

És így harcolnak benne az ellentétes egyéniségek a trónért, a hatalomért.

Míg a madáchi műben öt felvonás alatt pusztulnak el s emelkednek föl az alakok, addig Gyárfás ironikus játékában két rövid felvonás is elég erre, mint amikor a kristályról leválik a rárakódott salak, s csak az igazi kő marad. A hatalmas méretek megszűnnek, a harsány körmondatokból élő színpadi nyelv lesz, a végeredmény: a gondolat, a szellem nagysága.

Második kérdésünkre maga Gyárfás adja meg a választ az új *Mária királynő* elé írt szép prologusában: „Ez a mű tiszteletadás Madách és a magyar színház-kultúra előtt. Egy nagy drámaálmódó sikertelen munkájából teremtődött XX. századi színpadra. Az eredeti *Mária királynőtől* mind drámaszerkezeti, mind nyelvi tekintetben megbocsáthatatlanul eltér, szellemében azonban teljesen hű Madáchhoz.

Drámaírói pályám utolsó szakasza kezdődik ezzel az újraköltéssel. Madách és a saját ifjúságom szolgálata. Újraélése annak, amit a diák Madách remélt a reformkorban, s amihez hasonló eszmékért lelkesültem saját ifjúságom idején. Az emberi egyéniségbe és a társadalom megújulásába vetett hit annak a dramaturgiának alapja, amely a régi és az új *Mária királynőt* jellemzi.

Jogosan fölmerülhet a kétely, szabad-e teljesen újrakelteni egy múlt századi drámát, a húszesztendő Madách fogalmazását? Nem szabad. Mégis megtettem, mert azt szeretném, ha a *Mária királynő* az eleven magyar színházkultúráé lenne, nem a színházi szempontból halott irodalomtörténeté ...

A *Mária királynőt* új műfajja - ironikus tragédiává - is Madách dramaturgiája ihlette. Ő írta: »Mi egy ember bukta? Dráma csak. Bár sírunk rajta, mégiscsak mulattat.« Esztétikai jegyzeteit pedig ezzel a mondattal kezdi: »A komikum és a tragikum csak egy lehet, a sírás és a nevetés nagyon rokon.«

Több mint száz esztendő hallgatását szüntette meg a mű körül Gyárfás ezzel az átköltéssel. Az új drámát költészetének, gondolatainak tiszta csengése, szín-padra állításának korszerűsége (a rendező és Gyárfás serkentője, az előadás életrehívója: Lendvai Ferenc) színház-történetünkben jelentős állomássá teszi. Láthatóvá vált a százados homályba burkolt alkotás.

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Prágai színház cseh dráma nélkül

Prágában a színház megszokott hétköznapjait éli.

Változatos a repertoár, és a nézőterek zsúfoltak. Általános jelenség, hogy nem lehet jegyet kapni. Jellemző, hogy egy alkalommal, amikor a minisztérium által számunkra rendelt jegyet félreértés folytán eladták, formálisan könyörögni kellett, hogy engedjenek be a nézőtérre. Végül is sikerült két jegyet vennünk - az egyik nézőtől. Nem valamiféle politikai pikantériára csábító darabról volt szó, hanem Christopher Fry *A hölgy nem égetnivaló* című verses drámájáról. És nem a prágai kis színházak egyikében játszották, hanem a Tyl Színházban, a Nemzeti prózai társulatának több mint ezres befogadóképességű fellegrárában. És a premier tíz hónappal azelőtt volt.

A prágai színházak december havi műsorfüzete élénkséget és frissiséget mutat. A Tyl Színházban operákat (köztük az obligát *Don Juant*, amelynek itt volt az ősbemutatója) és klasszikusokat (*Ahogy tetszik*, *Macbeth*) játszanak. De a *Kurácsi mamát*, Anouilh *Beckettjét* és a már említett Fry-darabot is. A Vinohrady Színházban Luke VII. *Hadriánja*, Gorkij *Kispolgárokja*, Goethe *Faustja*, O'Casey *Bíbor pora*, Feydeau *Bolha a fülben* című vígjátéka van műsoron -

s itt mutatták be decemberben Szakonyi *Adáshibáját*.

Az MDP (Městka Divadla Pražska) névvel összefoglalt Kamara, Komédia és ABC színház úgy tetszik, minden igényt kielégít, a tartalmas élményre vágyóktól a sznob csemegézőkig és a kommersz híveiig. A dramatizált *Anna Karenina*, a *Ványa bácsi*, Anouilh *Euridikéje*, Dürrenmatt *Play Strindbergje*, Chaucer *Canterbury meséinek* musical-változata, Caragiale *Farsangja* mellett Wittlinger-, Anderson- és Ayckbourn-darabok láthatók itt. Hasonlóan eklektikus a Burian színház műsora: Feydeau és Claude Magnier mellett Marlowe *II. Edwardját* játsszák a Feuchtwanger-Brecht átdolgozásban.

Játszik természetesen a Laterna Magika, bár hajdani népszerűsége már a múlté, s ez érthető: a tisztán technikán alapuló „modernizmus” hamar kimegy a divatból. (Arról nem szólva, hogy a leglélegzetelállítóbb technika is unalmassá válik egy idő után, s a közönség újabb és újabb csodát követel. Mostanában minden székre vezérlőberendezést szerelnek a Laterna Magikában, s a közönség maga irányítja az előadás menetét. Ez úgy történik, hogy a néző megnyom egy gombot, és az előre elkészített forgatókönyvek közül az valósul meg, amelyiket a legtöbben választják. Olyan ez, mint nálunk a villanyszavazás a tévé-ben. Rossz nyelvek szerint különben is minden este az aznapra betáplált változat kerül sorra.)

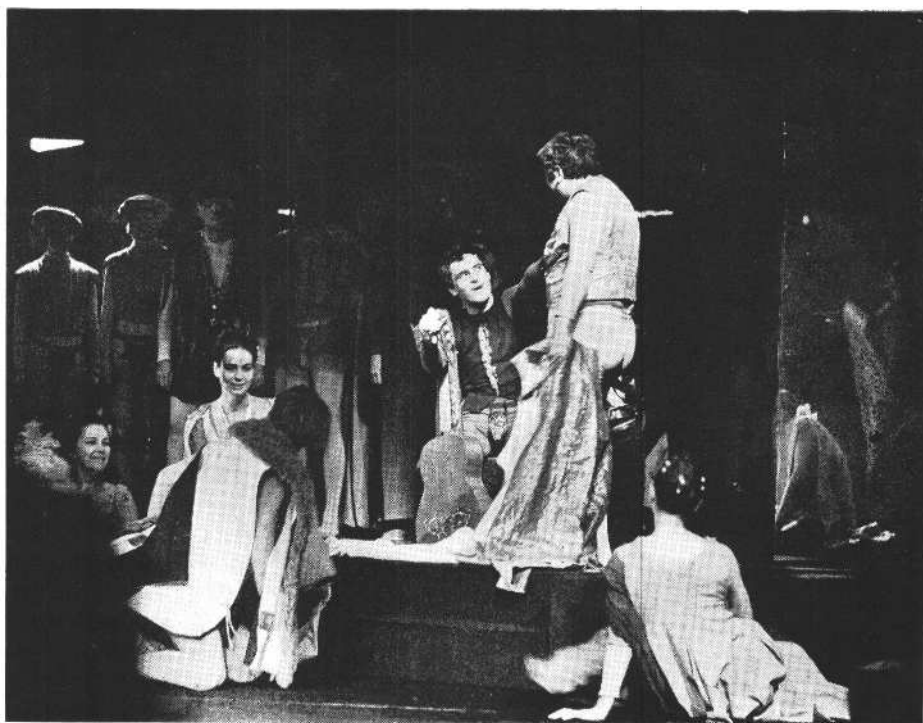
A Laterna Magikával ellentétben továbbra is népszerű a Semafor, amely a sajátos, revüsített cseh kabaré otthona. És változatlanul virágzanak az úgynevezett „kis színházak”, a cseh-szlovák színházművészet külföldön is ismert műhelyei: a Činoherní Klub, a Divadlo na Zbraslavi (Színház a korlátnál) és a belgrádi BITEF nemzetközi fesztiválról nagydíjjal hazatért Divadlo za Branou (Színház a kapu mögött).

Ebből a vázlatos felsorolásból nem véletlenül maradtak ki a hazai, cseh és szlovák drámák. A mai prágai - és nemcsak prágai - színházi élet egyik szembe-tűnő sajátossága, hogy nincsenek a műsorból hazai művek. Vagy ha vannak, a korábbi évek termését képviselik. A Nemzeti Színház nemrégiben pályázatot hirdetett, és erre ottjártunkig a kapott információ szerint hat mű érkezett. Közülük három bemutatásra alkalmasnak látszik, s 1971-ben valószínűleg sor kerül a premierekre.

Svoboda

A Tyl Színház két előadásáról szólva (Brecht: *Kurázi mama*, Fry: *A hölgy nem égetnivaló*) mindenekelőtt Svoboda neve kívánczik előre. A csehszlovák színház külföldi hírét ő alapozta meg, több mint háromszáz díszletet tervezett, a világ első öt díszlettervezője között tartják számon. A most ötvenegy éves művész eddigi életművéről külön kötetet lehetne írni, munkásságának a SZÍN-HÁZ is szentelt egy tanulmányt (Wegenast Róbert: *Svoboda színpada*, 19706).

Svoboda a nagy kísérletezők közül való. 1948 óta a Nemzeti Színház vezető scenográfusa. Ettől a pillanattól kezdve a Nemzeti kísérletező színházzá vált, s bebizonyított tény, hogy a háború előtti avantgarde mozgalmakon kívül személy szerint Svoboda lett a legfőbb inspirátora a cseh színházművészet fejlődésének. Olyan rendezők neve és tevékenysége kapcsolódik össze Svobodáéval, mint Alfréd Radok, Václav Kaslík és Otomar Krejča. Nemzeti színházi működése mellett Radokkal együtt meg-alapítója a Laterna Magikának, amely ha önmagában nem tekinthető is jelen-tős művészi intézménynek, tág teret adott számára a scenikai kísérletekhez. Svoboda minden kínálkozó alkalmat fel-használt arra, hogy színpadi scenikai lehetőségeit minél sokoldalúbban járja körül. E célból kidolgozta az úgyneve-



MUSSET: LORENZACCIO (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU)
KÖZÉPEN: JAN TRÍSKA (LORENZACCIO) ÉS MILAN RIEHS (ALESSANDRO MEDICI)

zett poliekrán-szisztémát, amely filmvetítés és tárgyak kombinációjának tükrök által való megsokszorozásán alapszik. (A Laterna Magikával együtt a poliekránt is az 1958-as brüsszeli világkiállításon mutatták be.)

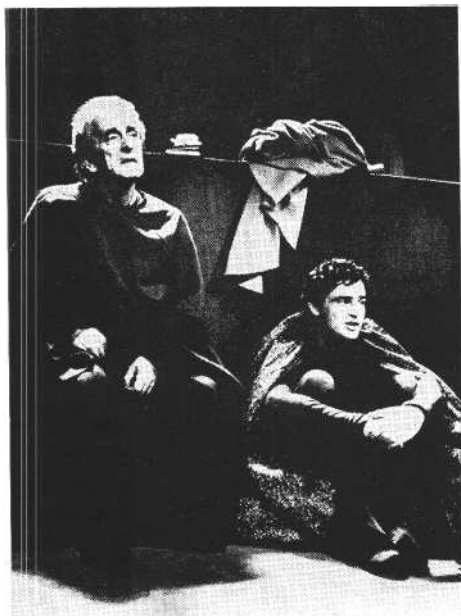
Svoboda munkássága egészen a 60-as évek közepéig a színpadi térrel való kísérletezés jegyében telik el: a filmvetítés, a vetített háttérmontázs, a fényfüggöny ritkán hiányzott előadásaiból. Általában a merész térkialakítás, a fény, a mozgás és a visszatükröződés játszotta díszleteiben a legfontosabb szerepet. A *Hamlet* brüsszeli előadásán például lépcsőkből, falakból, függőleges és víz-szintes síkokból megszerkesztett mozgó konstrukció keltett szorongató érzést a nézőkben.

Ez a vázlatnak is kevés bevezető feltétlenül szükséges ahhoz, hogy megértsük a mai Svobodát, és excentrikus túlzásaitól megszabaduló, letisztult művészetét. A változás a hatvanas évek közepén következett be. Szemléletes példát kapott belőle a magyar közönség is, a prágai Nemzeti Színház legutóbbi budapesti vendégszereplésén. Mindkét elő-adás díszletét Svoboda tervezte. A Čapek-fivérek *A rovarok életéből* című expresszionista ihletésű játéka 1965-ben készült színpadképe még a tükör-technikás, az alakok megsokszorozásában kedvét lelő Svobodát mutatta (később is tervezett tükröt Krejča *Lorenzacciójához*, egészen más célzattal). A *Bernarda háza* (1967) már az új Svoboda műhelyében készült: fehérizzású falak adnak kontrasztot a lefojtott szenvedélyű lorcai drámához.

Öt Svoboda-díszlet közül kettőt a Nemzetiben, hármat Krejča színházában, a Divadlo za Branou-ban láttam. Ez utóbbiakról azért is érdemes szólni, mert a színház ugyanabban a teremben játszik, mint a Laterna Magika, de Krejča és Svoboda mellőzik a technikai apparátust. Ennek hiányában viszont a színpada nincs, a szereplők mindhájjaira: sem zsinórpadról, sem guruló-színpad nincs a szereplők mindhárom előadásán maguk rendezik át a kellékeket játék közben. A *Kötél egy véggel* című, Nestroy műveiből össze-állított darabhoz Svoboda félköríves hát-térfalat tervezett, amelynek csíkos tapétájából kihajtogatható szárnyakkal keletkezik külső vagy belső tér: hófehér szalonajtók, ablakok, üzletek az utcán, lugasok a parkban stb. Musset *Lorenzacciójának* színpadképe óriási tükrökből áll, amelyekben a közönség magát lát-hatja, s állandó szembesítésre kényszerül. A kellékeket - hasábokat, kockákat, kubuszokat és más mértani idomokat - a szereplők hozzák-viszik. Az *Ivanov* színpadán magas léckerítés fut körbe, s ennek sivar látványát még inkább kiemeli a közepén a semmiből belógó két óriási kristálycsillár és a bútorok zöld bársonydrapériájának gazdagsága.

A Nemzeti Színház Fry-előadásának scenikai érdekessége, hogy a színpad a rivaldánál végződik: itt emelkedik a színpadi nyílást teljesen betöltő háttérfal, és a bedíszletezett belső tér nem más, mint a zenekari árkot átívelő elő-színpad (Az előadás egyébként „nemzeti színházi”: tisztességes színvonalú, becsületesen kidolgozott. Színész ren-

MUSSET: LORENZACCIO (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU) MILOŠ NEDBAL (FILIPPO STROZZI) ÉS JAN TRÍSKA (LORENZACCIO)



dezte, a főszerepet játszó Miroslav Machaček, és ez meg is látszott rajta -- hiányzott belőle a vezérlő gondolat.)

A *Kurázi mama* előadásának egyik főszereplője volt a díszlet - anélkül, hogy eluralkodott volna rajta.

Kurázi mama

Hatalmas, felszaggatott-feltépett rézlemez uralja a teret - lehet eszmák taposta anyaföld vagy a háború sebeitől éktelenkedő domborzati térkép is. Az előadás kezdetekor fentről, a magasból ferdén előrenyúlva ér le a színpad elejéig, a földre. A sötétségbe csak egy fény-sugár vakít bele hátulról, áttörve egy tátongó nyíláson, egészen a rivaldáig. Az előadás alatt ez a rézlemez-anyaföld-térkép különböző síkokban függ a szereplők feje fölött. Vízszintes állásban háztető, amelyen a néma Katrin dobolásával figyelmezteti a várost az ellenségre. Katrin holttestével azután teljesen leereszkedik a földre, s az előadás utolsó jelenetében Kurázi kétségbeesett erőfeszítéssel ráhúzza-rávoncsolja egyetlen megmaradt vagyonát és életének jelképét, a stráfkocsit.

A fiatal Jan Kačer rendezte előadás példásan, jóllehet nem dogmatikusan brechti. Elkerüli mind a szelídítő finomkodást, a részvétre való hajlamot, mind pedig azt a felfogást, amely elidegenítés ürügyén illusztrálásra kényszeríti a színészt. Az előadás stílusa karcos, nyers és dinamikus - nem törődnek a kényes ízlésű finnyáskodók sznob fintorgásával s azzal sem, hogy a néző színház után esetleg azért akar vacsorázni menni, hogy halk, elegáns pincérek kiszolgálása és diszkrét pohárkoccintások közepette igyekezzen minél hamarabb elfelejtkezni mindarról, amiről a színházi este szólt.

A darabot indító őrmester kegyetlenné keményedett, ragyás arca a háborúban deformálódott katonai mintaképe. Különböző szerepekben vissza-visszatér az előadás folyamán, ő mondja el a jelenetek előtti összefoglalókat is. A másik visszatérő szereplő a Brecht által Bekötött szeműnek nevezett figura, aki az előadásban előbb a féllábát, azután mindkettőt elveszti, de továbbra is félelmes-fürgén él a háborúban és a háborúból, amely a lételeme. A végén pajzsra emelve viszik ki a színpadról - rituális „diadalmenetben”, a háború nyomorék isteneként.

A brutalitás és az erőszak nem valamiféle idegborzoló szándékkal, hanem a háború borzalmainak illusztrálására ka-

pott helyet az előadásban. A halott „svájcit” fél karjánál fogva húzzák be a színpadra, csizmával emelik fel a fejét, hogy Kurázi mama azonosíthassa, s mielőtt kivinnék, két katona felemeli, és *ecce homo*-tartásban bemutatják a közönségnek. Eilifet nyílt színen végzik ki, s miközben a visszatérő Kurázi a fiú valamelyik „hőstettéről” beszél, a tábori pap a holttestet lábával lassan bepörgeti egy gödörbe.

A több ismert, kitűnő színészt foglalkoztató együttesből kitűnt a néma Katrin vendégként alakító Marie Malková. Az elfojtott hangokból, nyöszörgésekből, lihegésekből felépített, ritkán látható mozgáskultúráról tanúskodó alakításnak olyan nagyszerű pillanatai vannak, mint a híres kalap- és cipőjelenet, vagy az az utálkozással, elfojtott szexualitással kísért cselekvéssorozat, amellyel az anya és a tábori pap kapcsolatát lereagálja.

Az előadás kivételes teljesítményét Dana Medřická nyújtja a címszerepben. Budapesten már felfigyeltünk erre a nagyszerű színésznőre, aki a *Bernarda házában* is kiemelkedett partnerei közül. Szikár és száraz, közönséges és nagyon erős Kurázi játszik, egy cseppet sem sajnálja meg, inkább megkíményíti, s a darab végére szinte teljesen kiszikkasztja. De egyetlen olyan pillanatot sem engedélyez a maga számára, amely föloldaná a drámát, vagy amely arra utalna, hogy Kurázi mama akár egy villanásnyi időre is felismerte volna saját tragédiájának mibenlétét.

Strindberg kontra Dürrenmatt

Érdekesnek ígérkezett a Komorni (Kamara) Színház Dürrenmatt-előadása, a *Play Strindberg*. Strindberg *Haláltáncának* paródiává silányított kivonata mint dráma nem sokat ér (minek paródiát csinálni abból, ami mára már eredetiben is paródiának hat?), mégis, Andrzej Wajda kitűnő varsói előadásának hírére bennünk és remények keltek. Ivan Weiss rendezése a színpadkép aprólékosan előírt részleteitől a legutolsó instrukcióig hű a szerző elképzeléseihez, s az előadás nem nevezhető rossznak, mégis érdektelen, hosszadalmas és helyenként bizony unalmas. (Igaz, egyvégtében játsszák.)

Az egyetlen élményt Václav Voska Edgar-alakítása jelentette. Voska Edgarja totyakos, csoszogó kretén. Nem fél kinevetni a figurát, az abszurdumig végigvinni a paródiát (a másik két szereplő távolról sem ilyen következetes eb-

ben). Voska a redukált élethelyzetet redukált játékkal jeleníti meg: Edgar rosszulléteit hirtelen leejtett fejjel, kidülledt szemmel jelzi, de utána mintha mi sem történt volna, játszik tovább. Váltásai, a megbénult kapitány artikulálatlan, nyammogó hangicsálásai rendkívül mulatságosak. Az egyes jelenetek között

Dürrenmatt menetnek nevezi őket, bokszmérkőzés hangulatát keltve - a színészek színészi mivoltukban tesznek-vesznek, előkészítik a következő beállást, majd gongyűlésre megmerevednek, s a következő szín alaphelyzetének jellegzetes pillanatát kitartva várják a következő gongot, hogy elkezdjék a „meccs” újabb szakaszát. Mindez egy ideig érdekes - azután dráma híján érdektelen mutatóvá válik.

Kis színházak

A már említett „kis színházak” Prága jellegzetességei. 1957-ben a Reduta nevű borpincében először lépett fel Jiří Sluchý és Ivan Vyskočil - ettől számítják ennek a színházformának a létezését. A három „nagy” kis színházon kívül ma már rengeteg egészen kicsi kis színház működik. Ezek egy része hivatalos, más részük félhivatalos, és vannak bejegyzetlenek is. Léteznek egy színházi ügynökség - a Reduta nevet viseli -, amely a minisztériumhoz tartozik, igazgatója ki-nevezett „állami ember”. A Reduta több kis színpadot működtet. Ezek nem kapnak állami támogatást, az ügynökség igazgatója engedélyezi a bemutatókat. A jó produkciónak utólag támogatásban részesülnek. Elvileg minden új kis színház létesítéséhez minisztériumi engedély szükséges, de az utóbbi időben elszaporodtak az „egy-két személyes” alkalmi helyeken bemutatózó vállalkozások. Ma senki sem tudja, hogy hány ilyen „egészen kis színház” van Prágában - kétségtelen, hogy némelyiküket csak az exhibicionisták önkielései igénye hozta létre.

Az „igazi” kis színházak közül a Divadlo na Zbraslavi és a Činoherní Klubbal nem volt szerencsénk. Előbbiben hirtelen áramszünet miatt elszalasztottuk Arrabal *Az asszír császár és az építész* című darabjának előadását, s meg kellett elégednünk egy kuriózummal: a festő Henri Rousseau *Orosz árva bosszúja* című stílrövidjátékát parodizáló darabocskájának rendkívül jó hangulatú, ironikusan könnyed és elegáns, de nem túl súlyos előadásával. A Činoherní Klubban - amelynek híres *Mandragorá-*

ja már kétszázszor ment - egy zenés kabarét láttunk, amely közvetlenségével, beszélgető stílusával, hétköznapi ruhákba öltözöttségével különleges élményt nyújtott, és kíváncsivá tett a társulat többi produkciója iránt.

Divadlo za Branou.

A Divadlo za Branou, azaz Otomar Krejča színházának meglátogatására érdemes előre felkészülni. A látogató tíz nap alatt végignézheti az egyik legkiválóbb, ma már európai hírű cseh rendező életművének egy teljes szakaszát. A szín-ház 1965-ben alakult, s azóta minden bemutatóját műsoron tartja. Ezeket egy kivételével Krejča rendezte.

A Krejča-rendezések sorában is különleges helyet foglal el a két utolsó: Musset Lorenzacciójának és Csehov Ivanovjának előadása. Úgy is mondhatnánk: ez a *legújabb* szakasz rendezőnk pályájának új szakaszában. Ez a pálya eddig sem volt rövid és nagy eredmények nélkül való, mégis úgy tetszik, most teljeseedik ki annyira, hogy Krejčát a legnagyobb rendezők rangjára emelje.

A *Lorenzaccio* és az *Ivanov* alapján csak a legújabb Krejčáról kaphatunk hozzávetőleg teljes képet. Már csak azért is, mert színészként kezdte pályafutását, és máig sem hagyott föl a színjátszással. Csaknem száz szerepet játszott el addig, amíg megrendezte élete első előadását. S jóllehet rendezői sikereit hét éve, 1964 óta aratja, ez a cezúra rendezői pályájának pontosan a közepére esik, s a meg-előző hét év (1957-1964) nélkül aligha érthető jelenlegi munkássága. (1957 előtt - akkor már húsz éve volt színész - mindössze kétszer rendezett alkalomszerűen, először 1949-ben.)

A *Lorenzaccio* és az *Ivanov* egy vizionáló típusú, a gondolatot elsődlegesen látványban megfogalmazó, rendkívül evokatív hatású rendezőt mutat, aki a színházat nem tekinti az irodalom szolgáltatójának.

Lorenzaccio

Mindez nem jelenti azt, hogy Krejča el-veti az irodalmi drámaelemzést. A *Lorenzaccio* (1969) értelmezése éppenséggel arra mutat, hogy az előadás három társadalmi és ezáltal gondolati síkot vetít egymásra. Az első sík a XVI. század első felének firenzei köztársasága. A második Musset kora, a XIX. század első fele, a Bourbon restauráció és az 1830-as júliusi forradalom. A harmadik sík a jelen.

Az a tény, hogy Krejča a társadalmi mondanivaló kedvéért vette elő a *Lorenzacciót* ugyanolyan természetesnek látszik, mint az, hogy Illyés „felfedezte” Teleki *Kegyencét*. És amit Illyés az író-dramaturg literátori eszközeivel tett meg - ti. hogy új drámát írt a régiből

- Krejča ugyanezt pusztán teátrális eszközökkel vitte véghez.

A *Lorenzaccio* - miként a *Kegyenc is* - a zsarnokölő tragédiájáról szól. Lorenzo de Medici ugyanúgy a tirannus Alessandro *kegyencévé* szegődik, mint ahogy Petronius Maximus, aki Valentinianus császárt szolgálja ki. Szubjektív erkölcsi magatartásukat tekintve van azonban köztük egy lényeges különbség. Petronius Maximus kiszolgálja a császárt, mert egyetlen percig sem kételkedik hatalmának jogosságában. Lorenzacciót viszont kezdettől fogva a zsarnokölés szándéka vezeti, *kegyenc-mivolta* álarc, színlelés, a gyűlölt tirannus módszeres félrevezetésére szolgál. A történelem egyik tragikus igazságának bizonyítéka, hogy a szubjektíve kétféle magatartás ugyanarra az objektív eredményre vezet: mindketten erkölcsileg de-formálódnak a népelnyomó zsarnokság kiszolgálása közben. Lorenzaccio észre-vétlenül maga is átalakul azzá az alakoskodó hercegi udvaroncá, akinek álcázza magát, Petronius Maximus pedig túl későn ismeri fel, hogy önfeladásával milyen célok elérésében segítette a zsarnokot.

Van a *Lorenzacciónak* egy másik gondolata is, amely az előzőnél talán még jobban vonzotta Krejčát Lorenzo nem egyszerűen asszimilációs alapon hasonló környezetéhez, nem csupán a felvett álarc tapadt levakarhatatlanul a bőré-re. Az Alessandro kíséretében szerzett tapasztalatok is hatottak rá. Cinikussá tették: mindenhol azt látta, hogy az emberek gyűlölik ugyan az önkényuralmat, de ahelyett, hogy tennének valamit ellene, készségesen kiszolgálják. Ebből arra a következtetésre jut, hogy a firenzeiek nem tudnak megenni zsarnokság nélkül, meg is érdemlik a sorsukat, s a zsarnok halála után másik zsarnokot választanak maguknak. És nem is csalódik. Miután megölte Alessandrot - a szabadító szándék ekkorra már egy el-fáradt, kiábrándult és a zsarnokság fertőzöttségétől szétroncsolódó lélek pusztá kísérletével degradálódott -, Firenze népe gyilkost kiált rá, száműzi, és nem habozik megölni sem. Az újonnan megválasztott tirannus által küldött bérgyilkos

egyben tragikus néptétele is Lorenzaccio számára: keserű jóslatának bizonyítéka.

Ez a kiábrándultság az 1830-as párizsi forradalom elárulásán kesergő Musset-é, s Krejča amikor a dráma előadásában ezeket a gondolatokat emeli ki, tudatosan jár el. Nem véletlen, hogy a következő mondatokat idézi Eva Uhlírova *Musset Lorenzacciója megszületésének történeti motivációi* című művéből: „Azzal a vággyal léptek be az élet-be (Musset korának Lorenzaccióiról, a forradalmárokról van szó - K. T.), hogy hőstetteket visznek majd végbé, amelyekkel apák nyomdokába lépnek ... De túl későn érkeztek. A hőstettek kora elmúlt, és eljött a középszerű szellemek kora, a hazugságok, a képmutatás, a *hátrálás* ideje. A forradalom eredményei mintegy illusztrálták a vajúdo, majd egeret szülő hegyről szóló mondást. A fiatalság, amely homályosan hitt a fel-világosodás századának eszméiben, be-csapottnak, elárultnak érezte magát, látva mi maradt meg mindebből az új kor-szakban. A feudális zsarnokság helyébe beiktatták a polgári despotizmust. A vallási miszticizmust a szabadságról, egyenlőségről és testvériségről szóló forradalmi jelszavak követték. Párizst ismét a Bourbonok fehér lilioma, a monarchia emblémája uralta.”

Ha ezt az elemzést a hagyományos pszichológiai realizmus eszközeivel, közvetlenül vonatkoztatná napjainkra a rendező, aligha lehetne felmenteni a hamis analógiák, sanda feltételezések és szöveg alatti cinkos összekacsintások vádjá alól. De Krejča látványban bontja ki mondanivalóját, olyan összetetten, hogy az állításban egyszersmind megjelenik az állítás tagadása is, és minden kimondott gondolat dialektikus háttérrel kap. Lorenzaccio például két szerep az előadásban: egy beszélő és egy néma. A jó és a rossz „én”-t jeleníti meg ezáltal a rendező. A két „én” magatartása az előadás folyamán mind jobban elválik egymástól, szemléletesen magyarázva a *lorenzacciói* lélek skizofréniáját.

Az előadás hatása azáltal válik teljessé, hogy Krejča felbontja a realista színpadot, több tematikus és időbeli síkot állít föl, és kiküszöböli a játékból minden naturalista elemet. Az előadás összes szereplője jelen van az első perctől az utolsóig. A darab egy farsangi maszkokban kavargó tömeg állandó hullámzó mozgásának környezetében játszódik le. Felbomlik a mű lineáris szerkesztésű dramaturgiája is, jelenetek kerülnek

más helyre (és kapnak ezáltal más értelmet), szövegkörnyezetüktől elszabaduló mondatok vágnak bele kajánul a szereplők szavaiba. A néző kezdetben abban sem biztos, hogy irodalmi vagy képzőművészeti élmény részese-e, és kis idő telik el addig, amíg rájön, hogy itt vég-re hadüzenet történt az irodalmi szín-háznak, s valóban önálló műfajjává lett a „teátrum”, méghozzá azáltal, hogy pirulás nélkül, totálisan magába fogadta a társzművészeteket. A látvány elsősorban festői, s ez arra az egyszerű igazságra vezeti a nézőt, hogy a színház műfaji tekintetben semmivel sem áll közelebb az irodalomhoz, mint a képzőművészethez.

Krejča színháza az írott mű gondolatát - és csakis azt - jeleníti meg a szürrealista festmények módszereivel. Valóság-részletekből, elszigetelt igazságtartalmakból épül fel az előadás. Közben aligha lehet értelmezni a látványt. Ki-tágul a szavak és az események jelentés-tartalma, olyan motivációk jelennek meg, amelyek értelme csak jóval később válik világossá a drámai folyamatban, a cselekmény szüntelenül leáll, széltében fejlődik, a szituációk mozaikokra bomlanak, utalások, asszociációk, előérzetek hálózják be őket.

Mindez nem jelenti azt, hogy a színeszek illusztrálnak. Valódi az érzelem, a szenvedély, minden megnyilatkozás - csak éppen „a jeleneten kívülről” ellen-tétes, elidegenítő ingerek hatnak ránk (nem brechti értelemben), és nekünk kell döntenünk arról, hogy melyiket fogadjuk el igaznak. A részvételre számít Krejča színháza, a mi aktivitásunkra, döntési készségünkre. S itt van elgondolásának egyik bökkenője: a néző elvész az információk és képzettársítások rengetegében, kapkodja a fejét, és nincs ideje az önálló véleménynyilvánításra. Zsúfolt a *Lorenzaccio* színpada, és kétséges, hogy még a részletek integrálása esetén is összeáll-e a közönségben az egész. Márpedig Krejča rendezői módszere egyedül így igazolhatja önmagát.

Krejča Ivanovja

Krejča célja világos és nemes: a felszín alá hatolni, a mélységek felé tárni föl a drámai igazságot. Talán sohasem apellált még rendező ennyire a „szövegalatti” tartalmakra. Így nem is kell csodálkoznunk azon, hogy a Musset-dráma színpadra állításának módszerét használja fel Csehov Ivanovjának megrendezésekor is (1970), hiszen Csehov éppen a

„szövegalatti” tette meg drámáinak legfontosabb mozzanatául.

A módszer alapelveit szükségtelen ismételni - az előadás külsőleg hasonlít a *Lorenzaccio*hoz, csak egyszerűsödött, letisztult formában. Annál izgalmasabb Krejča értelmezésében a mű irodalmi elemzése.

Az elemzés alapjául a drámán kívül Csehovnak A. Sz. Szuvorinhoz 1888. december 30-án írt levele szolgál. Krejča egyetlen lényeges pont kivételével (erre később visszatérünk) mindenben tartja magát a csehovi elgondoláshoz. Azért sem árt ezt megjegyezni és bizonyítani, mert csattanós válasz azoknak, akik az előadás formái „avantgardizmusára” hivatkozva Csehov-idegenséggel vádolják Krejčát. És még valamiért. A dráma bemutatásának idején - korántsem a mű hibájából - számosan félreértették az *Ivanovot*, többek között ezért is íródott meg Csehov említett levele. A drámát illető téves magyarázatokban azóta sincs hiány - egészen máig. Legutóbb kulturális hetilapunk kritikusa a Nemzeti Színház Ivanov-előadásával, Marton Endrének a drámát pontosan értő, ki-tűnő irányú rendezésével kapcsolatban szinte szó szerint ugyanazokat a teljes értetlenségről tanúskodó mondatokat írja le a darabról, amelyeket Csehovnak is

végig kellett hallgatnia. Hogy is hangzanak ezek a vádak 1971-ben? „Ez az Ivanov némi oblomovi vonásokkal egy kisvárosi pitiáner mini-Tartuffe . . . akinek elvesztése - önhalála - nem rendít meg, legfeljebb ocsmány puhaságért - okkal - a társadalmi körülményeket is felelőssé tehetjük.” És tovább: „Lvov doktor, a dráma Csehovot nem ok nélkül sejtető figurája (ki valóban közel áll a későbbi Asztrovhoz) nemcsak a humanitást és a szerelem reménytelenségét képviseli, hanem a tehetetlen tisztességet is.

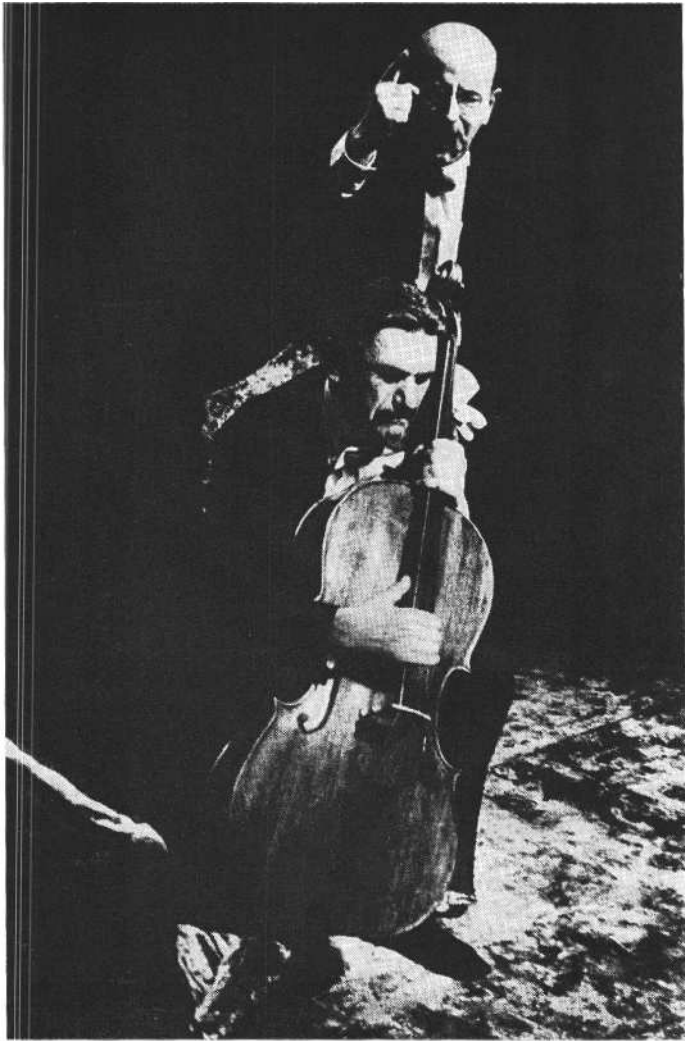
Válaszként erre az elemzésre álljon itt Csehov véleménye, csaknem egy évszázad távolából: „A rendező Ivanovot Turgenyev-ízű felesleges embernek tartja; Szavina azt kérdezi: miért aljas Ivanov? Ön meg azt írja: »Ivanovot valami olyasmivel kell felruházni, amiből kiderül, hogy miért askaszkodik a nyakába két nő. és miért aljas, s a doktor pedig miért nagy ember.« Ha önök mindhárman így értettek meg engem, ez azt jelenti, hogy az én Ivanovom nem ér semmit. Úgy látszik, megkavarodott az eszem, és egyáltalán nem azt írtam, amit akartam. Ha Ivanov a darabomban aljas vagy felesleges ember, a doktor pedig nagy ember, ha érthetetlen, hogy Sarah és Szása szerelmeseik Ivanovba, akkor nyilvánvaló, hogy a darabom félresikerült, és az előadásáról szó sem lehet . . . De hogy ne fáraszam önt a végletekig, rátérek Lvov doktorra. Ez a becsületes, nyílt, heves, de szűk látókörű és egyenes vonalban haladó ember típusa. Az ilyenekről az okos emberek azt mondják: »Ostoba, de megvan benne a becsület érzése.« Lvov számára idegen minden, ami széles látókörre vagy közvetlen érzésre hasonlít. Az orvos maga a megtettesült sablonosság, az élő irányzatosság. Minden jelenségre vagy új arc-ra egy szűk keretből tekint, mert mindent már az eleve elfogadott elvei alapján ítél meg . . . Ha a közönség azzal az érzéssel hagyja el a színházat, hogy az Ivanovok aljasok, a Lvov doktorok pedig nagy emberek, akkor be kell adjam a kulcsot, és le kell tennem a tollat.”

Szerencsére Csehov nem adta be a kulcsot, és nem tette le a tollat. Iróniája azt mutatja, hogy tisztában volt vele: műve az értő olvasó és néző számára egyértelmű.

Krejča Ivanov-rendezésének megértéséhez érdemes hosszabban idézni Csehov leveléből. A leírás aligha lesz unalmas a hazai olvasónak, aki a Nemzeti Szín-

CSEHOV: IVANOV (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU)
HANA PASTEJŘÍKOVÁ (ANNA PETROVNA) ÉS MILAN RIEHS (IVANOV)





CSEHOV: IVANOV (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU)
LADISLAV BOHÁČ (SABELSZKLI) ÉS MILOŠ N E D B A L
(LEBEGYEV)



VERA KUBÁNKOVÁ (ZINAIDA SZAVISNA), MILOŠ NEDBAL (LEBEGYEV) ÉS BOHUMILA
DOLEJSOVÁ (SZÁSA)

házban éppen mostanában ismerkedhet a drámával.

Csehov így jellemzi az Ivanov-típust: „A múltja ragyogó, akárcsak a legtöbb intelligens orosz emberé. Nincs vagy alig akad olyan orosz úr meg egyetemet végzett ember, aki ne dicsekedhetne a múltjával. Miért? Azért, mert az orosz izgaságnak van egy különös sajátossága: gyorsan felváltja az elcsigázottság. Alig-hogy kikerült az iskolapadból, heveskedve, erejét meghaladó terheket vesz magára, egy időben foglalkozik iskolával, a parasztokkal, az ésszerű gazdálkodással, a Vesznyik Jevropi-val, szónokol, egyik beadványt a másik után küldi a minisztereknek, harcol a gonosszal, tapsol a jónak, szerelme sem egyszerű vagy olyan hétköznapi, hanem feltétlenül kékharisnyába, lelki betegekbe vagy zsidó lányokba, sőt néha prostituáltakba szeret bele, akiket megment, és így tovább és így tovább ... De alig élt le harminc-harmincöt évet, már fáradtságot és unalmat érez ...

Ha szűk látókörű és rosszindulatú emberek kerülnek ilyen helyzetbe, rendszerint minden bajt a környezetre hárítanak, vagy pedig a felesleges emberek és

a Hamletek közé sorolják önmagukat, és ezzel meg is nyugszanak. De Ivanov, ez az egyenes ember nyíltan kijelenti a doktornak és a közönségnek, hogy nem érti önmagát ... A benne végbemenő változás sérti a tisztességét, önmagán kívül keresi az okokat és nem találja: az-tán önmagán belül keresi, és nem talál egyebet egy határozatlan vétkesség érzésénél. Ez orosz érzés ...

A kimerültséghez, az unalomhoz, a büntudathoz tegyen hozzá még egy ellenséget. Ez a magány. Ha Ivanov köztisztviselő, színész, pópa vagy professzor lenne, hozzászokott volna a saját helyzetéhez. De ott él a birtokán. Vidéken lakik. Az emberek ott vagy részegesek vagy kártyások vagy pedig olyanok, mint az orvos... Mindegyiknek kisebb gondja is nagyobb annál, hogy mit érez Ivanov, milyen változások mennek benne végbe. Magányos. A hosszú telek, a hosszú esték, a néptelen kert, az üres szobák, a zsémbes gróf, a beteg feleség... Nincs hová menekülnie. És éppen ezért percnként felvetődik benne a kínzó kérdés: hova legyen ... De olyan emberek, mint Ivanov nem oldják meg a kérdéseket, hanem elbuknak azok sű

lya alatt. Elvesztik a fejüket, tehetetlenül leengedik kezüket, idegeskednek, panaszkodnak, ostobaságokat követnek el, s végül is szabad folyást engedve szétzilált idegeiknek, elvesztik lábuk alatt a talajt, és a »megtört« és »meg nem értett« emberek sorába süllyednek."

Az idézetet folytathatnánk. De ennyiből is világos, hogy Csehov milyen őszintetűen látja Ivanovot. Bűnösnek és áldozatnak. Öngyilkossága is ezt a kettősséget mutatja: felül tud emelkedni a „meg nem értettségen”, és véget tud vetni az életének. De csak erre képes: az öngyilkosságra. Ivanov tragikus és komikus figura. Nem tragikomikus. Tragikus és komikus. Pontosabban fogalmazva: egészséges pillanataiban képes magát komikus figurának látni. És Krejča itt ezt a kettős áttételt alkalmazza: úgy mutatja be Ivanovot, ahogy Ivanov látja magát. Egyszerűbben: Ivanov szemével nézi a figurát is, a környezetet is. A Lorenzaccióban a történelmi korok síkjait vetítette egymásra, az *Ivanovban* a lélektani síkokat. Mind-két esetben ugyanazt a hatást érte el: a többdimenziós látást. De mondhatnánk röntgenfelvételt is.

Milyenek Krejča rendezői eszközei? Bármilyen meglepő is, mindaz, amivel rendezését vádolták - az előadás „csehoviatlan” egybekomponálása, az összes szereplő állandó jelenléte, a csinnadrattás harsányság stb. - pontosan Csehovtól kiinduló értelmezés. Csehov ezt írja Ivanovról: „A kimerültség ... nemcsak síránkozásban és az unalom érzésében jut kifejezésre.” Ez az egyetlen mondat elég ahhoz, hogy az *Ivanov* előadását ne szenvedő, atmoszferikus melodrámának fogjuk fel. De Csehov még folytatja: „A kimerült emberek nem vesztik el az izgalomra való képességüket, de ez csak igen rövid ideig tart náluk, és minden izgalom után egy hosszú apátia áll be ...” Illusztrálásképpen grafikont is rajzol mellé: az egyhangú hullámvonalat meredeken felugró kiszögellések szakítják meg, pontosan úgy, mint a szívántalmakban szenvedő ember elektrokardiogramján.

Ez a grafikon határozza meg az elő-

adás elektrokardiogramját is: a mollhangulatba bele-belevág a rezesbanda éles, polkaritmusú zenebonája. A rezes-banda egyébként egyáltalán nem légből-kapott: tudatos kontrasztot teremt a csehovi cselló mellé. Ez a cselló valóságos cselló, jelen van a színpadon, szerepel a negyedik felvonás elé írt instrukcióban. Csehov a későbbiekben elfeledkezik róla, valószínűleg csak azért volt rá szüksége, hogy az esküvői jelenetben a halott Anna Petrovnára emlékeztesse Sabelszkijt. (Az első felvonást úgy kezdi Csehov, hogy zongora és cselló hangjait halljuk: behallatszik, amint Sabelszkij és Anna Petrovna duettet játszanak.) Krejča játékba hozza ezt a negyedik felvonásban néma csellót, megszólaltatja, és melléállítja a rikítóan olcsó csinnadrattát. A cselló és a rezesbanda együtt van jelen. Kölcsönösen feltételezik, kiegészítik és ellenpontozzák egymást.

Mint emítettem, Krejča elemzése egyetlen ponton nem követi Csehovot.

A Szuvorinhoz írt levélből is kiténik, hogy az író sajátosan orosz jelenségnek, tulajdonságnak tekinti az Ivanovizmust. Krejča nem. „Épp ellenkezőleg, egy egyetemes jelenség egyik legelső megnyilvánulását látjuk benne: a létet, amely kezd eszmélni, de aztán mielőtt áttörhetné a ránehezülő homályt, elhanyaglik; a lelket egy olyan korszakban, amely a lélekről nem vesz tudomást, és külső kivetüléseivel azonosítja” - írja a rendező egyik munkatársa.

Ebben a krejčai értelmezésben az *Ivanov* az önmagától megundorodott szép-lélek analitikus leírása. Ez az elemzés onnan indul ki, hogy Ivanov „jó lelki-ismeretű” ember volt, aki az általánosság látszatával ruházta fel magánjellegű érdekeit. Egy idő után átadta magát a reflexióknak, és minden külső ok nélkül „széplélekké” vált. Van annyira őszinte, hogy ne átkozza meg korábbi önmagát, és ne csak a környezetében keresse a hibát. Viszont megundorodik önmagától,

CSEHOV: IVANOV (PRÁGA, DIVADLO ZA BRANOU) AZ ELŐADÁS ZÁRÓJELENETE

