

LENGYEL GYÖRGY

# Négy Tragédia-rendezés története – kitérőkkel

■ MADÁCH SZÍNHÁZ, PÉCS, DEBRECEN ■

Hevesi Sándor véleménye szerint a *Tragédia* minden egyes színrevitele csak újabb és újabb kísérletet és próbálkozást jelenthet. Mindig foglalkoztatott egy-egy nagy klasszikus mű megismételt színrevitele. Különösen kettő csábított több alkalommal is új színpadi megfogalmazásra: a *Tragédia* és a *Peer Gynt*. Részben megmagyarázza ezt a vonzódást Németh Antal gondolata arról a kihívásról, amely a nem színházi előadásra szánt művek színpadra állításában rejlik: „Mi módon lehet a színházi formát hozzáövelni az ilyen nagyméretű remekművekhez?”

Azt a több évtizedes vonzódást, amely a *Tragédiához* és a *Peer Gynt*hez fűzött, e művek felfogásának bennem lezajló változásai és a kifejezés eszközeinek keresése jellemezték. Más korszakokban más és más kulcsot véltem találni a két drámához, és ez alapvetően befolyásolta a színrevitelek stílusát, szereposztását, formáját. Az én *Tragédia*-odisszeámnak talán az a tanulsága, hogy a kísérleteim révén jutottam közelebb a magam *Tragédia*-élményének megfogalmazásához. Harmadik, debreceni rendezésben találtam meg a legtisztább formát gondolataim és a bennem élő képi világ kifejezéséhez.

Három *Tragédia*-rendezésem alap gondolata megegyezik abban, hogy mindhárom az emberi küzdés értelmének kérdését állította a középpontba. Madách szellemi testvéreit mindhárom előadás során Vörösmartyban (*Gondolatok a könyvtárban*, *A vén cigány*, *Előszó*) és Arany Jánosban (*Rendületlenül*, *Hídvadás*) találtam meg. A három rendezés értelmezései leginkább az Úr, Lucifer, Ádám és a tömeg felfogását illetően különböztek vagy alakultak át. Alapjaiban hasonlóan, csak sokkal kontúrrosabban fogalmaztam meg Éva alakját, valamint az egyes karaktereket, és természetesen változott az előadások formája, a szereplők beállítása és szereposztásbeli csoportosítása.

Ami a színpadi elképzelést illeti, a Madách színházi puritán, állandó, de némi változásra képes faépitmény Fehér Miklós

izgalmas, dinamikus tervei alapján született meg; kompozíciója misztériumszínpadot teremtett. Kevés jelzessel és vetítéssel utaltunk a képek színhelyére. Az előadás szertartás jellegű volt, nem történeti képekben, hanem Adám látomásaiként akarta megjeleníteni az egyes színeket.

Az 1996-os, debreceni tételképzés szellemében követte a Madách színházi ténnyel megfogalmazást, de itt a néhány éve elhunyt, nagyon tehetséges fiatal tervezővel, Dávid Attilával az akkor még működő Kölcsey Kamaraszínházban amfiteátrum jellegű néző- és játéktérrel alakítottunk ki; a nézők félig körbeülhették a színpadteret, és a színház egésze játszott, részben a jártékter és a nézőtér helyének felcserélésével. Libor Kata igen karakterisztikus „jelmezei” folytatták a Mialkovszky Erzsébettel megkezdett rituális ’81-es elképzelést, de még leegyszerűsítettebb jelzésrendszert alkalmazva.

A közbülső, Pécsen 1992-ben létrejött előadásban Míra János, Wieber Mariann és jómagam az expresszionista színház eszközeivel akartuk a mű képi világát megteremteni. Ez a mennyei és a londoni színen sikerült leginkább. Az első színen Gordon Craignek a Moszkvai Művész Színház számára megálmodott *Hamlet*-viziójából a trónterem képét idéztük meg. Az Úr hatalmas, mindenkit beborító köpenye alá befért az angyalok kara, az egy Lucifer kivételével. A londoni kép korát majd hatvan évvel későbbre helyeztük, s a kora kapitalizmus helyett annak kései, vadabb világát jelenítettük meg látványban, játéktílusban, kísérőzenében és koreográfiában, az expresszionista stílust megidézve.

A *Tragédia* értelmezését tekintve a művel foglalkozó tengernyi irodalmat tanulmányozva mindig kerültem a műelemzéseket, és csak azokat a gondolatokat kerestem, amelyek Madách személyes vívódásai mellett kora politikai helyzetéhez való viszonyával, a lét és az emberiség alapkérdéseit érintő felfogásával foglalkoztak. Leginkább ama XX. századi költők és írók reflexiói inspiráltak, akik rokon érzésekkel közeli-

tettek a műhöz: gondolok itt Adyra, Szabó Lőrincre, József Attilára, Pilinszky Jánosra, valamint Hubay Miklósrá, aki naplóiban csakúgy, mint önálló kötetében mindmáig sokat foglalkozik a drámával. Mejerhold megjegyzése, miszerint „nem a művet, hanem az írókat kell rendezni”, most is sokat segített. Madách életművével, elsősorban költészetével ismerkedve többet tudtam meg a *Tragédiáról* is. Számomra Madách nem egyműves író. A *Tragédia* kapcsolódik verseihez, prózájához.

A *Tragédia* színreviteleinek történetében rendezők és tervezők leggyakrabban két főbb út közül választottak. Az egyik Paulay Ede történelmikepeskönyv-megoldása, amelyet a mű ősbemutatóján a siker érdekében választott. Hevesi Sándor 1923-as rendezése szimbolista, Németh Antal 1937-es színrevitele lényegében expresszionista, Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre 1955-ös koncepciója régmódián realizisztikus, míg Vámos László 1982-es neoromantikus, dekoratív nemzeti színházi színrevitele Paulay látványra koncentrálo kezdeményezéséhez nyúlt vissza. Ez a revüszertű túlzásokat is vállaló rendezés főként a látványban, a „mise en scène” megalkotásában érvényesül. Jellegénél fogva természetesen ugyanehhez a stílushoz igazodott majd mindegyik általam látott Dóm téri előadás, valamint számos újabb hazai és külföldi bemutató is.

A másik utat Hevesi Sándor nyitotta meg 1926-os misztériumfelfogású rendezésével, és ezt folytatta Németh Antal is 1939-es, miszeszerű, szertartás jellegű kamaraszínházi rendezésével. Szándékát Németh Antal így határozta meg: (a rendezés) „meg akarja szabadítani a színpadi elképzelést a történelmikepeskönyv-jellegtől, ami eltakarja a nézők elől a mű mélyebb mondanivalóját”. Részben ez volt Major Tamás 1964-es, absztrakt térben színre vitt nemzeti színházi előadásának szándéka is. A megvalósulás azonban többféle megközelítés különös keverése lett.

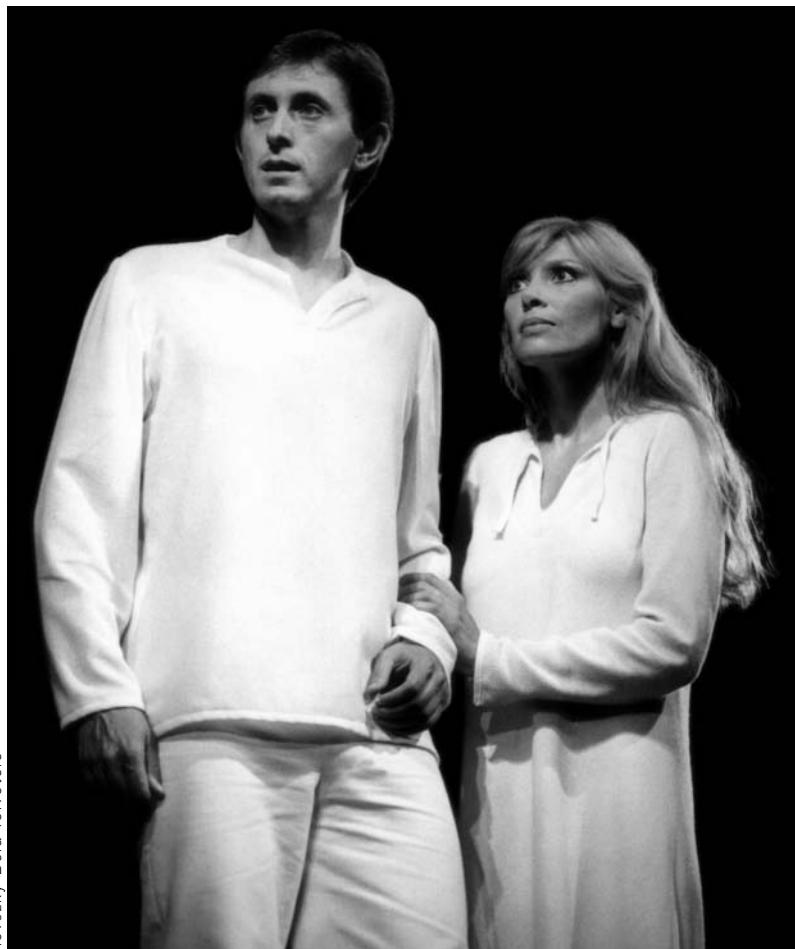
Ez az elképzelés természetesen nem kötődik kizárólag a misztériumfelfogás-

hoz. Alapvető célja, hogy dinamikus állandó térben gondolati színházat vagy szertartás jellegű előadást hozzon létre. Az irányzat legjobb megvalósulásai közé tartozik az 1970-es budapesti vendégjátékon látott nagyszerű tartui Vanemuine Színház produkciója, amely puritán keretek között az értelmezéssel és a színészi játékkal rendkívüli expresszivitást teremtett. Ezen az estén a *Tragédia* világa mintegy számunkra is újjászületett. Ezt az utat szeretjük volna folytatni mi is a Madách Színházban 1981-ben, és velünk szinte párhuzamosan, anélkül, hogy egymás elképzeléseit ismertük volna, ez volt a célja Paál István szolnoki rendezésének is.

Úgy gondolom, a Madách színházi előadás megállt félúton az elképzelések megvalósításában. Játékstílusa, hangvétele főként az első szereposztásban nem tudott elszakadni a hagyományos emelt beszédétől és a hagyományokat „őrző” leegyszerűsített karakterformálástól. A szereplők egy része még jól emlékezett a Nemzeti tradícióira, vagy fülében érezte tanárai vagy elődei hangvételét, de jó néhány alakítás akadt, amelyet szerintem az új felfogásra és hangvételekre törekvő jellemzett mindkét szereposztásban.

Az előadás szövegeknyvének kialakítását illetően a Madách színházi, a pécsi és a debreceni előadás sok tekintetben különbözött egymástól. Abban megegyeztek, hogy mindhárom alkalommal Arany János számos javítását mellőzve gyakran tértünk vissza az eredeti madáchi sorokhoz, mivel az eredeti megfogalmazásokat erőteljesebbnek éreztük. A debreceni színrevitelnél ehhez igen értékes segítséget jelentett Striker Sándor tanulmánya és szöveg-rekonstrukciója. A tömörítések és a húzások különböztek a három előadásban, de a jó játéktempónak és a feszült ritmusnak köszönhetően többnyire háromórás játékidőt értünk el. Igen sok múltott azon, hogy nem volt díszletváltoztatás sem. A dekoratív képekben fogalmazó 1982-es, nemzeti színházi bemutató a több szöveghűzés ellenére jóval hosszabb volt, mint a Madách színházi.

Illovszky Béla felvétele



Dunai Tamás (Ádám) és Bencze Ilona (Éva) a Madách színházi előadásban

■  
A Madách Színházban és Pécsen elsősorban Ádám és Lucifer alakjának gondolati egységét, összetartozását, Madách egymással küzdő, perelő két énjét hangsúlyoztuk. (Ezért illesztettem a pécsi előadásba az *Éjjeli gondolatok* című Madách-költemény egy részletét a mű elé prologusként, az Ádámot és Lucifert játszó színészek előadásában. Abban bízom, hogy a lét kérdéseivel foglalkozó költemény általuk való megszólaltatása megérteti a nézőkkel, hogy a mű a költő két énjének belső vívódása. Lucifer és Ádám kapcsolatát is szerettem volna „tisztázni”. De rövidesen beláttam, hogy ez csupán erőszakolt magyarázkodás.)

A szertartás jellegű debreceni előadás egyik meghatározó mondanivalója az volt, hogy a dráma alapvetően az Úrnak és Lucifernek a teremtésről és a történelemtől szóló vitája, amelyben Madách saját belső kétségeit fejezi ki. A debreceni előadásban az Úr és Lucifer alakját ezért játszotta ugyanaz a színész, aki kezdetben még maga a kérdéseire választ kereső Költő. Az előadás a Költő víziójaként elevenedett meg, és az ő végtől való szorongása hívja életre a kezdő haláltáncot, majd ennek folytatásaként az emberiség történetének néhány tragikus epizódját, azaz a dráma cselekményét. Így a Költő látomása a mennyei szín is, és ő szólal meg az Úrként. Ugyanígy, amikor az angyalok befejezték hozsannájukat, és az Úr felszólítja Lucifert, hogy csatlakozzon a teremtés dicsőítéséhez, Luciferré is a Költő válik.

Lucifert mindhárom előadásban a Fényhozónak, az értelem képviselőjének, Madách vívódásai tolmácsolójának láttam, a tagadást pedig nem destruktivitásként, hanem természetes kételkedésként értékeltem. Bár az Úr és Lucifer kapcsolata a három előadásban különbözött, egyik felfogásban sem kettejük hatalmi harcát, hanem az emberért folytatott küzdelmes vitájukat tekintetem drámai konfliktusnak.

Lucifert mindhárom rendezésben egyrészt az Úrral megküzdő ellenfélnek, másrészt Ádammal együtt gondolkodó, együtt vívódó társnak tartottam, aki a hit idealizmusával szemben felismeri a realitást, az élet ellentmondásait. (Jacob Epstein szobra gyönyörű képzőművészeti ábrázolása a Fényhozó Lucifer-felfogásnak.) Hogy értelmezésem világosabb legyen, az egymást követő előadásokban egyre többet hagytam el Lucifer úgynevezett ördögi, mefisztói sorai közül. Ez a tendencia legkövetkezősebben a debreceni előadásban valósult meg.

Egyetlen előadásban sem követtem Erdélyi János nézetét, mely szerint a történelmi színek Lucifer rendezései. Erdélyi így ír: „...e rémítő látomások az ördög művei, vagy az, amit Ádám látott és átszenvedett, nem az emberiség együttes sorsa... Az Ember tragédiája elhibázott cím, ehelyett: Az Ördög Komédiája.” Az Erdélyi felfogását következetesen képviselő Lukács György tételeit csak a Szabad Népben 1955-ben megjelentetett tanulmányából ismerem meg, amelyet időzítetten publikáltak a végre létrejött nemzeti színházi előadás betiltása előtt.

1981-ben a Madách és a Szigligeti Színházban az Úr színre lépése majdnem egy időben okozott megdöbbenést azoknak, akik a *Tragédia* színi tradícióihoz mereven ragaszkodtak. (Ezt megelőzően, 1964-ben a Dóm téren a toronyból az Úr köpenye csücskét engedték látni, de a budapesti előadásban már csak a hangja szólt. Az észet előadásban az Úr szintű megjelent a színen, mégpedig nagyon érdekes, dinamikus felfogásban, de ezt a vendégjátékot sajnos csak kevesen látták.)

A hangsúly persze nem az Úr színre lépésén, hanem alakjának és szerepének értelmezésén van, aki természetesen az őt személyé-

ben is megjelenítő szolnoki, zalaegerszegi, miskolci előadásban is különböző karaktert kapott. A Madách színházi és a pécsi előadásban is azt kerestem, miként tudnám a cselekménybe bevonni, aktivizálni az Úr alakját, annak kifejezésére, hogy nemcsak szemlélője Ádám küzdelmeinek, hanem mindvégig aktív ellenfele Lucifernek. Az első rendezésben ez csak részben valósult meg. Az Úr megszemélyesítője számára választott szerepek (Péter apostol, a Patriarcha, Saint-Just és az Aggastyán) révén ugyan több színben találkoztunk az Urat játszó színésszel, de a választott szerepek nem tették szervessé jelenlétét a játék egészében. A pécsi előadáshoz megtalált „szerepekben” az Úr több színben valóban Lucifer antagonistájaként jelenhetett meg, az előrevivő, néha elbukó erőt és elveket képviselhette. Első megjelenésekor „ő” volt a Föld Szelleme, aki Pécssett Calibanra emlékeztető alakként jelent meg. Szalma Tamás az Úr jelentőssé vált szerepében, illetve szerepeiben az előadás legszuggesztívabb alakítását nyújtotta. Debrecenben ezt a felfogást nem követhetem, mivel, mint említettem, az Úr és Lucifer szerepét egyazon színész játszotta.

Ádám útjának végére az Úr magatartása mindhárom előadásban alapvetően megváltozott, hiszen ő is végigélte Ádámmal a történelmet, s megszenvedte teremtményének bukásait. Úgy gondolom, az első és második színben az Ótestamentum ihlette az Úr alakját, aki a teremtéssel elégedett, a világ ura, s fenntartás nélküli elismerést követel. Viszont az utolsó színben, úgy érzem, az Újtestamentumból lép elénk. Az Úr tizenötödik színbeli szavaiból Ádámmal folytatott dialógusában megbocsátás, szeretet, türelem szól. A végső kiábrándulásával hozzá forduló Ádámnak hitet és biztatást szeretne adni, de Madách Ádámjának ez nem elég ahhoz, hogy a „szűkhatáru léter”, az emberiség sorsát, a „kislelkű tömeget” érintő kérdései feloldásra leljenek. Más szóval: a hit önmagában nem elég neki, a vég „fenyegető réme” továbbra is vele marad.

A *Tragédiának* ez a legkatartikusabb kérdése.

A befejezés kapcsán meghatározónak érzem Babits Mihály gondolatát, mely szerint „Madách költeménye alapján pesszimista, sőt nihilista mű: rettenetes ítékezés az emberiség ábrándjai, rajongásai és egyáltalában az emberi élet érdemessége fölött; annyira, hogy a Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál első pillanatra

szinte engedmény és ellentmondás színében tűnik föl: mint bizonyos visszarettenés a legsötétebb konklúzió levonása elől...”

Erre rimel Camus gondolata is: „csak egyetlen igazán komoly kérdés van: az öngyilkosság kérdése.”

A tudást elnyerhette az ember, a hallhatatlanságot nem. Az emberiség ellentmondásos történetének gyötrődő ábrázolása mellett a *Tragédia* a második, paradicsomon kívüli képtől kezdve az élet végességével való tragikus szembesülés. Ez a szemlélet át-szövi a mű egészét, de legerőteljesebben a tizenegyedik, londoni szín haláltáncában s kódaként a végén, Ádám kérdéseiben jut kifejezésre.

■

Mindhárom előadásban kerestem a befejezés megoldását. A Madách színházi és a pécsi előadás befejezésekor, az Úr záró sorai után Lucifer Ádámmal vetett, keserűen ironikus tekintetén és gesztusán, valamint Ádám magányán volt a hangsúly.

Madách mondandójának legszemélyesebb, legkatartikusabb – lét vagy nemlét – kérdését, úgy gondolom, leginkább a debreceni előadásban tudtam a cselekmény szerves részeként megfogalmazni. Az amfiteátrumi környezetben a művet keretbe foglalta a középkori haláltánc megidézése, a halál szimbolikus alakjának és egy-egy jellegzetes, a cselekmény során színre lépő vagy megemlített történelmi alaknak a részvételével. A haláltánc a mű kezdetén a Költő látomása volt; Ádám utolsó szavai adják indítékát. Az előadás első részét záró haláltánc a bizánci szín végén máglyára lépő eretnekek zoltáréneklésekor a boszorkányok víziójára indul el, míg a második részben a haláltánc a nyolcadik, prágai kép boszorkányégetését előzi meg.

Végül a záró haláltánc kezdete előtti, megnyújtott utolsó pillanatban Ádám az Úr szavaiban nem talál választ az élet végességéről feltett kínzó kérdésére, s ekkor ötlük szemébe az előtte a földön fekvő eszkimó álarca, halálmaszkja. A záró haláltáncban a résztvevők – most már az előadás valamennyi szereplője – könnyörtelenül megragadják, magukkal sodorják Ádámot és Évát is; Lucifer, azaz a Költő pedig, akár a játék elején, magára marad kétségeivel, látomásával.

#### Szalma Tamás (Úr) a pécsi előadás mennyei színében

Simarafoto



Petrovics Emil inspiráló kísérőzenéje, hang- és zörejeffektusainak egy része már a Madách Színházban is megszólalt, de különösen Debrecenben nagyon sok új résszel gazdagodott, együtt élt az előadással. A haláltánc Uhrik Dóra koreográfiájában valósult meg. A pécsi, majd különösen a debreceni előadás expresszív mozgatóképei, illetve mozzanatai (az angyalok karának ünnepélyes bevonulása a nézőtérrel a szertartás kezdetén, az első szín menyei etikettje, az athéni és párizsi tömeg mindig egyszerre és alakzatokban mozgása, a Fellini *Satyricon*-jától ihletett bacchanália a hatodik, római színben, a nyolcadik, prágai képet kezdő rideg udvari bál, a tizenkettedik kép, azaz a falanszter szereplőinek kataton mozgása) mind fontos hangsúlyokat adtak. A londoni kép kiemelt helyet kapott az előadásban, mivel a vásár résztvevői marionettszerűen, a bábjáték részeként mozogtak, kitágítva ezzel a haláltánc groteszk vízióját.

Mindhárom előadásban fontos szerep jutott az álarcoknak. Az első kettőben elsősorban a tömeg egységét, közös arculatát vagy inkább arctalanságát akartuk így kifejezni. A debreceni előadás Lengyel Fruzsina által tervezett és kivitelezett, a menyei világ aranyozott, az athéni tömeg szürke, sematikus, a római orgiának a *Satyricon*-t idéző eltúlzott, a prágai udvar mívesen legyezőszerű, a londoni bábjátékvásár groteszk és a falanszter táblaszerű álarcjai a szertartásjáték fontos részét képezték. (Például amikor Ádám a falanszterben szavaik és büntetések alapján felismerte a raportra rendelt arctalan csoport tagjainak egykori énjét, az énjüktől, egyéniségüktől megfosztottak döbbenet vették le álarcukat.) A jégvidékszínen pedig Ádámnak az Eszkimóéval azonos maszkja hangsúlyozta azonosságát „nagyságának korcs örökösével”.

Az álarcok és a mozgásrendszer megteremtették a lehetőséget a tömeg tömbszerű mozgására. A nép csupán a párizsi színben nem kapott arca elé maszkokat, itt a szereplők Mnouchkine 1789 című előadásának arcfestéseit idéző, eltúlzott maszkírozással jelentek meg. A tömegeből kiemelkedő szereplők csak egyes képekben viseltek álarcot, ott, ahol ez például a korabeli viselet része volt (Róma, Prága, London, falanszter). Azokban a képekben, amelyekben a „társadalom” egésze álarcot öltött (Róma, London, falanszter-vagy az eszkimójelenet), a három főszereplőnek is volt álarca; így tudtuk kifejezni odatartozásukat.

Ádám számomra egyetlen előadásunkban sem volt a Zichy Mihály rajzairól ránk tekintő, a Paulay-rendezés hosszú hagyománya szerinti nagy erejű, férfias, romantikus hős, sem naiv ifjú, aki könnyedén válik Lucifer bábává, hanem az élet elején álló fiatal ember, aki a teremtés pillanatától kezdve kíváncsi a világra, aki nyiladozó értelmű, tudásra és halhatatlanságra egyaránt vágó. A megismerés egyre növekvő vágyától fűtve járja be a történelmi korokat, és keresi a magyarázatokat a történelem ellentmondásaira. Elbukásait meg-megújuló hit követi egészen a londoni szín végéig.

A képek elején, egy-egy új élethelyzetben az újrakezés friss erőt önt belé, de az új korba vetett hitét színről színre kénytelen az átélt történések konklúziójaként elveszíteni, azaz újra és újra csalódnia és csatát veszítve elbukni.

Nagyon fontosnak éreztem annak visszatérő hangsúlyozását, hogy Ádámban összekapcsolódnak az egymást követő színek, korszakok élményei és tanulságai, összeveti őket, hivatkozik rájuk, s tudása, tapasztalatai birtokában fogalmazza meg felismeréseit, kételyeit mind ön maga, mind Lucifer számára. Ennek kiemelése azért is fontos, mert hozzátartozik Ádám és Éva magartásának különbözőségéhez. Ádám végül nemcsak az egyes korokban csalódik, hanem – a Madách által kiválasztott történelmi helyzetek alapján – a történelem egész folyamatában.

Eva örökké változó lényé ugyanakkor teljesen feloldódik az egyes képek világában. Csak boldogsága vagy fájdalma egy-egy pillanatában emlékezik vissza a közös paradicsomi időkre. Madách nőlényének ellentmondásossága az egyes képek különböző női karaktereiben valósul meg. Így az írónak csak a Strindbergéhez hasonlítható nőgyűlölete ihleti különösen Borbála, a Pörnő és a londoni úrilány alakját, míg a többi képben a költőnek illúzióihoz, emlékeihez, illetve Fráter Erzsike személyéhez való ragaszkodása és más aszszonyoktól kapott élményei adták az inspirációt Éva összetett alakjának megformálásához. Minél változatosabb, szélsőségesebb Éva alakjának színészi megfogalmazása, annál jobban megközelíthetjük Madách alapélményét és ábrázolásának szándékát.

A tömeg értelmezése minden *Tragédia*-előadás egyik legfontosabb kérdése. Madách a népről elkeseredetten pesszimista felfogást vallott. 1949-ben és 1955-ben éppen ez volt az egyik fő indok arra, hogy a drámát leparancsolják a színpadról.

Athénban, Bizáncban, Párizsban és Londonban a tömeg gyenge, kiszolgáltatott, megfélemlített. Ez az arc nélküli massa mindig a vélt erősebbhez húz, mindig kapható az áruháza, a diktatúra és az embertelenség kiszolgálására. Igaz, a római kép frissen megtért keresztényei, a párizsi tiszt, a fiatalságukban még reményteli londoni diákok vagy a totális diktatúrába kényszerített falanszterlakók ellentétet alkotnak a hitvány csöcselékkal, ám Madách ábrázolásában ez nem teremt biztató egyensúlyt. Ő csak az áldozatok iránt érez

rokonszenvet, s azt vallja, hogy a tömeg rendre megtagadja és eltíporja a mindenkor előrevívó eszmét és annak hőseit.

A népet minden rendezésben ötödik főszereplőnek tekintetem, de elképzelésemet csak a pécsi és a debreceni előadásban tudtam megvalósítani, amikor a tömegről alkotott madáchi vélemény hű színpadi kifejezése már nem ütközött sem a politika tiltásába, sem az öncenzúra gátlásaiba. Az én naptáram ekkor már 1992-t és 1996-ot mutatott.

■

Az egyes képek értelmezése és kifejezőeszközei sokat változtak a huszonöt év során.

Ami az értelmezést illeti, leginkább természetesen a falanszterkép változott. (Érdekes színháztörténeti csemege lenne végigkövetni százötvenöt év előadásaiban ennek a képnek az értelmezéseit és beállításait.)

Az '54-es diákelőadás falanszterszínét követően megállíthatatlan tapsvihár tört ki; spontaneitása és ereje akkor különleges izgalmat és örömet keltett bennünk.

A mi zeneakadémiai előadásunk falanszterábrázolásában, minden rendezői hangsúly nélkül, a szöveg önmagában élt és hatott, de a játékos és a közönség egyaránt saját korukra, a jelen időre, az ötvenes évekre gondoltak.

A Madách Színházban vívórostélyracsokat helyzetünk a falanszterlakók arca elé; tulajdonképpen Orwell utópisztikus látomását akartuk megidézni. Pécsen a színhely a gulagra utalt, rabokkal. Az Aggastyán – meglehetősen leegyszerűsítetten – szovjet tábornoki uniformist viselt. Debrecenben már nem a közelmúlt totális állama, hanem ennek absztrakciója érdekelt. Közelebb került hozzánk természet és tudomány konfliktusa, Madách egyre inkább megérthető szorongása. („Négyezred év után a nap kihűl...”) A sematikus egyenárcokat viselő lakók, a rideg, elvont világ, a groteszk tudós és a kegyetlen államvezető Aggastyán a korábbi direkt és didaktikus szándéknál fenyegetőbben hatottak, jobban megközelítették Orwell elképzeléseit.

Az előadások patoszatlan, a deklamáló versmondó hagyományoktól eltérő hangvételének kialakítása mindegyik előadásnál foglalkoztatott. A hatvanas évek óta a különböző angol társulatok Shakespeare-előadásainak esetében mindenkor természetesen tekintjük, hogy különböző stílusú, különböző játékhagyományokhoz kapcsolódó produkciókban a szereplők különböző stílusban beszélnek. Egy-egy állandó társulaton belül, például a londoni Nemzeti Színház, a stratfordi Királyi Shakespeare Társulat vagy a Globe Szín-

ház előadásain az egymást követő rendezők munkáiban úgyszintén változik a különböző játéktípusokhoz szervesen kapcsolódó beszédstílus. Az RSC Shakespeare-előadásainak hangvétele az elmúlt évtizedekben – Trevor Nunn és Adrian Noble igazgatása éveiben – egyre inkább a romantikába hajlott, mind az előadások játéktípusát, mind retorikus szövegmondását tekintve. Peter Hall és Peter Brook hatvanas évekbeli reformjai Artaud és Brecht szellemében többek között ez ellen irányultak. (Nem véletlen, hogy a színház a hatvanas és a hetvenes években, lévén állandó társulatuk, arra törekedett, hogy lehetőleg egy időben – vagy egymást követően – azonos színészek játsszák a modern darabokat és a klasszikusokat.) Az angol Nemzeti Színház legutóbbi periódusára és mai klasszikus-előadásaira is inkább a kortárs repertoárhoz és játéktípusokhoz illeszkedő realiztikus, stilizálás nélküli karakterábrázolás és beszéd jellemző, például így volt ez Richard Eyre nagyszerű korszaka idején; de a Nemzetiben és másutt is láthatunk olyan klasszikus-előadásokat, amelyek nem a szövegmondásra koncentrálnak. (Gordon Craig a század elején, moszkvai *Hamlet*-rendezésének megkezdése előtt olyan előadás tervét vetette fel Sztanyiszlavszkijnak, ahol a szöveg csak a legfontosabb monológokban és jelenetekben kapna hangsúlyt, egyébként nagy húzásokkal kellene élni, vagy a nem lényeges sorokon zenei „átdalolással” lehetne továbbhaladni. A terv érdekelt Sztanyiszlavszkijt, de szerinte ezt csak egy alapvetően más jellegű előadásban lehetett volna megvalósítani, és nem abban, amit már javában próbáltak.)

A napjainkban rendkívül sikeres, Mark Rylance vezette londoni Globe Színház valamennyi bemutatóján olyan fontosnak tartják a szövegmondást, hogy a rendező mellett úgynevezett „master of speech”-et, azaz beszédmestert is foglalkoztatnak.

Peter Brook „tisza forrásból” származó, minden színpadi és játékcirádától mentes, értelemre és érzelmre egyaránt ható, 2001-es párizsi *Hamlet*-rendezésének egyik varázsa volt a címszereplő Adrian Lester és a különböző nemzetiségű színészek többségének kristálytisza szövegmondása.

A *Tragédia*-előadások hangvételét illetően az elmúlt évtizedekben azt tapasztaltam, hogy miközben változtak a rendezői elképzelések, scenikai megoldások, a mű- és szerepértelmezések, a megszólaltatás módja, hangvétele ritkán tért el a hagyományostól vagy az éppen ellentétes fel fogású megelőző produkciótól.

A Nemzeti Színház 1955-ös előadásában az egy Major Tamás (Lucifer) értelmező

szövegmondásával ellentétben állt a többi szereplő retorikus, deklamáló, romantikus beszédstílus. (A főszerepeket Básti Lajos és Lukács Margit, illetve Bessenyei Ferenc, Szörényi Éva és Ungvári László alakította. Az előadás hangfelvételének közelmúltbeli közvetítése felidézte egykori élményemet.)

Amikor 1964-ben Major Tamás előbb a Dóm téren, majd a mostani Thália Színház épületében fellépő Nemzetiben rendezte meg a művet, komoly ellentmondás keletkezett egyfelől a színészi játék nagy része, másfelől Bálint Endre izgalmas, geometrikus látvány-elemei, valamint Vágó Nelly érdekes, Peter Brook *Lear király*-előadását idéző kosztümjei



Máthé András felvétele

#### Részlet a debreceni előadás paradicsomi színéből

között. Az új szereplők – Kálmán Györgyöt kivéve – az elődök versmondó stílusát és hangsúlyait követték.

„Kevercse rossznak és nemesnek” – ez jellemezte Vámos László első Dóm téri produkcióját. A túlzottan kitégított hatalmas tér parttalanságában, a többi szereplő hagyományos deklamálásától kísérve Ruttkai Éva (Éva) és Gábor Miklós (Lucifer) a hagyományostól izgalmasan eltérő szerepértelmezésükkel és beszédükkel magukra maradtak, s a bömbölés áradatában nem volt hatása alakításuknak. (Gábor Miklós később Ruszt József zalaegerszegi rendezésében szokatlan, „esőköpenyes” Lucifert játszott, kristálytisza, nagyszerű versmondásaira emlékeztető ironikus szövegmondással. Igaz, nemrég publikált posztumusz kórházi naplója szerint elégedetlen volt alakításával, holott az sokunk számára azóta a korszerű *Tragédia*-játás etalonjává vált.)

Számos előadás hasonló ellentmondásait említhetném, közöttük saját Madách színházi és pécsi rendezéseimét is. Mint a legtöbb újat kereső előadásban, ez utóbbiakban is akadtak más hangot kereső és találó színésztársak. Közéjük sorolom a Madách színházi előadásból Huszti Pétert, aki a tévében látott fiatal, romantikus hangvételű Ádámjának ellentétéként Lucifer szerepében egyszerre volt dinamikusan küzdő és gondolkodó. (A Szinetár Miklós rendezte televíziós változat kapcsán el szoktunk feledkezni Mensáros László Luciferéről, pedig ez értelmezésében és hangvételében egyaránt korszerű, jelentős alakítás volt.) A másik Madách színházi szereposztásunkból elsősorban Dunai Tamás felváltva játszott Ádámjának és Luciferének friss hangütésére és szerepformálására; a pécsi előadásból pedig – több epizódszereplő mellett – elsősorban Héjja Sándor Luciferére gondolok vissza szívesen. Héjja minden ördögítőlt mentes, meditatív alakításában felidézte kolozsvári Hamletjének intellektualitását. A 1996-os debreceni előadásban Bertók Lajos, illetve Tóth Tamás (Ádám), Majzik Edit (Éva), Csikos Sándor (Lucifer) és mellettük

az egész, jórészt fiatal társulat igazi csapatmunkával valósította meg a szertartás jellegű elképzelést. (Majd' ötven előadásban játszottuk ezt a *Tragédiát*, tévéfelvétel is készült róla.) Számomra az amfiteátrális térben a játszókkal együtt élő fiatal nézők jelenléte volt a legnagyobb élmény.

■

Hevesi Sándor kicsit mentségnek is szánta már idézett gondolatát, mely szerint minden újabb *Tragédia*-rendezés csak újabb és újabb próbálkozást jelent a *Tragédia*-előadások történetében. Évtizedek óta a *Tragédia* próbakezdései, illetve premierjei előtt sokszor idézzük mintegy önmagunkat bátorítva ezt a mondást. A *Tragédia* színrevitele azok számára, akiket igazán foglalkoztat ez a különleges kihívás, még nagyobb felelősséget jelent, mint az angoloknak, mondjuk, egy Shakespeare- vagy a franciáknak egy Racine-tragédia bemutatása, mivel nekünk egyetlen ilyen klasszikus remekművünk van. Akik pályájukon tartózkodnak a *Tragédia* megrendezésétől, azokban bizonyára több a szorongás a bennük még visszhangzó régi előadások hangvétele okán. A hagyomány nemcsak lelkesítő, de riasztó és elrettenítő is lehet; a *Tragédia* és a *Bánk bán* esetében ez különösen így van.

Ha gimnazista hályogkovácsként „nem születtem volna bele” a mű színrevitelébe, lehet, hogy egy életen át csak szerettem volna megrendezni Madách művét, de vágyamat soha nem mertem volna megvalósítani. Így hát azért is hálás vagyok a sorsnak, amiért részt vehettem abban a felejthetetlen 1954-es, „Barcsay utcai csatában”, amely elkötelezett a mű iránt, és felbátorított a további színrevitelekre, három különböző rendezéshez adva akaratot és elképzelést.

## ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

### Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál,  
a hírlapkézbiztosítóknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR)  
Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,  
e-mail: hirapelofizetes@posta.hu;  
vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.  
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000,  
illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében  
(1126 Budapest, Némethölgyi út 6. III. 2., tel.: 214-3770) személyesen,  
valamint telefonon vagy átutalással (10402166-21624669-00000000)



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

**Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!**

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az ÉS-t .....pld.-ban .....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

## Summary

The issue opens with the month's reviews.

Our critics – András Nagy, András Forgách, Balázs Perényi, Tamás Koltai, Andrea Tompa, Judit Szántó, Judit Csáki and Enikő Tegyi – saw, respectively, Tchekhov's *The Seagull* (Chalk Circle Company), Bertolt Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* (Comedy Theatre), Sándor Weöres's *The Boatsman from the Moon* (National Theatre), Shakespeare's *Hamlet* (Csiky Gergely Theatre of Temesvár/Timișoara, Rumania in a waiting-hall of the Western Railway Station), Edward Albee's *The Goat or Who is Sylvia?* (Radnóti Theatre), August Strindberg's *Nothing But Crimes* (small stage of the New Theatre), Simon Gray's *Close of Play* (small stage of the Hungarian Theatre), Per Lysander's and Suzanne Osten's *Medea's Children* (Colibri Theatre).

In our column on modern dance we publish contributions by Tamás Halász and Ágnes Veronika Tóth who examine some notable productions of the Budapest Autumn Festival, while Csaba Kutszegi reviews two productions – *The Tragic Actress* and *Carmen* – by the Szeged Contemporary Ballet and three productions – *Second Chapter*, *7* and *Gaps, Lapse and Relapse* – by the company PR Evolution. Finally Katalin Lőrinc introduces a new program, *Bacchanalia* by the Yvette Bozsik Company at the Chamber, small house of the Katona József Theatre.

In our series concerned with theatre financing we publish a conversation Zsolt Koren had with János Vincze, manager of the fringe company The Third Theatre (Pécs).

The second part of György Lengyel's essay, devoted to his past experiences with Imre Madách's classic, *The Tragedy of Man*, evokes the productions of this monumental play he directed at the Budapest Madách Theatre, at Pécs and at Debrecen.

Playtext of the month is *The Unseeing*, a new work by author-director Csaba Kiss.