

# világszínház

## Az angol Nemzeti Színház nehéz esztendeje

Amióta 1963-ban, Laurence Olivier vezetésével, Angliában először, Nemzeti Színház létesült, eredményeit az első évtől kezdve osztatlan elismerés kísérte. Ha sor került is az óhatatlan összehasonlításra a nagy riválissal, a másik szubvencionált vezető társulattal, a Royal Shakespeare Companyvel, a mérleg, rövid ide-oda billegés után, nagyjából egyforma erőviszonyokat mutatott, ami, tekintettel a Nemzeti sokkal ifjabb voltára, kettős dicsőségnak számított. A színház néhány év alatt valóban Nemzeti Színházzá nőtt. Ki tudta alakítani azt a műsort, amely csakis az ő profiljához tartozott. Itt Shakespeare, természetesen, nem egyeduralkodó, hanem csak primus inter pares; tervszerűen zajlott az angol drámai örökség évszázadainak sokoldalú feltárása, színre kerültek az Angliában meglehetősen elhanyagolt külföldi klasszikus és modernebb szerzők, és Olivier, aki nyughatatlan alkotó élete során egy percig sem ült meg babérain, nemcsak az új angol dráma már elismert mestereinek adott otthont, hanem újszerű, kísérleti vállalkozások előtt is kaput nyitott.

Nyolc éven át a gépezet, kisebb zökkenőktől eltekintve, bámulatos simasággal gördült; az angol Nemzeti Színház mint eszme és realitás, jött, látott és győzött.

A kilencedik évben aztán egyszerre csak bajok mutatkoztak, méghozzá nem elszigetelten, hanem sűrű egymásutánban úgy, hogy már nem véletlen balszerencséről, hanem jelenségről, tendenciáról is lehetett beszélni. A sajtó széles körben tárgyalta a problémákat (visszhangjuk, egy-egy hír formájában, a mi lapjainkban is lecsapódott), s egyes újságírók olyan szélsőségesen borús következtetésekre is jutottak, mint Peter Lewis, a Daily Mail kritikusa, aki az 1971. évről adott összefoglalójában nem habozott leírni: „Ha ez még sokáig így megy, nyíltan el kell ismerni, hogy tényleges Nemzeti Színházunk az RSC. Az évad legszomorúbb jelensége a Nemzeti folyamatos (bár még mindig reméljük, átmeneti) hanyatlása. Valami baj van

akkor, ha minden színház jól megél, a Nemzetit kivéve.”

Hogy egy színházzal valóban baj van-e, azt soha nem a kulisszák mögötti vagy onnan kifelé terjengő pletykák, kósza mendemondák döntik el, hanem a bemutatott produkciók; ezek színvonalán és közönségvisszhangján mérhető le, jogos-e az adott színház válságáról vagy legalábbis „rossz passzáról” beszélni. A Nemzetinek ebből a szempontból 1971 kétségkívül nem volt szerencsés éve. A székhelyükön, az Old Vicben, az év elején bemutatott *A köpenicki kapitány*, a címszerepben Paul Scofield ragyogó alakításával, még kiugró sikert hozott, de már Arrabal *Az építész és az asszír császár* című művét sokan ítélték méltatlannak egy nemzeti színházi intézmény missziójához, és a nagyközönség minimális érdeklődést mutatott iránta. A leghevesebb vihart azonban Shakespeare Coriolanusának májusi bemutatója kavarta. Olivier, új színt akarván hozni a belterjes angol Shakespeare-interpretációkba, bátor és tiszteleltre méltó gesztussal a Berliner Ensemble vezető rendezőit, Manfred Wekwerthet és Joachim Tenschertet hívta meg a színré állításra, azzal a kikötéssel, hogy a brechti változatot mellőzve, csak az eredeti szöveget használhatják, az értelmezés dolgában viszont garantáltan szabad kezet kapnak. A próbák kezdetben elég rossz légkörben zajlottak: a címszerepre szerződte-tett, Hollywoodban elkényeztetett sztár, Christopher Plummer, ragaszkodott a hagyományos hősfelfogáshoz, és ebből következően a plebejusok szokásosan negatív beállításhoz. Mikor kerek perccel megtagadta a rendezői instrukciók követését, Olivier gyűlölettel hívott össze, s a többi színész véleményét is meghallgatva, váratlan elhatározással elvette a szerepet Plummertól, és egy fiatal, a Nemzeti műhelyében felnőtt kiváló tehetségű színészre, Anthony Hopkinsra bízta. Ettől kezdve a próbák rendben haladtak, ám a jobboldali sajtó már a „kommunista beszívárgás” veszélyét idézte föl, s mikor aztán a premier után a Times kritikusa a színészek „brit ellenállását”, valóságos mártíriumát méltatta, a teljes gárda nyílt levélben tiltakozott: „... Ellenkezőleg, a rendezés elgondolásait izgalmasnak, gondolatébresztőnek éreztük, és teljes szívünkkel vállaltuk. A próbák a kölcsönös tisztelet és öröm légkörében zajlottak, és csodálatosan termékenynek bizonyultak...”

Mindennek fényében a különben ál

talában korrekt, a tényeket respektáló angol kritika megállapításait ez esetben fenntartással kell fogadni; másfelől, nem ismerve az előadást, érdemeiről sem lehetünk meggyőződve, hisz az bizonyos, hogy Wekwerth és Tenschert a Berliner Ensemble-nél kialakult gyakorlatukat plántálták át egy egész más hagyományokon, játéktíluson, gondolkodásmódban felnőtt együttesbe, továbbá brechti szellemben, pontosabban a brechti átdolgozás szellemében játszották el az eredeti Shakespeare-drámát, miáltal valószínű, hogy szöveg és rendezés nem egyszer ellentmondásba került.

A *Coriolanus*-ügy azonban még csak a nyitány volt. A baljós jelek halmozódása akkor kezdődött, mikor a színház kibérelte a West End-i New Theatre-t, hogy ott egy párhuzamos második szezon tartson, mintegy előgyakorlatképp 1974-re, amikor is, elkészülő új hajlékában, minden este két helyen kell játszania. (És a második színpad sem lesz stúdió jellegű és méretű.) A júniusban megnyílt szezon, meglehetősen vakmerő elképzeléssel, négy hét alatt négy új bemutatót hozott. Egy későbbi mérlegkészítő, Michael Billington, a Guardian kritikusa, e kihívó koncepció „hübriszében” látja a bajok gyökerét: szerinte az újdonságokat váltogatni kellett volna az Old Vic néhány bevált sikerével, „végtére nagyon kevés színház számíthat arra, hogy rövid sorozatban négy hiteltelenséget lőjön”.

Az első három produkciót szinte egyöntetű elutasítás fogadta. A New Theatre-beli szezon Pirandello *Szerepek játéka* című művével nyitották, melyet 1966-ban Londonban a De Lullo-társulat mutatott be. A kritika az olasz produkciót egyértelműen a hazai fölé helyezte. Irving Wardle a Times-ban például így írta: „Az olaszok világos fejű precizitása és *bella figurája* helyett az előadás az állítólag érzelmes latin temperamentumról formált téveszméinket vetíti ki”, míg B. A. Young a Financial Times-ban már tendenciát vélt kitapintani, lévén hogy a *Hedda Gabler*, *A köpenicki kapitányt*, a *Coriolanus* s most a Pirandello-drámát is friss keletű vendégjátékok nyomán iktatta műsorra a Nemzeti: „Tudom, viszonylag kevés ember nézi meg az idegen nyelvű előadásokat, de akkor sem a Nemzeti Színház funkciója, hogy műsorát mások ötleteivel töltsék fel, bármily élvezetesek is azok.” Ez esetben a kritika még csak az előadást szidta; a soron következő be-

mutató, Giraudoux *Amphitryon* 38-a esetében azonban a gyenge előadást már az ésszerűtlen és korszerűtlen darabválasztásból vezették le. A Times arra a nyilvánvaló összefüggésre utalt, mely a választás és a sztár, a már említett Christopher Plummer szerződötése között fennáll, a Plays and Players Giraudoux-t, a harmincas évek sznobjaihoz szóló elavult bulvárszerzővé degradálta, a New York Herald International kritikusa, John Walker pedig kijelentette: „Laurence Olivier rendezése... olyan unalmas és másodosztályú, hogy azt kívánjuk, bárha próbálkozott volna meg a görög mítosz többi 37 változatának valamelyikével ...”, majd így folytatta: „A Nemzeti Színház New Theatre-beli szezonja katasztrofálisan kezdődött. A rendezői színvonal slendrián, a színészi játék egy része pedig szakképzettnek is alig nevezhető.”

A legnagyobb felzúdulást azonban a harmadik bemutató váltotta ki, Adrian Mitchell *Tyger* (Tigris) című, zenével kísért drámája, amely William Blake, a nagy költő életét dolgozta fel. Mitchell felfogása szerint Blake élete szakadatlan harc volt az egykorú Establishment el-ten, de ennél is tovább ment, mikor a XVIII-XIX. századi Establishment kép-viselőit merészen aktualizálta, s például a Blake-et mellőző és tönkretévő kulturális notabilitások az Arts Council jelenlegi tagjainak maszkiájában jelentek meg. A „hippi Blake-et” a baloldali fiatalság lelkesen fogadta, de ezek egymagukban nem vihettek sikerre egy West End-i produkciót. A kritikusok jelentős része Blake alakjának eltorzításán háborgott, a hagyományos Blake-képet, a hiteles életrajzot, több autentikus Blake-szöveget kértek számon.

Mindezen fiaskókat a színház nem tudta kiheverni, annak ellenére, hogy a New Theatre következő bemutatói közül *a Danton halála* már elismerést keltett, az év végén pedig O'Neill *Hosszú út az éjszakába*, James Tyrone-ként az önma-gát is felülmúló Olivierrel az év egyik szenzációja lett. Kivételes rendszabályokhoz kellett folyamodni. Takarékosági okokból elbocsátottak jó néhány színészt, 1972 elején kivonultak a New Theatre-ből, ahol pedig eredetileg az új színház megnyitásáig akartak maradni, és gyorssegélyt kértek az Arts Counciltől, az onnan 1971-re kapott 295 000 font és a londoni városi tanácstól élvezett 130 000 font szubvenció mellé.

Ezzel párhuzamosan a sajtó, túl az egyes kudarcos produkciók kivésésén, természetesen hozzálátott, hogy elemezze magát a jelenséget: a Nemzeti Szín-háznak e legalábbis problematikusnak nevezett időszakát. Igaza van-e firtatták - a nagynevű dramaturgnak, Kenneth Tynannek, mikor azzal védekeztek, hogy „mindössze kis tévedések sorozatáról van szó, melyek időben véletlenül többé-kevésbé egybeestek”, avagy e tévedések csak tünetei valamilyen alapvető, a gyökérig hatoló betegségnek? Hevesen csaptak össze az ellentétes vélemények. A legolcsóbb támadást, az *RSC-vel való*, most aztán különösen hálás *összevetést* csattanósan védte ki a Financial Times kritikusa: „Az összehasonlítás nem fair, mert míg az RSC bombabiztos profitra számíthat Stratfordból, amely egy hosszú szezonon át vonz mindvégig telt házakat, a Nemzeti üzleti bázisa csak a 87% főtőhelyes Old Vic.” B. A. Young az új épülettől vár döntő változást, amelynek technikai berendezése és a 2000 néző kényelmének biztosítása a kor legmagasabb színvonalán áll majd. További vádpont volt, hogy a Nemzeti elmulasztotta a *külföldi turnék* presztízs-gyarapító lehetőségét. Erre maga Olivier válaszolt, mondván, hogy színházának, éppen mint Nemzeti Színházának, első és mindenek fölött álló kötelessége a hazai közönség állandó szolgálata. Sok szó esett *a sztárok hiányáról* is. A bírálók szerint a Nemzeti nem tud megfelelő számú nagy vonzerejű sztárt magához kötni, akiket pedig saját kebelén belül nevel ki, azok hamar elhagyják (mint az első vonalba itt felnőtt Maggie Smith-Robert Stephens házaspár). Többé-kevésbé helytálló, de - a nyugati viszonyok között - ismét csak olcsó és könnyen kivédhető vád volt ez is. Kenneth Tynan tömören fogalmazott: „A Nemzeti mérsékelt gázsíjait mellett egyet-ten sztár sem hajlandó egy évnél hosszabb időre lekötöni magát, és még így is csak akkor jön, ha művészi feltételeit maga diktálhatja. Így a társulat egy nagy név magához csábítása érdekében nem-egyszer hajlamai ellenére kénytelen darabot választani. Nem is hiszik, mennyire képesek pisztolyt szögezni a fejünk-nek.” (Ezt támasztja alá Christopher Plummer esete, és nem véletlen az sem, hogy Paul Scofield, aki pedig a társigazgatói címet is megkapta, egy év után ugyancsak kivált a színházból.)

Nem feledkezve meg e körülményről, mégis érdemes hosszabban idézni a

Guardian kritikusanak, Michael Billing-tonnak igen higgadt és jószándékú elemzéséből, amelyben a Nemzeti problémájának gyökereit kutatja:

„...Ha valaki perspektívában akarja látni a Nemzeti erényeit és hiányosságait, jól teszi, ha átlapozza *A Nemzeti Színház képes albuma* című kiadványt, amely az 1963 és 1971 közötti produkciókról ad számot ... (A sok eredmény mellett.) Az embert talán csak egyvalami hőkenti meg: a kiadvány utolsó két oldala, ahol felsorolják mindama rendezőket és tervezőket, akik a nyolc év alatt a társulattal dolgoztak. Az ember riasztó fölfedezésre jut: az említett idő-szak alatt bemutatott 57 darabért nem kevesebb, mint 34 különböző rendező és 35 tervező felelt. Továbbá: a 34 rendező közül 23 csak egyetlen munkával szerepel. Úgy sejt m, itt gyökerezik a társulat probléma; ez a forrása annak a gyakori panasznak, miszerint a Nemzetiben az embert ritkán éri az összjátéknak, az ensemble-szellemnek az a benyomása, amely az RSC-nél rögtön hatalmába ejti. Nyilvánvalóan nehéz folyamatos fejlődést érzékelni egy társulatnál, ha a színészeknek szüntelenül roppant különböző rendezői stílusokhoz kell alkalmazkodniuk, és aligha lehet szó fizikai kontinuitásról, ha minden új produkció tökéletesen más, mint a megelőző. Gyánítom, hogy 1963 és 1971 között az RSC-nél a sikerek és bukások aránya nagyjából ugyanaz volt, mint a Nemzetinél. A fő különbség az, hogy az RSC könnyebben szívja fel kudarcait, egyszerűen, mert az egész nagYobb, mint egyes alkotó részei, és a társulat eszménye fontosabb az egyes produkcióknál vagy alakításoknál.”

Sűrűn visszatért végül az a szemre-hányás is, melyet így sommázott a Times-ban Peter Weymark: „... a Nemzeti megfizette annak az árát, hogy állhata-tosan egyre kalandosabb, kísérletibb jel-legű műsorpolitikát folytatott. Odahagyta az első évek biztos »normáit«, az *Othellót*, *a Ványa bácsit*, *a Szent Johannát*, egy obskurus Arrabalért és egy perverz *Coriolanus*ért.” Mások azonban, jogosan, azt hangoztatták, hogy a XX. század második felében egyetlen színház, még egy Nemzeti Színház sem válhat múzeummá, kizárólagosan műveltségter-jesztő intézménnyé, s nem zárkozhat el a kor szellemét kifejező, formájukban-tartalmukba újszerű alkotások elől. Bezzeg, ha az ilyen kísérletek sikerrel járnak - mint például az épp a Nemzeti-

ben bemutatott Stoppard-darab, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* vagy Peter Nichols *Nemzeti egészségügye* esetében -, senkinek nem jut eszébe támadni az elvet. Nem a kísérletezés elvével van tehát baj - a szó szoros értelmében vett „kísérleti” produkciók hányada egyébként soha nem is lépte túl a Nemzeti Színházról azért mégis joggal elvárt és egy avantgarde színházénál feltétlenül kisebb arányt -, legföljebb az esetenkénti választással, az időnkénti konkrét eredményekkel. Emiatt azonban nem ildomos és nem is jogos meghúzni a vészharangot egy olyan színház fölött, amely nyolcéves fennállása alatt az angol és a nemzetközi színházi mezőny élére küzdötte fel magát. Ez a rokonszenves és alighanem érvényes konklúzió csendül ki Martin Esslinnek a *Plays and Players*-ben megjelent írásából, amely Oliver Goldsmith *The Good Natured Man* (A jóindulatú ember) című vígjátékának 1971 végi bemutatójához fűződik.

„Ne hagyják félrevezetni magukat a kritikusoktól, akik a jóindulatú Goldsmith-t rosszindulatú gáncsoskodással fogadták . . . Belerúgni egy derék emberbe, amikor az épp elterült a földön, bizonyos embertípusnak köztudottan különleges gyönyört szerez; de hogy miért kell kritikusaink többségének ezek közé tartoznia, az nem megy a fejembe. Márpedig mi más indokolhatná mostani rosszindulatú kárálásukat? Tény, hogy a Nemzeti egyes újabb keletű produkciói, bár izgalmasak és merészen kísérleti jellegűek, de némiképp kifecamodottak voltak - az Arrabal-darab, a brechti *Coriolanus*, a *Danton halála*, amelyből épp a forradalmi tömeget hagyták ki, William Blake életének némiképp gyermeteg hippiverziója. No, de a jó ügyért való elbukás joga - és *hogy* mindezek az ügyek jók voltak, ahhoz a kétség árnyéka sem fér - éppenséggel *raison d'être*-je egy szubvencionált Nemzeti Színház-nak.”

Összeállította: Szántó Judit

FENCSEK FLÓRA

## A marosvásárhelyi Macskajáték

A nagy egymásratalálás produkcióját láttam Marosvásárhelyt. A csillagok ideális konstellációját. Ha a Hevesi megfogalmazta modern hármaseség (darab-színpad-közönség) háromszögének először is két csúcsát nézzük, ott Örkény István és Kovács György személyiségét látjuk.

És itt nem pusztán a „kiváló író - kiváló színész-rendező” egymásra találásáról van szó, hanem többről: két egy-másra rimelő, egymást értő intellektusról; kínlódások-sikerek-aláztatások-megdicsőülések örölmalmában megszületett, hasonló alkatú két bölcsességről; nagyjából ugyanazon nemzedéknek két kimagaslóan érdekes és egymást pazarul kiegészítő-meghosszabbító művésztárgjáról

„Nemzedék” - visolyogva írom le ezt a szót, mert nem hiszek az emberek ily módon dobozolt osztályozásában, illetve csak igen kevésé. Mégsem lehet nemzedékről nem beszélni. Ugyanis a Macskajátékról van szó, az öregség e bravúros tragikomédiájáról. Pontosabban: egy tragikomédiáról, amely attól az, hogy történetesen idős emberekkel esik meg. Akik persze nagyjából ugyan-ilyenek voltak tizen-, huszoneves korukban is, csak ami tüllruhában és kibontott, lobogó hajjal romantikusnak és helyénvalónak tűnik, az negyven-egynéhány évvel később - a közhit szerint - kacagni-sírni való. Ahogy a darabbeli presszó pincére mondja: gusztustalan.

De nem Örkény szerint. A *Macskajátéknak*, ennek a kisregényből színpadra suhant remekműnek a hősei nyilvánvalóan csak régi önmagukat folytatják. Giza, a jólétben, biztonságban élő nő-vér, fiatalon is éppúgy irtózott a kockázattól és szenvedélytől, mint ahogy Erzsí húga soha nem törődött tettei következményeivel, soha a látszattal. Örkény szemmeláthatóan Erzsit kedveli jobban kettejük közül: s vele mi is. Vígabban jövünk ki a színházból a darab bölcs és derűs biztatásával: merj önmagad lenni.

Miért őt szereti és szereteti az író? Miért ezt a lompos, kicsit neveltséges, rumlis, kis dolgokban magának-mások-

nak hazudó, bolondos asszonyt, ezt a - valljuk meg - időnként erőszakos Erzsit? Mert ő az egyetlen a szereplők közül, aki él, a szó teljes értelmében.

Él. Míg a többiek ... Giza reprezentál, görcsösen ügyel rá, hogy egyidős legyen önmagával, hogy élete göröngytelenül gördüljön - ha tolösztékben is. Paula, a frissen felfedezett áspisbarátnő, akibe Erzsí oly odaadással esett bele, majd éppoly viharosan ki is ábrándult belőle, Paula arra ügyel görcsösen, hogy *ne* legyen egyidős önmagával. Csermlényi Viktornak, Erzsí nagy szerelmének élete: önmaga imádása; világa ott ér véget, ahol a pocakja. Még szomorúbb képet mutatnak a darab „fiatal öregjei”. Erzsí se hús-se hal lánya, aki szívósan és feszülten törekszik előre, anélkül, hogy észrevenné élete teljes sivárságát. Es Egérke, a drága, szürke, csúnya, butácska kis Egérke, akinek élete harminc-éves korára véget ért, s magányos, örömtelen napjait csak azok a percek enyhítik, amikor a hatvanöt éves Erzsível nyávogva, gyermekmódra macskát játszik.

### „Így volt szép!”

Ha azt a pontot keresem emlékezetemben, ahol a marosvásárhelyi előadás tetőzik, egy kiáltást hallok:

- *Így volt szép!*

Erzsí (alakítójáról, Tanai Belláról még bőven lesz szó) kiált így, szánalmas testi-lelki állapotban és mellesleg éppen öngyilkosságra készülve. Lányának kiáltja oda, amikor az értetlenül fogadja a szemrehányására kapott választ: „Ha új-rakezdeném, másodszer is mindent ugyanígy csinálnék.”

Így volt szép! Erre a teljesen bizarr pillanatban elhangzó mondatra tette Kovács György az előadás egyik felkiáltójelét; nagy-nagy összecsengésben a darab szellemével, a szerző belső hangsúlyával. Nem teátrálisan, nem hangosan, még csak nem is emelt fővel mondja Tanai Bella ezt a mondatot, hisz Orbánné, azaz Erzsí, nem az elvek embere, egy pillanattal szavai kimondása előtt még nem tudja, mit fog mondani, s a következő pillanatban már el is felejt. Még-is ennél a mondatnál csendült fel a premier egyik nyíltszíni tapsa, nyilvánvaló jelül annak, hogy a főt említett háromszög harmadik csúcsa, a marosvásárhelyi közönség is remek partner e szín-házi hármaseségben.

A másik felkiáltójel, amely hosszan csengett ki az előadásból, Orbánné egy éppoly önfeledten kiszakadt, tűnődő

