néhány színházi vezető ki akarja ütni kezükből a tollat. A mánia, ha mégolyan „mini” is, akkor is csak mánia, tehát tévképzet. E sorok írója életkoránál és írói mivoltánál fogva régen és jól ismeri a színházi vezetőket; ugyane sorok írója jelenlegi szerkesztői megbízatásánál és hosszú szerkesztőségi múltjánál fogva jól ismeri a kritikusokat. Kérem, higgyék el mindkét oldalon, hogy itt nincs szó se üldözésről, se bajszáról, se maffiá-

ról, se gyűlöletekről. Arról van szó, hogy az egész magyar színházi művészet felfelé kapaszkodik egy szép és meredek hegyoldalon, és közben mindenki liheg egy kicsit, a fáradtságtól is, az izgalomtól is, a vállalkozás nagyságától is, a talpak alól időnként kicsúszó szikladaraboktól is és a közben lezuhanó sziklák dübörgésétől is. A közgyűlés érdeme, hogy a szenvedélyes kritikai vitának szabad folyást engedett, még a szorosabban vett színházművészeti kérdések kárára is, és ezáltal - hogy is mondja Illyés híres Bartók-ódájában?: „Mire kimondtuk, már fel is oldottuk a rettenetet.”

Rettenetről természetesen szó sem volt, ha valamiről, akkor inkább „fortélyos félelemről”, de ennek az oka is éppen az ellenkezője, éppen az a lényeges felismerés: az, hogy a magyar színház nem válságban, hanem fellendülőben van. Amíg a hegy alján voltunk, a lapályon, addig nem volt se vita, se szenvedély, se összecsapás, se fortély, se félelem. Azért, mert nem volt se érdekes stílus, se a szocialista ihletésű színházra alkalmazott és alkalmazható elmélet, és ha voltak is, szerencsére vannak is nagy színészek, nem bővelkedtünk színházteremtő egyéniségekben.

(Zárójelben mondom, illetve ismétlem, a szakma lapja vagyunk. Szigorúbbak lehetünk egymáshoz, mint a tágabb közönség előtt. Kérem tehát a „szakmát”, ne olvassanak most a fejemre nevetet, mert ezeket én is tudom és becsülöm. Nem személyekről van szó, hanem állapotról vagy színhelyről. A színhely: a lapály - volt.)

3.

Ez a helyzet változóban van. Ezért nyugtalan a kritika. Azt merném mondani, hogy egyesek azt a bizonyos, közgyűlésen emlegetett harangot is azért verték félre, mert már van harang, és szépen szól. Amíg a magyar színházi élet és közélet az átlagos jó szintjén mozgott, a kritika is az átlagos jó hangját ütötte meg. Most, amikor kezdődik, sőt megkezdődött a változás, egészséges nyugtalanság fogja el nemcsak a színházi vezetőket, a színházalkotó személyiségeket, a színészeket és mindenki mást, hanem a kritikusokat és esztétákat is, akik a színházat ugyanúgy szeretik, mint a rendezők, a színészek, a díszlettervezők és a jelmezrajzolók, csak éppen reménytelenebb szerelemmel. Reménytelen, de nem meddő szerelemmel.

Megpróbálnám ennek a fölfelé kapaszkodásnak, amelyből föllendülés lehet és olykor már van is, néhány jellemvonását felsorolni. Azt hagyom ki, amivel kezdenem kellene, a magyar dráma ügyét, helyét, kísérleteit, bajvívásait, várostromait, visszaverettéseit és győzelmeit is. Nemcsak azért nem írok róla, mert a közgyűlésen sajnálatos módon alig szerepelt, hanem azért, mert a közgyűlésen sajnálatos módon alig szerepelt . . . Vagyis: az újjáalakult Színházművészeti Szövetségnek, a most létrejövő kritikai szakosztálynak és a magyar dráma-íróknak együtt egyszer le kell ülniök, akár nyáron is, egy-két napos Balaton-parti strand-manrészába, és erről olyan őszintén kell egymással beszélniök, amilyen hangfogótlanul a kritika ügyéről beszéltünk. De annyit mégis, hogy a magyar dráma is úton van a hegyen fölfelé. Olykor az egész színházi csapat előtt, olykor mögötte. De itt is megmozdult valami, jó irányba indult el. Érdemes volna jobban összehangolni a színpadi művészet jószándékaival és megvalósításával.

Ehhez természetesen elválaszthatatlanul, kötelezően kikerülhetlenül hozzátartozik az éles, elvi kritika. Ettől a SZÍNHÁZ még akkor sem tekinthet el, ha szerkesztői, kritikusai, cikkírói tudva tudják, hogy elemzésükkel, bírálatukkal, érték-

ítéleteikkel érzékenységet sértenek. Sőt fájdalmat okoznak. Ebben a számunkban példa erre főképpen Spiró György és kisebb éllel, de nagyobb apparátussal Ungvári Tamás elemzése a Vámos László rendezte *Kurácsi* mamáról. Meg-fontolt, elvi álláspontokról elhangzó kemény mondatok ezek. Szándékunk, vágyunk, célunk az - kiváltképpen most, a Szín-házművészeti Szövetség közgyűlése után -, hogy az alkotók ugyanilyen keményen és *ehvén* válaszoljanak az ilyen elemzésekre.

A felemelkedés első jeleként azt mondanám, hogy a színházteremtő egyéniségek idősebb nemzedéke megújult. Az idősebbet itt nem az életkorra, hanem a színházvezetésben eltöltött évtizedre vagy évtizedekre értem. Áttekintik a mai magyar társadalmat, felismerik izgalmas szituációit, úgy néznek vissza a múltba, hogy a jövőre gondolnak, úgy tekintenek körül a világban, hogy nem külsőségekben, hanem értékekben keresik az újat (bár néha egy-egy színházi külsőség sülyesztőjére is lépnek . . .). Számba veszik a világ alkotóerőit és a közönség igényét és még ki nem mondott óhajait, és ebből néhány figyelemreméltó és izgalmas színpadi alkotás született.

Létrejött egy új rendezői nemzedék, és mindjárt hozzáteszem, anélkül, hogy ők maguk önmagukat nemzedéknek tekintenek. Hadd világítom meg ezt egy irodalomtörténeti példával; mert az a gyanúm, hogy a nemzedék fogalmának helytelen értelmezéséből is támadtak azok a bizonyos mini-mániák. Amikor a Nyugat folyóiratban megjelentek a ma már klasszikus, akkor nagyon fiatal írók és költők, két-három év múlva nemzedéknek tekintették magukat; vagy hadd vigyem lejjebb az értékmércét: az én korosztályomban is külön-külön más-más helyen kezdtünk a faluról írni, de csakhamar nemcsak bennünket neveztek nemzedéknek, de mi is annak tartottuk magunkat. Azok a fiatal rendezők, akik most a főváros és az ország különböző helyein a szó szoros értelmében színre lépnek, nem nevezik magukat nemzedéknek.

Mégis annak tekinthetjük őket, ha a magyar színházi kultúra egészét vizsgáljuk, mert új stílusokat és új témákat hoztak vagy régieket továbbfejlesztettek, új módon ragadtak meg - egyszóval valami mást csináltak, mint elődeik, és ez a más összefűzné őket akkor is, ha ők maguk nem akarnának fűződni. Vannak, akik attól félnek, hogy ez a „nemzedék” rohammal akarja bevenni az előttük járóknak nemcsak helyét, posztját, rangját, de elképzeléseit, szándékait, színházi alkotói területét is. A figyelem, sajnos, erre a tévhitre összpontosul és ezért nem vettük, nem vesszük észre kellőképpen, hogy fiatal, önálló rendezői egyéniségek élnek és dolgoznak köztünk, és ezektől nem tartani kell, hanem támogatni őket.

A helyes felismerés így a lényegre érinti: a létet. Ezek a fiatalok *vannak*, és pusztán létükkel is megváltoztatják a színházi világ meteorológiáját. Szántsándékkal nem mondtam a kézenfekvőbb létkör vagy a gyakoribb földrajz szót, és hogy miért, azt könnyű megérteni annak, aki a színház és az időjárás közös kiismerhetetlenségi fogalmaival már találkozott. E két jelenség, a megújuló idősebbek és az új fiatalok együtt jelzik a magyar színházi világ lehetőségeit és felfelé mutató irányzatát.

A harmadik jelenség, amelyen érdemes elgondolkozni, nem a struktúra és nem is a profil kérdése, hanem ... A közgyűlésen a kelletténél több és meg nem felelően előkészített szó esett a struktúráról, és szokásos vélemények és ellenvélemények hangzottak el a profilról. Ezért így mondanám: a harmadik jelenség a színházak új karaktere. A vidékkel kezdem, nem udvariasságból vagy furfangból, hanem, mert ez a fogalom,

hogy „vidéki színház” Magyarországon megszűnt, és a megszűnési pecsétet éppen a közgyűlés ütötte rá. A fiatal rendezők és színházi vezetők vidéken vagy vidéken *is* dolgoznak, és becsúgyuk az, hogy színházuknak karaktere legyen. Ma már nagyon jól meg lehet különböztetni minden vidéki színházat egymástól, ami a jelleget, a stílust, a szándékokat illeti, és éppen ezért egyre kevésbé lehet megkülönböztetni a fővárosiaktól, ami a színvonalat illeti.

(Sokat járok külföldön, és ha esténként a színházakban több előadás lenne, mint a moziban, akkor két helyre is elmennék. Ezt azért mondom, mert elsősorban Anglia és kisebb mértékben a két Németország kivételével nem ismerek olyan országot, ahol annyi vidéki színház és ilyen jelentős fővároson kívüli színházi kultúra létezne, mint a mi, gyakran provinciálisnak becézett hazánkban.)

A budapesti színházak a jelenlegi - mégiscsak használnom kell a szót - struktúra szerint kötelezően eklektikusak, és ez nem baj. De ezen az érdekes, soknemű különbözőségeken belül most már jólesik megkülönböztetni a Madách Színházban a hagyományos szépségtiszteletet, a Vígszínházban és a Tháliában az új mondanivalók, stílusok, színpadra állítások és megoldások keresését. Egy újfajta realizmust, amely a jó értelemben vett naturalizmustól sem riad vissza: a József Attilában; a küzdelmet a Nemzetiben azért a rangért és kötelezettségért, hogy a nemzet színháza legyen, az Operettszínház igen magasra emelt és gyakran át is ugrott mércéjét, a Huszonötödik Szín-ház kísérleteit, amelyek már nem kísérletezések - és csak azért nem folytatom tovább, mert erősen szeretném elkerülni az „osztályozást” vagy a „skatulyázást”. Nem színházakra, hanem jelenségekre, nem előadásokra, hanem irányzatra, nem sikerre vagy sikertelenségre, hanem kialakuló karakterre felhívni a figyelmet: ez nemcsak ennek a vezető cikknek, hanem a SZÍNHÁZ című lapnak is egyik feladata.

Végezetül egy kényes téma: az amatőr színjátszás felvirágzása. Tudom, mi nem lehet az amatőr színpadok feladata, de csak sejtem, hogy mi legyen, és ezért inkább hallgatok róla. Azt viszont tudom, hogy a fiatalok tódulnak ezekbe a kis, hevenyészett színházcskába, és ha erre nem figyelünk föl, akkor nem tudom, mire figyeljünk.

4

Ezeket a jelenségeket észrevenni, mögöttük a lényegre, a magyar színházi kultúra föllendülését felismerni, ez az egész „szakma”, azaz a színházművészet feladata. A kritikusoké és az esztétáké ugyanez. A viszályok talán onnan származtak és származnak, hogy a kritikusok egy ütemmel előbb ismerték föl a föllendülést, és ezért egy ütemmel többet kérnek számon. A SZÍNHÁZ-at kritikusok, esztéták, színházi vezetők, rendezők, szakemberek, dramaturgok, színészek írják, nyilatkoznak benne, és főképpen róluk írjuk. Ezért a közgyűlés után még fokozottabban abban látjuk a SZÍNHÁZ feladatát, hogy a felemelkedés erőire rámutassunk, a visszahúzó jelenségeket ne rejtjük véka alá, az új magyar színházi stílust és mondanivalót megfogalmazzuk, az eredményeket az utókor számára megörökítsük, a különböző és különmű jelenségeket rendszerbe foglaljuk, és a szocialista ihletű színházművészet elméletének kidolgozásához hozzájáruljunk.

A SZÍNHÁZ ugyanazon a hegyoldalon kaptat fölfelé, mint a színházak. Hivatásunk, hogy időnként egy kicsit előreszaladjunk. Olykor kissé elmaradunk, néha túl gyorsan szaladunk, de ugyanarra a magaslatra törekszünk.

játékszín

SAÁD KATALIN

A revizor próbáin

Georgij Tovsztonogov, a világhírű leningrádi rendező és asszisztense, Jurij Akszjonov a Nemzeti Színház művészeivel magyar színpadra ültette Gogol szatírjájának, A revizornak nagy sikerű Gorkij színházbeli előadását. A próbák nagy részén jelen voltam, s ott készült jegyzeteimet használtam fel e cikk megírásához.

A próbafolyamat sok szokatlan, új-szerű élményt tartogatott, s úgy hiszem, sok tanulással is szolgált mindkét fél számára. A rendező ugyan előre „ismerte” a jövőző előadás rendezői rajzát, nem ismerte ellenben új színészei egyéniségét, akik majd megpróbálják hitelesen kitölteni e rajzot, s ha néhány budapesti előadás láttán fel is mérhette nagyjából szakmai tudásukat, a másképp nevelt, más felkészültségű, más próbaformákhoz szokott színészeket saját rendezői módszerével kellett megnyernie. A színészekben ugyanakkor nemcsak az ismeretlen munkamódszer okozott kezdetben sokkot, hanem az a tudat is, hogy voltaképpen már egy „kész” előadást kell újra megvalósítaniuk. Ez végül is érthető, ha a színészt megfosztják a kollektív művészi keresés izgalmától, az részint az előadást, de még inkább a színész művészi előrehaladását veszélyeztetheti. *A revizor* próbáin mégis alkotói folyamat szemtanúja lehettem, még ha az sok tekintetben más jellegű volt is, mint amit általában megszoktunk.

Rendezői expozé

- Az orosz színház hagyománya - kezdte Tovsztonogov az olvasópróbát -, hogy a rendező szereti a színészt. Szeretném, ha az első pillanatban ledőlne köztünk az idegenség fala; ha a kölcsönös vizsgaidőszak minél rövidebb lenne, s ha elkezdődne a kölcsönös munka. Nyilván valami expozét várnak. Nem lesz semmi. Munka közben fog kiderülni, milyen is lesz ez az előadás. Ahogy együtt, mind jobban belemélyedünk az anyagba, kialakulnak az előadás kontúrjai. Én mindent tudok az előadásomról - önök semmit. Ha elmondanám, önök *csak* elhinnék. Próbáljuk úgy elolvasni *A revizort*, mintha

ma íródott volna. Nálunk, a Gorkij Színházban, jóllehet még senki nem játszotta e darabot, mindenki úgy érezte, mintha már legalább ötször - öt más előadásban - játszott volna benne. Úgy belénk ivódott a hagyomány. Az a legelső feladatunk tehát, hogy friss szemmel olvassunk.

- Amennyire csak lehet, le kell rövidítenünk az előadást. A magyar néző nem bír ki annyit, mint az orosz. A koncepció nyilvánvalóan ugyanaz marad, nem változtatok rajta. De minden koncepciót az élő színészek valósítanak meg. Nem szeretném, ha előadásunk kópia, azaz a leningrádi előadás másolata lenne. Minél többet kapok a színészekől ehhez az „én koncepciómhoz”, annál boldogabb vagyok, s csak ennek hiányában nyúlunk vissza a leningrádi előadáshoz. Bízom kezdeményezőkéességükben, abban, hogy elkapja önöket a munka. Tapasztalatom, ha a színészt a munka nem fogja meg, semmilyen rendező semmilyen módszerrel nem tud eredményt elérni. Elvégezzük a húzásokat, a az elkövetkező napokban belemélyedünk a szituációkba.

Kihúzza a kereskedők jeleneteit és mindent, ami velük kapcsolatos. Így körülbelül 20-25 perccel rövidült le az előadás. Tovsztonogov a gogoli mű felvonás- és jelenetbeosztását hét, illetve öt egymást folyamatosan követő epizódra törte, mindegyiknek külön címet adott, s kérte a színészeket, írják fel ezeket saját maguknak. Az volt a célja ezzel, hogy minden színész számára egyértelművé váljék, miről szólnak, mire irányulnak az egyes epizódok. Tovsztonogov egyetlen szerkezetbeli változtatást érzett szükségnek: az eredeti első felvonást kettétörte, s beleillesztette Oszip és Hlesztakov jelenetét. Maga az előadás azonban teljesen igazolta e változtatást, hiszen Tovsztonogov a gogoli logikából kibontott „játékszabályrendet” rakta le ezzel a mozzanattal: az első fantomjelenést követi Hlesztakov és Oszip azonnali bemutatása, melyben Hlesztakov teljes komilfóban - de ironikus komilfóban - jelenik meg: „Nos, nézzék meg, tőle fognak félni, őt látják annak a fantomnak!”

Így az epizódok címei:

1. Teljesen képtelen történet
2. A lépcső alatti ötös szobában
3. (az i. epizód folytatása) Rendőrszvit
4. Sorsdöntő találka
5. Almok és valóság

A második rész epizódjai pedig:

6. A szent család
7. Megvesztegetés
8. Szeretlem szárnyain
9. A polgármester átváltozása
10. Sorsdöntő levél

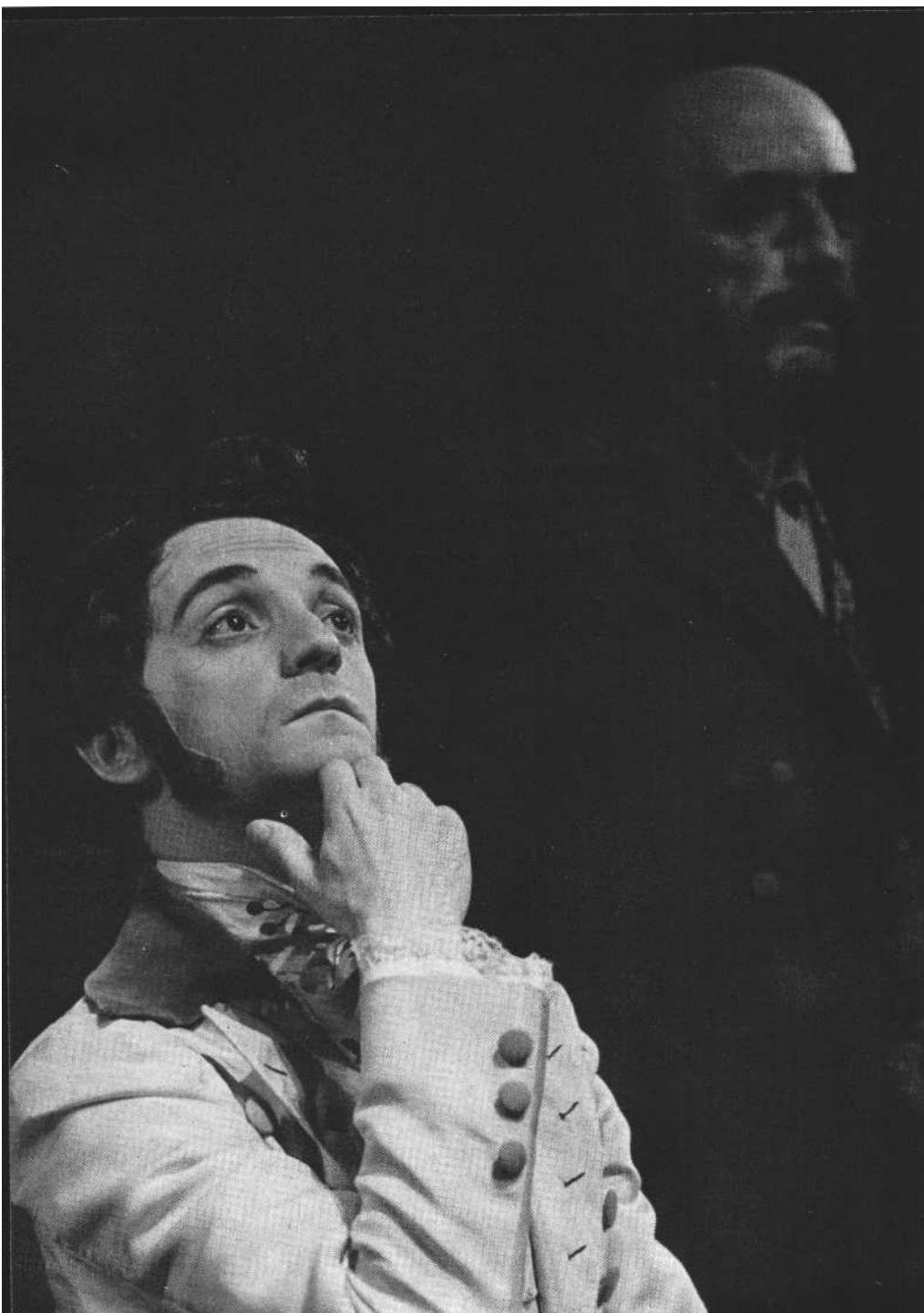
Felmerült, hogy Gogolnál minden név jelent valamit. Hlesztakov például „ostort”, Lemljanyika „számócat”. Tovsztonogov végül is elvetette a kérdést azzal, hogy ez klasszikus darab, az értelmiség már megszokta a neveket, s nincs különösebb drámai funkciója a névértetőségnek. Annál több egyéb problémát okozott a szövegfordítás. A próbák folyamán a szövegelemzés során összesen 180 korrekciót hajtottak végre. Tovsztonogov nemcsak a hét szöveghe-lyen hiányzó „félelem” szót állította vissza, hanem feltétlen szöveghűséget igényelt, mivel az előadás - a színészi játék - felépítésében a szöveg értelmi és formai motívumainak egyaránt jelentősége van. A társulatból lassan fokozódó türelmetlenségét váltott ki, hogy Tovsztonogov és Akszjonov (akik ebben a munkájukban mindenekelőtt Király Istvánné segédrendezői és fordítói felelősségtudatára, nyelvtudására támaszkodhattak) ekkora jelentőséget tulajdonítanak ezeknek a látszólag árnyalati eltéréseknek. Amikor erről a konfliktusról kérdeztem Tovsztonogovot, megjegyezte: az ok talán az lehetett, hogy a színészek nem voltak kellőképp tisztában azzal:

a színpadon a szó mindig a cselekvés eredménye. Annál következetesebben kellett a szöveghűséghez ragaszkodnia, mivel a színészek előtti nem ismert módszerrel igyekezett a színészeket szerepük pszichológiai motívumaihoz elvezetni.

Kemény, megpróbáltatásokkal teli két hónap kezdődött el itt az olvasópróbán.

Elemzés

Mihelyst végigolvasták a darabot a színészek, Tovsztonogov elemezni kezdte az előjátékot, Gogol hangját, mely majd megszólal, az egész első epizódot, a polgármester sokkjának lényegét, Hlopov ájulásmotívumát, mely majd végigvonul a darabon, egészen a fináléig: Hlopov ott meghal, de nem veszi észre senki. „*A Holt lelkeik ügyésze*” gondolkodott, gondolkodott, és meghalt. Ez Hlopov vonala is: mikor megjelenik az „igazi” revizor, meghal, mert minden hiábavaló volt.



Gogol: A revizor (Nemzeti Színház). Szacsavay László (Hlesztakov) és Major Tamás (Oszip)

A műfaj Tovsztonogov szerint a szerzőnek - adott esetben Gogolnak - a valósággal szemben elfoglalt, művészi képmásban tükrözött *szemszöge*. Így az előadás műfajának, hangvételének megtalálásához a szerzői elgondolás lényegébe kell behatolnunk, s e módon kitapintanunk a szerző által alkalmazott egyezményes jelek fokát és jellegét. Hlopov elájulásai és halála, jóllehet *A revizor* című műben nem szerepel szerzői instrukcióként, Gogol látásszögének, logikájának adekvát színpadi megtestesítése.

- *A revizor* különleges vígjáték - mondta Tovsztonogov. - Tragikus, szörnyűséges, de nem szabad, hogy megölje a nevetést. A mi hagyományunk szerint végig az öt felvonáson át könnyű vígjátéknak játszották. Szeretném, ha együtt

keresnénk meg a hangvételt. Nem segít sem a „tragikomédia”, sem a „groteszk meghatározás. Igen nagy hűség kell, hogy a színészek élethűek legyenek. Sohase érezzék, hogy nevetségesnek kell lenniük, hogy nevetetniük kell. Próbáljuk meg.

Ülünk az asztal körül, Kállai olvasni kezd. Tovsztonogov megakasztja. Ne kezdődjék a mondat „uraim”-mal; a „revizor” szó a mondat végére kerüljön; Básti ne szépítse a kérdést: „Micsoda?”, nem kell ez az intonáció, egyszerűbben. Rajz találjon egy könnyed kis hangocskát, azt hallassa mindig, mielőtt elájul. Zemljanyika - Raksányi - a besúgó; a polgármester végig fél, hogy valaki titokban besúgta, nagyon rossz köztük a viszony. Csak a közös veszély hozza

majd össze őket. A fő ellenzék a bíró. Nagyon szerelmes önmagába, s büszke, hogy saját filozófiai platformja van; Gibner - Pathó István - Zemljanyika embere, nála dolgozik. Fontos ez a viszony.

Végigmegyünk az első epizódon, s közben sok mindent megtudunk a szereplők előéletéről. Úgynevezett hétköznapi apróságokat. Tovsztonogov bármilyen *képzeletseri* darabot rendezzen is, azt tartja, hogy a munka e szakaszában minden műnek *naturálisnak* kell lennie. A mindennapi élet ad lökést a fantáziának. Itt nem a műben kifejezést nyerő egyes tények a fontosak, hanem maga az életfolyamat. Tovsztonogov a színdarabot a színpad nyelvére az irodalom nyelvére ülteti át önmaga számára, vastag, részletekbe menő regényre duzzasztja, hogy megtudja, mi történt a szereplőkkel, mielőtt színpadra léptek, miről nem beszélnek, mit nem tesznek meg, annak ellenére, hogy szívesen megtennék. Tovsztonogov a sablon, a banális első koncepció elleni harc egyetlen fegyverének azt tartja, ha a rendező a drámai mű formai megoldásait mellőzve nem a jövőbe, a rendezendő elő-adásra irányítja fantáziáját, hanem a múltba, arra az életre, amelyet a drámaíró ábrázol. Azonosulnia kell a szerző élet-érzésével. A múltba való visszalépés bizonyos pszichológiai impulzust, lökést adhat a képzeletnek. Úgy vélem, hason-lóképp akarta a színészek fantáziáját is felgyújtani az alapos, részletekbe menő elemzéssel. Hiszen nincs károsabb, mint ha a színész azonnal a végső eredményt tartja szeme előtt. Akkor mindjárt be-vált sablonjaihoz fordul. Sztanyiszlavszkij feladatul szabta a rendezőnek, hogy a mondatok értelmét és jelentőségét annak a kornak, annak a környezetnek, azoknak a feltételeknek a szemszögéből bontsa ki, melyekben ezek az emberek éltek, s megértse, *miért épp e szavakat mondták ki s nem másokat.*

Játékok

- Nagyon kevés az időnk. Van-e sűgónk? Szeretném, ha holnap már papír nélkül dolgoznának. Akár saját szavaikkal is mondhatják a szerepüket, persze jobb, ha Gogoléval.

S harmadnapra újra ott ülünk az asztalnál, de most már csak az első epizód résztvevői.

- Kezdjük el előlről. Boldogok? - mondja Tovsztonogov. A „hivatálnokok” elolvassák az első epizód első jelenetét. Ismét a rendező szól: - Bizonyára

éreztek, hogy úgy beszélgettek, mintha valami kis bosszúságról lenne szó. Hol-ott azért beszélgetnek a libákról, mert ebbe fojtják sokkolt állapotukat. De önök most úgy viselkedtek, mintha tényleg csak a libákról lenne szó. Nem éreztem eléggé, hogy ellenségesen, lenézően viselkednének egymással. Inkább úgy, mintha szövetségesek lennének. Ez később lesz. A polgármester teljesen lenézi a bírót, Zemljanyika a bíróval tart., de nem mutatja.

- Így asztalnál szituációt játszani, az az érzésem, ebben a helyzetben, hogy csak illusztrálok - jegyezte meg az egyik szereplő.

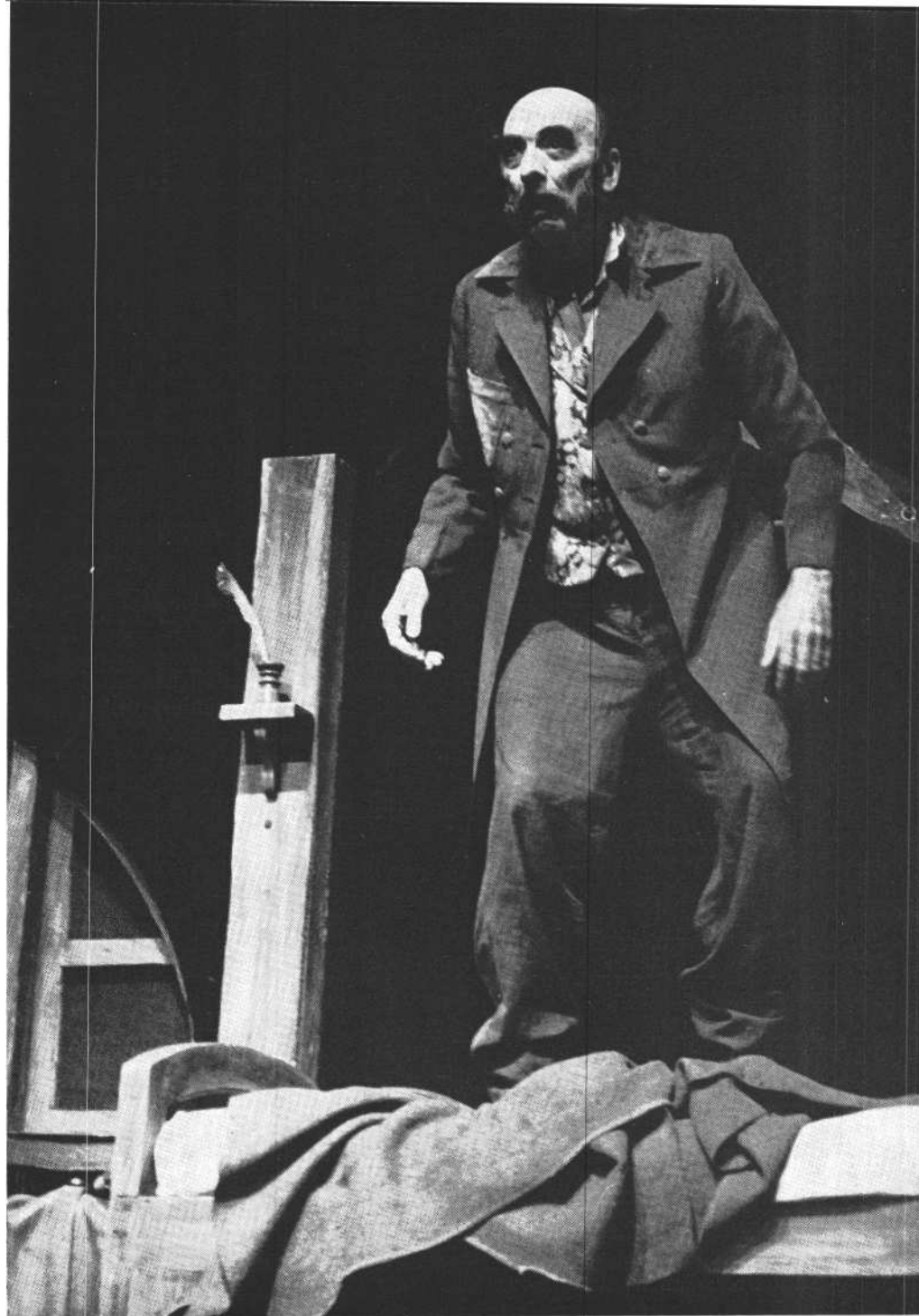
- Nem azt akarom, hogy most teljes hanggal játsszanak! - válaszolt Tovsztonogov. - De érezni akarom, hogy belül ráálltak. A belső fojtottságukat szeretném érezni. Hogy jó alapról induljunk. Túl nyugodtak voltak. Nem az eredményt kérem.

- Bevallom, az előbb valamilyen produkciót akartunk mutatni - jegyzi meg az előbbi színész.

- Nem kell a produkció, nem kell arra gondolniuk, hogy festenek mint: szí nészek.

S újra olvasni kezdenek. Kállainak azt javasolja Tovsztonogov, külsőleg ne legyen aktív, ne használjon semmilyen külsődleges, semmilyen aktív kifejezési eszközt, legyen statikus; Bástinak, hogy minél kevesebbet mosolyogjon, meri: attól túl okossá válik az arca. A bíró nem okos, csak nagyon komolyan hisz az okosságában. Tovsztonogov úgy vélte, Básti némiképp kívülről nézi ezt az Űgyet, „mintha más bankban lenne a pénze. Nincs más bankban.” S így tovább.

Végigmentünk az epizódon. A szünet után hátrább toltuk az asztalt, beállítottak a középre egy ajtót, Tovsztonogov elmagyarázta a díszletet, a rendőrök szerepét, akiknek majd teljesen egyformán kell mozogniuk, s mostantól kezdve a színészek nem tarthatták kezükben a szöveget. Magatartások, mozdulatok, helyváltoztatások, ritmusok, tekintetek, összenézések. A szituáció alapos elemzése. „A szó a cselekvés eredménye” - tehát az indító cselekvések megkeresése. Tovsztonogov és Akszjonov a szerepek minden pszichikai mozzanatára *ajánl* valamilyen játékbeli kifejezési eszközt. Itt kezdődik színészeink számára a nagy megpróbáltatás, az a bizonyos „hol vagyunk akkor mi, színészek?”-lelkiállapot, de az is lehet, hogy már itt elkapja a színészt az újfajta munkamód,



Major Tamás mint Oszip A revizorban (Nemzeti Színház); (Iklády László felvételei)

az aprólékos, realiztikus játékban lehetőséget lát meg, s nem gáncsol, képzelete felizzik, lassan kiépül benne a pszichikai indítékok láncolata, mely által maga kezdeményez újabb játékokat.

Avarban például meglepően gyorsan szervessé váltak az „idegen”, javasolt játékok, s egyhamar belső törvény szerint talált rá a játék második, irreális síkján húzódó „félelem”-motívumára. Kállai játékában is megjelent ez a második sík, s aztán hirtelen eltűnt, újra sok figyelmet szentelt a kutyáknak, libáknak. Kállainak nehéz harcot kellett önmagával folytatnia. Hiszen Tovsztonogov, úgy tűnt, egészen más jellegű kifejezési eszközoeket várt tőle, mint amilyenekkel szerepeiben általában építkeznek. Mindekelőtt az építkezést: erőinek az egyes

pontokra való szétoztását a polgármester fejlődése érdekében; temperamentuma visszafojtását, ritmikailag a szerep „nulláról” indítását. A kezdeti gyors, teljes kitárulkozás után egy időre begörcsölt. De önfegyelme és kitartása végül is bőségesen kamatozott, fantáziája kigyúlt, játékokat kezdeményezett, s a 11. epizódot (A polgármester átváltozása) Váradí Hédivel már maguk „ajánlották” - vagyis mire ideértek a próbák folyamatában, már belülről, belső törvény szerint élték színpadi életüket.

A módszer

Az első két hét alatt, jóllehet esténként is voltak próbák, csak az első rész végéig jutottunk el. Ekkor Tovsztonogov időlegesen hazautazott (a bemutató előtt két

héttel jött vissza), s a próbák további vezetését Akszjonovra bízta. Azonban az első kétheti próbaidő túlnyomó része is az első epizódon való munkával telt el, a színészekben - sőt a műszakiakban is! - bizonyos türelmetlenséget váltva ki. Szokatlan, érthetetlen volt, miért nem megyünk már legalább egyszer végig, hiszen a mi általánosan bevált próbarendünk szerint ez lett volna a természetes. S az a körülmény is, hogy Tovsztonogov ilyen hosszú időre elutazik, azt indokolta volt, hogy rendelkezze „végig” a darabot, mielőtt elmegy. Ezzel szemben Tovsztonogov ittléte alatt a legtöbbit egyetlen epizódon bajlódott, nagyszerű instrukciókkal dobálózott, melyek azonban láthatóan mindig ugyan-arra a dologra vonatkoztak, csak más-más oldaláról igyekeztek megvilágítani az adott szituációt. (Akszjonov is - szívós szerénységgel - ezt a módszert folytatta, s a bemutatóig, úgy számoltuk, legalább száz alkalommal kellett a színészeknek elpróbálniuk az első epizódot.)

Érdekes módon néhány napi próba után már szállingózni kezdtek a megjegyzések: jó vicc, így nem nehéz, tudja előre az egész, hiszen egyszer már megcsinálták! Nem annyira a színészek reflexiói voltak ezek, s azt hiszem, „itt érdemes megállnunk egy pillanatra; nem azért, hogy a megjegyzések mögé lessünk - az most nem tartozik ide -, ha-nem, hogy megkeressük, milyen motivációi lehetnek e munkamódszernek, melybe bepillantottunk. Mindenek-előtt két fő sajátosságát kell figyelembe vennünk. i. Tovsztonogov ezt az elő-adást Leningrádban egy olyan átformált kollektívával állította színpadra, amelynek a művészi, módszertani és etikai nevelésén már évek óta fáradozott, amelylyel tehát már lényegében *közös nyelvet* beszélt, s a próbaidőt nem kellett ennek a közös nyelvnek - melynek a szakmai felkészültség, a művészi ízlés és a próbamorál egyaránt összetevői - legalább minimális létrehozására felhasználni. Ezt a funkciót igyekeztek az „alapozási munkák” betölteni. 2. Tovsztonogov akkor is hasonlóképpen dolgozott volna, ha történetesen nem egy egyszer már színpadon megvalósított rendezői koncepciót akart volna újra létrehozni. Hiszen a majdani előadásról akkor sem árult volna el többet vagy kevesebbet, ha a darabot első ízben rendezi meg. Az elutazását megelőző megbeszélésen egyik színész kifejezetten megkérte, szeretne valamit hallani a második részről; Tovsztono

gov másról kezdett beszélni. *A rendező hivatása* című könyvében írja: „A magam részéről rendkívül károsnak tartom az úgynevezett rendezői expozékat, mert ezek már az előadás végső kicsengését tárják fel az alkotó kollektíva előtt, bár az még nem él a darab szellemében. Ezzel a rendező elvágja az útját annak, hogy a társulat bejárja az elemi alkotó-folyamat útját. A kollektíva úgy érzi, a rendezőben minden készen áll, s a színészek úgy vélik, nem kell magukat a művészi útkeresés fáradalmaival gyötörniük.”

Ami pedig a már „kész előadást” illeti, Tovsztonogov minden esetben nélkülözhetetlennek érzi, hogy még mielőtt elkezdené a színészekkel való munkát, kialakuljon benne az előadás végső kicsengésére döntő jelentőségű képek és jelenetek *szemléletes megoldása*. Más-különből milyen instrukciókat ad a rendező a színészeknek?

Tovsztonogov rendkívül szuggesztív egyéniség. Kigyúl és kigyújtja a színészt, ha az kész áramkörébe bocsátkozni. Keveset beszél. Esményképe a szűkszavúság vagy legalább a szűkszavúságra való törekvés. Azt vallja, ha a rendező együtt éli át a színésszel a próbált jelenet ritmusát, elég néhány „odavetett” szó, s minden világossá válik. Ha viszont a kölcsönös művészi kapcsolat hiányzik, a legbölcsebb szavak sem segítenek. Játsszik. Nem „előjátsszik” - bár láthatóan ragyogó készsége van a játékra -, ha-nem olyan érzelmi töltettel ad meg szükség esetén egy-egy *helyes fizikai cselekvést*, hogy az a színészben megindítja szerepe belső életének logikai folyama-tát, melynek segítségével a színész rátalál színpadi életére. A mi próbafolyamatunkban Tovsztonogovék gyakran folyamodtak a konkrét fizikai cselekvés bemutatásához. Az első epizódban minden egyes játékot, mozdulatot megmutattak. Ez volt az iskola, az alapok letétele, hogy az építmény össze ne dőljön. A színészek csak február elején kerültek színpadra, addig a háziszínpadnak nevezett teremben folytak a próbák. A II. részt Akszjonov február második hetében kezdte lerendelni, (akkor már épp egy hónapja folytak a próbák), de ettől az időtől fogva felgyorsult a munka. A „kísérlet” nagyrészt bevált. Csak azokban a színészekben nem indult meg a „játékszabályok logikáját” követő belső folyamat, akik sértődöttségből, nem-akarásból stb., kötelességszerűen vitték színpadra játékuk megszabott rajzát.

A legtöbb színészben szervessé vált a rendezői elképzelés, s tovsztonogovi meghatározással élve az előadás társ-szerzőivé nőttek. Major egy alkalommal tréfás bosszúsággal jegyezte meg: „A leningrádi kolléga mindent kitalált, nem tudok jobbat.”

Nagy küzdelmet folytat a színész önmagával, hogy ezeket az „idegen játékokat” idegrendszerén áteresztve, saját-jaivá avassa. A könnyű előadás irtózatosa-n nehéz próbák eredménye.

A médium

A kritikák Szacsvay Hlesztakovjának mélységeit, mély színeit hiányolták. Megvallom, nem tudom elég kritikusan nézni alakítását. Elfogult vagyok, s cikkem műfajánál fogva, az is lehetek. Szememben nagyobb érték lehet a színész által bejárt út - *a hogyan*, mely *a hova* perspektíváit megnyitja -, mint a „végeredmény”, melyben a szerep mélységlehetőségei esetleg nincsenek eléggé kibontva. Lehet, egy kicsit jelentékenyebbnek kellene lennie Hlesztakov jelentéktelenségének. Még nem eléggé fantasztikus.

Tovsztonogov Revizor-elképzelésében Hlesztakov médiumalkatú ember; van tehetsége, annak ellenére, hogy tehet-ségtelen ember. Nem játssza meg a revizort, hanem az előadás folyamán azzá válik. Épp ez az előadás fő vonala: Hlesztakovból a körülmények revizort csinálnak. Önkéntelenül úszik az árral. Az első fantomjelenés után a sötét színpadra be-úszik egy három négyzetméteres fogadói szoba.

- Ez az epizód azért van - magyarázta Tovsztonogov -, hogy megtudjuk, ez a Hlesztakov egy kisfiú. A rendező nehéz helyzetbe állítja a két színészt. Kiszakítva az egészből, ebben a rövid jelenetben egy esztrádszám keretében kell bemutatkozniuk. Ha Gogol ismerné a mai színházi technikát, biztosan beleegyezne. Vagy így írta volna meg.

Arra kérte Szacsvayt és Majort, improvizáljanak, nem baj, ha túljátsszák, ha sok felesleges rakódik is rá játéukra egyelőre. Meg kell keresniük jelenetük plaszticitását.

Szacsvay legnehezebb feladata a 7. epizódbeli hazugságjelenet. Mindaz, amit a második epizódban álmodik, itt valóra válik. Ez itt a dicsőség lépcsője, minden lépcsőfok a hazugság új és új minőségét jelenti. Itt kell felérnie a csúcra, ez a magva a szerepének. Kicsiny, jelenték-

telen ember, de óriási fantáziája folytán itt kinyílik - ez a csillagos óra az életében. Ilyen magaslatra soha többé nem ér fel. Mikor a végén búcsúzik, nem a polgármesterektől búcsúzik, hanem a boldogságnak azokat a perceit siratja, melyeket soha nem ér el többé. Tovsztonogov azt javasolta Szacsvainak, ne önmagában keresse a figurát, hanem a partnerekben, a szemükben, az általuk terem-tett elektromos térben, hogy mint: a cigarettapapiros, úgy rezonáljon. Ily módon magyarázta Tovsztonogov a szerep módszertanát: azt, hogy miként közeledjen a szerephez.

Szacsvainak már az első próbáktól frakkban kellett próbálnia. Akszjonov bőrtalpu cipőt is kért neki, hogy könnyű legyen a járása, mozgása. Olyan állapotban kell lennie, hogy bárhova felugorhasson. Viszi a hullám.

Tovsztonogov a hivatalnokokat játszó színészekről azonnal aprólékos kidolgozást, meghatározott magatartást igényelt. Hlesztakov és Oszip próbáinak alap-eleme az improvizáció volt. Szacsvainak meg kellett szabadulnia a nagy, felelős szerep (főszerep!) tudatának terhétől. Ki kellett játszania magából a görcsöt. Meg kellett találnia az igazi testi-lelki könnyedséget. A rendező instrukciói elsősorban ebben segítettek. És Major is. Ahogyan az idősebb kolléga bizalmatlanságával görcsbe zárhatja a fiatal színészt az első főszerepre készülés közben - akadt erre példa most is -, Major, aki a színpadon fékevesztett villódzásokra képes, türelmével, készségével, fegyelmezettségével olyan próbalegkört terem-tett, amiben a fiatal színész megnyugodott, felengedett, s végül szárnyai nőttek.

Egy alkalommal Tovsztonogov beteg volt. Akszjonov vezette a próbát. Esti próba volt, Majorral, Szacsvainal. Az ebédjelenetet próbálták. Szacsvainak valahogy nem tudott eléggé bekapcsolódni a játékba. Egy óvatlan pillanatban Major ellopta előle a tányért - e gesztus Oszip helyzetében elképzelhető. Szacsvainak nem találta fel magát, nagyot nevettek. Akszjonov mindjárt leleplezte Majort: „Szerintem azt akarta kipróbálni, tud-e improvizálni, s benne van-e eléggé a szerepben.”

Gogol hiperbolák

Tovsztonogovnak a klasszikus mű iránti hűsége a szerző logikájának az elsajátításában áll. A műfaj természetének ki-tapintása, a szerző szemszögének az el-

sajátítása *kulcs* az adott mű játékfelfogásához. A revizorban nem keresett direkt aktualitást, az előadás komponenseiben a szerzői elgondolás adekvát színpadi megtestesítését kereste. Sem a díszletet, sem a kosztümöket nem tette „korszerűvé”. A félelem érdekelte, globálisan, filozófiai értelemben, mely az előadás irreális síkján kell hogy megvalósuljon. Nem lehet azonban a normális pszichológia talajától eltérni, ezért az előadás azokat a szituációkat próbálja megragadni, melyekben a félelem hibbantá teszi az embert. Bűnösök ugyan a hivatalnokok, és van okuk félni, de félelmük hiperbolává válik. Gogol hiperbolákat ír. „Olyan a nadrágja, mint a Fekete-tenger.” „Az ügyész gondolkodott, gondolkodott, és meghalt.” Horváth és Horkai szerepe - Bobcsinszkij és Dobcsinszkij - is hiperbola. Nincs a földön két ilyen egyforma ember. Mintha egy ketté lenne szakítva. Gyűlölik egymást, halálos ellenségek, és eleve össze vannak kötve. Ok az információ a városban. Külsőleg jóindulatúak, de Gogol figyelmeztet: rettenetes kárt okoznak. Nevetségesnek kell lenniök, de egy kicsit félelmetesnek.

A fantasztikus realizmus

A félelemmotívum a játék irreális síkján húzódik. Olyan, mint a ragály: a két földbirtokos pénze nincs a közös „bankban”, ők nem hivatalnokok, mégis úrrá lesz rajtuk is a téboly. A fantasztikum elemét, mely pedig Gogol minden művének alapeleme, eddig egyetlen rendező sem olvasta ki A revizorból. Tovsztonogov a fantasztikus realizmusban lelte meg a Gogol-mű adekvát színpadi megvalósítása játékszabályrendjéhez a kulcsot. Rendezői effektekként a korhű díszletekben fantasztikus módon funkcionáló naturalista díszletelemek (ajtó, csillár, lépcső, futószőnyeg stb.) a fantom, a zene, a vetítések teremtik meg a fantasztikum stílusjegyeit, a rendező alaptörekvése azonban arra irányult, hogy az emberben, a színészi játékban is, megszülessenek ezek a stílusjegyek. A legnehezebb, a legbonyolultabb keresés: hogyan fejeződjék ki a műfaj a színészi játékmódban? S épp a második sík megteremtése, a színészi játék irreális vonatkozása az a terület, mely a mi előadásunkban nem tudott a maga teljességében kiépülni. Talán mert az abszurd játék kimaradt színháztörténetünkől. Pillanatokra azonban mégis megvalósul: Horváth József veritékező futásában, Moór Mariann búcsúintésében vagy például Be-

nedek Miklós epizódjában. De minde-nekelőtt Major játékában, attól kezdve, hogy végigsompolyog az elébe terített vörös szőnyegen. Tovsztonogov azt tanácsolta Szacsvainak, ne akarjon semmi fantasztikusat játszani, annyira fantasztikus itt minden. Mégis, ha valamit hiányolhatunk Szacsvainak játékából, akkor azt, hogy még' igen keveset tartózkodik ebben az irreális szférában.

Mindkettőjükben van valami ördögi - mondta Tovsztonogov Hlesztakov és Oszip alakjáról -, de leginkább Oszipban. Konkrét ember, de véglete-sen furcsa, valamiképpen emberfeletti. Meg kell találni a fordulatot hozzá.

Úgy érzem, Major megtalálta. Számomra az előadás leginkább sikerült, leghátborzongatóbb pillanata Oszip és Hlesztakov útrakelése.

*

„Minden új előadásnak új művészeti eredményt kell hoznia” - vallja Tovsztonogov, s én úgy hiszem, ha a színészeknek nem sikerült is hiánytalanul megvalósítaniuk az előadást, csak rajtuk múlt, mennyit kamatoztattak szakmailag-művészileg a próbafolyamatból. A módszer segédkezet nyújtott, hogy ne bevált sablonjaikkal dolgozzanak, hogy megújuljanak. Ha egy színész eleve elvágta ennek az útját, bezárkózott vagy röffel mérve a szerepét, visszaadta, a módszer csodát nem tehetett vele. De akik vállalták, azokban távlatokat nyitott. Úgy hiszem, nem maga a produkció, hanem a színész művészi továbblépése az új művészeti eredmény.

*

Az utolsó főpróba után Tovsztonogov ünnepélyesen' átadta a színészeknek az előadást.

- Nagyon kérem, vigyázzanak rá, hogy ne hulljon szét külön mondatokra, túljátszásokra. Sok munka van benne. Látják, nevetnek a nézők, ne igyekezzenek még jobban nevetetni. Ha az elő-adás hangneme a könnyedség felé csúszik, akkor fő vonala vesz el, s a fantom meg a többi elem bosszantóan fölös-leges, a jó szórakozást akadályozó tényezővé válnak. Köszönöm a magas szak-mai színvonalon végzett, komoly munkát. Talán nem vették észre, mit kaptak tőlünk, mi itt nagyon sokat kaptunk. Van egy orosz mondás: 16 kiló sótt ettünk meg együtt, soha nem felejtjük el.

KOLTAI TAMÁS

Tovsztonogov és A revizor

1.
A revizor egyik leghangsúlyosabb jelenetében a kézfogó bejelentésére összegyűlt vendégek kiröhögik a polgármestert, aki álrevizort melengetett a keblén. A feldühödött és lesújtott polgármester ekkor a vigyorgó pofákba vágja végső tromfját: „Mit röhögtök? Magatokon röhögtök!” Ez volt Mejerhold híres, 1927-es rendezésének is a csúcspontja. A nézőtéri lámpák fölgyulladtak, és a polgármestert játszó színész kifelé for-

dulva, szavait a közönséghez intézve mondta el a fenti két mondatot.

Minden színházi előadás akkor érdekes, ha tükröt tart a néző elé, amelyben fölismerheti saját magát és a kort, amelyben él. Néhány rendező ezt olyan módon is hangsúlyozza, hogy valódi tükröket állít a színpadra, szemben a közönséggel, amely ezáltal önnön tükörképét látja előadás közben. Van ebben a rendezői magatartásban valami provokálón lekezelő. Ha a rendező azt mondja, hogy nézzétek, ilyenek vagytok, akkor ezzel megfogalmazza saját különállását is, hogy t. i. ő nem ilyen, és ezzel jogot kap az ítélkezésre. A néző nem szereti, ha elítéltként ül a nézőtérben. Ha rápirítanak és fölhívják a figyelmét arra, hogy a színpadi torzpozofákban a saját torzságai tükröződnek, hajlamos kijelenteni, hogy a szereplők arcvonásait sem a jellemük,

hanem az író vagy a rendező keze rajzolta el.

A karikatúra túlzásaiért a rajzoló okolható, a tükörkép torzságáért a tükör. *A revizor* kéziratát Gogol nem a szereplők felsorolásával kezdi, nem is instrukcióval, hanem ezzel a közmondással: „Ne a tükröt átkozd, ha a képed ferde.” A Nemzeti Színház előadását ez a mondat indítja el, az író hangját meg-szóltató Sinkovits Imre tolmácsolásában. A figyelmeztetést kétségtelenül hozzánk, nézőkhöz intézik.

Az a meglepő, hogy ebben a hangban több az együttérés, mint a sértő szándék.

2.

A revizor szerkezete a lehető leggazdaságosabb. Bevezető nélkül kezdődik el, és

Gogol: *A revizor* (Nemzeti Színház). Horkai János (Dobcsinszkij), Raksányi Gellért (Zemljanyika), Szacsvay László (Hlesztakov), Básti Lajos (Ljapkin-Tyapkin), Kállai Ferenc (Polgármester) és Váradi Hédi (Anna Andrejevna)



kommentár nélkül fejeződik be. Az első mondatban a polgármester bejelenti, hogy revizor érkezéséről kapott hírt, az utolsóban hírről hozzák, hogy a revizor megérkezett. Ami a két mondat között lejátszódik, nem más, mint egyetlen hatalmas terebélyesedett félreértés, az áll-revizor Hlesztakov és a korrupciós hivatalnokok között.

A félreértést a félelem idézi elő. A polgármester és a hivatalnokok félelme Hlesztakovtól, pontosabban: a pozíciójától. Ha Hlesztakov dörzsölt szélhámos, a darab másról szól. Ha a hivatalnokok kiskaliberű pojacák, akkor is. Nem Hlesztakov személye rémíti meg a polgármestert, hanem a *keüldetése*. Minél jelentéktelenebb Hlesztakov, és minél valószínűsőbb társadalmi típus a polgármester, a szatíra annál kegyetlenebb és mulatságosabb. Mindez pofonegyszerű. Csak éppen Tovsztanogov előtt kevesen jöttek rá.

A revizor-előadásokon általában megjelenik egy jósvádájú piperkőc-Hlesztakov, aki talpraesetten kihasználja a bejött hivatalnokok tökkelütöttségét. Tovsztanogov megfordítja ezt a képet: egy tökkelütött Hlesztakov ostobaságai előcsalják a hivatalnokokból hatalmuk fönntartásának legravaszabb és legveszélyesebb fegyverét. Azt t. i., hogy fölfedjék kártyáikat, amelyekbe ezáltal nem-csak Hlesztakov lát bele (őt nem is ér-dekli, föl sem tudja fogni), hanem a néző is. A mechanizmus tehát, ami a polgármester és társainak tetteit mozgatja, nem valami vacak kis ijedtség, hanem szorongató, látomásos félelem. Rettegés attól, hogy elvesztik a hatalmukat. Csak akkor tudjuk elképzelni, hogy mit veszhetnek, ha látjuk rettegésüket. És csak akkor érthetjük meg, hogy milyen esz-közökkel, a korrupció és a törvénytelenesség mely változataival éltek, ha ez a rettegés kellően fölfokozott és szemléletes.

3.

Azt szokták mondani, hogy egy előadás sorsa már a szereposztásnál eldőlt. Tovsztanogov fölfogásának sorsa A revizorról mindenekelőtt a szereposztás két pontján múlik: a polgármesteren és Hlesztakovon Kállai Ferenc kiválasztása a polgármester szerepére nem lehetett kétséges, és fényesen igazolódott. De honnan volt Tovsztanogovnak különleges érzéke ahhoz, hogy tévedhetetlen biztonsággal bízza Hlesztakovot Szacsvaj Lász-

lóra? A rendezői tehetség próbaköve ez: kiválasztani egy színészt, akit jóformán nem is láthatott színpadon (és aki-nek mindeddig nem volt alkalma bizonyítani, hogy valóban olyan tehetséges, mint amilyennek a főiskola elvégzése után tartották). Szacsvaj Hlesztakovja csaknem olyan tökéletes A *revizor* libikókájának egyik oldalán, mint Kállai polgármestere a másikon.

Az előadástól megjelent kritikák egy része nem értékelte kellően Szacsvaj teljesítményét. Hogy miért, arra nem is olyan nehéz magyarázatot találni. Tovsztanogov annyira eltávolított a kényelmes fölfogások megszokottságától, hogy sokan csak a fele úton tudták követni koncepcióját. Elfogadták a pojacapolgármester átszabását emberi méretre, de elutasították az infantilisra vett Hlesztakovot. Szacsvajt ítélték súlytalannak, pedig Hlesztakov az. Osszetévesztették a színészt a szereppel.

Volt, aki azt állította, hogy Szacsvaj alkatilag sem Hlesztakov. Honnan ez a rossz beidegződés, amely gyakran nemcsak az utólagos értékelésben, hanem szereposztási skatulyákban is jelentkezik? Mintha nem a darabot olvasnák el újólag, friss szemmel, hanem az előző szereposztásokhoz vagy a színházon belül kialakult értékrendhez és hierarchiához ragaszkodnának. Így fordulhat elő, hogy azt a szereplőt, akit az író magasnak és soványnak ábrázolt, gyakran alacsony és testes színész játssza. Vagy föltűnően öregebb, illetve fiatalabb a kelleténél. (Bár igaz, hogy minden színész olyan idős, amennyinek a szerepében látszik, de ez még nem jelenti azt, hogy valóban annyianak is látszik, amennyinek látszani akar.)

Ha elolvassuk Gogol jellemzését Hlesztakovról, nemcsak az válik érthetővé, hogy alkatilag miért illik Szacsvajra a szerep, hanem alakításának legtömörebb jellemzését is megkapjuk:

„huszonhárom éves, vékonypénzű fiatalember... Minden megfontolás nélkül beszél és cselekszik. Képtelen huzamosabb ideig egy dologra figyelni... Minél naivabban és egyszerűbben játszik a színész, annál jobb lesz ebben a szerepben.”

Vagy itt van Oszip, Hlesztakov szolgájának jellemzése. Ot Major Tamás játssza: „...bölcsekedő természet...” Hangja általában színtelen, de ha az urával beszél, akkor kemény, nyers, olykor szinte goromba. Okosabb, mint a gaz-

dája: hamar átlát a szitán, de nem szeret beszélni. Magának való, sunyi.”

Azután a járásbíró. Alakítója Básti Lajos: „... minden szavát megnyomja. Megszemélyesítője vágjon fontoskodó ábrázatot. Mély hangon, vontatottan, állandóan krákogva, szuszogva beszél...”

Tovsztanogov ezeket a jellemzéseket beleszötte az előadásba. Amikor Sinkovits Imre hangján fölhangzanak, és a rendezői instrukció erre az időre kimeríti a jelenetet, hirtelen úgy érezzük, mintha kegyes csalással a próbák megkezdése után írták volna őket a darabba, kizárólag a szerepek magyar alakítóira.

4.

Az előadást elemző kritikákban sok szó esett a fantasztikus realizmusról. Mit értsünk ezen? Vajon nemcsak azért van szükség erre az önmagával feleselő meghatározásra, mert nem tudunk mit kezdeni Tovsztanogov rendezésének szürrealista elemeivel? Mint ahogy *Az orr* című Gogol-novella sem illeszthető be a realista-Gogol képbe - kivéve, ha a realizmust ábrázoló módszernek, a valóság áttételes művészi megjelenítésének és nem stílusirányzatnak fogjuk föl. *Az orr* a realizmus remeke, amelyben Gogol a szürrealista stílus jóval későbbi eredményeit előlegezi. Tovsztanogov rendezése realista rendezés, amelyben fölhasználja korunk stílusművészetének formakincsét, szürrealista elemeket éppúgy, mint naturalistákat, a fantasztikumot, a víziót, sőt a bohóctréfát, a bohózatot és az abszurd dráma dialógustechnikáját is.

Tovsztanogov rendezését látva le kell számolnunk egy fétissel, amelyet igen gyakran mi, I kritikuskok is segítettünk megteremteni és megtámadhatatlanná tenni. Ez pedig nem más, mint a stílus-egység fétise.

A *revizor* előadásán nincs stílus-egység. Ellenkezőleg: látszólag a stílusok teljes zavara uralkodik szertelen összevisszaságban, egymásnak feleselő módon. Lehet, hogy Tovsztanogov egy főiskolai rostavizsgán megbukna A *revizor*-rendezésével. A stílus-egység-fétis nevében egy zord Beckmesser-színház tudós percnként koppinthatna a körmére.

Csak hogy egy valamirevaló színházi előadás nem a stílus-egység, hanem a gondolati egység elve szerint szerveződik. A stílus-egység sohasem lehet esz-

mény és követendő cél. A stílus a gondolat szolgálatában áll. A legtisztább stílus egység sem helyettesítheti a mondanivaló tisztázását; és viszont: a világos gondolati szándék hitelesíti mind-azokat a stílusokat, amelyek érvényre jutását elősegítik.

Milyen stilisztikai eretnenségeket követ el Tovsztonogov?

Mindenekelőtt a díszlet (ő maga tervezte, a kivitelező: V. Kuvarin). Első látásra olyan, mintha a polgármester házában naturalista keresztmetszete lenne, szalonnal, belső lépcsővel, nappali és vendégszobával. Am ezek az igazi szobák fekete falak által határoltak, amelyek ráadásul néha ide-oda siklanak, új tereket, szobákat tárnak föl vagy tüntetnek el a szemünk előtt. Amikor a postamester berobban a félelemtől dermedt tisztviselők közé, hirtelen elmozdul az eddig szilárdnak hitt falsík, mögötte oszlopos tornác látszik, a szín egyszerre kivilágosodik, és az előadásban dinamikai váltás történik. A díszlet valójában olyan, mintha nem is a polgármester házában lennénk, hanem egy elvarázsolt kastélyban, és nem tudni, mikor honnan lép elő a fekete fantomrevizor, aki a polgármester rémülettől fölkorbácsolt képzeletében él, és baljós zenei akkordok kíséretében legtöbbször a színpad bal felső sarkában kocsikázik, vészjósló kedélyességgel integetve könnyű homokfutójáról.

Ebbe a mozgó falú, elvarázsolt kastélyszerű díszletbe kocsikáztatja be a rendező Hlesztakov fogadói szobáját: „Szűk szállodai szoba. Ágy, asztal, utazótáska, egy üres üveg, egy pár csizma, ruhakefe stb.” Valóban ennyi. Az ágy előtt csak egy ember tud elmenni, ha a másik ki akarja kerülni, akkor az ágyra kell lépnie. A „szobát” csak hátulról határolja fal és oldalt egy szál ajtó. Amikor kinyitják az ajtót, lentől, az „ivóból” fölerősödik a zene. Ha bezárják, ismét elhalkul. Kinyitják - fölerősödik. Bezárják - elhalkul. Egyetlen jelenet alatt tízszer is. Mindössze néhány másodpercig tart a fölerősödés: amíg valaki kimegy vagy bejön. Mi ez a „naturalizmus” egy éppen hogy csak jelzett díszletben? Először meghökkenünk. Azután elkap a rendezői atmoszférateremtés varázsa. Ha a színpad egy „igazi” szállodai szobát ábrázolna, elviselhetetlennek éreznénk ezt a múlt századi naturalizmust. De éppen azért, mert mindössze pár szál deszka jelzi a szűk szobát (amely vizuálisan

minden oldalra nyitott, és körülötte érezzük a hatalmas teret), egyedül így, akusztikusan éljük át, hogy mi, nézők *is bent vagyunk* Hlesztakovval és Oszippal a kicsiny helyiségben, s velük együtt odakintről halljuk az ajtónyitástól függően hangosabb vagy halkabb zenét.

Ugyanígy: dramaturgiai funkciója van a valóságos rázkódást megtévesztően utánzó, „kettévágott” homokfutóban lezajló jelenetnek: a hivatalnokok ezzel a testközeli babusgatással leplezik le legjobban viszonyukat Hlesztakovhoz. Ez a mélylélektani groteszk az előadás egyik különösen jó részlete. (Hasonlóan nagyszerű jelenete volt Adám Ottó *A kankászsi* krétakör-rendezésének: a parányi szobába zsúfolódó vendégsereg bizarr látomása.)

Máskor meg éppenséggel elutasítja a naturalizmust Tovsztonogov: amikor a hivatalnokok egyenként Hlesztakov elé járulnak, hogy megvesztegessék, a „félre”-instrukciókat figyelmen kívül hagyva, nem a konvencionális módon oldalra tekintve, halkán mondják el belső reflexióikat, hanem előző mondatuk folytatásaként, azonos hangsúllyal és hangerővel, Hlesztakov szemébe. Pszichológiai bravúr ez is (azon kívül, hogy az abszurd dráma dialógustechnikájának a fölhasználása): amikor már nem a szavak jelentéstartalma számít, hanem szituációértéke.

És folytathatnánk: Hlopov tanfelügyelő (a kitűnő Rajz János) gyakori ájulása partnereinek karjába egyetlen clown-gag ismételtetése. Anya és lánya (Váradi Hédi és Moór Mariann) eltáncolt álmoktűzősei a romantikus illúziószínház (ha tetszik: az operett) paródiai. A berűgött Hlesztakov egyre gátlástalanabb tánca a rémült hivatalnokok előtt pedig megkoreografált bohóctréfa (például amikor nyolcan ülnek egyetlen székre).

Sohasem a stílusok keveredését érezzük ezekben a jelenetekben, hanem azt, hogy Tovsztonogov mindig rátalál arra a formára, amellyel maximálisan kifejezheti a dráma alap gondolatát.

5.

Tovsztonogov a Sztanyiszlavszkij-rendszert alapján dolgozik. Nem dogmának tekinti, hanem kiindulópontnak, bázisnak, olyan alkotómódszernek, amelyet nem lehet megkerülni.

Rendezésében fontos szerep jut a fi

zikai cselekvéseknek. Hlesztakov unalmában a járókelők fejére köpköd az ablakból. Oszip éhségében kiissza a mosdókancsót, gazdájának levesmaradékát vízzel hígítja föl, kártyázik Dobcsinszkijjal, miközben a polgármester Hlesztakov jóindulatát próbálja megnyerni. Hlopov zavarában belemarkol a szivar-dobozba, és Hlesztakov egyenként távolítja el görcsös ujjai közül a fölösleges darabokat. Ezek a fizikai cselekvések sohasem túlrészletezettek, nem válnak különjátékokká, hanem szervesen beépülnek a szituációba és a szereplők lélektanába. Tévednek azok, akik Tovsztonogov ötletgazdagságát dicsérik. Nem ötletei vannak, hanem jellemei, és *ez nagy* különbség. Gazdagon kimunkálja - és a szereplőkkel kimunkáltatja - a figurák szerves színpadi életét. Amikor Oszip vakot tetteve menekül a polgármester előtt, mert azt hiszi, hogy letartóztatni jött Hlesztakovot, ez nem komédiai sziporka vagy hónaljcsiklandozó gag, hanem Oszip sokat megélt dörzsöltségéből, ugrásra készségéből fakad. Az a valószínűtlenül sokáig kitarított pillanat, amikor a postamester bemutatkozásakor elfelejti a saját nevét, régi burleszkötlet. Avar István azonban olyan torokszorító rémületet sűrít bele ebbe a talán húsz másodpercig is tartó hallgatásba, hogy szinte érzékeljük a hátán kis patakokban legördülő verejtékcseppeket.

A szöveg mögöttes tartalmait hozza fölszínre Tovsztonogov rendezése. Semmit sem hagy elsikkadni Gogol mondataiból és szituációiból. Néha ezért érezzük fárasztónak és a második rész vége felé hosszadalmasnak az előadást. Dobcsinszkij és Bobcsinszkij egymás szavába vágó hírharmonázását remekül egészíti ki, hogy le akarván játszani a másikat, időnként egymásnak is esnek; de Bobcsinszkij magánszámát (amikor lemaradva a homokfutóról lélekszakadva fut utána) már fölöslegesnek érezzük. A három és fél órás előadásban így sem jutott idő a kereskedők két jelenetének eljátszására.

Tovsztonogov *A revizor* szelleméhez hű és nem dramaturgiai szerkezetéhez. Ez utóbbit fölbontja. Hlesztakov és Oszip jelenetének felét beékeli a tisztviselők tanácskozásának jelenetébe: még tart a revizor fogadtatásának megbeszélése, amikor megismerkedünk a fogadóban Hlesztakovval. Utána folytatódik a jelenet a polgármesternél. A rendező szövegrészleteket is áthelyez, a kórházlátogatás utáni színt pedig, amely az ere-

detiben a polgármester lakásán játszódik, egy homokfutóban játszatja le. Mégsem történt hamisítás, s ezúttal nem is jutott eszébe senkinek sem tiltakozni.

A rendező alkotó fantáziáját ebben az esetben a műalkotás mélységes ismerete és tisztelete mozgatta.

6.

Szokatlan volt a magyar színházi gyakorlatban Tovsztonogov - és játékmestere, Jurij Akszjonov - kemény munkái: követelő, ének- és táncórákat közbeiktató próbamódszere. Ezzel a tapasztalatokban bővelkedő és minden bizonnyal színházi munkánk egészére is kiható próbamunkával külön műhelytanulmány foglalkozik. Itt csak annyit érdemes megjegyezni, hogy nem valamiféle különös fölfedezésről van szó. Az a hatalmas fizikai és szellemi követelmény,

amit Tovsztonogov földad színészeinek, nem kizárólagosan az ő módszere. Eb-ben a tekintetben nincs angol módszer vagy szovjet módszer, nincs Brook-módszer vagy Tovsztonogov-módszer. A modern színháznak olyan *sine qua* nonjáról van szó, ami nem ismer határokat, s mindenütt egyformán a művészi eredmény alapja.

Ha a módszer szokatlansága és fáradságos volta kezdetben tartózkodást szült is a szereplőkben, eredményességét végső soron ők maguk igazolták játékukkal. Teljes odaadást követel ez a fajta próbamunka, az izmok és idegek maximális igénybevételével jár, de óriási alkotóenergiákat is fölszabadít: színész és rendező valóban munkatársakká válhatnak a szerepépítésben.

Kállai Ferenc nagyszerű formában van évek óta, de polgármester-alakítása

ehhez a magas i szinthez viszonyítva is kivételes teljesítmény.

Kállai alakításával az *együttes* teljesítménye egyenértékű az előadásban. A szereplők funkciójuknak megfelelően, lélektanilag meghatározott, koreografikusan megkomponált gondolat- és gesztusrendszerben jelennek meg. Szacsavav László saját belső ürességétől szédült ficsúr-Hlesztakovja Básti Lajos súlyosan jelentéktelen járásbírója, Rajz János bohóctréfaájulások tanfelügyelője, Raksányi Gellért behemót gazfickó Zemljanikája, Major Tamás sunyin okos Oszip szolgája, Horváth József és Horkai János Bobcsinszkij-Dobcsinszkij kettőse kiemelkednek az együttesből. De jelentőségük van itt a olyan „kis szerepeknek is (Tovsztonogov színházában ezt idézőjelbe kell tennünk), mint a rendőröké, vagy a polgármester szolgájáé, akit Be-

Gogol: A revizor (Nemzeti Színház). Jelenet a homokfutóban (Iklády László felvételei)



nedek Miklós játszik. Katona János, Wohlmuth István és Szirmai Péter pantomimikus mozgással jellemzett rendőrei (Tarsoly Elemér rendőrkapitányának vezetésével) furcsa stilizáltságuktól típusá emelkedtek. (Az eltáncolt ki- és bejövetelek is azok közé az effektusok közé tartoznak, amelyek fölbosszanthatják a stílusegységet követelőket.)

7.

Följegyzések szerint Miklós cár tetszéssel fogadta *A revizor* bemutatóját, miniszterei és hivatalnokai azonban berzenkedtek. Nem értett vajon I. Miklós a színházhoz? Vagy nagyon is okos volt? Nehéz kérdés.

El lehet-e játszani úgy *A revizort*, hogy csak a tisztviselőknél csattanjon a szatíra? Az igazi revizor nem jelenik meg benne, így hát a darabon kívül folytatva a történetet még azt is gondolhatnánk, hogy majd - Tartuffe-beli Lojális úrként - az uralkodói igazságszolgáltatást hozza, azaz büntetést a bűnösöknek.

Figyeljük csak meg a *Tartuffe-öt*. A Lojális úr végig úgy viselkedik, mint aki Orgont jön letartóztatni. A felmentő ítéletet a Rendőrhadnagy mondja ki: úgy látszik, a Lojális úr már korábban megsúgta neki jövetelek valódi célját. De ki biztosít arról, hogy a Lojális urak az utolsó pillanatban mindig megsúgják a helyes ítéletet? ..

Tovsztonogov rendezésében a polgármester képzelet szülte fantomja sűg a Csandörnek, aki bejelenti az igazi revizort. Most már mindenki látja a fantom-revizort: a félelem elharapózott. A revizor - bárki legyen is, bármilyen megbízatással - a rettegés birodalmába érkezik.

Az író hangja zokogásba csukló kacajjal ismétli meg a közmondást: „Ne a tükröt átkozd, ha a képed ferde.”

Tovsztonogov a torkunkra forrasztja a nevetést.

Gogol: A revizor (Nemzeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. Rendezte és a díszleteket tervezte: G. Tovsztonogov. Jelmez: K. Dobuzsinszkij, zene: Sz. Szlonyimszkij, játékmester: J. Akszjonov, koreográfus: Bánhidai Attila.

Szereplők: Kállai Ferenc, Váradi Hédi, Moór Mariann, Rajz János, Básti Lajos, Raksányi Gellért, Avar István, Horkai János, Horváth József, Szacsnyai László, Major Tamás, Pathó István, Szél Richárd, Sugar Lajos, Izsóf Vilmos, Majláth Mária, Tarsoly Elemér, Katona János, Wohlmuth István, Szirmai Péter, Kun Tibor, Benedek Miklós, Sinkovits Imre,

SZÁNTÓ ERIKA

Képzelt riport - a Vígszínházban

A regény, amely nem regény

Aki nekifog, hogy elemeire szedje szét a vígszínházbeli *Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról* címet viselő színházi este verbális anyagát, hogy bebizonyítsa önellentmondásait, némely gondolatának banalitását, analógiáinak erőszakoltságát - nincs nehéz dolga. Aki ugyanezt szándékozik tenni Déry Tibor regényének cselekményével, a hősök önmagukat értelmező monológjaival - ugyan-csak sikerrel megteheti. Mindkét eset-ben a lényeg ugyanaz: az összefüggések láncolatát szakítja meg.

Furcsa paradoxon: Déry Tibor regényének a legértékesebb elemei nem kerültek át a Vígszínház színpadára, vagy ami átkerült, nem vált az előadás legértékesebb elemévé. Ami létrejött, végül is elszakadt az írói anyagtól, s ahol ezt teljes következetességgel tette, ott a szín-padi mű minősége a költői mű minőségét közelíti meg. Költői - ezt hangsúlyozni kell, mert nem a regényíró Déry erényei hatnak ránk a *Képzelt riport* ... olvasása közben. Az író térben és idő-ben meglehetősen távol él regénye tárgyától. Amit ebből a távolságból csökkenteni látszik az információk állandósult vízözöne, az is csalóka. Az újságokból áramló és az éteren átszűrődő tényanyag inkább közhelyek rögzítését szolgálja, mint a valóság továbbgondolásra alkalmas képeinek kialakulását. Miért hinnénk el az író részletekkel nem hitelesített történetét, amikor az 1969-es kaliforniai beatkoncertet és minden más hasonló eseményt nála pontosabban rögzítettek a filmkamerák, s a képes magazinok riporterei?! Vagy ami fontosabb ennél: miért érdekelné minket az elnagyolt háttérbe berajzolt „magyar történet”, egy fiatal lányról, akit a fasizmus emlékei hajszolnak kábítószert-bódulatba (hiszen rögtön eszünkbe juthatna, hogy ennek a lánynak vagy nincsenek közvetlen élményei a nyilas terrortól, vagy pedig „fiatalos” középkorú asszony) és egy ugyancsak örökifjú 56-os disszidens?

Miért érdekelné mindez, ha valóban csak egy történetről lenne szó? Csakhogy Déry „regénye” valójában reális és fantasztikus elemeket vegyítő prózai költe

mény, amelyben éppúgy lehetséges, hogy a hősök örökkön örökké ifjan és kiszolgáltatottan, szennyezetlenül és vakon tántorogjanak újra és újra bekövetkező végzetük felé, mint ahogy a képzelet parancsára „a mindenség csapó-ajtói kinyíltak, s a mélyből, s a magasból madarak bugyborékolnak, minden buborék egy tömény madár volt, amely a szomszédjával összefolyva s gyorsan tovább növekedve egy meg-meglebbenő tömör lepedővel elválasztotta a földet az égtől, a sötétséget a fénytől. S lön sötétség”.

Déry színtere nem Montana, ahol háromszázézer gyűltek össze, hogy meghallgassák Mick Jagger beat-együttesének zenéjét, hiszen Montanát és a beatzenét is sokan mások jobban ismerik nála. Déry szereplői nem az amerikai „magányos tömegben” még magányosabb odaszakadt hazánk fiai-lányai. Déry Tibor az emberi kiszolgáltatottság szín-terét kereste meg, s a kiszolgáltatottakat emelte hőseivé. A nyájja alázott tömegben nagyította ki az erőszak kór-okozóit. S mindehhez alkalmasnak érezte - nem reális, hanem költői díszletnek - az amerikai pop-fesztivált és közönségét. Azt a fiatalokból álló tömeget, amely - miközben úgy hiszi, hogy kivonta magát a fogyasztói társadalom irányításmechanizmusai alól - egyre kiszolgáltatottabbá és irányíthatóbbá válik.

David Riesman 1950-ben korszakalkotó szociológiai munkájában a következő, széles körben elterjedt amerikai mesét jegyezte fel: „Tootle, a kis mozdony mozdonyiskolába jár, ahol főleg két dologra tanítják a mozdonyokat: álljanak meg, ha a szemafor pirosat mutat, és maradjanak a vágányokon, bármi történjék is. Ha a kis mozdony szorgalmasan tanul, akkor hatalmas mozdonyvá válhat. Tootle egy ideig szorgalmas és engedelmes, egy napon azonban rá-ébred arra, hogy tulajdonképpen mi-csoda élvezet is lelépni a vágányokról, és virágokat szedni a mezőn. Ez a szabálysértés azonban nem maradhat titokban, mert elárulják az ütközőjén maradt nyomok. Elhatározzák hát, hogy rendre tanítják a kis mozdonyt. Amikor legközelebb ismét letér a vágányról, egyenesen egy piros szemaforba rohan, és megáll, irányt változtat, de megint csak piros szemafort lát; és minden további fordulatnál ugyanúgy. Hiába forog, hiába csavargatja a fejét, sehol sincs egy kis rés sem, ahol ne villanna fel a piros szemafor ...”



Déry Tibor: Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról (Vígsház).
Kovács István, Koltay Róbert, Ernyey Béla, Almási Éva, Tahí Tóth László és Balázs Péter (Iklády László felvétele)

Ha a kis mozdony nem akar elpusztulni, szépen visszatér a vágányokra.

Mi van a szemaforokon túl? Nincsenek vágányok. Kábítószer és tömeghisztéria, erőszak és emberalatti normák. Látszólag tehát nincs más valódi választási lehetőség: *vagy* a régi sínek közt maradni, vagy „magán-csöcselékké” süllyedve elpusztulni. Ez a kiszolgáltatottság-állapot teremti meg a kapcsolatot az írói képzeletben 1944 Budapestje és 1969 Kaliforniája között. A költészet ereje sikerrel csökkenti ezt az irdatlan távolságot, háttérbe parancsolja a különböző okokat és merőben más következményeket, csökkenti igényünket az elemző megközelítésre, de meg nem szünteti. A „prózavers” nyelvi ereje, sodró lendülete nemcsak önállósult művészi hatáselem a műben, hanem kissé hiányosságait takaró spanyolfal is.

Az adaptáció, amely nem adaptáció

A fentiekben nem azért kerestem Déry Tibor művének kulcsát, hogy utána összehasonlítsam értékeit a színpadon megszületett mű értékeivel. Mindenkiel egyetérttek, aki hangsúlyozni szokta,

hogy a színház nem azonos a felhangosított és megmozgatott irodalommal, sőt azzal is, hogy az irodalomhoz való hűség fogalma nem sokat jelent a szín-ház falai között. Azaz: nem feltétlenül válik erőnyévé még az sem, ha sikerül az írott mű értékeit a színpadi deszkákra átmenteni.

Új értékeket kell létrehozni, hogyha azt akarjuk, hogy a nem színpadra szánt mű igazán megszólaljon a színpadon.

Az összehasonlításnak tehát nincs helye. Érdemben legalábbis - nincs. Hogy mégis mindig, újra és újra megteesszük, csak azért, mert használható munkahipotézisnek bizonyul. Nem a hasonlóságot bizonyítja, hanem épp a különbözőséget. Pósz Sándor ötletet, témát, figurákat és egy történetet merített Déry művéből, mindazt, ami tulajdonképpen vagy kicserélhető, vagy elhagyható, vagy szabadon változtatható a műben. Összerakott egy ügyes és jól kezelhető keretet és - üresen hagyta.

Mindez azonban nem kifogásolandó, hanem elismerésre méltó. Az adaptáló felismerte, hogy ez a szabálytalan regény a legkevésbé sem adaptálható, de nagy-

szerű színpadi' *alkalom*. Kiváló érzékkel és művészi kegyetlenséggel hagyta figyelmen kívül a mű legfőbb értékeit. (Hangsúlyozom: nem áll szándékomban mondataim közé iróniát csempészni. Igenis, mindenfajta alkotó munkának lényeges eleme a kegyetlen szelekció, s igazán nehéz nem a selejt, hanem az értékek közti tudatos válogatás.) Ha Pósz ragaszkodik a, regény bonyolultabb rétegeinek átmentéséhez, jó keretek helyett valószínűleg egy Déry-műhöz sikertelenül hasonlítani igyekvő gyenge darabot enged át a rendezőnek és az együttesnek.

Az együttes, amely valóban együttes

A Vígsház előadásában sok mindennek lehet és érdemes is örülni. Azzal kezdem, ami önmagában nem is olyan fontos: örvendetes egy színvonalas magyar musical létrejötté, még akkor is, ha ez egyelőre ingadozó színvonalú zenei anyagot s különböző felkészültségű énekeseket jelent. Azonban fontosabbnak tűnik az új színpadi műfaj megjelenésénél az új színházi *minőség* megjelenése.

A Vígszínház együttese olyan intenzí-
tással töltötte meg a szövegek kereteit,
amelynek a hatása és a jelentősége túl-
sugárzik egyetlen színpadi produkció je-
lentőségén.

Különös és tanulságos, hogy miközben
Presser Gábor zenéje és Adamis Anna
dalszövegei a műből áradó tanácstalan
szomorúságot erősítik fel, addig a színészi
munka tökéletes fegyelme és
szuggesztivitása, a színpadi mozgás szo-
katlan erőteljessége határozott hangsúly-
eltolódást eredményez. A melodráma láza-
dó-lázító felhangokat kap, s a színpadról
végül is nem a kétségbeesés árad. Marton
László, az előadás rendezője azonos fon-
tosságú rétegeket teremt: a zene, a tánc, a
szöveg, a színészek gesztusrendszere mel-
lé- és nem egymásnak alárendelt tényezők
a színpadon. Tudatosan bánik azzal a le-
hetőséggel is, hogy a különböző kompo-
nensek néha ellentmondanak egymásnak.

Ezért lehetséges, hogy az előadás
hangulata és *hatása* érzelmileg és gondolati-
lag is gazdagabb, mint amennyire ezt az
egyes rétegek elemzése magyarázza.
Marton László rendezésének legfőbb ér-
deme, hogy vitáink és nyugtalanságunk
számára is talált kifejeződési lehetőséget a
színpadról ránk tekintő vízióval és az
onnan elhangzó mondatokkal szemben.

„A rondításban addig nincs megállás,
amíg utolsó áldozata mögött az utolsó
hóhér is, több dolga nem lévén, énekelve
be nem vonul a gázkamrába. Mert mind
énekelnek, az ütők és az ütöttek, a falók s
a befaltak, lévén az ember egyetlen
győzelme, hogy befallatása és megemész-
tése alatt is szóvá tudja tenni balsorsát a
fületlen Mindenségnek” - mondja el Eszter
a végső reménytelenség szavait, mielőtt
egy halálos adag kábítószer a véletlen és
értelmetlen halál „gázkamrájába” küldi. S
mellette és körülötte - a történet minden
zugában - csak lemondás és kérgessé vált
szomorúság. S az előadás mégsem a
velejéig romlott és visszafordíthatatlanul
romlásba rohanó emberiség színpadi
gyászszertartása. A mozdulatok, az arcok,
a szemek s még a különös nyugtalanságot
árasztó, elektromos erőternek ható
színpadi térség is erőt fejez ki. Geszler
György koreográfiája - helyesen - a
legegyszerűbb mozgáselemekből teremtett
állandó dinamizmust. Figyelembe vette az
együttes ilyen irányú „iskolázatlanságát”,
s azt is, hogy a koreográfia éppúgy nem
„szólóthat”, ahogy a színészi munka sem
egyéni sikerekre törekszik elsősorban.
(Aminek következtében nincs szí-

nészi tévedés az előadásban, s nem válik
bántóvá még a gyenge énekesi teljesít-
mény sem.)

Almási Éva

Sikere, úgy hiszem, nem annak köszön-
hető, hogy énektudása feltűnően más
színpadon áll, mint az együttes többi
tagjáé. Teljesítménye mögött hosszú
színészi-emberi érési folyamat áll, amely-
nek minden értéke most átzúdult a sze-
repbe. Abba a szerepbe, amelyre egy ideje
már készen áll, de eddig nem kapott meg.
Miközben jó szerepeket kapott, és jól
oldotta meg őket. Az jut eszembe róla,
hogy vannak színpadi pillanatok, amelyek
sosem fognak megszületni, mert a
színházak elszalasztják őket, vagy siettetni
akarják. Örülünk a színész és a szerep
szerencsés csillagzat alatt létrejött
találkozásának. Almási Éva víg-
színházi vendégszereplése az évad
egyik legjobb színészi teljesítménye.

A színház

Felsorolhatnám a színészeket,
valamennyit, az összes nevet a színlapról,
felsorolhatnám az érdemeket és a
tévedéseket, a regényből szolgálai
áttemelt, lila fényben fürdő döggeszélyű
szerepeltetését, a leegyszerűsített és
hatástalan, színpadi giccse váló 44-es
víziót, a második rész drámai anyagának
rohamos elorszolását, de
meggyőződésem, hogy mind-ezek a
tényezők elhanyagolható szerepet
játszanak abban az élményben, amelyet a
néző magával visz.

Egyetlen előadás aggályos megítélése
helyett ezúttal a néző „szellemi csomag-
ja” mellett érdemes arra is figyelni, ami a
produkció nyomán a színházban, a
létrehozókban visszamarad. A Vígszín-
ház - úgy tűnik - ezzel az előadással tartós
eredménnyé tudta tenni eddigi
próbálkozásait önmaga megújítására,
meghaladására. Nemcsak műfaji-stiláris
megújulást jelent ez, hanem a színház
gondolati hatóerejének növekedését.

*Déry Tibor: Képzelt riport egy amerikai pop-
fesztiválról (Vígszínház)*

*Rendezte: Marton László, zenéjét szerezte:
Presser Gábor, dísztet: Fehér Miklós, jelmez:
Jánoskúti Márta, koreográfus: Geszler
György.*

*Szereplők: Tahi Tóth László, Almási Éva,
Szegedi Erika, Ernyey Béla, Balázs Péter,
Béres Ilona, Nagy Gábor, Koncz Gábor,
Oszter Sándor, Kern András, Kovács Ist-
ván, Szakácsi Sándor f. h., Lukács Sándor,
Koltay Róbert, Szalay Edit f. h., Kútvolgyi
Erzsébet f. h., Egri Márta f. h., Szerencsi
Éva f. h.*

BERKES ERZSÉBET

Nemzetes uraimék

Színházainknak van egy önmagában igen
rokonszenves műsorpolitikai törekvése:
vidéki és fővárosi együttesek egyaránt
azon munkálkodnak, hogy az évad során
felújítsanak vagy felfedezzenek egy-egy
rég Magyar drámát. Ennek az ambíciónak
a mélyén az a szándék munkál, hogy a
kevésbé ismert és kevésbé méltányolt
Magyar drámai hagyományt a köztudatba
becsempésszék, még-pedig színjátékos
módon.

Hevesi Sándor - akinek már több mint
ötven évvel ezelőtt is megvolt ugyanez az
elképzelése - azt írta: „A hagyomány nem
más, mint egy nemzet emlékezete.” Az
utóbbi hónapokban három elfelejtett múlt
századi színmű is színpadra került.
Szigligeti Edétől a *Szökött katonát* a Déryné
Színház mutatta be; a *Nagyapót a Békés
megyei Jókai Színház*; Csiky Gergely
Mukányija pedig a fővárosban szólalt meg,
a Katona József Színház színpadán. A
színházak dramaturgiái mindhárom da-
rabot szinte a cselekmény vázlatos kivo-
natáig megrövidítették, mindhárom zenei
betétekkel, szép jelmezekkel dúsították
fel, s mindhárom sikert aratott, illetve arat
a közönség előtt. Joggal merül fel a
kérdés: ezeknek a daraboknak a színpadra
állításában mennyire fejeződik ki a
„nemzet emlékezete”, hiteles-e ez az
emlékezet? A hitelesíthető emlékeket
igazolja a közönség felcsattanó tapsa vagy
valami más? Például: nemzeti
karakterünkről s múltunkról táplált
tévészeméinket?

Hogy a felmerülő kérdésekre hitelt
érdemlően válaszolhassunk, leghelyesebb,
ha beszámolunk mindhárom produkcióról,
s mindhárom előadás közönségéről is.
Igaz, a közönség felmérését nem
tudományos módszerekkel végeztük, nem
is tehetünk hát arra kísérletet, hogy
messzemenő következtetéseket vonjunk
le. De talán a „véletlenszerűnek”
minősíthető tapasztalatok is lehetőséget
adhatnak arra, hogy néhány hitelt érdemlő
észrevételt tegyünk.

Szökött katona

Szigligetinek ez a darabja 1843-ban szó-
lalt meg, s olyan sikert aratott, hogy be-



Szigligeti Ede: Szökött katona (Déryné Színház). Haraszin Tibor, Feleki Sári és Antal László

mutatójától számítják a népszínmű megjelenését. Jelentős kritikusok - Gyulai Pál, Salamon Ferenc - méltatták úgy, mint a paraszt színpadi egyenjogúsításának első remekét, s mint olyan művet, amely alkalmas lehet arra, hogy a parasztság társadalmi problémái a szín-padról is megszólalhassanak. Ha gúnyolódni lenne kedvünk, azt mondanánk, hogy Tiborc panaszában - s ez harminc évvel korábban született, mint a *Szökött katona* - sokkal hitelesebben ott van a jobbágykérdés. Ám ha a korabeli színpadi viszonyokat, még inkább: műsorokat is figyelembe vesszük, el kell ismernünk, hogy reális a Szigligetinek tulajdonított érdem. Ez a darab végre a katonafogdosásról beszél, arról, hogy a jegyző kénye-kedve szerint verbuválják a rekrutákat, s hogy aki ebből a gúzsba kötött helyzetből menekülni akar - szökött katona lesz -, az hiába kockáztat, mert úgyszólván kézre kerül, s kivégzik.

A darabnak azonban ez csak egyik s nem is a legerősebb szála. A másik - az erősebb - arról szól, amiről a múlt század német szentimentális és francia melodramatikus darabjai is. A főhős ugyan-is egy grófnőnek s egy ezredesnek a

szerelme gyereke, akit titkos körülmények között egy pénzsóvár asszonyhoz juttattak, az felnevelte, a maga fia helyett katonának soroztatta. Majd midőn a fiú megszökött, s a siralomházban kivégzésére vár, a grófnőben feltámad az anyai szív, s értesíti a kivégzést elrendelő ezredest, hogy az elítélt nem más, mint közös gyermekük. Természetesen az atyai szív is megszólal, a fiút felmentik, s Völgyi ezredes - még mindig rangrejtve - megkísérli fia, Gergely átnevelését. Ez azonban ismét megszökik. Mire újra elfogják, a grófnő férje meghal, nincs miért titkolózni, az arisztokrata szülők keblükre vonják megtalált gyermeküket, áldásukat adják házasságához, s az eddig mellőzött, menekült, kiszolgáltatott gyermek boldogan hajol a jószágos szülői kezek fölé.

Ez akkor, amikor a paraszt, pontosabban a jobbágy sorsáról élt egy mesékkel rokon, romantikus felfogás (a nemes majd önként fölemeli a „mostoha test-vér” módjára kezelt jobbágyot) talán hiteles lehetett még a paraszti közönség szemében is.

Am 1849 után mind a nemesi, mind a jobbágyi álláspontú néző számára vilá

gos lehetett, hogy a darab egész mondani-
valója illúziókra épül.

Az illúziók szívósan tarthatják magukat minden történeti ténnyel szemben, ha a művészi hitelesség eszközeivel eltakarjuk a társadalmi igazságot. Itt az érzelmes szerelmi történet, a megtalált gyermek és nem utolsósorban a zene szolgálja ezt, immáron egy évszázada. A Déryné Színház művészeti vezetői legalább ennyire, ha nem jobban tisztában vannak azzal az ellentmondással, amely a darab látszatai és lényege között feszül. Jó ízléssel lehámozták hát róla minden olyan terjengős, érzelmes dialógust, és helyzetet, ami ezt az ellentmondást hangsúlyossá tehetné volna. Az alap-történetet azonban nem írhatták át, mert akkor már nem a *Szökött katonát* adták volna. Megkísérelték azt is, hogy a mértéktartó színészi játékkal a könnyes, hatásvadász, olcsó megoldásokat elkerüljék. Így esett meg például az, hogy a színház egyik legkiválóbb színésznője, Feleki Sári játssza el a gyermekét megtagadó-megtaláló grófnő szerepét. S alig-hanem csak az ő finom ízlésének köszönhető, hogy a felújítás nem hat anakronizmusnak.



Szigligeti Ede: Nagypapó (Békés megyei Jókai Színház). Flórián Antal, Cserényi Béla és Felkay Eszter

Bármit tett is a színház, az, amiről a *Szökött katoná* szól, mindenképpen idejé múlt. És ha az előadás ízléses, mérték-tartó, ha nem engedi, hogy a történet hamissága lelepleződjék, akkor kiszolgálja, hitelessé tett egy hamis illúziót.

A Déryné Színház vezetői tudják ezt. De tudnak még valamit: azt is, hogy a közönség igényli ezeket a darabokat. Az előadást Újhartyán községben láttam. A főutca mentén csupa nemrégén épült, két-három ikerablakos, modern ház. A redőnyök mögül kiszűrődő lilás fény bizonyította, hogy tévé szinte mindenütt van. A művelődési ház szebb s modernebb, mint az ország átlagos művelődési háza. A színészeket meleg öltöző, kedves gondnoknő várta. A nézőtér zsúfolásig megtelt. Mint az vidéken lenni szokott, többségében asszonyokkal, de nem kevés a férfi sem, pedig az előtérben

nincs büfé, nincs borkimérés. A község több mint tíz éve szakszövetkezethez tömörült, s alakulásától egyazon elnöke van, egy volt pedagógus. Jómódú falu, mondja az általános iskola egyik tanítónője, mert a helyárok tizennégy forinttól tizennyolcig pillanatok alatt elkeltek. Pillanatok alatt? Igen, mert elővételben nem kellett a jegy, csak amikor azt terjesztette a szervező, hogy ezt a darabot is ugyanaz írta, mint a tavaly bemutatott *Cigányt*, szaladt végig a hír, s telt meg a háromszáz férőhelyes nagyterem, alig húsz perc alatt. És ez a tévét, esti otthon odahagyó közönség könnyek között - a férfiak erősen nyeldekelve a feltörő indulatot - nézte végig, közbetapsolásokkal, a fentebb ismertetett színjátékot. Az elvekekkel felverteztett és emlékekkel elkötelezett műftészt düh, szégyenkezés és együttérzés fogta el.

Düh, hogy ezt az érzelmes - bármilyen patetikus a szó, de le kell írni -, ezt az osztályérdekeiktől idegen, sőt azzal ellentétes darabot elfogadják. Szégyenkezés, hogy azt, amit jó művészetnek tartunk, nem tudjuk ilyen meggyőző erővel közvetíteni, s ezért bennünk, ennek a célnak vállalóiban van a hiba, mert nem találtunk ki jobb eszközöket. S végül együttérzés is: azoknak a daloknak a nagy része, amelyek nyíltszíni tapsot váltottak ki, szerelmes cseléd lányok, érzelmes, parasztból hivatalosággá lett kisemberek mulatozásaikor csendültek fel a felszabadulás előtt. Amikor a Déryné Színház kiszolgálja igényeiket, és színházba szoktatja őket - ha taktikából teszi -, jól teszi. De nem termeli-e újra ezt a sekélyes igényt is? A színház egész műsora szolgál egészséges válaszul. A két *Elektra*-, az új *Pomádé* királybetanulás - hogy csak az utóbbi premiereket említsük - elfogadtatja még azt is, hogy a *Szökött katonát* eljuttassák.

Nagypapó

1851-ben szólalt meg először a Nemzeti Színház színpadán, s azóta jó párszor, s jó sikert aratva. A nagy szerzői gyakorlatlallal rendelkező Szigligeti itt már kísérletet sem tett arra, hogy különösebb társadalmi mondandót építsen a darabba. Beírta azzal, hogy a címszerepben lehetőségteremtett egy hálás jutalomjátékra: Nagypapót adni - biztos siker, kivált, ha a közönség valamelyik idősebb színész-kedvencére bízzák. Története csak annyi, hogy a menyé zsarnoksága alatt élő tekintetes úr fifikus szolgálja segítségével hogyan iktatja jogaiba addig rangrejtve nevelt unokáját. Persze van szerelem meg egymásra talált unoka s nagyapa összeborulása, bolondos francia nevelőnő meg zsarnoki nagyasszony-szerep, parányi diákcsíny és garabonciás kedvesség. Szóval mindaz, ami tetszetősnek tűnhetik egy vidéki udvarház joviális környezetében. A békéscsabai közönség, amely nem töltötte meg a színházat Paskándi darabjainak előadásán, ezt a produkciót közvetlenül az ünnepek után, túl a harmincadik előadáson, zsúfolt nézőtérrel nézte végig. A tenorista jóképű volt, a szubrett tetszetősen dekoltált, a komikus pedig kedvenc, aki pusztán bajuszmozgatásával is frenetikus sikert ért el. Hogy a címszerepet alakító Cserényi Béla és az intrikus nagyasszonyt megszólaltató Szentirmay Éva szenvedett a szerep csak manírokat igénylő lehe-

tősegei között, az láthatóan senkit sem érdekelt. A látványos színpad, Tamássy Zdenkó könnyen fülbemászó muzsikája s a semmitmondó történet tökéletes sikert aratott.

Az elegánsan öltözött s így foglalkozása szerinti rétegződését elemzésre nem kínáló közönség - több éves tapasztalat alapján állíthatom - nem a tekintetes urak világának tapsolt, hanem a könnyed s valóban ízléssel színpadra vitt szórakozásnak. Hogy ennek miért inkább, mint a szintén ízléssel színpadra állított, s méltán országos érdeklődést keltett Páskándi-dramának, azt csak azzal tudnám magyarázni, hogy a színház igényes vezetősege elkényeztette a közönséget. Az utóbbi évek bemutatói ugyanis ünnepi vacsorák voltak, s mint az emberi gyomor a tejbegrízre, úgy vágyott a közönség az intellektusát kevésbé - vagy egyáltalán nem - terhelő könnyű ételre, vagyis könnyű műfajra. Az előadást rendező Balogh Géza érdeme éppen az, hogy nem adta alább az ízlésszintet, de könnyedebbet nyújtott, s ebben a gesztusban követendő gyakorlatot. Amit azonban mégis további megfontolás tárgya-ként kellene kezelni, az éppen az, hogy a századvégi „urambátyámos”, udvarházas romantikát több iróniával kellene borsozni, paprikázni, mint ez az előadás tette.

Mukányi

Csiky Gergely 1880-ban kelt darabja - egy közhasználatú kézikönyvünk állítása szerint - legjobban sikerült színpadi műveinek egyike. Arról szól, hogy a vidéki nemes miként korrumpálódik, s követ el nemcsak kisebb bűntényeket, de családfői baklövéseket is csak azért, hogy a kiegészítés cím- és rangkorságától megfertőzve, őt is megjutalmazza egy színes szalagon fityegő medallionnal. Hogy ebben a magatartásban mennyi volt a korához szóló bíráló, ma már csak igen haloványan érezhetjük, hiszen az, ami 1880-ban bátorságnak számított, az ma már evidencia. Sajnos azonban tovább él az a jelenség - ha nem is ugyan-abbban a társadalmi osztályban, minthogy az immár lelépett a történelem színpadáról --, amelyet Mukányi mint figura reprezentál.

Az előadás azonban - Egre István rendezése - nem kereste meg ezt az aktualitás-lehetőséget, holott erre nem egy alkalmat kínál a szöveggönyv is, a játék is. Megmaradt az eredeti darab lehetőségeinél, illetve a megkurtított, zenével szí-



Rajz János (Zápolya) és Gobbi Hilda (Vargáné) Csiky Gergely: Mukányi című vígjátékában (Katona József színház) (MTI fotó)

nesített új szöveggönyvvel, s ezt kiegészítette parádés szereposztással. Az aktualitások hangsúlyozásának hiányában azonban helyzetek nélkül maradtak a színészek. Mukányi csak ostoba volt és címre vágyó, bármilyen kedves ötletekkel motiválta is ezeket az alaptulajdonságokat Sinkovits Imre, Ödön csak bambula szerelmes, akárhogy igyekezett is Sinkó László, s a svihák újságíró alakító Sztankay István sem tehetett mást, mint hogy üresjáratok idején mandzsettáit igazgatta. Mindez természetesen nem szökött volna szemünkbe, ha Békéscsabán látjuk. A Nemzeti Színház együttesétől azonban többletet várunk akkor, amikor régi magyar darabot ad elő. Vagy azt várjuk, hogy történelmi hitélű, erős rajzú portrét adjon egy letűnt korszakról, vagy azt, hogy tükröt tartson mintegy a valóságnak, esetleg - mert erre is adott már al-

kalmat ez a színház - megtegye mindkettőt.

Amit kaptunk, az sem kevés: jó ízlésű, mértéktartó játékot, ami nem állított senkit sem piederstálra, sem pellengérré, de mosolyt tudott fakasztani néhány ismert színpadi lehetőség újratemtésével. Hogy a közönség szívesen nézte, hálásan tapsolta ezt a produkciót, az részben azért van, mert kedves színészeit láthatta, részben azért, mert tökéletesen gondtalan szórakozást kapott, valami derűset és nem is egészen komolyan veendő, „abból a régi jó békevilágból”.

A Szökött katona, a Mukányi és a Nagyapó

apó régi magyar színdarabok. Jelentőségük - a felújítások ezt bizonyítják - sajtókorukban sokkal nagyobb volt, mint amennyi jelentőségre szert tudnak tenni

ezek s az ehhez fogható darabok rövidítés és zenei betétek útján drámai hagyományunkká, a magyar színházművészet folyamatosságát jelző műalkotásokká válhatnak. Ahhoz ugyanis, hogy kifejezhessék a magyar színházkultúra folytonosságát, az kellene, hogy ezekben a darabokban olyan új, de az eredetiben mélyen benne gyökerező mondanivalók bontakozzanak ki, amelyek - bár a múltból származnak - ma is érvényesek.

Ami viszont ezekben a darabokban ma is érvényes és visszhangot kelt a közönségben, az nem egyértelműen progresszív. Ha csak ilyen darabjaink lennének - például a múlt századból -, akkor talán elnézőbbeknek kellene lennünk felújításukkor. De ott - a Habsburg-restaurációt vállaló Szigligetnél is - a kétségekre fogékony *Struensée*, vagy Csikynél a *Petneházy*, s itt van mai gyakorlatunkból az ironikusabb hang is, amivel maibbra rajzolhatnánk még a szentimentálisabb hangvételű régi darabjainkat is. A közönség megkaphatná a szép ruhák, színpadi látványok, érzelmi és indulati kitérőket szélesebb gesztusait, de megkaphatná azt a színház falain túl is eligazító szemléletet, amellyel megtanulhatná különválasztani a látszatot és a lényeget.

Szigligeti Ede: Szökött katona (Déryné Színház)

Rendezte: Csongrádi Mária, *díszlet:* Wegenast Róbert, *jelmez:* Rimanóczy Yvonne.

Szereplők: Haraszin Tibor, Feleki Sári, Antal László, Fáy Györgyi, Dombóvári Ferenc, Simon Zoltán, Téren Gizella, Horváth Ferenc, Hajdú Endre, Torday Gábor, Szalai Károly, Árva László, Tömör Siegfried, Tunyogi István, Labády Lajos.

Szigligeti Ede: Nagypó (Békés megyei Jókai Színház)

Rendezte: Balogh Géza, *díszlet:* Langmár András, *jelmez:* Ék Erzsébet.

Szereplők: Cserényi Béla, Székely Tamás, Flórián Antal, Lakky József, Szentirmay Éva, Felkay Eszter, Jámbor Katalin, Tóth Gabriella, Gálffy László, Háromszéky Péter, Vajda Károly, Dénes Piroska.

Csiky Gergely: Mukányi (Katona József Színház)

Rendezte: Egri István, *díszlet:* Bakó József, *jelmez:* Vágó Nelly.

Szereplők: Sinkovits Imre, Pápai Erzsébet, Császár Angéla, Sinkó László, Gobbi Hilda, Sztankay István, Rajz János, Máthé Erzsébet, Horkai János, Pathó István, Blaskó Péter.

SZEREDÁS ANDRÁS

Isten veled, monarchia

Franz Theodor Csokor-bemutató a Thália Színházban

A monarchia soknemzetiségű hadseregének tisztjei - a darabból kiderül - a közös nyelven sem használnak azonos szót a *haza* fogalmára. Különbséget tesznek *Heimat* és *Vaterland* között. A *Heimat* - a szülőhőn - az, ahova visszavágyódnak, a *Vaterland* - a közös haza - amelyért az életüket kell kockára tenniük. Az elsőnek konkrét értelme van: otthon, földet jelent. A másodiknak el-vont a jelentése: áldozatot, szolgálatot értenek rajta. Az előbbi ösztönös kötöttség, az utóbbi tudatos választás (vagy kényszer) eredménye.

A helyzet, amelyben a haza fogalmának tisztázására sor kerül, valóságos és jelképes is egyszerre. A karinthiai Karawankákban, egy alpesi szanatóriumban sebesült katonatisztek várják a gyógyulásukat. A havazás, a lavina elvágta őket a külvilágtól. Ebből a szigetállapotból alighogy kibontakozna a lélektani dráma: hallucinációkkal, „mulatschag”-gal, éhezéssel és emlékezősekkel - megjelenik egy matróz, a szétvert flotta hírnöke, és bejelenti, hogy új világ következik, megszűnt a monarchia. A pszichológizálás helyét ettől fogva fokozatosan átveszi a politizálás, a konkrét színhely a monarchia jelképes épületévé tágul, a hét sebesült egymás mellett élése pedig - minthogy a monarchia hét nemzetiségét képviselik: horvátokat, németeket, szlovéneket, cseheket, olaszokat, lengyeleket, magyarokat - e tágabb értelemben egyre inkább egy nemzetiség feletti állameszmény (a *Vaterland*) próbáját jelenti.

A fegyverletétel napja 1918. november 3. - ez egyébként a színdarab eredeti címe is - Csokor értelmezése szerint több, mint történelmi dátum, a földrajzilag körülhatárolható Ausztria-Magyarország felbomlásának kezdete. Mert többek közt annak a történelmi lehetőségnek könnyelmű eljátszása is ekkor fejeződik be, amely nemzetek építő együtt-éléséhez adta ezt a keretet. A monarchia nosztalgikus felidézésével Csokor nem a letűnt világot akarja restaurálni, hanem a maradandót megmenteni az elszalasztott történelmi lehetőségből; amint egy

levelében írja: „a szellem és magatartás Ausztriáját”. A mű keletkezésének időpontja: 1936, elárulja, hogy ez az elvontnak tetsző program nagyon is valóságos fenyegetésekre adott választ: két évvel később az „osztrák föld” kifejezést törölni kellett a darabból.

2.

Az író nézeteiről mindenekelőtt Radosin ezredes nyilatkozatai adnak felvilágosítást. Radosin tragikus Don Quijotéja annak az eszményi monarchiának, amelyet Csokor is keresett: „Emberekre s nem pedig nemzetekre és határookra épülő birodalomról ábrándozik olyan pillanatban, amikor mindenki a maga kis „nemzeti istállója” felé igyekszik. Kisázsia és Mezopotámia térképét tanulmányozza Ausztria-Magyarország végnapjain, kis zászlócskával jelzi a tízezres sereget mentő Xenophón visszavonulásának útját, és széthúzó tisztjeitől az athéniak, spártaiak, thébaiak összetartását kéri számon. Minél inkább szembe kell néznie a tényekkel, annál szenvedélyesebben ragaszkodik ideáihoz.

Csokor azzal, hogy Radosin helyzetének csapdáit, sorsának kikerülhetetlenségét feltárja, arra a felemás viszonyra mutat rá, amely őt magát is a közvetlen történelmi múlthoz fűzte. Nincsenek illúziói, elveti a Habsburg-mítoszt, ám ugyanakkor vitathatatlan tartja, hogy a monarchikus kötelekek elszakadásával a nacionalizmus fogságába vezet csak út. Nemzetünk foglyai lettünk, mondja ki a darab végén a szlovén katonatiszt.

Ez a felemáság, a tények tudomásul vétele, ám ezzel egyidőben az eszmények annál makacsabb kinyilatkoztatása beszivárog a darab dramaturgiai szerkezetébe is. Különböző típusokat vonultat fel egyfelől (a kunfajta magyar Orványit, a hideg pillantású, ragadozó arcú Ludoltzot, a vörös hajjú, alacsony termetű, rövidlátó Grün doktort), hogy rajtuk keresztül mintegy szócsövön mondhassa el a maga gondolatait, más-felől megrajzol néhány földönjáró karakterfigurát. Felvázolja előbb egy lélektani dráma kereteit, hogy aztán megvilágítsa benne a történelmi dilemmát. Egenruhába bújtatja hőseit, és így hirdet rajtuk keresztül egy nemzeteket és határokat nem ismerő humanizmust. Lélektani fordulatokat történelmi sors-fordulatokon keresztül hitelesít. A tény-dráma tárgyilagosságát expresszionista szenvedéllyel fűti fel. Az ellentmondó elemek közt Csokor csak egyféleképpen

tud egyensúlyozni: a tragikus pátosz segítségével, amely a maga részéről ismét csak valamilyen valóságos dolog párlatának tűnik : a tragikus tettet pótolja. A pátosz szó eredeti szenvedés értelmében kétszeresen is érinti az *Isten veled, monarchia* szereplőit. Egyrészt szenvednek a tétlenségtől, másrészt ami történik, azt is elszenvedik. Ünnepléses alkalmak lesik őket: temetnek. Temetik a monarchiát, temetik Radosint. Elérzékenyülésük vagy haragjuk is ünnepléses pózokon keresztül jelentkezik. Tisztelegnek, hogy ne kelljen kezet szorítani valakivel. Összefogóva énekelnek, összeölelkeznek, mielőtt egymás torkának ugranak. A pátosz, a formává tett szenvedés legtöbbször nem is emberi lényegükben érinti őket, hanem csupán a magatartás, az attitűd szintjén. Az ezredes

kikéri magának, hogy a monarchia fölbomlását emlegessék, a szlovén Zierowicz pedig felszólítja Radosint, hogy e történelmi pillanattól kezdve szlovén néven Zierschowitznak nevezze. Csokor hőseinek tehát tulajdonképpen nem is egymással van elintézni valójuk, sokkal inkább bizonyos fogalmakhoz való viszonyukat kell tisztázniuk, hovatartozásukat igazolniuk a magatartás e megszállott pózaival. Ezért lopakodnak be és jutnak túlsúlyba a dialógusban a retorikus elemek. A magatartás pátoszában, a retorika eluralkodásában végső soron ugyanaz a tehetetlenség fejeződik ki, mint a monarchiaideál deklarációjában a széthulló világgal szemben.

3.

A Thália Színház előadása Csokor monarchiáját a történelmi realitással méri össze. A rendezés mintha a misztifikációk elkerülésére törekedne azzal, hogy mindent bemutat. Azt is, ami a darab szerint a színpad mögött játszódik le. Így a tiszturak dáridóját, a tiszteket ápoló Krisztina nővér riadalmát és „menekülését” a szanatóriumából. Még a napok sem múlhatnak nyomtalanul, a színpad jobb oldalán ott látható a naptár, meg lehet nézni: november másodikat mutat.

A kézzelfoghatóságnak ezt az igényét véljük felfedezni abban is, hogy Ferenc József császár arcképe is ott díszel a társalgó falán, nem mintha valóban ő lett volna az idő tájt a legfőbb hadúr, akire koccintaniuk kell a tiszteknek, ha-nem azért, mert ő teszi személyessé a színpadi monarchia képét. És testet ölt, láthatóvá válik a mindvégig szöveg mögött lappangó metafora is az utolsó jele-

netben: ahol a monarchia összeomlását a színpad leomlása jelzi.

Talán ez is az oka, hogy a rendezés (Kazimir Károly művészeti irányításával Gosztonyi János műve) leglényegesebb tevékenysége első pillanatban nem a darab valamiféle stílusértelmezésében lát-ható, hanem abban, amit hozzátett az írott szöveghez: a dramaturgiai változtatásokban. Ennek a dramaturgiai munkának határozott iránya van: a mozgalmasság hiányát igyekszik pótolni. Ezért jeleníti meg a már említett tiszti mulatozást, ezért fordítja a színpad előterébe a darab szerint a szanatórium ablakai előtt lejátszódó jeleneteket, amikor nyugágyaikban napoznak a tisztek, majd eltemetik az ezredest. Ezek a dramaturgiai betoldások azonban csak olyan érik el céljukat, hogy lelassul tőlük az előadás tempója, és itt-ott apróbb zavarok keletkeznek. Így például, amikor Kacziuk, a matróz felfelé igyekszik a szanatóriumba, a sütkérező katonák a közönség felé fordulva „figyelnek fel” rá, mégis a színpad háttéréből engedik be az ajtón. Hogy a napfürdőzés, a temetés, a zászlófelvonás színhelye reális tér-e vagy sem, az egyébként is nehezen dönthető el. Mert igaz úgy, hogy a tisztiszolga itt ássa meg a sírt, a tisztek itt hantolják el az ezredes holttestét, ám a díszlövéseket már hangszóróból halljuk, ugyanabból a hangszóróból, amelyből időről időre a kint dúló hóvihar bá-tortalan hangja is jelentkezik. A felsoroltak, ha érintik is a rendezői felfogást, mindeddig inkább a színpadi hatáskeltés eszközeire vonatkoztak.

Fontosabbak ennél azok a jelentéktelennek tűnő mozzanatok, amelyek a szerkezet átrendezésével a darab további értelmezéséhez adnak kulcsot. Gosztonyi nem titkolja és már az előadás elején közli, hogy történelmi-pszichológiai dokumentumként kezeli Csokor *Monarchiáját*. Legalábbis úgy tűnik abból a betoldott, hangszeren közölt rövid hadtörténelmi bevezetésből, amelyből megtudjuk, hogy a monarchia vezérkara az utolsó pillanatig igyekezett elhithetni katonáival, hogy nincs vége a háborúnak.

A mottó az időnek valamiféle objektivitását tolja a néző és az előadásban foglaltak közé. Ez a józan rálátásos szemlélet a későbbiekben elsősorban Radosint „teszi helyére”. Gosztonyi nem változtat az írott szövegen, csupán annyit tesz, hogy a háromfelvonásos darabot két részre bontja. Csokornál a három felvonás az ezredesre van felépítve, ő áll a

gyűjtőpontban, és amikor a második felvonás végén, a dráma csúcspontján öngyilkos lesz. ezzel jelképesen a monarchia sorsa is megpecsétlődik. A dráma logikája szerint sem következhet más ezután, mint a katasztrofális felbomlás : az egykori barátokból gyűlölködő ellenségek lesznek. Am a katonák rossz szájjal tesznek eleget az új hazafiúi kötelesség kényszerének, mindegyikükben - még Ludoltzban is - bizonytalanság bujkál, mintha most kezdenék fölfogni ezredesük rögeszméjének értelmét. Gosztonyi azzal, hogy az ezredes öngyilkossága előtt vágja ketté a darabot (a második felvonás közepén), hangsúlytalanabbá teszi a „tragédiát”, háttérbe szorítja Radosint, akinek érvei, elmélkedései ebben a helyzetben hóbortosnak, már-már korlátozottak tűnnek. Mint látni fogjuk, az sem véletlen, hogy a szünet röviddel az után a jelenet után következik, amikor az általános felfordulást okozó matróz, Kacziuk eltávozik. Még egy mondatot is kap az előadásban, ami az eredeti szövegből hiányzik, viszont a címben szerepel: „*Isten veled, monarchia.*”

Két szerep drámai erőtere nő meg így Radosin rovására: az első részben a forradalmár matróz, akiben bizonyos sablonosság ellenére is felvillan a beteg monarchiától való könnyed, pátoszmentes búcsúzás lehetősége, a kívülállás fölénye (itt jegyezhető meg, hogy az író adta másik változat Grün doktora halványabba sikerült az előadásban) - a második részben a fanatikus német katonáé, Ludoltzé, aki a történelmi alternatívát mutatja. A karinthisi német figurájában már Csokor is előre jelezte a folytatást. Nála azonban a főhadnagy megszállottságát a tehetetlenség is szítja; önromboló düh és kesernyés cinizmus forr benne, amelyet leginkább az ábrándozó optimisták ellen fordít.

Érdemes itt összehasonlításul felidézniünk a darab befejezésének egyik jeleneit. Arról van szó, hogy Ludoltz elvállik bajtársaitól, akik hazafelé tartanak. Ő még nem fejezte be a háborút. Sorban elbúcsúzik tőlük, s amikor a zsidó orvosra kerül a sor, az ő „vizontlátására” az előadásban őrvongva vágja vissza: a tömegsírban. Csokornál Grün doktor nem hallja Ludoltz választát, már a ház előtt áll - de nem is kizárólag neki szól a fenyegetés. Ludoltz saját magát is ott látja a tömegsírban, hiszen annak képzetében az a közös szorongásuk fejeződik ki, hogy a kényszerű, senkit nem kímélő öldöklés soha nem ér véget. Csokor darabjában 'Ludoltz bonyolultabb figura:

„befelé üvölt”, mint mondja. Gosztonyi rendezésében, ha úgy tetszik, egyszerűbb : kifelé tajtékzik. Ezt a kivetítést - a szerepfelépítés látható problémái erről győznek meg - nem a figura belső energiái, hanem a történelmi igazság próbálja hitelesíteni. A rendezés - nemcsak itt, másutt is - kétféle módon kerüli meg a kétségesnek tűnő bonyolultságot: hol sztereotípiákkal helyettesíti, hol iróniával kerekedik fölébe. A sztereotípiák vonzásába kerül nemcsak a felfokozott Ludoltz főhadnagy alakja, de gyakran a szöveg vázlatosságával küszködő matróz, sőt, magáról a monarchiáról alakított kép is, némi fordítási könnyelműség segítségével. A darabban Grün doktor úgy védi meg a monarchiát Ludoltzcal szemben, hogy a gemütlichkeit életfenn-tartó funkciójára hivatkozik. Grün azonban annál is kevésbé oszthatja a bécsi kedélyességről szóló mítoszt, mivel a főhadnagy nem a kedélybetegséget kifogásolja a monarchia szellemében, hanem a rend- és a realitásérzék hiányát. A doktor valójában egy másik szóból kovácsolja ellenérvét, az egykor ugyancsak monarchikusnak számító „pallawatsch”-ból. Ez a szó rendtelenséget, kaotikus meghatározatlanságot jelent, a monarchikus államszervezetnek azt az alapelvét, amelyben minden erőszakos, agresszív szándék megbicsaklott, vagyis ami a szabályozott renddel szemben valamiképpen a szabadság szertelenségét jelenthette.

Az Isten veled, monarchia előadásának érthetően azok a legemlékezetesebb jelenetei, ahol 1918. november 3. patetikus vagy naivnak tetsző felhangjaival szemben a történelmi távlat az iróniát szabaddítja fel. Ezt érezzük akkor, amikor Kacziuk könnyű istenhozzáddal búcsúzik az elképedt tisztektől, amikor az előbb idézett jelenetben a dühöngő Ludoltz Grün doktor csöndesen megtapintja a pulzusát, vagy amikor Krisztina nővér és Ludoltz párpajelenetében álomszerű némajátékban idéződik fel a történet szereplői. Kár, hogy egységes stílussá ezek a pillanatok nem szövődtek össze.

Theodor Csokor: Isten veled, monarchia (Thália Színház)

Fordította: Kőváry György, rendezte: Gosztonyi János, művészeti vezető: Kazimir Károly, díszlet és jelmez: Rajkai György.

Szereplők: Inke László, Nagy Attila, Harányi Gábor, Gosztonyi János, S. Tóth József, Mécs Károly, Csíkos Gábor, Kautzky József, Szilágyi Tibor, György László, Szabó Gyula, Sáfár Anikó f. h.

UNGVÁRI TAMÁS

Brecht és a színpadi valóság

A Kurázi mama bemutatója alkalmából

A Kurázi mamának a Brecht-életműben megkülönböztetetten gazdag irodalma van. Ungvári Tamás tanulmánya (részben kapcsolódva a Madách Szín-ház előadásához) jelzi, hogy milyen hatalmas filozófiai-filológiai anyag birtokában lehet csak megkísérelni a dráma színpadra állítását. Spiró György kritikája a dráma belső gondolati-dramaturgiai törvényei alapján teszi mérlegre a produkciót. A két írás - hasonló szemléleti alapról - részben egymást kiegészítő, részben egymástól eltérő álláspontra jut.

Szívesen vesszük az alkotók: a rendező, a színészek hozzászólását, vitáját.

A Kurázi mama nem azzal a némasággal végződik, amivel Vámos László 1973-as rendezése zárja a darabot. Az eredetiben hadseregek vonulnak fel, ezredek - trombiták szólnak, hátulról ének hangzik fel. A háború folytatódik. Egyedül húzza már Kurázi mama a kordét. Az ekhós szekeret, mely most temetkezési kocsiá változik át.

A magány, az utolsó pillanatok Kurázi mamájáé csak akkor érvényes, ha ismét felharsan a háború zaja, a rivalgás.

A „Maultrompeta”, ahogy Brecht írja. Mert Kurázi mama iszonyú viaskodása az életért most, a záróképből különös jelentéssel telik meg. Az asszony eddig mindig tudta, mit csinál. Terve volt az életre. Most nincs. El sem temethette a halottait. Stüsszit jeltelen sírba földelték el, holttestét senki se követelte. A tömegsírok dögmadarait hizlalja Eiliff, a másik fia is. Az ekhós szekér üres. Nincs áruja. Mert az áru, amiben Kurázi mama utazott, íme, szimbolikusan fogható fel. „Kurázi mama és gyermekei” - szól az eredeti cím. Az üres szekér pedig leleplezi a sorstragédiát. A gyermekeit árulta Kurázi mama, s az utolsó jelenetben nincs mit piacra dobnia.

Brecht jelképteremtő ereje talán itt a legplasztikusabb. Tárgyakból - színpadi kellékekből - költészettel szól. A díszes öv, amit a verbuváló örmesternek ad el, Eiliff fiának elvesztésével jár. Az eldugott zsoldpénz Stüsszi halálát okozza. Es a dob, amit büszkén akaszt fel ponyvás szekereinek kampóira - akasztófák kampója! - Katrin pusztulását készíti elő. Tiszti ingeket tépnek ki szekerekből, hogy szegény áldozatokat kötözzenek be vele, s ólmot hurcol ez a titoksátor, melynek mélyébe nem pillanthatunk be

egy percre sem. Holott a darab a sátor mélyének titkáról szól. Elidegenült kincsekről - melyekhez gyermekvér tapad.

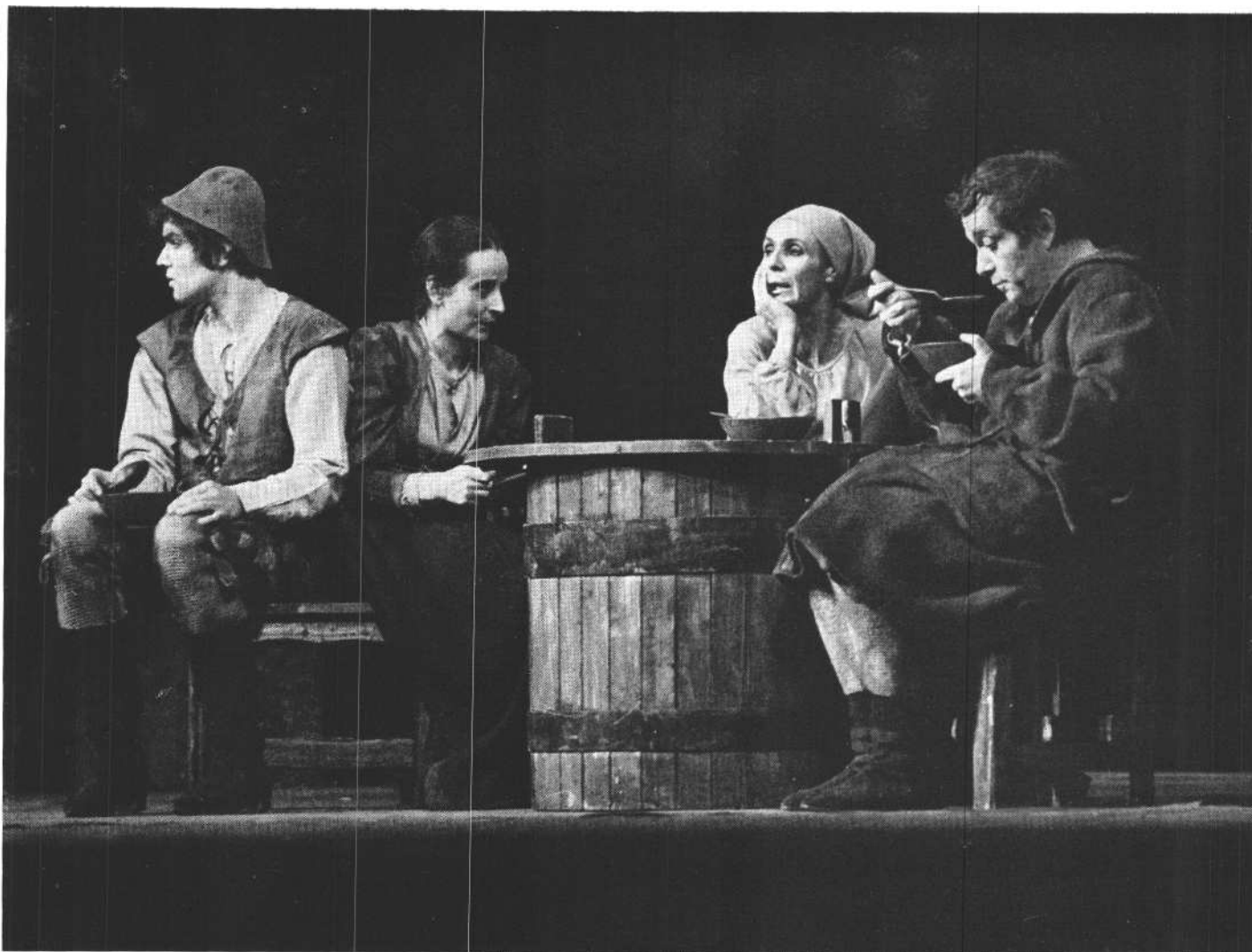
A tárgyaknak ez a költészete célzatos. Brecht az eredeti szöveghez egy megvilágító megjegyzést fűzött, melyben a „tárgy” szót dőlt betűvel szedette.

„A parasztháborúban, a német história e legnagyobb szerencsétlenségében, társadalmilag a reformáció méregfogát húzták ki. Nem maradt itt más, csak az üzlet és a cinizmus. Kurázi mama - s ezt a színpadra állítás segítségével mondom - barátaival, vendégeivel szinte mindenkivel felismeri a háború pusztán merkantil jellegét: s épp ez az, ami vonzza hozzá. A végsőkéig hisz benne. Eszébe se jut, hogy a háborúból a maga részét kivágni, ahhoz bizony nagy ollóra van szükség. A katasztrófák szemléltői balgán várják azt, hogy az áldozatok (Betroffenen) tanulnak belőle. *Solang die Masse das OBJEKT der Politik ist, kann sie, was mit ihr geschieht, nicht als einen Versuch, sondern nur als ein Schicksal ansehen ...* Amíg a tömegek pusztán a politika tárgyai, sosem foghatják fel azt kísérletként, ami velük történik, csupán-csak sorsként.” (Brecht: Versuche 20/21 Berlin. 1952. 83.)

A tárgyak.

Eiliff és Stüsszi és Katrin: tárgyakért hálnak meg. A tömegek: a politika tárgyai. Brecht a *kísérlet* szót is használja itt. A tömeggel úgy kísérletezik az osztálytársadalmak története, mint a fehéregérről a biológia. Amilyen beleszólása van - kérdi Brecht - a fehéregérről a biológia fejlődésébe?

Brecht nemcsak az embernek áruvá és az árunak fétissé változását ragadja meg átérezhető szimbólumokban. Jóserejű darabja Skandináviában született, közvet-



Brecht: Kurázi mama (Madách Színház). Kalocsay Miklós (Stüsszi), Nagy Anna (Kata), Psota Irén (Kurázi mama) és Márkus László (Pap)

lenül a második világháború kitörése előtt - figyelmeztetésképpen. De kiket figyelmeztet e darab? A háború haszonélvezőit? Akiknek a merkantil érdek elhomályosítja tisztánlátásukat? Bizony-nyal azokat is. Kurázi mama kisember, ösztönével és eszével a túlélés fufangjait deríti fel. Okos asszony, méghozzá bizonyos népi okossággal az -- pápák és hadvezérek uralmának réseit lesi, hogy energiájával és turpisságával kifogjon rajtuk.

Az irodalomban az alaknak határozott hagyománya van. Utalunk még később a forrásra, ahonnan Anna Fierling markotányosnőt Brecht „kiemelte”. Egyelőre mellőzzük a konkrét forrást. Csak jelezzük irodalmi családfáját. Kurázi mama az országotak vándora. Pikareszk hős, s ezt a szakirodalom (pl. Wilfred van der Will: *Pikaro heute. Metamorphose des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass.* Stuttgart. 1967) meggyőzően bizonyítja. Kíméletlensége, fufangja, túlélési vágya mind erre utal. A pikaro az eredeti tőkefelhalmozás helyhezköttöttségtől megfosztott kóbor-lója. Új és látszólagos szabadsága tanítja meg kereskedésből, tolvajlásból, hazug

ságból élni. Nem véletlen, hogy a pikareszk valamennyi klasszikusa epizódokból összefűzött laza történet, melynek csupán a színhelye közös. Az epizódokat a vándorlás köti össze, s az össze-kötő - valóságosan és jelképesen - az országút.

A *Kurázi mama* szerzői utasításban is hangsúlyozza, hogy a színtér: *Landstrasse in Stadtnahe*, vagyis : országút a város mellett. S bár éppen Brecht figyelmeztet rá, hogy darabjainak előadásánál tilos az utánzás: valamennyi, a szerző életében előadott felújítás egyetlen sarkalatos rendezői felfogáshoz ragaszkodott. Az országúthoz mint színtérjelzéshez.

Az 1941-es zürichi, az 1949-es Deutsches Theater-beli, az 1950-es müncheni és az 1951-es Berliner Ensemble-beli előadások nagyon tudatosan jelezték a nyitó- és a zárókép „üres” színpadát, szemben a vándorút „berendezett” szcenikájával.

Brecht rendezői feljegyzései között (*Mutter Courage: Anmerkungen*, Berlin. 1958. r4.) külön hangsúllyal szerepel az első jelenet változása. „Die leere Bühne des Vorspiels wurde dadurch eine konkrete Örtlichkeit verwandelt, dass ein paar

winterliche Grossbüschel eine Landstrasse markierend, hereingestellt waren.” „Az előjáték üres színpadát azzal változtattuk át konkrét helyszínné, hogy néhány téli bokrot állítottunk he, az országút jelzésére.”

Vámos László színpadának közepén azonban egy elmozdíthatatlan fatörzs áll, a zsinórpadról belógatott ágakkal, melyek egy-egy gyermek halálával elvesztik vajamelyik nagy lombjukat.

Ez a díszletmegoldás önmagában evokatív és átérthető jelképet kínál. Elvileg mégis' két hibája van. Nem jelzi a Brechtől oly fontosnak tartott ország-utat. Ezt Vámos rendezésében egy tér-képnek festett előfüggöny pótolja, mint ahogy az' előfüggöny topográfiája oldja meg az elmaradt „projekciót”, a vetítést, mely Kurázi mama és a csapatok helyváltoztatását közli.

Az előfüggöny azonban nem pótolja a vetítést; a lecövekelte fa az országút jelzését.

A fától az a benyomásunk, hogy Kurázi mama mintegy „körbejárja” az életét, mintha csakugyan a forgón játszódna a cselekmény, holott a krónikás játéknak (valamint a régi pikareszkeknek)

az a tulajdonsága, hogy egy-egy jelene-
tének hasonlóságát a változatossággal fe-
jezi ki.

Az országút mint színtér egyébként is
fontosnak látszik.

A szakirodalom céloz rá (Georg Hensel:
Theater der Zeitgenossen, Frankfurt. 1972.
112.), hogy ez a nyitott, intimitást
nélkülöző színpad visszatér Brecht
későbbi tanítványainál és ellenfeleinél.

A legerőteljesebben és egészen más
előjellel a *Godot-ra várva* 1952-es párizsi
bemutatóján.

Az országút - a szenvedés metafizikai
országútja - Beckett szcenikájának is
alapszimbólumává lesz.

Sőt, a *Godot* éppenséggel polémiának is
felfogható - a *Kurácsi mama* ország-
útjával. A huszadik századi dráma egyik költői
kérdése, hogy visz-e valahová az út,
melyen az emberek, szenvedve és
küszködve elindultak. Nem véletlen, hogy
a két szerző, aki ezt az eszmét kö-
vetkeztesen - szimbolikus konkrétságá-
ban megjelenítette: Brecht és Beckett. De
míg az előbbi egy krónikás ének tizenkét
strófájával meghatározott környezetbe
helyezi cselekményét, az utóbbi egy
„metafizikai” égboltot rajzol a vándorló
Estragon és Vladimir feje fölél.

Az égbolt mindkét színpadon „üres”.
Az „istenhalál” utáni korszak „condition
humaine”-jének szenvedése tárul fel. A
felperzselt városok pernyéjének szaga
mindkét színpadról megcsap: az ontológiai
kiindulópont éppoly hasonló, mint a
színhely. A magára hagyott ember képével
viaskodik a század két nagy költője, akik
közül az egyik, Beckett, akárhogy tagadja,
nem tudta megkerülni Brechtet. Hiszen
nemcsak a színhely, az eszközök is
ugyanazok. A parabola-jelleg, a
példázatszerűség, az elvontság bizonyos
mennyisége, a konkrétól az absztraktig
lerövidült út - mindez óhatatlan
hasonlatosságokat feltételez. S végül a
legfőbb hasonlóság - nem a dramaturgiai,
hanem a szemléleti.

Az irónia

Az elemzésben, ennél a szónál, *irónia*, meg
kelltt állnunk. Úgy rémlik, az irónia - a
tragikus irónia - az abszurd színház
fegyvere. Hiszen az ironikus értelemben
felfogott költői alak ama „seholsincs”
ország lakója, aki csakugyan a végtelen
országúton jár: múltjától elszakadt,
jövőjébe el sosem ér. Jelene egybeér az
örökkévalósággal. Az irónia, a halál
sötéttel keretezett tükreiben ezt

az ellentmondást tárja fel. De az irónia
persze a tragikum velejárója volt. Schel-
ling fedezte fel Oidipuszban, a látóban,
aki hatalmas ítéletet hirdet a törvény
megsértői felett, míg valójában önmagát
kárhoztatja pusztulásra.

A tragikum iróniája, jelképesen, Oidi-
pusz vakságában jelenik meg. A rejt-
vényfejtő, a Szfinx kérdéseire válaszoló
Oidipusz eszén fognak ki az események.

A terven az élet ravaszága.

Brecht és Beckett iróniája azonban
szemléletileg különbözik. Az istrángba
fogott Pozzo, vagy az istrángba fogott
Kurácsi mama az irónia más-más tartal-
mát sugallja. Beckett víziójában nem ne-
héz felfedezni a kierkegaard-i szemlélet
nyomait. Ez az irónia, ami a „semmiel
van kapcsolatban”, ami nem egyes je-
lenségeket tagad, hanem mintegy a va-
lóság egészét (meglehet, annak valóságos-
ságát is); s eloldván hőseit e valóságtól,
különleges szabadságot kölcsönöz ne-kik,
a „végtelen abszolút negativitását”.

Ez azért végtelen, mert tagadása totális.

Azért abszolút, mert mindent tagad.

Azért negatív, mert *egy nem létező* (eltűnt
vagy sohasem születő eszmény,
szubsztancia) gondolat nevében utasítja el
a világot.

Brecht iróniája ezzel a kierkegaard-i ta-
gadással és annak modern színpadi vetü-
letével szemben úgy is jellemezhető, mint
a „végtelen, abszolút pozitivitás”.

Végtelen azért, mert szemlélete
egyetemes. Nincs, akit a tagadása
iróniával ne sújtana a *Kurácsi mama* és a
Kísérletek több tucatnyi darabjában.

Abszolút ez az irónia, mert olyan esz-
mény nevében tagad, ami „még nincs” -
egy új, még meg nem valósult szocia-
lizmus táplálja ihletét és hitét.

S ez avatja egyszersmind pozitívvá is: a
szabadságot nem egy minden valóságtól
eloldott tagadásban, hanem a *felis-
merésben*, a tudásban érzékeli.

A felismerés fogalma mélyen össze-
függ az iróniáéval. Annak mintegy eredeti
értelmét hívja elő. A görög „eironeia” -
eredetileg „nem tudást” jelent; a
szemlélet, amely a *nem tudás* tragédiáját
feltárja, az ironikus.

S itt érdemes visszaidéznünk Kierke-
gaard szellemét, már csak azért is, mert
meggyőződés szerint a Dániában írott
Kurácsi mama éppenséggel a dán
filozófussal vitázik.

Kierkegaard művei az iróniáról a gö-
rögség két magatartását idézik fel.

A belső szavát követő „démonikus” és a
körülményekre figyelő „orákulum”-ra
hallgatót.

A *Kurácsi mama* első jelenetében sza-
bályos „orákulum”-dráma játszódik le. A
verbuváló őrmester sisakjába Kurácsi
mama fekete kereszttel jelölt papírda-
rabokat dob. Mintha a sors választását ő
kínálná; a szereplők mindegyike húz. Az
orákulumban máris megjelenik az
egyelőre még durván kifejezett irónia;
Kurácsi mama három gyermekét s még az
őrmestert is a halállal jegyzi el a sors-
húzás. A körülmények így eleve eldöntik
a végzetüket. „Ez nem lehet igaz, talán
hibáztam a keverésnél” - mondja erre
Kurácsi mama, s ezzel az odavetett
mondattal máris felbuztatja *démonát*, hogy
csak a belső hangra hallgasson, mely
országhatárokon át űzi, a maga jelölte
úton.

A túlélés vágya

Kurácsi mama a háború vámszedője. De
ugyan mit jelent ez a valóságban.
Meggazdagodott? Semmiképpen, hisz
egyfelől kifosztja a forgandó szerencse,
másfelől meg sem akar gazdagodni. Leg-
feljebb lányának szeretne hozományt, de
korántsem a kapzsiság a „démona”. In-
kább a túlélés vágya. A ravaszság és okos-
kodás megszállottja. Leginkább a saját
okosságát élvezzi, a selymaságát, kópé-
ségét. Haditerve van az életre. A lele-
ményességét minduntalan hozzáméri a
hadvezérékéhez, s nem véletlen, hogy a
darab ott bontja ki filozófiáját, amikor
Tilly, a fővezér meghal. Itt egy fontos
párbeszédben a szakáccsal Kurácsi mama
rossz zsoldosnak nevezi Tillyt. Bátor ka-
tonákra volt annak szüksége, hiszen
mindig rossz volt a haditerve. Kurácsi
mama bátorsága egészen más. Magában
foglalja a gyáva meghúzódság és a túlélés
ravaszságát is. Az ő bátorsága: eltűnni a
papokat és a hadvezéreket és a királyokat.
Íme, ez a *kurácsi* szó népi jelentése - a
tűrés furfangját jelöli.

Brecht ezt a magatartást, mely a val-
láháborúban a merkantil szellemet, a
jelszavak mögött a kegyetlen valóságot
meqlátja: *nagy felismerésnek* nevezi az
előadáshoz fűzött lábjegyzetében. Kurácsi
mama elér egy bizonyos „valóság-szintig”
a látszatok hazug világában. Nyíltan vonja
le a háború konzekvenciáit.

De épp a felismerése, az okossága teszi
vakká. (Vakságára, ezzel az Oidipuszra
célzó szóval Brecht utal, s nyomában a
kritika, így Roland Barthes kitűnő

elemzése is - *Mire Courage aveugle* - in: *Essais critiques*, Paris. 1964. 48-51.) Mert Kurázi mama csak az adott törvényeket látja át: belül marad azon a világon, amit keserű cinizmusával leleplez. A felismerés azonban csak arra jó, hogy a kísérleti „állat” tudja, hogy milyen kísérletet folytatnak vele. Az irónia, amíg az alak tulajdonsága, amíg csak az ő szemlélete: nem világíthatja át az egész történelmi helyzetet. Még csak az egyén sorsát se. Kierkegaard-ral szemben Brecht itt mintha Hegel gondolatához nyúlna vissza.

„Az ismert, csak mért, mert ismerős, még nem felismerés.”

A *Kurázi mama* így szól bele a német filozófia fejlődésének nagy ismeretelméleti vitájába. Az „Erkenntnis”, a megismerés elméletében a szubjektív idealizmus Kanttal induló fejlődésvonala a gyakorlati ész körét nyitotta tágabbra, míg a világ átláthatóságának elvi akadályait fejtette ki. A marxista Brecht számára a megismerésnek osztálykorlátai tűnnek fel: Kurázi mama tudása maga is része annak a világnak, amit kitudott; vaksága annál sötétebb, minél nyilvánvalóbb ennek a tudásnak csupán ideiglenes használhatósága. Az ész, a fufang, a leleményesség itt önnön csapdáját készíti elő - ez az a szemlélet, amivel Brecht rádupláz Kurázi mama iróniájára. Az utóbbi belülről szemléli a korszak ellentmondásait (kor-szakon itt az osztálytársadalmakét értve), míg Brechté az olyan ember reflektorsugarát irányítja az eseményekre, aki e hamis körön kívül áll immár.

Az elidegenítés a *Kurázi* mamában elsősorban ezt a magasabb rendű iróniát jelenti. Nagyon tanulságos ebből a szempontból egybevetni az 1941-es zürichi bemutató szövegét az 1952-es berliniével. A beírások-átalakítások az 1., az 5., a 7. és a 12. színben mind Kurázi mama pénzhűségét hangsúlyozzák. A tisztí ingek, melyeket a sebesültektől sajnál - az utólagos beírások közé tartozik.

Az 1941-es zürichi bemutatót ugyan-is - részben a nagyszerű színésznő, Therese Giehse megejtően romantikus ábrázolása okán - az egykori kritikák mint afféle Nióbé-változatot nyugtázták. A görög legendákban a gyermekeire büszke Nióbé hirdette, hogy őt még egy-két gyermekének elvesztése sem törheti meg; Artemisz és Apollón nyilai azonban valamennyi gyermekét utoléri.

A kővé dermedő Nióbé atyjának, Tan-talosznak birodalmában minden tavasszal hullajtja ki nem apadó könnyeit.

A kérkedő hiúság Nióbé-tragédiájánál azonban Brecht többet akart. A legenda egy-egy változatában szerepel a megtérés „katartikus” mozzanata. Nióbénak megmenekül egy lánya és egy fia - azok pedig könyörgő áldozattal és megalázkodással templomot építenek a bosszúálló isteneknek.

A megtérés katartikus mozzanatát Brecht tudatosan mellőzte. Kurázi ma-ma nem okul tapasztalataiból, mint ahogy környezetéből senki se. A betoldások is inkább „elidegeníteni” akarják Kurázi mamát, a kérkedését emelik ki, a Nióbé-motívum kezdőszálait sodorják erősebbre. *Kurázi mama* példabeszédének lényege, hogy minél okosabbnak látszik, annál nyilvánvalóbban derüljön ki vaksága. A sorsa mintegy ironikusan fordítja a merkantil kereskedelem törvényeit. Ez dologi viszonyokká, áruvá alakítja át az emberit; Kurázi sorsában az áruól derül ki, hogy vér tapad hozzá, méghozzá a saját vére, az ivadékaié.

Ettől pozitív ez az irónia.

A beckett az mutatja meg, hogyan változtatja a körülmények hatalma dologgá az embert, hogyan olvad be a földbe a *Boldog napok* hősnője, hogyan lesz személtládák foglya Clov és Hamm a Végjátékban. Brecht-nél az eljárás fordított. Itt a tárgyakról, a dologi viszonyokról derül ki az emberi vonatkozás.

A tisztí ingekre freccsenő vér Kurázi mama gyermekeié.

Kurázi mama nem tanul

Ezért nem engedi Brecht megváltozni Kurázi mamát. Felismerheti ugyan a háború törvényét, de mindvégig vaknak kell maradnia a saját sorsának összefüggéseivel szemben. Az 1951-es bemutató után a kitűnő német író, Friedrich Wolff nyílt levélben fordult Brecht-hez, s azt kérdezte: „Azok után, hogy Kurázi mama felismerte; a háború mégsem kifizetődő, s nemcsak vagyonát, de még gyermekeit is elvesztette, nem kell-e egészen más személyiséggé változnia, mint a darab elején?” (*Materiellen zu Mutter Courage*. Frankfurt. 1969. 89.)

Brecht a válaszában nemcsak arra hivatkozott, hogy a darabot a nagy világégés előtt írta, amikor reálisnak a jellem változatlansága látszott s az, hogy Kurázi mama nem tanul a sorsából. Legfőképpen arra igyekezett rámutatni,

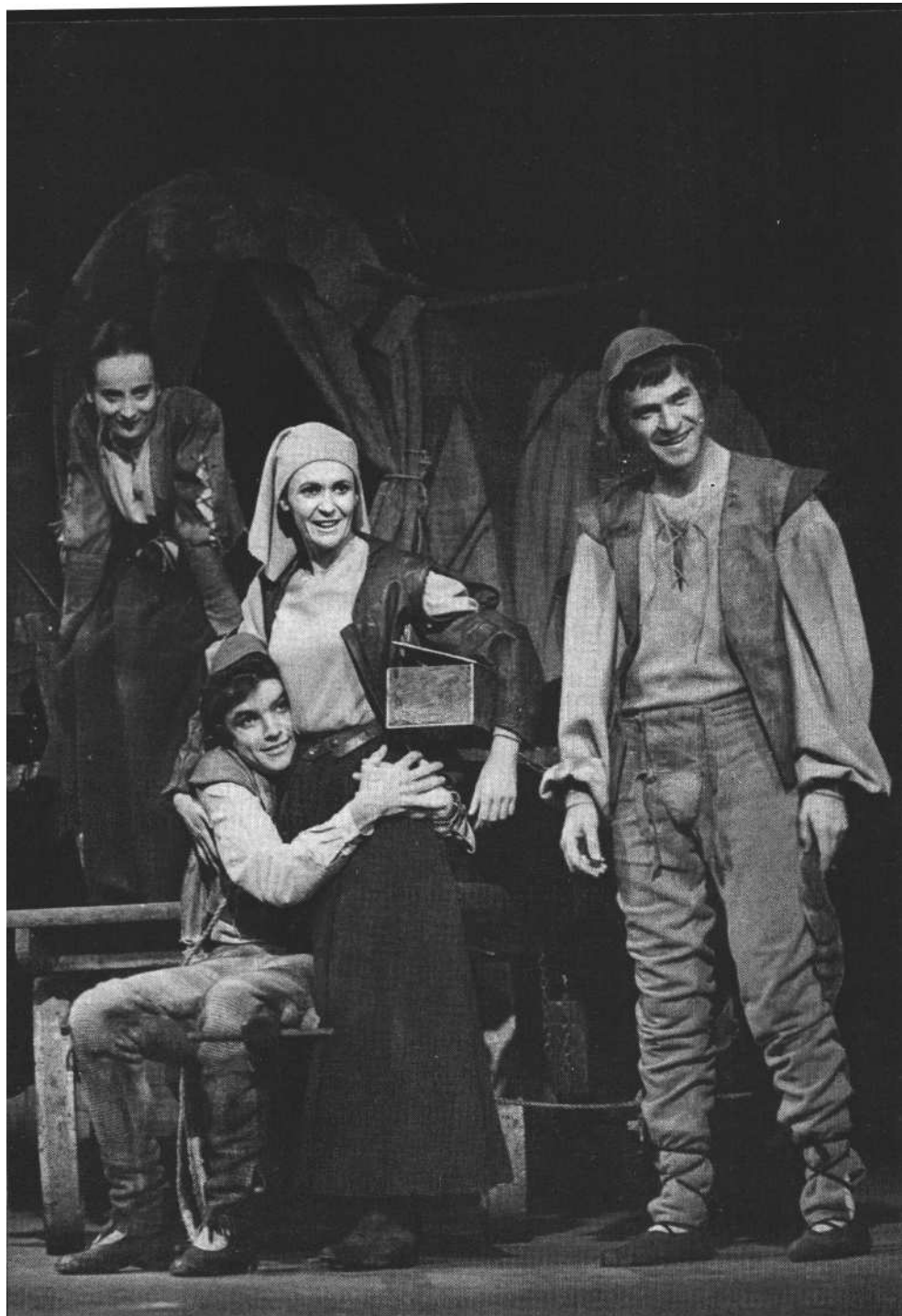
hogy nála . *katartizis* nem a jellemben játszódik le, hanem a nézőben. „Amiből Kurázi máma nem tanul, abból, őt szemlélve, véleményem szerint a közön-ség még tanulhat.”

Brecht számára éppenséggel nem a Nióbé-téma kibontása volt a fontos. Az *a felismerésen* nyugodott volna. Am az arisztotelészi színháztól ő leginkább itt akart különbözni. A felismerésnek ugyanis nem az egyéni szerencsétlenségre, hanem az egész összefüggésére kellene irányulnia. Az összefüggés pedig sokkal bonyolultabb, mint első pillanatra látszik. A nézőnek ugyanis nem-csak azt kell felismernie, hogy minden szenvedés alapja a háború. Hanem azt is, hogy a háború szükségessége egy egész rendszer következménye. Kurázi mama a hatodik jelenetben elátkozza a háborút, és Brecht szerint itt majdnem felnyílik a szeme. De ugyan mire nyíl-hat? Csupán a háború gonoszságára. Hogy miből fakad elkerülhetetlenül a háború, arra nem. A darab írójának nem áll módjában, hogy Kurázi ma-mát a darab végén látóvá tegye - ugyan a darab közepe felé, a hatodik jelenet végére már sok mindent lát, mégis újra elveszti látóképességét -, a darab írójának az volta fontos, hogy a nézőt avassa látóvá. (*Kísérletek*, 20/21. 83.)

Nyilvánvaló, hogy ennek a következetes esztétikának színpadi megjelenítése rendkívül sok gondot vet fel.

Elsőnek a színhelyproblémákat. Azt, amire már utaltunk: hogyan lehetséges jelezni Kurázi mama útján az állandóságot a változásban. Nyilvánvaló, hogy képileg roppant nehéz a krónikás ének „linearitását”, cselekményi fejlődését és a forgón megjelenített „egyhelyben-járás” szükséges ellentéteit kifejezni.

Brecht ezt részint az egyes jelenetek tudatos elválasztásával és a vetítésekkel érte el. Másrészt *a songok* sajátos „kiktatásával” a cselekményből. A songok nála sohasem a szituációból hangzottak el, hiszen tartalmuk szerint is, formájuk szerint is „valami mást” képviselnek. Brecht (mint az eddigi előadások színpadképeinek áttanulmányozásából látható - vö. *Theaterarbeit*; 6 Aufführungen des Berliner Ensembles; és *Ruth Berlan: Mutter Courage und ihre Kinder* - Szenenfotos des Deutschen Theaters, Berliner Ensemble, Münchenen Kammerspiele, Berlin. 1961) - tudatosan kikomponálta a képből a songot éneklő szereplőt. Ez Vámosnál csak egy-szer, a kardtáncdalnál történik meg. Kü-



Brecht: Kurázszi mama (Madách Színház). Nagy Anna (Kata), Kalocsay Miklós (Stüsszi), Psota Irén (Kurázszi mama) és Papp János (Elif)

lönben a songok beállítása gyakran operai jellegű: a song a próza folytatásának tetszik. Mint ahogy a díszletezésnél is felrémlik bizonyos operai dekorativitás.

Ezt a jelzőt - *operai* - nem használjuk okvetlenül lebecsülő értelemben. Ha a songok itteni beállítással nem értünk egyet: a maszkokban és a beállításokban a stilizálás és dekorativitás olyan követelmény, mely nem szól Brecht szelleme ellen.

Ismerjük a zürichi és a müncheni előadás díszlet- és jelmeztervezőjének - Teo Ottónak - vázlatait. A maszkok például (melyekből Vámos átvette a szakács ferde sapkáját, de elvetette a tábori pap ruháját) az egykorú rajzokról jól tükrözték Brechtnek azt a törekvé-

sét, hogy a német közönség előtt vissza-
 utaljon történetének forrására, Grimmelhausen: *Die Landstötzerin* (1670) c. regényére. Ez a selyma- vagy kóperegény az eredeti tökefelhalmozás földönfutói-nak galériáival népesíti be az elbeszélés világát, és Brecht a markáns és kopott és már-már karikatúrába hajló figurákat emelte át a pikareszk regényből a krónikás ének színpadára.

A mai néző előtt mindez bizonyos stilizáltságnak hathatott. Kenneth Tynan az 1955-ös angol előadásról írott kritikájában „népoperának” is nevezi (*Tynan on Theatre*, London. 1964. 231.) a *Kurázszi mamát*, nemcsak azért, mert gyakran felhangzik az ének Dessau muzsikájára, hanem azért is, mert a színpad nyílt tere

megkövetel bizonyos operai természetellenes beszédet.

Psota Irén alakítása elsők ezel a beszédmodorral ajándékozta meg a nézőt. Karakterfelfogásából természetesen mellőzi az intimitást sugalló halk beszédmodort. A szó legjobb értelmében a közönségnek játszik, elsősorban domborítva ki az alakból azt, amit Brecht követelt a színészeitől: hogy időnként odahagyva a figurát, mint *szubjektív moralisták* szólaljanak meg.

Ugyancsak Tynan figyelte meg, hogy Kurázszi mama morálja rendkívül emlékeztet Falstafféra: derűs, jókedvű cinizmus ez, mely arra a replikára, hogy „Isten kezében vagyunk”, gyorsan vágja rá: „akkor elvesztünk”.

Óvjunk-e az átéléstől?

Nehezebb megküzdeni Brecht másik követelményével, mely a színészt óvja a teljes átéléstől, azért, hogy a nézőt tragédiájával elgondolkoztassa. Brechtnek ez a tanácsa azonban általánosságban hangzik el, a *Kis Organonban*. A gyakorlatban, a rendezés hétköznapi munkájában Brecht finoman és értőn alkalmazta a tételét.

A már idézett Wolff-Brecht párbeszédben a *Kurázszi mama* kapcsán jelenti ki Brecht: „das epische Theater... verzichtet in keiner Weise auf Emotionen . . .” Vagyis: az epikus színház sem-miképpen sem mellőzheti az emóciókat.

A rendezői jegyzetek között pedig megtaláljuk azokat a helyeket, ahol Brecht kifejezetten „azonosulást”, „be-leélést” követelt. A negyedik színt például úgy elemzi, hogy feltétlenül elidegenedés nélkül játszandó, „mert ez a jelenet társadalmilag csak akkor érvényes, ha Kurázszi mama megjelenítője hipnotikus játékkal megejteti a közönséget, hogy az ő helyzetét átélje. (*Theaterarbeit*, i. h. 236.) Ugyanez vonatkozik a néma Katrin jelenetére (u. o. 244.), hiszen a jelenetben az „elidegenítést” a parasztok képviselik.

Psota Irén alakításában épp az a ki-váló, hogy ő az átéléstől nem riad vissza. Bizonyára akadnak kritikusok, akik a nálunk még uralkodó, hamis és legendákra alapozott Brecht-séma nevében ezt kifogásolják. Holott Brecht az egész darab „elidegenítésében” s nem csupán az egyes szerepek felfogásában ír elő bizonyos követhető módszereket.

Psota a kulcsjelenetekben: a negyedik, a hetedik és a tizenkettedik képben

teljesen egygyéforr a szereppel. A fájdalommal. Ugyanakkor a nyitósínbén elég nyers és alpári, hogy máris kellő kontrasztot teremtsen a hetykeség és a megalázottság pólusai között.

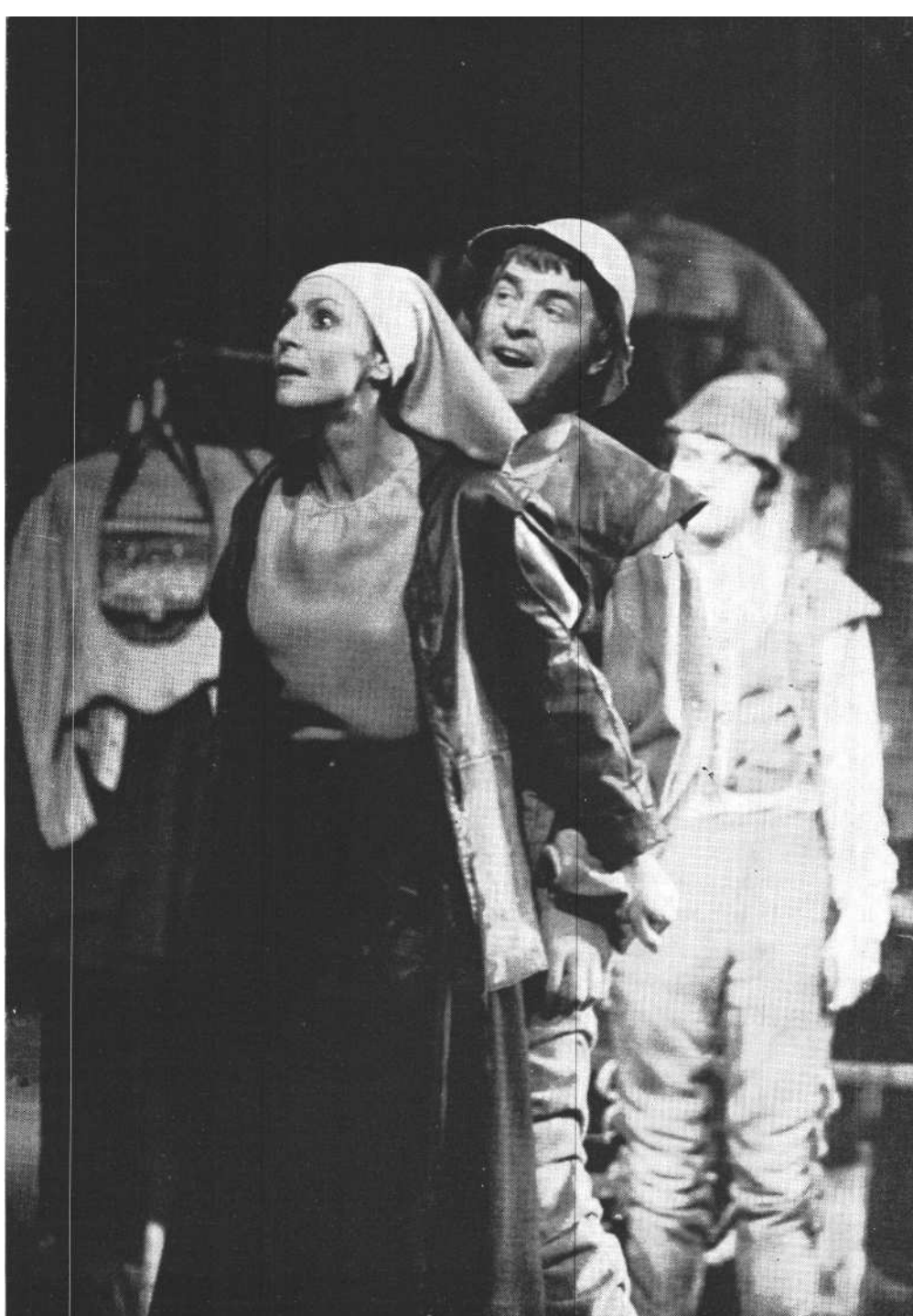
A *Kurázi mama* a Berliner Ensemble előadásában is „érmesebbnek” hatott a többi Brecht-darabéhoz képest. Az át-élés tilalma ugyanis nem a nióbéi fájdalomra vonatkozik.

Minél mélyebb a szenvedés egy-egy pillanata, annál nagyobb a kontraszt az „okos, a ravasz, a leleményes” Kurázi mama egy-egy mondatával. A szerep e kettő ellentmondására épül: ez az asszony „szubjektív moralistaként” látó-nak képzelet magát, míg fájdalmában a vakok őrzöngése szólal meg. Csak e két „démon” teljes kiélése biztosíthatja az alak plasztikus megjelenítését, többoldalúságát, s ezt Psota Irén hiánytalanul oldotta meg.

Mit jelent a színészi munkában az *elidegenítés*, ez bizonyos sokféleképp értelmezhető és vitatható. A hazai Brecht-színház egyik közkeletű tévedése, hogy „elidegenítésen” bizonyos hidegséget, külsőséges szemléletet ért. Egy képzeletben rekonstruált, matematikailag hideg „németiséget”. Holott a brechti elidegenítés elsősorban sajátos összetettséget teremt: a szöveg kényszeríti rá a színészt, hogy olykor dalban és versben „kilépjen” önmón valójából és más „közegben” - versben-dalban - szólaljon meg.

De azután a figurák is olyan összetettek, hogy az egész alak átélése, a teljes azonosulás lehetetlennek rémlik. A filozófó és a megrendült Kurázi mama kétségkívül olyan ellentét, hogy mesterséges egységbe színészi átélés nem foghatja. Nem véletlenek a darabba írott későbbi betoldások. Azért születtek, hogy a szöveggel és ne csupán esetleges rendezői instrukcióval hiúsítsák meg az átélést.

Aki tehát a *Kurázi mamát* holmi hideg fejjel előadható és minden, látszatra romantikus elemtől mentes előadásnak képzelet el, téved. Ahogy a Nióbé-tragédiát, úgy az érzelmes színházat is magába olvasztotta Brecht szövege. Felhasználta mint az előadás és előadhatóság egyik elemét. Ha nem misztifikáljuk Brecht elidegenítési elméletét, ez pusztán annyit jelent, hogy az átélés (az érzelmvilág költői megjelenítése, ábrázolása) az előadásnak csak egyik mozzanata. Ha a „kulináris”, az „arisztotelészi” színház



Brecht: *Kurázi mama* (Madách Színház). Psota Irén (Kurázi mama), Papp János (Eilif) és Kalocsay Miklós (Stüsszi)

- Brecht szerint - azon alapult, hogy a néző érzelmileg azonosult az ábrázolt alakkal; az ő színháza minduntalan megmegtöri az azonosulást, idegen - elidegenítő - elemeket szöve a figura köré, sőt a figura magatartásába.

Az előadásra ebből sajátos konzekvenciák hárulnak. Legfőképpen egy új és különleges dinamika követelményében. Megszüntetni az ábrázolás egységét - ahogy Brecht a cselekmény folyamatoságát a krónikás szerkezet laza, átmenetek és összekapcsolásokat nem ismerő technikájával. A színésznek ennek megfelelően gyors váltásokat kell alkalmaznia, mint ahogy Psota Irén él vele. Sokoldalú egyénisége különben is csak egyetlen műfajra teszi képtelenné. S ez a tár

salgási dráma, ahol *glissandók*, *largók* biztosítják a gördülékenységet. Psota ezzel szemben mindig darabos. Izzó vagy hideg. Az átmenetek távol állnak tőle. Színészi anyanyelve a túlzás, bizonyos eksztatikus túlfűtöttség, melynek árnyában egy-egy halkán kimondott szó külön jelentőséget, fémes hidegséget kap.

A *Kurázi mamát* is temperamentumának teljes kiéléssel játszotta. Helyén-való ez Brechtben? Ahogy ő adta elő, igen. Nincs egyetlen Brecht-stílus. Ha-nem van Brecht stílusának számos reprodukálási, megjelenítési, ábrázolási lehetősége, az adott költői igazság szolgálatában. Psota technikája a Brecht-től különben korántsem idegen expresszionista kompozíciókra emlékeztet, ahol a

harsány színek és a szerkezet különböző elemeinek erőteljes mellérendelése vált ki sokkhatást.

Minél nagyobb egyéniség bukik el a színpadon Kurázi mamában, annál kataritikusabb a hatása a nézőre. Minél bensőségesebben hiszi a maga igazát, annál nyilvánvalóbb lesz a vaksága. Psota, fittyet hányva a Brechtről vallott közkeletű féligazságoknak, bizonyos jelenetekben bátran kísérletezett egy mély tűző átlényegüléssel. S ezzel valósította meg a szükséges „elidegenítést” - mely végső értelmezésében nem más, mint a néző-ben erősíteni azt a gondolatot, hogy a világról immár többet tud, mint a színpad kérkedő és szenvedő hőse.

Éppenséggel a „l'acteur souffrant”, a szenvedő színész ébresztheti fel a közönségnek azt a tudását, melytől „la scène raconte, la salle juge, la scène est épique, la salle est tragique” (Barthes). Vagyis: *a jelenet elmesél, a nézőtér ítél, a jelenet epikus, a nézőtér tragikus.* A szenvedő színész - mutat rá e kritikus - épp azoknak a népi játékoknak olykor komikussá váló hőse, mint Guignol vagy Punch - akiken a néző mindig azért sír vagy nevet, mert többet tud náluk.

Psota Irén alakítása arra világít rá, hogy Brecht nem valamely gyökeresen újdonszerű stílust képvisel, hanem éppenséggel színházi hagyományok gyűjtőmedencéje. Ő az, aki például az érzelmek igazi helyét kijelöli a polgári szomorújátékkal szemben. Azt állítani, hogy Brechtől idegen a tragikus szellem vagy az érzelmesség, tanainak vasos félreértésén alapulhat csupán. Megvan itt a tragikum - csak éppen igazi hatása a „nézőtérre” s nem a színpadon erősödik fel. A tragikum nem csupán a félelem és részvét azonosulását, hanem egyszerűen megértést jelent.

A rendezői szerénység

Meglehet, Vámos rendezése nem látványos áttörés, nem is korszaknyitó elképzelés. Díszletét leszámítva szövegének is mondhatnánk. Külön ambíció nélkülinek, mely egyszerűen csak a költői mondanivalónak - s egy nagy színésznek - kívánt helyet biztosítani.

A szereposztása sem volt teljesen meggyőző. Pipás Péter alakjára feltétlenül idősebb színész kívántatik, mint a különben kitűnő Horesnyi László. A táborig pap is foszlottabb-kopottabb s a morális sülyedésnek nagyobb mélyeit tárja fel, mint az ugyancsak kitűnő, s a

szerepbe sok humort, eredetiséget és önállóságot álmódó Márkus László.

Volt mégis valami az előadásban - a címszereplő megrázó alakításán kívül - ami megnyerheti józanabb bírálók tetszését.

Nem volt olyan pretenciózus, oly követelőző, mint harsonázó Brecht-előadásaink némelyike. Ezek gyakran a Berliner Ensemble külsőségeit (zsákvászor előfüggöny, az elidegenítést deklamálással pótoló előadómódot) utánozzák.

Egyetlen további jelenet vár még korrigálásra Vámos felfogásában. A néma Kattrin dobolása. Joggal mutat rá Martin Esslin (Reflections, New York. 1970), hogy ez a jelenet épp kegyetlenségével megdöbbentő. Vámos színpadának katonái azonban elmulasztják megjeleníteni e gyilkosság hideg kegyetlenségét. Inkább izgatott, fejvesztett cserkészcsapatra emlékeztetnek. Ráadásul itt Nemes Nagy Ágnes különben értékes fordítása „puskát” mondat „muskéta” helyett - pedig a darabnak ez az egyetlen pillanata, ahol egy csűr és egy pajta szinte a várostromok rohamával kerül elfoglalásra, feltárva e háború pusztító és értelmetlen, emberellenes jellegét. Vámos rendezése - Nagy Anna egyéb-ként átélte és hiteles alakítására figyelt. A szerzői utasítás szerint itt több katona lő Kattrinra, de legalább két lövés éri. Továbbá van itt egy félelmetesen fontos, mert hideg és kemény és ténymegállapító mondat, melynek feltétlen hang-súlyt kell kapnia az előadásban, azzal a csenddel és jeges pontossággal, ami Kattrin néma szenvedését még csak jobban kiemelné.

„Sie hörn dich gar nicht. Und jetzt schiessen wir dich ab.”

„Nem hallanak téged. És most lelövünk.”

A magyar szöveg eléggé semleges közvetíti az eredeti szadista eltökéltséget. „Még csak nem is hallanak téged. És mindenképpen lelövünk onnan.” A sok töltelékszótól ugyan nem olyan magyaros a szöveg, de dramaturgiailag talán kifejezőbb. Mert Kattrint *mindenképpen* lelövik. Ez az a pillanat, amikor a háború jelenik meg a színpadon. S vele szemben az egyszerű emberek eltökéltsége, áldozatvállalása. Annak a jelenetnek a tövében, ahol a parasztok majd-nem árulóvá válnak, mert állataikat akarták ledöfni. Amíg a saját vagy családjuk élete volt veszélyben, nem voltak hajlandók az árulásra - vagyis arra, hogy meg-

mutassák a zsoldosoknak a városba vezető titkos ösvényt. Amint azonban az ökrökre emeli lándzsáját a zsoldos, meg-törnek, s vállalkoznak a feladatra.

A tárgyak és az emberélet összefüggése

Ez a jelenet - melynek része a néma Kattrin dobolása - mintegy sűrítve ismétli meg az egész darab feje tetejére állított logikáját: a tárgyak és az ember-élet különös összefüggésének torz és eltorzult kapcsolatát - azt a drámát, ami Kurázi mamát végül is örök, megváltozhatatlan vándorlásra küldi a hadak útján.

Így születik meg a magasabb rendű Nióbé-tragédia. Ahogy Nióbé is mindörökké és megváltatlanul siratja gyermekeit, ugyanúgy kell Kurázi mamának bolyongania a háborús idők végtelenjében. Psota ebből az erőfeszítés démoni értelmetlenségét játssza el nagy költészettel - a célnélküliség bemutatása különben épp a darab célja. A néző ebből a lezáratlanságból és megváltatlanságból döbbenhet rá a mű poétikai igazságára: nagyobb felismerésre van szükség, mint amennyit Kurázi mama felismerhet. Nem a háború rossz önmagában, hanem a háborút a valóságban és az emberek fejében is kikerülhetetlen szükségnek tételező rendszer.

Újabb kérdés persze, hogy a színpadon körbejáró kocsinak el kell-e hagynia a jelenetek addigi körét. Nem a kör-forgás fejezné-e ki ebben az esetben a darab költői mondanóját? Ráadásul a darab szándékosan dallal ér véget, egy hátulról felhangzó kórusral, ami ebben az előadásban nemigen hangzik fel, hol-ott végső igazságot hirdet:

*A háború száz évre biztos
Romokat épít, bajt növeszt,
Hadiszerecse fordul itt-ott, De
a közember rajta vesz... De
aki még nincs a föld alatt,
Kapcát cserél és talpra áll.*

Kurázi vakságának ez a félelmetes ereje is. A tömegek - mert itt már ő is a tömegek jelképévé, a vesztesek egyikévé nő - még a történelem tárgyaként is felmutatják a megcsúfoltak hősiességét. Az eredeti énekben szó sincs arról, hogy „*süss fel nap!*” Helyette ezt olvassuk: „*Wach auf, du Christ!*” Egy vallás-háborúban ez a már-már istenkáromló kiáltás a hit reménytelenségét éppúgy idézi, mint a szeretetét.

SPIRÓ GYÖRGY

Amikor Kurázi mama felmagasztosul

A. Madách Színház előadásának utolsó jelenetében Kurázi mama egy hatalmas fa tövében hosszúnak tűnő percekig húzná tovább az ekhós szekeret, húzná, de hiába, a szekér mozdíthatatlan. Kurázi mama hányja-veti magát, liheg, hörög, tekerődzik, félhomály van, küszködik számkivetetten, magányosan. Cipelné tovább a végzetét, menne a katonák után a végeláthatatlan háborúba, Kurázi mama nyakán kidagadnak az erek, Kurázi mama felmagasztosul. A színpadon ott áll a fa, a hatalmas, valaha lombos és ágas-bogas fa, amely erre az utolsó jelenetre bronzos kérgével és maradék két csenevész, égbekapaszkodó ágacskájával szokványos mártíremlék-művé alakult, Kurázi mama szimbólumává, ahogyan Kurázi mama az egész emberiség szimbólumává, amely felmagasztosult.

Ez a Kurázi mama ugyanis olyan, hogy vannak ugyan hibái, sok mindent nem ér föl ésszel, de alapjában jó lélek, büntelen, szenvedő és szánandó ember, akin egyáltalán nem múlik, hogy mindent el kell veszítenie. Ebben a Kurázi mamában van egy kevés Medeia, kicsike Phaedra, némi Warrenné, de inkább a romantikus nagyasszonyokra, a végzet sújtotta példakép-asszonyokra hasonlít. Ez a Kurázi mama mintegy az emberiség anyáinak prototípusa, aki az égvilágon minden egyszerre, kölykeit védő nőstényfarkas éppen annyira, mint megélni akaró seftelő asszonyság. Kurázi mama harcol, furfangoskodik, kétségbeesik, szenved, küszködik, mindvégig teljes egyetértésben tartva a különböző jellemvonásokat. Az előadás végére pedig marad helyette a fa, az égbenyúló, fájdalmas felkiáltójel, Kurázi mama szobra.

Kurázi mama tehát felmagasztosul.
Kurázi mamának azonban nem szabad felmagasztosulnia.

Kurázi mama buta

Kurázi mama végtelenül buta. Butasága annál veszélyesebb, mert nehezen ismerhető föl. Kurázi mama butasága abban áll, hogy normális, józan fejvel gondolkodik, és közben nem veszi észre, hogy minden tetteivel azt a világot támogatja, amely őt törvénytörően, gyerekestül, szekerestül, szőröstül-bőröstül felfalja. Kurázi mama a látszateredményekért él. Nem is annyira az a fontos, hogy hasznat akar húzni a háborúból, inkább az, hogy egyszerűen élni akar benne. Vagyis hogy látván-látja ugyan a háború szörnyűségeit és e szörnyűségeket egyre-másra a saját bőrén is tapasztalja, még-sem jön rá, hogy a háborúba csak belepusztulni lehet. Kurázi mama butasága abban áll, hogy megalkuszik a világgal. Minden megalkuvása indokolt, ha józanul belegondolunk, hiszen többnyire apró dolgokról van szó, és csak akkor fogunk gyanút, amikor a fiait pont akkor viszik el, amikor Kurázi mama éppen seftel. De hát végül is ha Kurázi mama jelen van, a fiait akkor is elviszik, csak legföljebb az ő jajgatása közepette. Kurázi mama voltaképpen nagyon elmés asszony, aki a józan paraszti bölcsességen felül még fölös tapasztalatokkal is rendelkezik. Kurázi mama tulajdonképpen okos teremtmény, akin sem-mi sem tud kifogni, csak az élet véletlenei, és még csak nem is kell túl sok háború ehhez a végeredményhez, mert Brecht harmincéves háborúja kísértetiesen emlékeztet a kapitalista országok huszadik századi békéjére. Kurázi mama mégis végtelenül buta, és azért buta, mert nem forradalmár.

Brecht, a forradalmár

Brecht szerint Kurázi mama felelősségre vonható a fiai és a saját balsorsának előidézésében halált okozó gondatlanságért. Pedig könnyű volna a dolgot a háborúra kenni, vagyis a mindenkori

körülményekre. De Brecht föl meri vetni a kisember felelősségének kérdését még akkor is, amikor világosan látja (1938-ban), hogy a világháború kitörése elkerülhetetlen. Brecht nem állít kevesebbet, mint azt, hogy a Kurázi mama-féle emberek H és az egész dráma ilyen emberekkel van tele, Kurázi mama a dráma valamennyi szereplőjének szorzata - felelősek a háborúért, és éppen butaságuk miatt bűnösök, amiért nem ismerik föl, hogy a világot gyökeresen meg kell változtatni. Valamennyien azt hiszik, hogy az a világban mégiscsak el lehet lébecolni valahogy. Talán ki lehet húzni. Talán meg lehet úszni. Minden jel ellentmond ennek a hitnek, de ők nem hajlandók észrevenni a jeleket. Kurázi mama némi szenvedés után minden csapás fölött napirendre tér - és folytatja ezt mindaddig, amíg senkije és semmije sem marad. És még akkor sem jön rá, hogy a világ alapjaiban van elhibázva.

Brecht számára ez a butaság a gyöngé emberek öncsalása, a gyávák menedéke, a megalkuvók öngazolása, vagyis nem az emberekkel született adottság, hanem szerzett tulajdonság, méghozzá önkéntesen vállalt megfutas a lényeges kérdések elől. Brecht éppen a *Kurázi mamában* nagyon pontosan és nagyon igazságosan leírja a megalkuvásra készítő körülményeket, és a megalkuvás lelki folyamatát. Teszi ezt úgy, hogy csalafinta íróniával az agyunkba piszkál: ti is úgy gondolkodtok, mint ez az asszonyság. Kurázi mama, mint ismeretes, egy katonát be-szél le arról, hogy megérdemelt jutalmát követelje, miközben maga Kurázi mama is panasztételre vár. Mire a kapitány megjön, Kurázi mama is letesz a panaszról. Kurázi mama azzal érvel, hogy a dolog ügyis reménytelen, ha a panaszos haragja kicsi. Ebben tökéletesen igaza is van. Az egész jelenetben Kurázi mamának van igaza. Ha azonban a jelenetet az egész drámában vizsgáljuk, akkor világossá válik, hogy Brecht elítéli Kurázi mamát, és mindenkit, akinek a haragja nem elég nagy. Brecht a darab

Ez utolsó jelenetben Psotától hatalmas gesztusokat látunk. Szétterpesztett láb, lihegő indulat. Walter Benjamin - aki ugyan megkérdőjelezte az átélés lehetőségét Brecht színpadán - a színész feladatának elsősorban az „idéhető gesztusokat” vélte. „A színésznek értenie kell hozzá, hogy kiemelje gesztusait, mint a szedő ritka szedéssel a szavakat.” (Kommentár és prófécia, Bp. 1969. 184.)

A kocsihúzás, az istrángjában szinte

magát tépő asszony alakjában ilyen „idéhető gesztust” teremtett Psota. Aki a néma Kattrintól *A kaukázusi krétakör* Gruséján és *A koldusopera* Pollyján keresztül a *Kurázi mamával* ért el Brecht-tolmácsolásai csúcására.

egészével nagyon világosan kimondja, hogy az adott világ a lehető világok legrosszabbika, és aki ezt nem látja be, és nem tesz azért, hogy a világ más módon legyen, az ön- és közveszélyes örült még akkor is, ha rengeteg bölcsesség, szeretet, furfang és báj szorult is belé. Brechtnek az nem elég, hogy Kurázi mama időnként feljajdul a háború ellen, hogy olykor átkozódik. Brecht állandó és hatalmas haragot kér számon. Titokban. A dráma egészébe kódolva.

Mondogatják, hogy az érett Brecht érzelmesebb, lágyabb, emberibb fiatalkori önmagánál. Értik ezen azt, hogy az érett Brecht jóval kevésbé forradalmár. Holott a dolog éppen fordítva van. Az érett Brecht forradalmár csak igazán, jóval pontosabban, jóval ironikusabban és ha lehet, még megátalkodottabban. Főleg a *Kurázi mama*-ban.

Az előadás

Ha Brecht dühöng Kurázi mama vakságán, mint ahogy dühöng, bár jólnevelt realista módján ezt szalonképesen leplezi, akkor a rendező sem tehet mást, mint hogy elképed és felindul azon, hogy ez az alapjában jólelkű és szépreményű asszony milyen örülten rohan a végzetébe. A rendező keserűsége, úgy tűnik, nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy a nézők először Kurázi mama vakságát vegyék észre, aztán lehetőleg a magukét is. Ha Brecht ennyire tisztában van azzal, hogy a háborút, vagyis az emberellenes világot ilyen emberek csinálják és így, vagyis Kurázi mamák alakítják a világot olyanná, amilyen, akkor a rendezőnek is kétségbe kell esnie amiatt, hogy az emberek fejében levő zagyvaság, tisztázatlanság és homály bizonyos időn belül őket magukat gyilkoló szörnyetegként csapódik le a világra. Brecht azt akarta, hogy az emberek tanuljanak Kurázi mama sorsából, annak az embernek a sorsából, aki nem tudott tanulni. Ennél kevesebbet a rendező sem akarhat. És bármekkora is a rendezői szabadság, ebben az esetben mást sem akarhat. A *Kurázi mama* nem shakespeare-i gazdagságú dráma, egyvalamiről szól és egyféleképpen. Nagyon egyszerű, csaknem szimpla darab a *Kurázi mama*. Azt a marxi tételt illusztrálja, hogy az emberek maguk alakítják történelmüket. Brecht a tételtől azt sem felejtette ki, hogy „nem tudják, de teszik”. A tétel érvényét egyelőre semmi sem veszélyezteti. A tételt időnként érdemes az emberek agyába véteni. Nemcsak Brechtet

játszva, de akár minden színház minden előadásán. Persze Brecht esetében a rendezőnek könnyebb dolga van. Főleg a *Kurázi mama*-ban.

Vámos László azonban *humanizálni* akarta a *Kurázi mama*-t. Konceptiója szerint Kurázi mama semmivel sem rosszabb másoknál, semmi jogunk sincs elítélni, bírálni vagy akár csak egyes tetteit helyteleníteni, nincsen erkölcsi alapunk arra, hogy Kurázi mamára kenjük a felelősséget a háborúért, így tehát Kurázi mama egyszerűen hányódik, nem ok, csak okozat, nem bűnözők, csak bűnhődik, nem gyilkos, nem cinke, egyszerűen csak áldozat, némely emberi, ám megbocsátható gyöngékekkel, amelyek az idők kezdete óta az ember sajátjai. Kurázi mama efféle áldozati bárány volta továbbá arra csábította a rendezőt, hogy alakjában olyasmit mutasson fel, ami lehetetlen: az emberi teljességet. Ilyen emberi teljesség mint fogalom az elvont humanizmus fegyvertárában is létezik, az általános emberszeretnek ez az emberi teljesség a célja.

Ebben a felfogásban eltűnik a különbség a szereplők között. Igaz ugyan, hogy Brecht úr ravasz kópé, és az összes szereplő közül éppen Kurázi mamát faragta a legelevenebbre, következőképpen a legvonzóbbra, sőt, az érzelmeket sem tagadta meg tőle, de azért a többiek mégsem veszejtik el a gyermekeiket. Igaz, nincs is nekik, és az is igaz, hogy Kurázi mamán is csak a véletlen és persze a háború fog ki. Ami pedig az önzetlenséget, az önfeláldozást illeti, ott Kurázi mamát bizony lepipálja a lánya. Ha azonban Kurázi mamát szeretnünk kell, ezek a különbségek érzékelhetetlenek. Valóban így történik, a néma Katrin ugyanúgy vonaglik néma fájalmában, mint Kurázi mama hangosabb fájalmában, a fogytán fogyó családok kísértő személyek pedig valamennyien jóval sötétebb színben tűnnek fel, mint szegény Kurázi mama. Tulajdonképpen nem csodálkozhatunk azon, hogy mondjuk a Kurázi mama főztjét evő papot kevésbé zárjuk a szívünkbe, mint a hibát hibára halmozó Kurázi mamát, mert a relativizmus talajára érkezünk, ahol minden bizonytalan és önkényes, és ahol megfontolásainkat félre kell tennünk.

Annál is inkább, mert a rendező az érzelmeinkre apellál. A játék középpontjába olyan Kurázi mamát állított, aki a három és fél órás előadás első háromnegyed óráját kivéve végigszenvedi az

életet. Hol könnyedebben, hol súlyosabban, de szenved, tulajdonképpen az egész emberiség nevében vagy éppen helyette. Ami ebben a szenvedésben igazán érdekes, az az, hogy ez a Kurázi mama általában szenved. Ez az általánosság ugyanis belengi az egész előadást. Nemcsak Kurázi mama ember általában, de a többi szereplő is valami hasonlóra törekszik: a szereposztás meghatározását próbálják eljátszani a lehető legáltalánosabban, az írrok írrok, a fiatal katona fiatal katona, az idős katona idős katona és semmi több. Általános emberi tragédiát kell látnunk, az előadás mindvégig az általános szférájában mozog, egyéni vonásokkal csak néhány alakításban találkozunk, feltehetőleg színészi önkény következményeként. A rendezői koncepcióval egyidőben egy másik vonulat is érzékelhető az előadásban, és ez a két erő érdekes módon erősíti egymást. Arról van szó, hogy a színészek meglepően ösztönösen játszanak. Ezt onnan lehet tudni, hogy köz-helyekben gondolkoznak, gesztusaik, hangsúlyaik, egyáltalán, egész alakításuk annyira a megszokottat, az átlagot idézi, hogy felvetődik a kérdés: kevés volt-e a próbaidő, és ezért nem került sor az egyes alakítások kidolgozására - ezt a feltevést erősíti az, hogy a második előadáson, amelyet láttam, a színészek keveset bakiztak ugyan, de észrevehetően nagyon nagy figyelmet szenteltek a pusztán szövegmondásnak -, vagy pedig a rendezői koncepció általánossága hozza ki a színészekből a közhelyeket.

Akár ezért, akár azért, az is tény, hogy az előadásban alig van játékölet, összjátéknak pedig feltűnően ritkán lehetünk tanúi. Mindössze két alakítás emelhető ki, bár ezek sem megformált, kidolgozott alakítások. Az egyetlen igazi játék-ötlet Márkus Lászlóé, aki egyetlen pillanat erejéig megteszi azt, amit Tovsztonogov a Nemzeti Színházban minden színésztől három és fél órán át megkövetelt: eljátszik egy szót. Eljuttassa a szövegbeli molyokat, tudniillik kapdosni kezdi őket az ember frenetikus molyirtó ösztönével, és egy finom ötlettel meg is toldja: a következő mondat elején megakad, mintha egy molyt köpne ki a torkából, és csak azután folytatja. Ettől eltekintve Márkus alakítása is széteső, és nem tudjuk meg, milyen az a papocska, aki háborúhosszat Kurázi mama szoknyája mellett lebzsel. A másik néhány emberi perc Horesnyi László érdeme, aki egykori szoknyavadász sikereit haj-



Brecht: Kurázszi mama (Madách Színház). Psota Irén (Kurázszi mama), Kalocsay Miklós (Stüsszi), Szénási Ernő (I. őrmester), Papp János (Eiliff) és Bakay Lajos (Idős katona) (Iklády László felvételei)

dani szeretője szájából visszahallva olyan szívszorogatóan joviális tud lenni, hogy még azt is megbocsátjuk neki, hogy előzőleg olyan unalmasan nyiszálta a marhahúst.

Hogy inkább a koncepcióból következik a színészek érdekes szürkésege, azt egyrészt az bizonyítja, hogy valamenynyien, korra, nemre és tehetségre való tekintet nélkül hasonlóképpen szürkén játszanak, másrészt az előadást kísérő néhány rendezői ötlet is erre vall. A dob például, amellyel a néma Kattrinnak az alvó várost fel kell riasztania, alig szól, mert kicsike úttörődob. Ez nyilván nem véletlen, az általános koncepcióba ugyanis nem illik bele, hogy Kattrin tettének valódi súlya legyen, mert az túlságosan Kurázszi mama fölé emelné. Egy másik ilyen ötlet a már említett fa, amely az egész színpadot uralja. Az előadás valamikor tavasszal, szép, lombos fa alatt indul, és ahogy eljutunk Kurázszi mama telébe, a gyerekeivel és társaival együtt foszlanak le a hatalmas fa levelei is. A szimbólum evidens, és a koncepció-nak meg is felel, mert Kurázszi mama sorsa ezek szerint minden ember sorsa, és ez nem társadalmi, hanem természeti

törvény, az öregedés törvénye, biológiai törvény, és ebben a felfogásban nem lehetünk tekintettel arra, hogy a gyerekek nem kirepültek, hanem történetesen megölték őket, a felelősség kérdése pedig még kevésbé vetődhet föl. Zöldell, zöldell a fa, aztán jön a tél és vége. Ez is azt jelenti, hogy az ember él, aztán meghal. (Egyébként mindentől függetlenül.) Ezek véleményem szerint nagyon is átgondolt rendezői megoldások, ezért említettem éppen ezeket, és nem azt, hogy Eiliff lábán bocskor van, pedig a szöveg szerint csizmát kellene viselnie.

Psota

Ez a nagyszerű színésznő, aki számtalanszor bizonyította már, hogy mindent tud, és aki éppen olyan kitűnő Brecht-színésznő lehetett volna - és lehet is -, mint amilyen Brecht-színész Major Tamás, most pszichológiai tanulmányba illő helyzetbe került. A rendező koncepcióját teljesen a magáévé téve ebben az egy szerepben akarta megfogalmazni az egész emberiséget. Ennek következtében páratlan intenzitással éli át a szerepet. Apró megszakításokkal három és fél órán át gígászi belső küzdelmet foly-

tat, és minden szempontból meddő a küzdelme, még a szerep szerint is, hiszen Kurázszi mamának valóban semmi sem sikerül. Küzdelme annyira befelé maró, hogy az önszugesztió Psota esetében csaknem életveszélyes méretet ölt. Psota Irén Kurázszi mama szerepében csakugyan küzdeni és meghalni megy a színpadra, méghozzá az egész emberiség nevében.

Ebben persze az a különös, hogy ez a rendkívüli átélés éppen egy Brecht-darabban történik. Annak a Brechtnek a drámájában, aki egész életében azért harcolt, hogy a színész ne átéljen, hanem megmutasson. Aki állandóan hangoztatta, hogy nem életet ír, hanem játékot.

Még egyszer: beleélni vagy megmutatni?

Amikor Brecht azt mondta, hogy a színész ne átéljen, hanem megmutasson, akkor nem az egyedül üdvözítő módszert találta föl, hanem a színészek évezredek gyakorlatát írta le. Akármennyire beleéli is valaki magát egy szerepbe, azzal két okból nem azonosulhat: mert a szerep nem ember, és mert a saját bőrtükből mégse tudunk kibújni. Időleges tu-

dathasadás persze létrejöhet, ezt az állapotot azonban a színész „eredeti” személyisége kontrollálja - esetleg tudat alatt, de kontrollálja. Már csak azért sincs szó valódi tudathasadásról, mert a színész önmagából választja ki és erősíti föl a szerep megkövetelte vonásokat, amelyek rejtve, lappangva megvannak benne, de a szerep kell ahhoz, hogy mozgósítani lehessen őket. Akiben sok ilyen lappangó vonás van, az tehetséges, aki pedig ezeket mozgósítani is tudja, az színész. A beleélés, átélés helyett ezért ajánlatos volna *kiélést* mondani. A színész *kiéli* magából rejtett tartalékait.

Amikor a színész szerepet alakít, akkor nem egy másik ember vonásait veszi magára, még csak nem is egy másik embert él ki saját magából, hanem bizonyos emberek összességének közös vonásait mutatja föl, és akkor a színész valamilyen különös, sosem volt lényként jelenik meg előttünk: típusként. Az csak látszat, hogy a színpadon emberek mozognak és beszélnek. Ez a naturalista színház valamennyi válfajának legnagyobb tévedése. A színpadon nem emberek mászkálnak, hanem emberek által írt és emberek által eljátszott fantomok. Brecht ezt be merete vallani, és hajlandó volt számolni vele. Nem az epikus szín-ház, de a V-effekt a fontos Brecht elméletében, mert a színészt valóban el kell idegeníteni attól a téveszmétől, hogy alakítás közben másik emberré válik. Nem válik másik emberré, mert nem embert alakít, hanem többet, mást, olyasmit, ami még nem volt, ami csak emberi tevékenység, méghozzá agytevékenység nyomán jöhet létre: típus. A színész az alakítás időtartamára a különös szférájába ugrik a maga egyedi szférájából, és ez nem valami új dolog, amit Brechtől kellene megtanulnunk, mert a görög koturnus és a maszk annak idején egészen nyilvánvalóan jelezte, hogy a játékban nem embereket, hanem típusokat látunk.

A színész tehát a különös szférájába ugrik - de nem ugorhat az általánosba. A színpadon mozgó és deklamáló ember alkotta fantomok összességükben hordoznak magukban valamit az általánosból, és nem külön-külön. Ezeknek a fantomoknak a harcából, tehát különbözőségéből alakul ki az általános törvényszerűség benyomása. Ehhez az kell, hogy a fantomok közötti ellentét - a dráma belső feszítőereje - minél nagyobb legyen, hogy minél tisztábban lássuk, melyek az őket megkülönböztető, il

letve összekapcsoló vonások. A színész tehát kénytelen mindezt megmutatni.

Az átélés, a beleélés, nevezzük akár-hogy, privát ügy. Amikor a színész kint van a színpadon, akár bele is élheti magát valamibe. Az ő gondja. De mindenképpen meg kell mutatnia a típus vonásait, felismerhetővé kell tennie valamit, ami fogalmaink világából éppen őáltala kerül vissza az érzékileg megismerhető világba.

Kurázi mama butaságát nem szabad palástolnia sem a rendezőnek, sem a színésznek, különben Kurázi mamának semmi értelme. Kurázi mama különöségét elveszítvén semmi módon sem nőhet az egész emberiség szimbólumává, mert különösége határait elveszítvén végtelenné válik, megsemmisül, felismerhetetlenül tágga válik, olyan tágga, hogy a megismerni vágyó pillantás nem találja a tér egyetlen pontján sem. Az embernek csak addig van egyénisége és a típusnak csak addig van különösége, amíg határai vannak. A határokon túl már nincs jellem, nincs igazság, Kurázi mama sem igaz, azonosíthatatlan, felismerhetetlen, érdektelen.

A színművészetben ismerünk olyan műfajt, amely a típus, vagyis a különös szintje alatt van, közel az egyediség tartományához, ez az utánczás, a paródia, nem ismerünk azonban olyan műfajt, amely a különös szintjét meghaladná. Elvileg lehetetlen. (A parabolát nem tekintem művészetnek.)

A színház célja

Az elidegenítésnek (brechti értelemben) volt egy nagy vívmánya: a songok segítségével visszaopta a színházba azt, amit oly kiváló sikerrel öldöcsött ki belőle a naturalizmus minden válfaja: a költészetet. Egy fantom beszélhet versben, egy köznapis ember semmiképpen. A költészetben érzelmek vannak. Ami-kor azonban a költészetet, adott esetben a brechti songokat úgy adják elő, mint-ha operettáriák volnának, akkor érzelmekről szó sem lehet, akkor érzélgés van. Nemcsak Psota Irénnek vagy mondjuk Papp Jánosnak kell érzelegnie a songokban, de érzelegnie kell Nagy Annának is a néma lány szerepében, és színpalrepsztenie kell majdnem mindenkinek - ami szintén az érzélgés megnyilvánulása. Az érzélgésnek a magyar színháztörténetben nagyon mély gyökerei vannak, a népszínműnek, az operett öcskább fajtájának, a hercegferenci naturalizmusnak a hatása olyan erős, hogy

csaknem ösztönösen érzélgünk, csaknem ösztönösen rosszak a beidegződéseink.

Az érzélgés az általánosságban való gondolkodásnak és élésnek következménye és velejárója. Általánosságokban akkor gondolkozik az ember, amikor nincsen célja. A művészetben soha nem a tehetség, a mesterségbeli tudás, a technika a döntő, miután mindez sokakban megvan és fölösen, hanem a szándék. Az indulat ereje, a fölhaborodás keserősége, a beleszólás szenvedélye.

Amikor Kurázi mama fölmagasztosul, akkor a butaság magasztosul föl. Amikor az emberiséget Kurázi mama alakjában emelik piederasztátra, akkor a céltalanság dicsőségét zengik. Amikor Kurázi mama fölmagasztosul, akkor a színház akaratlanul is azt prédikálja: tegyétek le a fegyvert a butaság előtt.

Márpedig a művészet feladata az, hogy foggal-körömmel verekedjék az életért. Brecht a *Kurázi mamában* Kurázi ma-ma butasága ellen hadakozik, mert a butaság a halál. Minden más lényegtelen.

Bertolt Brecht: Kurázi mama (Madách Színház)

Fordította: Nemes Nagy Ágnes, rendezte: Vámos László, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Köpeczi Bócz István.

Szereplők: Psota Irén, Papp János, Kallós Miklós f. h. Nagy Anna, Horesnyi László, Márkus László, Bencze Iлона, Gárics János, Szénási Ernő, Arva János, Vándor József, Bay Gyula, Frankovits Péter, Nagy Béla, Fillár István, Bakay Lajos, Cs. Németh Lajos, Deák B. Ferenc, Kóricza Miklós, Kiss Endre, Maróti Gábor, Bányai János, Pádva Ildikó, Tímár Béla, Medgyesi Juci, Lóth Ila, Gaál János.

A Színházművészeti Szövetség közgyűlésén megválasztott új elnökség névsora

Ádám Ottó	Némethy Ferenc
Bodrogi Gyula	Olsavszky Éva
Bozó László	Rátonyi Róbert
Drahota Andrea	Sulyok Mária
Feleki Sári	Sík Ferenc
János Lajos	Sándor János
Komlós János	Szinétár Miklós
Kazimir Károly	Szilágyi Dezső
Kállai Ferenc	Székely György
Marton Endre	Váradai Hédi
Major Tamás	Várkonyi Zoltán
Majczen Mária	Vámos László
	Valentin Ágnes

Pauer Gyuláról - színpadképei ürügén

A vidéki színházban, ahová eddig Pestről küldözgették a kész díszlet- és kosztümterveket, egyszer csak megjelenik egy szelíd képű, hosszú hajú, szakállas fiatalember, és bejelenti, hogy ő az új darab díszlettervezője ... Mintha egy Rejtőregény kezdő sorait olvasnánk. A következő mondat szinte önként kínálkozik: „Kitört a pánik.”

Kaposváron nem okozott pánikot a fiatal képzőművész Pauer Gyula meg-jelenése - bár némely tekintetben kétségtelenül meglepetésekkel szolgált. Kertész Mihály rendező - még végzős főiskolás korában - „szólította le őt Balatonbogláron, a Kápolna-tárlaton. Pauer ekkor már jó idő óta a „pszeudo” problémakörével foglalkozott. Rövidre fogva és mérhetetlenül leegyszerűsítve, ez a probléma így szól: hogyan lehet egy-egy markáns térformát alkalmas módon rávitt felületjáték segítségével valami egészen más, de nem kevésbé valóságosnak tűnő térformává átalakítani mondjuk, egy félgömböt csonka kúp-pá . . . Pauer persze a metamorfózisnak nem elsősorban a látványossága izgatta; ezt inkább csak amolyan tetszetős „göngyölegnek” szánta, szellemi „árújának kelendőbbé tételére. Maga az „áru” ugyanis ez esetben egy kaján figyelmeztetés volt az ilyesmire még egyáltalában érzékeny emberiséghez, amely figyelmeztetés talán így lenne átfogalmazható hét-köznapni nyelvünkre : „Ne hagyd magad becsapni!” Közlebről: mennyire tökéletesek az elhíttetés műfogásai, mennyire illúziókeltő a sugallni kívánt látszatvalóság.

Ezen a ponton lép be a vizsgabemutatóra készülő végzős színházi rendező Pauer Gyula „életművébe”.

Az ajánlat mindenesetre eléggé csábító: Jevgenyij Svarc Hókirálynőjének a díszleteit kellene megtervezni. A darab mesejáték. A díszletnek és a jelmeznek tehát kézzelfoghatóvá kellene tennie a nem létezőt, a sohasem létezetet, az elvileg sem létezhetőt . . . Igazi „pszeudo”-feladat! Pauer vállalja - fel-tételekkel.

Hamar világossá válik számára, hogy

nem lehet külön tervezni díszletet és jelenet. A színpadon együtt vannak jelen, egyszerre hatnak. Hogyan is tehetné ki magát annak, hogy a más tervezte ruhák „ellene dolgozzanak” a díszleteinek! Fokról fokra, a mindennapi gyakorlat révén ébred rá olyan igazságokra, amiket a „profik” iskolapadból hoznak magukkal.

Magától értetődően vállalja, hogy amatőr. Ami azt is jelenti, hogy csak ott és addig dolgozik, ahol és ameddig magáénak érzi a darabot. Viszont sokat hajlandó tenni annak érdekében, hogy magáénak érezhesse . . .

Mindjárt a kezdet kezdetén sarokba szorítja „felfedezőjét”: a fiatal rendezőnek pontról pontra meg kell fogalmaznia rendezői elképzeléseit, hogy azután ő a maga ötleteit szembesíteni tudja velük. A nyár nagyjából rá is megy az egyeztetésre - még a strandon is erről folyik a vita. Érzi, nem szabad meghátrálnia: ha most kényelmeskedik, a rendező nem „hordja ki” a témát, s így ő vaktában lesz kénytelen tervezni - valamit, amiről csak akkor derül majd ki, hogy alkalmas vagy csapnivaló, amikor már késő segíteni . . .

Azután eljár a próbákra, amiből apróbb bonyodalmak származnak. Többen a színház törzsgárdájából ugyanis nehezen értik, mit kereshet egy díszlet-tervező a próbákon. Másoknak a meg-szólítása okoz fejtörést. Ismét mások azon töpregenek, vajon parancsolhatnak-e neki, vagy éppen ellenkezőleg, követniük kell az utasításait . . .

Az első próbák után meghökkentő ajánlattal áll elő: módosítani szeretne a tervén. Most, hogy pontosan látja a mozgásokat, a szereplők reális méreteit és gesztusait, egy-két részletet másképpen oldana meg. Félreértés ne essék: nem a díszletet akarja tetszetősebbé - a rendezői elképzelést szeretné hatékonyabbá tenni. A dolog persze nem megy simán. El-végre műszak is van a világon, és az határidőket szab, minthogy maga is ha-táridőre teljesít. Ismét egy kérdés, amely csak a „csecsemőknek” új : vajon a gombhoz varrjuk-e hát a kabátot vagy a kabáthoz a gombot? Azaz: melyik az előbbrevaló, a művészi szándék vagy a „kiszereles”? De végül is nem árt a fegyelmezés. Ezentúl ha fenntartja magának a jogot, hogy improvizáljon, egyszersmind tudomásul veszi, hogy „vízzel kell főznie”. A legegyszerűbb, legtisztább „minimál”-megoldásokat így

most már a belső kényszer mellett a külső is sugallja.

A *Hókirálynő* díszletei csak addig a fokig egyszerűsítettek, hogy még szárnyalásra bírassák a gyermeki fantáziát, és csak annyira dúsítottak, hogy ennek a szárnyalásnak önkényes határokat ne szabjanak. A korábbi műhelygyakorlatban már kipróbált pszeudo-megoldás - gyűrt szövet illúziója sima felületen - most kettős szerepkörben működik. Színszegénysége és sejtelmes bolyhossága folytán elhíttetően idézi a tél hangulatát, más szelepkörben viszont ugyan-ezek a vizuális adottságok hűvös márványfal szeszélyes érzetét szuggerálják. A háttér tehát mindvégig változatlan, és amíg magában áll, egyszersmind né-ma is, lehetőségeit magába rejti. Am abban a pillanatban, ahogy behelyezünk valamely markáns formát - bútort, képet stb. - egy a sok rejtett jelentéslehetőség közül azon nyomban konkretizálódik: a színtér megelevenedik, *egyéniséggé* válik. Így avatja lényegében egyetlen behelyezett díszletelem, egy monumentális hókristály a semleges terepet Hókirálynő palotájává, míg máskor a felnagyított bankjegyminta: rablóbarlanggá. A logika ezúttal félreismerhetetlenül népmesei: így válik a menekülő hős által hátravetett kefe erdővé, a kendő tóvá stb., egy-egy olyan tulajdonságuk manifesztálódása révén, amely a mindennapos használatban rejtve maradt. A népművészet legbenső, soha el nem évülő értékeinek ilyen mély megértésével és ilyen elegáns, izzig-vérig korszerű felhasználásával ritkán találkozni manapság, a folklórmajmolás divatja közepette.

Pauer Gyula eddig négy darabhoz tervezett színpadképeket Kaposváron. Belejött a munkába, és ma már a jelenléte nem okoz megütközést. Sőt - ami eddig nem fordult elő a helyi gyakorlatban: a *Tartuffe* díszletei sorozatosan nyílt-színi tapsot kaptak.

A legutóbbi munka - Heinrich von Kleist *Homburg hercege* című drámájának díszlettervezése ismét sok érdekes tanulsággal szolgálhat. Példaszerű mindenekelőtt a feladat elemzése. És itt mindjárt meg kell jegyezni: Pauer díszletei arról is pontos képet adnak, mennyire érett a *rendező* elképzelése a darabról, milyen mélységig hatolt be a produkció vezetője a konfliktusba, egy-egy jelenetbe vagy akár egy-egy figura jellemébe. „Keress a kicsiben a nagyot!” - az alkímia legendás atyjának, Hermész

Triszmegisztosznak ez a híres mondása a való világ szerves összefüggéséről, akár mottója lehetne Pauer legújabb színpadképtervezői gyakorlatának. A darabban egymással szemben álló két főszereplő, Frigyes Vilmos választófejedelem és Frigyes Artúr, Homburg hercege, két életforma, két világszemlélet megtestesítője - ugyanakkor végelemzésben egymásnak elmaradhatatlan kiegészítői is. Mindkettő számára egyszerű, egyértelmű és szembeszökő jelet keresett és talált Pauer - borítón mellékelte vázlat-lapja is tanúsítja -, és ezeket az egyszerű, szimbolikus formákat végigjátszatja a színpadkép valamennyi kellékén, a legkisebbtől a legnagyobbig. Külön-külön, a két szemben álló fél valamelyikének jellemzőjeként ugyanúgy előfordul az *amorfi*, illetve a *konstruktív* képlet, mint egymást kiegészítve, egyetlen összefüggő kompozícióba olvasztva - ha az egész szituáció jellemzése a feladat. Szerencsés lelemény, hogy ez az összetett képződmény körvonalaiiban éppen a barokk kagylóformához közelít, amely így egyben a cselekmény korára nézve is szemléletes felvilágosítást ad. Így alakulnak azonos ritmusképletre - mintegy a cselekmény belső logikájától kényszerítve - a szintér alaprajzának lépcsőzetes törésvonalai, az asztallapok, ablakkeretek, de még a kandaláberek és a zászlók kanyargó kontúrjai is; és ugyanez a ritmus hullámszerűen tovább, a szerepek szerint megoszolva, a főbb alakok ruházatain. Más szóval: amikor azonos alapformából léptékkülönbséggel más-más elemek alakulnak ki, voltaképpen ugyanannak a valóságnak - a darab valóságának - más-más metszeteit kapja a néző.

Egyáltalán nem volt könnyű dolga Pauernek, amikor egy sokszereplős, sokféle helyszínen játszódó darabhoz kellett egyszerű, lényegretörően szűkszavú - és nem utolsósorban: olcsó - díszleteket terveznie. Megoldása - egy-két apróbb disszonáns „elszólástól” eltekintve - nagyvonalú, jól átgondolt, tiszta. Lényegében véve egyetlen alapötletre épül: a hátrafelé lépcsőzetesen emelkedő talpazat gyakorlatilag is, virtuálisan is *rétegekre* bontja a darabot; és ezáltal mind-járt értelmetti is, anélkül, hogy „kifecsegné” a csattanóit, előre jelezné konkrét fordulatait. Amikor a szereplők fel-vagy lelépegetnek egyik rétegből a másikba, egymáshoz viszonyított helyzetük *mindenféle* - tehát nemcsak konkrét téri - vonatkozásban megváltozik. Nem mindegy például, hogy a fejedelem a má-

sodik lépcsőfokról szól-e le az elsőn álló alattvalóhoz, vagy eggyel följebb lépve, legfölülről, miközben esetleg az alant állók is lejjebb kerülhetnek még egy fokkal. (Hogy mennyi vesződségbe került ennek a helyi viszonylatban szokatlanul bonyolult konstrukciónak a kivitelezetése a rendező, illetve a díszlettervező részéről, arra most nincs mód kitérni. Fő az, hogy megvalósult. Megérte!)

A színpadkép egyéb részletmegoldásairól dióhéjban talán ennyit: a háttérvetítés célratörő és ökonomikus volt; a körbefutó fehér tüllfüggöny dramaturgiai indokolt helyeken „elevenedett meg”, ilyenkor érzékletesen idézte a köd ülte romantikus tájakat.

A jelmezekről és a kellékekről már kevesebb jót mondhatunk. Pedig Pauer egyik legfontosabb újítása korábban éppen ezen a területen zajlott le. A módszer lényegét már ismerjük: a próbákon rendszeresen skiccelt. A színészek ilyenkor tudvalevőleg hétköznapi ruhájukban játszanak, otthonosan mozognak, nem is sejtve, hogy minden fontosabb mozdulatuk „jegyzőkönyvbe” kerül, hogy alapul szolgáljon a majdani jel-mezhez. A színész „polgári” öltözékébe is személyiségét viszi bele, amit majd a szerep eljátszásakor kiteljesít - ehhez kell hát alkalmazni a jelmezt is. Hiszen végső soron a rendező is ezt a pontosan nem definiálható, ám számtalan részformában és gesztusban szüntelenül megnyilatkozó egyéniséget vette figyelembe, ami-kor a szereplőt kiválasztotta a megfelelő szerepre. A darabban azután a színész már „ismerős” jelmezben lép színre - jóllehet maga sem tudja, honnan olyan ismerős neki a ruhája.

Hogy ezúttal mégsem tudjuk egyértelműen dicsérni a jelmezeket, annak többféle oka van, de ezek nem mind tartoznak a jelmeztervezőre. Lássuk például a két főszereplőt. A választófejedelem a hideg ráció, a rend megtestesítője - feszes szabású, hideg színekben pompázó öltözetet visel. Vele szemben a romantikus lelkületű, lobbanékony, csupaszív Homburg herceg ruházata lezser, majd hógynem lompos, színészsében a kék és a fehér dominál. Hogy ez a vizuális „feleselés” mégsem hat igazán meggyőzően, annak leginkább két oka lehet, és ezek közül - mint említettük - a rendező felfogás számlájára írható. Konkrétan: Homburg hercegének lezser öltözéke XX. századi értelemben

lezser. Ruhadarabjai akár napjainkban is felölthetők lennének, lelkivilágának jelzése is alapjában véve jelenkorból ismert műfogásokkal történik: nyitott ing, félvállra vetett köpeny stb. Ezzel szemben Frigyes Vilmos öltözéke kifejezetten saját korához kötötte merev. Ez a viselet semmiképpen sem függetleníthető attól a jól körülhatárolt történelmi miliőtől, amelyben viselője élt. A két főszereplő így vizuális értelemben nem azonos közegben, nem azonos időrétegben mozog; összecsapásuk nem is lehet hát igazán átható erejű. (A másik okkal, a színészi játék, illetve a rendezői felfogás apróbb döccenőivel e helyütt nem foglalkozhatunk bővebben. Már csak azért sem éreznénk ezt méltányosnak, mert Zsámbéki Gábor rendezését alapjában véve sikerültnek, a színészi játékot pedig általában jó hatásfokúnak éreztük. Részletekbe menő elemzésre viszont e tanulmány keretei nem adnak lehetőséget.) (A rendezés és a színészi játék elemzésére visszatérünk. A Szerk.)

Mindent összevetve: az az érzésünk, hogy Pauer Gyula kaposvári színházi munkája mind a színház, mind a művész számára hasznos tanulságokkal járt. A színház vállalta a kockázatot - és nem vesztett rajta! Pauer kockázatvállalása talán kevésbé tűnik látványosnak, mindamellett legalább ugyanilyen jelentős. Tervezési gyakorlatában az individuális művészegyéniség konfliktusa a feladat meghatározta kollektív művészeteszménnyel ritkán tapasztalható harmonikus, sokféle vonatkozásban ígéretes megoldásokhoz vezetett.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Földes Anna: Három forradalmár

Almási Miklós:
A versenyló halála

Poór Anna:
Ábel és a magyar játékszín 73-ban

Köröspataki Kiss Sándor:
Két este vendégekkkel

Szűcs Miklós: Három új diplomás

Szántó Judit:
Brook „Orghast”-ja Iránban

BÉCSY TAMÁS

A „hihetetlen lehetséges”

Hernádi Gyula Antikrisztusáról

„A költészet szempontjából ugyanis előnyösebb a hihető lehetetlenség, mint a hihetetlen lehetséges”.

(Arisztotelész: Poétika XXV.)

Egy perui bányászfalu mellett egy amerikai részvénytársaság Forrestal nevű vezérigazgatója meggyilkolásának ürügyén megtizedelik a sztrájkolókat. Az erdei tisztásra megérkezik egy Idegen, aki feltámasztja a halottakat. Falcon, a kivégzés vezetője természetesen őt is le akarja lőni. Az Idegenben a golyó nem tesz kárt, teljesen sértetlen marad. A rárohanó katonákat egy kézmozdulattal megöli, majd egy következővel feltámasztja. Az Idegen nemcsak az életet tudja kézmozdulatokkal elvenni és visszaadni, de például Falcon személyi adatait és legtitkosabb gondolatait is ismeri, tudja két héttel ezelőtti álmát, azt, amelyet Falcon már talán el is felejtett. De ért a varázslathoz, a csodatételhez is: az éhező tömegnek kenyeret és bort varázsol az egekből. Azt a képességet, hogy kézmozdulattal ölni lehessen, át is tudja adni - az emberek ezzel élnek is: a csodás kenyérszaporítás közben, hogy minél nagyobb kenyérhalom jusson kinek-kinek, a másikat megölik. Az Idegen parancsára azután a megölteket csókkal ők maguk támasztják fel.

A szimbólumokhoz hozzászoktunk. Egy vadkacsa éppúgy lehet szimbólum, mint egy országút egyetlen fával, vagy mint egy „Második császárság korabeli szalon”, de akár egy erdei tisztás is. Legjobb tudomásunk szerint az Antikrisztus is szimbólum, a János-evangéliumból, a Jelenések Könyvéből és Szent Pál leveleiből. Az Idegent kezdjük mindent tudó és minden hatalommal rendelkező pozitív tartalmú szimbólumnak tekinteni. Pozitív a tartalma azért, mert egy forradalmi helyzethez hasonló időpontban lépett a darab világába a forradalmárok, a népen segíteni. Mondja is, azért jött, hogy segítsen. A nép azonnal imádni kezdi, mint egy Istent. Ez ellen az Idegen tiltakozik, mondván, ő ember, aki a racionalizmust hozza, mint az egyedüli segítséget. Csodatevő ereje révén ő lesz a darab világában a legfőbb hatalom, s ezt Falcon azonnal észreveszi.

Közvetítőnek, főpapak ajánlkozik, nyilván azért, hogy a fegyveres erőszak szerepét s a maga hatalmát ebben a helyzetben is biztosíthassa. Falcon a nép válaszos hitét használja ki. De ezt az irracionális hitet a racionalizmus képviselőjének, az Idegennek le kell rombolnia, hiszen ez a gátja a mindenható racionalizmus győzelmének. Falcon újabb csodát kér, a harmadnapit feltámasztást, s a falu szép prostituáltja ennek reményében az Idegent lelövi. A feltámasztás azonban ezegyszer elmarad, mert az Idegen halálával bizonyítja be, hogy ő nem Isten, s hogy a népek nem a vallásban, de a racionalizmusban kell bízni, mint segítőerejében. A nép azonban arra jön rá, hogy csak a forradalom segíthet, s most már hisznek a forradalmárnő szavainak - elvonulnak a hegyekbe piros zászlókkal. Az Idegen holtteste a színen marad. Ha eddig azt hittük, hogy ő a darab világán belül szimbólum, most kiderül, tévedtünk. A színpalán mögül egy űrhajó hangja hallatszik, s meg is jelenik két űrhajós, akik társukért jöttek. Szövegeikből kiderül, az Idegen nem támad már fel soha többé, mert a feltámasztásra rendelt idő elmúlt. Meg akart halni, hát meghalt. Abban a világban, ahonnan jöttek ez így lehetséges: valaki csak akkor hal meg, ha ezt ön maga akarja. Az űrhajósok a holttestet itthagyják, ők eltűnnek a csillagost ég is-meretlen helyén levő bolygójukra.

A drámai tények szerint tehát az Idegen nem szimbólum. Mivel az űrhajós-társak valószínűleg megjelennek, az Idegen szimbólumból reális, valószínű lényé lép elő. Lévé ő a főszereplő, a darab egész világa reális világgént jelenik meg. De valószínű életfolyamatot utánoz az indító jelenet (a kivégzés), aztán a Perura, illetve egy konkrét dél-amerikai országra vonatkoztatott helyszín. A szereplők szövegei, az elmondott mondatok igen gyakran konkrétak, egy valószínű élethelyzetre mutató vagy arra utaló mondatok.

Mindezekből természetesen igen nagy zavar keletkezik. Az Idegen létezési módja, létformája a következő: egy másik bolygóról való, onnan, ahol a viszonyok nagyjából azonosak a földön találhatóakkal, csak összehasonlíthatatlanul fejlettebbek, előrehaladottabbak. A rákot ott például úgy gyógyítják, hogy a betegeket egy hatalmas szerkezetekből álló város utcáit kell a megadott sorrendben végigjárnia. O maga képes a természeti törvényeken átlépni, új élet és ha

lál fölött., a gondolatokba és álmokba belelát, kenyeret és bort varázsol. Mindazonáltal nem másfajta lény, de ember ő, s ezt sokszor hangsúlyozza is. Lehetséges, hogy van a világegyetem valamelyik részében egy, a földinél fejlettebb, de emberi világ? Lehetséges, de hihetetlen.

Ha lenne ilyen lény, a mi szemünkben természetesen ' ő lenne a Mindenható. A nézőnek, aki a darabot az egész ismeretében akarja, megérteni, mivel a darab világában az űrhajósok megjelenése miatt valószínűleg kell elfogadnia az Idegent összes tulajdonságával együtt, valószínű mindenhatónak kell elfogadnia. Azonban ő hol mindenható, hol nem. Igen nagy önellentmondás származik abból, hogy az Idegen, aki a darab elején tudta-ismerte Falcon két héttel ezelőtti álmát, később nem tudja, hogy Falcon miért lép fel szavai interpretátorának. Nem tudja azt sem, hogy Falcon és a Prostituált az ő szavainak közvetítése és a saját maguk cselekvése során félrevezetik az embereket, hogy épp attól a racionalizmustól távolítsák el őket, amit az Idegen mint a legfőbb jót hirdet; illetőleg csak akkor jön rá, amikor ezt már egy gyenge képességű földi halandó is láthatja. Az Idegen, aki „egy rendszer valószínűségi állapotait” tudja - és szerinte ez a „dolgozati előretudásával”, magyarul a jövődőlés képességével egyenlő - csak épp a színen bemutatott „rendszer valószínűségi állapotait” nem képes látni; azaz épp itt, a színen veszt el képességeit, itt nem látja a jövőt, s nem látja azt, amit a nézőtől mindenki : Falcon a saját hatalma megtartásának érdekében „tér meg”, s vállalkozik az Idegen szavainak a néphez való közvetítésére. Miért nem lép fel ellene? Továbbá, ha a természet törvényeit a szemünk előtt képes átlépni, ha ismeri az „öngerjesztő növekedés számát”, azaz törvényeit miért nem képes arra is, hogy az emberek tudatát megváltoztassa, illetőleg: miért nem teremt az erdei tisztáson olyan körülményeket, amelyekben az megváltozhatna? Elvégre a kézmozdulatukkal való ölés és feltámasztás képességét is itt, az erdei tisztáson adta át nekik és vonta vissza tőlük. Miért magyaráz és miért nem cselekszik?

Az Idegennek e furcsa természete egyrészt az írói önkény eredménye, másfelől a megteremtett alak jellegéhez való ragaszkodás. Ha az Idegen szimbólum lenne, az előbbi kérdéseket nem lenne

okunk-jogunk feltenni. De mivel ő egy sajátos létformából eredő különleges természettel rendelkező, de valóságos, konkrét lény, azt kell látnunk, hogy épp létformájából következően csak két dologra képes: vagy csodatételre vagy eszméinek-elméletének prédikálására. Létformája épp az *emberi cselekvés* lehetőségét zárja ki, s ezzel az író maga teremti az általa megalkotott darabban a legnagyobb ellentmondást.

Létformája bizonytalanságából továbbá az a kérdés is felvetődik: hogyan jutott el az ő magasrendű társadalmuk oda, ahova eljutott? Szükség volt-e ott forradalomra vagy nem? A darab azt válaszolja, hogy a racionális gondolkodás elsajátításával érhetőek el ezek az eredmények. De mi ez a racionalizmus? Először közhelyek gyűjteménye, amit a szerző azzal mentetget, hogy „A legfontosabb igazságok mindig közhelyek” - ami nyilván maga a legnagyobb közhely. A racionalizmus tartozéka még egy jó adag szó szerinti utópia, aztán a szerző önkényes jóváindulásai. (Arra a kérdésre, hogy miként lehet az emberek közötti vertikális különbségeket megszüntetni, az Idegen azt válaszolja, hogy „génsebészettel”.) E racionalizmus jellemzője még a valódi számmisztika: az „ontológiának két alapszáma van”, az egyik az „öngerjesztő növekedés száma”, a másik „a stabilizálás, a stabilizálódás mutatója” - Hernádi meg is adja mind a kettőt, az első 2,71, a második 3,14. De a racionalizmus ismérveként meg tudhatunk egy érthetetlen elméletet egy bizonyos „pszitron” nevű elemi részecske létezéséről, ami természetesen nem azonos a pozitronnal.

Míg az író az űrhajósok konkrét megjelenítésével reális alakká lépteti elő a főszereplőt, s rajta keresztül a darab egész világát - maguknak a szereplőknek elrendezése, konstrukciója, jellem nélküli és elvont szócsőszerű voltak egy modellszerű írói ábrázolást mutat. Így két össze nem illő ábrázolásmódot kapunk, amely kettőtörzi a darabot. Ugyanakkor többféle, de önmagukban is, egy-másnak is ellentmondó közlést juttat ki-fejezésre.

A modell a következő: a piramis csúcsán van a mindenkori legfőbb hatalom, az alján a nép. Az indításkor a legfőbb hatalom még az amerikai részvénytársaság, a kapitalizmus. Az Idegen megjelenésekor ő foglalja el a csúcst. Halála után, a darab végén ismét az amerikai kapitalizmus lesz a legfőbb hatalom. A pi-

ramis közepén, a legfőbb hatalom és a nép között a következők helyezkednek el: a hatalom Fegyveres biztosítója (Falcon), aki a tényleges hatalmat birtokolja, a bigott Egyház (Zea Farias, az apácanő), az alsópapság (Aldana atya), a Prostitúció (Teresa Alter), a technokrata (Prescott), az amerikai mérnök és végül a forradalom (Maria Vilar).

A darab egyik alapközlése, legfőbb mondanivalója lehet az, hogy a nép sorsán nem lehet segíteni, mert akármilyen is a Legfőbb Hatalom, még ha akár pozitív, mint amilyen az Idegen - közé és a nép közé mindig és szükségképpen beépül a Fegyveres elnyomó és a Prostitúció. Ezek azután nem engedik, hogy a legfőbb hatalom még akár pozitív vagy jó tanítása érvényesüljön, s ők maguk tartják kezükben a valódi hatalmat. Az Idegen haláláig a Fegyveres Hatalmat Falcon képviseli, azután pedig az Őrnagy. Ez az Őrnagy hiába végezteti ki Falcont, modellbeli funkciója ugyanaz.

A darab alapközlése, legfőbb mondanivalója lehet az is, hogy a nép sorsán forradalommal lehet segíteni, ez pedig csak akkor robbanhat ki, ha a vallásos vakhit megszűnik. Ez a közlés azonban csak nagyon ellentmondásosan és egyáltalán nem meggyőzően sugárzik a daraból. Először is igen jellemzőnek tarthatjuk, hogy a forradalmár és a vallás két különböző jellegű képviselője (Zea Farias és Aldana atya) közötti vitában - melynek a forradalom és a vallás problémaköre a tárgya - maga az Idegen egyáltalán nem vesz részt, ő ekkor néma hallgató. Ezenkívül: a darab a maga *drámai tényeivel* egyáltalán nem mutatja meg, hogy a forradalomhoz vezető útnak épp a vallásos vakhit a gátja. Azt, hogy sorsukon a sztrájk és a forradalom segíthet, a bányászok a cselekmény megindulása előtt is tudják. Falcon így jellemzi a helyzetet: „Mi nem egy békés falut tizedelünk meg, mi a lázítókat és a lázadókat irtjuk ki.” A ki-végzendőket Aldana atya „forradalmi *ateistáknak*” nevezi. Maria Vilar, a forradalmár - aki szintén a kivégzendők között van - ezt vágja Falcon szemébe, még a kivégzés és természetesen az Idegen megjelenése előtt: „Nem félünk tőletek. Agyonlőhettek, megkínozhattok, csak egyet nem tehettek, soha le nem győzhettek minket.” Még egy Fogoly, a nép egy tagja is megszólal, s gyilkosnak nevezi Falcont. A forradalom tehát már az Idegen megérkezése előtt érlelődni kezdett, hisz a sztrájkolókat, a lá-

zadókat és a lázítókat végeztette ki Falcon. A drámai tényen nem változtat, hogy a kivégzendőket túsoknak is nevezik.

Arról, hogy a forradalom kirobbanásának gátja a vallásos vakhit, szó sincs tehát az Idegen megjelenéséig. Bizonyára nem is lenne soha, ha ez a zavaros létformával rendelkező Idegen nem jelenne meg. A vallásos vakhitet ő szítja fel a csodák révén, illetőleg az ő csodái adnak alkalmat Falconnak arra, hogy ezt az emberekben felpiszkálja. A vallásos vakhit tehát mesterségesen előidézett, avagy axiómaként kellene elfogadnunk: egy forradalom kitörésének legnagyobb akadálya a vallásos irracionálizmus.

A darab közlése lehet a kereszténység egész történetének - persze ismét modellszerű - bemutatása. Ez esetben az Idegen Krisztus - Falcon és Zea Farias pedig az erőszakos Egyház. Krisztus csodákat tesz és tanításokat ad, az Egyház ezt magyarázza, leegyszerűsítve adja át a népnek, s ugyanakkor félelemben és mámorban tartja. Szertartásokat, litániákat ír elő és tart. Az emberek eleinte imádják az Istent, de azután ez a hit lassan elmúlik. Mikor az Idegen-Krisztus a sírban fekszik, eljártsszák a gúnyos-tragikus Passiót - és ezt a szertartást egyfelől az Istenbe való hittel, másfelől a közben kialakult hitetlenséggel adják-adatják elő, s így az magában foglalja az „Isten halott” problémakört.

A darab közlése az is lehet - noha valószínű, a szerzőnek szándékában sem volt ezt megírni -, hogy a racionalizmus teljesen felesleges és értelmetlen. Az előbbieken utaltunk a darab nyitó jelenetére, arra, amelyben szó sincs a vallásról mint a forradalom gátjáról. Ebbe a helyzetbe lép be az Idegen, hogy a helyzet tartalmát megváltoztassa. A racionalizmust hozza mint az egyedüli és legfőbb segítséget. Ő azonban nem tesz mást, mint - s itt mondhatjuk ismét a mondatot -, hogy fölszítja vagy hagyja fölpiszkálni az emberekben a vallásos vakhitet, azért, hogy ezt aztán saját halálával azért rombolja le, hogy a forradalom kitörhessen. Arra, hogy a forradalom egyenlő a racionalizmussal, egyáltalán nem gondolhatunk. Ezt kizárják a racionalizmus előbb említett zavaros ismérvei. A darab egyébként semmiféle vonatkozásban nem ad lehetőséget e kettő összekapcsolására. Így azután a főszereplő hirdetett elvei és önkéntes halála olyan eredményt hoznak, amely az előbbiekkal nincsen összekapcsolva. A

négyszemközt

dráma széttörése itt is nyilvánvaló. A racionalizmus azért jött el hozzánk, hogy az ő csodái által felpiszkált irracionizmust megszüntesse, így eredményezve azt a forradalmat, amelynek semmi köze a racionalizmushoz, s amely már egyébként is elkezdődött.

Minden dráma alapkonstrukcióját világszemlélet hozza létre, s annak tartalmát is ez adja. A dráma sohasem bírja el azt, hogy - képletesen fogalmazva - alapköltsége -is +is +is + is' legyen. Minden nagy dráma alapkonstrukciójából az következik, hogy mondanivalója - folytatva az előbbi megfogalmazást -: „*alapaiban ez, de+ez+ez+ez+ez...*

Ebben a darabban épp az ellentmondásos világnézet következtében jönnek létre konstrukcióbeli ellentmondások és törések. Ha a főszereplő mindent tud, akkor mindig és mindenféle problémakörben annak kell lennie. Ha a főszereplő egyfajta racionalizmust képvisel, és annak előnyeivel akarja megajándékozni az embereket, s ennek érdekében meg is hal-cselekvése nem eredményezhet forradalmat. A racionalizmus és irracionizmus benső, tudatbeli és pszichikus jelenségek - a forradalom objektív cselekvés. Ahhoz, hogy az irracionizmust a tudatban a racionalizmus váltsa fel - az emberek tudatára irányuló akció-sorozat, hosszantartó ráhatás szükséges. A forradalom kitörésének okául, az objektív cselekvés benső előfeltételül az irracionizmus eltűnését megtenni képesség. (Noha egyébként igaz, amiről Hernádi a Pécsi Nemzeti Színház műsorfüzetében ír; az ti., hogy az emberben a ráció alatt mindig ott tenyészik a tudatlanság és a vakhit, s ezek *nagy* harcban állanak egymással.) A forradalom kitöréséhez nem elegendő csak valaminek az eltűnése. A darab végén csak a vakhit megszüntéről beszélhetünk, de arról, hogy a nép magáévá tette volna az Idegen racionalizmusát, semmiképpen sem. A nép - milyen egyszerű lenne, ha lehetne - nem tudja a darab végén sem ellenségeit egy kézmozdulattal meg-ölni.

Hogyan írta már Arisztotelész? „Inkább kell választani a lehetetlen, de valószínűsíthető, mint a lehetséges, de hihetetlen dolgokat. A történeteket nem szabad ésszerűtlen elemekből összeállítani, sőt lehetőleg ne is tartalmazzanak semmi ésszerűtlent, de ha mégis, az maradjon a történeten kívül (...) és ne kerüljön be magába a drámába . . .” (Poétika XXIV.)

FÖLDES ANNA

Boldog színházat szeretnék látni

Beszélgetés Bessenyei Ferencsel

Köteteket töltene meg a velem készült interjúk. Az alakításairól írott jelzőink egymásra kopírozhatók, olyannyira egybecsengőek. Valaha elsősorban zengő orgánumát dicsérték, azután alakításának pátoszát, szenvedélyes szuggesztivitását, szerepről szerepre megújuló, le-nyügöző egyéniségét. S ha nem felejtettük is el Svángya matrózt és Asztrov doktort, tudatunk felszínén mégis hős-nek könyveltük el - rendszerint nagy H-val. Azután minden premier után felfedeztük emberségét, intellektualitását, széles érzelmi skáláját is, hogy nemcsak indulatok fűtötte Othello, de töprengő Quentin is, a legmodernebb Bánk bán és a legsúlyosabb Higgins professzor. Bessenyei egymagában felidézte a magyar történelem teljes panteonját, volt Széchenyi és Dózsa, Görgey és Kossuth is, s a történelmi jelmezek mögött mindenkor a ma élő ember történelmi tudatának gyökereit kereste. Azt kívánta - az ismeretek bővítésével és a rádöbbenés élményével is erősíteni. Az, hogy szerepeinek ebbe a reprezentatív sorába most be merete és be tudta sorolni Tevjét is, a *Hegedűs a háztetőn* tejesemberét, majd' akkora meglepetést keltett, mint az a hír, hogy ismét megváltik a Nemzeti Színháztól.

Beszélgetésünkhöz tehát nem kell különösebb ürügy, sőt, még hosszasan tapogatózó életrajzi, taktikai bevezető sem. Nyugodtan kezdhetjük in medias res, a legkonvencionálisabb és legkényesebb kérdéssel, tehát, hogy „*hogyan van?*”. Azaz - milyen a színházi közérzete 1973 tavaszán.

A válasz olyan sodró és szenvedélyes, hogy alig győzöm jegyezni. A lényege, hogy fáradtan, rosszul, tanácstalanul, gazdátlanul, és türelmetlenségében még-is tele tettvágygal, alkotási kedvvel.

- Tudom, hogy az a színházi struktúra, amely a felszabadulás után létrejött, akkor haladást jelentett, a magyar kultúra és a színészek érdekét is szolgálta. Megteremtette a stabil társulatokat, és ezzel együtt a létbiztonságot. De *azóta* ugyanez a felépítési elv színházi kultúránk eleven és organikus életének gátjává lett, és

egyre jobban megfojtja a színész ambícióit is. És nem értem, hogy amikor a magyar parlament félévenként összeül, hogy megtárgyalja és módosítsa azokat a törvényeket, amelyek felett eljárt az idő, beleértve a magyar társadalom alkotmányát is, miért nem zúnik szembe itt is a valóságos helyzettel.

- *Konkréten mire gondol?*

- Arra, hogy mostanában divat aggódni értünk, színészekért. De én azt szeretném, ha éppen azok aggódnának, akikre a mi ügyünk tartozik. A lelkiismeretük, igaz, nyugodt lehet, mert ezen a területen is teljes a rend. Nincsenek munkanélküliek, minden színésznek biztosított a kenyere, az állása, nyugdíjja. De ha nyolcszázunkból mondjuk kétszázan egyre hangosabban panaszkodnak, akkor az illetékeseknek is fel kell rá figyelni, hogy baj van. És a baj forrása, szerintem, elsősorban a színészek kiszolgáltatottsága. Talán mondanom sem kell, hogy mint minden érdemes pálya-társam, én is bölcsőmnek érzem a szín-házat, sőt tudatában vagyok, hogy az hozott igazán a világra. A színháznak köszönhetjük nemcsak azt, amit elértünk, hanem önmagunkat is. Azért születünk, hogy azt szolgáljuk. És kész is vagyunk a színház leglojálisabb szolgálata-tára. Még a két évtizeddel ezelőtt meg-szabott anyagi kereteket is tudomásul vesszük, amíg nem lehet rajtuk változtatni. Csakhogy nyilvánvaló, hogy színészi erőinket, képességeinket ma már egyre jobban meg kell osztani a színház és a különböző, ipari vállalkozással duzzadt tömegkommunikációs eszközök között. És ezek a milliókban számoló munkáltató vállalatok termelésük minden esz-közét, magától értetődő nagyvonalúsággal megfizetik, még pazarolják is a pénzt, csak a színészi munkán takarékoskodnak. Fi kellene végre érni, hogy ezek a munkáltató cégek elvállasszák a színészi munkáért járó bért a színházi fizetésektől. Más a színház és más a tévé. Amíg ezt nem mondják ki, addig nem változik meg lényegesen a színház helyzete sem. Ezt a színészi munka elvi kérdésének érzem.

- *Tehát a bajok forrása kizárólag anyagi természetű?*

- Még akkor is könnyebb lenne orvoslani, ha így lenne. Jelenleg az igazság az, hogy törvényes keretek között tizenhat-tizenöt óras munkanapokat dolgozunk végig, és az elviselhetetlen igénybevétel következtében magától értetődően süllyed a művészi munka szín-

vonala is. Sokszor szemünkbe vágta már, amikor a tehetségeket sorra összeroppantó túlterhelésről szoltunk, hogy a színészek a hibásak, miért vállalják? Hiszen nem kötelező ... Nem titok és nem szégyen, hogy alapjában a gázsiért. Vagy azért is. De aki ismeri a színészek valódi igényeit és pszichológiáját, az tudja azt is, hogy a túlterhelésnek és túl-vállalásnak egész sor más oka is van. A legfontosabb, hogy a színészeknek a saját színházában azt kell eljátszania, amit ráosztanak.

- *Feltételezem, hogy a rádióban és a tévében is.*

- Természetesen. De azért az embernek a maga színészi pályáján sokszor megszakad a szíve, amiért régóta vágyott szerepek esetleg éveken sorra elkerülnek, mert azt a bizonyos drámát egy másik színház tüzi műsorára. Az ottani rendező pedig esetleg be kell hogy érje azzal a színésszel, aki az adott társulatban rendelkezésre áll, és esetleg mindketten csak kínlódnak a figurával. És a meghíru- sult álmok idején egyszer csak jön a tévé vagy a rádió és felkínálja vagy a vágyott szerepet vagy egy ahhoz hasonlót. Hát van színész, aki olyankor nemet mond? És a szerepeket akkor kell eljátszani, amikor éppen lehet, nem amikor ráér az ember. Egyébként is nevetséges és elfogadhatatlan becstelenséggel vádolni azt a színészt, aki amellett, hogy esténként hatszáz embernek játszik, szolgálni kívánja a másik négymilliót is. A színházba nem járó többséget. Ki hiszi azt el, hogy az egyetemes magyar kultúra szempontjából mellékes vagy akár csak másodrendű kérdés, hogy kit és hogyan lát az ország a képernyőn.

- *De ha ennek a művészi munka színvo- nalszökkenése az ára.*

- Hogy az istenbe ne lenne az! Mindannyian tudjuk, hogy ma már meglehe- tősen kevés az a bizonyos hat hét, ami egy-egy premier előtt próbaidőként a társulatok rendelkezésére áll. De ha még csak erről lenne szó! Súlyosbítja a hely- zetet, hogy azokon a napokon, amikor a színész tíztől-kettőtől holtfáradtan próbál, és az utolsó órában már az órát nézi, hogy pihenés nélkül, vagy félórás ebédszünettel, de időben elérjen a kö- vetkező munkahelyére, akkor még a négyórás próbaidő értéke is tovább re- dukálódik. Minden színész tudja, hogy amikor próba után tüstént váltani kell, más mű, más társulat, más rendező, másféle igényeihez alkalmazkodni - ak- kor az emberről a szervezet mechanikus

védekező reakciójaként is szinte lepe- regnek a délelőtti instrukciók. Előfordul, hogy másnap ugyanúgy hallgatja, mintha soha nem hallotta volna. De ter- mézetesen a délutáni teljesítmény is fél- értékűvé válik, és nemcsak a művészek széttépettsége következtében, hanem azért is, mert a stáb többnyire a mennyi- ségi normákat hajszolja, és a forgató- csoportok eleve a határidők bűvöletében szerveződnek. Ilyen körülmények között, egyszerűen nincs idő a művészi el- várásra, a szerepek beérésére, és minden művészeti ágban és műfajban elkerülhe- tetlen, hogy félkész termékek kerüljenek a nézők elé.

- *Tudom, hogy képtelenség, de Ön szerint jobb lenne, ha nem lenne Magyarországon rá- dió és tévé? Ha nem tépnék szét a színészeket?*

- De szerencsére, van! És szerencsére valóban nincs hiány ennek következtében színészi munkaalkalomban sem. De én azt szeretném, ha a tömegtájékoztató eszközöket a civilizáció, sőt a kultúra áldásának tekinthetnénk, nem pedig a művészek rabtartójának. És tudnunk kell, hogyha a színészeknek, mondjuk, egyegyede panaszkodik túlterhelésről, akkor ez pontosan azokból tevődik össze, akiknek a legnagyobb a felelősségük az előadásért. A többségnek elég a pusztá figyelmes részvétel ahhoz, hogy teljesítsék a színház iránti kötelességüket. De azokkal, akik az egész előadásért felelősek, külön is törődni kell. Ezt a törődést várjuk mi a művészi munkaterület egészének felelős és művészetszerető gazdáitól, akiknek anyagi és szervezeti intézkedésekkel gátat kellene vetni a jelenlegi rablógazdálkodásnak. Nem meggazdagodni szeretnénk, hanem meg- felelő művészi munkakörülmények kö- zött dolgozni.

- *Milyen közbelépést vagy intézkedést vár?*

- A már elmondott elvi jelentőségű anyagi intézkedéseken kívül arra vá- gyom, hogy kiderüljön az is, ha valaki rosszul csinálja azt, amit csinál. A tehet- ségtelenség. A fizetésemelés, a gázsi rendezése csak az egyik tényező, de ugyanolyan lényeges a színészi munka megbecsülése és a megfelelő kiválasztás is.

Úgy látszik, kicsit túlságosan is ta- máskodva nézek vissza. Tekintetem el- árulja, kacérkodásnak érzem, ha Bes- senyei Ferenc Magyarországon - a meg- becslés hiányáról panaszkodik.

- Nézze, itt nem kizárólag, sőt nem is elsősorban rólam van szó, hanem egy szakmáról, amit általában hivatásnak neveznek. És a megbecsülésem az értékek fokozott differenciálását értem. Nekünk magunknak is az a boldogság, ha azt érezzük, hogy jól nyújtottunk, és az előadás élménye nem múlt el nyomtala- nul a nézőkben. De ez ismét az előbb tár- gyalt ördögi körbe vezet vissza bennün- ket. Hiszen ilyen körülmények között, ilyen kizsigerelt tehetséggel, egyre ke- vesebben tudnak közülnünk mélyre ha- toló, maradandó élményt nyújtani. Nem mondom, hogy nincsenek Magyaror- szágon egyszerű színészi alakítások, hiszen vannak egyszerű színészek is. És amíg egy-egy színész egészséges és győzi energiataralékkal, addig megy is a dolog valahogy. De egyre nehezebben. És addig kellene ezen a helyzeten vál- toztatnunk, amíg a néző nem ébred rá, hogy becsapjuk.

- *Attól tart, hogy ez hamarosan bekö- vetkezik?*

- Egészen biztos vagyok benne. Az az előadás, amely fogcsikorgató fizikai, technikai erőfeszítést kíván a színésztől, és főként türelmet a nézőktől, nem színház.

- *A vitákban, kritikákban sokan a ren- dezőket teszik felelőssé a problémákért. Szeretnék tudni, hogy Ön hogyan lája a színészek és rendezők sokat vitatott viszonyát?*

- Elszakadtunk egymástól, nagyon távol kerültünk. Keserűségünkben az-után egymást marjuk, hibáztatjuk.

- *Mi ennek az oka?*

- Ha világjelenségként tárgyaljuk, azt kell mondanom, hogy bizonyos idő óta, mindenütt, ahol színház van, érezhetővé vált valamiféle kifulladás. Mintha el- fáradt volna a háború után a színházi alkotóerő.

- *De hiszen világszerte reneszánsza van a színházművészetnek.*

- Amennyiben a stíluskeresést azono- sítjuk az újjászületéssel. Szerintem a világszerte tapasztalható stíluskeresés, amely voltaképpen a színház mai létezési formájának kutatása, nem egyéb, mint harc az unalom ellen.

- *Megkerülte azt a kérdést, hogy hol lája ebben a küzdelemben a színész és a rendező helyét. Hogy nálunk, a világ sok más színházi nagyhatalmával ellentétben, voltaképpen nem született meg a rendezői színház.*

- Szerintem ez a legkisebb baj ...

- *Hogy érti ezt?*

- Tőlem, gondolom, senki sem veheti rossznéven, ha ezt a színész oldaláról közelítem meg. Hogyha azt fájjalom, hogy színházainkban nemigen szoktak színészben gondolkodni. Hogy X-nek vagy Y-nak keresnének végre egy tehetségéhez méltó, testreszabott szerepet. Pedig ennek igazán megvan a magyar színházban a hagyománya.

- Valahogy úgy vettem észre, mintha Ön szemben állna a rendezői színház koncepciójával...

- A jelenlegi körülmények között igen. Amikor sem a színésznek, sem a rendezőnek nincs igazán módja a választásra. Attól tartok, hogy nálunk többek között azért sem lehet igazán igényes, önmagát komolyan vevő rendezői színházról beszélni, mert rendezőink örökös kompromisszumra kényszerülnek. És az egyik leggyakoribb kompromisszum, amire már utaltam az előbb, hogy abból a társulatból, amelynek egy-egy rendező szerződöttagja - de valójában alkalmazottja! - hiányoznak a koncepciójának realizálásához szükséges, jól képzett, úgy mondanám, érvényes színészek. De még aki rendelkezésre áll, az is - éppen az elmondottak következtében - gyakran csak csökkent értékű teljesítmény nyújtására képes. Lehetséges, hogy azért sem hiszek nálunk a rendezői színházban, mert még nem valósult meg, és egyelőre nem is látom megvalósulásának objektív feltételeit. Egyelőre estéről estére széttépett színészek lépnek szín-padra, és a rendezői kompromisszumot elkereszteltük „rendhagyó szereposztásnak”.

- Mire gondol? Csak nem a skatulyák feszegetésére?

- Nem a színészek, hanem a szerepek skálájának olyanfajta kiszélesítésére, ami már az értelmezés érvényét csökkenti. Sokszor annyira áthangolódnak a drámán belüli erőviszonyok, hogy a szerep-osztás szabja meg a koncepciót és nem fordítva. Nálunk azt, aki a szöveg szerint tündöklően szép, csúnyább színész is eljátszhatja, a kövéret sovány, a fiatal öreg. És ez már szerintem nem az értelmezés szabadságát, újdonságát érzékelteti a színpadon, hanem csak az elő-adás létrehozásának kompromisszumait. Amelyek következtében viszont gyakran felborul a dráma logikája, s a figurák elvesztik cselekedeteik hitelét, mert a néző, ha nem tudja is, érzi, hogy ezek-kei a színpadon látott emberekkel mind-ez nem történhet meg, vagy ha megtörténik, másként.



Bessenyei Ferenc Tevje szerepében a Hegedűs a háztetőn c. musicalben (Fővárosi Operettszínház) (Iklády László felvétele)

- Erre magam is tudnék jó néhány példát hozni.

- Ha csak kivételes esetekről lenne szó, higgye el, nem említeném. De sajnos jellemzőnek érzem. Éppen úgy, mint a stílusok túlságosan vad és a művek szellemével néha ellentétbe kerülő játékát. Volt, amikor azt éreztem, hogy díszlet és jelmez nélkül, fekete körfüggöny előtt csak a szó erejével jobban el tudnánk hitetni a nézőkkel az általunk képviselt emberek sorsát, mint így, az előadások stíluskavarodásában, egymásnak ellentmondó külsőségek között. Nálunk a színház sokszor összekeveredik - a cirkusszal.

- Tudtommal ennek megvan a maga elméleti, elvi indokolása. A cirkuszsínház - rendezői ars poetica is lehet. Sőt, az is...

- Csakhogy én nem tudom elfogadni.

Számomra a cirkuszban minden valódi, a kötél, az oroszlán, a súly, amit fel kell emelni; a színházban viszont semmi sem valódi, ott Minden igaz. Feltéve, hogy jól csinálják.

- Soha nem hallottam rendezőről, aki rosszul akarja csinálni.

- Lehet, hogy konzervatívnak tart, de én azt vallom: pontosan kell csinálni. Tisztességesen elolvasni a darabot, elfogadni a szerző végszavait, és aszerint játszani.

- Köztudomású, hogy a klasszikusok értelmezése koronként változik.

- Ezt én sem tagadom. De a kor sugallta változás nem azáltal jön létre, hogy önkényesen hozzáadunk valamit a műhöz, ami eléve nincs benne. Hanem azáltal, hogy a színész a maga működő életével, személyisége képzetével, fel-

halmozott élményeivel táplálja a figurát. Ha én ma Leart játszom - és remélem, fogom is -, saját kismizettségem, becsapottságom, tehetetlenségem tárom a néző elé, és nem is játszhatom másként a figurát, mint ahogy 1973-ban átélem. Persze ahhoz, hogy a rajtam keresztül kifejezett shakespeare-i gondolat visszhangot is verjen a nézőtéren, ahhoz a nézőnek is tehetségesnek kell lennie. A színházban ugyanolyan elképzelhetetlennek érzem, hogy csak az egyik fél örüljön, mint a szerelemben. És én azt tapasztalom, hogy minél több egy darab tálalásában a manipuláció, a szövegtől idegen kitaláció, annál kevesebben lesznek a nézőtéren, akik felfogják a rádiójeleinket. A legbiztosabb és leghatékonyabb erő a színházban - ez nemcsak véleményem, de hitvallásom is - a színészi egyéniség. Annak a súlya, vivőereje dönti el, hogy az előadás eléri-e a célját

- Szóval, azért nemcsak a nézőnek kell tehetségesnek lennie!

- Látja, megint visszajutottunk oda, ahonnan elindultunk. Mert az egyéniség nem egyszerűen adottság, hanem kondíció is, frissen tartott készség, örökös befogadás, szellemi készenlét. A színész minden este el kell hogy árulja a maga titkát a közönségnek. De mi van akkor, ha napközben nem sikerül feltöltődnie, és egyszer csak kiderül, hogy már nincs titka, amit megoszthatna ?

Bessenyei szenvedélye beszélgetés közben majdnem úgy süt, éget, mint a színpadon. A shakespeare-i dramaturgia leckéje is azt követelné, próbáljam dialógusunkat egy időre más, békésebb, de-rűsebb ösvényekre vezetni. Ezért is váltok át a legkellemesebb témára, Bessenyei mindent elsöprő új sikerére.

- Minden lexikoncímszóból és hírlapi portréból tudjuk, hogy Ön Hódmezővásárhelyen énekesnek készült, templomi kórusban éne-kelt, sőt Szegeden operaénekesként debütált. De azért a Hegedűs a háztetőn főszerepe, a korábbi operettszínházi kiruccanások el-lenére is, merész váltás és vállalkozás volt. Alakítását olyan egyértelmű lelkesedés, el-ragadtatás fogadta, hogy már teljesen felesleges hozzáadni a magamét. En inkább a szerep tanúságaira lennék kíváncsi.

- Az ilyenfajta váltás vagy kirándulás mindig ráébreszti az embert valamire. Engem például most arra, hogy mennyire nem volt igazam, amikor színész kollégáimmal együtt megmosolyogtam a folytonosan sálat hordó, minden szélfüval-

lattól rettegő énekeseket. Most, hogy én sem merek meginni egy hideg fröccsöt vagy forró kávét, megértem, hogy milyen energiát követel tőlük közös munkaeszközünk, a hang fenntartása. Van-nak, akik fetiszizálják az énekhangot, az-zal, hogy az „teljesen más”. Holott, a százméteres futó is ugyanazzal a lábbal futja végig a távot, amellyel a fürdőkádba lép ! Az ének- és a beszédhang for-rása, lényege azonos, csak éppen más a bánásmód. És arra is rádöbbsentem, hogy mennyivel jobbak lennének a prózai színházak előadásai, ha a színészek ugyan-annyit törődnének a hangjukkal, mint az énekesek. Csakhogy ők többnyire azt sem tudják, hogy egyáltalán lehet és kell bánni a hanggal, de ha tudják is, az embertelen igénybevétel folytán amúgy sincs rá lehetőségük.

- Ami a váltást illeti, ez csak a kifejezés módjára vonatkozik. Mert tartalmában - a musical is dráma. Maga Tevje, egyáltalában nem idegen azoktól a nagy drámai figuráktól, akiket korábban játszottam. Magatartásában ott él a szépre, harmóniára való törekvés, de szembe-találkozik az élet kegyetlenségével. A te-jesember drámája - mindannyiunké. Mindannyian örököltünk egy klasszikus morált, ami nemcsak gát volt, de támasz is, és ami a szemünk láttára bukott meg. Es mi sem tudjuk, ragaszkodjunk-e hozzá továbbra is? Ugyanez történik a *Hegedűs a háztetőn*-ben. A tejesember házában - sőt az ő helyesléssel - egyszer csak megbukik a hagyomány szentesítette erkölcs, s ez a bukás őt magát is felébreszti. Nemcsak az idők változására kell rádöbbsennie, ami voltaképpen köz-hely, hanem arra is, hogy a régi szabá-lyok és szokások eltörlése mennyi jó energiát szabadíthat fel. Hegyeket moz-dító erők, amelyek segítségével egy gyenge lány is képes (az újonnan felfe-dezett és tudatosított érzés, a szerelem ösztönzésére) kiszakadni az otthon vé-dettségből, és Szibériába követni társát. A tejesember lélekben még legkisebb lányának, Chavának is megbocsát, aki a szerelem parancsára kiszakad a közös-ségből. De ezt a megbocsátást a közösség színe előtt már nem vállalhatja. És a leg-messzebbre akkor jut el, amikor saját magában, múltjában, jelenében, huszonöt éves házasságában is felfedezi ezt a hagyománytörő újdonságot, a szerelmet. Mi többet, szebbet várhat ennél színész attól a figurától, akivel azonosságot vál-lal? Csak meg kell találni a szöveg ár-nyalt, finom rezdülésekben érzékelhető

fordulataiban az emberi drámát, és azt kell eljátszani.

- Vajon minden szerepben meg lehet-e találni ezt az emberi drámát? Mi van akkor, ha maga a mű nem kínál erre lehetőséget?

- Szívem szerint azt mondanám: csak remekművekkel érdemes egy fedél alatt élni. Őszintén szólva, szégyellem ma-gam, amikor olyan darabban kell szín-padra lépnem, ahol jelentéktelennek ér-zem nemcsak a figurát, de a problémát is.

Provokálók:

- Például Az utolsó hősszerelmesben? - Maga mondta.

- Megvallom, engem eléggé felháborított, hogy Neil *Simon* darabját éppen a Nemzeti Színházban kell műsorra tűzni, és hogy Bessenyei Ferenc, a magyar történelem teljes hősgarnitúrája, Shakespearé-szerepek sora után, ezt a piti kis halvendéglőst kelti életre. De végül is, a nézőtéren azt éreztem, mint-ha élvezte volna a szerepet.

- A színház többek között azért színház, mert a varázsa a színészre is hat. Akármilyen rosszkedvűen megyek ki esténként ebben a szerepben a színpadra, végül is azt érzem, cinkosságot kell vál-lalnom a közönséggel. Az ő érdekükben. És mert hiszek abban, hogy a színház - mindenható. Nemcsak a Miatyánkból le-het bukfcencet csinálni, de fordítva is - kisszerű problémákból kicsiholni a közös emberit. Ebben a darabban egy kis jellem kis fájdalommal áll a cselekmény kö-zéppontjában, de a történet mögött azért ott rejtőzik egy darabka általánosabb érvényű, mélyebb igazság. Hogy előbb-utóbb elmúlik az ember életéből az örömhöz való jog, és legtöbben amikor közeledni érzik ezt a határt, akkor kapkodni kezdenek. Ennek a triviálisan fogalmazott slusszpániknak a mögöttes tartalmát próbáltam a színpadon felidézni. De hát azért ez a szerep így sem pótolta számomra az előadások igazi értelmét . . .

Bessenyei Ferenc minden mondatában ott lüktet valamiféle belső feszültség, nyugtalanság. Beszélgetésünk idő-pontjában nyílt titok, hogy a következő évadra új színházi műhelyt választott magának.

- Nincs mögötte sem titok, sem sére-lem, inkább csak a bennem élő mozgási vágy. Mint mindenki, én is az ideális, harmonikus környezetet keresem a ma-gam munkájához. És az az érzésem,

arcok és maszkok

hogy egy nagyon régen együtt levő, együtt lélegző kollektívában, egy feszültségekkel és félreértésekkel már régen telítődött atmoszférában - ezt nehezebb megtalálni. Az új környezet mindenkor új közösséget is jelent. Másfajta igényeket, más követelményeket, lehetőségeket és - talán mindenekelőtt! - az újra-kezdés örömét. Az a tapasztalatom, hogy ma az egyes társulatokban kialakult klub-szellem, amely többnyire a másik szín-házzal szemben, az ellen alakult ki, nem serkent, hanem megbénít. A mai féltékeny elzárkózás legjobb gyógyszere talán az lenne, ha megpróbálnák intézményesen feloldani ezt a rossz értelemben vett klubszellemet. Például úgy, hogy az edzők - illetve rendezők - átjárnának a másik csapathoz, ismerkedni, dolgozni. Meggyőződésem, hogy a Nemzeti „csapatának” csak használna, ha egy vendég-rendezés során megismernék például Várkonyi Zoltán munkamódszerét és igényeit. De mivel nálunk a jelenlegi megmerevedés következtében erre nincs mód, magam kértem az „átigazoláson”. Abban bízom, hogy ilyen körülmények között, a Madáchban majd könnyebben feltöltődöm, és többet is tudok nyújtani. Ugyanakkor, őszintén hiszek abban a korszerű, tiszta, okos és harmonikus színházban, amit Ádám Ottó akar.

- Nem lehet könnyű ennyi év után színházat cserélni.

- Bevallottam már korábban, hogy engem vonz a változás. Persze tisztában vagyok azzal, hogy az ilyen önkéntes átültetés során az ember idegenkedéssel és előítéletekkel is találkozhat, hogy mindig vannak, akik szerzett jogaikat fél-tik a betolakodó jövővénytől. De szerintem ilyenkor nagyrészt az új emberen múlik, képes-e úgy beolvadni a meglévő közösségbe, hogy törekvéseivel senkit se sértsen, sőt meggyőzze a kollektívát arról, hogy értük jött és nem ellenük.

-- Van-e már programja a Madách Színházban?

Ha jövődő szerepeimről kérdez, egyet-mást már elmondhatok. Bízom benne, hogy a legközelebbi jövőben, te-hát még mielőtt elpocakosodom, eljátszhatom Othellót, azután talán a Leart is...

- Ha már az Othellónál tartunk, nem fél régi sikerével szembenézni?

- Egyáltalában nem. Bízom benne, hogy azóta többet tudok, nemcsak a mesterségről, de az életről is. Szeret-

ném, ha sikerülne Ádám Ottóval egy igazán szép előadást létrehozunk!

- Hadd kössek bele ebbe a „szép” jelzőbe. Nem érez korunk és a „szép” előadások Ádám Ottó által többször is megfogalmazott követelménye között némi disszonanciát?

- Ellenkezőleg. Meggyőződésem, hogy a világban tomboló külső és a bennünk zakatoló belső zajban minden korábbinál nagyobb szükség van a művészet harmóniájára. De azt is tudom, hogy a remekművek mindenkor magukban hordják a katarzist kiváltó küzdelmet, tehát a kegyetlenül kemény ütközeteket, a feloldódást megelőző fülhasogató csikorgást is. A világban sok helyütt tomboló agresszió és aljasság ellenére, sőt mindezek ellenében kell fellépünk, felmutatni és megvédeni az emberi értékeket - az erkölcsöt, szerelmet, szolidaritást - a devalválódástól. Úszni az árral, a világban elszabadult rontó erővel, korszerűség és modernség címen - szerintem, tehetségtelenség. S ha csak ezt tudjuk, nem korszerűek, de gyengék vagyunk. Az én tiltakozásom : a szépség. Én ebben hiszek. Mint a régi athéniak, akik szép tárgyakkal vették körül a vajúdo asszonyt, hogy szép legyen a gyerek. A mi vajúdo korunkban is a szépség felmutatását érzem a legfontosabbnak. Én boldog színházat szeretnék, olyan előadásokat, amelyekben hatalmas szellemek segítségével sikerül úgy és olyannak megfogalmaznunk az életet, amilyennek szeretnénk. Hogy ne letaglózza, hanem felemelje az embert. Ehhez keresek szövetségeseket a színházban és a nézőtérben is.

A program, amely mellett Bessenyei Ferenc elkötelezte magát - nem az egyetlen, de kétségkívül, az egyik lehetséges út. És bár mindenki olyan határozott és biztos léptekkel haladna a művészetnek ezen az útján, mint ő!



MOLNÁR GÁL PÉTER

A polgármester: Kállai Ferenc

Tudom, hogy akadnak közöttünk olyanok, akik szíves-örömezt nevetnek valakinek a görbe orrán, de nincs mersz ik nevetni valaki másnak a görbelelkén.

(Gogol: A közönség szétozlása)

Beszöktem egy kora őszi délelőtt a régi Nemzeti Színház félhomályos nézőterére belelesni az előző évad műsordarabjának ismételőpróbájába, egyik kamaszkori kedvencembe: Gellért Endre Gogol-előadásába, *A revizorba*. Betelhetetlenül sokszor láttam elbájoló krétarajzfiguráinak életét, az orrát betörve előrezuhanó hallgatózót, a riadtában szeme fehérjét mutató Polgármestert; hallgattam rozsdás recsegését, rettenetes röhejeit, undorító nyájasságát.

Aznap nehézkesen ment a próba. Talán a nyári szünet feledtette el a szöveget összekapcsolni a játékkal. Rátkai Márton miatt feneklett meg újból és újból a próba. Szövegtudása-szöveg-mondása miatt.

1951. szeptember 17-e volt.

Ekkor láttam utoljára Rátkai Mártont. Éjszaka, hajnal felé meghalt az a színész, akinek kamaszéveim legcsodálatosabb szerepélményét köszönhettem.

Olvastam akkoriban, hogy a Magyarországon járt Pudovkin elismerően nyilatkozott Rátkairól, és elmesélte, eddig töméntelen Polgármestert látott, de az ő Szkvoznik-Dmuhánovszkija volt a legteljesebb-legfélelmetesebb. Udvariaságnak vélhetné bárki, kedves bóknak, amit külföldi utas vendéglátóinak ajánlékoz oda. Sok Polgármestert láttam azóta én is, színpadon és filmen, Buda-pestén, Moszkvában és Prágában, de a Rátkaiéhoz fogható szépségét a félelemnek, átfinomítottabb, művészi durvaságot, állatibb rettegést és bájosabb zsarnokoskodást soha.

Most Kállai Ferenc játssza a Nemzeti Színházban Gogol Polgármesterét. Nem szorította ki emlékezetemből Rátkait, hiszen a művészet nem agárverseny, és több egyenértékű elsőt is képesek vagyunk befogadni. Ezentúl két Polgármesterem lesz. Az egyik Rátkai arcát, testét, fizikumát és pszichikumát viseli, a másik Kállaiét.

Esztenők óta színészetének középponti témája a jól táplált ostobaság, a zsebszarnokság, a vértoluláson dühöngő hatalmaskodás. Színpadi és filmszerepek sokaságában dolgozta ki ezeknek az emberi szörnyeknek a rajzát és színpadi megfilmszerepek sokaságában az emberi ostobaságnak és hitványságnak gazdag faunáját tárja föl, egyszer sem ismételve a már megtalált formát, mindig új alkotói izgalommal merülve el a kimeríthetetlen emberi kisszerűségben.

Ezek a fő- és mellékszerepek, realiztikus és karikatúrisztikus, mulatságos vagy félelmetes vagy félelmetesen mulatságos vagy mulatságosan félelmetes alakítások mintha mind az összefoglaló, nagy alakításba torkollnának, mintha csak előtanulmányok, felkészülési alkalmak lettek volna a főtéma széles és nagyszerű kibontásához. Úgy tetszik, mintha minden mozdulatuk, gondolatuk, szerepformálási tapasztalatuk a Polgármester felé áradt volna, azt tételezte volna előlegezve fel, és abban összegeződött volna.

„Kállainak lilul a feje” - mondtuk, és Csúrka *Döglött* aknákjában megcsodálhattuk azt a különös tüneményt, hogy Kállai feje lakmuszpapírként viselkedik az élmények savas vagy lúgos hatására: pirosra vagy lilásra színeződik. A kékeknek és a pirosaknak valamennyi árnyalatát érzékenyen járták be arcán és nyakán a színek, néha vértoluláson jelenései azzal a veszéllyel fenyegetve, hogy előttünk fogja végezni művészetének hősi halottjaként.

Megint valami szokatlan illetlenséget követünk el, amikor Kállai fejének lilulásáról beszélünk, hiszen csak nem tételezzük föl, hogy a vérhullámok szabályozhatóak, és a jellemábrázolás magasiskolája az volna a színjátszásban, ha a színész szabályozni tudja szöveteinek vérrel való ellátottságát: tökéletesen el tud sápadni vagy felhevült fejjel kivörösödni? Most jönnek majd a kritikusok, és azt javasolják, hogy a már tökéletes színészképzés mellé vegyük fel tantárgyul a vértolulások megtanulását, hiszen ezt állítják példaképül azok elé a színészek elé, akik nem képesek erre, és csak vérhullámozás nélkül kísérelnek meg embert ábrázolni?

Természetesen nem erről van szó, és mindenki tudja, hogy Kállai vérmessége nem akarati eredmény, hanem alkati sajátosság, és inkább tekinthető hibának, mint erénynek. Mégis foglalkozni kell

vele elfogódottság nélkül, hiszen kifejezési eszközeinek egyike ez a furcsa képesség. Ha egy színész szerencsés adottságait, arányos testalkatát, csinos lábacskaikat, telt kebleit, szemének ragyogását, szája szabályos íveltségét, orgánusának telt szépségét, ruganyos izmait minden további nélkül elfogadjuk művészi eszköznek, akkor miért hallgatunk azokról a művészekről, akik hátrányos adottságaikat nagy önismerettel állítják művészetük szolgálatába?

Tehetjük ennek a „lilulásnak” elemzését annál kevesebb szorongással, mert Kállai pályája elejét éppen szerencsés adottságainak, tetszetős küllemének - fiúszepeinek - köszönhet.

Rómeó megtestesedett. Rómeó tapasztalatokban meggyarapodott.

A Rómeótól *A revizorig* hosszú az út, és látszólag nem is köthető össze. Még-is, a prózai bonvivánságtól a nagy jellemszínésszé éréig ilyen szélsőségek között feszül a pálya. Akinek a tehetségében Rómeó-korában nincs benne egy későbbi Polgármester - és most ne szó szerint vétsenek a szerepek! -, az nem igazán jó Rómeó, nem foglalja magában az élet gazdagságát, sőt: még a szerepét sem, mert csak egyetlen elvont szerepet játszik el, nem éreztetve, nem tartalmazva azt a lehetőséget, hogy nézői meghosszabbítsák képzeletben az életét, és eljártsszanak azzal a gondolattal: mi lehetett volna ebből a szép fiúból, ha nem hal bele a szerelembe és a politikai körülményekbe.

Rómeó neve nemcsak a hatásos újságírói fordulat kedvéért került ide a papírosra. Rómeó jelzi azt az első Shakespeare-szerepet Kállai pályáján, amelyet annyi sok más követett még, és amelyek - úgy tűnik - sokkal inkább táplálták Szkvoznik-Dmuhánovszkiját, semmint a különböző bürokraták, kiskirályok, pöffeszkedők, törtető, nyereszkedők, hivatalszörnyek, nagyra-nőtt-kispolgárok szerepei.

*

Tovsztonogov előadásában a kisvárosi pocsolya képe mögött vaksötét tűnik föl, a sötétség valóságos birodalma, a szellemi sötétség tartománya és a szabadságjogok sötétsége, erkölcsi sötétség és a tisztánlátást megakadályozó sötétség. S ennek a vastag és zsíros sötétnek a mélyén - a színpad közepén - valami de-rengés szakadozik, egy halvány alakot látunk, aki gyertyát tart maga előtt, és

az ő kezéből világosodik meg a környezet. A Polgármester az. Kis csalódást éreztem, amikor először láttam ezt a jelenetet. A Polgármester hozná-e jelképes gesztusával a világosságot a kisváros füledt politikai éjszakájába? Ő a legalkalmasabb jelképes figura a darab szereplői közül, aki bevilágíthatja fényével kis világát?

S amint továbbhaladtam Tovsztonogov előadásának nézésében, elszégyelltem magam, mennyire befolyásol és megköt a régebbi Gogol-értelmezések meghatározottsága, mennyire nehezen szabadulhatok egy előadás nézése közben előítéleteimtől. Nehéz azt látni a színpadon: ami ott van, ahelyett, hogy azt látnánk, amit szeretnénk látni, vagy amit hiszünk, hogy ott látható.

Tovsztonogov előadásának fontos vonása, hogy a Polgármestert nem eleve gonosznak, nem istentől teremtett aljasságnak tekintik, nem olyanak, aki gazembernek született. Egy ilyen erkölcsi torzszülöttel, jellemhibás szörnyeteggel nem is tudnánk mit kezdeni a magunk életére vonatkoztatva, hiszen senki - még Richárd sem - dönti el gyerekkorában, hogy gazember lesz.

Ha így volna: egy társadalmi jellemkülöncöt, pszichopatológiai mesterpéldányt, egyedi darabot tanulmányozhatnánk, de nem a társadalom működését, a körülmények eltorzító befolyásolását, elembertelenítő hatalmát, a becsületeseket is megvesztegetve magához idomító hatását.

Ez a Polgármester érezhetően becsületestisztviselőnek indult valamikor. Talán reformszándékai is voltak. Javító álmái. Tisztogató tervei. A közösséget akarta szolgálni minden igyekezetével. Harcolni akart a megvesztegetések, a baksislesések, az ajándékelfogadások rendszere ellen. A hatalmaskodás, a hivatali lehetőségekkel visszaélés ellen. Azután kisiklott a szándéka. Sok disznó oroszlánt is legyőz. Aki új seprőként vágyott tisztogatni, maga lett egyike a legmocskosabb korrupt disznóknak.

Miközben Hlesztakov alszik a vendégszobában, a Polgármester az átélt izgalomtól kimerülten ejtőzik egy széken. Lakkcsizmáját és díszfrakkját levette: fehér mellényben és nadrágban ül, maga a makulátlan, fehér tisztaság, olyan fehér és érintetlen ártatlanságú, amilyenek csak egy gazfickó képzelheti önmagát, ha egyedül marad. Ilyen bárányinak hiszi magát. És különös: mi is ilyennek lát-

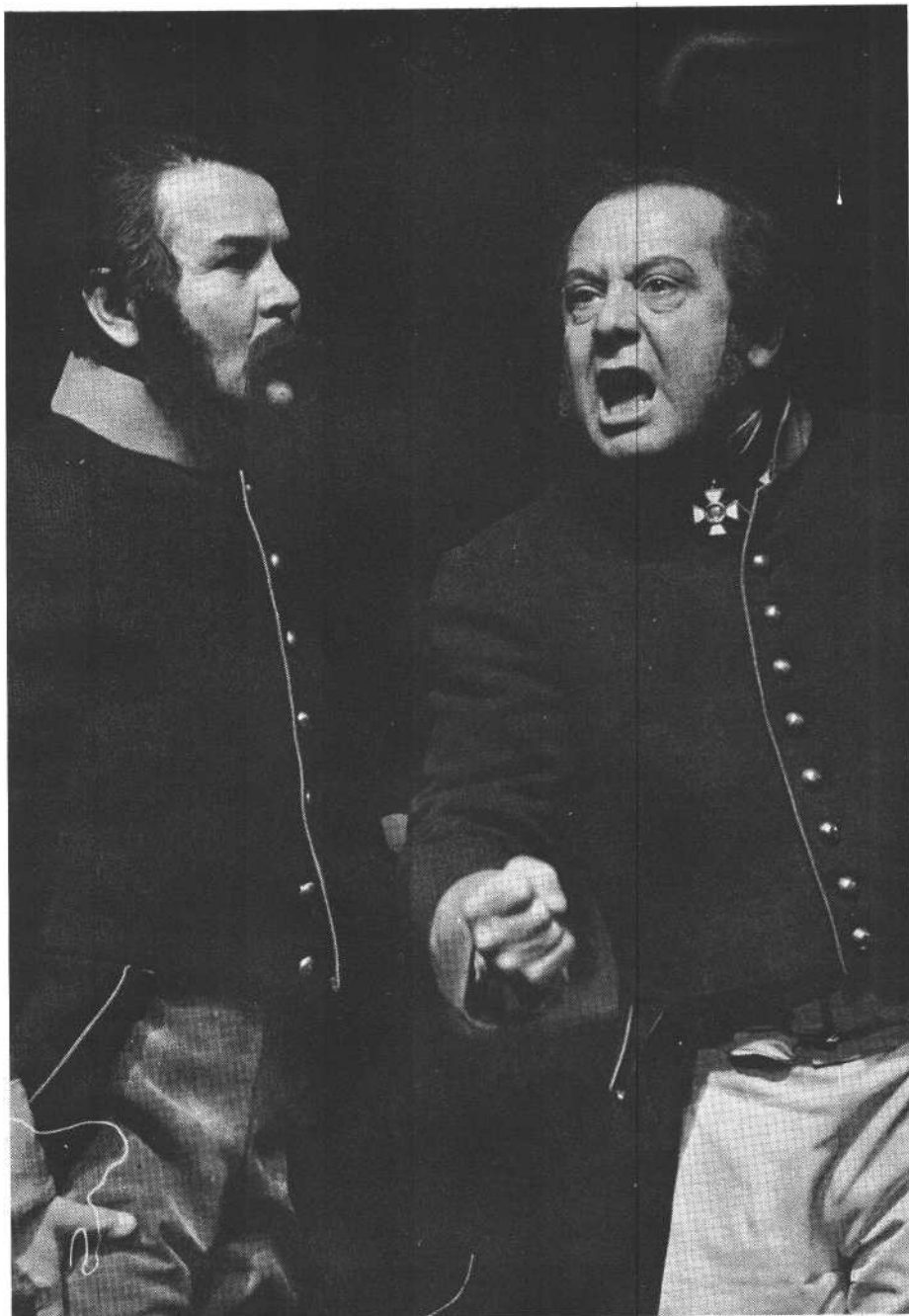
juk egy pillanatra. Fehér mellényében, mintha egy elhízott sasfiók ülne ott, egy dült arcú reichstadti herceg. A széles arc, a gyér haj és a vizes tekintetek mögött feldereng egy hajdani nemes profil, a gyengéden szép ifjonti vonások, a szinte testetlen, átszellemült szépség. Ami volt. És amit megőrizhetett volna, ha nem árulja el önmagát. Ha nem adja fel énjét, ha nem nyereszkedni akar, ha-nem adózni. Nem is annyira a dereka vastagodott meg ennek a Polgármester-nek, mint a lelke kérgesedett el.

*

Tovsztonogov hoffmanni Gogolt mutat be. Kafkai, bulgakovi Gogolt. Kállai shakespeare-i Gogolt játszik. Nincs itt ellentmondás, sem stílushabarek. Nem színész játszik itt rendező ellen, és a rendező sem akar semmit rákényszeríteni a színészre, ami az egyéniségétől, természetétől, a benne rejlő szerepektől idegen volna.

Tovsztonogov és Kállai esetében művész talál a művészre, alkotótárs az alkotótársra. Barát a barát. Soroljuk fel a híres alkotói kettősöket: Goethét és Schillert, Petőfit és Aranyt, Puskind és Gogolt? Vagy hogy a színháznál maradjunk, a híres példákkal éljünk: Csehov és Nyemirovics-Dancsenko, Jovet és Giraudoux, Claudel és Barrault, Beckett és Barrault párosát emlegessük? Hasztalan volna. Tovsztonogov és Kállai összetalálkozása véletlen és ideiglenes szövetkezés, átmeneti művészbártság volt, sajnos. Folytatás, megisméltés nélküli, egyszeri tünemény.

De nem lehet nem beszélni arról, hogy ezekre a barátságokra mekkora szükség van. Lehet-e egyedül teremteni, magányosan dolgozni? Lehet-e úgy csinálni a magunk ügyét, hogy ne legyen megbízható ellenőrünk, lelkünknek jobb fele, aki lefogja kezünket, amikor rossz irányba vesszük utunkat, ránkpirít, amikor könnyen akarjuk megvenni a sikert? Vagy valóban szükség van ezekre az alkotói társulásokra, nemes barátságokra, ahol feltétlenül hisznek a felek egymásnak, mert felismerik önmaguk képességeinek határait, és ráismernek a másikban saját hiányaik kiegészítésére, és bíznak benne, hogy a másik nem ön-maga csillogásáért segít, nem akar rosszat, csak vállalja a sokszor háládatlan ellenőri szerepet, a szükséges cenzort, a nyesegető kertész, a kiigazító tanító feladatát.

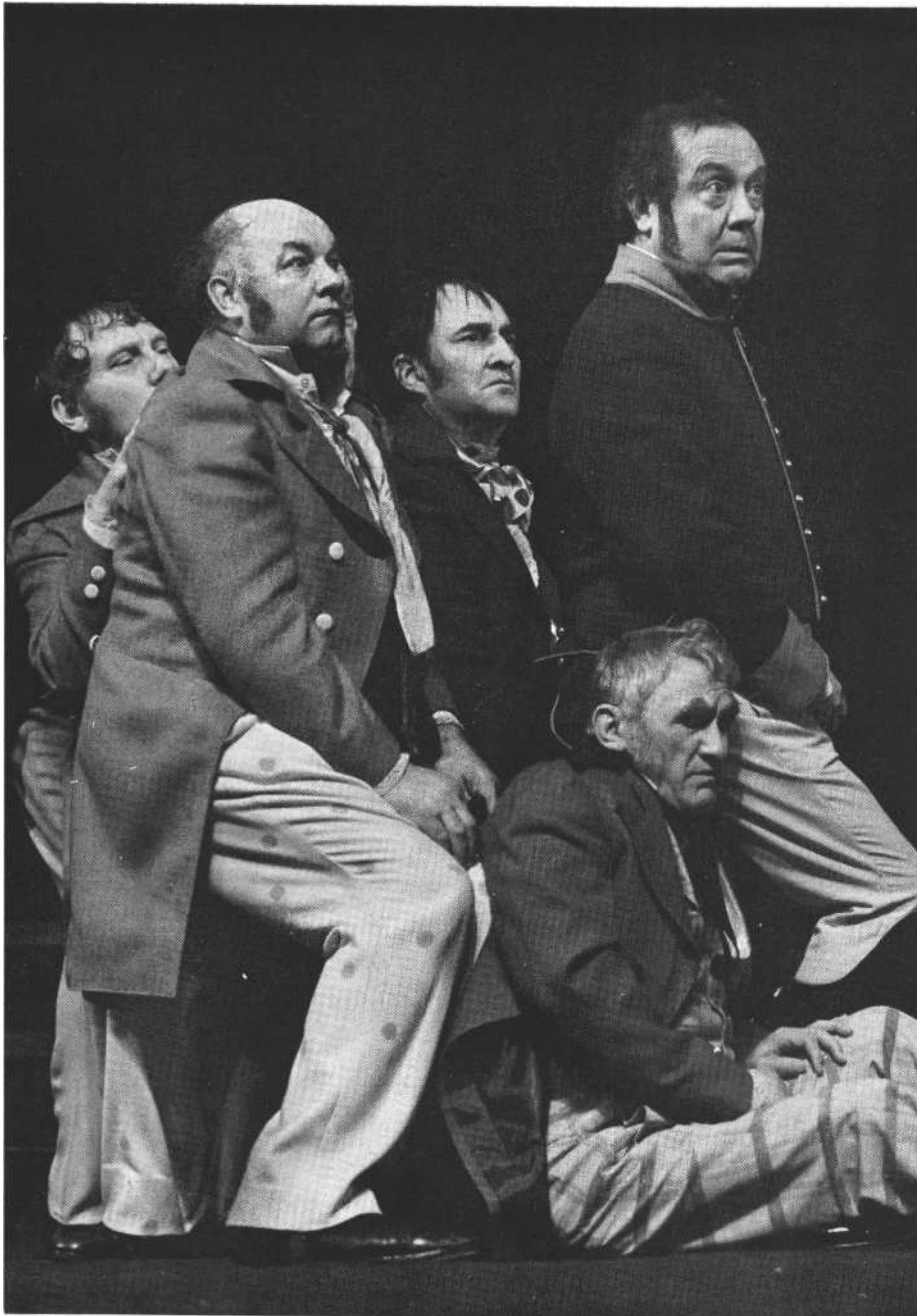


Kállai Ferenc mint A revizor Polgármestere, Tarsoly Elemérrrel (Nemzeti Színház)

Talán soha jobbkor nem találkozott Kállai Tovsztonogovval, mint éppen most. Minden készen volt, hogy nyitottan fogadja ezt a találkozást. Egy érett, eszközei és alkotó kedve teljében levő, nagy művész, aki körüljárta központi témáját, mondanivalóját. Olyankor jött létre ez a szerencsés találkozás, amikor a színész nem kezdeti lépéseit teszi meg fejlődése irányában, hanem már jókora utat megtett személyes mondanivalója kifejeznievalója felé, és értékes sikereket is magáénak vallhat ezen a téren, tehát nem retten vissza a kockázattól sem. Abban az állapotban találkoztak, ami-kor Kállai Ferenc új, meghódítandó csúcsok felé nézegetett már, változtatni akart felkészülésén, alkotómódszerein, mert úgy érezte, szükség van valamiféle művészi megfrissülésre. Tévedés volna az

hinni, hogy Tovsztonogov nélkül Kállai nem jutott volna el a színjátszásnak erre a magaslatára amit *A revizorban* csodálhatunk tőle. S azt is tévedés volna feltételezni, hogy ha nem változtat eszközein: akkor sikertelenség fogadta volna további pályáján. Eddigi alakításai után már senki el nem vitathatná tőle a nagy jellemszínészrangját. Mégis, szükséges volt - elsősorban önmaga számára - a megújulás, a szakma előlől tanulása, eszközei fölötti figyelmes és aggályos seregszemle. Tudni kell ismét és ismét előlől kezdeni! Ártatlanul belevetni magunkat a játékba, a mesterségbe, különben nem találunk örömet abban, amit csinálunk.

És itt elengedhetetlenül szükséges egy tapintatos, de kegyetlenül kritikus alkotó bajtárs, aki nem szemináriumokat tart,



A polgármester: Kállai Ferenc. (A tisztviselők: Horkai János, Horváth József, Raksányi Gellért és Rajz János). (A revizor, Nemzeti Színház) (Iklády László felvételei)

csak bólint vagy tétován ingatja fejét, helyesel vagy ellenez. A művész tudja: mit keres, és a segítő barát csak megerősít, ellenőriz vagy elutasít egy könnyebb megoldást, és egy nehezebbet igényel.

Ez a barát lehetne a rendező a színész számára.

Hogy rendező és színész együttműködésében mennyire nem egy nagy színházi alkotó előzetes elképzeléseinek rákényszerítéséről volt szó *A revizor* megrendezésének esetében, azt legjobban a Polgármester-alkítás bizonyítja. Miközben a színész egyénisége rejtett tartalékait is megnyitotta a külső segítő hatásra: nem idegen művészi pályaköröket járt be. Legszemélyesebb élményeit fogalmazta elő, legszemélyesebb stílusában, de lehántva a fölösleges sallangokat és esetlegességeket.

Természetesen, ebben az alakításban is megjelennek eddig eljátszott szerepeinek tapasztalatai.

Leginkább - és érintsük végre a már többször pedzett shakespeare-i jelleget - eljátszott Shakespeare-szerepei támogatják munka közben. *Az Antonius és Kleopátra* Enobarbusa, a fiaskót vallott Coriolanus (hiszen az alkotást nemcsak a siker: a bukás is előrelendítheti; az így nyert tapasztalatok talán értékesebbek is), *a Szentivánéji álom* Oberonja és a többi is, mind.

Az „Én marha, állat, bamba birka! Harminc év alatt nem akadt egyetlen boltos, egyetlen ravasz kutya, aki túl-járt volna az eszemen!” - kezdetű tirádát Kállai belülről, shakespeare-i monológtechnikával építi fel. Kiszakad a naturalista hitelesítettségu kitorések szét-

daraboltóságából, és hatalmas szenvedélyű ívvel belső életét teszi láthatóvá ebben a magánbeszédben. Az indulatok építkezése - nem retorikája! - shakespeare-i szenvedélyességgel épül. S mi-után nem „kritikusan”, kívülről véleményezve mondja el darabvégi indulat-kitörését, hanem visszatartatlanul elő-buggyanó vallomásként, önostorzó rohamként: nem vígjátékian gúnyos fölényt kapunk hallgatása-nézése közben, hanem tragikomikus megrendülést. Egy aljaember tragikus föleszmélésének pillanatai ezek, amikor hirtelen a rá-szakadó szerencsétlenség és gyötrellem, az összeomlás vakító fényében felszakad addigi vaksága és világosan kezd látni.

Kállai Polgármestere amúgy is szakít a hagyományos tökféjbrázolással. S bemutatja ennek a hitvány és méltatlan tisztviselőnek eszességét, amit köznapian ravaszsnak szoktunk nevezni, de inkább realitásérzéknek és helyzetismeretnek tekinthetünk. Kállai Polgármestere tagadhatatlanul az, aki rettegésében magával rántja a többieket a képzelgésbe, hogy a talmi eleganciájú uracot félelmetes Leszámolónak tekintsék. De ő az, aki a leghamarabb megérti, hogy túljártak az eszén. Amikor a mejerholdi ihletésű embercsoportban - a levélolvasás virágkosárszerű gúlaszervezettségében - a többiek még saját hiúságukkal és érzékenységükkel elfoglaltak: ő már félrehúzódik a padka jobb oldalán, és elkülönülve a többiektől, némamonológot folytat összeomlásában, józanodó magáraeszmélésében.

S ezzel még nem fejeztük be a Gogol-dráma főszereplőjének alakításában a shakespeare-i illúziók felsorolását.

Tovsztonogov rendezői elképzelése szerint a revizor nem csak a többiek bensejében jelenik meg, szorongásként és lelkifurdalásként, nem csak a nagyszájúan füllentő úrficska személyében testesül meg, hanem látomásos jelenésként, fantomalakként a nézők előtt is láthatóvá válik. Ahányszor előtűnik a fekete öltözékes, fekete szemüveges fantom - a Polgármester olyan földrerogyó rémülettel fogadja képzeletének anyagszerűvé váló jelenését, mint egy shakespeare-i bűnös háborgó lelkiismeretének kísértelőtámasait. A pianínó tetején megjelenő fantomnak később már meg sem kell jelennie, a Polgármester csak abba az irányba pillant - mint Hamlet Gertrud szobájában vagy Macbeth a vacsora-jelenetben -, és számunkra valósággá lesz képzelgése.

A revizort megelőző Shakespeare-szerepek között a leglényegesebb a *Szeget szeggelben* végzett próbamunka, ahol Kállai Ferenc megismerkedett a dialektikusabb gondolkodással, itt hatolt bele örömmel a figurát színéről és fonákjáról megismerő próbamódszerrel, a hangulati- és stílusegységgel való leszámolással; színészi eszközeiből itt szűrte ki végképp a retorikát. Ezen a Shakespeare-groteszken végzett színészi munka segítette hozzá ahhoz, hogy végképp leszámoljon olyan színészi betegségekkel, mint a tetszeni vágyás. Nem a sikervágyról van szó. Azt nem is kell eltüntetni a színészből, hacsak nem válik kóros jellegűvé; hiszen a sikervágy a színészi munka egyik fő hajtóereje. Tetszenivágyáson azt értjük, amikor a közönség kedvence ódzkodva vállal ellenszenves szerepet, és nem az általa ábrázolt figurát akarja sikerre vinni, hanem személyes tetszést akar aratni. Olyan szerelmesszínész-származású művésznél, mint Kállai, ezzel a vonással sokáig számolni kellett, és csak most, a revizorban tűnt el véglegesen az alak ábrázolása mögött, adta át magát hiánytalanul a szerepnek.

Ennek a föloldódásnak a következménye volt talán, hogy alkotói közérzete görcstelenül egészségessé lett, és kényelmetlen szerepben-elhelyezkedésének nyomait is eltüntette. Nem titok, Kállai dikciójára gondolunk. Kállai híres volt arról, hogy - némi malíciával - még soha életében nem tett le a mondat végén pontot. Most a Polgármester szerepében ennek a modorosságának nyoma sincsen. Lezár gondolati egységeket, s ha nyitva hagy is egy-egy mondatot: annak lélektani igazsága van, a folytatás vagy az elámulás feszültségét teremti meg.

Régi színházi igazságot igazol ez a jelenség: ha a színész igazul és kényelmesen helyezkedik el egy szituációban, és valóban alkotói állapotban van, sikerül újratertemnie önmagát - megszűnnek mindenféle görcsei és védekezésül magára szedett, vagy önkéntelenül alkalmazott modorosságai.

*

Ha arcjátékáról akarunk beszélni, akkor a mimika szó régi magyarítását kell idekölcsonőznünk: *arcbeszéd*. Ez már nem mimika valóban, hanem a beszédessé tett fiziognómia. Nem *arcjáték*, hanem a tekintet és a magatartás megszólaló változásai láthatók.

Rátkai Márton Polgármesterével kell összehasonlítani Kállaiét, nem azért, hogy méricskéljünk és megállapítsuk, mennyiben haladta túl (a művészetben nem lehet teljesítményszerűen meghaladni eredményt), hanem azért, hogy a színjátszás eszközeinek változásait érzékeltsük.

Akik látták Rátkait ebben a szerepben, nem feledhetik azt a sarokból kifliszerűen hátradülő szalutálását, amint tiszteleg a vélt revizornak. Emlékezik az egykori táncoskomikus gumi-mimikájára is. Kállai nem él ezekkel a tarka eszközökkel - ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy Rátkai a maga idejében és a maga színészi zsenijével nem hitelesítette volna, nem indokolta volna belső igazsággal a karikatúrai eszközöket -, nem él a szerep kínálta grimaszokkal. Szelíd és természetes változások fodrozódnak arcán, tekintetében, még a legszélsőségesebben szenvedélyes pillanatokban is. Es ez mégsem a naturalizmus fesztelen természetesség-hajhászása. Vad szélsőségekből épül a szerep.

Ellentétben a Film, Színház, Muzsika portretistájával, aki azt állítja, hogy nem érdemes figyelni, és nem érdemes megjegyezni a színész fizikai cselekvéseit, hiszen az előadásról előadásra változik, és a fizikai cselekvések hálójában nem érhetjük tetten a színészi alakítás lényegét: a színészetelmélet klasszikusai mind azt állítják - akik a színház belső törvényszerűségei felől közelítenek tárgyukhoz -, hogy a helyesen megtalált fizikai cselekvés arra szolgál, hogy rögzítse a próbák során megtalált helyes cselekvést, a szerep belső igazságát. Ha pontos a szerep rajza, akkor az „ihlet” a kellő pillanatban kiváltódik. Az egy-szer már megtalált belső állapotot csakis a kidolgozott fizikai cselekvések segítségével lehet rögzíteni.

A nemzeti színházi Gogol-előadás Polgármesterének fizikai cselekvései drámai módon és serkentően megválasztott-kirostált fizikai cselekvések. Nem kell pöffeszkedő, kakaskodó járást, testtartást általánoskodnia Kállai Ferencnek, mert az első felvonás levéolvasási jelenetében, amikor megpróbálja vázolni, miként fogja felelősségre vonni őket az érkező revizor: szemével kikeresi azt a tisztviselőt, akiről szó van, és egyetlen pillantással érzékeltetni tudja kisvárosi hatalmát, szemétdombi császárságát. S miután a szerep alapszínét már az ex-pozícióban elfogadtatta velünk, a továb-

biakban bátran lehet gyáva és megrettent, merészen alkalmazhatja a szerep alapjának kiegészítő színeit.

Fejvesztett sietséggel öltözködik Szkvoznik-Dmuhánovszkij, és siet a fogadóba, hogy személyesen köszöntse a városába érkezett pétervári tisztviselőt. Itt sem egy elvont színpadi „viselkedés” vagy általános tehetség, hanem *igenis* a pontosan rögzített, leghelyesebb és legkifejezőbb színpadi cselekvések tökéletes ritmusérzékkel megvalósított sorozata kelti a pánik hatását és a félelemtől beálló belső vakságot.

Az a fölfokozott állapot, az a színpadi értelemben megszervezett kapkodás, a személyek hisztérikus összecserélései, félreszólások és tévcselekvések halmozata, hisztteroid váltások, elernyedések és erőre kapások, elbizonytalanodások és fellángolások, bosszúvágy és menekülési inger, hatalmaskodási hóbort és nyüzítő félelem, ami Kállai játékában itt megjelenik: oda vezet, hogy a szöveg szerinti előírást is jelképes mélységűvé teljesíti ki. A szintén rettegő segédkezők a polgármesteri díszkalap helyett a kalap dobozát adják kezébe, és ő sebbel-lobbal csapja azt fejére. A tisztviselői fejet borító kalapdoboz nem bohócati elem most. Szemét eltakarva - és a pontosan rögzített belső igazság alátámasztásával - jelképesen fejezi ki a Polgármester elvakulását. Mint ahogy - amikor a következő pillanatban nekiszalad az állóórának, és az sorsszerűen megkondul, fémes-félelmetes zörejt hallatva - az óra zengése azt érezteti a nézőkkel, mintha a Történelmi Időnek futott volna neki fejfel.

*

Külön tanulmány tárgya lehetne Kállai mosolyát elemezni ebben a szerepben. Hogy hányféleleppel tud mosolyogni? Hányféle árnyalatát tudja a farkasmosolynak, az alázatosnak, a hízelkedőnek, a felszabadultnak, a sírásba átolvadónak, az ijedtnak és az ijesztőnek, a leplezőnek és leleplezőnek?

A fogadói szobában mosolya merő izommunka. Nem mosolyog igazán, csak felhúzza nevetőizmait és szája szögletét. Mindig egy parányi fáziskéséssel, mint ahogy Hlesztakov rápillant. De ez nem az ismert komikai sablon, operett-fogás, közönségnevetés-előcsiklandó, tettetetten szívélyes mosoly. Ez *ennek* a helyzetnek legmélyebb kifejezésére megkeresett-megtalált arcbeszéd. Még a ki-

csíny késleltetés, a pontos reagálásokról lekésés is mennyi mindent elbeszél ennek a vidéki ritmusú uraságnak a dolgok és tekintélyek utáni szaladásából, történelmileg is elkésett elmaradottságából.

Miközben minden gesztusnak lélektanilag és drámailag indokolt, belülről igazolt értelme és helye van az előadásban: egyben metaforák is, egy mélyebb és jelképebb igazság, világértelmezés jelentését hordozzák.

*

„Nem vagyok rá méltó!” - bögi gyerekesen a Polgármester, álszerénykedve, de májáig meghatottan a nagyúri kegytől, amikor Hlesztakov elfogadja meg-hívását. Ismét és ismét elbögi magát, váratlanul és meghökkenően. Ez az ősz bögőmasina egy hierarchiára épült rend-szert leplez le szerénykedésével és meghatottságával, sírós örömeivel. Egy olyan rendszert, ahol csak látszólag egyenlőek az emberek, ahol a teljesítmény és az érték nem döntő, csakis a rang számít. És mit se tesz, hogy a rangot viselő éppenséggel fajankó vagy lenézett kis mitugrász, a hivatali helye határozza meg a többiek szemében emberi értékét.

*

Mindig is hittem abban, hogy a kivételesen nagy színészi alakítások olyan teljességet töltenek be, mint bármely más művészi alkotás: egy regény, egy dráma, egy szimfónia, egy szobor, egy festmény. Újra és újra kapcsolatba kerülve vele: új meg új tartalmait fedezhetjük föl. Körüljárhatóan teljesekek. Kimeríthetetlenek. És különleges varázsukat még csak fokozzák azzal, hogy a szín-házi estével mulékonyságra ítéltettek. Nem lapozhatunk bele kedvenc helyeinkre utólag, nem vehetjük elő reprodukcióban, és nem tanulmányozhatjuk más körülmények között megújulólag faggatva ki sokarcú jelentéseit.

Egy-egy ilyen alakítástól gazdagabbak leszünk. Nem az időtöltést szolgáló szórakozás élményével csupán, hanem többet és mélyebbet tudunk meg az emberi természetéről és a társadalom működésének mechanikájáról.

RÓNA KATALIN

Hány alakja van a félelemnek ..

Almási Éva a Pop-fesztiválban

Nyolc éve színésznő.

Kirobbanó tehetségű naivaként indult. Az a fajta fiatal színésznő, akit nem szokás újra meg újra fölfedezni, és akiről rosszat is ritkán írtak eddig. Mert rossz alakítása aligha volt. Okos, modern, mai leányokat, bájos fruskákat, könnyelmű, kacér kis démonokat, ragyogó végzet asszonyait játszott sorozatban prózai és zenés színpadon. Egymást érték a szerepek - s Almási valójában mindig jó volt. Szerepről szerepre nőtt, előadásról előadásra érett, tudott többet a mesterségről. Egyforma jó színvonalon volt Polly a *Koldusoperában*, Adél A barlangban, Gabi a *Festett* egekben, Maltinszky Mancsi a *Hermelinben*, Ingrid és a Zöld ruhás lány a *Peer Gyntben*, Mária királyné a *II. Lajos királyban*.

Mindig tehetséges volt, szerepének megfelelően természetes, bájos, komikus, lírai vagy tragikusan komoly. Imponálóan sokarcú. Csak éppen az hiányzott hibátlan, pontos alakításaiból, amivel a színésznő igazán szerepe fölé emelkedhetett volna.

Aztán jött az új lehetőség; más színpadon, más közegben, más együttesben: a *Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról* női főszerepe a Vígszínházban. És Almási Éva a „Pop-fesztivál” modern, vibráló ritmusvilágában találkozott olyan új, erős, izgalmas emberi-színészi tartalmakkal, amelyekről művészi mondanivalója, eszközei egyszerre teljesedtek ki. Szakmai ismerete-tudása új mélységeket tudott megmutatni, játékának tisztaságával, színeinek gazdag skálájával rég várt, ragyogó költészetet terem-tett a színpadon.

Déry Tibor drámája a beatnemzedék és ezen belül is a talaját vesztett ember törvényszerű tragédiája. Am a pop-fesztivál pszichózisa, jelenének a vég-helyzetekig lebontott, zaklatott világa nemcsak mai és nemcsak személyes tragédia. Éppen a főhős, Eszter sorsán, örök menekülésén keresztül visszautal egy nagyobb történelmi tragédiára. A jelen őrzi a múltat. És felidézi a múltat. A színészi feladat pedig éppen e sodrásban annak a belső feszültségnek a meg-

teremtése, amelyben jelen s múlt egye-sül.

(**Vinnélek, vinnélek ...**) Eszter ül a színpadon. Szótlatlanul, mozdulatlanul. Körötte szavak, ének és zene kavarg. Aztán beszélni kezd, halkán, szinte csak maga elé: „Úgy tanultam, hogy az erőszak a történelem bábája. A nyilasok elől szüleimmel Budapestről Kecskemétre, egy magyarországi kisvárosba menekültünk ...” Mintegy lázálomban löki ki magából a szavakat - senki sem érti, nem is értheti őt az idegen világban. Ijedten rebben. Szemén emlékek futnak át, ahogy meséli a régi történetet. A lelke mélyén rejlő szorongás, a lelki ütközet tör elő belőle, amint mondatokká formálja a belső képeket. Almási Éva pályáján ez az élmények és tettek rémlátásaival vívódó, belső sebekből vérző, védtelen és kiszolgáltatott ember nem hagyomány nélküli. Egyenes folytatása lehet a *Gellérthegyi álmok-beli* Lány alakjának. Csak ennek az Eszter-nek sohasem jött el a távoli Amerikában az úgy remélt „Szamosújvári-mosoly”.

Megérkezik József. Eszter felugrik, hozzászalad, egyetlen szó nélkül borul a nyakába. Milyen nehéz is egy ilyen színpadi találkozás, hogy ne legyen túlját-szott, teátrális, édeskés, mégis mintegy fellélegzésként hasson. Almásinak nincsenek hatalmas gesztusai, mozdulatai egyszerűek, természetesek. Arcának minden rezdülése harmonikusan tükrözi a pillanat költői tisztaságát.

Fájdalmas, panaszos, blues-elemekből építkező daluk az egymásra találás boldogsága mögött a tanácstalanságot, a hontalanságot szólaltatja meg. Almási Éva énekkultúrája olyan szintet képvisel az együttben (de önállóan is), amely eleve alkalmassá teszi a rock-musical főszerepére, szólószámainak előadására. Hangjának lírai hajlékonysága, könnyedsége, szuggesztivitása a blues-ok költészetének megteremtésére képes.

József útnak indul, és Eszter a pop-fesztiválra érkezett fiatalokkal zsúfolt táborban ismét magára marad. Úgy ki-ált József után, mint aki már érzi, hogy utoljára látja. Almási úgy tudja nevet ismételni, hogy ebben az egy szóban benne van a fájdalmas nevetés és a görcsös félelem, a felszabadultság és a végső búcsú.

(**Arra születtem...**) Indulás a koncertre. A hullámzó, vidám tömegben Eszterben ismét felrémlik a kép: emberek mennek, vállukon batyuval. Képzé-



letében énekük jajgatássá válik. Az egész életére nyomot hagyó emlék, a fel-felszakadó fájó seb nem nyugszik. Az ő összeroncsolt képzeletében nem Mick Jagger pódiuma felé rohannak a fiatalok, hanem a nyilasok elől menekülnek: „... még mindig jönnek, batyuval a vállukon, bénán, bicén, sántán, ugrándozva, mintha kétezer év minden elvetélt petesejtje talpra állt volna, hogy elinduljon a végső megsemmisülés felé.” S párharca a Nyilas Madárral a színésznő játékának megrázó tisztaságáról, a túlzott eszközhasználatra csábító jelenetben meglepő egyszerűségről, eszköztelenségről tesz tanúságot.

Teljes sötétség borul a színpadra - egyetlen reflektor világítja meg az üres rivalda közepén, a földön térdelő Esztert. Csendesen, szépen formált szavakkal kezdi a színésznő Eszter monológ-ját. Arca szinte rezdüléstelen, csak a szeme játszik. Micsoda erő rejlik a feszültségteli mondatok-gondolatok mögött. Almási Éva úgy tudja ezt a nagyon nehéz monológot elmondani, hogy egy-szerre teremti meg egy emberi dráma teljes belső folyamatát, egy fájdalmas sorstragédiát: „Visszük hát batyuinkat teli rohadással a túlvilágra, hogy ott is csak rohadás legyen, mivel bebizonyosodott - ó, balga szűz! -, hogy az ember az itt-et és az ott-ot is saját képére teremti. A rondításban pedig addig nincs meg-állás, amíg utolsó áldozata mögött az utolsó hóhér is, több dolga nem lévén, énekelve be nem vonul a gázkamrába.” Szép zengésű orgánumát jól használó tiszta szövegmondásával, szavainak igazságával, feszültségteli mozdulatlanságával, arcjátékának gazdagságával különös varázslatot teremt a színpadon. „... mert ami egyszer volt, nem bont-ható fel ninccsé” - búcsúzik. S ez a végzetes utolsó mondat és utolsó tekintete a rangos előadás talán legemlékezetesebb pillanata.

Az eddig sötét háttérből ismét előre-jönnek a színészek, és Almási elvegyül köztük. Mint Eszter, nem jelenik meg többé, de a színen marad és teljes átéléssel, az előzőkhöz méltó színészi alázattal és önfegyelemmel oldódik fel az ensemble-játékban. Így lesz a színésznő egyben „igazi színész”, korunk színházának tiszteletreméltó egyénisége, aki nemcsak nagyot alkotni képes, hanem alávette magát író-rendező-együttes közös, nagyszerű törekvésének együtt játszik, elfedve főszereplő-szólísta arcát.

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Mindennapi metamorfózis

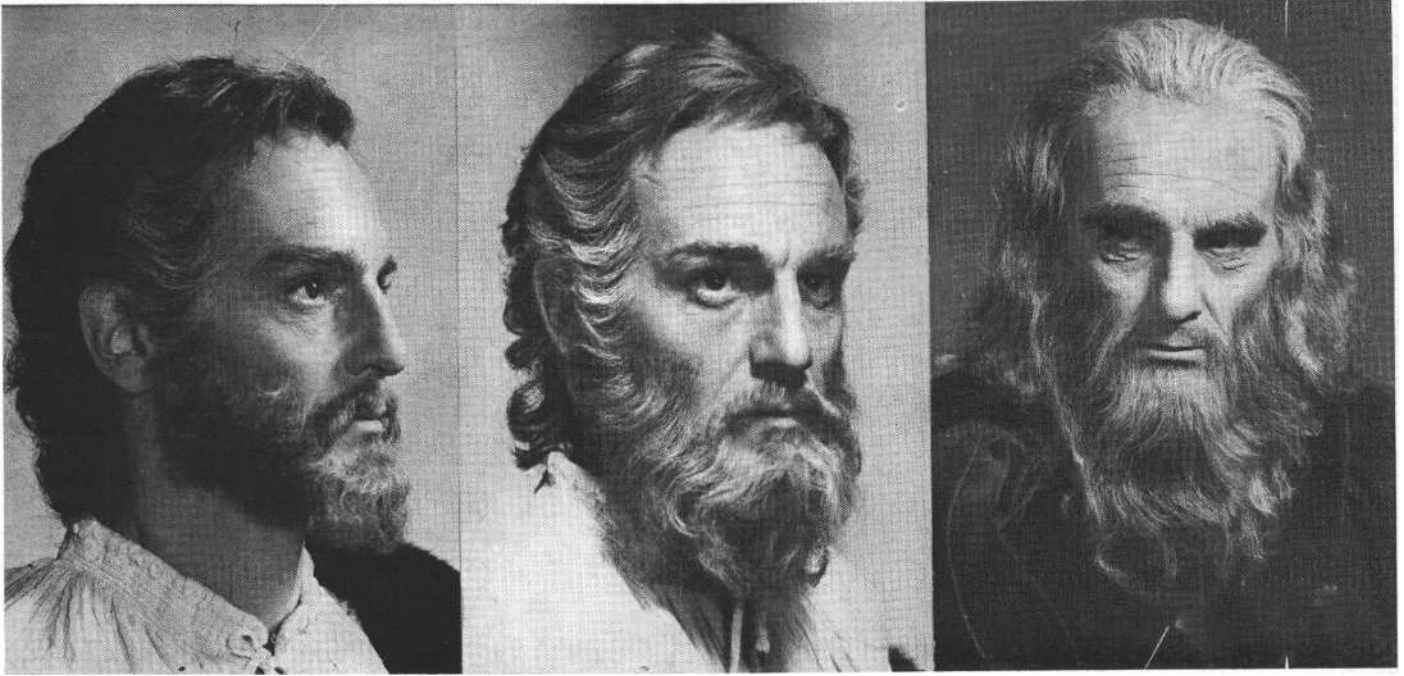
Húszéves korában olyan az ember arca, amelyet a sorstól kapott; negyvenéves korában - amilyené a sorsa tette; hatvanéves korában - amelyet megérdemel, mondja a francia bölcsekedés. A színész arca azonban mindig olyan kell hogy legyen, amelyet a megformálandó szerep követel. Bár az utolsó évek leg-

nagyobb hatású színházi előadásaiból sokan azt a kényelmes tanulságot vonták le, hogy a színész saját privát arcával, maszkírozás nélkül is minden feladatot megoldhat. Ez az elképzelés azonban ma már elavult, elveszítette „korszerű” jellegét.

Ennek az az oka, hogy az egyszerű hajviseleteket az utcán is felváltották a torzonborz fejű, színpadra-festett szemű, álhajat viselő bolti lányok és pofaszakállas tojáskereskedők. Az extravagáns haj-, szakáll- és bajuszviseletek a kor hóbortjához tartoznak. Ezért a huligántollazattal megjelenő színész már nem remélheti, hogy „úgy jó, ahogy van”. Kivétel, ha éppen a „tollazata” miatt kapja a szerepet. Így azután maszkmester ide, maszk-



Az Óz című film oroszlánja



Philippe Leroy mint Leonardo da Vinci

mester oda, a színész saját maszkkészítő tudománya ismét visszanyerte fontosságát és jelentőségét. Sőt, a film és tévé közelképei felfokozott igényeket támasztanak.

Azoknak, akik olyan szerencsések, hogy láthatták Fellini Satyriconjának bámulatos tehetséggel és szabadjára engedett fantáziával alkotott, gyönyörűséges és iszonyatos festett arcait és álarcait, mindezt nem kell tovább bizonygatni.

A színpadon nemcsak a szem, hanem a „száj, orr, fül” is a lélek tükre.

A színész arcfestésének jelentősége akkor kezdődött, amikor a színháztörténet során az alakoskodás levetette a kész, merev álarcokat, és a mimika sokrétű, árnyaltabb kifejezését igényelte. A kisebb, zárt belső terű színházból mindez érhetően következett. De ebből következett a szereposztás fontosságának előtérbe kerülése is. A megfelelő típusok és megfelelő alkatok megválogatásának fontossága. A közönséget már nem segítették a visszatérő és ismert típusálarcok, így azután a szerepnek megfelelő alkati adottságú színész kiválasztása után következett a karaktert adó maszk készítése. Az arcfestéshez értő színész és a maszkmester egyszerű eszközökkel is nagyszerű típusokat tudott elővarázsolni.

A *Műhely* rovatban megjelent első folytatások után, amelyek az álarcokkal és az azzal azonos értékű dekoratív, ikonográfiai jelentőségű festett arccal foglalkoztak, a továbbiakban megkísérlem (a teljességre törekvés igénye nélkül) különböző területekről összegyűjteni azokat a hasznosítható tanulságokat, melyek a maszkot készítő színészt segíthetik. Tudomásom szerint eddig nem volt hasonló szempontú gyűjtés (a különböző esztétikai okoskodásokat tartalmazó és

gyakorlati hasznossággal nem vádolható népszerűsítő kiadványokat nem tekintve).

Ha a tartalomjegyzéket előljáróban felsorolom, kiderül, hogy milyen széles körből gyűjthető tanulság az arcának ismeretével és formálásával hivatásszerűen foglalkozó színész számára. Az anatómia és a kraniológia (koponyatan) kánonja, az antropológia, a gerontológia, de még Hippokratész vagy Lavater kedvesen naiv fiziognómiája, Lombroso tévedései és a XIX., XX. század új pszichológiai kutatásai is mind-mind hasznosíthatók, segíthetik a színészt arcának mindennapi metamorfózisában.

Külön fejezet a haj, szakáll, bajusz viselésének mindig változó története, melyről jó összefoglalást nem ismerek. De ugyanígy nagyon fontos a kozmetikának és az arc kikészítésének a történelem során végigvonuló változása. Különösen fontosak az utolsó évtizedek pillanatonként változó és nagyon sokszor kormeghatározó jegyei. Erről sincsen összefoglaló, pedig milyen gyakran van rá szükség!

A képek csak ízelítők a továbbiakhoz : Philippe Leroy az olasz tévé folytatásos Leonardo da Vinci-életrajzának Leonardo-maszkjában, 35, 55 és 67 évesen. Valamint egy felejthetetlenül kedves és bravúros állatmaszk, az Óz oroszlánjának maszkja bizonyítja azt a nagyszerű hatást, amit a lelkes, felkészült színész és maszkmester munkája eredményezhet.

„Előemberré válás”

Tudom, ritkán adódik a színész számára az a feladat, hogy pithecanthropusszá váljon a színpadon, illetve, hogy ilyen maszkot kelljen elkészítenie. Azt is tudom, hogy jórészt az általános műveltséghez tartozó ismeretekről lesz szó a

következőkben. Talán mégis hasznos feleleveníteni ismereteinket. Egyrészt a teljesség kedvéért, másrészt, mert az emberré válás folyamata és e folyamat formái fejlődésének ismerete hasznos lehet az ember előemberré váló színpadi visszaváltozásának esetében. Röviden: az evolúció tanításaiból a maszkkészítő sokat hasznosíthat. Ha olyan szerep, amelyhez előembermaszk szükséges, ritkán fordul is elő, annál gyakrabban szükséges brutális, durva, erőszakos ki-fejezést formálni - és ilyenkor az evolúciós folyamathoz kell visszanyúlni.

A színházzal ellentétben a film már gyakrabban adhat ilyen feladatokat. Én magam sok rossz és még rosszabb majom- és előembermaszk után egyetlen valóban tökéletes megoldását láttam: Stanley Kubrick joggal világhírű *Odüsszeus 2001 c.* filmjében. A film kezdő képsorában előemberhordák félelmetes küzdelmét látjuk tökéletesen megoldott maszkokban. A maszkok tökéletességét mutatja, hogy bármennyire figyeltem is - különösen az élethű szájmozgásokat -, nem tudtam pontosan megállapítani, mennyi gumiálarc (illetve pótlás) és mennyi közvetlen arcfestés volt köztük. A televízióban is láthattunk nemrég (még hozzá premier planban) nagyszerűen megformált, majomra utaló maszkot. Klaus Kammerét Kafka *Értekezés egy akadémián c.* monológiájában.

Mit is tanít az arc formai tagoltságáról és változásáról az evolúció? Az evolúciós folyamat vizsgálatával a XIX. században nagyon sokan foglalkoztak. A század nagy eredménye volt ennek a fejlődési sornak a kidolgozása (Darwin, Haeckel, Huxley stb.), és még ma is folytatódik kiegészítése és igazolása. Az az általánosan elfogadott tudományos

„Majomasszony”

tanítás, amely az ő működésükhöz fűződik és az arcra vonatkozik, a következő:

Az arc jól követhető és rendkívül jellemző formai változáson ment át. A fejlődési sor elején erőteljes és előreugró az arc szájrésze, erős a szemöldökdudor és a pofacsont, s mindehhez járul az erős szőrzet. Jellemző még a csapott áll, a lapos orr és a nagyon kicsi koponya-tér. A fejlődési sor végén a mai ember jellemzői: az erősen megnövekedett koponyatér, hasonlóképpen a megnövekedő alsó áll és orr, másrészt a vissza-húzódnó szemöldökdudor és pofacsont, valamint a gyérülő szőrzet.

Mindez alól természetesen ma is van ritka kivétel, anélkül, hogy beteges elváltozás lenne (mint a hipofízis rendellenesség, az akromegália). Rendkívül ritkán az atavisztikus túlszőrzet is előfordul, amelyből a legérdekesebb a jól megállapítható szőrirány.

Még női maszk is készült túlszőrzetről: Annie Girardot játszott nemrégiben egy ilyen filmszerepet.

Akik részletesebben meg akarják ismerni a fejlődés összes lépcsőfokát, azoknak nagyszerű segítséget nyújtanak Zdenek Buriánnak, a világhírűvé vált cseh képzőművésznek ezzel a folyamattal foglalkozó híres rekonstrukciós festményei, melyek minden könyvtárban elérhetők.



Annie Girardot

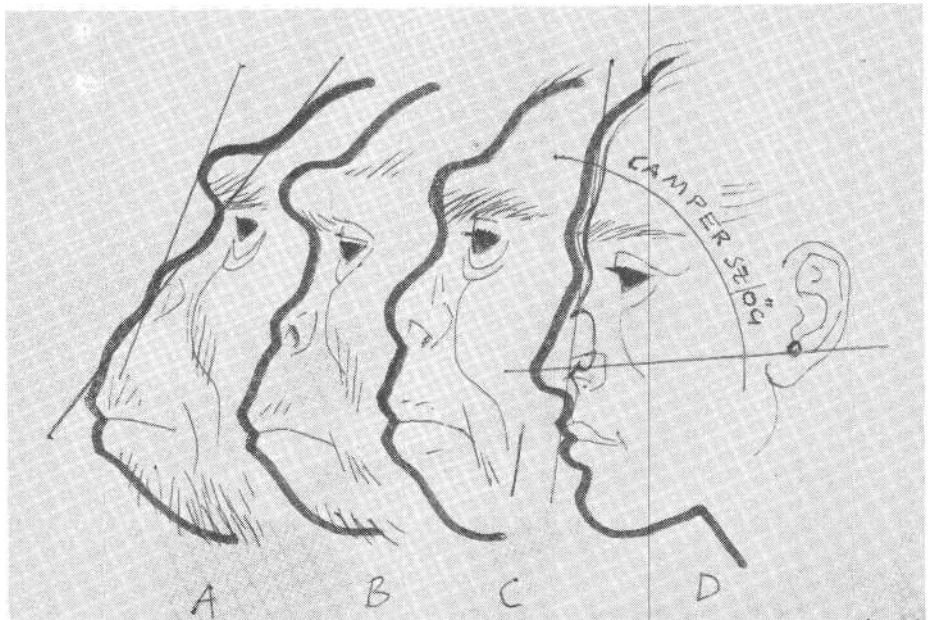


Kafka: Értekezés egy akadémián (Klaus Kammer maszkja)

A Australopithecus

B Pithecanthropus

C Neandervölgyi



világszínház

Szovjet lapok Tovsztonogov Revizorjáról

A szovjet kritikusok aprólékosan és a darab legmélyebb rétegeit érintve elemzik Tovsztonogov rendezését. Érdekes vita alakult ki a félelem és a fekete, „második” revizor szerepe körül. Úgy gondoljuk, hogy bár a nemzeti szín-házbeli előadás Tovsztonogov nyilatkozata szerint sem volt egyszerű kópiája a leningrádinak, mégis érdemes megismerkedni a Szovjetunióban meg-jelent egyes kritikáknak éppen Tovsztonogov darabértelmezésével és a képzelet szülte revizor szerepével foglalkozó részeivel. A kritikákat megjelenésük sor-rendjében idézzük.

Lityeraturmaja Gazeta, 1972. június 14.
Kozsuhova: Szerző! Szerző!

„Mi szükség van, kérdik Önök, a második revizorra? Talán a célok el-éréséhez, melyeket Nyikolaj Vasziljevics Gogol állított vígjátéka elé, egy -- Hlesztakov - kevés?”

A kiváló darab színpadi történelme miért nem a sikerek történelme, hanem inkább a félsikereké?

Hogyan hihette a polgármester és a többi hivatalnok Hlesztakovról, hogy ő a revizor? Lehetséges-e egy ilyen általános vakság?

Gogol azt állítja: lehetséges. És ha a néző ezt nem hiszi el azonnal, akkor nincs előadás! De hogy lehet érzékelhetővé tenni az általános félelem erejét, mely »Hlesztakovból pompás komikus figurát teremtett«?

Gogol idézett szavai szinte diktálnak a színháznak. Ebből az következik, hogy a darabban maga a félelem - szereplő, s annak kell lennie az előadásban is! A »fekete revizor« szimbólumában anyag-szerűsített, »általánosított« félelem lehetőséget adott a színészeknek élő alakok eljátszására.

Érzéki csalódás a félelemtől - így lehet megmagyarázni a polgármester és cimborái állapotát a Hlesztakovval való találkozáskor, s minden a helyére kerül.

Hlesztakovot a »második revizor« megszabadítja a hivatalnokok »ijeszt-

getésének« feladatától, attól, hogy a félelem szimbóluma legyen. Hogyan is lehet a színész »szimbólum«? Nem ez az összeegyeztethetlenség zavarja-e általában a szerep alakítót, nem ez löki-e a karikírozás útjára, ami már a maga korában annyira ingerelte Gogolt?”

Leningradzkaja Pravda, 1972. július 2.
Kljujevskaja: Jog a haragra.

„A revizornak, mint a klasszikus drámairodalom oly sok alkotásának, meg-van a maga rejtélye. Egyszerű logikai úton ez nem oldható meg. Minden rendező a saját magyarázatát keresi rá. Lehet, hogy éppen ez az oka annak, hogy a színháztörténelem e komédiának oly sokféle értelmezését ismeri (játszottak muzeális *A revizort*, korának minden hétköznapi attribútumával, játszották jellemkomédiaként, groteszknek és vígjátéknak, sőt, mint a gyengeelméjűség klinikai kórképét).

A G. Tovsztonogov rendezte előadás nem nevetet. Hogy is lehetne nevetni, mikor a színpadon a társadalom bomlásának, az ideálok hiányának, a valódi értékek teljes devalvációjának, a céloknak a kívánságokkal való behelyettesítésének, a kölcsönös bizalmatlanságnak és az elkerülhetetlen katasztrófa érzetének félelmetes képe bontakozik ki?! Hogy is lehetne nevetni? Legfeljebb ha könnyek közt.

Tovsztonogov nemcsak az élet ábrázolójának, hanem filozófusnak is tekinti Gogolt. Komédiája nem a »köcsög-pofájuk« vígjátéki ábrázolása, hanem a társadalmi és egyéni pszichológia tanulmányozása azok kölcsönhatásában. Az előadás nemcsak lemezteleníti az élet jelenségeit, hanem meg is magyarázza azokat.

A Drámai Színház előadásában a félelem nem egyike a vígjátéki kellékeknek, hanem a cselekmény legfőbb lélektani rugója. Ez nemcsak a rajtakapástól való félelem, hanem a miklósi önkényuralom rendőri rendszere szülte rettegés.

És ez a lidércnyomásos realizmusig tömörített félelem szüli a polgármester és cinkosai képzeletében a fekete köpenyes, fekete szemüveges fantasztikus revizor alakját. A fekete revizor mintha a közeledő vég jele lenne.

Joga van-e a színháznak *A revizor* ilyen színpadi megoldásához? Igen. Van. De úgy gondolom, nem ez a rendezés legerősebb oldala.

Tovsztonogov előadását elsősorban

nem a rendezői újítások teszik érdekessé, hanem az analitikus gondolkodás, a jellemek analízisének mélysége. A színészek plasztikus, átértett alakításában a hivatalnokok figurái a társadalmi életnek nemcsak nevenségesen nyomorék, de félelmetes képét adják. A revizorban Tovsztonogov a társadalom és az egyén kérdését veti fel. A társadalmat mozgásában, kölcsönhatásokban és bonyolult oksági összefüggésekben mutatja be. A közösségi és az egyéni erkölcsi és szociális felelősség kérdését boncolgatja.

Bizonyítja: az önkényre és szolgálásra épült társadalom erkölcsileg megnyomorítja az embert.

Ezt fájjalja Gogol. A darab fináléjában újra halljuk sírásba átmenő nevetését. De szcenikailag ez egybeesik a becsapott polgármester kudarcával. És itt emocionális pontatlanság keletkezik. A polgármester egyéni drámája akaratlanul tragikus magaslatra emelkedik, s mintegy egybeesik az orosz élet objektív drámájával, amit Gogol fájjal. Pedig a polgármester csak haragunkra és nem együtt-érzésünkre formálhat jogot.

Pravda, 1972. augusztus 15.

A kritériumok emelkedettsége című cikkében, *A revizorról* így ír Zubkov:

„A revizor rendezése esetében arról kell beszélünk, mennyire modern a halhatatlan gogoli komédia szcenikai olvasata, egészen hiteles és világos-e a rendezői elképzelés?”

Ki lehet találni, hogy a második revizor a félelmet személyesíti meg, mely tetőtől talpig elfogta a polgármestert és minden hivatalnokot. De miért győzi le a félelem a város urait, akik Gogol el-képzelése szerint az egész miklósi Orosz-országot jelképezik, s miért mentes szinte teljesen ettől a félelemtől Hlesztakov, ez a teljesen jelentéktelen alak? Hiszen Hlesztakov nem áll kívül a hivatalnokok világán, a szolgálati létra legalsó fokán helyezkedik el.

A rendező gondolatát így lehet értelmezni: lám, még egy ilyen mondhatni intelligens polgármestert is ugyanúgy, mint a többiek, elfogta a páni félelem. A félelem mindennél erősebb, minden-ható, élő ... Csak éppen a polgármester alakjának ilyen értelmezéséhez a gogoli szövegben alapot találni szerintem nehéz.”

S. A.

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉÂTRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Iván Boldizsár:

L'essor et les possibilités

Depuis quelques ans, le théâtre hongrois marque un essor; c'est justement pourquoi sont publiées tant d'analyses et de critiques approfondies sur le travail des metteurs en scène, des acteurs et des ensembles. Malheureusement même à l'assemblée générale en mars de l'Association des Artistes du Théâtre on ne réussit pas à éclaircir sans équivoque cet état de fait – voilà pourquoi la critique s'est attiré des ressentiments superflus et parfois même des colères passionnées.

Katalin Saád:

Aux répétitions du « Revizor »

Le processus des répétitions du *Revizor* réservait des expériences nouvelles et insolites au metteur en scène soviétique Tovstonogov tout comme aux acteurs hongrois. Pendant longtemps, Tovstonogov ne s'intéressait pas au « produit fini ». Il voulait que chaque acteur comprenne exactement la valeur du tel ou tel mot prononcé dans une situation donnée. Le progrès était au début lent, mais au bout des répétitions s'est consolidée une méthode du jeu que nous pourrions désigner comme « réalisme fantastique ».

Tamás Koltai:

Tovstonogov et Le « Revizor »

La mise en scène de Tovstonogov au Théâtre National doit son originalité entre autre au fait qu'elle fait justice du fétiche de l'unité du style. Malgré sa manière de mélanger les styles hardiment, elle trouve toujours la forme la plus propre à exprimer l'idée fondamentale de l'oeuvre.

Erika Szántó:

Le « Reportage imaginaire » au Théâtre Vígszínház

Tibor Déry, l'auteur du roman dont est parti la tragédie musicale créée au Théâtre de Comédie, a trouvé dans le festival de la musique pop tenu à Montana le modèle de l'assujettissement, de la détresse humains. Le drame de ses protagonistes rassemble des événements lointains et dans le temps et dans l'espace; dans la conscience de la jeune Hongroise émigrée aux États-Unis les horribles souvenirs du fascisme se mêlent

aux images du présent. Quant à l'adaptation théâtrale du roman, c'est la musique pop qui y est devenue l'élément principal de la réussite.

Erzsébet Berkes:

Ces nobles seigneurs . . .

Nos théâtres ont repris trois pièces hongroises du XIX^{ème} siècle. C'est le Théâtre Déryné qui a présenté *Le Déserteur* d'Ede Szigligeti, tandis que le Théâtre Jókai de Békéscsaba a joué *Le Grand-père* du même auteur et le Théâtre Katona József de Budapest *Mukányi* de Gergely Csiky. C'est dommage qu'aucun des trois spectacles n'ait pu rayonner des idées vivantes et contemporaines.

András Szeredás:

Adieu la monarchie!

Il s'agit d'une pièce écrite en 1936 par l'Autrichien Franz Theodor Csokor qui y évoque nostalgiquement l'ancienne Autriche et analyse les causes de la dissolution de la monarchie. Aux meilleurs moments de la représentation du Théâtre Thália la perspective historique déclenche une ironie poignante, mais ces moments manquent de se souder en un style homogène.

Tamás Ungvári:

Brecht et la réalité scénique

La mise en scène de la *Mère Courage*, signée par László Vámos, ne constitue pas une rupture spectaculaire; il ne s'agit pas d'une conception qui veuille inaugurer une ère nouvelle. Vámos aspire surtout à dégager le message poétique et à faire valoir une grande actrice, Irén Psota qui, au rôle de Courage, a atteint le sommet de ses interprétations brechtiennes.

György Spiró:

La glorification de la Mère Courage

C'est le Théâtre Madách qui joue *La Mère Courage* dans une mise en scène de László Vámos. La conception de Vámos pêche par une erreur fondamentale: Courage y devient une victime qui assume toutes les souffrances de l'humanité. Ainsi la mordante ironie brechtienne reste absente et la critique de l'attitude de la protagoniste n'a point lieu.

Gábor Pap:

Sous prétexte des décors de Gyula Pauer

Qu'un sculpteur trouve un contact avec le théâtre, c'est chose rare en Hongrie. Mais au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár le sculpteur Gyula Pauer a déjà les décors de quatre spectacles à son actif. Même sa méthode de travail est une exception aux

règles: il participe aux répétitions, prêt à modifier sa conception, s'il le faut, même en cours de route.

Tamás Bécsy:

« La possibilité de l'incroyable »

Au sujet de la pièce *L'Antéchrist* de Gyula Hernádi nous avons publié dans notre numéro de mai la critique d'Anna Földes. Cet article conteste certaines observations de Madame Földes et attire l'attention à quelques contradictions philosophiques de l'oeuvre qui en empêchent la compréhension.

Anna Földes:

« Je voudrais voir un théâtre heureux! »

Il s'agit d'une conversation avec un de nos plus grands acteurs vivants, Ferenc Bessenyei qui, la saison prochaine, quittera le Théâtre National pour le Théâtre Madách. Selon Bessenyei il est temps de repenser la situation des acteurs hongrois. En composant le répertoire, il faudra aussi tenir compte des comédiens. Il estime qu'à présent le travail des acteurs et des metteurs en scène n'est point concerté.

Péter Molnár Gál:

Le maire: Ferenc Kállai

Dans la mise en scène du *Revizor* par Tovstonogov l'interprétation du maire par Ferenc Kállai offre un rare exemple de la collaboration entre metteur en scène et comédien. Cette interprétation enrichit et approfondit nos connaissances de la nature humaine et du mécanisme de la société.

Katalin Róna:

Les visages multiples de la peur

Dans la tragédie musicale *Reportage imaginaire sur un festival pop en Amérique* au Théâtre de Comédie c'est Éva Almási qui joue Eszter, la protagoniste de l'oeuvre. Almási a donné la preuve d'une formation totale; elle vit et interprète la tragédie des scènes en prose d'une sincérité aussi convaincante comme elle sait faire ressortir le lyrisme des chansons au rythme de blues.

István Köpeczi Bócz:

La métamorphose quotidienne

Après la série traitant des masques et des visages peints, l'auteur offre maintenant des expériences utiles à l'acteur en train de préparer des masques de personnages d'âge, de caractère et de constitution différents.

Á. Sz.:

Opinions de la presse soviétique du « Revizor » de Tovstonogov

Il s'agit d'un montage de l'écho critique suivant la création du *Revizor* au Théâtre Gorki de Leningrad.

Ára: 12 Ft

KLEIST: KOMRUKA HERCEGE
TERV: PAVLO

