

NAPLÓ

KIRÁLYOK IMÁDÁSA

Írta BORSOS MIKLÓS

„... És mikor látták volna a csillagot, igen nagy örömmel örvedezének és bémenvén a házba, megtalálák a Gyermeket Máriával, az ő anyjával és leborulván, tisztességet tőnek neki és az ő kincseiket előhozván, adának neki ajándékokat, aranyat, tömjént és mirhát.”

Királyok imádása... Ez a címe Leonardo da Vinci képének, mely a firenzei Uffiziben függ, az új rendezésben végre jelentőségéhez méltó helyen. Megrendülten álltam a csodálatos mű előtt, harminc év múltán. Az annyszor megfestett kedvelt témát is arra használta fel ez a nagy szellem, hogy az emberélet értelmét keresse. Az első, ami feltűnik és ami az összes e tárgyat ábrázoló képtől megkülönbözteti, hogy teljesen mellőzött minden külső pompát, gazdag ruhákat, hercegeket, királyokat, udvari népet és pórokat, ami minden ilyen képet oly gazdaggá tett. Ehelyett csak fejek, alakok köpenybe, egyszerű palástba öltöztetve, és az emberi lélek legnagyobb kifejezései az arcokon, melyeken végigvonultatja életművének valamennyi arcát, alakját.

A kép befejezetlen — de ezt csak nagyon viszonylagos értelemben fogadjuk el. Mert lehet-e befejezetlen olyan mű, ami minden vonatkozásában a tökéletesség, a szárnyaló nagyság maradéktalan szépségét, szellemét árasztja? — Nem. Ez a kép befejezett és tökéletes. Szerkezete és kompozíciója is egyedülálló. Két képmezőre osztva, az alsó előtéri sötét, barna foltban különül el a felső, világos képmezőtől, félkörívben foglalva össze a drámai feszültséggel telített jelenséget. A két képterületet két fa köti össze, majdnem a közepén, egy babér és pálmafa, melyeket a kép többi részétől eltérően, botanikai tökéletességgel, követhetetlen részletességgel is teljesen egységesen festett meg. A mű középpontjában az Anya ül, karján a Gyermekekkel, önmaga világító fényében, mosolygva tekint a gyermekre, ki baljával egy kehely után nyúl, mit az öreg bölcs térdelve nyújt feléje mintegy szimbólumaként a későbbi átváltozásnak. Ez a kinyújtott kis kar viszi a kompozíciót a középtől jobbra, ahol a térdelő öreg alak után sötét, gomolygó ember-tömeg mélyről jön fölfelé, mintha a majdani hegyi beszédet halló emberek lennének, arcukon megváltó szavakat szomjazva, sírva, meglepetve, — mintha hallanák a mai napig is teljesíthetetlennek tűnő szavakat: „Szeresd ellenségedet...”

Egy felvilanó kéz viszi tovább a tekintetet a sötét kör peremén elhelyezkedő szellemarcokra, — angyalok szárnyak nélkül, királyok korona nélkül, mindenki egyformán ember e képen, s e szépségek kórusa egy lovas alakban folytatódik, aki suttogva beszél egy másikkal, előttük pásztorformájú ember emeli le kalapját, végtelen jámborsággal, kezében ajándékul hozva a mindennapi kenyeret. Majd világító csoport következik, szemben a túloldali sötét alakok csoportjával, s e világító embercsoport előterében, kehellyel a kezében, térdel a fiatal korában festett Verrocchio-képen lévő angyal-alak, kezében a majdani kehellyel, melyet a Getsemáné kert szenvedő éjszakáján nyújt feléje. E világító csoportot egész a kép szélén Leonardo sötét, hatalmas palástba burkolt önalakja zárja le, töprengve, gondolkodva áll, tekintete arra a hátát, fejét meghajtó öreg emberre esik, aki az emberi alázat legmegrendítőbb ábrázolása és mely pontot tesz, lezárja az egész körívű csoportot.

S mi történik e belső drámai mozgalmasságú jeleneten kívül a külvilágban? — Baloldalt, romok között lovasok, férfi alakok meztelenül, sietős mozgalmasságban jelennek meg. S az árkádok fölött egy kristálytiszta ép lépcső vezet föl különös formájú, ismeretlen rendeltetésű oszlophoz és edényhez, hasonlóan a káldeus csillagászati eszközökhöz, melyek mintha a tudomány jelképei lennének. S e lépcső felső harmadán ott ül töprengve a meztelen ember. A két fa lombjától jobbra eső térben pedig folyik az embervadászat. Vérebek rohannak meg egy magányos lovast, ki lován meztelenül, sisakosan, karddal és pajzzsal küzd a túlerővel. E figura teljesen azonos a mi Szépművészeti Múzeumunkban levő bronz lovas figurával. A sziklás táj háttere a természet közönyével nyugalmat áraszt. Pillantásom újra talán a kép legszebben festett részére esik, a fehér ló fejére, mely, mint görög márvány tündöklök fel és adja meg azt a zeneien festői alaphangot, ami elárad a csodálatos művön, — melyhez fogható nagyságot Johann Sebastian Bach Karácsonyi oratóriumában érezhettünk csak.

ZENEI JEGYZETEK

(OJSZTRAH — ABBADO — MENUHIN) Két hétig korunk legnagyobb művészeit láthatta-csodálhatta a budapesti közönség. Először Claudio Abbado lépett pódiumra a Wiener Philharmoniker élén, s hallatlanul érdekes, szuggesztív vezénylési módjával ismét elbűvölte a jöttét már rég váró hangversenylátogatókat. Abbado mindenestől korunk gyermeke. Az érzelmek kicsit hűvösen hagyják, a lényegyet igyekszik feltárni, a zenei összetevőket megmagyarázni, az egyes frázisok, rejtett hangsúlyok értelmét földérinteni és a hallgató elé tárni. Szinte alkotóelemeire bomlik keze alatt egy-egy szimfónia, s az a csodálatos, hogy az analízissel együtt a szintézis munkáját is elvégzi, s izzig-vérig modern, vibrálóan ideges, értelmes képet épít fel. Soha olyan mélyre nem hatolt még karmester a schuberti tragédia értelmezésében, mint ő, a Befejezetlen szimfónia dirigálása közben. Hová tűntek keze alatt azok a romantikus manirok, melyek már-már elburjánzottak a szimfónia hagyományos értelmezésében? Hová azok a patetikus gesztusok, melyek sokáig Schubert igazi arcát is elföldték előlünk? Egészen új értelmezésben, a lényeg keresésével és a rejtett összetevők megragadásának ritka képességével tolmácsolta Abbado Schubertet, s olyan élménnyel ajándékozta meg lelkes hallgatóságát, melyet a nagy ovációval fogadott Beethoven Hetedik sem múlt felül, s Brahms II. szimfóniájának már-már démonikus lendülete sem. Pedig a nagyhírű zenekar ezúttal nem tündökölt, sok volt a pontatlanság, a félrecsúszott hang, a fúvósok pedig kilátástalan küzdelmet vívtak hangszereikkel. Mindez azonban alkalmoszerűvé, lényegtelenné vált e sugárzó egyéniség fénykörében, amely vonzásába kerítette minden hallgatóját, s meggyőzött arról, hogy a bécsi klasszikusok mindig tudnak újat mondani, ha szívvel és ésszel vallatjuk partitúrájukat. S azt is igazolta — és Budapestén talán ez volt a legnagyobb diadala —, hogy Webern méltó folytatója e klasszikus iskolának. Az Őt zenekari darab szinte klasszikusan tisztá, csiszolt hangzásban szólalt meg keze alatt, a közönség pedig lélegzetvisszafojtva érzékelte, hogy voltaképp történelmi pillanatot részese, hiszen tanúja lehetett annak a percnek, amikor az avantgard „klasszicizálódik”, ahogy történt és történik ez a költészetben is vagy a képzőművészetben.

David Ojsztrahon nem fog a múltó idő. Most is olyan derűs, fiatalos és elegáns, mint negyedszázada volt, most is oly magától értetődő természetességgel lesz úrrá az anyagon, mint akármikor ezelőtt, s most is azzal a tündöklő fényvel, apollói tökéletességgel tolmácsolja a legnagyobbakat, mint bármikor eddig. Ebben a hegedűszóban nincs probléma. Minden megoldása tökéletes, valamenynyire hangja mögött egy felülmúlhatatlan szépségeszmény aranyfedezete van jelen. Ezt a zenélést, s a mögüle felsejlő tökéletességet olyan alkatommal fogalmazta meg Sik Sándor, amikor ugyancsak Mozart egyik hegedűversenyét játszotta Ojsztrah, s külön érdekessége e versnek, hogy épp tíz esztendeje íródott

Mozart hegedűverseny,
Ojsztrah játszik Stradivariusán.
Alázd meg magad, szeleburdi versem,
Némulj imára szám.

Csak egy pillantás, befelé, magadra,
Ahol e percben bűg a végtelen,
Még egy szívdobbanás és megjelen
Lelked vásznán a boldog Isten arca.

A Hangversenyzenekar élén Ojsztrah Mozart „másik” arcát is felidézte. Ekkor már nem hegedűvel a kezében, hanem mint karmester. Talán paradox ezt mondani, de vendégszereplésének a Jupiter szimfónia dirigálása volt a fénypontja. Csodálatos szépségben, a hangok tündöklő pompájában tárult ki a műzenei szövete, s lágy lírai pasztell színei, kiegyensúlyozott, fenséges nyugalma a megnyugvás nagy eposzának mutatta, az életmű summájának, s a kor betetőzésének. Az áttört, éteri hangzás talán csak a záró részben vastagodott meg, de még így is az utóbbi évek egyik legszebb Mozart-tolmácsolásának lehejtünk részesei.

Még visszazengett lelkünkben Bach-amoll hegedűversenyének az a végsőig lekerekített finom tisztasága, ahogy Ojsztrah szólaltatta meg, s máris rácsodálkozhattunk egy egészen más Bach-képre, Yehudi Menuhinéra. Szemünk előtt szenvedett és tisztult meg egy ember. Fülünk hallatára szűletett meg maga a mű, először kicsit tétován, tapogatózva, aztán egyre magasabba szárnyalva, egy már-már dionüoszói mórban, amelyben az ember ráébred önön legyőzhetetlen nagyságára és erejére. Menuhin kétségtelenül a nagy szenvedők közé tartozik. Élete is azzá tette, hiszen a tündöklő csodagyermekség után egyszerűen csak rászakadt a nagy felismerés: ezen az úton nem

járhat tovább. S akkor lépésről lépésre kellett megint megküzdenie mindazért, amit azelőtt anyanyelvi fokon beszélt. És nagy szenvedő abban a vonatkozásban is, hogy szíve együtt dobban minden nélkülözővel, kiszolgáltatottával. Amikor kitört a második világháború, táborról táborra járt, hogy hegedűjével enyhítse a katonák szenvedéseit. Európa felszabadítása után pedig közvetlenül a harcolók után jött, s egyik hangversenyt a másik után adta, hogy segítsen az elnyomorodott, elfásult emberi lelkeken, hogy a sokat szenvedett milliókat megajándékozza a szépség ígézetével. Párizsban két nap alatt rendbe hozták az Operát, mert ott akart játszani, s olyan tömeg gyűlt össze, mint annak előtte soha. Olyan forró lelkesedéssel ünnepelték a nagy művészt, hogy majdnem elkéste azt a katonai repülőgépet, melyen Amerikába kellett volna utaznia. Végül a pilóták szakították ki az ünneplők karjaiból. És hálásan ünnepelték az éhez-
indiaiak, akikért ugyancsak hangversenyezett, a haláltáborok lakói, akik közé elsőik között sietett. (S ami talán a legerdekesebb: Churchill annak idején az anyagi segítség mellett azt is kérte Amerikától, hogy küldje el Menuhint, hogy hangversenyezzenek a katonáknak.) Nem egyszerűen muzsikussá hát, hanem jelenség, aki különös érzékkel rezonál a zene legmélyebb és legemberibb töltésére. Talán ezért válhatott Bartóknak annyira adekvát tolmácsolójává. Sokan leírták már, hogy a magyar zeneköltő először idegenkedve, bizalmatlanul és barátságtalanul fogadta Menuhint. Am az első taktusok után megváltozott a véleménye, majd elragadtatva így dicsérte játékát: „Azt hittem, csak akkor játszáuk így a műveket, mikor szerzőjük már hosszú ideje halott”. Menuhin pedig sok egyéb mellett ezt írta Bartók zenéjéről: „Egynek éreztem magam körülhatárolt és bonyolult ritmusaival, azonosulni tudtam absztrakt s mégis rendkívül kifejező melodikus vonalvezetésével. Magaménak éreztem harmóniáinak hallatlanul gazdag és kifejező világát — ezt a néhol egyszerű, máshol problematikus vagy éppen ironikus világot —, és mindennek felett egynek éreztem magam műveinek világos, tiszta szerkesztésmódjával, kivitelezésével, amelyben nem találhatni lényegtelen részleteket, s amelyből mindenkor hiányzik az érzelgősség leghalványabb nyoma is”. Természetesen nem véletlen, hogy Menuhin zenekari estjének Bartók I. hegedűversenye volt az egyik legsikeresebb száma, s amikor a közönség rá-

adást követelt, egyszerre köszönte meg a kitűnő előadást, s köszöntötte a Bartók-kultusz egyik legnagyobb zászlóvivőjét.

(LEMEZFIGYELŐ) Ritka alkalmat kapott a Hanglemezzgyártó Vállalattól a tenetséges zongoraművész, Kiss Gyula, amikor a Ráaiózenekar kíséretében lemezre vehette Mozart c-moll zongoraversenyét (K. 491.) s az úgynevezett „Koronázási” koncertet. Mindkét lemezen Lehel György vezényli a zenekart. Mozart zongoraversenyei alighanem a zeneirodalom csúcspontjait jelképezik, s e csúcson olyan kiváló és bizonyos vonatkozásban felülmúlhatatlan zongoraművészek uralkodnak, mint Edwin Fischer — akiről Vas István emlékezett meg oly szépen a televízióban —, Walter Gieseking vagy Arthur Rubinstein. Aki meghallgatja egy poros öreg lemezről Edwin Fischer lábzan égő, romantikus hevületű, s mégis oly plasztikusan finom Mozart-tolmácsolását, az bizonyos lehet benne, hogy érzelmileg többet nem kaphat erről a világról. S aki megszerzi Gieseking valamelyik lemezét, tudhatja, hogy ez maga a tökéletesség. Szó sincs róla, hogy Kiss Gyula játékát az övékhez lehetne hasonlítani. Am mégis nagyon szép, s még további finomodást ígérő tolmácsolás az övé. A c-moll koncert zokogó líráját például máris pompásan átérzi, s ezt a tüneményes szépségű művet, kivált csodálatos lassú tételét igen jól adja elő. Hasonló elismerést és méltánylást érdemel a „Koronázási” zongoraverseny feszes megoldása, bár az első tételben néhányszor indokolatlanul ingadozik a tempó s a lemeznek ez a része felvételtéchnikailag sem tökéletes. A c-moll zongoraverseny hátoldalán a Tátrai vonósnégyes s Kovács Béla az A-dúr klarinétötöst szólaltatja meg (K. 581.). S ha volt már felvétel, amely „kritikán felüli”, s amelyet csak a legteljesebb elismerés illethet — hát ez az. Esményi vonóshangzás, csodálatosan puha és tiszta klarinéthang, s mindehhez a zeneirodalom egyik remeke. Ennél többet e lemezről aligha mondhatunk. (LPX 11461 és 11511)

Az operaműfaj rajongói bizonyára rég várták már a Varázsfuola keresztmetszetét. Mostanában érett vagy érik be az a generáció, mely Pataky Kálmánék óta először rendelkezik azzal a ritka adottsággal, hogy Mozartot is tud énekelni. Réti József, László Margit, Agai Karola és Melis György jónéhány operáját vitték már diadalra, s rendkívül szép hanggal áldotta meg a sors Gregor Jó-

zsefet is, akinek csak az a balszerencséje, hogy szerepeihez Székely Mihály tündökletes basszusát asszociálja a haligatót (bár Gregor hangszere inkább Kóréh Endréével rokon, s ez az elődje sem volt éppen utolsó Mozart-énekes!). A Varázsfuvola e felvétele bizonyára best-

sellerré válik, még akkor is, ha talán a mű a maga egészében többet mond el a mozarti humanizmusról, mint kiragadott részletei. Kevésbé lelkesítő a lemez címlapja. (LPX 11539)

RÓNAY LÁSZLÓ

SZÍNHÁZI KRÓNIKA

Csehov darabjai a századvégi orosz élet mozdulatlanságának drámái; a drámák nem hagyományos, alapvetően lírai konfliktusai a jövő értelmes életébe vágyódó hősök lázadó szembenállását jelentik a szürke jelenbe-záró, életnyomorító létezéssel. A nemrég felújított Ivanov a csend drámája volt, a kitörési kísérlet utáni lassú haldoklás, a Sirály a jellemet deformáló alkalmazkodás, a megalikuáni nem tudó önpusztítás és a megalázó életet is vállaló múltból-kiszakadt drámája, a Ványa bácsi a munkába menekülő narkózis; a Három nővér a szépség pusztulása, az illúziók végső összeomlása, de egyben tétova lépés is a megsejtett jövő felé. A Cseresznyés kert már a múlttal való leszámolás és a kilépés az új életbe.

A kortalan Csehov-drámák közül is talán a legidőtlenebb a Három nővér. Véletlen helyen, véletlen időben, módon összeverődött emberek tétova keresését mutatja a dráma; azokét az embereket, akik nem tudják, sorsuk mért vetette éppen abba a városba őket, ahonnan szorongó szívvel messzire elvágódnak. A három nővér tábornok apjuk házáat örökölve maradt ebben a hűvös, távoli városban, sóvár vágygal fordulva szülővárosuk, Moszkva felé. Olga, a legidősebb nővér tanárnő, szenvedő rabja a kisvárosi orosz iskola lélektelen formalizmusának, a középső, Mása házasságban szenved a vidámkodó, reménytelenül kisszerű Kuligin mellett, s a legfiatalabb, Irina, télen gyötrődését akarja felcserélni munkával, hivatással. Nagy közös álmuk Moszkva, a gyerekkori fényes városa, amelyek távoli jelzései töltik be lelküket. Olga számára menekülést jelent ez az álom a testét-lelkét fogyasztó robot elől, s talán férjét Moszkvában, bármilyet, csak becsületes ember legyen; Irina számára viszont a kiteljesedett életet jelenti, ahol a férfi várja, s valami értelmes tevékenység. Mása számára csupán a szép

távoli álom Moszkva, ahol a tehetséges, tudósi reményekkel induló Andrej bátyjuk egyetemi tanár szeretne lenni. „Öböl partján zöld tölgyfa törzse, aranyláncal kötözve áll...” — Mása lelkéből szakadnak fel ezek a fájdalommal dala-mű sorok, a mesék egyszerű és csodálatosan összetett színeiből szőtt világot jelentik, amelyet magának teremt a szomorú való elől menekülő fantázia; olyan világot, mely nincs, sohasem volt, de a lélek hinni akarja, hogy eljön valaha. Így látjuk általában Mását: merev mozdulatlanul, a dermedtség halálnyugalmú pózaiban, csak szavai, félmondatai jelzik, hogy fáradt testétől telke milyen messze van. Jent repdes valahol a tölgyfa lombjaiban.

A dráma indításakor Olgát már kezdi megtörni a kisvárosi tanári élet, de még reménykedve fordul a május elején már fákat virágoztató, verőfényes Moszkva felé; Mása fájdalomba süppedt némasága csak lassan oldódik a jelenet során, egyedül Irina lelke száll fel ujjongva, szabadon. Különböző szintről indul a dráma elején a nővérek sorsa: a legmélyebbről Másáé, valahonnan középről, ahol sok a szenvedés, de még lehet megváltás, Olgáé, s csak Irina sorsa szárnyal fel a magasba, még kerülve a fájdalom vizeit. S ezek a különböző szintekről induló sorok egy szinten találkoznak a dráma végpontján, a kétségbeesett összefogódzás vi'agra kérdező szomorúságán. Úgy találkozik a darab végén a három nővér élete, hogy Olgáé alig változva, csupán a reménytelenség egyre bizonyosabb jegyeivel terhelve süllyed erre a mélypontra, Irina élete a magából zuhan le úgy, hogy ennek a zuhanásnak a számára érzelmileg közböbs Tuzenbachba való fogódzás az első jele, s a kitörés reményét elvágó halálos végű párba pecsételi meg sorsát; Mása életének Versinyin megismerése ad fényt, hogy aztán az ő élete is bezáruljon a dráma eleji képbe.

Az első felvonás elvágódó, de még az öröm jegyében összeálló társaságába a messzi Moszkva jelzéseit hozza el a be-

lépő új ütepparancsnok, Versinyin. Az ő megérkezésével a dráma horizontja kitágul; a gátlásait sértegetésekben oldó Szoljonij és a delíriumos élete roncsain agonizáló Csebutikin helyett Versinyin felel Tuzenbach világot tapogató szavaira. Tuzenbach sosem dolgozott életében, mikor hazajött a katonaiskolából, inas húzta le lábáról a csizmát, de most értelmetlenné válik számára eddigi henye élete, az emberi energiákat felszabadító munkában keresi az értelmesebb, etikusabb létezési lehetőségeit. Versinyin a még távoli jövőről álmodik, de a maga életét még nem képes ehhez a megérezett jövőhöz igazítani. Megadóan túri felesége hisztériáit, gyöttrő rohamai elől a nővérek társaságába menekül. Tuzenbach szkeptikusabban ítéli meg a jövőt, de a jelenben megpróbál változtatni sorsán. Valami nagy, mindenséget átfogó egésszé áll össze a vita: Versinyin a szebb, igazságosabb, boldogabb jövő képét festi, amelynek végtelenbe szökkenő tornyához a jelen emberei rakják munkájukkal a téglákat, Tuzenbach viszont az új, jövőbeli élet tragikumára figyelmeztet, az élet tragikumának folytonosságára, hiszen az új, kitágult lehetőségű jövőben a tér, idő, halál zsarnoki törvényei továbbra is uralkodnak.

Az első felvonás egy térben-időben elvágódó, de mégis örömben oldódó társaságot mutat, amely a maga bonyolultan lüktető tudatával a nővérek szalonjába fogja be a végtelent, a második felvonásban a házba befészkelődött Natasa már felbomlasztja a társaságot, s kiűz a házból minden örömet; a harmadik felvonásban csak a várostűz riasztó lobogásainál verődnek össze az emberek, hogy aztán az utolsó felvonásban elváljanak örökre.

Versinyin megérkezése, Andrej fellobbanó szerelme még megtartotta a reménykedésben az első felvonást, a második felvonásban az eddig csak rossz izléséről ismert Natasa durvasága eluralkodik a házban; önző, állatias lényének nem állít akadályt sem a kövéredő Andrej papucs-lomhasága, sem a nővérek puha ellenállása. Zsarnoki uralma nem változtat a dráma alapvető konfliktusán, a belső küzdelemben, amelyet a hősök az élettel vívnak, csupán színezi azt, jelenlétével elmélyítve az élet tragikumát. Jellemző, hogy a cseledekre zsugori durvaságával förmedő, ostobán előkelősködő, barátokat elűző Natasa még anyai minőségében is milyen undorító: Irina szobáját kisajátít-

ja a „cukros Bobik” számára, s a nagy, emberek százait sújtó tűzvész idején is csak attól fél, hogy a gyerekei valami betegséget kapnak a sok befogadott szerencsétlen embertől. Már csak Versinyin és Mása kettőse visz emberi meleget a zavartság, fájdalom képeit mutató felvonásba, Irina postai munkája egyáltalán nem hozta meg a munka felszabadultságát, Andrej is keserűen méri fel sorsát, a moszkvai katedra végleges eltékozlását. Szétszóródás, bolyongás egymást keresés után Irina sikolya már a semmit ostromolja; — „Moszkva!... Moszkva!... Moszkva!...”

Ez a sikoly könyörgő fájdalommal nehezedik a tűzvész okozta megpróbáltatások után: Irina érzi, mint távolodik el egyre inkább az igazi élettől, hogy válik értelmetlenné számára minden, már Tuzenbach szerelmét is elfogadja, csak hogy megválhasson régi életétől. Mása és Versinyin egymást kereső szerelmén is sebet üt az idő: már a levegőben lóg az ezred távozásának híre. A tűzvész felvonása már nem a nagy beszélgetések izgalmait hozza, hanem az elemi erővel kitörő emberi fájdalomokat: Csebutikin nihilista summázását, a „talán nem is élek már és csak úgy rémlik nekem, hogy megyek, eszem és alszom” filozófiáját, az önmagát áltatni próbáló Andrej bocsánatkérő megadását, Irina kétségbeesett fohászát.

A dráma vége a széthullást mutatja: Tuzenbach csak szeretne munkájával elébe menni a jövőnek, kioltja életét a golyó, Versinyint Lengyelországba hurcolja a mundérban vezénylő sors, Andrej siralmas némasággal tolja Natasa vezényszavára a gyerekkocsi, s a magukra maradt nővérek fájdalomba dermedten fogódzanak egymásba. Pattog a katonazene vidáman, hangját egyre távolabbról hozza a szél, s az együttmaradottaknak már csak Tuzenbach vigasza marad hátra: — „úgy érzem, ha meghalok, én valahogy még mindig részt veszek az életben.”

A Vígyszínház mostani felújítása a dráma eredeti jelentéséhez képest is egyetemesebbé tette az előadást. A rendező Horvai István — 1954-es, Madách színházbeli értelmezésétől eltérve — most a szépség pusztulásának lírai látomása helyett az illúziók összeomlását helyezte át gondolt, ironikusabb rendezése központjába, a kitorési kísérlet drámaiságának sodrására bízta az előadást. Az ismertebb, líraibb Kosztolányi-fordítás helyett Háy Gyula visszafogottabb,

szikárabb mondatai szóltak; a nyírfás, patriarchális melegségű szobák hagyományos színpadképe helyett a szovjet vendégtervező, David Borovszkij kopott fák emlékét árasztó deszkapalánkkal vette körül az egyszerre szalonként, ebédlőként és kertként játszó színpadi teret. A bezártság fojtogató atmoszféráját teremtette meg ezzel, az elvágyódó szépségnek menhelyet adó szalon helyett börtönt, amelyből nem is igazán Moszkvába, hanem az elérhetetlen életbe, egy más létezésbe próbálnak kitörni a szereplők. De egyértelműen szimbolikus jelentése ellenére ez a játéktér nem „szó-lal meg”, nem kezd funkcionálni mindjárt a darab elején, hagyja, hogy a nővérek drámája értelmezze, töltsen meg gazdag jelentéssel; így kezdi el sugározni a rendező üzenetét egy csendből fel-felébredő, majd az őszi falevelekkel végleg betemetett pianinó, egy ravatallá változott kerevet, a könyörtelen, értelmetlen magány burkaként lebegő esernyő, a morbidan fölényes kivülről jelző emelvény. A kitörés drámája az első felvonás szellemi izgalmaiban gazdag, intellektuális vonalvezetésű rendezése után a második felvonás felgyorsult ritmusával a farsang-hangulatot ellenpontozó hirtelen megdermedés képére vált át; a szagotott lüktetésű, tragikus jelzésekkel terhes harmadik felvonás — rendkívüli kimunkáltságú, fojtott szerelmi jeleneteivel — a reményét vesztett lélek tombolásának poklává változtatta a színpadot. A negyedik felvonás a „minden elvégeztetett” csendje, könny nélküli temető képe, különös búcsú-szertartás a sosem élt halottak fölött.

Ha valami zavartságunk, hiányérzetünk mégis maradt az izgalmas rendezés, előadás után, akkor az az illúziókkal szembenező, halál-forgatagú táncukkal a teljes reménytelenségben is lázadó nővérek sorsának bizonyos eszmei-dramaturgiai nivellálásából adódik, az önmagából, önmagáért is értelmet nyerő szépség szándékosan túlzott visszafogásából.

A három nővér — Wieber Marianne kitűnő jelmezében — a dráma elején fehér ruhában jelenik meg, aztán a még reménykedő második felvonásban kékre vált át a színészes, majd a tűzvész idején pirosra, hogy aztán mindent kifejezzen a záró kép feketéje. Egymásba fogódzó közös sorsot mutat, s mégis külön életet játszik a három nővért megszólaltató színésznő. Ruttkai Éva Másá-ja tökéletes színészi remeklés. A der-

medtség, fanyar ironia bezártságából a belső erő sugárzásának, a soha ki nem teljesedhető életnek magaslatába emelt a játékok, hogy aztán alázuhanjon a süket csendbe, a megsemmisülésbe. Mindezt az önsajnáltság legparányibb gesztusa nélkül, egy más élet lehetőségeit ismerő, de abban csak szemével, mozdulataival, félmondataival résztvevő ember fájdalommal. Pap Éva játéka hozza a legnagyobb meglepetést a szépálmú, lírai Irina hagyományos megjelenítéséhez képest; neuraszténiásan érzékeny, kétségbeesetten drámai csehovi hősnőt formál, akinek lényében felmutatja az enerváltságot, a kisszerűséget is. Békés Rita Olgája hétköznapias finomságával, szenvedő, életet fenntartó akaratával is más értelmezést nyert, más szint, helyet kapott a nővérek hagyományos értékskáláján.

Tordy Géza visszafogott, tiszta játékka teljesen egybevágott a rendezői fel-fogással, izléssel, Tuzenbachja a csendes dráma, felerősödött önironia megvalósítása; alkotóan járult hozzá az önmagukat kivülről is szemlélő szereplők elképzeléséhez. Darvas Iván kitűnő Versinyinje az intellektuálisan vonzó, etikus magaslatoakra emelkedő férfi alakjában megmutatta a megadó belenyugvást, a lélek ernyedtségét is. Nagyszerű volt Tahhi Tóth László Andrej-alakítása: keserűnyés, groteszk sugárzása a testben-lélekben kövéredő csehovi figura telitalálata, egy a nővérekre is leselkedő szomorú metamorfózis felmutatása. Béres Ilona Natasáját nem növesztette a rendezés az eredeti csehovi szándéknál féltelmetesebben a testvérek sorsa fölé, életnyomorítóan praktikus, ragadozó magatartását a színésznő mintha nem eléggé belülről, hanem gyakran külsőleg eszközökkel adta volna vissza. Benkő Gyula Kuliginje karakterszínészi remeklés volt, minden mozzanatában precíz, kimunkált játék. A modern rendezői értelmezésben nagy szerepe volt Mádi Szabó Gábor Szoljonijának, — aki otromba viccelődései mögül mindvégig féltelmetesen érezte az önmaga lényegét kifejezni nem tudó, s ezért abszurdá váló pusztító erőt — s Páger Antal vérfagyasztóan nyugodt, nihilista életét kedélyesen szétteregető Csebutikinjának. Kőműves Erzsébet öreg dajkája a múzeumivá kövült régi jószág egy darabja volt, Kozák László Ferapontja pedig a megszokott komikus vénember helyett háborzongatóan abszurd megjelenítés.

CZÉRE BÉLA

KÉPZŐMŰVÉSZET

MARC CHAGALL-TÁRLAT. Az orosz származású, fél évszázada Franciaországban élő, nyolcvanöt esztendőes mesternek: *Marc Chagall*nak októberi budapesti kiállítása — bár (a horribilis biztosítási költtség miatt) a reprezentatív Chagall-festmények („Bella fekete kesztyűben”, „En és a falu”, „A részeg katona”, „Ónarckép hét ujjal”, „A zöld rabbinus”, „Vityebszk fölött”, „Purim”, „Keresztrefeszítés”, „Dávid király” stb.) mindegyikét nélkülöznünk kellett — művészeti életünk ünnepi eseménye volt. A bemutatott hét — jobbara a mester idősebb korában alkotott — festmény („Beryrakpart”, „Jesse fája” stb.) éppen csak ízelítőt nyújtott „korunk egyik legnagyobb hatású művészenek” (Herbert Read) szimbolikus és látomásos piktúrájából, a grafikai anyag rendkívüli bősége és magas színvonala viszont felülmúlta várakozásainkat.

Megcsodálhattuk a „Holt lelkek” című Gogol-regény illusztrációit, a *La Fontaine*-mesékhez, a „Daphnisz és Chloé”-hoz, Boccaccio novelláihoz, az „Életem” című önéletrajzhoz és mindenekelőtt: a Bibliához készült metszeteket és rajzokat, amelyek az 1948. évi Velencei Biennálé grafikai nagydíját hozták meg Chagall számára. (A Szentírás-illusztrációkon hosszú évekig dolgozott; sokáig időzött Palesztinában és Szíriában, hogy magába lélegezze a Szentföld atmoszféráját. A Biblia végül is — Oto Bihalji-Merin joguszólav marxista esztétikus véleménye szerint is — „Chagall személyében páratlan tolmácsra talált.”)

A kiállítás — amelyen két gobelin és két templomi üvegablak, továbbá plakátok, gyönyörű Chagall-albumok, a mesterrel foglalkozó monográfiák és a művész arcvonásait megörökítő jobbnál jobb fotó-portrék sokasága volt még látható — alkalmat adott arra, hogy megállapíthassuk: Marc Chagall munkásságát, formanyelvét erős szálak fűzik a fauveizmushoz, a kubizmushoz, az expresszionizmushoz, sőt még némileg a szürrealizmushoz is, művészetének fő táplálója azonban nem a XX. század elejének nyugat-európai avantgarde képzőművészete, hanem az ifjúkori vityebszki milió iránti fájdalmas nosztalgia, valamint a XVIII. századi Orosz- és Lengyelországban létrejött misztikus zsidó vallásfilozófia: a *chaszidizmus* és a Krisztus iránti szeretet s tisztelet. (Krisztus alakját igen-igen gyakran jelenítette meg a mester; a Krisztus-ábrázolások egész pályá-

ját végigkísérik.) A már idézett Bihalji-Merin joggal írja „Husadik századi művészportrék” című esszékötetében: „Chagall lénye legmélyén istenkereső maradt.”

A *Frank János* és *dr. Úryné Erdey Ibolya* által rendezett műcsarnoki kiállítás — a festmények csekély száma ellenére — nagy élménnyel ajándékozta meg a magyar művészbarátokat; a tárlat meggyőzően igazolta a katalógus előszavában olvasható méltatást: „A tiszta, adakozó, örökifjú szívű mester művészetét páratlan költői gazdagság jellemzi.”

BERNÁTH AURÉL GYŰJTEMÉNYES KIÁLLÍTÁSA. Bernáth Aurél Kossuth-díjas festőnek a Budapesti Történeti Múzeumban — a budai várban — megrendezett visszatekintő kiállítása az elmúlt esztendőök legarányosabb, legökonomikusabb, legszebb hazai tárlatainak egyike volt. *Bertalan Vilmos* és *Cifka Péterné* rendezők az idős mester életművének csupán kisebbik hányadát mutatták be; ezt a döntést csupán helyeselni lehet, hiszen ily módon a közönség figyelmé zavaratlanul irányulhatott Bernáth művészetének olyan nagyszerű darabjai felé, mint a „Starnbergi tó” (1926), a „Genovai kikötő” (1927), a „Csenedélet hegedűvel” (1929), a „Téli táj varjakkal” (1929), a kontemplációt sugárzó „Ónarckép sakkasztalával” (1930), a mesteri szerkezetű „Reggeli jelenet öltözködő nővel” (1931), az elrvedő tekintetű „Kikötőmunkás” (1932), az istennői fenségű „Vénusz” (1932) vagy a puritán előadású „Anyám” (1933). Hogy e festmények a két világháború közötti magyar festészet standard-művei közé tartoznak, ezt súlyos hiba, vétkes elfogultság lenne kétségbevonni. — még ha nem is értünk egyet a művésznek — mintegy harminc esztendő óta sűrűn és nyomatékosan hangoztatott — kombattánsan konzervatív esztétikai, művészetpolitikai nézeteivel és kései — e kombattáns konzervatívizmussal összhangban álló — neoakadémikus munkáival.

Bernáth — a 20-as évek végén és a 30-as évek első felében festett chef d'oeuvre-jeiben — „a szín árnyalataival kifejezhető szubjektív hangulatok legelmélyültebb, legdelikátabb tolmácsolója volt. Egy-egy alapszín — barna, kék — finom tónusaiba ágyazva varázsol! elő egy érzékeny álomvilágot” (*Kopp Jenő*). Derengő koloritú, a szemlélőben sokféle asszociációt keltő, sejtelmes képei — amelyeken kivételes szuggesztivitással fonódik egybe a költészet és a valóság — még a bernáthi piktúrával szemben sok tekintetben kritikus Lehel Ferencet

is lefegyverezték: „Egy csendélete — tokjában nyugó hegedűvel — lenyűgöző áhitatot ébreszt; önarcképe — gyermekével a karján — az élet minden metafizikai titkát fölkarvarja; nehéz nem meglátni képeinek átszellemültségét” — írta egyik cikkében — 1934-ben — Lehel. Bálint Endre — aki ugyancsak sok fenn tartással viseltetik Bernáth művészeti eszményei iránt — szintén magasra becsüli a posztnagybányai mester számos alkotását: „Bernáth Aurél »Pusztai országút« című képének megható atmoszférája és bánatos hangulata emlékezők sorát indítja el sivár országutakról, a lapuló föld fölött kóválygó, szinte hallható csendről és távoli kocsizörgésről...”

Az olaj- és pasztellfestmények mellett

mintegy húsz akvarellt, gouache-t és grafikai lapot is kiállított a két rendező. Kiemelkedik ezek közül a művész barátjának és művei gyűjtőjének: Szilasi Vilmos professzornak szénrel rajzolt arcképe (1927) és a „Nyár” című friss, hamvas vízfestmény (1932), az ifjúságot és a szabadságot jelképező boldogan száguldó csikóval.

A sok színes reprodukciót tartalmazó katalógus előszavát Bertalan Vilmos múzeumigazgató írta. Sorait avval fejezi be, hogy „Bernáth értékelése még ma sem lezárt”, annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy „a művész neve elé joggal illeszthetjük »a nagy magyar festő« megjelölést.”

D. I.

RÁDIÓ MELLETT

(A KILÁTÓ LEGUTÓBBI MŰSORA ŪRÜGYÉN) „Bemutatni” általában azt szokás, akit nem (vagy alig) ismerünk. Éppen ezért hatott meglepően a KILÁTÓ — a Rádió világirodalmi híradója — októberi programjában már a cím is: „Bemutatjuk Ernesto Cardenal nicaraguai költőt”. Hiszen Ernesto Cardenal művei immár négy alkalommal is szerepeltek a Magyar Rádió műsorán (legutóbb ez év októberében, másfél héttel a KILÁTÓ adása előtt). Valamennyit (nemcsak az adott versekre, hanem a költő személyére és munkásságára is kiterjedő) ismertetés (ha úgy tetszik: bemutatás) vezette be. A KILÁTÓ ismerető-fordítója, Képes Géza viszont más képet adott Ernesto Cardenalról, mint ami a korábbi adásokban elhangzott.

Képes Géza azt írja, hogy Ernesto Cardenal „a líra, hősi epika és szatíra művelője”, aki „1925-ben született, Nicaragua fővárosában, Managuában. Már ifjúkorában részt vett hazája forradalmi megmozdulásaiban, több ízben be is börtönözték. Később szerzetes lett, de radikális nézetéből semmit sem adott fel. Jó példája ő a közép- és dél-amerikai alsópapság és főleg a fiatalok elszánt forradalmi magatartására.” Hazájából sikerült elmenekülnie, „Cardenal ma már külföldön hirdeti népének a szabad élethez való jogát”. Nos: kissé „leszűkített” jellemzés ez.

Ernesto Cardenal valóban 1925-ben született (nem Managuában, hanem az ugyancsak nicaraguai Granadában). Valóban részt vett az 1933 óta uralmon lévő Somoza-rendszer elleni mozgalom-

ban. Az 1954-ben kirobbant felkelés leverésekor (egyszer és nem többször) bebörtönözték, társát kivégezték, őt iszonyatosan megkínzták. Később sikerült elmenekülnie. 1957-ben hátat fordított a közvetlen politikai akcióknak és agitációknak. 1960-ban belépett az USA Kentucky-államában lévő Getszemáni trappista kolostorba. Noviciusmestere Thomas Merton volt. Akik tudják, mit jelent a „konverzió”, azok előtt nem kétséges, hogy a „konvertitát” mennyire alapvetően, testre-lélekre-hatban átforgalmazza, magasabb életsíkra, életszemléltre emeli a kegyelem. Az imádkozó Cardenal életébe, „történetébe” — mint Paul K. Kurz SJ írja — is „beleavatkozott” Isten. Hogy hogyan, arról maga a költő vall „Elet a szeretetben” („Vida en el amor”) című könyvében (amely a kolostorban írt „elmélgedéseinek, lelki feljegyzéseinek gyűjteménye és Thomas Merton előszavával látott könyvalakban is napvilágot). Az önként vállalt szerzetesi hallgatás — a „trappisták csöndje” — Cardenalnak számvetést és önvizsgálatot is jelentett. Es ebben a külső csöndben befelé Istennel beszélgetett. Eljutott a szemlélődésnek arra a misztikus magaslátára, ahol mindent Isten szemszögéből, Istenhez való viszonylatában szemléli a lélek. (Mennyire jellemző például, ahogyan Somozáról, Nicaragua diktátoráról ír: „Isten a nicaraguai diktátort is szereti, de mint nicaraguai diktátort nem szereti.”) Cardenal valóban nem adta fel radikalizmusát — abban az értelemben, ahogyan az Evangélium tanítása is radikális. Mint ő maga mondomta 1970 decemberében — az uruguayi Marcha című lapnak adott interjújában —: „Most, amikor egyre inkább átadom

magam a vallásos életnek, pap és többé-kevésbé szerzetes vagyok, hiszem, hogy a kereszténységnek forradalmi kell lennie, mert az Evangélium forradalmi." Jogosult ugyan „a felebarátunk védelmét szolgáló” erőszak „de az Evangélium az erőszakmentességet tekinti a keresztény ember legtökéletesebb fegyverének: legyőzni a rosszat jóval, a gyűlölséget a szeretettel”.

Ami pedig Cardenal „elmenekülését” illeti: két évi noviciátus után — egészségi okokból és lelki megfontolásból — elhagyta a Getszemánit és Kolumbiába ment. Ott egy bencés kolostor tagjaként elvégezte a teológiát, majd visszatért hazájába. A nicaraguai székesegyházban szentelték pappá, 1966-ban. (Korábban még Kolumbiában megszerezte a doktortitust is lírai költészetből.) Ma is Nicaraguában él, a Nicaraguai tó egyik szigetén, Solentinamén, ahol — néhány szerzetestársával együtt — keresztény

kommunát létesített. „Egy alig népes területen, irástudatlan indiánok között tevékenykedik Cardenal, s vele több társa, századunkban ugyanúgy, mint a középkori bencés szerzetesek. Művelik a földet, tanítanak, anélkül azonban, hogy valamiféle monostort akarnának alapítani. A keresztény közösség új formája ez. A munkát az indiánokkal közösen végzik — írja P. Kurz (Orientierung, Zürich, 1972. július 15). Cardenal világhírét különben nem a „Nulla óra” című (Nicaragua népi hősné, Sandinónak szabadságharcáról szóló) valóban nagy költeménye alapozta meg, hanem a „Vágd szét a szögesdrótot” címmel megjelent — és eddig több mint 14 nyelvre lefordított — kötete, amelyben a szegények igazságát, a modern ember istenélményét és közösségi érzését szólaltatja meg a szoltárok nyelvén.

BALÁSSY LÁSZLÓ

A Vigilia a nagyvilágban

A Vatikáni Rádió 1972. október 3-1 magyar adása elemzően foglalkozott Nyíri Tamás professzornak a Teológia 1972 szeptemberi számában megjelent cikkével („Hogyan él a magyar papság?”); október 24-1 adásában pedig ismertette Cserháti József pécsi püspöknek az Új Ember 1972. október 15-1 számában megjelent cikkét, melyben a püspök Nyíri Tamás Teológia-beli tanulmányára reflektált.

Hegyí Béla, a Vigilia belső munkatársa lapunk képviselőjében részt vett a Párizsban 1972. szeptember 27-től október 2-ig tartott Teilhard-szimpozícionon, melyet a Fondation Teilhard de Chardin és a Foyer International de Paris közösen rendezett. A szimpozícion tárgya „Merre halad az élet?” volt, amelynek keretében Norbert Ségard („Mit akar a neveléstudomány?”), R. P. Leroy SJ („A bölcsesség próbája”), Joël de Rosnay („Teilhard után — az egység felé”), Madeleine Barthélemy-Madaule („Egység, ahogyan mi szeretnénk”), François Meyer („A jövő hiperbolája”) és Gustave Martelet SJ („Teremtés és eszkatológia”) tartottak előadást. Az egyes előadásokat kerekasztal-megbeszélések és az előadók visszontválaszai követték.

Bozóky Mária festőművésznő, lapunk külső munkatársa több sikeres budapesti kiállítása után december 8-tól 23-ig a kölni Galerie Glaubben „Szakrális és profán művek” címmel mutatja be grafikai munkáit a nyugatnémet közönségnek. A tárlat anyaga 104 grafikai mű, köztük Kafka-illusztrációk és a festőművésznőnek a Vigiliából is ismert rajzai.



Bozóky Mária rajza