

ÚJ FORMÁK, ÚJ TARTALMAK

KOLTAI TAMÁS

Trepļjov azt mondja Csehov *Sirály*ának első felvonásában: „Új formák kellenek... És ha azok nincsenek, akkor inkább ne is legyen semmi.” Vajon jogos-e ez a türelmetlen, dacos fölcattanás? Vagy inkább Arkagyinnának van igaza, amikor gúnyosan azt mondja, hogy fia korszakot akar alkotni a művészetben? A kérdést nem lehet metafizikusan eldönteni, csak a *színpadon*, ahol elvek helyett valóságos emberek, sorsok mérkőznek meg egymással.

Ha magunknak, a magunk színházművészetének tesszük föl a kérdést, akkor is nehéz a válasz. Újat akarás nélkül nincs művészet. De senki sem léphet föl azzal az elhatározással, hogy korszakot akar alkotni, mert a korszakokat csak utólag jegyzi föl a színháztörténet.

Egy év, egy évad ritkán hoz létre korszakalkotót. A színház „csupán” kifejezi a kort, megfelel a kornak — s ezt nem teheti meg az új művészi ereje nélkül. Így hát mégiscsak jogos megvizsgálni: milyen új jelenségek fedezhetők föl az elmúlt időszak magyar színházában, mutatkoznak-e új formák és tartalmak, egyszóval hol, miben jelentkezik a művészi új?

CHARENTON ÉS A FORRADALOM

Mire ezek a sorok eljutnak az olvasóhoz, már múlt időben beszélünk a belgrádi BITEF-ről, amelyen a kaposvári Csiky Gergely Színház Peter Weiss hosszú című, világszerte *Marat/Sade*-ként rövidített drámájával vendégszerepelt. Ez az előadás, mint az 1981/82-es évad legjobbjá, elnyerte a magyar színikritikusok díját. Illő tehát vele kezdeni a beszámolót.

Csakhogy a levélfíró dolga ezúttal rendkívül nehéz. Szívesen látba vetné minden képességét, hogy leírjon egy — véleménye szerint — csakhogyan „korszakalkotó” (mert korszakot, irányzatot, szemléletet, stílust meghatározó) produkciót. Am kérdéses, hogy erre szükség van-e, mert megeshet, hogy az olvasó látta az előadást; vagy ha nem látta, hát bőségesen olvashatott róla a sajtóban a belgrádi fesztivál idején.

Röviden mégiscsak szólni kell annak az élménynek a jelentőségéről, amit a fiatal Ács János rendezése a magyar színház számára jelentett. Mindenekelőtt tudni kell, hogy Weiss Marat-drámájának a hatvanas évek budapesti Nemzeti Színházában volt egy sikeres, jó előadása, amely lényegileg a Peter Brook-féle első bemutató nyomdokain haladt. A kaposvári értelmezés lényegesen eltér ettől az interpretációtól, a darab — mondhatni — klasszikussá vált elemzésétől. Ennek az eltérésnek a lényegét nem tudjuk megragadni pusztán formai leírással. Természetesen elmondhatjuk, hogy az előadás minden egyes pillanata tartalommal telített, s a legkevésbé sem didaktikus értelemben, inkább a játék érzelmi-érzéki sodrása, a szimultán cselekmények dinamikus hullámlása, az állandó „történések” révén, legyen bár szó valóságos színpadi akcióról vagy egy mozdulatlan szereplő tekintetén érzékelhető belső folyamatról. De ez kevés. Ez a produkció „teátrális” része.

Fontosabb a tartalmi átértelmezés. Az első, ami szembeötlik a charentoni elmeegógyintézetben lejátszódó események láttán, hogy a de Sade rendezte Marat-dráma szereplői nem elmebetegek, inkább deviáns személyiségek, pontosabban deviánsnak minősített magatartások üldözöttjei. (Hogy volt osztályhelyzetüket tekintve is konkrét értelemben különbözőek, arra utalnak a jelmezek.) A hangsúlyeltolódásra mind a szerzőnek a drámaához írt jegyzetei, mind a korabeli történelmi tények — a charentoni elmeegógyintézet működéséről fennmaradt dokumentumok — feljogosítanak. A kaposvári előadás rendezője ezáltal kétségtelenül lemondott arról, a trouvaillé-ról, amit egyrészt az örültség ábrázolása mint játéklehetőség kínál a színésznek, másrészt arról a sokkhatásról, amit az érzelmi-főlkorbácsolt örültek brutalizálása vált ki a „színház a színházban” jelenetek során. Mindezek kompenzálásaként viszont hallatlanul fölerősödött a játék *politikai feszültsége*, hangsúlyosabbá vált a drámabeli jelenet társadalmi antagonizmusa: a napóleoni „konzolidációt” képviselő Coulmier igazgató és a tizenöt évvel korábbi forradalom eseményeit újrajátszó „színészek” (akik között gyaníthatóan akadnak tényleges forradalmárok) szembenállása. A drámabeli „Marat-dráma” így sajátos fénytörésben jelenik meg, sokkal intenzívebben és egyértelműbben vonatkozik az előadás korára (1808-ra); olyannyira, hogy bizonyos pontokon, mindekenélőtt Marat és Sade dialógusainak egy részében, a játék kilép a dráma kereteiből, és közvetlenül a szereplők jelenével, a fennálló társadalmi renddel — a Napóleon-császársággal — konfrontálódik.

Szemléletesen úgy lehetne megfogalmazni Ács János rendezésének lényegét, hogy a Weiss-dráma alapját képező dialógusvita nem Sade és Marat, hanem Sade és „Marat” között zajlik. (Az idézőjel arra utal, hogy nem a valóságos történelmi figuráról, hanem a szerepét játszó politikai internáltról van szó.) Mindez megerősíti a mű dramaturgiájának azt a lényeges konzekvenciáját, hogy a drámabeli „Marat-dráma” szerzője maga Sade, tehát — mint erre Alfred Alvarez már az 1964-es bemutatót

követően utalt egy Weisszel készült interjúban — lényegében ő teremti meg Marat alakját. (Noha nem tesz mást, mint dokumentarista hűséggel reprodukálja a valóságos történelmi alakot.) Weiss akkor azt válaszolta, hogy ha Sade formálná Marat-t, időnként a saját marat-i hangja olyan nagy mértékben fölerősödne, amire talán álmában sem gondolt volna. A kaposvári előadásban valami hasonló történik, amikor Sade és „Marat” közös szituációja — a Napóleon-féle konszolidációval szembeni üldözött „ellenzékiség” — a forradalomról szóló vitájuk minden pontján reflektálódik, s így maga a vita (voltaképpen: az események újrájátszása) nem más, mint politikai önvizsgálat, ideológiai és stratégiai elemzés.

Nincs szó a köztük levő alapvető viszony megváltoztatásáról. Sade megmarad kiábrándult individualistának, „Marat” pedig a forradalmi tettek emberének. De az előadás finoman, érzékenyen intellektuális Sade-jából hiányzik minden cinizmus, minden kaján politikai kalandorság, „Marat”-ja pedig nem az a kádjához szögezett, pengeéles, szenvedő aszkéta, akinek Marat-t megszoktuk. „Darabon kívül” kapcsolatuk, összevillanó tekintetük, a játékot és a szerepet fölvállaló nyitottságuk mögött dialektikus viszony rejlik. Jelképes erejű, hogy egy alkalommal „véletlenül” kicserélik a színpadon megszokott helyüket, vagy hogy a Sade hátán csattanó korbácsütéseket — miközben a mátki a forradalomról vall — „Marat” fogja föl, alulról tartván testével a fölfordított kádat, amelyen Sade fekszik.

Az egész előadást átszínezi az a kettős játék, amely a szereplők valóságos drámabeli helyzetének és szerephelyzetének egymásra tükröztetéséből fakad. A történelem dialektikájából következik, hogy aki Charlotte Corday-t alakítja, annak az „előadásban” is el kell követnie a gyilkosságot, hiába tiltakozik ellene „magánemberként”. A történelmi lecke ilyenformán az összes „charentoni szereplő” számára katartikusává válik, beleértve még Coulmier igazgatót is, aki egy ponton kénytelen szembenézni saját hatalmi helyzetének viszonylagosságával és erkölcsi labilitásával. Csak a négy brechti típusú Énekes foglal el semleges, kommentátori álláspontot a maga vásári pantomimjával és ironikus songjaival. A Kikiáltó azonban már föladja semlegességét, a játék során közömbös klapanciákban megverselt „mesemondói” szerepét, hogy a végén beálljon a dacos menetelők sorába. Könnyáztatta jalkiáltása és fölcsiklő zokogása — kezében a fölöslegessé vált utcakövel — azért megrázó befejezés, mert borzongató hitelességgel ébreszt rá, hogy Charentonból nem lehet újrakezdeni a forradalmat.

A terjedelmi korlátok nem adnak lehetőséget az előadás formai jegyeinek teljes „összeírására”. De nem lehet említés nélkül hagyni olyan lényeges motívumokat, mint a színészi játék fizikai-gesztikus elemei, a víz-ágyúhoz fűződő asszociációk — ne felejtjük el: az intézet fürdőtermében vagyunk — vagy az anakronisztikus tárgyak használata. (Különbö-
séget kell tennünk anakronizmus és aktualizálás között. A Marat-előadás

nem aktualizált. A díszletben-jelmezben-kellékekben előforduló anakronizmus nem más, mint a színpad és a nézőtér konvenciója: megegyezés bizonyos könnyen értelmezhető információk gyors, zökkenőmentes kicseréléséről.)

ÁTÉRTELMEZETT KLASSZIKUSOK

Nemcsak magyar, hanem általános világszínházi tünet, hogy a legtöbb művészi újdonságot a klasszikusokat (át)értelmező előadások kínálják. A legtöbb vita is ebben a témakörben lángol föl. Jean Vilart egyszer megkérdezték, hogyan kell előadni a klasszikus tragédiákat. A francia népszínház atyja bölcsen úgy felelt, hogy ennek a látszólag egyszerű kérdésnek egy egész könyvet lehetne szentelni, de erre a könyvre hiába várunk, mert sem Talma, sem Copeau nem írta meg. S még hozzátette a cikkünk elején már említett tételt: az elméleti kérdésekre kizárólag a színpadon kereshető megoldás.

Csakhogyan ezúttal a színpad sem ad egyértelmű feleletet. A színpad legalább olyan bölcs, mint Vilar, mert azt mondja: ahány előadás, annyi dráma. Minden darabot újra meg újra meg kell fejteni a színház eszközeivel, s ez leginkább éppen a klasszikusokra érvényes. Mi más tartaná fönn évszázadokon át az érdeklődést Hamlet iránt, hacsak az a makacs hit nem, hogy még mindig van rejtett belső titka. Erwin Axer, a kiváló lengyel rendező mondja valahol, hogy a nézőt, aki jól ismeri a *Hamlet* című drámát, aligha fogja érdekelni egy olyan *Hamlet*-előadás, amely — legyen bármilyen színvonalas — nem tartogat a számára valamilyen meglepetést. Könyvtárnyi irodalom sem igazíthat el jobban Hamlet lelkében, mint az a jelenkori perc, amelyben valaki magára ölti Hamlet jelmezét. Hamlet nem létezik mint egyetlen meghatározott történelmi korhoz kötött figura. Hamlet történelmietlen lény. Fikció. Csak a színpadon él, attól a pillanattól kezdve, hogy bevonul a dán királyi udvarral, és csak addig a pillanatig, amíg még kimondja: „A többi néma csend.”

A valódi kérdések az új gondolati igényvel megszólaltatott klasszikusok esetében bukkannak föl. A szellemi koncepció azt kívánja, hogy elsőként Euripidész *Oresztész* című tragédiájának nemzeti színházi előadását említsük. Az antik tragédia megfelelő kiindulópont. Ugyanis nincs tartósabb dramaturgiai keret a mítosznál. A mítoszból nem lehet kilépni, következképp az antik tragédia jelrendszeréből sem. A mítosz azonban halott a mai néző számára. Hacsak nem helyettesítjük egy másik mítoszszal, amely megközelítően ugyanolyan érzékenyen érinti a mai közönséget, mint a maga idejében a görög mitológia a korabeli nézőt. S erre az ókori triász tagjai közül kétségtelenül a görög dráma „egzisztencialistája”, Euripidész a legalkalmasabb.

Az apját megbosszulandó, isteni beleegyezéssel anyagyilkos Oresztész tragédiája, akit jogos tettéért Erinniszek üldöznek, modern értelemben vett sorstragédia. Euripidész hőse a drámairodalom első nagy meghasonlottja. „Mint apjának felnőtt fia, valószínűleg magától is rálépett volna a bosszúállás útjára” — írja a kiváló művészettörténész, Kerényi Károly a mitológiai alakról. A drámában a bosszút szentesítő Apollón a gyilkosságot követően magára hagyja Oresztészt. Legalábbis arra a drámai időben kitágított egyetlen napra, amikor a mitológia szerint Menelaosz Trójából hazatérőben átutazott Argoszon, és az athéni legfőbb bíróság ítélkezett Oresztész ügyében. Euripidész drámája erről a filozófiailag kitágított egyetlen pillanatról szól. A világba kitett ember vállalja cselekedetét, s az isten késlekedik kinyújtani érte a kezét. Innen már csak egyetlen lépés a modern (keresztény) dráma nagy „élménye”, a ráébredés arra, hogy meghalt az Isten, fölöttünk üres az ég. Egészen Hamletig nem találmi drámai hőst, aki Euripidész Oresztészéhez hasonlóan élne át a „kizökkent időt”.

A rendező Zsámbéki Gábor pontosan érezte, hogy a cselekmény epikai szintjén tetszetősen aktualizálható „tűzdráma” (Oresztész és Elektra tűszul ejti Helenét és Hermionét, hogy így erőszakolja ki a halálos ítélet megváltoztatását) nem mérhető az Euripidész-tragédia filozófiai tétjéhez. A Nemzeti Színház előadásának az a legnagyobb erénye, hogy kísérletet tesz a modern ember egzisztenciális válságának, magára hagyottságának mitológikus értelmezésére, s ezzel a kísérletével egyedül áll az utóbbi évek klasszikus értelmezései között. Ennek a megközelítésnek az értéke még akkor is vitathatatlan, ha a megvalósítás egyenetlenségei miatt az eredmény csak részleges, és a kelletténél kisebb hangsúly esik az istene kezét elengedő Oresztész talajvesztettségére. (Tegyük még hozzá: a Kar differenciált személyiségekből álló, profán, „hétköznapi” mitológiájának megfogalmazása is csak részben sikerült.)

Mindazonáltal az évad egyetlen jelentős klasszikus-előadásától sem kaptunk hasonló tragikumélményt. Ennek okai a tragédia lefokozásában keresendők. Elsősorban Shakespeare-interpretációkban figyelhető meg a tragikum leértékelődése: a szolnoki *Hamlet*-ban és a kaposvári *III. Richárd*-ban. Mintha érvénytelenné vált volna az a drámatörténeti evidencia, amely a shakespeare-i és a schilleri tragédiatípust a nagy görög drámákból vezeti le. Lessing például leszögezi a *Hamburgi daramaturgiában*, hogy az *Oreszteia* és a *Hamlet* egymás mellé, a tragédia azonos szférájába tartozik, s ahhoz, hogy hasonlóan elementáris rémületet érezzünk, mint amit a *Heten Théba ellen* vagy Euripidész *Médeája* vált ki, a *Lear király*-hoz vagy a *III. Richárd*-hoz kell fordulnunk. Schiller pedig ezt írja Goethének, ugyancsak a *III. Richárd*-ról: „Nincs Shakespeare-nek még egy darabja, mely engem ennyire a görög tragédiákra emlékeztetne.” Első színművében, a *Haramiákban* — mint George Steiner megjegyzi — „Jago, Edmund és III. Richárd hangja visszhangzik”.

Ez a hang — a III. Richárdé — a kaposvári előadásban nem kélt „elementáris réműletet”. Richárd, Babarczy László rendezésében, egy államhatalmi gang fölött uralkodik mint valami főrangú maffiafevezér vagy az anarchikus viszonyok cinikus erős embere. A tragédia — a véres mézárszék ellenére, vagy tán azt is belekalkulálva — átlendül tragikomedióba. Akárcsak a Paál István rendezte *Hamlet* Szolnokon, amelyben a dráma megszokott motívumai hirtelen a visszájukra fordulnak — alapos leckét adva a látszat és valóság viszonyáról magát mindaddig tájékozottnak hívó nézőnek —, hiszen sokáig úgy tetszik, Claudius el sem követte a testvér- és királygyilkosságot, a Színészkirály pedig, aki az egérfogó-jelenetben „tréfából mérgeződött”, egyszer csak holtan marad a színen.

A tragédiát felváltotta a *groteszk*. A groteszk megjelenése a művészetben gyakran az erkölcsi világrend fölbomlásának, az egységes világkép hiányának a kísérőjelensége. A mítosz még egységes világképet adott. Shakespeare világképe már nem mitológikus, s talán ennek a „fölfedezésnek” a következménye, hogy ma nem látjuk a III. Richárdot — sőt, a *Hamletet* sem — olyan tragédiának, mint Lessing vagy Schiller. (Gondoljunk például Jan Kott *Lear király*-elemzésére.)

Az egységes világkép hiánya sok művészt — köztük színházművészeket is — arra serkent, hogy „lefordítsa” a műveket a napi társadalmi gyakorlatra. Ezzel kísérleteznek a fent említett előadások. Nem egyszerűen arról van szó, hogy megtámadják a klasszikusokról belénk sulykolt beidegződéseket (bár ez sem utolsó dolog); sokkal inkább arról, hogy létrejöjjön, amit a modern kor színpadi mitológiájának nevezhetünk.

Érdeemes töprengeni erről a szolnoki *Hamlet* kapcsán. Shakespeare tragédiája Paál István rendezésében a sír szélén játszódik. Nem képletesen; a nyitott gödör első perctől kezdve nagyon is valóságosan tátong a színpad előterében. Láttunk már ilyet, például Ljubimovnál. Csakhogy ezúttal a sírgödör belejátszik a történetbe. Gyakorlatiasan funkcionál. Az előadás az öreg Hamlet temetésével indul (tehát mintegy „kétszer két hónappal” a shakespeare-i történet kezdete előtt), és Horatio sírba lövésével végződik. Sőt, a játék során ugyanebbe a földbe vájtt lyukba kaparják el a cselekmény valamennyi halottját. Shakespeare Hamletje mint belső eltökéltséget említi a „készen kell rá lenni” montaigne-i halálfilozófiát. A szolnoki előadás képi metaforája mintha azt mondaná: a sír is készen vár, s a halálra való lelki készenlét finom, előkelő dolog a gödör könnyörtelen befogadóképességéhez viszonyítva.

Mert ne felejtjük: a *Hamlet* egyetlen szereplője sem természetes hallállal szól sírba. A történelemnek a Shakespeare-drámákban megmutatkozó véres hatalmi őrlőmalmát nevezte Jan Kott „Nagy Mechanizmusnak”. A szolnoki előadás a gépezet részleteibe enged bepillantást: a csapágyak, dugattyúk, emelőkarok működésébe. A rendező legeredetibb leleménye, hogy még az irracionális erőket is a gépezet részévé teszi: Ham-

let atyjának szelleme ebben az előadásban nem más, mint „rút csel”, be-tanult szerep, amelyet a Polonius által fölbérelt Színészkirály játszik el. A cél világos: Polonius, nyilván bizonyos hatalmi aspirációból, Claudius életére tör, és a gyilkosságot Hamlettel akarja végrehajtatni. A dráma egyes motívumai alapján gondolatban továbbszótható a poloniusi terv (esetleg összeesküvés) hálója. Meg kell hagyni, a szolnoki Polonius nem ügyetlen. Sikerül megszabadulnia a veszélyessé válható tanútól, az egyszer már bevált módon: a színjáték egérfogó-jelenetében valódi mérget öntenek a Színészkirály „füllhézagába”.

Érdekes adalék a téma elméleti megközelítéséhez, hogy már Lessinget is foglalkoztatta a szellemek megjelenése a modern színpadon. A *Hamburgi dramaturgiában* megkülönbözteti Dárius szellemét a *Perzsákban* (amely mögött az őszinte vallásos hit ereje állt), a *Hamlet-beli* testet öltött árnyat (amelyet az Erzsébet-kori képzelet működési mechanizmusa hitelesített) és Voltaire *Semiramisának* kísértetét (amely csak rokokó ékít-mény, egy hitetlen költő irodalmi mesterkedése, nincs mögötte sem valóságos élmény, sem a képzelet meggyőződése). Lessing elemzése kihívás. A színpadi gyakorlat sem adhatja alább, nem térhet ki a szellemjelenet ha-tásmechanizmusának átértékelése elől, hacsak nem tekinti pusztá kultúr-történeti dokumentumnak a *Hamletet* és évszázadok óta változatlanul a néző tudatát. Az átértékelésre tett kísérlet a szolnoki *Hamletban* a holt király maszkjába öltöztetett Színészkirály. Hogy pontosan milyen szán-dék, milyen hatalmi aspiráció húzódik meg Polonius csele mögött, az nem derül ki világosan a rendezői értelmezésből. A dráma anyaga erre nem ad elég továbbgondolási lehetőséget. Így az „ötlet”, amely a játék elején az egész előadásra kiterjedő szemléletet sugallt, megreked a cselekmény egy pontján. De az Erzsébet-kori „szellem” profanizálása, a politikai manipu-láció groteszk mitológiájának megragadása még ebben a torzó formában is érdekes színházi kísérlet, és tagadhatatlanul hasonlít Brecht *Kis Orga-non-beli Hamlet*-elemzésének „valamely politikai szempont szerint” föl-állított modelljéhez.

Mint ahogy a nyíltan Brechtre hivatkozó kaposvári *III. Richárd* is modellált politikai jelenségekhez közelít. Jan Kott szerint a *III. Richárd*-ban meg kell látni „azt a kegyetlen kort, amikor minden erkölcsi norma széttörik, amikor az áldozat hóhérrá válik és a hóhér áldozattá”. De hol vagyunk már Kott Shakespeare-olvasatának „kegyetlen korától”? A kaposvári előadásban egy kisserű hivatalnoki világ jelenik meg. Nem a „Nagy Mechanizmus” világa, inkább Franz Kafkáié. Tömeggyilkosok helyet írkokok ülnek körös-körül, szorgalmasan körmölnék, mögöttük irat-szekrényekben gyűlnek az akták. A bérgyilkosok fölhatalmazása: tömb-ből kitépett, stemplivel ellátott, aláírt cédula. A letartóztatottak elkob-zott értékeiről pontos leltár készül. Akit éppen szabadon bocsátanak, nyugta ellenében visszakapja cipőfűzőjét és a letartóztatásakor nála talált egyéb személyes holmiját. A szabadlábbon levőknek is le kell adniuk

szűrőfegyvereiket, amikor belépnek a legtöbbször hullakamra és börtön-iroda benyomását keltő helyiségbe.

A rendszer begyakorlottan működik. A friss halottak koporsói hangos csattanással egy csapóajtós emelőszerkezeten érkeznek; a játék egy pontján, erős kép metaforaként, ezekből a koporsókból lesznek a koronázótanács asztalai. Az írkokok is csöndesen, rendben, személytelenül teszik a dolgukat. Ebben a hivatalnoki világban egészen természetes, hogy Clarence börtönbeli lázalmát följegyzik: talán mond valami lényegeset, amit még föl lehet használni. Egyre gyűlnek az iratok, amelyek egy részét a politikai éra változásakor — Richárd, majd Richmond trónraléptekor — gondosan elégetik . . .

Babarczy drámaértelmezéséből világos, hogy a hatalmi mechanizmus működése érdekelte a *III. Richárd*ből. Nem az intenzív belső folyamatokra, hanem az epikus szerkezetre koncentrált. Fölfogása ebben az értelemben nevezhető brechtinek. Ez a megközelítés nem teljesen indokolatlan. A Brecht-tanítvány Manfred Wekwerth mintegy évtizeddel korábban tisztán brechti előadást rendezett Shakespeare drámájából. A Deutsches Theater színpadán szikáran, keményen és sematikusra stilizálta — a maga póre agresszivitásában — jelent meg Richárd és egész katonai gépezete. A játékstílus lényegretörő volt és teljesen lecsupaszított; hiányzott például a csatajelenet, a bosworthi ütközet lefolyását vetített fölírat ismertette.

Babarczyt is foglalkoztatta a próbák korai stádiumában az a gondolat, hogy a jelenetek tartalmi „előzetését” brechti mintára fölíratozza. A kaposvári előadás azonban egy brechti parabola és egy politikai pamflet között ingadozik — méghozzá úgy, hogy inkább az utóbbi felé billen a mérleg nyelve. A brechti fölfogás szigorúan történeti indítékú és osztálytartalmú (ennek jellegzetes példája, hogy Richárdot a Wekwerth-előadásban Richmond parasztserege nyársalja föl), a kaposvári pamflet viszont nemcsak kerüli a historikus utalásokat, hanem szándékosan dehistorizál. (A kellékek között keveredik a római sisak és az Erzsébet-kori Lord Mayor-díszruha, az első világháborús távirógép és a mai katonai terepföl-szerelés, a lúdtoll és a golyóstoll, a királyi bíbor és a televíziókamera.) A görögtüzes petárdák és pulkanó karabélyok, a bábuval jelzett kézítása és a drótkötélről leölt függeszkedő katona nyilván szándékosan kelt komikus hatást, bár részben megszünteti a „brechti” drámát, mert kioltja az alparíságában is veszélyes lumpenhatalom politikai kritikáját.

Lehet vitatni az effajta szűkítő szemléletű dráamegközelítések mai érvényességét, de csak szoros összefüggésben a társadalmi valóság elemzésével. Más szóval, nem szabad megelégedni az előadás esztétikai minősítésével; az előadásból kibontakozó világképet (vagy az arra való törekvést) össze kell vetni a tényleges társadalmi folyamatok vizsgálatával. Lehet tehát azt állítani, hogy ez a „politizáló” Shakespeare szegényebb, mint a teljes Shakespeare — noha a „teljes Shakespeare” színházilag fik-

ció —, ami kétségtelenül igaz, de magát a tendenciát hasznosabb szociálpszichológiai tünetként kezelni, mintsem egyszerű esztétikai jelenségként.

AZ AKTUALIS BRECHT

Igazi, nagy reveláció volt a Nemzeti Színházban a *Háromgarasos opera*, Jurij Ljubimov rendezésében. Ami első pillanatra meglepő. Mi újat tud még mondani Brecht legötöbbit játszott, elnyűhetetlen darabja, amelyet gyakran csak azért vesznek elő, mert sikere vetekszik az operettek sikerével (de ilyenkor úgy tűnik, hogy „klasszikus antikapitalizmusa” fölött eljárt az idő)?

Ljubimov alaposan rácáfolt a kétkedőkre. Már az jellemző, hogy visszabrehtesítette a címet. Valószínűleg a világ egyetlen helye voltunk, ahol *Koldusoperaként* játszották a *Háromgarasos operát*, „hűségesen” Gay XVIII. századból való eredeti darabjának címéhez. Nem véletlen, hogy a könnyed politikai szatírába oltott 1728-as opera-burleszk („hivatalos” nevén ballada-opera), amely olasz mintákat csúfolt, közelebb állt a magyar színházi hagyományhoz, mint Bertolt Brecht és Kurt Weill pontosan kétszáz évvel későbbi *Dreigroschenoperje*. Ez utóbbit két évvel az 1928-as berlini bemutató után már a budapesti Vígszínház is játssza, operettes átdolgozásban, *A koldus operája* címmel. Az azóta eltelt fél évszázados sikerszériában többnyire ez a kellemesre hangolt Brecht győzedelmeskedett a magyar színpadon.

Ezen a ponton sok a félreértés színházi köztudatunkban. Röpködnek a Brecht-elmélet műszavai — amelyeket mindenki másképp értelmez —, és közben olvész a lényeg. Húsz évvel ezelőtt például Budapesten is látható volt a Berliner Ensemble híres *Háromgarasos*-előadása, amelyben a darab mondanivalóját hordozó songokat szenttelen, rideg tárgyilagossággal énekeltek a szereplők, mintegy a cselekmény szemináriumszerű tanulságaként. Ez kétségtelenül hiteles Brecht volt, a darabnál jóval később született Brecht-elmélet tükre. Ám érdemes elolvasni, mit ír a szerző az ősbemutatóról: „A zene éppen azzal vett részt a polgári ideológia leleplezésében, hogy teljesen érzelmesnek mutatkozott, és semmilyen szokásos narkotizáló vonzerejéről nem mondott le. Ezáltal mintegy felkavarta a piszkot, kihívott és árulkodott.”

Ez fontosnak látszik. Nem hiába függ a szerző arcképe a színpadon. Ljubimov visszatért ehhez az őseredeti Brechthez. Persze nem a klasszikushoz, hiszen éppen az a lényeg, hogy nem tekinti klasszikusnak. A brechti „kihívás” nem tűri, hogy stílussá vagy elméleti kánonná merevítse. Nevetséges dolog lenne éppen a *Háromgarasos operát* tekinteni „szent szövegnek”. Brecht áthangszerelte Gayt, hogy aktuális legyen. Ljubimov áthangszerelte Brechtet, hogy aktuális legyen. 1928-ban így írt Brecht: „A darab megmutatta, hogy a burzsoá érzelmi élete mily szoro-

san rokon az útonállóéval." 1981-ben Ljubimov megmutatta, hogy milyen mechanizmusok működnek a „burzsoá”, az „útonálló” (a „rendőrfőnök”, a „prostituált” stb.) érzelmi élete mögött. Minden egyes songot gesztusokkal kommentál, mintegy a brechti gesztikus színjátszás szellemében, de egyszeresmind a szemünkbe is vágva a saját véleményét. Ha például azt éneklik, hogy a bölcsek prédikációja szerint többet ér a krumplicifőzelék, mint ötfogásos ünnepi ebéd, akkor a kórus egyértelmű karomzodulattal jelzi, amit erről gondol. Pollynak a csipője beszél, amikor arról dalol, hogy Maxiért „dobbant a szíve”. A kedélyesnek megszokott Ágyúdál kannibáli „viccét” a tükrötojásként elfogyasztott bennszülöttekről, dübörgő koppantások komorítják háborús mészárlássá. Az erre a célra szolgáló közönséges útelzáró korlátok, amellet, hogy kiváló zajkeltő eszközök, a songok idejére kihásítják a térből a „brechti pulpitust”. (Vagy inkább ringet, hiszen itt küzdelem folyik.)

A néző először hajlamos azt hinni, hogy csupán Ljubimov túlhabzó ötleteiről van szó. Az olyan ötletekre gondolok, mint például a díszlettervező David Borovszkij emeletes londoni autóbusza a színpadon (egyéb-ként színikritikus-díjat kapott), a szórópisztollyal fölmázolt Hevesi Sándor és Taganka tér felirat az egyik útelzáró korlátón — mint járt az Oxford Street mellett —, a kétnyelvű koldus-szlogenek és a háromnyelvű — német, orosz, magyar — kiáltószövegek, a lengyel *Trybuna Ludu* és a magyar *Esti Hírlap*, vagy az „előbb a has jön, aztán a morál” szöveggel a bevásárlókosárba dobott bicsztek. Ezek természetesen szemtelenségek — nem éppen idegenek a brechti gunyoros szellemtől —, de van egy mélyebb értelmezési lehetőségük is, ami az előadás nemzetközi jellegéből fakad. Itt tudniillik egyesülni látszik a brechti szigorú társadalmi analízis Ljubimov színházának direkt indulataival és lendületével, valamint a „viccesebb” magyar kedéllyel, amelyből még a bohócelelemek sem hiányoznak. Ennek megfelelően az előadás „hőse” nem a kisipari módszerekkel dolgozó, nyárspolgári útonálló, aki saját bandájában is az érdek- és pénzviszonyok áldozatává válik — vagyis Bicska Maxi —, hanem Jonathan Peachum, a kolduskirály, az útszéli moralista, aki a maga koldusmodelljén mutogatja a társadalom betegségeit. Az előadás jellemző mozzanata, amikor a Peachumot játszó színész, Garas Dezső (a legjobb férfialakítás díját kapta partnernőjével, a Pollyt alakító Udvaros Dorottyaival együtt, aki az év legjobb színésznője lett) a darab szövege szerint az ókori Ninivéig „hátrál” egy példázat kedvéért, ám a játékban Brechthez viszonyítva előre is szalad némileg, mert a monológja közben kétszer átfesti az arcát: először Hitler-maszkot rögtönöz, utána pedig Sztálin-bajuszt. Minthogy minden song előadása egyben cirkuszi bohócszám, úgy gondolom, ez befér a brechti elidegenítő effektusba. S az is, hogy a színész egyszer csak úgy tesz, mint aki elkalandozott, és így szól. Hol is tartunk? Mit is játszunk?”

Azért természetesen a *Háromgarasos operát*. Csak éppen a tárgyilagos

félmúlt helyett jelen időben és felszólító módban. Ljubimov számára az istálló, amelyben a darab szerint Bicska Maxi tartja esküvőjét, csak képzetesen létezik; nála ez az „istálló” a színház. (Ki is mondják.) Le is szamaraz, le is bürokratáz bennünket, közönséget; megvan a véleménye rólunk. (A karzatról kicsit jobb, a zsöllyéről kicsit rosszabb.) A közönség gyermekien örül annak, hogy „lehordják”. Nincs ebben semmi; már a középosztálybeli polgári néző lelkiismerete is kéjesen bizsergegetett az élvezettől, amikor azt hallotta, hogy „mit számít egy bankrablás egy bankalapítással szemben”. A rendező azonban nem áll meg itt. Mindhárom Koldusfinálét reszketeg bácsikák és nénikék toldják meg a maguk esendően civil, zsoltárt zsolozsmázó fohászával. Ez a szívzaggató imarebégés — és hozzá a többi szereplő némán szemrehányó tekintete — Ljubimov sokkolóan nagy ötlete. Bármilyen tiszteletlenül hangzik: trükkje.

MAGYAR DRÁMA — ÚJ SZÍNPADI DRAMATURGIA

Keserves dolog volna, ha éppen a magyar dráma maradna ki az újító kezdeményezésekből. Sajnos, színház történeti hagyomány nálunk, hogy a reformmozgalmak a hazai dramaturgia megkerülésével, attól elszakadva jelentkeznek. Általában előbb újul meg a színház autonóm eszköztára, mint a dramaturgiai szellem. Ennek az az áldatlan következménye, hogy a drámák a múlt század közepe óta jobbra irodalmi vagy politikai sikert aratnak s nem színházi sikert. Így vált maga a drámai műfaj nemzeti üggyé, ami áldásos lett volna, ha ezzel egyidejűleg színházi üggyé is válik. Ez azonban nem következett be, a dramaturgia — paradox módon — érintetlen maradt a színháztól, az előadások pedig meglegedtek a szöveg leckeszerű fölmondásával. (Ezért nem vált élővé a drámai hagyomány: a szövegre, illetve a dikcióra alapozó előadásmód alkalmatlan arra, hogy állandóan műsoron tartsa, illetve újabb értelmezésekkel fölújításokra serkentse a rendezőket.)

Most mégis van néhány biztató jel. A szolnoki Szigligeti Színház fölújította Molnár Ferenc *Liliom* című játékát. Ez hosszú évek óta a legjobb Molnár-előadás. Rendezője, Babarczy László szakított a darab minden eddigi színpadi tradíciójával. Pontosan azokkal, amelyek alapján a század elején írt művet a hírneves *Oxford Színházi Kalauz* Molnár legjobb darabjának nevezi. (Nem az.)

A *Liliomot* a benne foglalt történet melodramája teszi édeskessé. (Ennek köszönhette, hogy *Carousel* címmel amerikai musicalt írtak belőle, amely 1945 után hosszú szériát ért meg New Yorkban, majd 1950-ben Londonban is.) A szolnoki előadás átértelmezése fölerősítette a dráma realista, „szociológiai” vonalát, a kissé érzelgős fantáziajáték rovására. *Liliom*, a ligeti vagány megszabadult melodramai vonásaitól, és a társadalom perifériáján élő ösztönös lázadók képviselőjévé vált. Egy kritikus ta-

lálóan jegyezte meg: olyan ez az előadás, mintha a darabot napjaink fiatal német drámaírója, a mai társadalom szociális problémáira látó Franz Xaver Kroetz írta volna — 1909-ben.

A *Liliom*nak szüksége van erre a tárgyilagos szemléletre, hogy megmeneküljön a giccsyanútól. Nem maga a történet szirupos — a kiscseléd és a hintáslegény szemérmes szerelme —, hanem az, ahogyan Molnár elmeséli. Tökéletes szakmai tudással, mesterséges költői hámport szórva a csínált egyszerűségű beszédfordulatokra. Különösen a mennyországi jelenetben önti el a darabot az édeskesség, amikor Liliomot kihallgatja az égi rendőrfogalmazó. Az előadás nagy találmányainak egyike, hogy Liliom mennyországa nem valami rózsaszínű felhőcskén honol, hanem a saját világában, ahová hullámvasúttal lehet érkezni. Ez olyan ötlet, amely egy teljes szemléletet képes átvilágítani. A hullámvasút betölti az egész hátsó színpadot, és mindenekelőtt stílust ad az előadásnak. Mint annak idején Efrosz *Sirály*-előadásának díszlete: egy krikettpálya, amely zord deszkapalánkjával gátat vetett Csehov melodramai értelmezésének.

Mihaszna kérdés, hogy meg szabad-e tisztítani a *Liliomot* a ráfújt hamisarany-flittertől, ha a levakart felület alól kibontakozó darabban valódi költőséget, valódi sorsokat, röviden szólva: lírai realizmust fedezünk föl. S hogy a „cukorbetegségben” szenvedő világhírű színmű teljesen fölépüljön, a rendező meg a dramaturg végrehajtott egy veszélyesnek látszó átültetési operációt. A hét képből álló darab ötödik képét — Liliom halálát — az előadás legvégére helyezte. A mennyországi jelenet és a tizenhat évvel későbbi földi „látogatás” után. A „mennyország” és a „visszatérés” így nem valami gyanúsán érzelgős, irodalmias tündérmese, hanem néhány végtelenné tágitott perc: a haldokló lázálma. Nem igazságosztó írói fogás, hanem Liliom lelkének belső kivetülése. Hitelesen emberi dráma.

A friss színházi szemlélet két új művet is színpadra segített — mindkettőt a Vígszínházban. A *Forgatókönyv* (1979) csak színpadon új; Örkeny István utolsó, szinte halála pillanatáig írt drámája könyv alakban már korábban megjelent. A *Kőműves Kelemen* című — műfajilag rockballadának nevezett — produkció viszont, amelyet a Vígszínház kamaratermében, a Pesti Színházban játszanak, csakugyan vadonatúj, és rendkívül összetett vállalkozás. A folklór-hagyományban él, eredeti népbalлада alapján Sarkadi Imre írt drámát még a negyvenes évek végén — ötvenes évek elején, de műve torzóban maradt. Most Ivánka Csaba dolgozta át a töredéket, Bródy János és Szörényi Levente írt hozzá verseket, illetve zenét, Novák István pedig a néptáncból, kolindából sarjadt koreográfiát. Az előadást Marton László rendezte.

A *Kőműves Kelemen* jelentőségét az méri, hogy áthúzva egy rossz hagyományt, irodalmi koncepció helyett *színházi* koncepcióra törekszik, anélkül, hogy föladná a *gondolati* koncepciót. Vagyis a gondolatot —

mégpedig nagy horderejű gondolatot — a szokástól eltérően nem az irodalmi szöveg, hanem az *érzéki élmény* közvetíti. Az ének elementáris sodrása. A mozgás koreográfiája. A test-a-testhez tapadó összefogódzások szövevénye. A színész fizikuma, az izzadság, a lihegés „színpadi dramaturgiája”.

A Déva várát emberáldozattal — Kőműves Kelemenné hamvának a mész közé keverésével — fölépítő tizenkét kőműves története a rockváltozatban is megmaradt az eredeti ballada gondolati keretei között. Vagyis arról szól, hogy átkozott a fal, amelyet emberáldozattal építenek föl. Az előadás végén el is éneklilik az eredeti balladát, ami kitűnő dramaturgiai érzékre vall, mert a színpadi cselekménnyé bővített „sztori” voltaképp előtörténet a tömören megfogalmazott végső summázathoz. Így valamiféle brechti dramaturgia jön létre, hiszen a Kőműves Kelemen-történetet a néző jól ismeri, és maga a darab csupán az események *menetét* mondja el. Azt, hogy miképpen jutunk el *odáig*. Az áldozatra ugyanis az építők lankadó hitének serkentése végett van szükség. A történetet tehát az a (hamis) ideológia mozgatja, hogy építeni csak áldozattal lehet.

A műfaj csoportszínházi jellege bizonyos gondolati többletet hozott, éppen a kollektív tudat hullámvázának ábrázolásában. A tizenkét kőműves valamiféle reprezentatív mintát képvisel, tömeget sűrít magába, amelyen lemérhetjük a tömegpszichózis működését. Marton László rendezésének egyik nagy érdeme, hogy ezt a jobbára szerep nélküli kórust egyszerre tudja csoportként és egyénenként kezelni, szinte egy görög kórus mintájára. A felbuzdulás és kiábrándulás, a bűnbakkeresés és a felelősségáthárítás fázisain túljutva végül elérkeznek ahhoz a lelkiismeretfeszítő pillanathoz, amelyben a megépült fal ünnepén fölmentik őket a kollektív gyilkosság vádjára alól. A fölmentő ítéletbe hasít bele az eredeti ballada könnyörtelen átka.

A *Kőműves Kelemen* előadása — tagadhatatlanul XX. századi gondolatársítással — a kollektív bűnről és a kollektív lelkiismeretről szól. Ornkény Istvánról írta egyszer vallaki, hogy mindannyiunk kollektív lelkiismerete működik benne, miközben legújabb kori történelmünket írja színpadra. Ez a megállapítás — a *Pisti a vérzivatarban* mellett — éppen a *Forgatókönyvre* a legérvényesebb. A dráma témája körülbelül ennyi: a magyar és a világtörténelem, cirkuszi mutatványokban elbeszélve. A cselekmény — ha egyáltalán lehet cselekményről beszélni ebben az esetben — 1917-től napjainkig ível, de a szerző nem lineárisan halad az eseményekben, hanem hol előreugrik, hol visszapillant, s egy-egy lényeges dátum körül — például 1944-ben, 1945-ben vagy 1956-ban — összesűríti mind az előzményt, mind a következményt. A szereplőkben néha történelmi személyiségekre ismerünk, vagy csak *úgy véljük*, hogy rájuk ismertünk, mert ahogy előrehalad a játék, a játékosok arcvonásai is megváltoznak, egyre bonyolultabb, egyre több alakból összegyűrt figurát

formázva. Végül rájövünk, hogy *cirkuszi mágia* részesei vagyunk. (Mi magunk is „játszunk”; a cirkuszi sátrat félig a színház nézőterére építették, a közönség egy része pedig fönt ül a színpadon.) A Mágus időnként Thomas Mann Cipollájára, időnként Bulgakov Mesterére hasonlít. Valójában azonban egyikükre sem: talán korunk Nagy Varázslójával azonos, aki előhívja a palackból a közelmúlt *történelmi szellemét* — lelkesítő és elrettentő, zavarba ejtő és utat mutató eszméket, s egy sztoikus gesztussal hagyja, hogy az eszméket megvalósító emberek egymásnak feszüljenek, harcoljanak, tévedjenek, elbukjanak, újra lelkesedjenek, és előlről kezdjék az egészet...

A *Forgatókönyv* monumentális gondolatai és színházi koncepciója bizonyos dramaturgiai egyenetlenségek árán valósul meg. Örkenynek már nem volt ideje, hogy tökéletesítse művét. A vígszínházi előadás, Valló Péter rendezése becsületesen birkózik az anyaggal; néha fölébe kerekedik, néha alulmarad. A legfontosabbat mindenesetre eléri: egyensúlyba hozza az irodalmi és a színházi materiát, így egyik sem gyűri le a másikat, látvány és gondolat azonos vágányon, egymást erősítve halad, hogy a színház nyelvére fordítsa közelmúltunk történelmi mitológiáját. Ez a *Forgatókönyv* szellemi tétje. Nem a legjobb Örkeny-dráma? De Örkeny-dráma. S akkor, amikor egyesek „a fű alatt” megkezdték a drámaíró Örkeny István jelentőségének csorbítását — miközben általánosságban percenként hitet tesznek a magyar dráma mellett —, figyelmeztetni kell arra a társadalmi és színpadi mércére, amelyet a *Macskajáték* és a *Pisti a vérzivatarban* szerzője állított föl.

A színikritikusok döntése idejében jött figyelmeztetés: az évad legjobb drámájáért járó díjat a *Forgatókönyv*nek ítélték.