

játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Színe és fonákja

A Leonce és Léna Boglárlellén

Georg Büchnerhez, a német romantika e rendhagyó és fiatalon elhunyt alakjához nemcsak saját kora volt mostoha, hanem hosszú ideig az utókor is. A kortárs Georg Herwegh szavai szerint „felemás, tébolyult kora vezérlő csillagává” kellett volna lennie, de nem lett az: pályája derékba tört. Mégis találóan jegyzi meg róla Walkó György, hogy „a kor társadalmi válságáról s az ember titkairól egyet-mást elmondott, most is szédül még bele a betűértő világ”. Amit alig három esztendő alatt alkotott, elfér egyetlen kötetben: három színpadi alkotás (a most bemutatott mellett a *Danton halála* és a *Woyzeck*), egy elbeszéléstörredék, né-hány természettudományos, filozófiai és politikai jellegű írás és levelezése. Büchnert először a naturalisták fedezték fel maguknak a múlt század végén, majd a legkülönbözőbb iskolák és irányzatok tartották mesterüknek: az egzisztencialisták a Semmi kihívásával viaskodó gondolkodót látták benne, mások felfedezték a Büchner-törredékek és a Kafka-törredékek mély rokonságát, s nem nehéz felismerni azt az utat, mely a *Leonce és Lénától* az abszurd dráma klasszikus alkotásáig, Beckett *Godot-jáig* vezet, vagy éppen Brecht gondolkodásra ösztönző, illúziókat megtépő színpadáig. S miközben a filológia szorgalmasan felfejti azokat az összefüggéseket, melyek saját korához kötik Büchnert, az életmű mégis beskatulyázhatatlannak bizonyul: egy magányos lázadó magányos vízióját kell látnunk benne.

Fokozottan érvényes ez a *Leonce és Lénára*, melyhez - a másik két Büchner-darabtól eltérően - nem valóságos események szolgáltak kiindulópontul. (Ha-csak nem tekintjük önéletrajzi fogantatásúnak a művet, párhuzamot vonva Büchner svájci emigrációja és Leonce királyfi menekülése közt.) A történet az egykori német fejedelemségekre emlékeztető miniatűr országban zajlik, melynek uralkodója ezentúl a bölcséletnek kívánván élni, elhatározza, hogy fiát, Leonce-t összeházasítja Léna hercegnővel, s átadja a hatalmat a trónörökösnek. Az unatkozó és tétlen királyfi a szabad akarat törvényét szegezi szembe atyja

szándékával, s megszökik a királyi udvarból. Az erdőben bolyongva azonban ismeretlen jegyese karjaiba fut, aki szint-úgy kerekelt oldott a tervezett menyegző előtt, s minthogy egyikőjük se látta még a másikat, így szabadon egymásba szeretnek. Sőt, a herceg --- kísérője, Valerio segédletével - cselt eszel ki, hogy megszerezze királyi atyja áldását is e frigyre: álarc mögé rejtkezve megérkezik a jegyespár az udvarba, ahol az ugyancsak álruhás Valerio mint két lábon járó csodálatos automatákat mutatja be őket. A csökönyös királynak éppen kapóra jön a két automata: *in effigie* megtartja a fia esküvőjét, s csak amikor a jegyesek leve-tik az álarcot, akkor derül ki - saját maguk számára is -, hogy az államérből előre eltervezett frigy kötöttség: Leonce és Léna nem tehetnek mást, átveszik a hatalmat.

Büchner vígjátéknak nevezi művét, melynek túlbujánzó dialógusaiban egymást követik a csattanók és nyelvi ötletek. De az író nemcsak a kor és a társadalom elé tart görbe tükröt, hanem maga elé a romantikus vígjátékéle is: a *Leonce és Léna* egyúttal vígjáték-paródiának is olvasható. A külszín és a mögötte rejlő valóság, a világ színe és fonákja: ez izgatta Büchnert már a *Danton* halálában is, amikor Danton és Robespierre szélsőségesen sarkított párviadalát színpadra álmolta. S egyik, később híressé vált levelében, még a *Danton* megírása előtt, „a történelem iszonyú fatalizmusáról” beszél, megállapítva, hogy „az egyes ember csak hab a hullámon, a nagyság pusztá véletlen, a lángész hatalma bábjáték, nevetséges küzdelem a vastörvénnyel, melyet felismerni a legfőbb dolog, de úrrá lenni rajta képtelenség”. Ez a képtelenség valójában a *Leonce és Léna* témája, melyben így a valóság színe ugyanolyan fontos lesz, mint fonákja. A drámai mérkőzés ezúttal nem két hős között zajlik le, hanem mondhatnánk, Leonce lelkének „belső színpadán”. A „külső” és a „belső” Leonce konfrontálódása a szkizofrénia manifeszt jegyeit hordozza, de nyilvánvaló, hogy itt nem egyéni patológiáról van szó, hanem az emberi sors „betegségéről”: az ébredő és lázadó ember kiszolgáltatottságáról, mely a játék minden realiztikus színe ellenére valami mély fájdalmat, keserű diszharmóniát, tragikus hangot szólaltat meg a komédiában.

Messzire vezetne annak taglalása, milyen szellemi attitűdből született meg annak idején ez a darab a forradalmi tevé-

kenysége miatt Svájcba emigrált fiatal orvostanhallgatóban; számunkra fontosabb, hogyan szólal meg itt és most, egy-egy nyári balatoni estén a *Leonce és Léna*. A kaposvári színház, melynek né-hány éve rendszeres nyári játszási helye a boglári vörös kápolna alatt kialakított szabadtéri színpad, már korábban is bebizonyította, hogy a szabadtéri idény nem jelent feltétlenül „könnyű kiruccanást”. S bár az előadás nem tartozik Ács János legkiemelkedőbb rendezései közé, de - mint alább erről még szó lesz - szoros rokonságban van azokkal (talán némi érlelési idő jót tett volna még a produkciónak); mindenképp elmondható azonban, hogy a nyári bemutatók közt különös rang illeti meg a boglári premiert. Invenciózus, hiteles, belső értékekben gazdag színészi játék, szellemesen kiöltött játéktér, leleményes jelmezek, a színes, már-már tébolyult kavargást egy-ségsbe fogó rendezői intuíció - olyan ére-nyek ezek, melyek nem csupán a színházi uborkaszézon idején számítanak ritkaságnak.

Ács már eddigi legjobb munkáiban -- itt elsősorban az *Átváltozásokra*, az *Es-küvvőre* és a *Marat/Sade-ra* gondolok - jelét adta, mennyire közel áll hozzá a büchneri színe-fonákja játék. Nem kedveli az öncélú mélyben vájkálást, és távol van tőle a horizontális társadalomszemlélet. Az Ács-féle játékvezetés nem kisebb ambíciót táplál, mint az élet dinamizmusának megközelítését: itt minden felismerés csak cselekedetből születhet, de maga a felismerés is téma, azaz része a játéknak. Más szóval: a társadalmi szerep, amit az ember betölt, csak az ösztön-éne keresztül, az ösztön-én csak a társadalmi szerepen keresztül látható és értelmezhető. A látásnak és az értelmezésnek a nézőben kell megszületnie, a színjáték csupán megmutatja az emberi sorsot és a „vastörvényt”. A büchneri szkizofrénia így az élet szemlélésének modellje lesz: tükröz, mely maga is része a valóságnak. Az „örület”, melynek kontúrjai a boglári *Leonce és Lénában* felerősödnek, nem egzotikum és elsősorban nem is patológia, hanem eszköz, hogy ezt a dinamizmust érzékletessé tegye, mely egyén és közösség, múlt és jelen, szellemiség és testiség, akarati szabadság és determináltság organikus egymásra hatásából születik. Hol a színét látjuk, hol a fonákját, hol a vígjátékot, hol a vígjáték-paródiát: ez a folytonos fénytörés tartja állandó feszültségben a csaknem kétórás játékot.



Lukáts Andor (Valerio) és Mihályi Győző (Leonce) Büchner Leonce és Léna című vígjátékában



Spindler Béla, Lukáts Andor és Mihályi Győző a Leonce és Léna boglárlellei előadásában

Galkó Bence, Jordán Tamás, Karácsony Tamás és Spindler Béla a kaposvári együttes Büchner-előadásában (Fábián József felvételei)



A „kizökkent időnek” ezt a sajátos világát találóan teremti meg Donáth Péter játéktere, mely hol reális, hol irreális, akárcsak maga a játék. Donáth igen kevés díszletelemmel dolgozik. A sudár fák övezte színpadon egy vasvázra erő-sített hintázó heverő áll, mely viszonylag könnyen mozgatható, és amely a legkülönbözőbb funkciót betöltheti: lehet királyi trón, ágy vagy hintaszék - egyaránt az unalom jelképe. A háttérben álló kápolnáról néhány kiegészítőelemmel elhiteti, hogy királyi vár *vagy* kastély. Ha kertben, erdőben, „szabad térségben” vagyunk, akkor szó szerinti értelemben funkcionál a természetes hely-szín; ha a szöveg enteriőrre utal, akkor a fák-bokrok jelenléte egyszerre a maga „irrealitásában” kapcsolódik a játékhoz, s így természetesnek tetszik, hogy a fa-törzsekre spárgával felerősített pecsétet használnak stb. Színe-fonákja játék ez is, akárcsak Mártha István kitűnő kísérőzenéje, mely hol megejtően dallamos, hol hideglelősen idegborzoló hanghatás. A zene ott fordul igazán „örjítőbe”, ahol maga a játék is: a kísérteties esküvői ceremónia alkalmával. Itt már a királyi udvar figuráinak öltözéke is a fantaszitkum világába emel (jelmeztervező ugyancsak Donáth Péter), hogy annál ki-józanítóbb valóság legyen Leonce és Léna egymásra dőbbenése: a felismerés, hogy végül egymást választották, s hogy ezek után nincs egyéb lehetőségük, mint hogy az uralkodói hatalmat is elfogadják.

Tükör által világosan - az ismert Bergman-film címének persziflázásával is jellemezhetnénk a boglári *Leonce és Léna*t. Vagyis az előadástól távol áll mindenféle miszticizmus: a szkizofrénia tükre, amit a színház a világ elé tart, végül is arra való, hogy a valóságos emberi viszonylatok a maguk összetettségében és ellentmondásosságában jelenjenek meg benne. Amikor fentebb invenciózus, belső gazdagságú színészi játékról beszéltem, épp erre kívántam utalni. „Való igaz - írja Büchner egyik levelében -, gyakran nevetek, de nem azon nevetek, ahogyan ember valaki, hanem csak azon, hogy ember egyáltalán...” A büchneri vígjátéknak e keserű attitűdjét kétségkívül Lukáts Andor érti a legjobban, aki a Leonce királyfit kísérő Valerio lényegileg rezonőr jellegű figurájából csak-nem főszereplőt teremt. Szerepről szerepre szemmel láthatóan Lukáts igazi szín-padi egyéniséggé érik, s úgy tűnik, épp azokban a figurákban a leginkább, me-

lyek e színe-fonákja játék kettősségére lehetőséget kínálnak. A felszíni abszurditás mögött a büchneri „vastörvény” kímeletlen felismerése és éreztetése: olyan több dimenziós színészetet jelent Lukács esetében, ami Beckett *Godot-jában* vagy Gombrowicz *Esküvőjében* nyújtott nagyszerű játékát juttatja eszünkbe. A Leonce herceget alakító Mihályi Győző is jó érzékkel „veszi a lapot” partnerétől, Lukátsától, és sikeresen oldja meg a szerepet, azt a belső ívet, amit a királyfi számára az akarati szabadság és a determináltság ütközete jelent. Mihályi játékában ez személyes, fájdalmas, szorongató dráma. Erős és szuggesztív alakítás Spindler Béláé, aki az Allamtanács elnökét játssza, még ha kissé elbillen is játékában a mérleg a realitás felé - a kívánatos irrealitás színeinek kárára. Molnár Piroska Léna hercegnőt kísérő nevelőnője igazi, komolyan vett vígjátéki figura, pontosan érti és érzékeli a játék szövegét. Jordán Tamás mint Popo birodalmának királya valóságosan remekel. Ami Büchnernél a kanti és fichte-i filozófia paródiája, gúnyrajz a korabeli német kis-fejedelmekről, az Jordán megelevenítésében korántsem korhoz és időhöz kötött karikatúra: ijesztően kortársunknak érezzük ezt a tébolyult uralkodót. Csákányi Eszter egyetlen epizódban is varázslatosnak bizonyul. Karácsony Tamás, Gőz István, Galkó Bence és Serf Egyed udvari figuráiban a karikírozás dominál, de ez a maga helyén szervesen illeszkedik a fájdalmas komédiába. Csupán Fehér Anna Lénája marad sajnálatosan egysíkú; az az érzésünk, hogy épp a „mögöttest”, amiről az előadás szól, nem érzékeli, s így nemcsak Mihályi Leonce-alkításához nem tud felnőni, de a játék alapvető tónusát is megtöri, kissé elfakítja.

Georg Büchner: Leonce és Léna (a kaposvári Csiky Gergely Színház nyári színháza) Boglárlellén)

Fordította: Thurzó Gábor. A verseket fordította: Rónay György. Zene: Mártha István. Díszlet-jelmez: Donáth Péter. Rendező: Acs János.

Szereplők: Jordán Tamás, Mihályi Győző, Fehér Anna, Molnár Piroska, Lukács Andor, Csákányi Eszter, Spindler Béla, Dánffy Sándor, Serf Egyed, Tóth Béla, Galkó Bence, Karácsony Tamás.

NÁRAY ISTVÁN

Amphitheatrumokban.. .

Görög klasszikusok - ma

A véletlennek és a szerencsének köszönhetően a nyáron egy hónapon belül három klasszikus görög mű előadását láthattam itthon illetve külföldön. Ezek az előadások e beszámoló keretében ugyan egymás mellé kerülnek, ám csak nagyon óvatosan vonatkoztathatók egymásra. Nemcsak azért, mert Aiszkhülosz, Euripidész és Arisztophanész művei önmagukban is igen különböznek egymástól, hanem azért is, mert a görög klasszikusok színpadra állításánál különösen nagy a szubjektív, a szélsőséges megközelítés lehetősége. Gondoljunk csak arra, hogy a kétezer-öttszáz évvel ezelőtti görög szín-játszásról milyen gyérek az ismereteink, illetve milyen óriási a különbség az akkori és a mai társadalmi berendezkedés, gazdaságpolitikai viszonyok, az emberi életvitel, a nézői kulturáltság és felkészültség között. S ez a különbség ráadásul országonként változó, más mértékű és jellegű például a mai Görögországban és nálunk. Talán éppen a drámák emberi igazságainak általános ér-vénye és ezeknek az igazságoknak az itt és most megfogalmazhatósága közötti ellentét sarkallja a rendezőket és a színházakat arra, hogy újra meg újra megkísértsék a lehetetlent, megpróbálják a szintézis létrehozását.

Az előzőekből következik, hogy minden olyan kísérlet, amely a görög drámák valamiféle autentikus előadását akarná létrehozni, reménytelen és céltalan vállalkozás, mivel ehhez hiányoznak a kiinduló feltételek. Am ugyanígy reménytelen és céltalan az az elterjedt színpadi fogalmazásmód is, amely a műveket elvont semleges esztétizáló keretbe helyezi, és ezáltal muzeális általánosságokat képes csak kifejezni, s hatástalan marad a közönségre.

Mi hát a görög klasszikusok megelevenítésének kínálkozó és lehetséges útja? Elvileg könnyű kijelenteni, hogy ez az út az élő színház útja, amely a kétezer-öttszáz éves szövegekkel is a máról és a mának képes szólni. Ám ennek gyakorlati megvalósítására már nem lehet általános érvénnyel válaszolni. A következőkben három konkrét, hol többé, hol

kevésbé sikeres válaszadási kísérletről szólok.

Bakkhánsnők

Ruszt József munkásságában fontos szerepet játszanak a görög klasszikusok. Már az Universitas együttesbeli rendezései között is több klasszikustalálhattunk, a legnagyobb vállalkozása Aiszkhülosz *Oreszteidája* volt, húsz évvel ezelőtt. Hosszú idő után ez volt az első bemutatója a drámatrilógiának, s ezt nem sokkal, 1965-ben követte a Nemzeti Színház Marton Endre rendezte klasszicizáló, unalomba és érdektelenségbe fúló előadása.

Nemcsak egy addig ismeretlen drámai világ megismerése tette jelentőssé Ruszt előadását, hanem az a mód, ahogy a rendező és a játékosok az antik tragédiához, a mítoszhoz viszonyultak. Ez nem ünnepélyes, deklamátor előadás volt, hanem borzas, indulatokkal teli. Különösen felerősödtek benne a trilógiában végigvonuló erkölcsi dilemmák, s a végső megoldás, Apollón és az erünniszek vitája, Athéné igazságszolgáltatása nem az istenek régióiban eldőlt eseményekként jelentek meg; ezek az istenek nagyon is emberarcúak, emberi módon esendők voltak.

Akkor még csak körvonalazódott az a ruszti rítusszínház, amely később - különösen a kecskeméti években - teljesedett ki. Ebben az érett korszakban, 1975-ben nyúlt először Ruszt a *Bakkhánsnőkhöz*, Euripidész utolsó tragédiájához. Ám nem a saját színházában, hanem számára részben ismeretlen terepen, Kaposvárott mutatta be. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1976. márciusi számában jelent meg elemzés.) Az akkori előadást csak részben sikerült megoldania, s a tanulságok nem hagyták nyugodni a rendezőt. Most nyáron - egy újabb ígéretes pályaszakasz küszöbén - ismét vállalkozott a tragédia színrevitelére, ám ez-úttal még inkább kompromisszumokra kényszerítő körülmények között. Az eredmény ismét felemás, s a mű megoldatlan részletei feltehetően néhány év múltán ismét arra készítetik Rusztot, hogy tovább keresse a tragédia teljesebb és mai érvényű megfogalmazási lehetőségeit.

Amennyire örömdetes, hogy a nyári hangversenyeiről már ismert óbudai Zichy-kastély udvarán lehetőség nyílt prózai előadás bemutatójára is -- s ezzel javult valamit Budapest szabadtéri színházi ellátottsága-, olyannyira kétséges,