SZÍNHÁZ

Hermann István: Az áttűnt dráma • Nánay István: Egy évad mérlege Debrecenben • Bécsy Tamás: Egy regény-dramatizálás tanulságai • Ungár Júlia: Kamasz Cyrano Kaposvárott • Görgey Gábor: Temetések, feltámadások • Gábor István: A Vidám Színpad évadja • Giorgio Strehler: Naplójegyzet a Cseresznyéskerthez

1977

Augusztus

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1977. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

77.1177 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Mesterházi Lajos A Prométheusz-rejtély című
regényének színpadi változata a
Thália Színházban (Bitskey Tibor, Kozák András
és Rátonyi Róbert) (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Frentiu Sever díszletterve Száraz György
Az élet vize című drámájához
(Debreceni Csokonai Színház)
(Kalmár Tibor felvétele)

TARTALOM

játékszín

HERMANN ISTVÁN
Az áttűnt dráma (1)

NÁNAY ISTVÁN
Egy évad mérlege Debrecenben (7)

BÉCSY TAMÁS
Egy regénydramatizálás tanulságai (13)

UNGÁR JÚLIA
Kamasz Cyrano Kaposvárott (17)

BUDAI KATALIN
Minden jó, ha Shakespeare a vége (22)

arcok és maszkok

G. I.
Máriáss Nyegus (25)

fórum

GÖRGEY GÁBOR
Temetések, feltámadások (27)

ANTAL GÁBOR
Vita az előadóművészetről (28)

négyszemközt

GÁBOR ISTVÁN
A Vidám Színpad évadja (30)

világszínház

GIORGIO STREHLER
Naplójegyzetek a Cseresznyéskerthez (33)

SIKLÓS OLGA
A Pénz hatalma (39)

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Megint Csehov (41)

ÁBEL PÉTER
A Filmszínészek Stúdió Színháza Moszkvában (44)

NYIKOLAJ ZSEGIN
A szovjet színház ünnepe (45)

P. A.
A Szovjet Irodalom színházi száma (47)

szemle

PÁLYI ANDRÁS
Tér és rajz (48)

HERMANN ISTVÁN

Az áttűnt dráma

Szokásos évad végi összefoglalójában Hermann István új *magyar darabokról ír. Nem tér ki minden bemutatóra, és nem tekinti céljának, hogy a drámákról átfogó képet adjon. Több olyan művel, amelyre kitér, már külön cikkben, tanulmányban, kritikában foglalkoztunk korábbi számainkban.* Úgy *gondoljuk, hogy Hermann István egyéni nézőpontú, esszéisztikus elemzései ilyen esetben is új gondolatokkal bővíthetik a szóban forgó drámákról szerzett ismereteinket.*

A bevezetésnek, mely egy esszé elé íródik, sok oka lehet. De legtöbbször az, hogy maga az anyag, amelyről az esszé szól, nem ad elég okot és alapot az elmélkedésre, s mindaz, ami ott nem fejthető ki - lévén erős anyaghiány - megjelenik mint bevezetés. Nem előszó, mert akkor kibújik a szög a zsákból, ha-nem szoros értelemben bevezetés, mely ugyan nem vezet be a témába, de azért bevezet valamilyen gondolatot, aminek semmi köze sincs a témához.

Nos, esszém bevezetése nem ezért íródik. Legfeljebb csak áttűnik rajta ez a szándék, mint ahogyan ennek az évadnak magyar drámái sem tüntetik el a drámaiságot, hanem áttüntetik. Ez a kifejezés némi magyarázatra szorul. A józan olvasó úgy véli: vagy van dráma - vagy nincs. Esetleg úgy: van jó dráma, és van rossz dráma, s minek vesződni az ilyen kifejezésekkel, mint az áttűnés, amit egyrészt a filmforgatókönyvből emeltek át, másrészt nincs sok értelme.

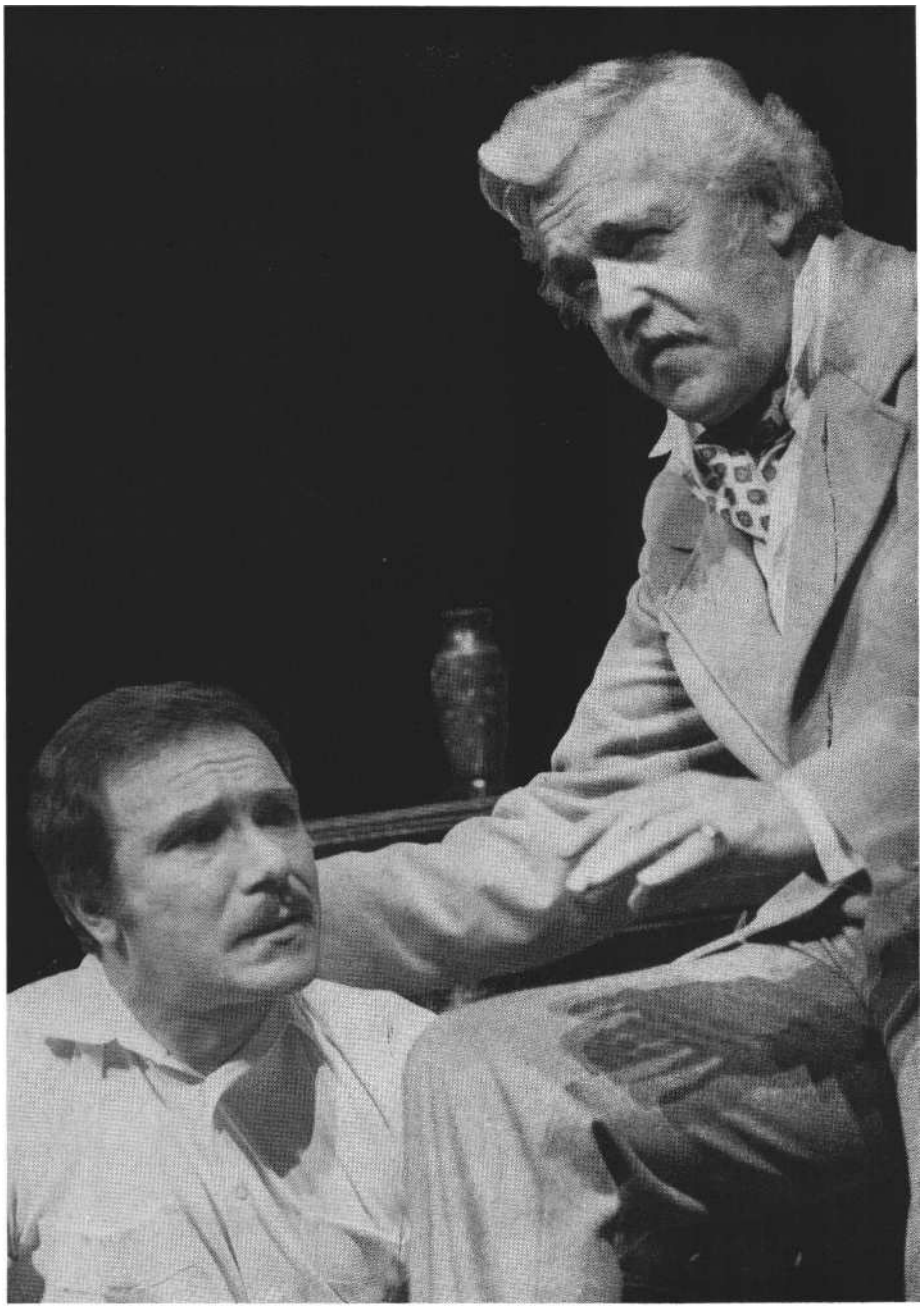
Erre válaszom az: ha sok nincs is, de azért meghatározott értelme van. Pontosan vagy pontatlanul, de annyit jelent, hogy valahol a drámák mögött találunk egy valódi drámát, és a valódi konfliktus valahogy átszivárog - vagy ahogy divatosan mondani szokták: begyűrűzik - a drámába is, ott azután megfújják égi, színházi, költői, nótafaragói és főként rendezői hatalmak, s nagyot koppan - de semmiképpen nem hallgat el.

Így születik tehát az a dráma, amely nem drámának születik, de melynek eredete dráma, melynek előadásmódja drámai, melynek eszköze a dialógus, néha a song, néha mind a kettő, és csak igen ritkán áldialógus, álsong és a kettőnek álegysége.

Mi az oka - vetődik fel most az obligát kérdés - annak, hogy olyan jelentős drámák után, mint a már tavaly elemzett, Örkény írta *Kulcskeresők* vagy Illés Endre, Illyés Gyula, Hubay Miklós művei után most a dráma csak áttűnik ? Az egyik ok lehetne az, hogy van ugyan dráma, de nem merik megírni. Érzik, hogy van, nem akarják eltüntetni, tehát áttüntetik. Ez viszont nem lehet érv, hiszen a dráma már a maga erejében is megjelent, és nyilvánvaló, semmiféle öncenzúra nem akadályozza, hogy újra megjelenjen. A második lehetőség sem kizárt, tudniillik hogy részben kezdő drámaírók, akik más műfajokban otthon vannak ugyan, de a színpadon a rendezői kéz- és észvezetésre szorulnak, egyelőre nem tudják azt adni a drámában, amit egyéb műfajokban. Ez az érvelés már több igazságot tartalmaz, de még mindig nem az igazi - hogy a mesével szóljunk. De a mesével ellentétben még a harmadik sem tárja fel az egész dolog lényegét; tudniillik az a megokolás, mely szerint van ugyan dráma, de van egyfajta színházi szemlélet, mely korántsem dramatikus, hanem türelmetlen. S van ebben vitathatatlanul pozitív türelmetlenség is. Egyszóval megvan már a drámai mag, ennek a színház nagyon megörül, s azután a maga szokványpatronjaira lefordítja a drámai mag lényegét. Ilyen módon a drámai mag vala-hol hátul, messze - mondjuk a lóverseny-téren -- marad, a színházba pedig bekerül a patron, s időnként pukkan egyet. Végül negyedszer az sem egészen le-hetetlen: az utóbbi évek drámát érlel-nek, de még nem egészen tudni, dráma lesz-e vagy sem, csupán a körvonalak látszanak, csupán az izgalom érezhető. Így megszületik a koraszülött dráma, amelyről jó szemű ember eldöntheti: fiú-e vagy lány, de az életképessége minden-esetre kétséges. Ezt azután beteszik az inkubátorba, oxigénsátorba, de sem a normális hideg, sem a normális meleg nem éri a drámát, hanem egy előre meg-határozott hőmérsékleten, előre meg-határozott ideig tengődik, és csak a jövő fogja megmutatni, felnő-e.

Ezeket kellett elmondani bevezetés-ként, részben azért, hogy megértsük: miért tűnnek fel drámák, melyek áttűnnek, minek tűnnek át drámák, melyek feltűnnek, és miért nem keltenek igazi feltűnést? S ha sorjázni akarjuk a bevezetés után az áttűnő drámát, akkor először Hernádi Gyula darabjaival kezdjük. Már csak azért is, mert Hernádi íróilag mindent tud, amit tudni lehet, Hernádi az okos drámaíró, az okos regényíró, aki filozofikusan is felkészült, aki képes takarékoskodni a szavakkal, s aki tudja, hogy minden írói mű egy döntő, nagy ötletre épül. Észre lehetett venni ezt Hernádi régebbi drámáin is, mikor az amerikai kommunakísérletről írt, mi-kor hőse Münzer Tamás volt, s most, ebben az évben is, midőn a *Királyi vadászat,* valamint *Bajcsy-Zsilinszky Endre* című drámái jelentek meg a színpadon. Közülük a *Királyi vadászat* már állt csaknem két évet, de az állás önmagában semmit sem változtatott a dráma anyagán és frisseségén.

A Királyi vadászat főhőse egy dunántúli birtokos. Túl vagyunk már IV. Károly és Zita királyné első hazatérési kísérletén, és most főhősünk egy újabb, lehetőleg sikeres hazatérési kísérletet készít elő. Ehhez minden rendelkezésére áll. Grófi kastély, rengeteg pénz, fegyveres erő, szinte fasiszta szervezettséggel és fegyelemmel. A hiányzó tényezők csupán a király meg a királyné. Dehát ez a régi Magyarország, melynek vezetője egy tengernagy, holott nincs tengere, melynek államformája királyság, de nincs királya, s melyben folyik a magyarkodás, de egy tipikusan sváb író vezérletével. Hernádi főhősének mi sem egyszerűbb: előhozatja a talonból Károlyt és Zitát. A nehézség azonban ott kezdődik, hogy Magyarországon éppen a hithű legitimista főúr hithűen engedelmes testőrei tévedésből agyonlövik a felkent magyar királyt és királynét. Igy tehát folytonossági hiányok állnak be, és a folytonossági hiányokat pótlandó elő kell szedni egy ál-királyt és egy álkirálynét. Határozott, ellentmondást nem tűrő főhősünk, akit Szabó Sándor alakít, szintén ellentmondást nem tűrően és szuggesztív erővel megtalálja az alteregókat: egy linkócit, aki valamikor összetévesztette magát - ha csak egy pillanatra s egy népgyűlésen való részvétel erejéig is - egy kommunistával, valamint egy bártáncosnőt, aki Németországban bártáncol, s így remélhetőleg folyékonyan beszéli a német nyelvet, noha valószínűleg kissé jasszberliniben. Nos, ezeket megtanítják



mindarra, amit állítólag a király és a királyné tudtak, s ami fontos a kormányzáshoz: például a királyi család nemzetségi táblázatára, valamint a királyné családjának nemzetségi táblázatára, s egyéb politikai szempontból rendkívül fontos dolgokra. Az álkirály és az álkirályné nem tudják, hogy a másik ál, sőt, egy idő múlva el akarják felejteni saját álságukat is, majd kiderítik, hogy azonos cipőben járnak, s ekkor föllázadnak.

Az ötlet mint ötlet ismét nagyszerű, hiszen ha a bábok fellázadnak, illetve ha a bábokat meg kell teremteni - ha Pygmalion megelevenedik -, akkor feltétlenül létrejön egy iróniával terhelt drámai szituáció. Igen, abban az esetben, hogyha a bábok valóban föllázadnak, érzelmileg valamit követelnek, ami nekik nem mint báboknak jár, hanem mint személyeknek. Itt tehát az ötlet kitűnő, csak az ötlet pergése során végül is eltűnik a drámai helyzetlehetőség, mert a bábok a maguk bábszerepét kezdik csak követelni. Ezt azonban már nem tűri Hernádi legitimista nemesembere. Az álkirályt és az álkirálynét elküldi Magyarországról, s közben kiadja az utasításokat, miként kell az ál-Károlyt nemcsak az útból, hanem az élők sorából is eltenni. A drámának tehát az egyik hibája az, hogy a megelevenedett bábok bábok maradnak, s nem lesznek ismét személyiségek. A másik hiba pedig az, hogy Erdődynek nincsen ellenpontja, hanem olyan okosan, ügyesen és erővel intézkedik, mint a Molnár-egyfelvonásosban a Bankigazgató. Így azután az, ami a drámai mag lett volna, hogy Magyarországon minden valami ál, valami hamis, valami felstilizált - csupán áttűnik a darabon, s ez a transzparencia élteti is mindaddig, amíg a színházi változat befejezése pofon nem csapja a nézőt. Kiderül ugyanis, hogy ha Erdődyvel szemben ellenerő nincs is a színpadon, de azért létezik a Főméltóságú Úr egész nagybányai voltában és vitézségével, akinek jelenteni lehet, hogy a király és királyné nem lesznek többé útban sem Madeirán s pláne nem a Dunántúlon. Ez a színpadi befejezés az első pillanatra szájbarágósnak tűnik, de azért továbbviszi az iróniát, mert azt mutatja be: a magyar legitimizmus olyan legitimizmus, melynek mélysége, hűsége és tartalmassága a Horthy-Magyarország hiszekegyének költői színvonalán állt.

Hernádit, úgy látszik, különösképpen foglalkoztatja a Horthy-korszak. Másik drámája is lényegileg a két világháború közötti időszak problémáit tárgyalja. Igen ám, csakhogy ebben a korszakban találkozhatunk Bartókkal vagy Bajcsy-Zsilinszky Endrével, de ugyanúgy, mint a *Királyi vadászatban,* nehéz, sőt lehetetlen ellenpontot találni. Olyan szellemiségű ellenjátékost, aki akár csak egy szempontból is felérne a főhőssel. Így azután a Bajcsy-Zsilinszky-dráma rendkívül epikus dráma lesz. Végül is Hernádi megoldja a dilemmát, de csak úgy, hogy négy Bajcsy-Zsilinszkyt vonultat fel, akiket megütköztet egymással. Az első a tipikus dzsentroid úr, Áchim András gyilkosa, és cselédek, cigányok megszégyenítője. Innen ível felfelé a pálya, azon keresztül, hogy Bajcsy-Zsilinszky Endre Gömbös Gyulával együtt látogatást tesz Hitlernél is (a valóságban sose tett), egészen Sopronkőhidáig, a kivégzés előtt álló Bajcsy-Zsilinszkyig.

Az ötlet pikantériája valóban megvesztegető. Láttunk már színpadon egy estén tíz szerepet egy színésztől, most viszont láthatunk egy alakot és - négy szerepet négy színésztől. Bajcsy-Zsilinszky Endre nemzeti hőssé növése - mert végül is azzá lett - az egyik legérdekesebb karaktertörténet. Nincs félreértés. Léteznek karriertörténetek, léteznek bukástörténetek, s léteznek karaktertörténetek. Hernádi főhőséé vitathatatlanul az utóbbi, s teljes joggal állapítja meg, hogy az akasztófa előtt három Bajcsy-Zsilinszky megtántorodott volna. Csupán a negyedik nem. Ez a karaktertörténet szinte teljesen egyedi. Csak Magyarországon lehetséges, illetve volt lehetséges, hogy emberek ennyire fokozatok nélkül alakuljanak át fokozatosan. És csak magyar drámában lehetséges, hogy ezek az átalakulások ne vál-

janak szembesíthetővé senki mással és semmi mással, csupán a saját karakterükkel.

S ami Hernádi legnagyobb érdeme: a karaktereket nem egymásból vezeti le, hanem *van az* egészben valami, ami transzcendensnek tűnik. Bajcsy-Zsilinszky továbblépései szinte megsemmisítik az előbbi alakot, akkor is, ha Gömbössel még jó barátságban van. Ez az, amit nem értett meg a magyar uralkodó osztály. Valaki azonos önmagával, de úgy, hogy ez az azonosság teljesen felbomlott. Ugyanaz az ember, de nemcsak más alakban, hanem más célokkal, tartalommal, gondolatokkal és problémákkal. Az igazi Bajcsy-Zsilinszky megszállottja volt a magyar függetlenség eszméjének. S ez a megszállottság vezette oda, hogy a nagyon kevés meg nem szállott ember közé tartozott Magyarországon. Hogy mindennel le tudott számolni, csupán a függetlenség feladásával nem. Hogy mindent át tudott értékelni ebből a szempontból.

A dráma mégis éppen csak áttűnik. Szellemi dráma, ahol ugyanaz az ember száll szembe önmagával, ahol önmagával vívja harcát az ember, és sehol nincs más ellenfele, mint a nagyon nehezen lebírható, de drámailag szükségszerűen alulra kerülő régi önmaga. Mert azok, akikkel szembekerülhetne, a Gömbösök, a MOVE-sek csupán bábok, szellemileg nincs bennük semmi, s így csak illusztrálják Bajcsy-Zsilinszky Endre monodrámáját, mely polidrámaként ábrázolódik.

Mi történik a veteránnal?

Nincs „Gegenspieler" - ez volt eddigi következtetésünk. Nos, az évad drámái közül akad olyan is, ahol csak „Gegenspieler" van. Ez pedig Mesterházi Lajos *A Prométheusz-rejtélye,* melyet a Thália Színház nagyon finoman s helyenként ötletesen mutatott be. Az eredeti regény nálunk is, a Szovjetunióban és más országokban is igen nagy hatást tett. Hogy miért? Ez rendkívül érthető dolog, hiszen az egész alapképlet problémája az: mi lesz a veteránnal? Prométheusz ugyanis veterán. Nem Prométheusz általában, hanem Mesterházié. Az igazi Prométheusz, mint tudvalevő, elsinkófálta a tüzet az istenektől az emberek érdekében, s ezért Zeusz parancsára - végrehajtó egy saskeselyű - a darab szerint is bizonyos „májmaceráknak" volt kitéve. S ez nem akárhogy ment végbe, hanem a szerencsétlen titánt előzőleg a Kaukázus sziklájához láncolták, mely levegős, de kietlen börtön. Ezek után Héraklész - mint ismeretes kiszabadította, megszűnt a sas, a máj békében maradt, de Prométheusz is eltűnt. Egyszóval a legtökéletesebb veterán, volt valamikor drámája a cselekvés értelmében, de a drámájától fölszabadították, s most? Minden, ami drámai, tehát konfliktusos, mozgásteli, már lezajlott az életében. S Mesterházi azt kezdi kutatni, mi lett vele akkor, amikor aktív szerepe megszűnt.

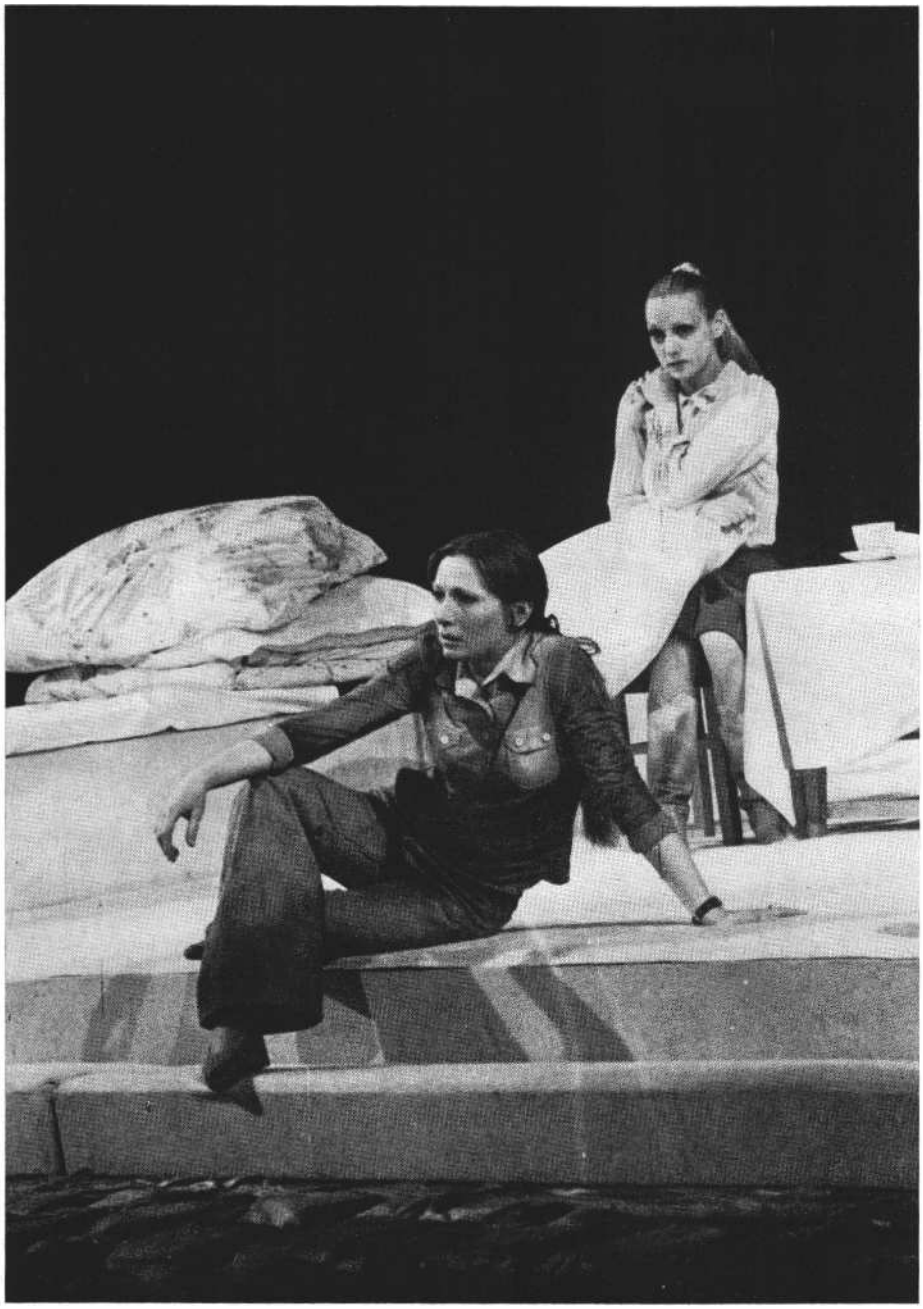
Ezért rezonálhatott az egész probléma a Szovjetunióban. Milliók, akik átélték a háborút, akik az emberiség Prométheuszaként cselekedtek és szenvedtek, most veteránok, akárcsak Mesterházi titánja. A veteránélet - ahol az emberek megnyugodva figyelik, bölcsen kommentálják az eseményeket - nem drámai téma. A dráma, mely előbb lejátszódott, viszont sokszor megíratott már. Így maradt egy téma, melyet még nem írtak meg, mely epikában egészen jó, ha a szerző tud elég kegyetlen lenni, mind a társadalommal, mind a veteránnal, mind pedig önmagával. Jellegzetes módon ez a dráma éppen ott kezdődik, ahol Bernard Shaw *Szent Johannája* végződik. S ezek után már csak állandóan az egykori tett, az egykori konfliktus tűnik egyre halványabban át az anyagon, és marad a veterán látszólagos elégedettsége és belső elégedetlensége; marad egy történet, hogy Trójában nem fogadják be, míg a mükéneiek ímmel-ámmal befogadják, s közben készül a háború, készülnek az ellentétek, melyek valóban drámához vezetnek majd, sőt drámákhoz. De itt sikerült megragadni azt a pillanatot, mikor *már* nincs és *még* nincs dráma, van viszont egy rezonőr, és a múlt, valamint a jövendő drámája át-áttűnik a rezonőrön.

De ez a szegény rezonőr nem névtelen, mindenki tudja róla, hogy ő Prométheusz. Ezért, habár veterán, bizonyos dolgokhoz belső szükségszerűségből hozzá kell szólnia, és el is váratik tőle, hogy hozzászóljon ugyan, de az is, hogy ne zavarjon. Ilyen módon sajátos lélek-tani feszültség keletkezik Prométheusz körül, és a veteránprobléma hirtelen elkeveredik egy sor kimondott és ki nem mondott, csupán érzékeltetett mély-bölcsességgel, a háborúról és békéről, a féltékenységről illetve a nőrablásról, az új technika békés és egyéb lehetőségeiről vallott nézetekkel. Mindenki filozofál Prométheusz mellett, Prométheusz fölött és Prométheusszal, aki már rezonőr is egyre kevésbé mer lenni, mert feladata az eltűnés, de mégiscsak kell valamit mondania. A közönség pedig figyeli, hogy mit muszáj mondani és mit kénytelen elhallgatni, s kényelmetlenségét némi songok próbálják oldani. A dráma pedig valahol az előadás előtt és az előadás után lejátszódik, de az előadás alatt csupán problémákról hallunk, s ezzel kész. Mindenesetre jó dolog, hogy a veteránprobléma valahol megszólalt, és magas színvonalon. Nem jó dolog azonban, hogy nem valódi drámában szólalt meg, hanem epikusan, részévé válva egy közművelődési folyamatnak, ami sokkal tovább tart, mint három óra, és ugyanakkor egészen más eszközökkel is lehetne folytatni.

A színpadi kentaur

Ha az előbb a nyugdíjas színpadi titánról írtunk, aki kívül van cselekményen, most a színpadi kentaurról. A kentaurnak tudniillik lóteste van és emberfeje, s ezért nehezen jelenik meg színpadi alakban, de még képen is, legfeljebb Böcklinnél megy el a kovácshoz, hogy megpatkoltassa magát. Ezúttal a szín-padi kentaurt Csurka István, egykor

A tippszter (Kern András) a **Versenynapban (Vígszínház)**



Bodnár Erika és Vörös Eszter Csák Gyula Együtt egyedül című darabjában (Nemzeti Színház) (Iklády László felvételei)

igazi jó drámák (*Ki lesz a Bálanya?* stb.), majd kommersz darabok, kitűnő novellák és közepes írások szerzője írta meg. A színpadi kentaur címe *Versenynap,* és számos lóversenynovella után született meg. Színpadra persze lovat nehéz hozni. Lóversenyt is, hát még lóversenykonfliktust, ami kapcsolatban van a lólábakkal és az emberi fejekkel. Az egykori kentaurok között nem egy bölcs volt, viszont a mai kentaurok között igen sok az eszeveszett. Az egész konfliktus erre a közismert igazságra épül.

Tehát vannak pillanatok, mikor az emberek - a darab szereplői - monologizálnak, elmélkednek és veszekednek arról, hogy nem érdemes lóversenyre járni. De sokszor másról is. Azután megjelennek olyan betétek, ahol a főhős feleségét látjuk, máskor a főhős szerető jét, s nagy nehezen kikecmergünk mi, nézők a közhelyek áradatából. A darab viszont nem teszi. Ennyivel jobb a néző helyzete, s rosszabb a darabé. S a darab már nem népművel, hanem néptanít. Megtanít arra, amit mindenki tud, még az is, aki fogad, pláne az, aki nem fogad. Buta szenvedély a lóverseny, de hát mégiscsak szenvedély, mégpedig olyan, amiért az ember hajlandó levetkőzni, az utolsó fityingjét is elverni, amiért hajlandó tippszterekre hallgatni, hajlandó a másikat lehülyézni. S itt volna az egyetlen művészi mozzanat, amely egyebütt, a Csurka lóversenynovelláiból valahogy kiviláglik, itt azonban nagyon homályosan marad. Mert a szenvedély természetesen szenvedély, még ha beszűkült, még ha elembertelenítő is, s ennek a szenvedélynek megvannak a maga jogai. Ez a szenvedély átváltoztatja az embert, aki a szenvedély jegyében mindent másképp gondol, másként lát, mint ahogy eredetileg látta volna. Ez az eltérés, amit minden lóversenyen, de akár futballmeccsen is meg lehet figyelni, az ember szenvedélytől átalakított és tulajdonképpeni lénye között, érdekes művészi téma és kentaurtanulmány. Mert a kentaur ugyan testi formájában a képzelet szülötte, de a szenvedélyes ember kicsit kentaurrá válik. A kérdés az - és éppen ez a művészi bökkenő -, hogy a szenvedély mikor, meddig és milyen körülmények között tágítja ki az ember látókörét, s mikor válik szemellenzővé, olyannyira, hogy az ember már semmit sem lát.

Ezek a kérdések vannak a *Versenynap* mögött. S jó színészek, mint Darvas Iván, Mádi Szabó Gábor és a többiek vannak a *Versenynap* vígszínházi színpadán. De a kérdések és a jó színészek nem egyesülnek, a mesebeli kentaur nem születik meg, hanem vannak lovak és vannak lovakért rajongók, s vannak emberek, akik önmagukat, egymást megvetik, s viszi őket a szenvedély sodra. Így azután az eredeti feszültséglehetőség itt is áttűnik, de csak áttűnik.

Ami azonban a legkevésbé rokonszenves, az, hogy a *Versenynap,* melynek eredeti fölépítésében a tanmesei jelleg még nem tengett túl, végül is didaktikus aiszóposzi, phaedrusi, La Fontaine-i tanmesévé válik, mert az egyik főhős már részesül a lóverseny elhagyásának kegyelméből, beül a nézők közé, akik Csurka darabja szerint szintén nem lóversenyeznek, s akik befogadják az eltévedt bárányt. Viszont a másik szereplő (akit Darvas játszik) csak vágyakozik eme üdv után, s kínlódva, fájdalmas arccal kérdezi meg: vajon majd őt is befogadják-e. A nézők remegnek a kérdés súlyától, de legjobb értesüléseink szerint hajlamosak minden lóversenyző befogadására, és színházi nézővé változtatására. Ily módon azután teljesen feloldódik minden, ami érték volt a darabban, teljesen megtisztul minden addig legalább érintett problémától, s a nagy katarzis, illetve a nagy katarzis kívánásának jegyében felgyulladnak a nézőtéri villanyok, világos lesz - hazatérünk a Vígszínházból.

A riporter epilógja

Csák Gyula kitűnő riporter. Nagyszerű szociográfus és jó tollú író. Vagyis minden feltétele megvan annak, hogy ha egy más műfajhoz nyúl - még ha a műfaj

olyan kényes is, mint a dráma teremtsen valamit. *Az együtt egyedül* című drámáját szintén riportanyag ihlette. Egy-szer már mutattak be egy rossz emlékűen gyenge drámát hasonló életanyagból, mely erkölcsnemesítő szándékával giccses szemléletet párosított. De csaknem két évtizede volt ez, mindenki elfelejtette - hál' istennek -, s ezért ne emlékezzünk rá. Most újból a leányszállás került színpadra, mégpedig rendkívül le-szűkített módon egy szoba élete.

S Csák Gyula van annyira író, hogy semmiképpen ne giccses gondolattal próbálkozzék. A giccses gondolat adott esetben lehetne az, hogy a leányszálláson a lányok veszekednek, mert szexuális kielégítetlenségük feszültséget támaszt bennük; azután lehetne az is, hogy a leány-szállás valamiféle lelki ápolda, ahol a jó gondnoknő ápolja leányai lelkét, és visszatartja őket a nagyváros rettentő gonosz, farkasfogú világától. Egyszóval giccses témát nagyon könnyen el lehet gondolni, Csák Gyula viszont alkalomnak tekinti a leányszállást arra, hogy egy sokkal nagyobb horderejű gondolattal birkózzék: vajon lehetséges-e emberi közeledés és emberi együttlét olyankor, amikor valakinek eltitkolt problémái vannak. Az inkognitómentesség és az inkognitó - ezek ütköznek itt össze. S ez a demokrácia egyik általános problémája. Mi úgy szoktuk meg, hogy az emberek általában dolgoznak, közösségi munkát is végeznek, hazatérnek a kisebb közösségbe, s ott is hasonló vagy éppen ellentétes a magatartásuk. Itt viszont azt látjuk, hogy miközben a legérettebb és legöntudatosabb lány igyekszik ezeket az elvont elveket érvényesíteni, gyakorlatilag képtelen rá, mert a leány-szállás egyik tagja eltitkolta, hogy életének és energiáinak nagy részét nem a szeretőire, hanem a gyerekére pazarolja. Az elvont demokratikus elképzelések összeomlanak azon, hogy ezekbe nem kalkulálható be egy sor nem ismert körülmény.

Az alapgondolat itt nagyon jó, de a kivitel gyenge. Nem mintha az alakokat a rendező és a színészek tévesen építették volna fel. Ellenkezőleg, Bodnár Erika ama bizonyos legöntudatosabb lány szerepében tud drámai lenni, s képes még izgatottságában is valami mély mérsékletet megőrizni. A kivitel másik része egy nem létező kórus nem létező, szinte álomszerű szerepeltetése, mely a darab gyengéit óhajtaná eltakarni. Ez a néma pantomimkórus úgy nincs ott, hogy közben állandóan a színpadon van: a drámában ugyanis semmi szerepet nem játszik.

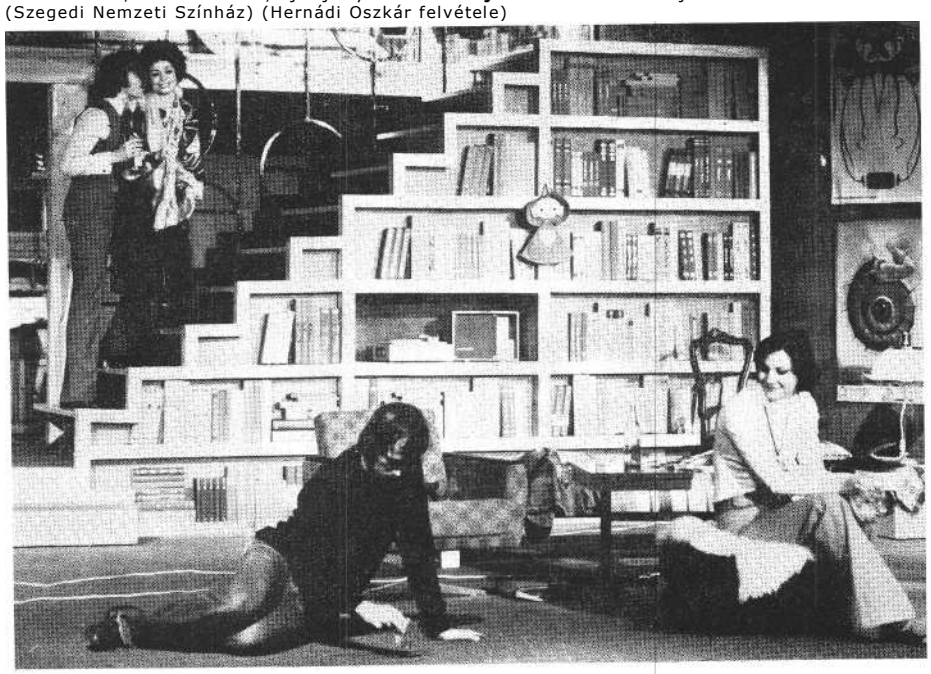
S nem kárpótol a dráma elmaradásáért az sem, hogy néhány kellékfigura kellékkarakterekkel a színpadra kerül : Lukács Margit egy úrinőt játszik, aki az egyik lányt lebeszéli arról az álmáról, hogy az ő úri férjét magának szerezze meg. Mégpedig pontosan úgy érvel, ahogyan egy úrinő érvelhet egy munkáslánnyal szemben, s úgy sorolja föl az úri férj szellemi és kényelmi szükségleteit, hogy közben e szükségletek egyedüli kielégítőjeként saját személyiségét jelöli meg.

A figurák nem segítenek a darabon, melynek konfliktusa voltaképpen ott játszódik le, ahol még a darab meg sem kezdődött. A hősnő ugyanis valamiért nem meri vagy nem akarja megmondani, hol tölti szabad- s időnként munkaidejét, miért festi rosszabbnak magát, mint amilyen. A darab viszont azzal kezdődik, hogy egy falusi lány feljön Pestre, a munkásszállásra telve ideálokkal ezekről valószínűleg nem falun hallott, de hol? -, s azt hisszük, a következőkben majd az ő drámája zajlik. *Ő* azonban jámbor szemlélővé válik két jelenet múlva, és csak így van köze ahhoz, ami lejátszódik, pontosabban *nem* játszódik le, csak valahol a színpad mögött. Ilyenformán itt sem születik dráma.

Látszólag túl szigorú ez az ítélet az *Együtt egyedülről.* Túl szigorúnak tűnik azért, mert ama kevés darabok közül való, melyekben a gondolat valóban új és valóban mély. A demokrácia formalizmusának kutatása ráadásul aktuális is. Annál nagyobb hiba viszont, hogy minden drámaiság a színpadon kívül marad. A gyerekes anyát halljuk ugyan arról regélni, hogy majd férjhez megy az előbb említett úriemberhez, azután halljuk beszélni a gyerekéről, de csak a darab végén és nagyon is közvetve derül ki - szinte leíró módon -: nem engedték a gyereke közelébe, s csak amikor a gyerek meghal, akkor derül ki, hogy a hősnő nem a dorbézolástól, nem a kicsapongástól volt fáradt, hanem mert meg akarta teremteni az anyagi feltételét annak, hogy magához vehesse a gyerekét. Az a gyanúm, hogy ennek a konfliktusnak a hordozására éppen az a néhány szereplő nem alkalmas, akit Csák Gyula kiválasztott. Sajátos dramaturgiai tévedés ez. El-hihető ugyan, hogy sem a nagy életről ábrándozó leány, sem a falusi kislány, sem a szobaparancsnok - aki egyébként maga is teherbe esik, és abortuszt is végeztet, hogy jobban megérthesse lelkileg szobatársnőjét - nem érthetnék meg a gyerekes anya problémáját. Lehet, de ezt csak gondolhatjuk, feltételezhetjük, a drámából mindez nem érzékelhető.

Azért sajnálom a konfliktus csupán áttűnő jellegét, mert feltűnően jó gondolat, feltűnően aktuális ellentmondás van a mélyén, s mi ennek csak az epilógusát kapjuk. S még súlyosbítja a helyzetet,

Szendrő Iván, Markovits Bori, ifj. Újlaky László és **Bajza** Viktória Maróti Lajos színművében (Szegedi Nemzeti Színház) (Hernádi Oszkár felvétele)



hogy a rendező, Sík Ferenc, aki szinte elementáris erővel állított már színpadra több művet is, ezúttal annyira érezte a darab esetlenségeit, hogy keretében kozmikussá növesztette a drámát. Általában nem jó valamit kozmikussá növeszteni, még a legjobb dráma sem növeszthető azzá. Hát még akkor, ha mögötte nincs meg a nagy összeütközés és a konkrét ellentmondás dramaturgiai kibontakoztatásának igazi fedezete.

Válás értelmiségi módra

A legfigyelemreméltóbb drámák közé tartozik Maróti Lajosnak Szegeden bemutatott *Egy válás története* című drámája. Van valami megkapóan tudatos és szellemes is Maróti dialógusvezetésében. Régebbi drámáiban is feltűnt ez. Most azonban nem egy jó jelenetet írt, hanem jelenetek egész sora pereg szellemesen. Ez azért is érdekes, mert maga az alap-képlet rendkívül egyszerű. Van egy férj, aki valamikor író szeretett volna lenni, de jelen pillanatban kiégett újságíró; van egy orvosnő-feleség, aki ahhoz az értelmiségi réteghez tartozik, melynek napi kötött munkaideje és tennivalója van, s ezért sokkal biztosabban áll a lábán, mint férje, a kötetlen értelmiségi. Ehhez járulnak a megfelelő szeretők, a férjé és a feleségé (a férjé obligát módon jóval fiatalabb, mint a saját felesége), továbbá egy Menyhért nevű pártember, aki rendkívül józan, bölcs, nagy hálát érez az őt meg-gyógyító orvosnő iránt. Ezen kívül pusztán Mária Terézia szerepel, aki né-hány világnyelven szól a férjhez, de tulajdonképpen bejárónő, s végül is az elhagyott Doktor urat (ez a férj) gondozásába veszi. Minden hihetetlenül sematikusnak tűnik, még akkor is, hogyha a dialógusok egyáltalán nem azok.

Ezek után még az is világos, hogy ha a bejárónőt leszámítva eggyel több férfi szerepel, mint nő, akkor valaki „ott lesz hagyva" a bejárónőnek. Azonban ebből a témából Maróti egészen jó vígjátéki szituációkat is ki tud csiholni, és helyenként ügyes ötletekkel fűszerezi az ismert drámai sémát. Például a Doktor úr (aki soha nem doktorált, sőt az egyetemet sem fejezte be) hatalmas tragédiáját a darab elejétől a közepéig annak tulajdonítja, hogy lappangó nagy művét nem sikerült kiadatnia. Menyhért elvtárs viszont azért jó elvtárs - többek között -, mert ezt a lappangó és értelmiségi körökben éppen lappangási értékéért becsült kéziratos művet kiadáshoz segíti. Nos, az életmű támasza és talpköve, indítója megjelenik, ezáltal elveszti lappangási értékét, s megtartja betűértékét. A mítosznak vége, és a nagy mű beleolvad a kiadott művek tengerébe. A lap-pangási érték leleplezése ebben a drámában valóban dramaturgiai funkcióval jár. Ugyanakkor Maróti egy pillanatra sem tesz olyat, hogy beállítása szerint most már Vera, a feleség vagy a feleség előző szeretője, Jenő (sőt, akár Menyhért elvtárs, Vera új férje is) a továbbiakban boldogan élnének, amíg meg nem hal-nak.

De a cselekmény és a szituáció szokvány keretéből a sok jó vonás ellenére sem bontakozik ki mindenütt a dráma. Holott Maróti meglehetősen görcsösen erőlteti ezt a kibontakozást, s már annyi mellékutat vagy legalábbis mellékgondolatot váj bele a drámába, hogy a szerkezet helyenként inogni kezd. S végül a drámát úgy fejezi be, hogy Vera és eredeti férje még utoljára szeretkeznek, ami tovább szövi ugyan a cselekményt, de már semmi újat nem ad hozzá, s legfeljebb azt jelzi: mindegyikük tudja: ha nem is kerültek csöbörből vödörbe, de valami hasonló mégis érezhető. Nincs igazi szatirikus kibontakozás. Megkeveredett az állóvíz, majd újra leülepedett ugyanolyan állóvízzé.

A rejtőző igazság

Galgóczi Erzsébet novellái mindig drámai erejűek. *A Kinek a törvénye?* című drámája szintén novellából született, és problémája mind gondolatilag, mind pedig érzelmileg egyike napjaink legfontosabbjainak. Egy téeszelnökről, Mátéról van szó, aki évtizedekkel ezelőtt munkához látott, és felvirágoztatott egy falut. Kitüntetések birtokosa, hatalmas tekintélye van, és részben régebbi érdemei, részben baráti köre, részben pedig a szolgalelkűség hatalmat is biztosítanak számára. A „Gegenspieler" egy fiatal rendőr, aki abban a „naiv meggyőződésben" él, hogy a törvény egységesen kötelező mindenki számára. Úgy véli, hogy a francia forradalom megteremtette a törvény előtti egyenlőséget, nálunk a szocialista forradalom a francia forradalom vívmányait is érvényesíti, ergo a törvény vonatkozik a téeszelnökre is (például nem vezethet ittasan).

A téeszelnöknek nemcsak szép háza van, hanem szép lánya is, és ez a lány beleszeret az említett rendőrbe. Nagyon árnyalatlanul szeret bele - legalábbis a drámában -, de van az úgy néha, hogy a beleszeretések árnyalatlanul történnek.

Most már két ok is volna arra, hogy a kisrendőr, aki egyébként szerelmes, ne keresse a törvényt ott, ahol az igazság lepelbe rejtőzik, és ahol nem lehet megtalálni. De a kisrendőr, Böröcki András ugyanolyan hévvel veti magát bele az életbe, a munkába, mint annak idején Máté tette, s voltaképpen lejátszódik Karinthy Frigyes *Találkozás egy fiatalemberrel* című filozófiai humoreszkjének egyik változata. A szituáció kétségtelenül érdekes, s különösen azért, mert Máté voltaképpen nem akar mást, mint saját életét, dicsőségét élvezni, nem lop, nem sikkaszt, csupán elszakad az emberektől, és nagyon élvezi törvény felett állását. Illetve talán nem is élvezi, hanem az idők változása mintegy kikényszeríti, hogy elszakadjon azoktól az emberektől, akikkel valaha együtt dolgozott. Kezdetben, a hőskorban, amikor még semmi nem volt, és sikerült munkával és ésszerűséggel valamit teremteni. Most megvan a valami. A valami híres. A valamit adminisztrálni kell. Önmagát is adminisztrálni kell. Vadászatokat kell rendezni, összeköttetéseket építeni. Maga a munka, a termelés már megy - legalábbis látszólag - a saját útján. Ebben a darálóban Máté meg van róla győződve, hogy valójában nem is tehetne mást, s az olyan kisebb kisiklások, mint az ittas vezetés, nem számítanak. De ugyanígy távolodik el lányától, mert már az ön- és közadminisztráció, az ön- és közmenedzselés gőzfelhőjében él, s ez a gőz-, sőt alkoholfelhő elkábítja. Valamikor ellenségekkel állt szemben, most azonban valaki olyannal, aki nem ellenség - tehát a szembekerülés számára is érthetetlen.

A megoldás pedig az, hogy a közrend-őr által képviselt lehetőség az első pillanatra mindenkinek rossz. Hiszen ha Mátét, az elnököt megbüntetik, és szigorúan rászorítják az összes törvényes keret betartására, akkor kevesebb vadászatot rendezhet, kevesebb lesz a téesz összeköttetése, egyszóval maga a falu válik gyanússá, a falu kerül szégyenbe, és nem olyan biztos, hogy a szükséges kölcsönöket megkapják. Ez a szükségszerű megoldás. Ezután következik a véletlenszerű, amikor is Máté véletlenül (és a véletlenség ténye nyilván majd igazolódik is) elgázolja a rendőrt, ami által szükségszerűvé válik, hogy a törvény „rugalmas" legyen, hogy a szerelmesek ne lehessenek egymáséi, és minden úgy folyjék, ahogy eddig. A kép, amelyet Gal*góczi* nyújt, döbbenetes, mégpedig azért, mert nem valamiféle rossz vagy go-

nosz indulatok teremtik meg ezt a helyzetet, hanem maga a fejlődés és maga a haladás sajátos ellentmondásossága. Ennek ellenére sem igazán feszült a darab: az igazság rejtett, s annyira rejtett, hogy még motivációkban sem bontakozik ki költőileg a párbeszédekből, hogy mi-ként ideologizálja meg magának az egész falu a kivételes emberek kivételes helyzetét, és miként ideologizálja meg magának azt, hogy a törvényt számon kérni naivitás. Pedig éppen ez a mozzanat emelné ki az igazi tragikumot, s ez nem is igényelne hosszú dialógusokat, szinte stilárisan kellene ott lennie, ahol nincs, s hirtelen megemelné a drámát. Ezért még ebben a darabban is csupán áttűnik az igazság, csupán áttűnik az igazi konfliktus, s nem jelenik meg olyan erővel, mint Galgóczi novellisztikájában. Viszont Galgóczi minden ellentmondás el-lenére is egyre közelebb kerül a drámához. Ha majd a drámai motivációs sorokat jobban mozgásba hozza, akkor nagy drámát írhat.

Az évad tehát áttűnő drámákat hozott, melyek között akadt sok részletértékkel rendelkező, jó néhány gondolatébresztő is. El vagyunk talán kényeztetve? Azt hiszem, nem. Úgy vélem, hogy a dráma és a színpad lényegének megértése felé tart már sok író, és nem szabad sajnálni a fáradságot annak érdekében, hogy ne csak tartson efelé, hanem valóban meg tudja hódítani a színpad világát.

E számunk szerzői:

ÁBEL PÉTER újságíró, a Pesti Műsor munkatársa
ANTAL GÁBOR újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa
BÉCSY TAMÁS a pécsi Tanárképző Főiskola tanára
BUDAI KATALIN egyetemi hallgató
GÁBOR lSTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa GÖRGEY GÁBOR író
HERMANN ISTVÁN az ELTE tanszékvezető tanára
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ. munkatársa
PETERDI NAGY LÁSZLÓ a Színházi Intézet Főmunkatársa
SIKLÓS OLGA a Magyar Rádió rendezője
STREHLER, GIORGIO a milánói Piccolo Teatro rendezője
UNGÁR JÚLIA, a Színházi Intézet ösztöndíjasa
ZSEGIN, NYIKOLAJ a moszkvai Tyeatr helyettes főszerkesztője

NÁNAY ISTVÁN

Egy évad mérlege Debrecenben

Színházi előadásra utazni Debrecenbe évek óta nem túl nagy öröm a kritikusnak. Hol vannak azok az idők - a távoli és a közelebbi múltból -, amikor a Csokonai Színház az ország egyik meghatározó művészi központja volt? Hol vannak a Horváth Árpád, Téri Árpád, Szendrő József vezette társulatok színháztörténeti jelentőségű alkotóperiódusai? Vagy akár a Giricz Mátyás és Ruszt József által fémjelzett és eseményszámba menő előadások ? Jó néhány éve az érdektelenség, a stílustalanság, a koncepciótlanság, a középszerűség, a kényelmesség uralja Debrecen színházi életét, s csupán néha törte meg egy-egy magányos kísérlet, figyelemre méltó előadás a szürke egyhangúságot.

Ennek a jelenségnek nyilvánvalóan színházon kívüli és belüli okai egyaránt vannak. Nem véletlen, hogy az elmúlt időkben az igazgatók és főrendezők jöttek-mentek, volt olyan szezon, hogy csak megbízott igazgató állt egyszemélyben a társulat élén, még főrendezője sem akadt a színháznak. Ám a társulat lényegében ugyanaz maradt. Ilyen esetben természetes a „védekező reflex" mindkét fél részéről: a biztosra menés, a túlélés a fáradságos, küzdelmes megújulás helyett. Láthatólag a város közönsége és a szín-házért felelős testületek, szervek sem igényelték a színház jellegének megváltozását.

Aztán két évvel ezelőtt Sándor János lett a főrendező, majd újabb igazgatóváltozás, s ezúttal a kritikus-dramaturg Bényei Józsefet bízták meg az igazgatói teendők ellátásával. Úgy tűnik, kettejük alakulgató együttműködése nyomán valami megmozdul a debreceni színházi élet állóvizecskéjében.

Erjesztő vita

Ha az 197677-es évad munkáját, eredményeit számba vesszük, vissza kell lépnünk egy évet, amikor az Álföld folyó-irat vitát kezdeményezett a Csokonai Színház tevékenységéről. A vitaindítót Pálfy G. István írta az 1976. áprilisi számban. A válság leglényegesebb okait, a kibontakozás legfontosabb szempontjait jól meghatározva többek között a következőket állapította meg: „Ez a színház több mint egy évtizede válságban van, sőt az első jelek még korábbról valók." „A színház idei fél évadjából nemigen tetszik ki a keresés igénye." „ ... egy válsággal küszködő színháznak először a maga dolgaival kell megbirkóznia, s csak azután hasznos nagyraló terveket szövögetnie." „ ... az ötletekre építő munka helyett az elmélyülés hoz eredményeket. Debrecennek rengeteg pótolnivalója van a mai magyar irodalommal szemben . . . nagyon ritkán fordul elő, hogy a debreceni dramaturg új, eredeti mű írására kér fel jelentős íróink közül valakit. Még a máshol befutottak műveinek újra színpadra állításával is általában éveket késlekedik a színház." „Debrecenben évek óta nincs színházi műhely, nincs stílus. S épp ezért a régi kiválóságok is szürkeségre vannak ítélve."

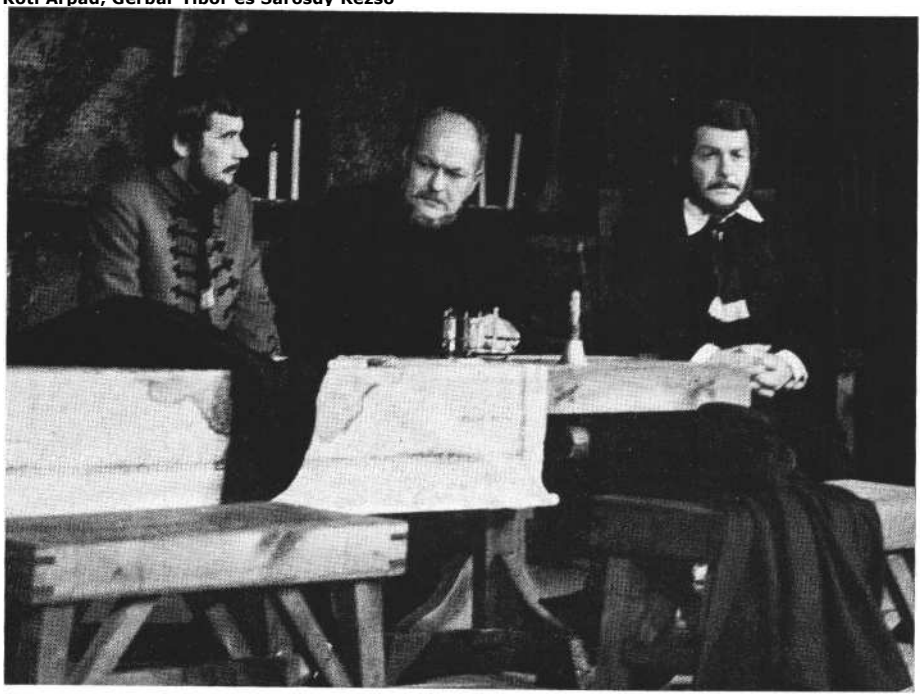
A hozzászólók közül Cs. Nagy Ibolya még keményebben fogalmazott: Annak, hogy ez a színház egyre inkább kiesik az ország szellemi vérkeringéséből, egyik fő okát a színházvezetés gondjainak megoldatlanságában látom. Valamiképpen ide vezethető vissza a feltűnően nagy színész- és rendezővándorlás." A vita további résztvevői csaknem kivétel nélkül bírálták a megcsontosodott bérleti rendszert, mint a biztonságérzet egyik leglényegesebb okozóját, hiszen az évad kezdetekor már teljesítheti a szín-ház a bevételi tervét függetlenül attól, milyen színvonalú produkciókat mutat be a későbbiekben. Felvetődött a réteg-bérlet gondolata, mint ami rugalmasabbá tehetné a bérletrendszert. Többen *szóvá* tették, hogy a Hungária Kamaraszínház jelenlegi állapotában alkalmatlan szín-házi előadásokra, szó esett arról, hogy a színháznak nincs is dramaturgja, hogy túl nagy súlyt kap a műsorban az operett, valamint arról is, hogy a színházért felelős testületek kritika nélküli elismerése övezi a színházat, s ez bénítóan hat a fejlődésre. A színháziak, akikről szólt a vita, hallgattak. Ám beszélt az akkor még kritikus' Bényei József, s mondandójának lényege akár igazgatói program-nak is értelmezhető, ezért érdemes részletesebben idézni gondolataiból: „ .. . egyetlen szellemi műhely sem létezhet társadalmi érvényességgel anélkül, hogy hosszú távra kialakított »koncepcióval« ne rendelkezzék, amely alkotó közösséggé emeli a műhelyt, s amelynek megvalósítása tudatos programot adhat a kö-

zösség minden tagjának." „Gondolati-szellemi-érzelmi tartóoszlopokra van szükség, ahol az egyes előadások az egészet erősítik, egymás értékét emelik épp azáltal, hogy közösségi igényű mondandót közvetítenek magas művészi hőfokon..." „...a lehetséges és igényelt erkölcsi normarendszer kialakításához való hozzájárulást kell vállalnia a színháznak, a szocialista életforma, életmód, emberi kapcsolatok témakörét, arra kell keresni a választ, hogyan éljen az ember korunkban, hogy a közösségben, magánéletében megvalósíthassa a szocialista ember gyakorlati vonásait." „ . . . a vállalt »koncepcióhoz« folyamatra van szükség, stabil művészeti vezetésre, hosszútávú együttes alkotó munkára, természetesen az egyéni képességek, adottságok mellett."

A körülmények

Mint látható, a vita a prózai és operettrészleg munkájáról folyt elsősorban, mintegy jelezve, az operatársulattal, annak műsorával, munkájával jóval kevesebb a gond. Holott a színház a több társulattal együtt alkot szerves egységet, tehát ha az egyik vagy a másik közösséggel külön-külön van valami baj, az messzemenőkig kihat a többire, az egészre. Ugyanakkor a színház egészének legtöbb gondja éppen a több társulatból, az intézmény nagyságából adódik. Néhány adat ennek érzékeltetésére: közel 250 a színház összlétszáma, s ebből csupán 39 a színész, 17 a magánénekes! Az anyagi dotáció szempontjából kötelező évi előadásszám 510, a vidéki szín-házak közül a miskolci-egri színházéval együtt a legtöbb. A zökkenőmentes repertoár jellegű játékrendet nehezíti, hogy egyszerre három darabot kell egyeztetni, mivel három helyen játszik a szín-ház (Csokonai, Hungária és Nyíregyháza - a közeljövőben létrejövő önálló nyíregyházi színház némiképp tehermentesíti majd a társulatot). A vidéki szín-házak közül a debreceniben játszanak legtöbbször egy-egy produkciót, de az operettek nagy szériája mellett például ebben a szezonban *a Fáklyaláng* ötvenes, a *Névnap* hetvenötös sorozatszámot ért meg! (Egy 1974-es kimutatás szerint az országban ötvennél többször 44 darabot játszottak, ebből nyolc gyerekelőadás, négy hagyományos operett, kilenc mai magyar zenés vígjáték, három külföldi kommersz vígjáték, három musical, két magyar romantikus színjáték, azaz több mint hatvan százalékban úgynevezett zenés és könnyebb műfajú darabokat.) A színház állami támogatása 197o óta lényegében nem változott, annak is majd 8o százaléka béralap, tehát a színház egész évi működtetésére az állami támogatás kis hányada mellett a bevételi terv teljesítésével nyert összeget (mely különben nagyobb az állami támogatás említett kisebb hányadánál) használják fel. Akár az előadásszám csökkentése - ami jelentős könnyítés lenne a színház dolgozóinak munkakörülményeiben -, akár a bérleti rendszer feloldása - a színház vezetői szerint is túlhaladott, korszerűsítése és némiképp rugalmasabb megkonstruálása elengedhetetlen - a színház működését veszélyeztethetné. Szinte apróságnak tűnő, mégis egy ilyen nagy létszámú közösség munkáját alapvetően meghatározó körülmények: a színészház leromlott, elavult állapotban van, jó pár művész lakáshelyzete kilátástalan, nincs raktár (egyszerre 1o-15 produkció, köztük zömmel opera van műsoron, ezek díszlet-, kellék-, jelmeztárolása megoldatlan) és így tovább. S mindehhez jön még a legnagyobb aktuális feladat: a színház teljes tatarozása, felújítása, ami évek óta tudott dolog, elodázhatatlan. Úgy tűnik, az 1978-79-es szezontól kezdve az új megyei művelődési központ színháztermében és a kamaraszínházban fog játszani a színház, ami egyrészt jelentősen behatárolja a művészi továbblépés lehetőségét, másrészt embertelenül nagy fel-adatokat jelent a normális munkamenet biztosításában (tárak, raktárak helyzete stb.). Így a most következő évadban a színház vezetőségének erejét, energiáját jórészt leköti majd a felújítás lebonyolításának, előkészítésének, megszervezésének nyakukba szakadt gondja.

Illyés Gyula: Fáklyaláng (Debreceni **Csokonai Színház)**
Kóti Árpád, Gerbár Tibor és Sárosdy Rezső



A műsor

Mindez háttérinformáció ahhoz a vizsgálódáshoz: milyen volt az 1976-77-es debreceni évad ? A legnagyobb eredmény - s ezt a színház vezetői is megerősítették - egy stabilizálódási, megnyugvási folyamat megindulása, esetenként kiteljesedése. Egy vezetőváltozással törvény-szerűen együtt járó - hát ha még az új vezető nem is szorosan vett színházi alkotó ember! - kisebb-nagyobb megrázkódtatást, az épületfelújítással, az új színházi helyiségbe költözéssel járó be-vallott vagy lappangó bizonytalanság-érzetet az évad művészi összképén, az egyes produkciók színvonalán vagy a társulat belső életében alig-alig lehet észlelni. A színház folytatta a - talán túlzottan is - kiegyensúlyozott műsorpolitikáját. Érdemes összehasonlítani két évad bemutatóit.

1975-76
Gorkij: *Kispolgárok.*
Kálmán Imre: *Montmartre-i ibolya*
Shakespeare : *Szeget szeggel*
Tamási Áron: *Énekes madár*
Illés Endre-Vas István: *Trisztán*
Sánta Ferenc: *A z ötödik pecsét*
Baranga : *Legyen eszed, Christofor !*
Eiden-Wiesen: *Tótágas*
Pinokkio (egyeztetési nehézségek miatt levéve a műsorról)
Pathlen Péter prókátor, Hogyan házasodott meg Petruska? (vásári komédiák)

1976-77
Illyés Gyula: *Fáklyaláng*
Ábrahám Pál: *Bál a .Savoyban*
Shakespeare: *Hamlet*
Szép Ernő: *Lila akác* Konsztantyinov-Racer: *Tíz nap szerelemért*
Száraz György: *Az élet vize*
Kertész Ákos: *Névnap*
Juhász István: *A félbehagyott nők*
Pinokkio (felújítás)
Pathlen-Petruska (gyerekelőadás a kamaraszínházban)
Wittlinger: *Ismeri ön a Tejutat?*
(a Színházművészeti Főiskola vizsgaelőadása változatlan szereplőkkel - stúdióelőadásként)
Molière: *A szicíliai* vásári komédia *A csillagszemű juhász* (a jövő szezonról előrehozott évadvégi bemutató)

Kertész Ákos Névnap című drámája Debrecenben (Csáky Magda és Agárdy Ilona)
(Kalmár Tibor felvételei)

Emellett az operatársulat 25 éves fennállását ünnepelendő különösen gazdag műsort állított össze az évadra: Erkel: *Bánk bán,* Puccini: *A köpeny és Gianni Schicchi, Bohémélet,* Verdi: *Traviata,* Mascagni: *Parasztbecsület,* Mozart: *Varázsfuvola,* Muszorgszkij : *Hovanscsina,* Bizet: *Carmen és* Burghauser: *Két úr szolgája* táncjáték, mely magyarországi eredeti bemutató. Az előadások javát júniusban, a Debreceni Színházi Napok örökébe lépő Ünnepi Héten a szocialista országok vidéki operaegyütteseiből meghívott vendégénekesek részvételével együtt láthatta az országos esemény közönsége. (Az operabemutatókra később visszatérünk.)

Ami első látásra feltűnő, megnőtt a magyar bemutatók száma. Ez látványos felelet volt a vita legfőbb követelésére. S hogy nemcsak egyszeri felbuzdulásról van szó, bizonyítja, a következő szezonban is több magyar bemutatót terveznek.

Ám az évad bemutatói meglehetősen vegyes képet mutatnak. Egyfelől klasszikus vagy klasszikussá érő alkotók - Shakespeare, lllyés, Szép Ernő igényes előadásban bemutatott művei, másfelől a bemutathatóságot éppen csak megütő színvonalú vígjáték, *A félbehagyott nők;* Száraz György színházi hagyományokat feszegető darabja, és vígjátékpatronokból összeférccelt szovjet mű; a stúdióelőadásnak minősített Wittlinger-dráma és a könnyedre hangolt *Névnap.* Ez a műsorkonstrukció egy régtől örökölt, megszokássá merevült keret, ami aligha alkalmas arra, hogy a darabok egy évadon belül, vagy évadokon keresztül egymásra rímelhessenek.

A színház a hagyományok és a terv szerint évi tíz bemutatót tart, ebből kettő opera, *egy-egy* operett és zenés vígjáték. A hat prózai bemutató - ami elég kevés! - megint csak a hagyományok szerint mechanikusan tagolódik egy magyar és egy külföldi klasszikusra, két magyar, egy-egy szocialista és nyugati mai műre. De a színháznak kellene ifjúsági vagy gyerekdarabot is játszania, el kellene kezdeni a musicalműfaj meghonosítását, a kísérleti, az intenzív műhelymunkára lehetőséget adó stúdióelőadásokról nem is beszélve. Ezek a feladatok együttesen nyilván meghaladják a színház erejét. Akkor viszont ettől némileg eltérő műsorkonstrukcióra, s ami ezzel együtt jár, módosított bérletrendszerre lenne szükség. Ez utóbbi javítására utal az a kísérlet, hogy bizonyos bérleteknél lehetőség volt már év közben is a választásra, például. A *félbehagyott nők és az Ismeri ön a Tejutat?* között - egyelőre nem sok sikerrel. A műsorterv bizonyos módosulására más jelek is vannak. Mindenekelőtt az évad első bemutatóinak kiválasztása. Ezek ugyanis a magyar történelem egy-

egy jeles eseményéhez kapcsolódó drámák lesznek a jövőben, ahogy idén a *Fáklyaláng,* és a következő szezonban az eredetileg Debrecennek írt Szabó Magda-dráma, az *Az a szép, fényes nap.* Emel-lett minden évben az ifjúságnak szánt bemutatót is tervez a színház: az egyik évben a gyerekeknek, a másikban a kamaszkorúaknak. Így hosszú időre kialakítható, az iskolákkal is egyeztethető koncepcióra épülhet a gyerekelőadások ügye.

Az előadások

A meg-megújuló történészvitákhoz is hozzászól a Rencz Antal által rendezett *Fáklyaláng.* A rendező hagyja érvényre jutni Illyés gondolatait, ugyanakkor bizonyos kritikával szemléli Kossuth és Görgey összecsapását. Elkerüli a divatos elidegenítő, dezilluzionáló megoldásokat, mégis áthangolja Illyés művét, de úgy, hogy az Illyési dikció, a gondolatok súlya és heve megmarad. Á leglényegesebb vonása az előadásnak a bezártság, a meghatározottság érzékeltetése. Min-denekelőtt a díszlettel. Országh Lili a nagy színpadot keskeny térre szűkíti egy egészen előrehozott, háttérdíszletnek felfogható dekoratív, ugyanakkor többjelentésű súlyosnak, vastagnak tűnő fallal. A fal - sok-sok apróbb, nagyobb üreggel - valóban a kazamata képzetét kelti, a mélyedések egyikében-másikában gyertya ég, az előadás elején, a szünetek-ben a színháztermet is csupán ezek a gyertyák világítják meg, mintegy bevonva a nézőt a játék intim terébe és ezáltal a mű légkörébe. A turini hely-színt is ez a háttér díszíti, ezzel jelzik az alkotók, hogy Kossuth számára a történelmi szituációk folytonosak, már Aradon is „börtönben" volt, akárcsak későbbi száműzetésében.

A bezártságot sejteti az aradi helyszínen lévő katonák mozgása is. Csupán Józsa és néhány bajtársa áll Kossuth mellett, a többiek Görgey emberei. Szinte fogságban tartják a kormányt, Kossuthot. Nem elsősorban a Görgey-Kossuth ellentét még fokozottabb kiélezését jelenti ez a sejtetés, inkább a konkrét szituáció realitását, azt, hogy itt már a szubjektív szándékok - akár Kossuthé, akár Görgeyé - semmit sem érnek.

Módosult a közvéleményben élő és az Illyés-drámából is táplálkozó Kossuth-és Görgey-kép. Kossuthot Sárosdy Rezső fáradtabbnak, erőtlenebbnek ábrázolja, mint ahogy a néző - némiképp idealizálva - látni szeretné, Görgey sem az egyértelműen elfogadott áruló Reviczky Gábor alakításában. Ez a meg-közelítés teljes mértékben igazolódik a mű szituációja alapján, hiszen abban a helyzetben, amelyben ez a két sem egy-mással, sem egymás nélkül létezni nem tudó ember van, valóban nem a „nép lelkében élő" bálványok ők. A két főhős ábrázolása a történelmi szemlélet és a dramaturgiai meggondolások alapján rendkívül korszerű, és ez kétség-kívül a rendező értelmezésén kívül a két színész érdeme is. Hiszen - valljuk be - sokkal hálásabb feladat lett volna a hagyományosabb módon megformálni a figurákat. Sárosdyt alkata, szerepköre amúgy is predesztinálta a hagyományos kép ábrázolására, míg Reviczky alkatától éppen a katonásság áll kissé távol, így mindketten a koncepció érdekében önnön színészi lényükön léptek túl, hogy Sárosdy a csendes szavú Kossuthot, Reviczky pedig Kossuth „másik énjét" álmodja színpadra.

Rencznek van még egy fontos ponto-sítása: Józsa szerepét megnövelte. Illyés Gyula a debreceni színház számára átigazította az első felvonás végét. Néhány mondatot áthozott a második felvonásból, tehát már az első felvonásban megjelenik Kossuth, majd utánarohan Kossuthné és figyelmezteti férjét: vigyázzon, Görgey hátha megmérgezte az asztalon álló vizet. Ez egyrészt válasz egy előbbi szituációra, amelyben Molnár alezredes Görgeyt óvja a csapdától, másrészt alkalom Józsa hűségének, önfeláldozásának exponálására: a huszár kiissza a vizet, s miután semmi baja sem lesz, új vizet tölt a pohárba, amit a következő szavakkal nyújt a kormányzó-nak: Kossuth Lajos élete nemcsak Kossuth Lajosé. Ezzel fejeződik be az első, és ezzel a képpel indul a második felvonás, és ez *a záró* mondat tér vissza az utójátékban igen hangsúlyos helyen Józsa turini látogatásakor. Ez a szerep megnövelés, és O. Szabó István kiemelkedően jó alakítása egyértelműen a dráma középpontjába állítja a népet, Józsát, alighanem Illyés elképzeléseivel összhangban. O. Szabó István képes volt arra a színészi bravúrra, hogy 22 évesen a kis külső öregítéssel vált hite-lessé a hatvanéves Józsa szerepében O. Szabó Józsájában erő van, nem esett öregként érkezik „Kossuth apánkhoz", a túlélés, a továbbélés záloga ez a Józsa és azok, akiket képvisel. Így mindaz, amit elmond magáról, a szegényekről, hitelesíti azt a rendezői szándékot, hogy a *Fáklyaláng* mai üzenete: „Soha nem törődhetünk bele még a látszólag reménytelen helyzetekbe sem, mindig keresnünk kell a kiutat, ez a dolgunk." A mű új vonásokkal gazdagított értelmezése, a második felvonás és az utó-játék pontos hangsúlyú, ritmusú rendezői megvalósítása mellett nem hagyható szó nélkül, hogy Rencz az első felvonást nem tudta megoldani - igaz, az írott anyag a töméntelen belezsúfolt ismerettől roppant nehézkes -, de az egyes szereplők bemutatkozása ezt még nehézkesebbé tette: a kép kimerevedik, és fejfényben mondják el a színészek első mondataikat.

Ugyancsak Rencz Antal vitte színre Szép Ernő *Lila ákácát.* Szép Ernő darabjában szinte semmi sem történik, csupán hangulatok, érzelmek közvetítik egy be nem teljesedett szerelem bontako-zását. A rendező stílusérzékét dicséri, hogy az érzelmesség és a tiszta érzelmek közötti mezsgyén tudta tartani az előadást, miközben az állandó érzelmi fázis-különbséget - Csacsinszky Bizonyosné után áhítozik, de az őt semmibe veszi, Tóth Manci viszonzatlanul belehabarodik Csacsinszkybe, a találka Bizonyosnénak flört, Palinak az első próbálkozás, Csacsinszky úgy menekül Mancitól, hogy legszívesebben hozzá menne, Tóth Manci elutazik, mire Csacsinszky vállalni tudná a lány szerelmét stb. - együttérző iróniával ábrázolja. Rencz eddigi munkái alapján láthatóan a kevés szereplős darabokat tudja igazán sikerre vinni. Így a *Lila ákác* esetében is a két-három szereplős jelenetek megvalósítása a legsikerültebb, amikor a játékosságot és a kétségbeesést, az évődést és az alakoskodást, a társra vágyást és a társasági siker keresését együtt, ezek mindig változó arányát megtalálva komponálja meg a szituációkat. Ehhez természetesen nagyon érzékeny színészek is kellenek, s Rencz alkotótársává vált Cseke Péter és Máriass Melinda. Cseke Csacsinszkyben inkább a magát megjátszó, a froclizó, epekedő fiatalt hangsúlyozta, Máriass Tóth Mancija pedig inkább volt a liget tündére, mint táncosnő. Az előadás minden hatáseleme, a szecessziós elő-függöny, a jelzett díszletek - a pad és néhány fa, a vörös szeparé, az artistaügynökség - (Szinte Gábor munkája), a kísérőzene, a koreografált mozgás, a színészi játék, a jól komponált világítás együtt erős atmoszférát sugall, a néző nem tud kilépni a fino-

man felfokozott érzelmi töltésű, ugyanakkor nagyon őszinte hangulatból. Amikor Novák István bölcsen közhelyeket mondogató Angelusz papája, az artistaügynök szétválasztja az egymáshoz hosszú távon aligha összeillő fiatalokat, amikor Tóth Mancinak és Csacsinszky Palinak majd a szíve hasad meg, a lényegében szentimentális befejezés ellenére is létrejön valami ritkán tapasztalható megrendítő erő, ami az előadást koron és helyszínen túl általános érvényűvé teszi.

A debreceni évad legjelentősebb vállalkozása kétségkívül Shakespeare *Hamletj*ének Sándor János rendezte előadása volt. Nem elsősorban a vállalkozás nagysága, hanem Cserhalmi György abszolút mércével mért kiemelkedő Hamlet-alakítása miatt. (Az előadás erényeiről és meg-oldatlanságairól a SZÍNHÁZ 1977, márciusi számában írtam.)

Más szempontból volt jelentős bemutató Száraz György *Az élet vize* című komiko-tragédiája: kísérletező kedve miatt. Még akkor is, ha a kísérlet csak részben sikerült. Száraz György annyi történelmi dráma után elvontabb, általánosabb fogalmazásmódot választott, amikor furcsa, felnőtteknek *szóló* igaz mesét írt Clodiusról, a legszegényebb királyról, aki a halhatatlanságot ígérő élet vizének kiárusításával szilárdítja meg hatalmát, de hogy az élet vizének hatástalansága ki ne derüljön, a legvéresebb terrort vezeti be országába, s nem kíméli sem a fiát, sem az élettársát. A darab távoli rokonságban van a Hamlettel, Clodius, Godiva és Ector, a király, királyné és a daliás királyfi el-fajzott leszármazottja Claudiusnak, Gertrudisnak és Hamletnek. Míg a közép-kori Dániából korokon keresztül a neve sincs országba, időtlen időbe helyeződött a történet, eltorzultak a szereplők; kapzsi, színlelő, minden aljasságra kész Rosencrantzok és Guildensternek nyüzsögnek a király körül, a fecsegő Polonius beprogramozott testőrparancsnok lett, Godiva királynő sárból vétetett, *azaz* előzőleg ringyó volt, Ector erejéből csak néhány ellenkező kamaszos szóra telik, hiába kapja meg a tőrt apjától, ölni nem tud, öngyilkosságra gyáva. Amennyire kifordított értelmű Hamletként értelmezhető Száraz György műve, annyira konkrét is. A főszereplő az élet vize - nevezhetjük ideológiának, H-bombának, kiváltságoknak -, az a csodaszer, amit minden gyenge lábon álló hatalomnak be kell dobni pozícióinak megvédése érdekében, s amiről mindig kiderül, hogy legföljebb ideig-óráig képes elfedni a bajokat, a gyökeres orvoslásra nem alkalmas, sőt, mindig az alkalmazójára üt vissza.

Az előadás ezt a közvetlen, ha úgy tetszik politikai tartalmat nem vállalta, a rendező, Sándor János általános etikai síkra igyekezett emelni a darabot, ahhoz azonban a történet soványka. Clodius szerepében Gerbár Tibor minden tőle telhetőt megtett annak érdekében, hogy ezt a rendkívül sokrétű figurát, akinek a cinizmusába őszinteség, az őszinteségébe cinizmus vegyül, a maga bonyolultságában életre keltse. Végig tolószékben ülve kell játszania, szinte csak a hangjára és mimikájára van utalva; s Gerbár Ti-bor rég nem nyújtott ilyen magas színvonalú alakítást. Mégis nemegyszer hiányérzete van a nézőnek, ám ennek nem annyira a művész az oka, sokkal inkább a többiek elnagyolt, vértelen játéka. Ugyanis a királynak az előadásban nincs valódi ellenfele. A darab különböző szituációiban más és más válik ellenponttá, tehát a jeleneteken belül a király és környezete között konfliktus feszül. De sem Szilárdy István, a királyfi, sem Mátray Márta, a királynő, sem az urak - Bángyörgyi Károly, Kovács Lajos, Sárosdy Rezső, Lengyel János, Kóti Árpád - nem tudnak felnőni a királyhoz, Gerbárhoz. Ez természetesen rendezői megközelítés kérdése is, akár-csak a darab egyik lényeges mellék-vonalának háttérbe szorítása. Herman mágus, az élet vizének kitalálója és készítője a királlyal való együttműködése fejében a szabad tudományos kutatásra kap ígéretet, de ehelyett a tudomány mártírja lesz, amikor nincs már rá szükség, elteszik láb alól. (Ennek a vonalnak jelentéktelenebbé válása nem kis részben Csíkos Sándor fád szerepmegoldásán is múlott.)

Az előadás legnagyobb élménye Frentiu Sever román tervező díszlete és jelmezei. A teljes színpad a játéktér, a forgószínpadon egy lejtő van csupán, ami a forgószínpad helyzetétől függően és a jelenetek hangulatának, helyszínének megfelelően más-más funkciót tölt be. Minden fekete. Az óriási térbe jelenetenként különböző variációban arany képrámákat lógatnak, valamint két aranyozott széket hordanak ki és be. A kereteket vörös és zöld súrló fénnyel világítják meg. A díszlet és a tér fekete-aranyával szemben a ruhák élénk színűek, s a kétféle színegyüttes egyszerre harmonikus és ellenpontozó hatású. Szép, fantáziát mozgató képzőművészeti élmény. (Emlékeztetőül: a tavalyi *Szeget seggel*-előadás tervezője is ez a román művész volt, s ő lesz a következő évad *Három* nővérének is vendégművésze.) Az előadást - annak ellenére, hogy csupán részeredményeket hozott - üdvözölni lehet, és a társulatot további még bátrabb újításokra ösztönözni. Különösen, ha meggondoljuk, hogy az elmúlt években nemigen volt tapasztalható a kísérletező, megújulási kedv a színházban, s nyilván ma sincs teljes egyetértés e téren sem a művészi vezetésen, sem a társulaton belül.

Kertész Ákos *Névnap* című komédiája sikerdarab Debrecenben. (Elvitte a színház az orenburgi gázvezeték építésén dolgozó munkásoknak is Husztra, óriási ünneplésben volt részük a művészeknek.) Kevés vidéki színház van, amely ne játszotta volna a darabot, témája, munkáskörnyezete, jó szerepei miatt érthető is az országos siker. Orosz György csak részben találta meg a darabhoz illő játékformát. Sorozatos ellentét érződik a naturalista és jelzett díszletmegoldások, valamint a stilizált és naturalista játékmód között. Ebből a tisztázatlanságból fakad, hogy annyiféle stílusú színészi alakítást látunk a színpadon, ahányan fellépnek a darabban. Leginkább Sárközy Zoltán és *Agárdy* Ilona találta meg a darab alaphangját. Bár Sárközy Víg Gusztávja kissé intellektuálisabb a szerepből következő asztalos jellemének képest, mégis a kétféle stílust szerencsésen vegyíti alakításában. Agárdy Ilona pedig úgy közönséges, hogy érezzük, a külvilág elleni védekezés jórészt ez a magatartás, de egy kicsit bele is szeretett ebbe a pózba a szomszéd asszonyka. Velük szemben a névnapi vacsora résztvevői - különösen Lengyel János és Csíkos Sándor - külsődleges játékmódjukkal egy más műfajt képviseltek. Csáky Magda a feleség szerepének csak a körvonalait érzékeltette, emiatt - no meg az előadás eleve könnyedre hangoltsága miatt - a befejezés súlytalan lett. Emlékezetes néhány percet jelentett Soós Edit megjelenése. Bözsi, Varga Lehus felesége, nagyszájú, komédiázó asszony, de a mulatozás közben egy-szer csak - néhány pillanatra - kibukik a jókedvű máz alól a keserű, a maga helyzetével tisztában lévő, mégis ezt a helyzetet vállalni kényszerülő asszony igazi arca. Aztán ismét a jópofa Bözsi lesz Soós Edit. A debreceni évadban ritkák voltak az ilyen pillanatok.

Jelenet a Névnap debreceni előadásából (Soós Edit, Lengyel János, Sárközy Zoltán, Csíkos Sándor és Tikos Sári)

Az évad végén mutatták be Konsztantyinov-Racer vígjátékát, a *Tíz nap szerelemértet. A* bevált hatású bohózati elemekből, jól jellemzett figurákból, számtalan bonyodalomból jó érzékkel összegyúrt darab jogászok között játszódik, és egy zűrzavaros válási história közben kiderül: az írott jogi igazsággal szemben sokszor az élet igazságát kell érvényesíteni. A színészek jól érzik magukat a nem túl nagy művészi lehetőséget, de jelentős közönségsikert ígérő szerepükben, s a közönségsiker nem is marad el.

Akárcsak juhász István-Baranyi Ferenc-Illés Lajos zenés vígjátékánál, A *félbehagyott* nőknél. Ám ez esetben érthetetlen és bántó a siker. Ez a bemutató méltatlan a debreceni színházhoz, rossz irányba orientálja a közönséget. A darab közhelyek gyűjteménye: egy festő, Rátóti Pencz a házasság elől, ami tudvalevőleg a művészet halála, egy sokat, főleg „befutást" ígérő kapcsolatba menekül. Ám mit tesz isten, ott is csak a házasság várja a hőst, ráadásul különböző tortúráknak van kitéve, mint torna, úszás, tenisz és minden más, „jobb körökben" szokásos elfoglaltság, ami a karrierhez elengedhetetlen. Így hát a festő visszamenekül a szolid polgári házasságba. Eközben felfelbukkan két részeges zugfestő -- ellenpontul? - ők képviselik a rosszízű kabaréhumort. A darab humora vagy az ivásból, vagy a ruhaváltásokból, vagy a nyápicságból ered, vagy az effajta szójátékokból: Ez a készlet kész lett (egy csésze eltörésekor); Pencz úr, Pencz úr, maga nem Benczur (a kolléga ócsárlásakor). Nem vethetjük a szemére Orosz Györgynek, hogy rendezése nem emelkedik a darab színvonala fölé.

Rendezők és színészek

A debreceni színház művészi tevékenységét alapvetően befolyásolja az, hogy mindössze négy rendező dolgozik a színháznál. Ez azt jelenti, hogy az egy éve diplomázott Rencz Antal például két, már kész előadást igazított a kamaraszínházi körülményekhez, megrendezte a rá eső két nagyszínházi produkciót, emellett egy gyerekelőadást, valamint egy vásári komédiát. Vagy a főrendező Sándor János rendezte *a Bál a Savoybant, a Hamletet, Az élet vizét,* és vendégrendező volt a József Attila Színházban. Hasonló Orosz György és Kertész Gyula operarendezők megterhelése is. Ilyen mérvű munka mellett elég kétséges, hogy kellő figyelem, felkészültség, lelki és fizikai készenlét biztosítható-e minden bemutatóra? Különösen aggasztó ez a helyzet a főrendezőnél, ugyanis ennyi produkció mellett nemigen jut idő, energia az egész alkotó közösség művészi gondjainak megoldására, a tervszerű, koncepciózus továbbfejlődés kimunkálására. S mivel az igazgató nem közvetlenül alkotó színházi ember, különösen nagy terhet kellene átvállalnia a főrendezőnek, hogy a színház művészi munkájának meghatározó egyéniségévé tudjon válni.

Talán a rendezői szétaprózottság, s a közös elveket valló rendezői kar kialakulásának késlekedése az oka annak is, hogy egy évad előadásait figyelve kevés kiugró színészi fejlődésről adhatunk számot, és még kevesebb a kitapinthatóan tervszerű színésznevelő mozzanat. Pedig a színészi képességek fejlesztése, a hosszú távra gondoló feladatmeghatározás elengedhetetlen minden színházban, Debrecenben pedig különösen. A színészek nagy része több éve Debrecenben élő, jobbára középkorú vagy idősebb, gyakran jó-rossz értelemben vett rutinjára építő művész, egy más része viszont pályakezdő. Betöltetlen jó néhány szerepkör, hiányzik egy kor-osztály, a harmincas-negyvenes férfi és női főszerepekre alkalmas színészek. Ahhoz, hogy néhány éven belül stabil vezető színészgárdája legyen a színháznak, elsősorban a most fiatalok nagyon átgondolt nevelésére lenne szükség. Ebből a szempontból csak Cseke Péter, O. Szabó István, Kovács Lajos és Mériáss Melinda idei szereplése biztató. Cseke mint Pathelin Péter prókátor jó beszédkészségével, korrekt szerepépítésével, csibészes humorával tűnt fel; Horatio szerepében - talán a rendezői szándéknak megfelelően - csupán jelen volt, de nem vált az előadás jelentős tényezőjévé (ez a csupán persze nem kevés); igazi szereplehetősége *a Lila ákác* Csacsinszky Palija volt, ezt érett eszközökkel ábrázolta; a *Tíz nap szerelemért* kétbalkezes becsületes ügyvédjét viszont eddigi szerepmegoldásaiból rakta össze. Épp ez utóbbi szerep figyelmeztet: nem volna szabad elkényelmesednie. O. Szabó István kitűnő Józsa-alakításáról már volt szó, *a Hamlet* Laertesét játszotta még, ezzel a figurával nem tudott megbirkózni. Kovács Lajos apró szerepek sokaságát játszotta, úgy tűnik, egyre kiforrottabb lesz, előbb-utóbb jelentősebb feladatok is várnak rá. Mériáss Melinda elementáris humorú és temperamentumú színésznőnek bizonyult a *Pathelin Péter prókátor* és a *Hogyan házasodott meg Petruska? egy*-felvonásosokban. Aztán Tóth Manci-ként remekelt, megmutatva, hogy humora mellett igaz lírája is van, s a *Tíz nap szerelemért* Másájában is volt néhány egyéni, a sablonszerepet jelentősebbé hangoló megoldása.

*

A Debreceni Csokonai Színház az évad elején meghirdette: a színház korunkban nem egyszerűen művészeti intézmény, hanem közművelődési, sőt politikai fórum is, mert minden elhangzott szó, minden ábrázolt jelenség hat azokra, akik befogadják. Legyen tehát az évad a bizalom, a jó szándék, a szocialista művészeti törekvések és az új szellemű közönség egymásra találásának évadja. Ebben a szellemben igyekeztek tevékenykedni. Ez a szándék, reméljük, még következetesebben valósul meg az új évadban.

BÉCSY TAMÁS

Egy regénydramatizálás tanulságai

Császár István: *Istvánfalva* című játéka - a Pécsi Nemzeti Színház színpadán - voltaképp Dosztojevszkij: *Sztyepancsikovo és lakosai* című kisregényének dramatizált változata.

A katonai szolgálattól földbirtokára visszavonult Ezredes és a házában élő Foma Fomics állnak a középpontban. Ok ketten bolondokházává változtatják az itteni életet. Nem elmebetegek sem ők, sem a többiek. A két főalak visszájára fordított, a természetestől alapvetően eltérő életet él, s ezt kényszeríti a többiekre is.

Az Ezredes mamácskájának második férje egy tábornok volt (a dramatizált változatban ezért Tábornokné a neve), akinél Foma a házibolond szerepét töltötte be. Miután férje meghalt, a Tábornokné az ,ő öregasszonyi szerelmének rajongásig imádott Fomájával az Ezredeshez költözött. Az eddig megalázott, pojácaként kezelt Foma a Tábornokné iránta való rajongását felhasználva a ház zsarnokává válik, naponta megalázza az Ezredest és a szolgákat. Mindenki az ő véleményét, hangulatát, pillanatnyi szeszélyét lesi; kiváló tudósnak, művelt embernek tartják, csak azért, mert ő ezt is megkívánja, és nagy „színjátékaiban" el is hiteti velük.

Ahhoz, hogy zsarnokoskodhasson, az Ezredesnek egészen különös egyéniségnek, furcsa jellemvonásokból össze-tett embernek kell lennie. Nagy gyermeki tisztelettel viseltetik anyja iránt, alapjaiban mindenkit megért, mindenkinek mindent megbocsát, mindenkit tisztességes, jó embernek tart, a legkisebb bajért önmagát okolja, mintha rejtett - ismeretlen okból eredő, de állandó - bűn-tudata lenne. Ha valaki úgy tesz, hogy megsértődött reá - s ezt persze Foma minden órában megteszi - azonnal önmagát hibáztatja, megalázkodik és bocsánatot kér. Ha egy-egy pillanatban felismeri Foma valódi arculatát és jellemét, azonnal önmagát korholja, hogy félreértette, saját hiúsága és önzése miatt látta ilyennek.

Foma vagyontalan és műveletlen, de a legkényelmesebb - és a legszabályszerűbb - parazita életet választotta. A ház lakói közül a Tábornokné Társalkodónője és egy fiatal Hadnagy épp ily vagyontalanok, egyikük sem ért semmihez, s állandó vendég mivoltukban ők is paraziták. De lényegében ilyen egy Obnoszky nevű fiatalember és mamája, akik noha nem laknak állandóan itt, gyakori vendégek. Az ingyenélés, a parazitaság tehát teljesen befonta ezt a házat, hiszen a földbirtokos-Ezredes is parazita, persze ő a jobbágyok viszonylatában.

Dosztojevszkij regényében a két jellem mély egymásra utaltsága lényeges társadalmi jelentést hordoz, a korabeli Oroszországra vonatkoztatva. Ez művészileg úgy valósul meg, hogy Dosztojevszkij pillanatokra felvillantott kisemberek, jobbágyok és csak névtelenül, vendég funkciójukkal szereplő mellékalakok szövetébe építi kettejük történetét; ezt gyakran körülöleli a ház, a kert, a táj leírása, amely hagulatában szövi össze - művészi értelmű - egységgé a ház lakóit és az egész történetet. Az Ezredes bűn-tudata és ebből fakadó tehetetlensége, valamint csak dühkitörésig eljutó teljes cselekvésképtelensége, enerváltsága társadalmi jelentéssel telítődik. Igaz, hogy „jó" ember, a mazochizmusig hajlamos az önhibáztatásra, de öntudatlanul saját parazitasága miatt bénult és enervált a magánélet szférájában. Ez a magatartás-és jellemkomplexum, a tudatosságig el nem jutott és így fel nem ismert, de mindig élő társadalmi bűntudat teszi lehetővé a Foma-féle alakok házi-zsarnokságát; ami fordítva is érvényes: a Foma-féle házi-Rasputinok erre a társadalmi gyökerű és szélesen elterjedt enerváltságra építhették parazita élet-módjukat.

Ha egy regényt dramatizálnak, szükségszerűen eltűnik a táj és a ház mint környezet, és ugyancsak szükségszerűen lecsökken a főhősök köré épített, az epikai hitelt megteremtő mellékalakok száma. Megnő ellenben a jellemek önálló voltának, önállóságának jelentősége, hiszen az emberek alapvető és lényeges kapcsolataikra redukálódnak; a viszonyoknak és vonatkozásoknak önmagukban kell „helytállniok", vagyis ezek és tartalmaik teremtik meg a hitelt és a mű egész jelentését.

Nyilván Császár István nem azért dramatizálta a regényt, hogy azt a jelentést és mondanivalót bontsa ki belőle, ami csak a korabeli Oroszországra vonatkoztatva érvényes. Viszont ha dramatizálta, akkor csak az alakok vonatkozásrendszere és cselekvéseik hordozhatják igazán a mondanivalót, a nekünk szóló jelentést.

Mit cselekszenek hát ezek az alakok?

Az Ezredes, önmaga sem tudja igazán, szerelmes Verába, a fiatal nevelőnőbe. Foma meglátja, észreveszi ezt a szerelmet, s mindenképpen meg akarja akadályozni. Él itt velük egy Olga nevű gazdag, de kissé hibbant, középkorú hölgy, s ezt akarja elvétetni az Ezredessel. Olga kezére, pontosabban vagyonára azonban a Hadnagy és Obnoszky is pályázik. Az Ezredes két embert is hív, hogy segítsen neki: a fővárosban élő unokaöccsét és egy Korovkin nevű „híres" tudóst, akit az országúton ismert meg, s aki - szerinte - nagyon szépen tud beszélni a családi boldogságról. Az unokaöcs megérkezik, s ezt Foma önmaga számára sérelmesnek tartja; fél tudatlansága leleplezésétől és hatalmának elvesztésétől. Az unokaöcs azonnal felismeri a helyzetet, Foma valódi jellemét és itteni szerepét. Arra biztatja nagybátyját, dobja ki. Erre az Ezredes elvben hajlandó - mert ő mindig annak hisz, akivel éppen beszél -, de végül egyénisége és mamája iránti tisztelete miatt sosem tudja megtenni. Az unokaöcs tudatosítja a nevelőnőben is és ben-ne is egymás iránti szerelmüket. Éjszaka találkoznak a kertben, s Foma épp akkor lepi meg őket, amikor megcsókolják egymást. Másnap a megsértődött Foma el akarja hagyni a házat. Ez gyakori zsarolási manőver, hisz tudja, a Tábornokné és sleppje azonnal zűrzavart csinál, nekitámadnak az Ezredesnek, mire ő mindig bocsánatot kér tőle, Most azonban Foma túlmegy a határon. közhírré teszi, hogy „hemperegni" látta az Ezredest és a nevelőnőt, mire az Ezredes szabályszerűen kirúgja. Persze kész a ribillió, a mamácska elájul, Fomát visszahozatják. Ő nagylelkűen megbocsát az Ezredesnek, összeadja a nevelőnővel, mire azok ketten ismét a legnemesebb, legjobb embernek tartják Fomát. Végül megjelenik Korovkin, a „híres" tudós, tökrészegen. A regényben ez hátborzongató jelenet, a ház „bolondokháza"-jellege egyszerre evidens lesz. A regényben még egy fontos jelentése van: züllött, semmire se való ember az, akitől az Ezredes saját boldogsága érdekében a nagy segítséget várta és remélte.

Mit jelentenek ezek a viszonyok és ezek a cselekvések nekünk ma, Magyarországon? Az alapvető, a legfőbb jelen-

tést Foma alakja sugározhatná. Hiszen van, ahol eluralkodik a hiú, ostoba, de hatalmát mégis igen tehetségesen fenntartó dilettantizmus, és ismerős lehet az az életjelenség is, amikor a mindenkinek minden cselekvését megértő „jóság" bűnös tehetetlenségbe csap át. Ám ez ma leginkább szülő és gyerek közötti viszonyokban látható, ahol a szülő tehetetlen enerváltsága miatt lesz zsarnok - és társadalmilag haszontalan emberré - a gyermek. A színpadon meg-jelenő életjelenségek közül e szörnyeteg zsarnoki módszerei, a ház fölötti hatalmát megtartó módszerei lehetnének még a mi világunkból ismerősek. Szoktak ma embereket, családokat vagy más közösségeket állandó sértődéssel sakkban tartani, noha nem ilyen abszolút értelemben és ilyen sokáig. A regényben és a dramatizált változatban mindez a magánélet szférájában, a magánéletre jellemző problémák közepette és az erre a létszférára érvényes viszonyrendszerekben jelenik meg.

Régóta tudjuk, a színházi előadás nyilvánossága, szükségszerű „itt-és-most"-ja miatt a néző a színpadon lezajló cselekményhez, de főként az alakok jellemvonásához vagy funkciójához mindig hozzákapcsolja azokat a hozzá tartozó eseményeket vagy jellemvonásokat és funkciókat, amelyeket a színpadon nem mutattak be, de amelyek az adott társadalomban a bemutatott életjelenséggel, jellemmel szükségszerűen kapcsolódnak, azokhoz lényegileg hozzátartoznak. Császár István pusztán dramatizálta a regényt, egy-két nevet és egyetlen szereplő nemét megváltoztatva, más alakokat elhagyva. („. . . *az Istvánfalva* történetével nem is bajlódtam - írja a mű-sorfüzetben -, azt csak úgy elloptam Dosztojevszkijtől. Shakespeare is így csinálta." Az a gyanúnk, hogy Shakespeare egy „kicsit" másként csinálta.) Az Ezredes enerváltságának és Foma zsarnokságának semmi új motívumot és - ez a fontosabb - semmi új kiegészítő funkciót, okot nem adott, de új jellemvonást sem. A nézőtéren ülő emberek számára ezek az alakok - szükségszerűen - nem ágyazódnak bele abba a széles társadalmi és környezeti szövetbe, amibe a regényben, s nem ezen keresztül vagy ezáltal kapják meg jelentésüket és mondanivalójukat. A dramatizált változatban a jelentést csak az alakok mozgásiránya és a mai társadalmi közegre vonatkoztatott tartalma hozhatja létre. Minden régi korban játszódó mű alakjai a színpadon (nem az írott drámai műben!) a színjáték korának társadalmi tartalmaira és viszonyaira, az emberek akkor érvényes vonatkozásrendszereire és funkcióira vonatkoztatva kapnak hitelt és csak így kaphatnak. Ha ilyen nincs, a színjátékot legfeljebb *megérteni* lehet, de nem lesz hatása, nem késztet minket benső átalakulásra. A mai nézőnek semmit sem jelent Foma parazitasága, s az sem, hogy az Ezredes tehetetlenségének saját parazita mivolta az oka. Mindketten extrém karakterekké lettek Istvánfalván. Különösen az Ezredes extrém tehetetlensége marad átalakulásra késztető hatás nélkül, mert előhívja mindenkiben azt a tapasztalatot, hogy egy házizsarnokkal szemben ma mindenkinek van eszköze harcolni; ha más nem, hát a közöny, az, hogy nem törődünk velük. Ha pedig valaki mégis megbénul vele szemben, tőle függetlenül is ér-vényesíti akaratát, különösképpen olyan ügyekben, mint a házasság. Amit a regény olvastakor az alakok társadalmi hitele miatt értünk, hogy ti. az Ezredes miért nem dobja ki Fomát, itt nem értjük, mert a szöveg nem ad az alakoknak ma érvényes motivációt, s mert mi másképpen cselekednénk. Nem arról van szó, hogy másképp *kellene* cselekednünk, hanem hogy másként szoktunk a házi-Fomákkal szemben. Persze hangsúlyozni kell, a bemutatott probléma a magán-élet szférájában játszódik, s magatartásunk is ott érvényes úgy, ahogy az imént jeleztük. És ha a közéletben nem cselekszünk mindig a jelzett módon, a magán-élet szférájában játszódó esemény, az arra érvényes vonatkozásrendszer nem késztethet minket közéleti aktivitásra; ezek nem tehetők át a közélet szférájára, mert ott alapvetően mások a viszonyok és a vonatkozásrendszerek, mások a hatalmaskodást megteremtő és az ezzel szembeni aktivitást megbénító erők.

Az epikai és a drámai műforma közötti lényeges különbségre mutat rá még a regény és a színjáték befejezése. Mindkettőnek a cselekménye lényegében azonos etapokban fejeződik be. (A színjátékszövegben még eggyel több a számuk.)

Ezek: az Ezredes kidobja Fomát, a visszahozott Foma összeadja őt a nevelőnővel, megérkezik Korovkin, az Ezredes visszaküldi a fővárosba unoka-öccsét (ez nincs a regényben), Foma újra menni akar, és újra marad. A dramatizált változatban az Ezredes egyértelműen azért hívja ide unokaöccsét, hogy ő vegye el a nevelőnőt, aki legalább így marad a közelében. A szituációt tehát az unokaöcs megérkezése hozza létre, ez az, ami mindenkit megbolydít; ettől kezdve az emberek vonatkozásrendszere nem mehet tovább az időben változatlanul, a vonatkozásoknak változniok kell. A színjátékszöveg az Ezredes és a nevelőnő szerelmének történetét tette a mű gerincévé, s éppen ezért a dráma cselekményének akkor kellene befejeződnie, amikor az ezt a cselekményt potenciálisan magába záró szituáció összes lehetőségei megvalósultak már, illetve mi-kor azok valósultak már meg. A dramatizált változatban a regény befejezésének etapjai nem cselekményegységek, hanem öt befejezéssé válnak. A cselekmény valójában akkor fejeződik be, amikor Foma összeadja az Ezredest és a nevelőnőt, a többi csak a regényből átvett epikus ráadás.

Császár István igyekezett a történetnek mához szóló jelentést adni azzal, hogy egy elő- és utószöveget írt a cselekményhez. Ebben az unokaöcsöt játszó színész elmondja, egy műkedvelő társulat előadását fogjuk látni, akik most állítják össze a darabot; illetve, hogy amit látni fogunk, az nem komoly, csak játék. Ezt az utószövegben is meghalljuk. Nos, ez a keret teljesen felesleges és értelmetlen. Egyszerűen azért, mert sem-miféle következménye nincs. A szöveget hallottuk, s ettől kezdve minden úgy halad, mintha nem is lett volna ez az előzmény. A színjátékszöveg tehát ezzel sem közvetít mához szóló mondanivalót.

*

Karinthy Márton rendezéseit a Pécsi Nemzeti Színházban egy sajátos látás-mód jellemezte. Röviden úgy határoz-hatnánk meg, hogy a dráma világát idézőjelbe tette. Az idézőjelet a szöveg hordozta kommunikációs tartalom jelentése és az ezt kísérő metakommunikáció jelentése közötti különbség teremti meg. Minden színjátékban az írott szöveg hordozza az egész kommunikáció egyik tartalmát és jelentését, és a színjáték egyéb eszközei (hangsúlyok, modulációk, a tágan értelmezett gesztusrend-szer, a fény, a zene stb. stb.) mint metakommunikáció az egész kommunikáció másik jelentésrétegét. (A színjáték ezért - nyersen - a metakommunikáció művészetének is nevezhető, s a színjáték önálló művészeti ág volta ebből is levezethető.) Tudjuk a kommunikációelméletből, hogy ha a szöveg hordozta tartalom és jelentés között, valamint a metakom-

munikáció tartalma és jelentése között különbség van, mindig a metakommunikáció által hordozott, kinyilvánított jelentést és tartalmat fogadjuk el az igazi, a valódi jelentésnek.

Ismeretes, Sztanyiszlavszkij egész módszere - durván fogalmazva - arra irányul, hogy a szöveg jelentését és a metakommunikáció eszközeivel kinyilvánítható jelentést teljes egységgé olvassza. E században viszont sok olyan színjátékelmélet és gyakorlat született - hadd utaljunk csak Brechtre és *a valódi* Artaud-ra -, amely épp azt célozta, hogy a színjáték önálló mondanivalóját - és művészetét: - épp a metakommunikáció eszközeivel teremtse meg. Ezek az elméletek lényegében arra irányultak ismét: nagyon egyszerűen -, hogy miként lehet a szöveg hordozta jelentéstől eltérő (nem okvetlenül annak ellentmondó!) jelentést kialakítani, közvetíteni; illetőleg arra, hogy mi, milyen legyen ez a jelentés. Nos, ezt az utat járja Karinthy Márton is.

„A színházban - írja *az Istvánfalva* műsorfüzetében - mindig a játék lehetőségei és végletei érdekelnek. A játékban fel-ismert és tetten ért valóság." A játék, kétségkívül, mindig valamiféle idézőjelet teremt. Nem egyfélét, mert a játék is többféle lehet; a majd a valóságos helyzetekben elvégzendő személyes teendőknek és belső állapotoknak nem valódi körülmények között megtörténő be-gyakorlásától és kipróbálásától kezdődően a „rideg" és a „könyörtelen" valóság szépnek, jónak, nemesnek megterem-tett játékváltozatában folyó cselekvéseken keresztül az olyan játékig, amely narkózis, bódulat, egyfajta mámor. Karinthy Márton rendezéseiben - véleményünk szerint - nem arról van elsősorban szó, hogy a színpadon folyó játék játékos mivoltában a nézővel tetten éreti a valóságot; inkább arról, hogy sugallja, fel-ismerteti. Leginkább Páskándi Géza: *Szeretők a hullámhosszon* és Arisztophanész-Katona: *Plutosz* című darabjainak rendezésében sikerült ezt megvalósítani.

Milyen eszközökkel hozza létre az idézőjelet? A kérdés azért fontos, mert az eszközök, amikor megvalósulnak, mindig - és szükségszerűen - befolyásolják vagy módosítják az eredeti célképzetet, ha akarja valaki, ha nem. *A Szeretők a hullámhosszonban* egy mai - már az írott szöveg által idézőjelbe tett - történetet helyezett újabb idézőjelek közé azzal, hogy a színpadról azt sugallta, egy néma-film története volt ilyen, s azzal, hogy te-letűzdelte operettmelódiákkal, a színészek olyan mozgatásával és gesztusrendszerével, amely a némafilmek és az operettek világát idézte fel. Ezzel az írott szöveg jelentésére egy újabb jelentésréteget helyezett, amely ezt mondta: hiába játszódik ma ez a történet, lényegét tekintve olyan ócska giccs, mint amilyenek a némafilmek történetei és az operettek alakjai voltak. Így a színpadi játék nem a valóságot érte tetten, hanem egy régi „művészi" világot; az őáltala megteremtett játékkal nem a valósághoz érkezett, ide csak az általa tetten ért világ közvetítésével, felidézés révén jutott. Ebből a tetten ért világból s ennek közvetítésével azért juthatott felidézéssel a valósághoz, mert e közvetítők valóságtartalma és értéke ma már *közismerten* hazug és hamis. Ez a megoldás egyfelől könnyeden intellektuális - a mai történet valóságos jelentését és értékét a közbeiktatott réteg teremti meg - , másfelől pedig, épp e közvetítés miatt, igényes mulatság.

Mindezeket azért is említjük, mert Karinthy Márton rendezései a Pécsi Nemzeti Színház látogatói számára új látás-módot hoztak, de főként azért, mert - véleményünk szerint - *az Istvánfalva* rendezésében is ezt az utat igyekezett járni.

És kellett is járnia. A színpadon ugyanis egyértelművé válik, hogy ez az élet-anyag a maga valóságában csak a regény műformájával szervezhető műalkotássá. Egy dráma igazán csak az alakok vonatkozásrendszerével - és az ebből következőkkel - közölhet mondanivalót. Egy dramatizálás is csak a vonatkozásrend-szert - és a belőle következőket - veheti át, ezek teremthetik meg csak a hitelességet és a bemutatottak jelentését. Mivel a regényben meglévő vonatkozás-rendszer önmagában nem sugall mához szóló jelentést, és azt sem, amit a regény egész szövete, s mivel a dramatizálás a regényben ábrázolt vonatkozásrend-szerhez nem tett hozzá semmit, a színjátéknak kellett a mához szóló jelentést megszerveznie.

Az Ezredes és Foma kapcsolata, s a történet ma nem hathat igazán idézőjel nélkül. Ha minden jelentésréteg egybeesik, és ezek erősítik egymást, akkor a színjátékban sem kap semmiféle mához szóló, ma hatást kiváltó magyarázó okot sem az Ezredes borzalmakat okozó jósága, sem Foma zsarnokságának lehetősége. A rendezés megkísérelte olyan idézőjelbe tenni az Ezredest, amely azt hordozza, hogy „jósága" a valóságismeret hiányából fakad, ez pedig butaságból, s ez az oka, amiért tűri Foma zsarnokságát. A Foma körüli idézőjel pedig azt nyilvánítja ki, hogy jó pszichológiai érzéke van -- meglátja az Ezredesben az ő számára mindenképp alkalmas „balekot" - és kitűnően színészkedik, mindenkivel el tudja hitetni, amit akar. Ezzel az ő meghatározott viszonyuk - és annak tar-

Kézdy György és Vallai Péter az Istvánfalva pécsi előadásában

Jelenet Császár István drámájából (Takács Margit, Fabó Györgyi, Sír Kati, Győry Emil, Kézdy György és Vallai Péter) (Vörös László felvételei)

talma, oka, motívumai - mai viszonyaink által lesz hiteles, persze még ekkor is csak a magánélet szférájában; a házizsarnokság ezzel a módszerrel és az ilyen egyéniségű emberrel kapcsolatban lehetséges ma.

Kevés vagy alig érezhető viszont az az idézőjel, amibe a mellékalakok kerültek. Azt, hogy ők megmaradnak ebben a légkörben, ebben a házban és a természetes élettől merőben különböző „bolondokháza" életet vállalják, a regény parazitaságukkal indokolta. Mivel az ő esetükben sem a szöveg, sem a színjáték egyéb eszközei nem tesznek ehhez más okokat, csak legfeljebb megértjük, miért élnek itt. Talán olyan idézőjelet kellett volna választani, amely azt a jelentést sugallja, annyira lusták, annyira irtóznak a munkától, hogy még ezt a légkört és életmódot is vállalják, csak ne kelljen dolgozniok. (Persze ezt a jelentést a szöveg is megadhatta volna.) A mellékalakok ehelyett vígjátéki vagy bohózati mozzanatokkal nevettetik a nézőket.

A rendezés így kissé felemásra sikerült. A két főalakba beépített mai jelentéseket, a mellékalakok viszont Sztyepáncsikovóban maradtak.

Kézdy György Ezredese kitűnő alakítás. Á jellemet, a karaktert formálja meg, az indulatos, de megértéssel és jószándékkal teli embert. Az előadás elején még enyhe ellentmondást érzünk az indulatosság és a cselekvésképtelenség között, és nehezen hihetjük, hogy egy ily vehemens ember ennyire tehetetlen. Ekkor még azt gondoljuk, az Ezredes saját indulatait, indulatosságát akarja megfékez-ni, ezt tartja hibájának, s ezért erőltet nyugalmat magára. Később egyre jobban kiderül, nem saját indulatossága el-len küzd, hanem azon gondolatait, véleményét, meglátását nyomja el, amelyek indulatkitörések kíséretében támadnak fel benne. A II. felvonástól egyre több az ilyen pillanat, s mikor Fomát, kívánságára, „kegyelmes úrnak" szólítja, tisztán áll előttünk a jellem összetettsége. Alakítása koherens jellemet állít elénk; mindenkivel szemben, vagyis többféle viszonyban, más és más vonatkozásokban megmarad azonosnak. Szerelméhez Verához, azután anyjához, de az Olgát megszöktető Obnoszkyhoz való viszonyában mindig ugyanaz a jellem; alakításában nem a helyzetek és viszonylatai szabályozzák az embert, hanem a karakter differenciálja a helyzeteket. Ez mutatja, hogy az Ezredest belülről építette föl, s nem a viszonyoktól függő mozaik-alakítást produkált. Amikor olyan mozzanathoz érkezik, amelyben az Ezredes butaságát mutathatja meg, alakját eltávolítja az átéléstől, mintegy „arrébb tolja",

s az említett jelentés itt „bújik ki" az alakból. Kitűnő, komplex és jelentésteli karaktert formál meg.

Győry Emil Foma-alakításának azok az igazán jó részei - s ilyen sok van -, amelyben Foma színjátszóképességét tár-ja fel. Az ostoba, máskor a „bicskanyitogató" és - főként - az önsajnáltató szövegeket úgy játssza el, mint mai, semmirekellő, nagyszájú alakot, aki saját tehetségét csak kijelenti, de semmivel, semmi produktummal nem támasztja alá. Saját értékét, nagyságát olyan meggyőző erővel játssza el, hogy az Ezredesnek valóban el kell hinnie. Külön érdeme, hogy megmutatja, csak a színpadi környezet hihet neki, a nézőnek ugyanis kinyilvánítja a játszott alak tökéletes ürességét, féktelen hiúságát és gonoszságát.

Takács Margitra az a végtelenül nehéz színészi feladat hárult, hogy jobbára csak jelenlétével kell hitelesítenie Foma képtelen uralmának lehetőségét. A színésznő minden alakításán érezhető, hogy igazi színészegyéniség lépett a színpadra. Itt már azzal is megteremti a Tábornokné súlyát, ahogyan felemeli lornyonját, ahogyan a vele különböző viszonyban levő emberekre különbözőképpen ránéz. Az írott szöveg nem hordozza az öregasszony szánandóságát, Foma iránti szenvedélyének köszönhető megalázottságát. Takács Margit ezt is képes megmutatni, amikor az eddig semmibe vett nevelőnőnek - ekkor már fia menyasszonyának - térdenállva könyörög, hogy tartsa itt az újra menni készülő Fomát. (S a nézőben feltámad a gondolat: miért nem keresnek ennek a kitűnő színésznőnek jelentős főszerepet ?)

A mellékalakok is mutatják, hogy az ábrázolt életanyag voltaképp valóban epikus feldolgozást igényel, s nem dramatizálást. A házipióca uralmának hite-les bemutatásához több emberre van szükség. Ha ugyanis kevés emberen uralkodik, mindig felmerül annak a lehetősége, hogy az efféle alak uralma nem szükségszerű, csak a vele kapcsolatba került jellemek véletlenségén múlik. Egy bizonyos számú mellékalakra azért van szükség, hogy ez véletlenségből társadalmilag szükségszerűvé váljon, ami a regényben pompásan meg is történik. De egy drámában mindenkit a szituáció szerves részévé kell tenni, szöveget és cselekvési lehetőséget kell kapniok, hogy mindenki szorosan kapcsolódjék a viszonyrendszerbe. Nos, ez itt nem sikerült. Az Ezredes lánya (Fabó Györgyi), a vagyontalan Hadnagy (Melis Gábor),

a Társalkodónő (Labancz Borbála), Obnoszky (Dávid Kiss Ferenc), az anyja (Péter Gizi), Vera apja (Paál László) jobbára csak a naturális helyzetet hitelesítik, a drámában alig-alig van helyük, s így *vagy* színtelenek, vagy a színjáték bohózati mozzanatait teremtik meg. A II. felvonástól a cselekményben fontos szerepet játszó Vera is csak ittlétével van jelen az egész első felvonásban.

Verát Sír Katalin játssza. Az elmúlt években több hasonló jellegű szerepben láthattuk, s csak igazán jó színésznő tudja megtenni, amit ő, hogy a nagyjából ugyanolyan karakterekben mindig más és más legyen. Itt valóban mélyérzésű, rebbenő lelkű, szerény lányt állított elénk. Alakításából azonban hiányzott az alak kritikája, mai jelentése: az efféle lény életképtelensége.

Vera apja sok gyereket tart el igen kevés jövedelemből, s azt a benyomást akarja kelteni, hogy gyerekei eltartása érdekében mindenki előtt megalázkodik. Megalázkodásai azonban élesen kétértelműek: kinek-kinek kegyetlen igazságokat mond ebben a formában, az alázatosság modorában. Paál László alakításából azonban épp ez a jelentős mozzanat hiányzik. Ha volt is erre szándéka vagy törekvése, alig-alig valósult meg. Burkolt, de éles kritikájából azok, akiket illet, csak az alázatos pojácamagatartást érzékelik, ezen kitűnően szórakoznak. A kritikát elmondó színészi magatartással lehetett volna megmutatni, milyenek is a többiek valójában, miféle emberi hát-térből fakad nevetésük.

Meg kell említenünk Faludy László szolgáját. Ő az az öreg szolga, aki Foma aljas megalázásainak kedvene céltáblája, büntetésből franciául kell tanulnia. Ő emeli fel szavát a legerősebben Foma el-len. Az öreg szolga alakításának hazai színpadjainkon voltaképp oly nagy hagyománya van, hogy közhelymegoldásokat ma már mindenki igen jó színvonalon képes nyújtani. Faludy László alakításában nyoma sincs e közhelyes öreg szolgának. Szolgahelyzetének abszolút biztos tudatával elfogadja sorsát, de ugyanakkor embersége kemény dacot épít belé azzal szemben, aki megalázza. A hihetőnél valamivel élesebb, „forradalmibb" szövegeit - szerencsére nem a lázadó szolga, hanem az emberségét biztosan tudó szolga magatartásával és benső attitűdjével adja elő.

A dramatizálásban a regény egyetlen figurája módosult lényegesebben, s ez a komornyik. Császár István meglátta az eredeti alakban a tehetségtelen költőt, s ezt a vonását domborította ki. Ezzel azonban nem a dramatizálás lényeges jelentéseit erősítette, hanem a humorát. Ifj. Kőmíves Sándor a dilettáns költőnek a mindennapokban tapasztalható megnyilvánulásait építette szövege köré.

A színjáték elején bizonytalan az unokaöcs szerepe, akit Vallai Péter alakít. A regényben ő mondja el az egész történetet. Itt mint a műkedvelő társulat tag-jától a bevezető szövegeket halljuk tőle. Mivel e részletnek semmi következménye nincsen, az alakításban sem kap jelentőséget. Az unokaöcs így minden tekintetben a szereplő alakok egyikévé válik, akinek az a funkciója, hogy állandóan biztassa az Ezredest Foma ellen. Az unokaöcs ezt nemcsak az Ezredes iránti szeretetből teszi, hanem kitűnő valóságismeretből, az egészséges, normális élet iránti alapvető igényből is. A színjátékban csak az Ezredes iránti szeretet csillant föl néha, leginkább Vallai Péter személyes, „nagyfiús" bája érvényesült. Hiányzott az ő alakjából is a mozzanat, amely a mű mai jelentését erősítette volna, hogy alakjában és alakításában a valódi értékek alapján élt élet igazsága kapjon erőteljes megjelenítést.

A Styepáncsikovó és lakói dramatizálása tehát nem sikerült jól, mert a regény világát nem formálta át olyanná, hogy nekünk szóló jelentése is legyen, s ezen csak a rendezés segített, különösen a két főalak megformáltatásával. A mellékalakok kevesebb kritikát és mai jelentést hordoznak, inkább Sztyepáncsikovót idézik, noha jobban szerettük volna bennük is Istvánfalvát látni.

Császár István: Istvánfalva (Pécsi Nemzeti Szinház)

F. M. Dosztojevszkij társszerzői közreműködésével. *Rendezte:* Karinthy Márton. *Díszlettervező:* Najmányi László. *jelmeztervező:* Vágó Nelly m. v. *Asszisztens:* Budai Ilona. *Maszk:* Léka László.

Szereplők: Szivler József, Kézdy György, Vallai Péter, Fabó Györgyi, Takács Margit, Labancz Borbála, Sír Katalin, Paál László, Melis Gábor, Dávid Kiss Ferenc, Péter Gizi, Antal Anetta, ifj. Kőmíves Sándor, Faludy László, Unger Pálma, Győry Emil.

UNGÁR JÚLIA

Kamasz Cyrano Kaposvárott

Mielőtt Rostand Cyranójának kaposvári előadása elkezdődne, a nyitott színpad keltette feszültséget két dolog is fokozza. Az egyik, hogy a színpad hátulról is nyitott, teljes mélységében tárul szemünk elé, a csupasz, piszkos, kopár hátsó falakat nem rejti semmi, sőt a pirosra festett vasajtó még vonzza is tekintetünket. Néhány pillanatig egységben érzékeljük a nézőtér-színpad-színfalak mögötti rész komplex voltát. A másik aktivizáló hatású mozzanat, hogy a szín bal oldalán álló dobogó függönyét reflektor világítja meg. A színpadkép már játszik; visszaveri a színjáték előtti várakozás feszültségét. A nézőtér elsötétül és elcsendesedik, a piros vasajtón bebiceg az öreg kapus. Most válik kézzelfoghatóvá, hogy jó ideje várunk valamire, a csönd már-már elviselhetetlen, a tér üressége felerősödik. Nevetés csattan, kezdődik a játék. A néző feloldódik, megkönnyebbülten figyeli a Burgundpalota közönségének gyülekezését.

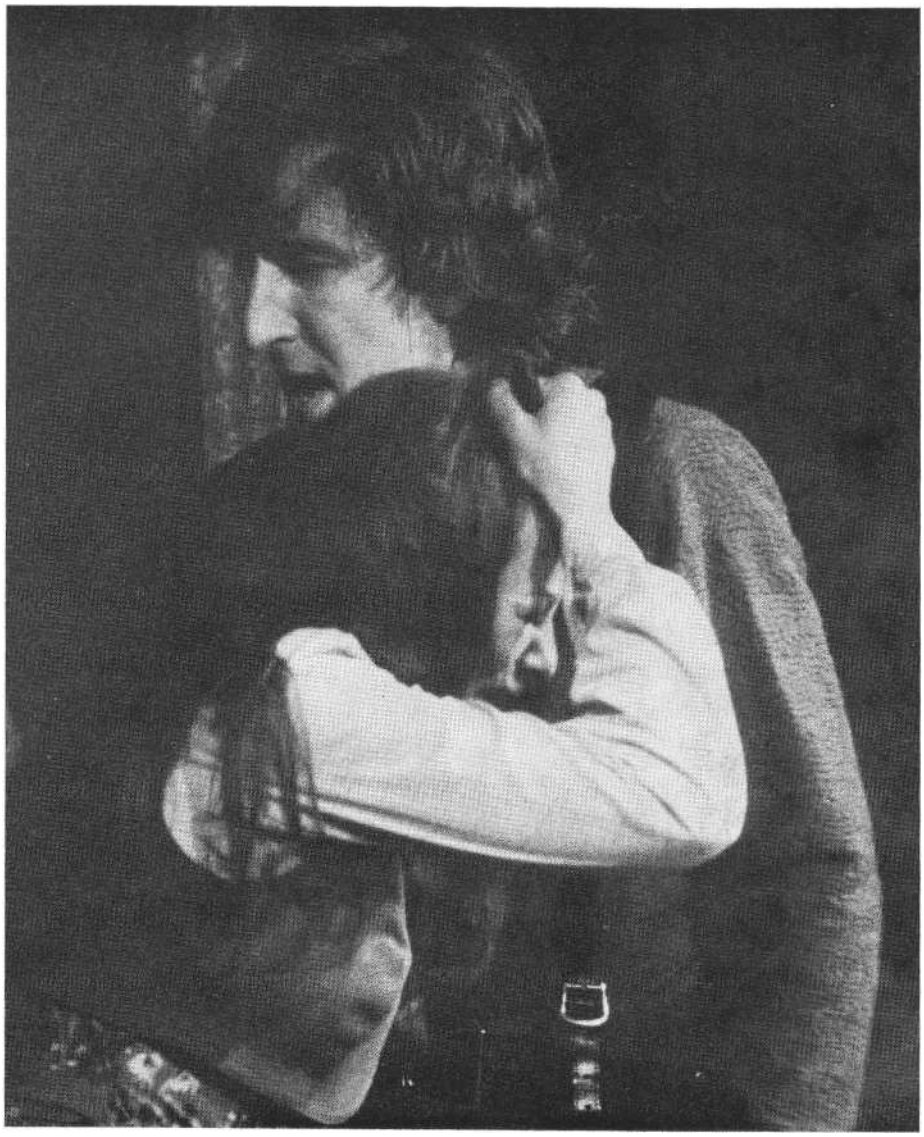
Cyrano színre lép

Szőke István már ebben az első tömegjelenetben felvázolja hősei helyét a darab világában, viszonyukat ehhez a világhoz. Christian félszeg és feszélyezett, zavartan mosolyog, a tömeg néhány gúnyos megjegyzés után tudomást se vesz róla, továbbra is állandó mozgásban marad. Christian a színpad szélére szorul. Egyetlen pillanatra merevedik meg a kép, amikor Roxan ránéz. Christiannak Roxan által lesz színpadi létezése. Gróf Guiche először a tömeg fölötti páholyban jelenik meg, majd lemegy, hogy csodálják, a tömeg körülveszi. Hajbókolnak, hízelegnek neki. Ő mindezt megvetéssel nyugtázza és visszavonul emeleti páholyába. A darab értelmezése szempontjából elhatározó szerepe van Cyrano első megjelenésének: ebben a jelenetben van egy pillanat, amikor teljesen egységesen, falként állnak szemben vele. És azok között, akik a falat alkotják, ott van Roxan, Ragueneau és Le Bret, a barátja is. Ez persze csak utólag válik jelképessé, de a fal, a látvány elemi erővel hat. Ez a pillanat érteti meg velünk, hogy sokkal

súlyosabbról van itt szó, mint egy hetvenkedő, kötekedő komédiásról, aki kellemesebb szórakozást nyújt a tömegnek, mint a színház, amit megzavart. Másrészt ez a pillanat készíti elő az előadás utolsó jelenetét, melyben Cyrano egyedül marad a színpadon. Majd az egységes fal elemeire bomlik. A többség dühös Cyranóra, gúnyolják és félnek tő-le, barátai nem értik, Guiche megveti, a legalantasabb érzések Valvert vicomteban (Galkó Bence) ébrednek. Mikor Galkó eltorzult arccal üvölti: „ ... Önnek az orra . . . az orra nagy!", egy pillanatra megdermedünk. Ez nem egy-szerű sértés, a butaság vak gyűlölete süt belőle. És Cyrano azzal válaszol, ami benne talán még a viselkedésénél is bosszantóbb: a zsenialitásával. A bohóc, a komédiás költőként áll előttünk. A szertelen indulat, ami eddig hajtotta, hirtelen a játék, az alkotás élvezetévé válik. Újabb reakciót vált ki az emberekből, csodálják. Roxan a korlátra könyökölve élvezettel hallgatja.

Cyrano viselkedésére, modorára, egészen a Le Bret-vel való jelenetig jellemző egyfajta kettősség, amit már Helyey külső megjelenése is érzékeltet. Ruhája durvább, egyszerűbb, természetesebb anyagokból készült, mint a többi nemes úré. Színösszeállítása (piros-sárga), szabása, kalapja, köpenye pedig bohócvándorkomédiás-vándordiák benyomását kelti. Azonkívül „pofákat vág", ami szintén kapcsolható a bohócképzethez, de inkább olyan figurára gondolunk, aki-nek minden indulata kiül az arcára, azaz elementárisan őszinte. Az indulat ugyanis, ami Cyranót hajtja, igazi, mégis egész első jelenete alatt szerepet játszik. Megfelel annak az elképzelésnek, amit az emberek kialakítottak róla. De nem azért, hogy megjátssza magát; számára az orrára kényes, kötekedő bohóckodás az önkifejezés egyetlen lehetséges módja. Mikor Le Bret-vel kettesben marad, lefoszlik róla a támadón védekező szerep. Maga is tudja, hogy komédiázott, de mint jó komédiás, büszke az alakítására. Bevallja, hogy nincs egy fillérje sem, mert egész havi apanázsát adta oda a színészeknek. Helyey egy árnyalatnyi öngúnyt csempész a felidézett kézmozdulatba, jelezvén: tisztában van vele, hogy őrültséget csinált, de élvezi a gesztus eleganciáját. Helyey alakítása az előadás alapkérdése. Arcából, testéből, hangjából, mozgásából, egész színészi alkatából személyiséget épít, emberileg hitelesíti a figurát.

Roxan (Réti Erika) és Cyrano (Helyey László) a kaposvári előadásban



Helyey Cyranója kamasz Cyrano. Mozgása laza, még összerendezetlen, indulatai szertelenek, hiú, sértődékeny, büszke, meg nem alkuvó, nagylelkű és nagyon okos. Az egész figurát rendkívüli dinamizmus és kamaszos báj hatja át. Zavartan, megható szentimentalizmussal vallja meg barátjának, hogy szereti Roxant. S most már érthető az előző jelenet nagyhangú, kötekedő indulata. Az persze természetes, hogy Cyrano, akinek nagy az orra, és aki módfelett rút-nak látja magát, a legszebb lányba szeressen bele. Ideálja a tökéletes szerelem, amelyben szép és okos emberek szerethetik csak egymást, Nem bírná elviselni, hogy visszautasítás, esetleg gúny érje szerelmét, ezért inkább megőrzi magában, mint ahogy csak magának ír, és a maga ítéletére hagyatkozik. Mindaddig, amíg Cyrano nem kerül közvetlen kapcsolatba Roxannal, kibírható lenne az egyoldalúság. Csakhogy Roxan találkozóra hívja Cyranót, és a beteljesülés reményében Cyrano testetlen rajongása megérzékül. A Roxan üzenetét hallgató félszeg kamasz boldog hitetlenkedése tombolásba csap. Kapóra jön a Ligničre-re támadó száz orgyilkos. Szavakkal nem lehet már a túláradó boldogság ilyen fokát kifejezni. A Burgund-palota színészeinek vidám tánca mintegy megtestesíti Cyrano érzelmeit, de egy idő után ezt is kevésnek érzi. Csend lesz, a kapu (a színpad mélyén a piros vasajtó) kitárul, friss levegő árad be, egy más világ, az érzéki valóság lehelete. Cyrano felindultsága tovább nem fokozható. A vidám

komédiások serege táncolva, énekelve kivonul a kapun, a színház körüli park békés fái közé. A nézőt pedig hatalmába keríti színház és valóság összefonódottságának érzése, amire az előadás kezdete előtt a színpadkép már utalt. Hogy ez a játék tudatos, azt a darabbeli rendező színpadon maradó, magányos, töprengő figurája bizonyítja.

Egyébként Szőke István rendezésében a többi felvonásvég is nagyon hatásos. A második például, amikor a pofon csattan, és a vörös függöny összecsapódik, kifejezetten teátrális. (A harmadikra s a negyedikre még visszatérünk.) Ezek mind a színházélmény erősítését szolgálják.

Rostand: Cyrano (Kaposvári **Csiky Gergely** Színház). Cyrano **(Helyey** László) és **Guiche** gróf (Rajhona Ádám) találkozása

A cyranói magatartás ellenpólusai

A cyranói magatartás talajtalanságát, anakronizmusát Szőke Ragueneau, Carbon de Castel-Jaloux és gróf Guiche figurájának megemelésével húzza alá. A második felvonás hosszú némajátékkal kezdődik. Ragueneau (Dánffy Sándor) hajnalban munka előtt versírással foglalkozik. Dánffynak sikerül szó nélkül eljátszania, hogy Ragueneau rossz költő, de kitűnő pástétomsütő. Gesztusaiban a felvett entellektüel-allűrök keverednek természetes darabosságával. Ennek legszebb példája, amikor a kemence előtt térdelő inasa nem veszi észre, hogy zavarja mesterét az alkotásban. Dánffy idegeskedni kezd: fejéhez kapkod, ujjaival játszik, felalá járkál, majd megindul és minden finomkodás nélkül fenékbe rúgja az inast.

Carbon de Castel-Jaloux-t (Flórián Antal) azzal emeli ki Szőke, hogy ő mondja Cyrano helyett az „Ezek a gascogne-i legények . . ." kezdetű monológot. Helyey Cyranójának ugyanis a gascogne-i büszkeséghez viszonylag kevés köze van. Ő semmiképpen sem mondhatná el ezt olyan fülhasogató pátosszal, mint ahogy Flórián megteheti. Először nem is értjük, mi történt hirtelen a szín-padon, annyira elüt ez a patetikus hang az előadás eddigi stílusától. De akkor elhangzik gróf Guiche (Rajhona Ádám) hideg, gúnyos mondata, amellyel tönkrezúzza Castel-Jaloux egyébként igen nemes patrióta pátoszát: „A költő, napjainkban szükséges fényűzés ..."

Szőkének szüksége van arra, hogy minél élesebb legyen az ellentét a Guiche gróf képviselte magatartás és a cyranói között. *Az ő* Cyranójában ugyanis gróf Guiche nem egyszerűen Roxan elcsábítására törekedő galád uraság. A gróf meg-testesíti a kor minden elvetemültségét: karrierista, ügyeskedő, esküszegő, orgyilkosokkal dolgoztat, számító, hidegfejű. Rajhona Guiche grófja az előadás egyik legjobb alakítása. Rajhona nem megy, ő vonul, ő hordozza magát. Pillantása lesújtó, árad belőle a megvetés. Kék bársonyruhája, tartása, hangjának, mozgásának előkelő kimértsége, az egész figura eleganciája látványban is tökéletes ellenképe Cyranónak. Megjelenése szinte sugallja, hogy neki nem „erkölcsében van eleganciája . Rajhona ugyanakkor túlnő a típuson, megmutatja a gróf emberi gyengéit: hiúságát, gyerekes büszkeségét, mikor nem akarja elfogadni a táborban a maradék ennivalót, és pompás humorérzékről tesz tanúbizonyságot, amikor éhesen szaglálódva az egész ember szinte egyetlen nagy orrá válik.

Ragueneau és Castel-Jaloux alakjában az előadás e magatartások kritikáját is adja: mindkét figura óhatatlanul komikus, és *ez az* ő esetükben jobban megragad-ható, mint Cyrano bonyolultabb jellemében.

Szerelmi történet

Szőke rendezése a szerelmi szálat is felerősíti, hitelesebbé teszi, a testi érintés szerepével gazdagítja. Cyrano a gyerek türelmetlen izgalmával várja a találkozást Roxannal. Réti Erika piros kalapkájával, piros blúzával, virágos szoknyájával olyan, mint maga az élet. Cyrano lát-ja, hallja, érzi a lányt. Roxan arcához szorítja Cyrano sebesült kezét, mint egy kisgyerekét, hogy meggyógyuljon. Miközben szerelméről mesél, elfelejtkezik a férfiról, már úgy szorítja magához a kezét, mintha a szerelmesét ölelné. Cyrano azt hiszi, Roxan róla beszél, már válaszolna az érintésre, mikor a lány éppen odáig jut szerelme kiválóságainak felsorolásában, hogy „ ... és szép". A teste készült válaszolni, és az is válaszol elő-szőr: elrántja a kezét a nem neki szóló ölelésből. Roxan nem érti, de nem is kutatja a férfi hirtelen mogorvaságának, sót gorombaságának okát. Cyrano szerelmének tombolása kitágította a világot. Roxan számára viszont beszűkült. Cyranóban nem lát mást, mint a „hős rokont". Nyugodtan öltözködik például előtte, és minduntalan a nyakába ugrál. És Cyrano nem nyúl a lányhoz, lecsüngő vagy messze eltartott karokkal áll, amikor a nyakába csimpaszkodik. Cyrano nem alkuszik: a másnak szóló vagy a rokoni ölelés neki nem kell.

Ezután Cyrano már mindenkibe belemar, nem kellenek a csodálók, nem fogadja el Guiche hírrel és dicsőséggel kecsegtető ajánlatát. Megcsalt reményei még jobban eltávolítják a világtól.

Szerelme gazdagabb lett Roxan érzéki közelségétől, és erről lemondania sokkal nehezebb lenne, mint az ábrándképről. Ez teszi érthetővé az ajánlatot, melyet Christiannak tesz. A jelenet pontosan érzékelteti, hogy hogyan születik meg a gondolat Cyranóban. Mindketten mondják a magukét, hiányosságaikon keseregnek. Párbeszédük úgy hangzik, akár az egymásba kapcsolódó fogaskerekek. Cyrano döbben rá, hogy előnyeik és hiányosságaik kiegészítik egymást, hogy Roxan igényeinek csak együtt felelhetnek meg. Christian zavarban van, nem érti, mi történik velük, elképzelni végképp nem tudja, de feltűnik neki, hogy a másik mennyire erőlteti ezt. Gyanakvó kérdésére Cyrano a költői kíváncsiságot hozza fel mentségül. Ez nemcsak kifogás, Cyrano valóban alkot, két emberből egy tökéletes szerelmest csinál. Roxan tehát megkapta, amit kívánt, a csinos arcot, a szép szavakat és a még szebb leveleket. Boldog és szereti Christiant, de még nincs igazán meghódítva. Nem tud-

ja, mitől van így, de a szép szavak és a szép ember nincsenek összhangban. Christian viszont úgy érzi, Roxan már az övé, nincs többé szüksége Cyranóra. Mikor Mihályi Győző bejön a színpadra, azonnal látni rajta, hogy elege van a játékból. Az eddigi zavart, félszeg mosoly helyett makacs elszánás tükröződik az arcán. Meg van sértve önérzetében, és azonnal megsérti Cyrano önérzetét. A két ember valósággal egymáshoz nőtt, ha az egyik mozdul, fáj a másiknak, az egyik öröme a másik bánata. Egymásra vannak utalva. Test és lélek.

Christian tehát fellázad, és Cyrano sértődötten távozik. Roxan elérkezettnek látja az időt, hogy végképp meghódítsák. Az egész szerelmi játékot akarja, annak minden játékszabályával. Az udvarlástól, a szép szavaktól kezdve a beteljesülésig. Réti Erika és Mihályi Győző egész szorosan ülnek egymás mellett, egymás szájába beszélnek. Réti Erika addig pajkos, kedves, szertelen Roxanja az érzéki vágytól reszketve várja, majd hisztérikusan követeli a szép arctól a szép szavakat. Vágya épp úgy irányul a szép szavakra, mint a szép Christianra, s mivel ezt nem kapja meg, lehiggad, hideg lesz és gúnyos. Sajnálkozva simogatja meg Mihályi haját, mintha azt mondaná: „szegény csúf kis béka".

Cyrano időközben visszalopakodott hallgatózni, s most kegyetlen kárörömmel tapsol Christian önálló produkciójának. De természetesen segít. Beáll az erkély alá súgni. Helyey zseniálisan súg - kézzel-lábbal. Megint megcsillantja Cyrano nagyszerű színészi képességeit, alkotó fantáziáját. Christian azonban nehezen érti, hiszen súgni csak annak lehet, aki tudja a leckét. Helyet cserélnek. Cyrano szellemes, könnyed szavakkal felkelti Roxan érdeklődését, legyőzi el-lenállását. A szituáció Cyrano számára teljesen újszerű. Most beszélhet először személyesen, elfogulatlanul szerelméről. Sötét van, az arcát nem látni, elfelejti Christiant, aki tehetetlen fabábként áll-dogál az erkély alatt. A szóvirágok ideje lejárt. Roxan még egy kicsit nyafog utánuk, de ahogy Réti Erika azt mondja, „kérem, a szóvirág szép!", lelepleződik ennek gyerekessége. Roxannal megtörténik a csoda, megismeri az igazi szerelmet, amely már nem uralkodni kíván, ha-nem alázatos, nem kapni akar, hanem adni. Ezt Cyrano testi jelenléte, azaz a hangja idézte elő: Roxan nem tudja, de érzékeli, hogy most ugyanaz az ember gondolkozik, érez és beszél. Már való ban nincs szükség szavakra, Roxan leborul, arcát nem látni, minden vágya kinyújtott kezében összpontosul, csókra várja - Christiant. És Cyrano most megragadja a kezét, hiszen ez most neki szól. Réti Erika hajánál, gallérjánál fogva húzza felfelé Cyranót, és közben kimondja a bűvös mondatot: „És szép vagy ... !" Cyrano megint kitépi magát Roxan kezéből, és Christiant tuszkolja fölfelé. Roxan és Christian ajka összeforr, a jelenet ellenállhatatlan nevetésre ingerel, ugyanis Mihályi olyan látványt nyújt, mint aki egy összetettebb tornagyakorlatot mutat be. A közönség tehát nevet, miközben Cyrano elmondja a híres mondatot: „Jaj! . . . Görcs van a szívem táján, Lázár vagyok a csókok lakomáján." Cyrano szenvedése ebben a szituációban ugyan teljesen átérezhető és indokolt, mégis megérdemli, hogy fájdalma a közönség nevetésébe fulladjon.

Arc és maszk

A nevetést csak fokozza a kapucinus barát fellépése. Á kissé kapatos, szünet nélkül vakaródzó barát (Somogyi Géza mulatságos alakítása, aki egyébként Montfleury, a kapus és az egyik poéta szerepében is igen jó) gróf Guiche üzenetét hozza. Míg Roxan a gróf levelét olvassa, Cyrano és Christian összeborulnak. Egymásnak támasztják fejüket, karjaik egymás vállának támaszkodva összefonódnak. Sok minden van ebben a mozdulatban; a jól végzett munka öröme, fáradtsága, panaszkodás, vigasztalás, az összetartozás, az egymásrautaltság. Ez a mozdulat minden szónál, minden tettnél jobban fejezi ki a két ember viszonyát.

Cyrano azonban nem ér rá, hogy fájdalmát ápolgassa. El kell térítenie a találkozóra készülő Guiche-t, míg a barát összeadja Roxant és Christiant. Helyey maszkot rak az arcára, és fergeteges komédiázásba kezd. Ebben a jelenetben mintegy összefoglalódik, hogy mit jelent számára a bohóckodás. Az egyetlen lehetséges önkifejezési módja, védőpáncél, ami nélkül nem tudna élni. A két álarc (Guiche-en is az van) téren és időn kívül helyezi őket, a gróf felszabadultan hallgatja, adja át magát Cyrano szellemes, okos, lebilincselő előadásának. Mikor Helyey leveszi arcáról a maszkot, és azt mondja „Lejárt a fertály és a szép lovagkor! Mehet az úr! Asszonnyá lett a lány", nem hangzik diadalmasan. Fáradt és kiürült, hiszen minden erejét össze kellett szednie, hogy Guiche és a saját figyelmét elterelje Roxanról és a bent történtekről. Rajhona ránéz Helyeyre és mindent megért. Dühöngésébe valami furcsa férfiszolidaritás vegyül, amit azzal fejez ki, hogy keserűen bár, de elismeréssel adózik Cyrano tudományos értekezésének a holdba-jutás rejtelmeiről.

Gróf Guiche azonban gyorsan lerázza magáról a Cyrano okozta hatást. Bosszúját nem akadályozza Roxannak tett ígérete. A kadétcsapatnak s velük Cyranónak és Christiannak azonnal Arras alá kell vonulnia a spanyolok ellen. Az elválás drasztikus. Cyrano elrángatja Christiant Roxantól. A kamarajellegű erkélyjelenet petárdarobbanások és fojtogató füst kíséretében vált át a „Kadétok tábora" tömegjelenetébe, amely az előadás legsikerültebb tömegjelenete. Ennek egyik oka, *hogy* a kadétcsapat homogén tömeg, egyforma ruhában vannak, Cyrano és Le Bret is a kadétok egyenruháját viseli. A színészek fegyelmezetten játszanak, felszabadultan, élvezettel ugratják gróf Guiche-t, és meghatóan mulatságos igyekezettel tisztálkodnak Roxan tiszteletére. A piros vasajtót ismét kitárják, a színpad kitágul, a szokatlan dimenziótól a jelenet hang-súlyosabb lesz a megszokottnál.

Cyrano a kadétok között is bohóckodik, de most nem magát védi, nekik nyújt erkölcsi támaszt. Guiche-t bosszantja, hogy a gascogneiak nem törtek meg az éhségtől, bőszíti vakmerő, esztelen bátorságuk. Elpusztítja ezeket az anakronisztikus, a korban már nem adekvát értékeket, de a maga ravasz prakticizmusával úgy intézi, hogy pusztulásukban őt szolgálják.

Cyrano Roxannak írt búcsúlevelet nyújt át Christiannak, aki - noha maga kérte - némi gyanakvással veszi el a könnyektől elmosódott levelet. Mihályi Christianjára végig jellemző a gyanakvás. Nem nyílt ember ez a Christian. Mihályi félszeg, kicsit alázatos tartása, ahogy nem néz egyenesen szembe az emberekkel, ahogy pillantása mindig lentről indul felfelé, némi alamusziságot kölcsönöz a figurának.

S ekkor robban be Roxan a táborba. Christian nem érti, miért jött. Egyáltalán nem örül, gyanakvása nőttön-nő. Roxan maga sem tudja, hogy jöttének oka az, szüksége van az erkélyjelenetben elért teljességérzésre. Azt hiszi, hogy elérte a tökéletes, a legtisztább szerelmet, hogy Christiannak csak a Cyrano leveleiből megismert gyönyörű lelkét szereti.

Holott a levelek hitelét éppen az erkély-jelenetben átélt tökéletes szerelem pillanatának ereje adja. Cyrano figyelmeztetni akarja Christiant, aki nem tud a levelekről. Hívja a fiút, aki menne is, de Roxan éppen másfelé rángatja. Christían tehetetlen bábként mozog a két ember között. Ez a kis jelenet jól motiválja a továbbiakban vad elkeseredettségét. Mikor megtudja, hogy Cyrano élete kockáztatásával naponta két levelet küldött, már biztos benne, hogy az szereti Roxant.

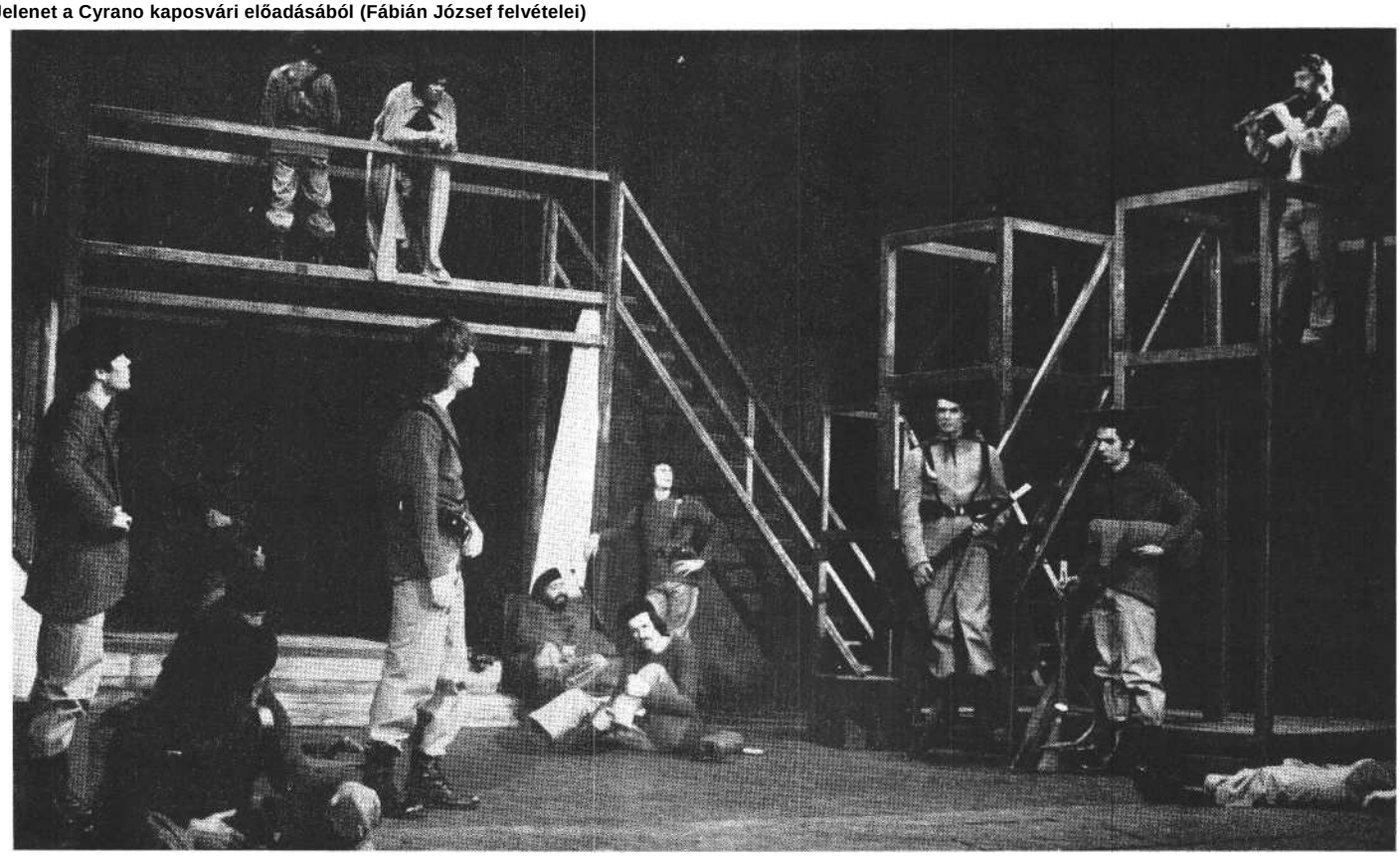
Roxan simogatja, öleli, csókolja Christiant, miközben azt magyarázza neki, hogy már csak a lelkét szereti. És Christian elhiszi, mert ő nem ismeri a szerelem teljességét. Ő csak elképzeli, hogy a szerelemnek lelki oldala is van: az viszont nyilvánvalóan Cyrano. Elküldi Roxant és Cyranóért kiált. Mihályi kiáltása vészjóslóan hangzik. Kétségbeesés, felelősségrevonás, végső elszánás van benne. Christian alakja most megnő. Nem hajlandó elfogadni a nem neki szóló szerelmet. Cyrano viszont már tudja, hogy Roxan csak kettőjüket szeretheti. Most ő öleli, szorítja magához Christiant. A két alak szinte összeolvad, és ez a kép megerősíti bennünk Cyrano igazát. Christian ismét fellázad, de most Cyranón a sor, *hogy* egyedül próbálkozzon megszerezni Roxan szerelmét. Cyranóban ugyan egy percre felvillan a remény, de Roxan előtt ugyanolyan félszeg, szótlan, mint annak idején Christian. Roxan szerelme szempontjából ők külön-külön nem léteznek. Christian halála csak megpecsételi ezt a tényt. Azt, hogy Roxan számára Cyrano lelkét, szerelmét Christian fizikai valósága jelentette, és hogy ez mennyire fontos volt neki, Réti Erikának a holttesthez való hisztérikus ragaszkodása fejezi ki. Ráfekszik, szorítja, összenő vele, mikor Guiche el akarja vonszolni, csak Christiannal együtt tudja felemelni, és mikor végre elválasztják tőle, úgy sikít, mintha a testéből téptek volna ki egy darabot. A gascogne-iak csatába indulnak, és Cyrano végre elsirathatja önmagát, reményeit, szerelmét, Christiant. Ugyanúgy borul rá, mint az imént Roxan. Es a harmadik felvonás záróképe, a lassan nyikorogva lefelé ereszkedő vasfüggöny alatt a halott Christian és a zokogó Cyrano egymástól megkülönböztethetetlen alak-ja még egyszer belénk vési, hogy ez a két ember egészet alkotott.

A gyász rítusa

Az utolsó felvonás Christian halála után tizennégy évvel játszódik. Roxan azóta kolostorban él. A kolostor kertjében kavicsot gereblyéznek. Az apró, monoton zaj érzékelteti, hogy csöndes és egyhangú itt az élet. A színpadon a fekete és a fehér szín dominál. Roxan és Guiche beszélgetnek. Guiche kissé értetlenül áll a Roxan és Cyrano képviselte emberi értékek előtt, de már eljutott odáig, hogy megadja a tiszteletet ezeknek az értékeknek. Hitetlenkedő kérdésére, hogy örökké akarja-e gyászolni Christiant, Réti Erika gyűlölködve, el-torzult arccal, fogai között sziszegi, hogy „örökké". Ez részint erőszakosan, erőltetetten hangzik, részint megvesztegethetetlenül. Guiche számára azt jelenti, hogy bár hajlandó vele Roxan nyugodt hangon eltársalogni, de az alapkérdésben nincs alku. Mint ahogy Cyranóról is hiába beszél szépen Guiche, Cyranót mégiscsak meggyilkolják; ha nem is személyesen ő, de mindenesetre azok, akiket a színpadon egyedül ő képvisel. '

Cyrano és Roxan példaként szolgálnak egymásnak az elveik mellett való kitartásban: létszükségletté lett a másik.

Jelenet a Cyrano kaposvári előadásából (Fábián József felvételei)



Cyrano megmaradt annak a kompromisszumokat nem ismerő, goromba, őszinte, szabadon gondolkodó kamasz-nak, aki volt. És teljesen magára maradt. Le Bret nem számít, neki nincs súlya Cyrano életében. Roxan kitartó hűsége, konok gyásza látszik egyedül igazolni következetes meg nem alkuvását. Az utolsó felvonás lelassult ritmusa, tömjénszagú levegője, de különösen Réti Erika játéka elárulja, hogy Roxannak már nincs köze az élethez. Megkövesedett, kicsit erőszakos gyásza és a Cyranóval való találkozások rituális rendje ad neki tartást. Gyásza épp úgy betölti, mint annak idején szerelme. Az igazi, a nyomorgó, éhező, végzetesen magányos, szerelmes Cyranót nem veszi észre. Mind a ketten, de különkülön belepusztulnak abba, hogy emberi értékeiket nem tudták értelmes emberi cselekvésbe fordítani. Roxan csendes haldoklása még eltarthat egy darabig. Mikor meg-érti, hogy Cyrano tizennégy éve szereti, hogy kölcsönösen megfosztották egymást az élettől, a szerelemtől, kegyetlenül nekimegy. Az ítélet jogos. Két kézzel üti, kövekkel dobálja, artikulálatlan hangon üvölt vele. Egy pillanatra feléled csendes haldoklásából, egy pillanatra felcsillan az élet lehetősége, a két ember csókban fonódik össze. De Cyrano tudja, hogy ilyesmi csak a mesékben van, és Roxan is rájön, hogy már mindenképpen késő.

Cyrano egyedül marad a színpadon. Minden erejét összeszedi, hogy el ne essen, még bohóckodik *egy* keveset a halálnak *(vagy* nekünk). A szánalmasan imbolygó bohóc képe megmerevedik. Előttünk áll Cyrano életműve: egy meggyilkolt bohóc. És felvetődik a kérdés : értelmes élet volt ez? Nem túlságosan. „De néha éppen ez a bolondság üdvös!... Példaképpen s az elvekért túlozni néha jó!"

Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Ábrányi Emil. *Rendezte:* Szőke István. *Díszlet:* Donát Péter m. v. *Jelmez:* Füzy Sári m. v. *Zenei vezető :* Hevesi András. *A rendező munkatársa:* Saád Katalin.

Szereplők: Helyey László, Mihályi Győző, Rajhona Ádám, Dánffy Sándor, ifj. Mucsi Sándor, Réti Erika, Czakó Klára, Farkas Rózsa, Balák Margit, Kiss Katalin, Cselényi Nóra, Flórián Antal, Tóth Béla, Somogyi Géza, Komlós István, Galkó Bence, Simon Zoltán, Balogh Tamás, Jancsik Ferenc, Gőz István, Imre István, Basilides Barna, Németh Ildikó, Kókai Mária, Bárány Erzsébet, Serf Egyed.

BUDAI KATALIN

Minden jó, ha Shakespeare a vége

A Tévedések vígjátéka Veszprémben és Minden jó, ha a vége jó Kecskeméten

Az évadzáró előadásoknak sajátos hagyománya van nálunk. Fáradtak már a művészek, a nézőt is nehezebb lekötni. Olyan jól bevált darabokhoz kell tehát fordulni, amelyek a színészektől s a közönségtől sem követelnek túlzott erőfeszítést. Érthető ez a gondolatmenet, s nem is vezet feltétlenül elnagyolt vagy kedveszegetten összeeszkábált produkcióhoz. Gyakran a rutin, az összeszokottság eleganciája átsegít a nehéz perióduson.

Igazságtalanság mindezt a veszprémi s a kecskeméti Shakespeare-bemutatók kapcsán elmondani, hiszen mindkettő inkább szembeszállni igyekszik a tavaszvéget jellemző színházi bágyadtsággal. Szándékaikban tehát eleve dicsérhetők, a megvalósítás sikerében azonban már nem osztozhatnak ugyanilyen testvériesen.

A veszprémiek az önálló, eredeti értelmezésben ezúttal alulmaradtak. A veszteséget azért is fájlalhatjuk, mert az erre való törekvés nyomokban megmutatkozik, csak éppen a jó elemek egybekapcsolódása, pontosan illeszkedő egymásra épülése marad el. Nyilvánvaló, hogy Bohák György, a rendező a fiúikerpárok felcserélésének kapcsán a személyiség körvonalainak elmosódásáról is szólni kívánt. Ehhez azonban felfűtött atmoszférára, megfelelő környezetre lenne szükség. Olyanra nevezetesen, ahol ilyen furcsaságok a fantasztikumoknak kijáró hitetlenkedés nélkül következhetnek be. Shakespeare talált is ilyen helyet az égei-tengeri Ephesosban, mely elvarázsolt, fojtott erotikájú város képét idézhette föl a kocsmaudvaron szorongó színházjárók számára. A mi színpadunkon azonban kínosan egyenes korlátok (nem hinném, hogy egyéniségünk korlátait hivatottak szimbolizálni) és póznákon meredező szélkakasok láthatók. Fehér Miklós díszlettervező elsősorban a tág mozgástérre ügyelt, de adós maradt a kifordított lélekállapot képi és tárgyi megfelelőivel. A zene igyekszik pótolni a hiányos látványt. Nem bizonyos azonban, hogy a dalmát dallamfoszlányok, a „perzsavásár" motívumok, csimpolyaszó, guzlicaszó egységesen délies hangulatot tud árasztani, inkább zavaróan eklektikus és felesleges hangsúlyokat tesz az egyes jelenetekre.

A ruhák is csak szépek, de nincs mondanivalójuk. Vajon miért, hogy hasítottbőr zeke és roggyantott szárú csizma nélkül már nincs is shakespeare-i ifjú nálunk? Az viszont már nem a jelmeztervező hibája, hanem a rendezői elgondolás következetlenségéből fakad, hogy a két Dromio, az elsodródott Antipholusok szolgái vörös parókával, vásári komédiásoknak maszkírozva tűnnek fel. Egyformának kell lenniük, nem vitás. Egy korábbi színpadi hagyomány figuráiból merítik karakterüket, ez is igaz, hiszen a *Tévedések vígjátéka az* egyik legkorábbi Shakespeare-vígjáték lévén, Plautusra, vásári komédiákra, jogász-kollégiumok mulatságaira tekint vissza. De akkor miért csak rajtuk ennyire hangsúlyosak ezek a vonások? Közelíteni, s nem távolítani kellett volna inkább a két azonos sorstól gyötört ikerpárt, ha úr és szolga viszony van is köztük. A harsány-piros arcfesték és a tűzvörös haj egy más, korábbi színház-és ízléstörténeti korszakba helyezi a Dromiókat, míg a cselekmény további résztvevői mind azonos közegben mozognak. Pedig Tóth Titusz és Vajda Károly, az inas-ikrek látnak a kuszált helyzet legmélyére. Szenvedő alanyai a sorozatos félreértéseknek, összecserélt gazdáik őket hibáztatják, s az állandó lótás-futásban végül ők maguk is elbizonytalanodnak kilétükben. Vajda Károly testesíti meg leghívebben ezt az énhasadásos állapotot: „Ismersz engem, uram? Dromio vagyok én? A te embered vagyok? Én magam vagyok?" - kérdezgeti kétségbeesetten.

A másik két összetéveszthető az Antipholusok (Horváth László és Joós László) csak a környezetükre való reagálásban nyilatkoznak meg, de önmagukkal szemben fel sem merül az identitás megrendülésének kérdése, noha ez lehetne fordulópontja a játéknak. Ok csökönyösen önmaguk, de még így sem elég markánsak. Horváth László nagyobbakat üt és hangosabban kiabál - a különbség ennyi, az egyénítetlen egyéniség elvesztését pedig még nehezebb elfogadtatni.

A női szerepek, rövidségük ellenére, remekbeszabottak. Adriana, ephesusi Antipholus szerető felesége a pokol kínjait állja ki „férje" vélt hidegsége miatt - női logikával azonban mindjárt

visszavezeti múltbeli eseményekre, és így meg tudja indokolni ezt a maga számára. Takács Katalin érzékenyen rátalált erre a szálra, teljes emberi sorsot formált. Megfelelő ellenképe Saárossy Kinga, a nővére lázongásait csillapító húg szerepében. *Az* egyik epizódban igaz öröm Göndör Klára játéka, Apáca-főnöknője finom öngúnnyal egyesíti az elveszettnek hitt *fiaira* találás örömét az asszonyiság jogait követelő mohósággal. Jó Czeglédy Sándor aranyművese is, aki az „örök kereskedő" portréját rajzolja meg. Körülötte zajlik a csetepaté, de neki csak az aranyláncért járó pénz a fontos. A fiait kutató apa háttérben zajló tragédiáját ez az előadás sem tudja szervesen beépíteni, most is csak keretjátékul szolgál s a várható fordulatok bekonferálásának hat Kenderesi Tibor monológja.

Két út kínálkozott: a komédia friss, vidám, okoskodó belemagyarázások nélküli színre vitele, vagy az árnyalatok részletező, átgondolt kifejtése. Egyik sem valósult meg teljesen, s a tétovaság eredménye színtelenség lett.

*

Nehéz fába vágja a fejszéjét, aki Shakespeare „problematikus" vagy „keserű", más néven „sötét" komédiái közül választ. A *Troilus és Cressida* és a *Szeget szeggel* társa *a Minden jó....* Mind-hárman *a Hamlet* és az *Othello* közé ékelődnek, de a tragédiákat lezáró megnyugvás bennük nincs jelen, a felszabadult mosoly itt torz grimaszba rándul. A legmodernebbnek ható, legillúziótlanabb művek ezek, műfajukat nézve talán tragikomédiák. A hangsúly az emberi fogyatékosságokra esik, a gonoszság tudomásulvétele jelenik meg bennük. Ábrázolhatóvá a paradoxon kategóriájában lesznek. A szépnek, nemesnek visszája mutatkozik meg, s a csalódás, keserűség alapjainak feltárása már-már komikus. A nagy dráma katarzisa hiányzik, ugyanakkor az emberi irracionalitások teljes szívű élvezetétől is elesünk, mert nem túl egyszerű a képlet. Töprengeni kell. A kecskemétiek már évekkel ezelőtt buzdítottak erre a *Troilus és Cressida* újrafogalmazásával. A hagyomány vérré vált, s most is termékenyítőnek bizonyult.

Szurdi Miklós, a fiatal rendező fokozatosan fejtette le az egymáshoz préselődő rétegeket. A lélektani hitelesség pengeélen egyensúlyozódik ezért a mellék

Shakespeare: Minden jó, ha a vége jó című vígjátéka Kecskeméten (Hetényi Pál és Koós Olga)

motívumokat biztos támasztékká ácsolta. A főszál ez: Helénát, egy tudós orvos leányát, hálából a Rousillon család neveli. A lány szerelmes az ifjú grófba. S amikor a francia király olyan betegséget kap, melyet csak Heléna képes meggyógyítani az apjától örökölt gyógyírral, jutalmul a fiatal grófot, Bertramot kéri férjül. Az ifjú meglepett, gőgös is, szerelmesnek se szerelmes, korra is éretlen - inkább csatába menekül a nászéjszaka elől. Egy teljesíthetetlen feltételhez köti az igazi házasság létrejöttét: gyűrűjét, s tőle származó gyermekét mutassa fel Heléna. És a lány elindul, zarándoknak áll, saját halálhírét költi, majd amikor Bertram szerelmi légyottot ígér egy firenzei lánynak, ő megy el helyette. A követelményeknek így, akár a népmesék legkisebb királyfia, eleget tesz - övé a férje. Ha egyáltalán kell neki ezek után, így, erőszakkal, csalafintasággal, hajlandósága ellenére megszerezve. Hogy ez utóbbi logikai kátyút kikerüljék, Helénát elvakult szenvedélyűnek szokták ábrázolni, aki fel sem fogja az őt ért megaláztatásokat, ezzel a néző figyelme is elterelődik a lélektani bakugrásról. A kecskeméti Heléna okos és érzékeny, nagyon is tudja, milyen felemás értékű az ilyen győzelem. Szenved, s magát is megveti fanatikus ragaszkodásáért. De kitartó, s a kísérletezők szenvedélyével teszi próbára érzelmeit: mit bír még ki, mennyi terhelést visel el ez a szerelem. Szinte már a bosszú az, amivel végül üldözi Bertramot, a „csakazértis" daca - hogy aztán csodálatot és félelmet gerjesztve választottjában: diadalt arasson. Egy ilyen Heléna már sokkal elfogadhatóbb, mint a szerelemtől vak. Simon Éva színre lépésétől kezdve a fenti folyamatot építi. Csöndes szerénységében nagy erők lappanganak. A szegény rokon szerepében feszeng, tudja, hogy a nemesség nem születési előjog. Piócaszívóssággal küzdi el magát a király színe elé, rábeszéli élete kockáztatása árán is a gyógyszer kipróbálására. Az előadás legszebb pillanata, mikor a kínos kimenetelű udvari férjválasztás után Bertram ridegen kivonul, s Heléna percekig szótlanul fekszik a földön. Színpadi mozgása, gesztusai, de főleg

A Tévedések vígjátéka Veszprémben (Takács Katalin és Saárossy Kinga)

csendjei a bizonytalan hitelű figurából hús-vér nőt varázsolnak elő.

A darab szilárd alapját alkotja a három, idősebb generációt képviselő figura: Rousillon grófnő, Lafeau, a család barátja, s maga a francia király. Kiváló szerepek, Koós Olga, Lakky József és Simor Ottó igen meggyőző alakításában. Az életbölcselet három szféráját testesítik meg: a grófnő az asszonyi-anyai szeretet értő, megbocsátó tudásával gazdag. Lafeau a par excellence „udvari ember". A szavak mestere, s ezért mindjárt átlát a mások hazugságain. A király beteg, így házsártos, mogorva, bizalmatlan. De mert a halálra figyel, az életet távolabbról, szélesebb látószögből szemléli. Simor Ottó fanyar humorú, szkeptikus királya a betegség fázisában a legmeggyőzőbb, az életkedvét vissza-nyerő, újra örvendező uralkodó ábrázolása kevésbé hatásos. Kár, hogy hadar, az első sorokból is nehezen érteni. Koós Olga és Lakky József szövegük legapróbb utalásának is utánajárnak, s azokat egységes szerepépítkezésükbe ágyazzák. Fő érdemük, hogy megmutatják: mindent értenek ebből a világból, de érzelmileg mégis elkötelezettek mellette. A zavaros lelkű fiatalok és a bölcs öregek között rezonőr, a bolond közlekedik. Nemcsak képletesen, hanem a koreográfiának megfelelően, valóságban is. Hetényi Pál intellektuális vagányt formál - színpadi lődörgése gitáros társával együtt az illúziótlan értelem felügyelete alá vonja a cselekményt. Ógyelgésük a sehová-semtartozás látszatszabadságára figyelmeztet, mégis mélyíti, feszesebbé húzza a játékot.

A kis gróf, Bertram, romlott kamasz. Tejfelesszájú, de azt már tudja, hogy gazdag nőt érdemes elvenni, vagy ha a király valamit kér, azt sose tanácsos visszautasítani. Kényes szerep ez. Ha túl szeretetreméltó a legényke, az ember még őt sajnálná Heléna helyett, ha meg túl elvetemült, akkor meg mi értelme a bonyodalomnak. Hidvégi Miklós inkább az éretlenséget, a kamaszos felelőtlenséget hangsúlyozza, így képes megtartani a könnyen boruló egyensúlyt.

Ami Veszprémben a legfőbb kerékkötőnek bizonyult (színpad és jelmez), teljes értékű eleme a kecskemétiek Mindenjó-értelmezésének. Beszél és jellemez a ruha - játszik, figyel a díszlet. (Szakács Györgyi és Najmányi László munkái.) A suhogó háttérfüggöny egyszerre királyi palota, harci sátor és gyönyört rejtő nász-szoba. A „változik a szín" utasítás olyan gyorsan teljesül, ahogy csak filmen lehetséges: lehullik az ezüstszürke, s felkúszik a fehér kelme. Heléna bágyadt púderrózsaszín ruhája a megpróbáltatások sorozatában érett asszonyi vörössé mélyül a darab végére. Parolles-nak, Bertram barátjának papagájszínei feketére komorulnak, mi-kor hazugságai miatt kiebrudalják.

A nyelv is ruha, sőt álruha. Ezt jelenti a jelmezek és a gondolati ív szerves összefonódása. Van ugyanis *a Minden jó*-ban egy izgalmas mellékszál: Parolles, a hetvenkedő katona léprecsalása. Parolles Bertram „rossz szelleme". Lódít, hősnek állítja be magát és gúnyol másokat. Hogy leleplezzék, társai az ellenség képében ejtik foglyul, s a botcsinálta kapitány minden hadi- és személyi titkot azonnal kitálal - csakhogy éppen azok-nak, akikről szólnak. A nyelv, a beszéd az a mágikus eszköz, ami a nemlétezőt valóságosnak tünteti föl. A beszéd álarcot von puszta szándékaink elé: ez tágul Parolles-on keresztül általános gondolattá. S valóban, a darab szereplői valamilyen formában mindnyájan szembekerülnek ezzel a problémával. Parollesban azonban felerősödik és dominánssá válik a szándék és a valóraváltás feloldhatatlan kettőssége, s éppen ez teszi árulóvá és jellemtelenné. Egy tulajdonság felnagyítása szatírához vezet. Shakespeare azonban, mert mindig teljes sorsokat alkotott, nem élt ezzel a módszerrel. Parolles is több, mint egy szimpla hazudozó. Cinikus, „tudja, ki-csoda, és mégis az, aki". Merész választás volt Andorai Péterre bízni a szerepet. Á változatosság, a más irányba mozdulás csak jót tehet a művésznek - ez lehetett, nagyon helyesen, az elgondolás. Ebben az esetben azonban Andorait éppen alkata gátolja, hogy a nagyotmondás anatómiájából adjon leckét. Parolles izgágább és mozgékonyabb. Az ijedtség és hetvenkedés, meghunyászkodás és beképzeltség közötti vibrálást gyorsabb reakciókkal kellett volna megteremtenie. Azt azonban helyesen érzékelteti, hogy

személye nem pusztán aljas tulajdonságok gyűjtőhelye.

Egy Shakespeare-felújítás mindig

esemény. Nem áll elszigetelten a művek tömegében, hanem egy évszázadok óta gazdagodó asszociációs rendszer láncszeme. Úgy kell idekapcsolódnia, hogy az egyediség frissesége a hagyományokhoz simulás ellenére is megőrződjön. A mű újra és újra más oldalát mutassa, ne temesse, de ne is másolja szolgaian a régi megjelenítéseket. A kecskemétiek ezúttal is bizonyították, hogy nem képtelen követelmények ezek, hanem a mindenkori színházélvezők alapvető igényei.

Shakespeare: Tévedések vígjátéka (Veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Szász Imre. *Rendezte:* Bohák György. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Környei Oszkár, Kenderesi Tibor, Horváth László, Joós László, Tóth Titusz, Vajda Károly, Éltes Kond, Czeglédy Sándor, Dévai Péter, Háromszéki Péter, Bakody József, Göndör Klára, Takács Katalin, Saárossy Kinga, Tatár Mária, Losonczy Ariel, Varga Tamás, Árva László.

Shakespeare: Minden jó, ha a vége jó (Kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Vas István. *Rendezte:* Szurdi Miklós. *Munkatársa:* Bors József. *Dramaturg:* Forgách András. *Díszlet:* Najmányi László. *Jelmez:* Szakács Györgyi.

Szereplők: Simor Ottó, Géczy József, Hidvégi Miklós, Lakky József, Andorai Péter, Kölgyesi György, Hetényi Pál, Morva Ernő, Koós Olga, Simon Éva, Balogh Rózsa, Monyók Ildikó, Bölcsics Ágota.

arcok és maszkok

Máriáss Nyegus

Az operettbirodalom eladósodott, a nagykövet a fényes estély költségeit sem tudja kifizetni. És ekkor jöhet a követségi írnok, akinek még a bőre alatt is pénz van. Pénzt azonban nem szerelemből ad, hanem rendjelekért. Mert a kopott írnok sznob és hiú, aki olyan szenvedéllyel gyűjti a kitüntetéseket, mint mások a bélyeget vagy a színes levelezőlapokat.

Gondolom, az olvasó kitalálhatta már, hogy Lehár Ferenc operettjének, a *Víg* özvegynek Latabár Kálmán által külön is híressé tett figurájáról, Nyegusról van szó. Ezt a szerepet a szegedi Nemzeti Színház előadásán egy egészen különleges tehetségű művész, Máriáss József alakítja. Az ő játékát szeretné rögzíteni néhány pillanatfelvétel.

1.

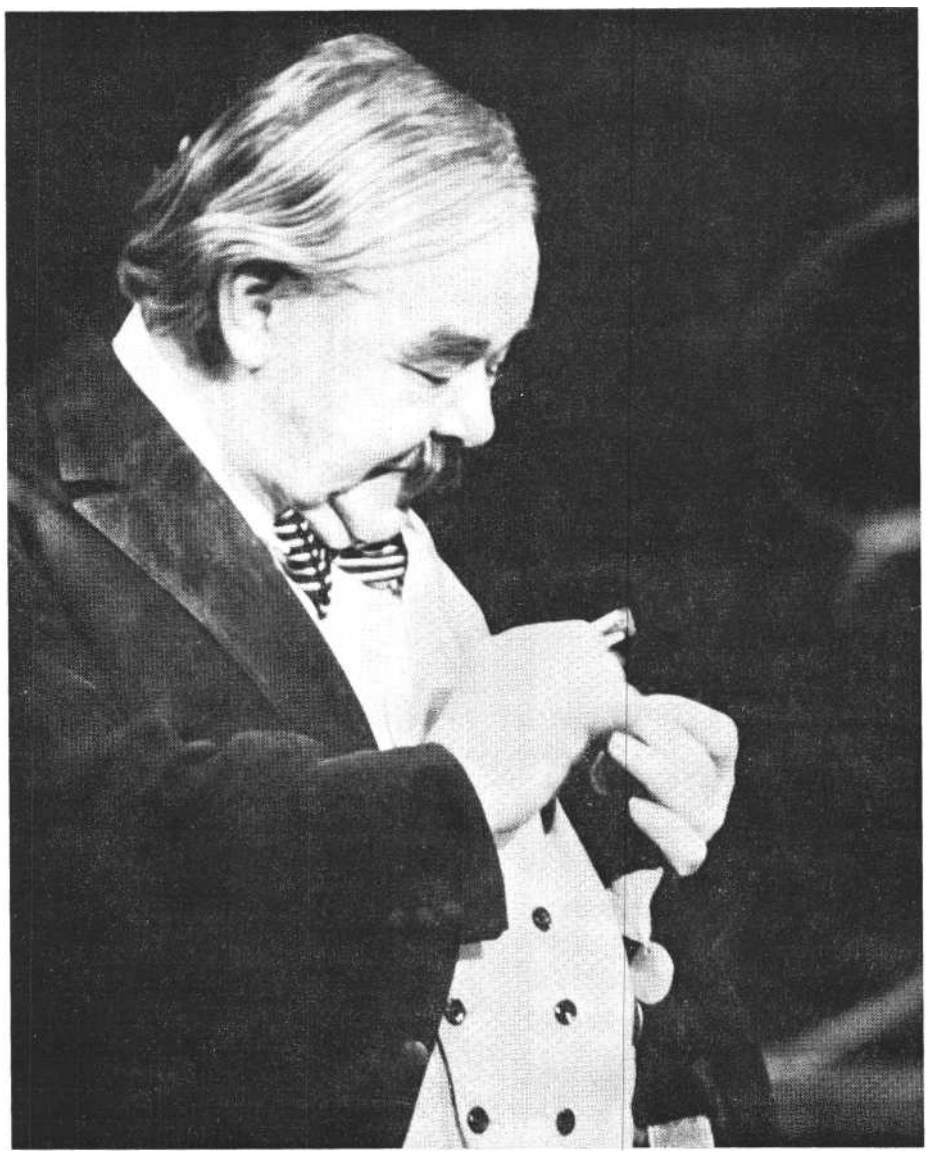
Indul az expozíció, pénzre van szükség. Hátul, a színpad közepéről öreges, cammogó léptekkel bejön egy könyökvédős, kopott fekete kabátos öregember, szomorú, kesernyés mosollyal, mint aki tudja, mi vár rá. Nem Lehár gügye operettfigurája ő, inkább Glauziusz bácsi *az Állami* áruházból. Bár elővehetné már a pénzét, de megvárja, hogy kérjenek tőle, és hogy cserébe a pénzéért fölkínáljanak valamit. A valóság szebb, mint az álom: megkapja az Arany krokodil-rendet. Boldog mosoly suhan át az arcán; erre nem számított. Meghatottságában letérdepel, úgy fogadja el a kitüntetést. Egy rezignált mozdulattal veszi tudomásul, hogy egyelőre, amíg az ország dolgai rendbe nem jönnek, ezt sem viselheti. Büszkesége fásultsággal párosul, szomorúan gyűri be a szivarzsebébe a rendjelet. Aztán, amikor magára marad, széttárja szalonkabátját, amelynek belseje mindkét oldalon ki-tüntetésekkel van kibélelve. Becézgetni kezdi őket, mint kedvenc gyermekeit: ezt ekkor és ezért, amazt akkor és azért kapta. Szemével végigtapogatja, kezével gyöngéden megsimogatja a csilingelő hiábavaló semmiségeket, majd bánatosan, hogy a jelvényeket csak titokban szabad viselnie, egy ölelő mozdulattal összecsukja a zakót, és lassan, óvakodva kiballag a színpadról.

2.

Népünnepély a nagykövetségi palotában. Glavári Hanna, a víg özvegy is - a szegediek megbetegedett primadonnája helyett a Fővárosi Operettszínház művésznője Gallai Judit vállalta cl néhány gyors próbával a szerepet, és játszotta el remek játékkultúrával, királynői fenséggel, ideális, szép énekhanggal, fergeteges sikerrel - népviseletbe öltözött. Gyöngyösbokrétásan tarkálló a ruházata. Nyegusnak is, amikor a második felvonásban ismét megjelenik. Oldalán látszólag a népviselethez tartozó, de mint kiderül, önálló funkciót hordozó fekete tarisznya fityeg. Ez a posztóból varrt táska kincseket rejt: magában. Nyegus, aki-nek a pénzén a víg dáridó folyik kivilágos kivirradtig, menti, ami menthető. Összegyűjti az ellopott ezüstneműt. Hol egy kabátzsebből, hol egy retikülből húz elő kanalat, kést, egyéb evőeszközt. És az elcsent holmik visszaszerzése közben kiderül, mi szüksége volt rá Nyegusnak, hogy ő is népviseletet öltsön magára: így a tömeg közé elvegyülve, feltűnés nélkül tud vigyázni az értékekre. Minta csintalan lurkókat, úgy feddi meg egy-egy szelíd, elnéző mozdulattal, meg-békélt tekintettel az előkelő tolvajokat.

Danilovics Danilótól, a bohém követségi titkártól az ezüst cigarettatárcát

Máriáss József Nyegus szerepében a Víg özvegy **szegedi előadásában (Hernádi Oszkár felvétele)**



akarja elszedni; egy ilyen sehonnai fráternek nem lehet még ennyi saját értéke sem. Amikor azonban Daniló közli vele, hogy ez az övé, hiszen benne van a monogramja, Nyegus hitetlenkedve néz rá. Nincs kétsége, hogy a tárca is lopott holmi, csak azt nem érti, hogyan tudta ez a mihaszna nőcsábász ilyen gyorsan, még az éjszaka folyamán belevésetni a nevét. Ismét bánat és szomorúság fogja el: akadt valaki a palotában, aki nála is csavarosabb eszű. Hiúságában megsértve távozik.

3.

Nyegus nyomoz. Eltűnt egy legyező, amelyre egy ismeretlen rajongó azt írta rá: Imádlak. Azt a megbízást kapja, hogy szerezze vissza a legyezőt, másképpen súlyos botrány tör ki. Széles bársonypamlag szélére telepszik, és sorban maga mellé ülteti a gyanúba fogható, bálozó asszonyokat. Elővesszi maradék bátorságát, hogy közeledése elfogadható és aránylag férfias legyen. Jön az első hölgy; Nyegus megközelíti. Tűzbe jön, és mind hevesebbé váló udvarlása közben rátér a lényegre: elkéri a legyezőt, hogy azzal hűtse hevületét. Amikor azonban kiderül, hogy az illető nő ilyen alkalmakra zsebkendőt használ, megvető mozdulattal küldi el. De arra még van ideje, hogy a szétnyíló retikülbe belepillantson, és szemérmes mosollyal kiemeljen belőle egy eltulajdonított ezüst-kanalat. Aztán folytatódik a játék másokkal, dédelgető és becéző gesztusokkal, hogy az elveszett legyező nyomára bukkanjon.

4.

Eddig mások mulattak az ő pénzén, a fukar Nyegus sajnálja magától a jó falatokat. Most azonban véget vet a garasoskodásnak: a pincértől egy estére elegendő lazacot és hozzá sok-sok pezsgőt rendel. Es amikor a pincér zsúrkocsin begurítja az ételt és italt, Nyegus csodálkozik a legjobban azon, hogy egész életében nem jutott eszébe, lám, így is lehet élni. Paradox helyzet következik. Nem az idegen uraságot eszi ki a vagyonából, hanem azt eszi vissza, amit elloptak tőle. Chaplini helyzetben látjuk: ül a pamlagon, szétterpesztett lábbal, elernyedt testtel, gyomornedveit előkészítve a pompás ízekre. Szemével fölfalná az egész ételrakományt, és nem érti, hogy ez eddig nem jutott eszébe. Nekilát a lakomának. Az első harapás lazac kéjes vigyort csal az arcára: lám most ezt is megteheti, elvégre az ő pénze, ezt az ételt senki sem veheti el tőle. De azután megkeseredik valahogyan a szájíze, meghatódik saját könnyelműségén, potyogni kezdenek a könnyei, megöntözik a lazacot. Így, még jobban elsózva már nem ízlik az étel, különben is elment a kedve tőle. Ő már nem tud változtatni krajcáros életmódján, neki csak az adatott meg, hogy másokat boldogítson. Ezzel az öreges belenyugvással, filozofikus bölcsességgel tolja arrébb a kocsirakomány pezsgőt és lazacot, és inti maga mellé a szép ifjú özvegyet. A mutatós asszonyon szívesen legelteti a szemét, hiszen ő sem érzéketlen a női bájak iránt. De ha nem kellett neki sem a lazac, sem a pezsgő, most megérti, hogy Glavári Hannát sem neki rendelte a sors. Nagyapai hangját veszi elő: valaha a víg özvegy nagyatyjának volt kártyapartnere. Ez a tónus jobban illik hozzá, mint a léhaság. Ellágyuló tekintettel nyugszik bele a megváltoztathatatlan sorsba: az idő eljárt felette, az idő Glavári Hannának meg annak a széltoló Danilónak kedvez.

5.

Nyegus udvarol. Ő is tudja, sejteti a nézőkkel is, hogy irreális a helyzet. Félszeg, bátortalan, már-már elutasító mozdulattal hagyja vonszoltatni magát az ifjú özveggyel, hogy az orfeummá átalakított báli teremben leüljön Hannával szemben és szépeket mondjon neki. Egyébként most is szánalmas szerepet osztottak ki számára; heves udvarlásával neki kell kiugratnia a nyulat a bokorból, vagyis a nyegle Danilót féltékennyé tenni. Ügyefogyott, suta, lagymatag széptevésén két bosszantóan kellemetlen érzés lesz úrrá. Vele egy vonalban a minden szóra éberen figyelő, ugrásra kész követségi titkár ül, és ki tudja, mikor rohan rá Nyegusra, hogy dühödten széttépje. De ami ennél is elkeserítőbb: szorítja a fényes lakkcipő. Figyelmét meg kell osztania Hanna, Daniló és a lábbeli között. Ez utóbbitól egy félénk és zavart, mert az etikettet sértő, de mégis heves és gyors mozdulattal megszabadul. Lerúgja a lábáról a cipőt, és most már bátrabban vívhat meg az ellenféllel is.

Daniló nem tudja türtőztetni magát. Félbeszakítja az udvarlást, és az öreg, petyhüdt bőrű, szomorú arcú kis írnok egykedvűen nyugszik bele, hogy a fiatalok egymásra találnak. Már-már kioldalogna, hogy boldogságukat ne zavarja meg, de sántikálva, csak az egyik lábán cipővel visszaballag a másikért. Nem húzza fel, elege volt már a szenvedésből. Magasra tartott kezefejére teszi, és úgy vonul ki a cipővel, mint győztes hadvezér a zsákmányolt zászlóval.

Valóban győztes Máriáss József. Csatát nyert egy ízlésesen, kellemesen tálalt operettelőadáson. De vajon nagyszerű tehetségét kizárólag a *Víg* özvegyben lehet és kell bizonyítania ennek a különleges művészi adottságokkal rendelkező színésznek ? Á színlapok tanúsága szerint Szegeden a prózai műfaj alig-alig számít rá. Nem pazarlás ez?

G. I.

HELYREIGAZÍTÁS

Júliusi számunkban cikket jelentettünk meg Kovács Lajosnak a békéscsabai Névnapban nyújtott alakításáról, de az előadásból leadott képen sajnálatos módon Kovács Lajos nem látható. Az alábbi képen : Kovács Lajos Mazúr Laci szerepében.

(Demény Gyula felvétele)

GÖRGEY GÁBOR

Temetések, feltámadások

Ki ne ismerné az örök színészpanaszt, hogy munkájuk - és egész életművük - nyomtalanul elröppen. Akkor és ott, abban a pillanatban érvényes csak, ami-kor elhangzik a szó, átalakul az arc, megszületik a mozdulat. Ez a színművészet szépsége és egyszersmind tragikuma. A szemünk láttára fellobbanó, pillanatnyi ihlet varázsáért, a naponta újra megszülető alkotás gyönyöre fejében - oda kell adniok a maradandóságot.

Nem volna igazságos, ha ebben a színészsorsban nem osztozna kicsit a drámaíró is, akiért a színész - ahogy némi pátosszal mondani szokták - a vérét ontja. És a szerző osztozik is. A drámán kívül nincs még egy irodalmi műfaj, ahol az írónak megadatik a mű közvetlen hatásának nagyszerű élménye - ennek fejében viszont a legnagyobb ritkaság, legalábbis honunkban, hogy egy kortársi drámának utóélete legyen. Ha egyszer bemutatták, eljátszották - már el is lehet temetni. Es ebben a folyamatban alig játszik szerepet a mi egészségtelenül temperált színházi életünkben mindig elhanyagolható tény, hogy a darab sikeres volt-e vagy megbukott. Sőt, a mi kis sajátosságainkhoz tartozik, hogy ha egy színház, akár Pesten, akár vidéken, új magyar drámát mutat be és ráadásul sikere is van - akkor annak a színműnek még inkább befellegzett. Csak nem fog egy másik színház az ős-bemutató sikere után kullogni? Inkább keres vagy írat másik új darabot, aminek a sikere kétséges ugyan, de a színházé az ősbemutató statisztikai szempontból tetszetős érdeme. E nyomasztó konvenciót az a néhány kivétel, amire ilyenkor a színházvezetők hivatkozni szoktak, nem semlegesíti. A mi színházi szertartásaink egyik legfőbb ismérve: fölfedezni - és ug$_y$anazzal a mozdulattal eltemetni. Rítus, aminek a szentségétől nem vagyok elragadtatva. Olcsó szónoki fordulattal: mi, szerzők, inkább szentségelünk miatta.

Mi ez az ősbemutató-mánia? Töméntelen eredője van. Kezdve a felsőbbség jóindulatának megnyerésétől egészen ama kritikai gyakorlatig, hogy az országos lapok szinte kizárólag ősbemutatókról írnak. Ezért a mi színházaink régivágású, konzervatív vőlegényekhez hasonlatosak. Akik csak szűzlányt hajlandók eljegyezni. Szűz darabot. Szinte másodrendű, hogy jó-e, szép-e - az a fontos, hogy érintetlen legyen. Holott ma már minden ép gondolkodású, felvilágosult férfi örül annak, vagy legalábbis természetesnek tekinti, ha jövendőbeli felesége nem teljesen tapasztalatlan. A régi morál kettős könyvelése - a vőlegény lehet tapasztalt, csak a menyasszony legyen szűz - ostoba és korszerűtlen eszmény ma már. Csak a színházak maradtak konzervatív vőlegények. Ahelyett, hogy örülnének, ha a szüzesség elvesztésével járó keservek másnak jutottak, a meny-asszony kipróbáltatott, immáron tudni lehet róla, milyen asszony lett belőle, és ha szép lett és sikeres, akkor vetélkednének érte - inkább sértetten, hogy nem ők voltak szüzességének megtörői, még az emlékét is elfelejteni igyekeznek. Pedig ez ama ritka esetek egyike, amikor a minél gyakoribb házasság emeli a kézről kézre adott asszony erkölcsi értékét.

Mindezt természetesen nem újabb és újabb drámák és még kevésbé új szerzők inspirálása és előcsalogatása elleni tiltakozásnak szánom. Csupán a kialakult gyakorlat gépiességét kifogásolom. Mert van ennek az elszántan mindig újat követelő mechanizmusnak veszélye is. A túltermelés. Az infláció. A szériagyártásra szorított író elgyengülése, hogy enged ennek a felfokozott iramnak akkor is, amikor nem elég fontos vagy még nem elég érett, amit papírra vet.

A Miskolci Színházi Napok rendezvényei között elhangzott egy igényes számvetés a humor és a szatíra jelenlétéről a mai magyar színházművészetben. Az előadás egyik kitétele azonban rémület-be ejtett, még akkor is, ha az előadó nyilvánvalóan nem egészen arra gondolt, amitől én megijedtem. A nagy számok törvényéről beszélt, arról, hogy mi-nél több színdarabot írnak a szerzők, annál valószínűbb annak a néhány maradandó műnek a megszületése, melyeket egy korszak az utókorra hagyományoz. Én nem hiszek abban, hogy minél több középszerű és minél több selejt szükségeltetik ahhoz, hogy a nagy mű létrejöjjön. Nem az infláció a helyes út, hanem a koncentráció.

A hatvanas évektől kezdődően a magyar irodalomban ritka bőségű és szín-vonalú drámai korszakról beszélhetünk. Ahhoz, hogy e korszak ne váljon halott múlttá, az új drámai termés szakadatlan ápolása mellett arra volna szükség elsősorban, hogy felmérjük ezt a korszakot. Számvetést készítsünk. Valamiféle betakarítást. Ezt a munkát csak a színházak végezhetik el. Könyvek és antológiák megtisztelő, de nem élő keretei a színdarabnak. Egy-egy bemutatott, majd gyorsan eltemetett darab feltámasztása új színmű írására is erőteljesebben inspirálhatja a szerzőt, mint a színház egyébként kellemes hatású hitellevele, az úgynevezett megírási szerződés.

Mert - visszatérve a színészanalógiához - ahogy a pálya során a legtöbb színész szívesen visszalátogat egy-egy régebbi szerepéhez, nem azért, hogy ismételje egykori önmagát, hanem azért, hogy másféle érettséggel vagy értelmezéssel fogalmazza meg alakítását - így érik a színpadi szerző is az időben. És nem csupán új munkáival, hanem a már megírtakkal is. Egy darab az idő múlásával elvesztheti minden erejét. Vagy tovább érhet. Nem azért, mert a szövege változik, hanem mert változik a kor körülötte, következésképpen a közönség rezonanciája is. Egy dráma maradandóságát nem az jelzi szerzője számára elsősorban, *hogy* hány újabb kiadásban jelent meg, hanem hogy 5-10-15 év múltán - és még később - él-e még a színpadon. Ezt viszont ki kell próbálni. Ez másképp nem derül ki, csakis a színpadon.

Mindez, amit elmondtam, régóta szorítja a torkomat. Nem beszéltem róla, nehogy egyszerűen egy színpadi szerző reklamációjaként hasson. Most már szót ejthetek a kérdésről, mert e pillanatban nincs mit reklamálnom. Á miskolciak eljátszották *Komámasszony, hol a stukker ?* című komédiámat, majdnem tíz évvel a Thália színházbeli, számomra szép emlékű siker után. Átéltem tehát egy kis feltámadást. A kitűnő előadás és az újabb siker bebizonyította számomra - eddig honnét tudtam volna? -, hogy a darab tovább él, nem szükségszerű az eltemettetés. A rendező nem egy régi előadást igyekezett rekonstruálni, ha-nem önállóan járta végig a darab kínálta utakat, hiszen minden valamirevaló írói munkának több lehetséges útja van. Rendező és színészek újragondoltak egy drámát-- és az író számára is új, rejtett vonásait és rétegeit fedezték fel. Határozottan jobb kedvem támadt - új darabot írni.

Ezekről a kérdésekről a legjobb és a legegészségesebb olyan nyilvános eseménysorozattal és tapasztalatcserével egybekötött, szakmai és baráti találkozókon gondolatokat cserélni, amilyen például a Miskolci Színházi Napok rendez-

vénye. Csakhogy ezeken a találkozókon általában mindig ugyanazokat az arcokat látni. Színházi életünk lelkesebb töredékét. Akik érzik a színház felelősségét, szép és olykor talán már szinte nyomasztó felelősségét a kortárs drámairodalom életre hozatalában és életben tartásában. Mert ez a felelősség valóban felmérhetetlen. Ma már tudjuk - sokan hivatkoznak rá újabban -, milyen Pótolhatatlan veszteség a drámaíró Füst Milán elhallgatása. És ki érti például, miért nem írt szín-darabot Mikszáth? Nemrégiben mutatták be *Mikszáth különös házassága* című kétszemélyes darabomat. Természetesen nagyon sok anyagot olvastam előtte, többek között Mikszáthné visszaemlékezéseit. És itt rábukkantam a nyomra, mért nem lett Mikszáthból drámaíró, holott minden adottsága megvolt hozzá: nagy társadalmi érzékenység, csattanós cselekménykészség, remek dialógusteremtés, emberismeret, fanyarság, irónia. Idézem Mikszáthnét:

„Kálmán, hogy szórakoztasson, jövő terveiről s az ezek központjában (!) levő színdarabjáról kezdett beszélni nekem, melynek próbája most folyt a Budai Színkörben. A kedvéért érdeklődést mutattam én is a színdarab iránt, mely körül Zádor aranyvárakat aranyvárakra épített. De én óva intettem az uramat, hogy ne hallgasson Zádorra ... Miután egy pár nap múlva sokkal jobban éreztem magamat, Kálmán elutazott Pestre, hogy színdarabjának próbáit vezethesse.

Ezután leveleiben nem említette többé sem Zádort, sem a színdarabot. Egy ide-ig azt hittem, azért, hogy engem az izgatottságtól megkíméljen, de úgy látszik, hogy más oka is volt erre. Hogy mi volt ez, azt sohasem tudtam meg pontosan, mert Kálmán vagy gondosan kerülte ezt a tárgyat, vagy ha szóba került, kitért előle. Csak az a bizonyos, hogy a darab sosem került előadásra."

Homályos és ijesztő történet. Igen, szembe kell nézni a ténnyel: ekkora a színház felelőssége a drámaíró és a drámairodalom életben tartásának közös munkájában. A miskolcihoz hasonló találkozókon, ahol Protokollmentesen kicserélhetők e gondok és tapasztalatok, szinte sosem látni színházi életünk ezer funkciót betöltő, elfoglalt, nagy totembálványait. Pedig nem csak a mindig látható, lelkes töredéken, hanem rajtuk is múlik, hogy a jelenkor drámairodalmából ne tűnjenek el a Mikszáthok, kis Mikszáthok, sőt az egészen pici Mikszáthok sem.

Vita az előadóművészetről

A Radnóti Miklós Színpad művészeti tanácsa legutóbbi ülésének egyetlen tárgya volt: Székely György a SZÍNHÁZ 1976. szeptemberi és októberi számaiban megjelent tanulmányának (Az *előadóművészetről)* megvitatása. A felszólalók, ha nem is mind közvetlenül, érintették a tanulmányban felvetett kérdéseket.

*

KERES EMIL, a Radnóti Miklós Színpad igazgatója:

A sok szempontból úttörő tanulmány ihletésére magunkat is újra meg kell kérdeznünk: mit nevezünk versmondásnak, mi a színészi eszközök igénybevétele a versmondásban, mennyire önálló munka a versmondás, vagy mi a rendező szerePe a szerkesztett irodalmi műsorokban és az egyéni versmondásban? Tudjuk Például a Prágai *Lyra Pragensis* nálunk járt igazgatójától, hogy külföldön is vannak a témára vonatkozó elméleti munkálkodások, illetve kísérletek. Az olyan elméleti munkákra, mint amilyen Székelyé is, már csak azért is szükség van, hogy tudjuk, mit kell a kritikákból valóban megszívlelni (és mit nem).

Amikor Jancsó Adrienne, a tanulmánnyal kapcsolatban - már régebben - megjegyezte, hogy az jó és érdekes, de hát mit kezdjünk vele, nyilván arra utalt, hogy egy tanulmány nem adhatott *minden kérdésre* választ.

Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy a témakörben az utolsó figyelemre méltó munka Ascher Oszkáré volt. Ő - a maga módján és stílusában - arra mutatott rá, hogy mit tart versmondásnak. De az ascheri - a maga korában nagy jelentőségű - *eszmei mondanivaló a mi* korunk követelményei között már nem elégséges. (Már csak azért sem, mert Ascher működése óta a költészet is, a szépprózа is közeledett ahhoz, amit modern drámaiságnak nevezhetünk.) Az *eszmeképpel* Székely szerencsésen Pendítette meg, hogy a mai versmondónak nem elég egy vers eszméit közölnie; le is kell *képezni* (különböző módokon) azokat. Az előadóművésznek a szavak mögött rejtőző érzelmi összefüggéseket is meg kell értenie és értetnie: nem pusztán a vers (és a költő) eszméje, de az előadóművész *eszmeképe is* olyan „emelő", amely nélkül nem találnak a nézők elméjébe és szívébe a szavak. Ascher Oszkár korában távolabb élt az előadóművészet a szín-háztól, mint ma. Bár kétségtelen, hogy ha a színészi eszközök túlságosan elő-térbe tolakszanak, esetleg elnyomják magát a verset. Azt, hogy az vers!. . .

Arra a Gyertyán Ervin által megfogalmazott fogalomra is utalva, ami a „felolvadó felolvasás", jó lenne, ha a színészi megközelítés és az intellektualitás dialektikájának gondolatát alaposabban fej*tené* ki a munkáját remélhetően folytató szerző. A tanulmány itt bátrabb következtetésre szorul, hogy minden vonatkozásban olyan fontosat mondjon, mint „Az eszmekép jelentősége" című fejezet. Hogy milyen összetett - és nemcsak a vers gondolati rétegére, hanem a versmondó személyiségére (sőt, mond-hatjuk, életére) vonatkozó - az, amit világnézetnek szoktunk nevezni, arra finoman tapintott rá egy fiatal költő, aki - miután egyszer meghallgatta tőlem József Attila *Ars poeticáját* - azt mondotta, hogy úgy érzi : a világnézet megtalálása már nem jelent problémát az előadó-nak, túl van rajta. Más kérdés persze, hogy valóban így van-e, hogy sikerült-e „túljutnom" a belső problémákon. Mindenesetre a József Attila-vers meghallgatása megmozgatta a fiatalembert, hogy jusson el valahova.

Radics Katalin nyelvész egy nyilatkozatában szó esett arról, hogy „a beszéd tett erejű", hiszen ha elhangzik egy mondat, akkor abban, a szövegtől függetlenül is, ígéret, esetleg fenyegetés hangzik el. Valamilyen tett!. . . De több más nyelvészeti és irodalomtudományi dolgozat is kapcsolódik a Székely által megpendített kérdésekhez. Ezek majd hozzásegíthetnek bennünket ahhoz, hogy megtaláljuk a megújításra váró műfaj korszerű „ábécéjét".

JANCSÓ ADRIENNE előadóművész :

Székely György tanulmányát érdekesnek és hasznosnak tartom, de úgy érzem, hogy túlságosan elméleti síkon mozog. Erről a kérdésről erőteljes, továbblendítő hatású tanulmányt csak az írhatna - bár Székely György lenne az -, aki legalább egy szezonon keresztül meg-

nézne minden pódiumműsort, elkísérné azokat külterületi és vidéki útjaira, s gyakorlatban tapasztalná, mit csinálnak az előadóestek szereplői a változó körülmények között, más-más összetételű közönség előtt. Az ebből leszűrt tapasztalatok alapján olyan tanulmány születhetne, amelynek nagy gyakorlati haszna volna.

Még soha nem volt akkora érdeklődés a műfaj iránt, mint ma. Szinte korlátlan a kereslet. A „kínálat" is óriási. Éppen ezért bátorkodom újra és újra elmondani, hogy véleményem szerint meg kell különböztetni a pódiumesteket össze-állító színészeket a főként vagy kizárólagosan előadóművészettel foglalkozóktól. Az alapvető különbség abban van, hogy a filmről, televízióból ismert, sok-sok szerep alakítójaként népszerű színészt elsősorban azért várják a művelődési házakban összegyűlt hallgatók, hogy személyesen láthassák és hallgat-hassák meg, miként vall önmagáról egy - sok esetben kiváló - irodalmi össze-állításon keresztül.

Az előadóművészek estjeiben viszont elsősorban a műsor vonz - a „költőm", akinek művei elhangzanak -, és csak azután az előadó személye. Hiszen ő csak úgy ismert, mint a költészet megszólaltatója. Azonban az irodalomnak ilyen szolgáira mindig szükség lesz. (A színészektől, akik óriási szerepeket tanulnak be, nem várható el, hogy ezrivel tudják a verseket, és minden fajta irodalom-népszerűsítő feladatot el tudjanak látni.) Bár igazuk van azoknak, akik azt mondják, hogy „nem rőfre mérik a művészetet", mégis: a közművelődésnek, különösen ma, nagy szüksége van olyan emberekre is, akik erős művészi ható--erővel, de bőséges mennyiségben és változatosságban tudják terjeszteni a költészet alkotásait.

BÁLINT ANDRÁS, a Madách Színház tagja:

Verset mondani a legkülönbözőbb körülmények között szoktunk: április 4-i ünnepélyen gyári ebédlőben, protokollműsoron az Operában, szoborleleplezés-kor a Margitszigeten vagy önálló est keretében egy ifjúsági klubban, községi könyvtárban. Mégis, ami jelen esetben érdekel bennünket: hogyan is mutasson egy versműsor a Radnóti Színpadon estéről estére megismételve? Melyek azok a hagyományok, amiket meg kell tartani, és melyek azok a sémák, amiket el kellene felejteni? Melyek azok a formák, amiket ki kell találni?

Mert ki kell találni ezt a műfajt! Szerkeszteni, szcenírozni, rendezni!

Jó versek, jó színészek előadásában jól hangzanak el - és mégis ez a koncert bizony gyakran unalmas, fárasztó, hosszadalmas. Állandóan megtörik a vonal, a színpadra belépő új szereplővel újrakezdődik minden, ami a színház biztos halála. Gyakran hiányzik az a szerkesztési, rendezési elv (ha úgy tetszik: koncepció), ami fenntartja a néző figyelmét. A sok, különböző (adott esetben: jó) élmény kioltja egymást.

A jól szerkesztett műsorban - úgy vélem - válaszolnak egymásnak a versek (ellentmondanak, egyetértenek), egyszóval drámai helyzet alakul ki. Ebből következik, hogy a versmondó színész szituációból mondja a művet: valakihez, valamiért, valahogyan -- tehát drámaian. Nyugodtan elfelejthetjük azt a régi szabályt is, hogy verset mondani csak merev testtel, mozdulatlan arccal lehet. Ott áll a színész a színpadon arcával, testével, személyiségével -- miért csak a hangjára hagyatkozhat? Egész egyéniségével kell hogy közöljön. Akár állva, akár ülve, akár térdelve, akár háttal közönségének. Azt hiszem, Latinovits Zoltán versmondása példamutató volt ebből a szempontból is.

Ha valóban szól valamiről az est, a legváratlanabb hatásokkal tehetjük változatosabbá. Mensáros híres műsorának csúcspontja egy üzleti levél 1944-ből. Hogy a magam szerény gyakorlatából idézzek: egy pesti vicc és egy műsorom ellen írott kritika vonzza a legtöbb figyelmet. Az ömlesztett irodalom és „szépség" valóban fárasztó lehet. Főleg ha nagyon hosszú a műsor.

Tudom, mindez nem eléggé elméleti és szabatos. Hadd hivatkozzam a Radnóti Színpad műsorából egy háromnegyedórás kísérletre: Gelléri Ágnes szerkesztővel, Gáspár János rendezővel kipróbáltunk valamit az előbb említett elképzelésekből. Keres Emillel (utóbb Juhász Jácinttal) kettesben mondjuk Radnóti összes eklogáját, Dante-idézetekkel körítve. Lehet, hogy nem minden sikerült, mégis estéről estére azt tapasztaltuk, hogy a közönség ritka figyelemmel hallgat bennünket, és a siker az előadás végén bizonyította, hogy a közönség nem bánja, ha valami új dolog történik a verspódiumon, és az előadóművészetről lekerül az idézőjel.

GOSZGTONYI JÁNOS, a Radnóti Színpad vezető rendezője:

A versek rendezése szükséges és lehetséges valami. A külső szem kontrollját valóban nem pótolja semmiféle hév és előadói szuggesztió. (A néhány kivételesen jelentős előadóest nem cáfolja ezt a tételt, ott - hangsúlyozom, hogy kivételesen - maga az előadó oldotta meg az egyszerre kívülről-belülről látás problémáját, maga rendezte meg műsorát.) Napjainkban azonban inkább az a helyzet, hogy őt egymás után következő, önmagában jól előadott vers is kelthet unalmat. A versek egyre inkább valamilyen „egész" részeként hangzanak el. Ezt az „egészet" átlátni nem feltétlenül az előadó dolga.

Az önálló estek elenyésző része tölti ki csupán azt az időt, amit az előadó szubjektíven remél. A szóra figyelni megfáradt közönség udvariasságát egyesek sikernek vélik. Az egyhangúság, a gyorsan kiismerhető, kevéssé változatos stílus, az előadó önmagát félreismerő anyagválasztásai is igénylik a rendezést. A jelzett kivételektől eltekintve nem ismerek olyan színpadi műfajt, amely ne válna jobbá a megfelelő külső ellenőrzéstől, instrukcióktól.

Az előadóművészek utánpótlása mindig adott. Egyrészt a színművészek között igen sok a hivatott versmondó. Másrészt a felnövő fiatalok már a főiskolán elárulják hajlamaikat a versmondás iránt, és némelyiknek ez a legígéretesebb oldala már a színházi tanulmányok kezdetén.

BOZÓ LÁSZLÓ, a Rádió főrendezője:

Latinovits Zoltán olyan művész volt, aki igazán tudta, hogyan kell verset mondani. A halála előtti napon - amikor már beszélni sem igen tudott - úgy mondott el a rádióban egy Ady-verset, hogy ma is borzong a hátam, ha rágondolok.

Úgy vélem, nem lehet receptet szabni versmondói stílus tekintetében: minden igazi személyiségnek megvan a maga stílusa. Különben a versmondást valóban rendezni kell, de rendezheti maga az előadóművész is. Amikor a *Toldit* a rádióban Básti Lajosra bíztam, az volt az egyetlen rendezői ötletem, hogy az eposzt a művész úgy mondja el, mintha a pásztortűznél ülne. Ezzel a „szituációba tevéssel" - amelyet a mű-vész a stúdióban is, fizikailag is komolyan vett - fel tudtam őt oldani.

Különben: az igazi művészet akkor kezdődik, ha a rendező és a művész meg tudja választani a művet.

Nincs az a művész, aki azonosulhat Adyval és Villonnal vagy József Attilával. Ám olyanfajta embernek kell lennie, aki rendelkezik azzal az eszközzel, hogy közelíteni tudjon hozzájuk.

BŐGEL JÓZSEF, a Kulturális Minisztérium főelőadója:

Székely György tanulmánya azért is tud vitát ébreszteni, mert helyesen hangsúlyozza az azonosságot és különbözőséget a színházművészet és az előadóművészet között. Ezen a színpadon, úgy érzem, elsősorban a különbözőséget - a többi színháztól való különbözőséget - kell megvalósítani.

Figyelembe véve a tényeket, el kell fogadni, hogy vannak kitűnő színészek, akik nem feltétlenül jó előadóművészek, és vannak kitűnő előadóművészek. A szuggesztivitás az előadóművészeknél különösen fontos (és elsődleges), mert azt nem lehet pótolni színházi kellékek-kel. Mindig akkor kapott elmarasztaló kritikát a Színpad, amikor elrugaszkodott attól a feladattól, amely miatt létre-jött, amikor eluralkodtak a Színpad életében olyan elemek, amelyek nem tartoznak „profiljához".

A közművelődési feladatok vállalása csak a különbözőségek felismerése alapján történhet. Tudni kell azonban, hogy nemcsak az a lényeges, amit a művész a maga számára ki akar fejezni, hanem egyúttal a közönséget is meg kell ismertetni a jelentős művekkel vagy költőkkel.

BENDE ISTVÁN, a Radnóti Színpad gazdasági igazgatója:

A versmondás jó hagyományai élénkek nálunk, ám sok dilettáns is gyilkolja a verseket. Magyarországon mindig a költők voltak az élvonalban, a vers mozgósított. Ma a közművelődést segítjük az elmondott verssel. Székely György tanulmánya jó indítás, de csak indítás. Egyetértek azzal, hogy valóban gyakorlati példák elemzésével kell folytatni, kiegészíteni a megkezdett gondolat-sort.

SZÉKELY GYÖRGY:

Nehéz összefoglalni valamit, ami most kezdődik . . . Hiszen vissza kell menni a nulla pontra, és keresni a közös nevezőt a színész és előadóművész munkájában. Ez a közös nevező a szó. De a szó maga nem elegendő eszköz; egy költői mű mindig szavak összefüggésrendje, zárt egység, és ezt a zárt rendszert kell az előadónak újra felidézni. Így alakul ki az *eszmekép* fogalma, amelyben benne van a „kép" és az „eszmei mondanivaló" is. Á színészi magatartás - legalábbis a belső színjátszás - az előadóművészet minden formájára érvényes. Csak az eszköztára különbözik, attól függően, milyen körülmények között adják elő a művet. A színész egy teljes emberi sorsot vállal, a versmondó viszont egy gondolatot, egy élményt. Es tegyük hozzá: az ember nem csak hall, hanem a hangon keresztül lát is; ez nem választható el.

Ami az irodalmi műsorok rendezését illeti, igen találónak tartom a Bozó László által említett Toldi-instrukciót, amely egy fizikai állapoton keresztül a mű előadásmódjának egész hangulatát megadhatta. Általában helyes, ha a versmondó - a technikai segítségen kívül - csak alapvető (és nem valamiféle részletező, „mankót" jelentő) instrukciót kap.

Miután elég ritka, hogy egy művészi együttes saját művészetéről beszélgessen, örömöt jelent számomra, hogy írásom erre módot adott.

*

A művészeti tanács ülését Keres Emil azzal zárta, hogy a téma éPpenséggel nincs lezárva. Reméli, hogy az egész színházi (színészi, előadóművészi, rendezői, dramaturgi, szcenikai) „szakma" tud majd - vitázva - meríteni Székely György tanulmányából.

Antal Gábor

Következő számaink tartalmából:

Pályi András:

Napló színészekről

Szikora János:
Színészi gesztusok
a Holt lelkek első felvonásában

Csík István:
Beszélgetés Najmányi Lászlóval

Gerold László:
Egy évad - Szabadkán és Újvidéken

Köpeczi Bócz István:
Festett jel az arcon

GÁBOR ISTVÁN

A Vidám Színpad évadja

Beszélgetés és vita Várady Györggyel

Három műsort mutatott be a múlt szezonban saját épületében a Vidám Szín-Pad: Flers és Caillet *Egy király Párizsban* című vígjátékának zenés változatát, Bencsik Imre bohózatát, a *Kölcsönlakást* és évenként esedékes Politikai kabaréját, *Észnél legyünk* címmel. A színház új vezetését - amelyet Szalai József igazgató és Várady György neve fémjelez - elsősorban a két francia szerzőnek ma is idő-szerű, a közállapotokat és közerkölcsöket, a szociális jelszóval demagóg módon visszaélő magatartást gúnyoló víg-játéka dicséri. Flers és Caillet humorának társadalmi jelentőségét, szatirikus vonásait már Ady is fölfedezte, amikor ezt írta egy korábbi darabjukról, *Az órang*yalról a Budapesti Napló 1905. október 8-i számában: „A mának Offenbachjai ők . . . Hahotázva szedik pozdorjává ezt a minden sorsra megérett, hazug, gonosz társadalmat." Az *Egy király Párizsban* vidám színpadi előadása, amely Molnár Ferencnek még az 1908-as víg-színházi bemutatóra készült, briliáns fordításában, Szenes István ötletes versei, Bágya András invenciózus, perszifikáló hajlamú zenéje társaságában látható, egészében a színház szezonjának legérettebb Produkciója. A darabot a humor jegyében fogant fölfogásban, valóságos jellemeket ábrázolva sok eredeti találó ötlet, határozott, egységes vígjátéki stílus segítségével állította Várady György a színpadra. Ennek a határozott karakterű rendezésnek köszönhető, hogy a színészek java - elsősorban Csákányi László, Kabos László, Gyurkovics Zsuzsa, Tordai Teri, Horváth Tivadar, Verebély Iván - a bohózati helyzeteket az igényesebb dráma szintjére emelik.

Kevesebb szót érdemel a *Kölcsönlakás* ez a rosszízű, a verbális humor gyöngébb fajtáját alkalmazó, suta helyzetekben a közönség nevetési ingereire és régi beidegződéseire apelláló, erőszakoltan tapsokat kicsikaró bohózat. Korpulens alkatú színésznő vetkőzése, húsz évvel ezelőtti esztrádműsorokban is joggal bírált blődli és szóvicc, öreg gyomor-bajos szerelő összefektetése a dekoratív titkárnővel - ilyen és még sok egyéb te-

hertétellel súlyosbított ez a bohózat, amely nemcsak a Vidám Színpadon, ha-nem általában is a könnyű műfajban egy azóta szerencsére már túlhaladott, gyatra korszakra emlékeztet. Hadd ne szóljak ezúttal sem az ízléstelenségeket még tetéző rendezésről, sem a színészekről, akik jobbára régi sablonjaikat vették elő, és a már többször elsütögetett patronokat sütötték el újból, halk, tompa puffanással. Mentségük re mondható azonban, hogy ezzel a szöveggel és ezekkel a szituációkkal ennél többet nem is nagyon kezdhettek volna.

Felemás úton halad a színház politikai kabaréja, amely a műsort egységbe foglaló, az előadás szellemi színvonalát meghatározó konferanszié helyett egyfajta tematikus kompozícióval kísérletezik. Kétségtelenül megtalálható benne a humorral pácolt szókimondás és politikum, né-hány jelenete a színház legjobb hagyományaira emlékeztet. A nagyon találó, merész szituációk, okos ötletek mellett azonban vissza-visszatér a poénre vadászó verbális humor, és *a* néző nem tud szabadulni attól az érzéstől, hogy ezeket a kérdés-felelettípusú vicceket, csattanókat már hallotta korábban is ezen a szín-padon. A színészi játékot azonban ez-úttal is megemelte Várady György rend-kívül energikus, jó tempójú, a helyzetek és jellemek humorát következetesen kiaknázó rendezése. Kibédi Ervin, Szuhay Balázs, Csákányi László, Faragó Vera, Lorán Lenke, Kabos László említhető meg főként azok sorában, akik e műfaj sokat tudó mestereiként most is jó színészi játékkal nevettetik meg a közönséget.

Az elmúlt évaddal kapcsolatban, bíráló véleményem közlése után megkérdeztem Várady Györgytől, hogy ő maga elégedett-e ezzel a műsorral.

Messzemenőleg nem. A Vidám Színpad sajátos és nem könnyű helyzetét jellemzi, hogy miért alakult így a műsor. Az eredeti elképzelés nem ez volt. Elsőként Nusiç *Doktor Pepike* című darabját akartuk bemutatni. Ezt annak idején már rendeztem a Déryné Színházban, és olyan időszerűnek, ütőképesnek éreztem, hogy sokat vártam mostani előadásától is. Valóságos remekműnek tartom, amely már-már molière-i szinten bírálja a kivagyiságot, a „ki vagyok én"-magatartást. A szerepek már ki voltak osztva.

- Akkor miért maradt el a bemutató?

- Derült égből a villámcsapásként jött a határozat: a Szerzői Jogvédő Hivatal - teljes joggal - nem engedélyezte a szerződés megkötését. Nusiç örökösei 20 százalékos jogdíjat követeltek devizában, és ehhez járult volna még a zene, a versek tantičme-je. Noha egyetértettem a Szerzői Jogvédő Hivatal elutasító álláspontjával, őszintén sajnáltam a bemutató elmaradását, mert az programot is jelölhetett volna egy utána következő darabbal együtt. Ezt a népszerű és tehetséges írónő vállalta volna; parabolisztikus szatírának szánta, azzal a címmel: Az *úristen is férfi.* Közvetlen hozzátartozójának halála miatt azonban - noha már dolgozott rajta - nem fejezte be, és ezt a nőférfi problémát már nem is akarja ilyen formában megírni. Az *Egy király Párizsbant* elő akartuk ugyan adni, de csak a következő évadban. Á váratlan események miatt csupán a rendelkezésünkre álló készletből válogathattunk, így vettük elő ezt a vígjátékot, mondhatnám beugrásszerűen. Rendezőként is beugrással vállaltam a feladatot, öthónapi betegség után.

Egy király Párizsban a Vidám Színpadon (Torday Teri és Horváth Tivadar)

- Az előadáson nem lehetett észrevenni a rögtönzést.

- Örülök, hogy így történt, és valóban, a megjelent kritikákkal is bizonyít-ható, hogy törekvéseim célt értek. Mind a sajtó, mind a közönség úgy vélte, hogy ez a stílus, ez a hangvétel - ha a prózai színházakétól eltérő közegben is - a mi társulatunktól sem idegen.

- Gondolom, egyetért vele, hogy az irodalmi igényű francia vígjáték után a Kölcsönlakás *törést jelentett színvonalban, műsorpolitikában egyaránt.*

- Hadd beszéljek nagyon őszintén. Erre a bemutatóra egyebek között gazdasági okok miatt volt szükség. Az előző, sikeres, jól fogadott és még táblás házakkal menő kabaréműsor a vendégművészek miatt meglehetősen költséges volt, ezt kellett valamilyen módon tehermentesíteni.

- Gazdasági kérdések taglalása nem a kritikus feladata. Azt azonban nem hallgathatom el, hogy ez a bohózat nem vált a színház dicsőségére.

- Ezzel nem értek teljes mértékben egyet. Én bocsánatos bűnnek érzem, ha egy olyan új magyar komédiának a bemutatására, amely a főnök és a beosztott közötti alapkonfliktusokat nevetségessé teszi, lehetőséget adunk.

- Föltétlenül lényeges ez a mondanivaló, a kiszolgáltatottság alaphelyzete, de ezt színvonalasabban, több ízléssel kellett volna ki-dolgozni. Nagyobb dramaturgiai segítség javíthatott volna valamit a darabon, talán frappánsabb helyzeteket is teremthet.

- Kétségtelenül megmutatkozott az előadáson, hogy meg kell javítani a dramaturgiai munkát. Ezt most úgy oldottuk meg, hogy január elsejétől Kárpáthy Gyula dramaturgként a színházhoz szer-

ződött. Egyébként a *Kölcsönlakásnál* többféle dramaturgiai beavatkozás is történt, hiszen a darab első változatában a feleség kétségbeesésében öngyilkos lett. Nyilvánvaló volt, hogy nem a Vidám Színpad feladata ezzel a témával ilyen formában foglalkozni, de hogy a téma érdekes a mi közönségünk számára is, úgy, ahogyan azt sajátos feladatköre a színház számára lehetővé teszi, abban egységes álláspont alakult ki a vezetőség körében. Az előadással kapcsolatban a második szereposztásban megvalósulni látszott egyébként az a törekvésünk, hogy egy másfajta humornak viszonylag fiatalabb képviselői, Kósa András, Bús Kati, Berényi Ottó, Szuhay Balázs is szóhoz jussanak. Itt sincs kevesebb siker, csak másfajta.

- *És a sikernek ezzel a fajtájával teljes mértékben elégedett ?*

– Vitathatatlan, hogy ez „pesti" siker. A közönség Kabost, Kazah, Csákányit, a nagy nevettetőket akarja élvezni, és kevésbé a darabot.

- *Némi rosszmájúsággal hozzátehetném : szerencsésebb eset, mint ha magát a darabot élvezné a közönség. De hadd kérdezzem meg: a hosszú, eredményes győri gyakorlat és a másfél éves vidám színpadi működés alapján főrendezőként nem tudott volna javítani valamit a* Kölcsönlakás *előadásának fogyatékosságain?*

– Először is az igazság kedvéért szögezzük le: az itt eltöltött másfél évből öt hónapon át, mint említettem, betegeskedtem. Ami pedig a segítséget illeti, *úgy* érzem, hogy azokon az előadásokon, amikor a kisembernek szinte már chaplini méretű félelme és az egy hibából kibontakozó kusza bonyodalom-gomolyag hitelessé válik, a tréfa is jobban csattan. Vannak napok, amikor ez hiányzik, amikor a főhős játékában nem eléggé érvényesül, hogy szereti a feleségét - pedig szerintem ez a darab fő vonása -, amidőn megszaporodnak a humorizáló üresjáratok. Ennek a mondanivalónak a megjelenése humoros attitűd formájában szerintem még újdonság nálunk, ez a darab erénye, és ezt a közönség el is fogadja. Amikor nem fogadja el, akkor nyilvánvaló, hogy ez az attitűd nem érvényesül. Mikor látta?

- *Lehet, hogy olyan napon, amikor a második eset következett be, és őszintén sajnálom, hogy a másik szereposztást nem tudtam megnézni. Hiszem, hogy változott volna bizonyos mértékig az álláspontom a színészi játékot illetően. A darabot azonban nem sok kal beszélgetésünk előtt figyelmesen elolvastam; ez a tény véleményemet csak megerősítette. De hadd térjek még vissza a színészi játékra - amit nagyon helyesen itt különösen rendkívülien lényegesnek, tart az* Egy király Párizsban *előadásával kapcsolatban. Noha egészében véve tetszett az előadás, észrevehető volt még olykor a régi, bevált sablonok, a rossz értelmű rutin jelenléte is. Erről mi a véleménye ?*

- Nem érzem elég jogosnak az észrevételt. Figyelembe kell venni, hogy ez úgyszólván ismerkedési est volt a társulatnak, és nem kívánhattam meg tőlük ugyanazt, amit egy éveken át már ezen az úton haladó együttestől. Néhány mű-vész komoly előrehaladást tett ezen a vonalon, és ezt eredménynek tekintem. El kellett indulni, és nem is úgy kezdtünk hozzá, ahogyan én számítottam, amint már az előbb említettem. Beugrás-szerűen ezt lehetett létrehozni, és első lépésként ez nem rossz megoldás. Egy reálisabb játékstílust kívántam megközelíteni azokkal a művészekkel, akik más-fajta, extrémebb stílust képviselnek, s hogy ez sikerült, az nekem is kellemes meglepetés. Ezt az eredményt ősszel még javítópróbákkal fokozni kívánjuk.

- *Mi a véleménye a kabaréműsor kritikai fogadtatásáról?*

– A kabarét nem tekintem késznek, már a főpróba tapasztalatai alapján kihagytam belőle egyet-mást, és új számokat, jeleneteket íratunk. A keret jogosságát, logikáját, dinamikáját meg akarom erősíteni. Meg kell nézni majd ősszel, és látható lesz, hogy a jogos kritikát elfogadtuk. Ha úgy tetszik, ez lesz a magunk önkritikája is.

– *A bírálatokban szó esett a konferanszié hiányáról is.*

- Az írók távol maradása mellett a konferanszié hiánya a másik nagy gondunk. Raj kin, Komlós János, Hofi Géza korában a blődli már kevés, nem pótolja a nagy előadói egyéniséget, márpedig az ilyen jellegű utánpótlás minimális. Kellér Dezső a maga utolérhetetlen színvonalával csak bizonyos előadásszámot vállalt, és ezen - sajnos - nem segíthetünk. De a színház feladata keresni - és megtalálni - azokat a jelentős egyéniségeket, akik megfelelő szóvivői lehetnek egy politikai kabarénak. Mert mi változatlanul főprofilunknak tekintjük a kabarét, ez kifejeződik az előadásszámokban is. Jól megfér vele a zenés műfaj, amelynek egyébként ugyancsak komoly után-pótlási gondjai vannak. De ha már a kabaréról kérdezett, ne hagyjuk említés nélkül *a Színe-java* című kabaréműsort, amelyet mi egy magasabb fajta közönségigény jegyében állítottunk össze, részben régebbi számokból, de újakból is. Ezt azért tartom fontos vállalkozásnak, ha úgy tetszik, közművelődési feladatnak, mert olyan helyeken szerepelünk vele az anyaépületen kívül, ahonnan a közönség még nem szívesen jönne be a színházba. Biztos vagyok benne, hogy a műsor jó fogadtatása megérleli az elhatározást, hogy más, újabb rétegek keressék föl a Révay utcai épületet.

– *A* Színe-java *című műsort nem láttam, de a színházban játszott kabaréból - és a korábbi műsorokból is - hiányolom az irodalmat, a verset, a jó irodalmi és zenei színvonalú sanzont. Szinte illetlenség megjegyeznem, hogy az irodalom a magyar kabarénak jeles hagyománya.*

– Elismerem, de valahogyan ennek a műsornak a dinamikája ezt a fajta pihentetést nem igényelte.

- *Nem tudom, pihentetésnek, fölfrissítésnek vagy szellemi izgalomnak szánták-e a pesti kabaré régi mesterei a sanzont, de a sikeres fogadtatás mindenesetre őket igazolta. További vita helyett - bár abban semmiképpen sincs vita köztünk, hogy alapjában véve ebben az évadban kirajzolódtak már a Vidám Színpadon a jó művészi szándék tendenciái - hadd kérdezzem meg: milyen tanulságok adódtak a most véget ért szezon tapasztalataiból?*

– Ha elmondom terveinket, azokból talán láthatóak a tanulságok is. Tehát készül már egy ifjúsági kabaré, amelyet ősszel mutatunk be, és amellyel új közönségréteghez akarunk szólni. Elő-adunk egy szovjet vígjátékot, ebben főképpen fiatal művészeink jutnak szóhoz, és műsorra tűzzük Gáspár Margitnak Pirandello-mű alapján írt zenés vígjátékát, amelyet színházunk számára készített. Ezekkel a darabokkal meggyőződé-sem szerint előbbre megyünk azon az úton, amelyen már a múlt szezonban el-indultunk, és amely elvileg, ad abszurdum vive elvezet Molière-ig, Shaw-ig is. Nem egyszerre természetesen, mert sem a társulat adottságaitól, sem a közönségnek meglehetősen változatos igényeitől nem lehet eltekinteni. Hiszem azonban, hogy a megbecsülést érdemlő apróbb lépések, amelyek mögött azért mindig nagy és nehéz munka húzódik meg, meghozzák a megfelelő eredményt.

- *Szívből kívánom mindnyájuknak: érjék el kitűzött céljaikat.*

GIORGIO STREHLER

Naplójegyzetek a Cseresznyéskerthez

Strehler Cseresznyéskertje *az utóbbi ének egyik legjelentősebb színházi eseménye volt. 1974-ben mutatta be a milánói Piccolo Teatro, s az előadás ezúttal is eljutott a „közvetlen nyilvánosságtól" (a via Dantén levő kis színház közönségétől) a szélesebb nyilvánosság elé. Legutóbb Párizsban játszották Strehlerék csaknem egy teljes hónapig (olasz nyelven) az Odeon Színházban, amely a jövőben is (évente több hónapon át) rendszeres otthona lesz az olasz „vándor-truppnak".*

A rendező széljegyzetei ehhez a három éve színpadon élő előadáshoz készültek. Különösképp azért izgalmasak s érdekesebbek talán a puszta leírásnál, mert keletkezésében *mutatják he a megszületett koncepciót. Egyszerűnek és bonyolultnak, eleminek s általánosnak ugyanazzal a dialektikájával találkozunk itt, ami az előadást is jellemzi. Strehler* Cseresznyéskertje: *univerzum. Formai egyszerűsége mint a tojás hja: életet hordoz magában.*

Az élet azonban nem nyarad meg az általánosság szintjén. Gazdag s konkrétan a mának szóló utalásokban mint egy önmagát túlélt társadalmi osztály álcselekvésekbe, illúziókba kapaszkodó állétezése jelenik meg. A pusztulás elkerülhetetlen. De a Cseresznyéskert *gazdáinak mégsem a lassú halódás a sorsa; pusztulásukat drámaivá teszi az, hogy közben szüntelenül látjuk azokat az értékeket is, amelyeket valamikor még ők hoztak létre, s amelyeknek megtartására immár képtelenek.*

Plasztikus - reális - szimbolikus. Nem kritikusai nevezik így Strehler „stílusát", hanem önmaga. S a naplójegyzetek az előadás egy-egy mozzanatából kiindulva megfogalmazzák ennek a színháznak néhány elvi és gyakorlati sajátosságát is. Vitázva az elődökkel és a kortársakkal: a Sztanyiszlavszkíj utáni naturalizmussal és a (Krejča-Svoboda által megvalósított) absztrakt-poétikus színházzal.

S z. A.

1974. január 14.

Az első felvonás színhelyén ott vannak azok a „holmik", amelyek egykor Ljubov Andrejevna és Gajev gyermekkorához tartoztak. Ljubov Andrejevna szavai nem hagynak kétséget efelől. Csehov a szerzői utasításban megjegyzi: a szobát „még" most is gyerekszobának nevezik, és ebben a „még"-ben ott rejlik összesűrűsödve az a mondandó, amelyet Csehov feltehetően *az egészre,* a környezet színpadkép-cselekmény-szituáció egészére nézve érvényesnek szánt. Gyerekszobának nevezik *még,* holott *már* nem a gyerekeké, hiszen „gyerekek" nincsenek itt: az utolsó, Ljubov Andrejevna kisfia öt éve halt meg. Anyának megvan a „külön szobája", s jóllehet gyerek még, az igazi, a valódi gyerekkor véget ért, a múlté már. Valójában a gyermek Gajev és Ljubov Andrejevna lakott csak ebben a szobában.

Úgy gondolom, ki kell választanunk néhány tipikus „holmit", melyek itt maradtak: hitelesnek tűnnek, ám ugyanakkor felkeltik azt a rezonanciát is, amelyről a szerzői utasítás beszél. Ha végignézzük a *Cseresznyéskert* színpadképeit 1904-től napjainkig - beleértve a csehszlovák előadásokat is, melyek szinte monopóliumuknak tekinthetik Csehov poszt-Sztanyiszlavszkij stílusú „újrafelfedezését" - bizony megállapíthatjuk: *ha szóban nem közölnék,* senki *nem jöhetne rá,* hogy a jelenet színhelye a „múltban" is, „most" is gyerekszoba még. Látunk többé-kevésbé takaros, a valóságoshoz képest hű vagy stilizált szobákat, de se-hol nem látjuk a gyerekkor plasztikus képét.

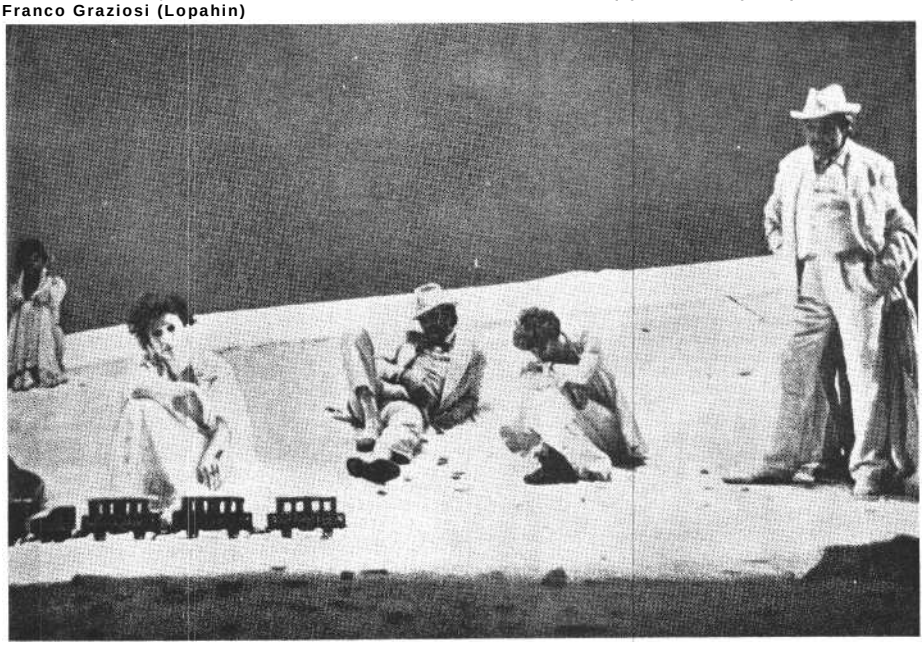
Kiindulhatunk abból, hogy ezt a lakrészt később, miután a gyerekek felnőttek, már csak átjárószobának használták. S valóban, a szereplők éppen csak ki-be járkálnak itt. Ljuba másutt alszik, Gajev is, Ánya is. Nem használják a helyiséget. De lehetséges, hogy hatalmas előszobát kell ideképzelnünk, amely azért őrzi még az egykori gyerekek nyomát. Néhány_ bútor a helyén maradt. ,

Két apró, fehérre festett iskolapad. Valamikor itt írta a leckéjét Gajev és Ljuba. Liliputi asztalka. Mellette apró székek. Két kis karosszék ... (...)

És itt van a dívány is, a nagyok díványa. Es jobboldalt ott áll a „nagymama szekrénye". Hatalmas, fehér és dísztelen, titokzatos bútordarab.

Gajev és Ljuba lassacskán rátalálnak majd eltűnt gyerekkorukra, s nemcsak „úgy", hogy a hajnalodó kertet nézik. *Élni,* mozogni kezdenek gyerekkoruk eltemetett fantomjai között. Ha üggyel-bajjal is, elhelyezkednek végül a kis székeken, és így beszélgetnek. Gajev betintázza véletlenül az ujját, mint régen is. Ljuba megméri a cukrot a kis játékmérlegen, a teát az apró csészékbe tölti ki. Játszani kezd, és Gajevet is belevonja a játékba. Ott ülnek egy ideig a kis asztalka mellett, míg Gajev megrögzött biliárdos karmozdulatára fel nem pattan a szekrény ajtaja, s minthogy túl sok mindent zsúfoltak bele, most mint valami szelíd és szikrázó lavinát kigördíti tartalmát: port és üveggyöngyöket; tollakat és kalapokat és fátylakat; szalagokat és dobozkákat; matrózsapkát és szerteguruló szét-

Strehler Cseresznyéskert-rendezése. II. **felvonás, Valentina Cortese (Ljubov Andrejevna), Franco Graziosi (Lopahin)**



pattanó karácsonyfadíszeket, leveleket. Végül mint valami kis koporsó, elindul útjára egy fekete viaszosvászon bevonatú gyerekkocsi. Végiggördül a színpadon, és Ljubában akad el. Ljuba nem tudta, hogy ez is itt van még, halott kisfiának a kocsija. Most halkan, könnyeit visszafojtva sírdogálni kezd, s a szobából egyszeriben régmúlt idők temetője lesz. Varja, Gajev és Ljuba hiába próbálnak rendet teremteni az összevisszaságban. (...)

Január 21.

Nem véletlen, hogy Csehov a gyerekszobát választotta az első és utolsó felvonás színteréül. Nem véletlen a szobában elhelyezett szekrény sem. Érdekes módon eddig még senki nem tulajdonított illő fontosságot ennek a nyilvánvaló jelképnek: a szekrény százéves. E reális, plasztikus és egyszersmind jelképes tárgynak a képe Pompásan egybevág gondolataimban a „gyermekszobának", azaz a múlt játékainak képével. A múlttal, mely időközben legendává lett az „öregek" szemében. A gyerekszoba ódon szekrénye *időbeli távlatot* nyit: a gyerekek meg-öregedtek, de a szekrény már őelőttük is ott volt, s öregebb bútordarab talán Firsznél is, aki a legidősebb valamennyiük között. A szekrény amolyan összekötő kapocs az elevenmozgékony emberek s az időtlen, szimbolikus-valóságos kert között. Benne sűrűsödik össze az idő, s egyáltalán nem véletlen, hogy Gajev hozzá intézi szónoklatát. A két időbeli végpont, ember és kert hatásos, plasztikus, dialektikus viszonyba kerül egy-mással, ha sikerül *valami többet* „kihoznunk a szekrényből puszta jelenléténél.

Ne felejtsük el, amit Csehov egyik színpadi utasítása mond: „Varja kinyitja a szekrényt, ajtaja megcsikordul." Csehov ok nélkül semmit nem ír le. A bútordarab ósdiságára utaló célzás időérzékünket ébreszti föl.

Január 29.

A „kert" az egész előadás kulcskérdése. Senkinek nem sikerült még poétikus, szimbolikus és plasztikus mivoltában visszaadnia a kertet. Talán túl sok mindent képvisel ahhoz, hogy a naturalizmus vagy a költői realizmus szintjén megjelenhessen.

A Svoboda és mások által választott vagy kipróbált út: a kertnek, sőt Csehov egész művének szimbolikus absztrakciója kétségtelenül hozott magával érdekes és költőileg is pregnáns eredményeket. A problémát azonban végső soron megkerülte. Amikor Pitoeff előzőleg szürke bársonyfüggöny háttérrel és igen kevés bútorzattal vitte színre *a Cseresznyéskertet,* s kijelentette, hogy Csehov csupán „szóatmoszféra", voltaképpen már ugyanezt megtette, de eredetibb módon és kevesebb feltűnést okozva.

Igazából most jövünk rá, hogy Csehovot nem a sztanyiszlavszkiji tévutat folytatva kell megrendeznünk, hanem más megközelítésben: sokkal inkább az egyetemesség, jelképesség irányában, azt a súlyos kockázatot is vállalva, hogy absztrakcióba tévedünk, hogy megfosztjuk a csehovi plaszticitást, a reális dolgokat (szobákat, asztalokat, székeket, ablakokat) az általuk hordozott jelentéstartalmaktól. A néző ugyanis elsősorban a környezet, a kosztümök, az arcok, a haj, a szemüveg, a gallér közvetítésével fogja fel a történetet. Holott szükség volna a többire is: arra, ami belül, a dolgokban s az emberekben történik. Ám ha „absztrakt színpadra", szimbolikus űrbe helyezzük Csehovot, azzal elvesszük a történet plasztikus „realitását". Mintha azt mondanánk, hogy ez bármikor, ma is, mindig is megtörténhet.

A Csehov-darabok problematikájával kapcsolatban mindig azt szoktam mondani, hogy ez a kínai hármas ládika esete. A legkisebb ládikát magába foglalja a közéPső, a középsőt magába foglalja a legnagyobb.

Az első ládika a tények igazságát tartalmazza (azt a lehetséges valódit, ami a színházban a legfőbb valódi), a valódi tények pedig emberi és érdekes történetté állnak össze. Nem igaz, hogy a *Cseresznyéskertnek* nem „szórakoztató" a cselekménye. Tele van váratlan effektusokkal, eseményekkel, ötletekkel, atmoszférával, változó jellemekkel. Az első ládikában összegyűjtött tények Gajev, Ljuba és mások történetét mesélik el. Valódi történet ez, amely beleágyazódik a történelembe, az élet nagy összefüggéseibe, de célja nem több, mint hogy megmutassa, hogyan élnek és hol élnek valójában ezek az emberek. A látomás csak a reális valóságot közvetíti, ugyanúgy, mint azok a tökéletes rekonstrukciók, melyeket hite-les atmoszférát teremtő filmeken láthatunk.

A második ládika ezzel szemben a történelemé. A család története itt a történelem szemszögéből látható, s bár a történelem az első ládikából sem hiányzik teljesen, ott csupán hátteret képez, egy csaknem láthatatlan lenyomatot hagy. Itt már nem csak „köntös" vagy „tárgy", hanem az elbeszélés végső célja. Itt a társadalmi osztályok egymáshoz viszonyított dialektikus mozgása az, ami a legérdekfeszítőbb. Jellemek és dolgok mutációja mint tulajdoncsere. A szereplők természetesen emberi lények maradnak, megtartják fontos egyéni jellemvonásaikat, ruhájukat, arcukat, elsősorban azonban a mozgásban levő történelem képviselői: ők a földbirtokos osztály, melyet apátiája és valóságérzetének hiánya lassan

III. felvonás. Renzo Ricci (Firsz)

elpusztít; ők az új tőkésosztály, amely felfelé törekszik és uralomra jut; s ők a még bizonytalan, friss forradalom képviselői stb.

A tárgyak, a dolgok, a ruhák, a gesztusok, jóllehet megőrzik plauzibilis jellegüket, mégis „eltolódnak", „elidegenednek" kissé a történelmi távlat összefüggésében. Kétségtelen, hogy a második ládika magába foglalja az elsőt, s ennélfogva nagyobb is, de a kettő csak együtt lesz teljes.

A harmadik ládika végül az életet, az emberi sorsot mutatja. Az embert, aki megszületik, felnő, él, szeret, gyűlöl, nyer vagy veszít, megért valamit vagy nem ért meg, eltűnik, meghal.

„Örök" parabola ez (már amennyire örökkévalóságról egyáltalán beszélhetünk a rövid emberi életpályával kapcsolatban). A szereplő személyek itt is a történet hitelességébe és a mozgásban levő „politikai" történelem valóságába ágyazva jelennek meg előttünk, egyszersmind azonban valamiféle „metafizikai" dimenzióban is, mintegy az embersors parabolájaként.

Megjelennek öregek, középkorúak, fiatalabbak és egészen fiatalok. Megjelennek urak és szolgák. Megjelenik az úrhatnám polgár, a cirkuszi clown, az állat, a paprikajancsi és így tovább. Emberek és emberi állapotok széles paradigmája. A ház itt az Ember hajléka, a szórakoztató történet: nagyívű költői para-frázis, amelyből nem hiányzik ugyan az elbeszélő mozzanat, de végső soron minden a nagy emberi színjáték, a halandó ember megpróbáltatásainak része lesz.

Az utolsó ládikában foglaltak viszik a rendezést a „szimbolikus és metafizikus jelzések" vonalára, pontosabb szó nem jut eszembe. Itt minden anekdotikus elem kivettetik, minden út szélesebbre nyílik a magasabb szint felé.

Mind a három ládika önálló sajátságokat és sajátos veszélyeket rejt magában. Az elsőben ott kísért a pedáns mikrorajz (lásd Visconti), a rekonstruktív pepecselés veszélye; az a veszély, hogy csak kulcslyukon át figyeljük az eseményeket és dolgokat, és ennél tovább nem jutunk.

A második láda felnyitásánál az a veszély, hogy a szereplő személyeket mint a történelem emblémáit ragadjuk meg, valamilyen történelmi tétel vagy tematika puszta illusztrációiként. (Lásd Marx Schickingen-kritikáját, például a „schillerizálással" kapcsolatban.) A szereplő személyeket megfosztjuk valóságos emberségüktől, és történelmi jelképeket faragunk belőlük. Az „ősbölcsész" így már nem azért ősbölcsész, mert tényleg az, hanem azért, mert a történelem kívánja. Ezért öregdiák, ezért képviseli az elnyomott osztályt, s talán azért vénül meg korán, mert börtönben ült éppen mint a sok bizonytalanság és megrázkódtatás közepette feltörekvő új világ képviselője. Trofimov: a jövő; hősiesség és sokkal több pozitívum van benne, mint negatívum. Ljuba meg Gajev mint tékozló bohémek jelennek meg, akiket súlyos bűn terhel, egy hanyatló osztály jelképes képviselői. (Egy csehszlovák előadásban Ljuba hagyja, hogy szolgája, Jása a szoknyája alá nyúljon, a combját simogassa, Dunyasa az utolsó felvonásban már szemmel láthatóan állapotos stb. stb.... de mindezek talán az aktuális pánerotizmusnak tett engedmények, mivel enélkül „modern" színházat ma már el sem tudnak képzelni.)

A harmadik ládika végül azt a veszélyt hordozza magában, hogy csupán absztrakciókat mutat be. Csak metafizikát. Időnkívüliséget. Semleges környezetet. Színpadot egy bizonyos színű háttérfüggönnyel, néhány konkrét tárggyal. (Ha visszatérünk Pitoeffhez, csupán elidegenítjük az anyagot, ahogy Svoboda teszi, semmi sem változik.) A ruházat éppen csak hogy jelzi a „kort", a szereplő személyek minden elképzelhető módon megpróbálnak egyetemes emblémává lenni. Mivel az egész előadás absztrakt, egyetemes és szimbolikus - el is veszíti minden „földi" súlyát.

Csehov *Cseresznyéskertjében* mindhárom láda tartalmát megtaláljuk, együtt és egyszerre.

Minden nagy költő minden korban egyszerre járja be a három szintet. Szét sem választhatók ezek, csupán játék vagy stúdium céljából, ahogy mondjuk a rovarkutató preparál, amikor egyenként akarja szemügyre venni a különböző jellegzetességeket. Az élőlények mozgékonyságuknál fogva ugyanis nem ragadhatók meg és nem redukálhatók egyetlen jellegzetességre. Egészükben kell látnunk őket, hogy megismerhessük. A költők jól tudják ezt, s ezért ábrázolják egyszerre történelmi korában és örökké-valóságában az embert, ezért mutatják be egyszerre a dialektikus történelmet (forradalmat és reakciót, régi és új világot) s az ember történelmét.

„Igazi" rendezésnek egyszerre kell bemutatnia mind a három távlatot, s hol a szív rezdülését, hol a kéz mozdulatát láthatóvá téve, hol a történelmet felvillantva, hol ember mivoltunk végső rendeltetését faggatva, ember voltunkat, mely - mindentől függetlenül - születés, lassú öregedés és halál.

Az „igazi" színpadképnek mint e hármas impulzus táplálta fénynek, úgy kell vibrálnia.

Február 6.

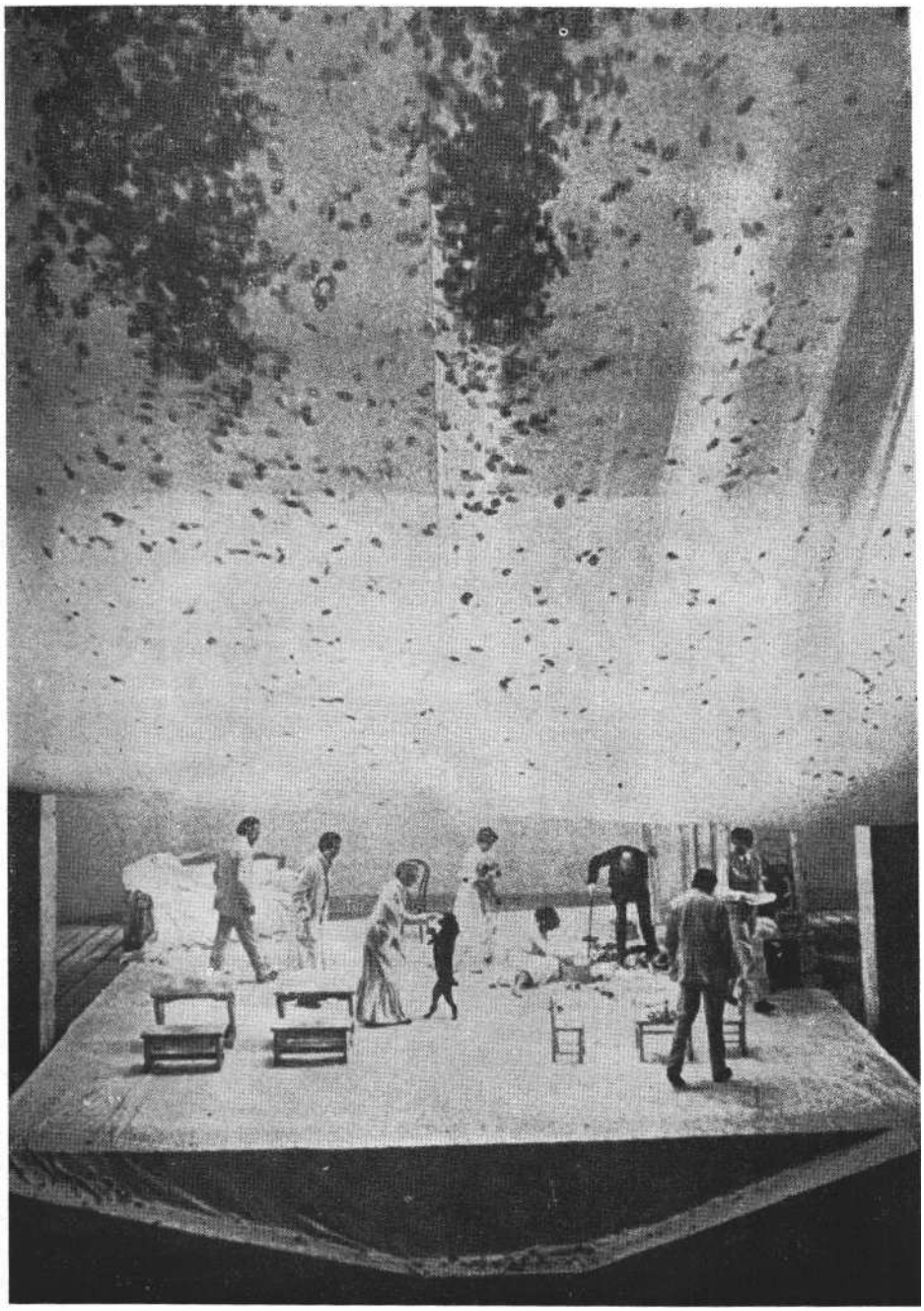
A kert a színpadi történés koagulációs pontja és egyszersmind főszereplője: éppen ezért hallatlan nehézségek elé állít. Nem megmutatni vagy éppen csak jelezni: hiba. Láttatni és éreztetni, ugyan-csak hiba. *A Cseresnyéskertnek* valóságosan kell léteznie, látnunk és szinte éreznünk kell (tréfás ötletként felmerült ben-nem, hogy illatából teremtem meg a kertet), de mindenképpen valamilyen „egységnek" kell lennie, hiszen egységesen felé összpontosul minden.

A kert számomra: „premier plan". Közvetve, rajta keresztül éljük át a történteket. A kert olyan, mint egy képernyő, amelyen torzítatlanul jelenhet meg minden egyéb dolog. Ha vulgárisan ábrázoljuk: előtérfüggöny, amely negyedik falként szolgál, s hol látható, hol nem látható. Ez a megoldás azonban, ismétlem, túlságosan vulgáris, s a lényeges kérdésekhez nem visz közelebb. Több kell. Az előtér nem elég. Valami többre van szükség. De éppen ezt a „valami többet" nem sikerül konkretizálnom, újra meg újra kicsúszik a kezem közül. Talán azért, mert minduntalan a technikai nehézségeket látom magam előtt, s csaknem megbénítanak.

Február 11.

A harmadik felvonás. Biliárd. Újra meg újra visszatérek ehhez a képhez. Hallom az egymásnak ütköző, szétpattanó, sarokba vágódó, útnak indított golyók zaját.

A biliárdot ismét csak jellegzetes motívumnak érzem, hasonlónak az első és negyedik felvonásbeli szekrényhez. Jelenti: a véletlent, a félig-meddig szerencsejátékot, a játékos életvitelt, konfliktust, összeütközést, változást. Realista-naturalista szinten jelenti Gajevnak s a családnak kedvenc mulatságát, de bizonyos tekintetben romlásba vivő szenvedélyét. Á család játszott s még most is játéknak veszi az élet realitását. Reménykedik a véletlenben, a játék kedvező eleve-elrendeltségében, a szerencsében és a habitué-ügyességben. Nem véletlen, hogy Gajev „nagy biliárdjátékos" is. A biliárdra más,



Jelenet a III. felvonásból

közönségesebb játékok helyett esett a választás: ugyanilyen jelkép lehetett volna a kártya, a lóverseny vagy akár a rulett is. De talán mégis rendkívülibb dolog, ha valakit a biliárdszenvedély tesz tönkre. Kétségtelen, ezt a szerepet betölthette volna a kártya is, ha egy tulajdonságában nem maradna el a biliárdtól : nem jár akkora zajjal . . . A kártyánál a kártyázók hangoskodnak ... A biliárdnak önálló „hangja" van. A csend még kedvez is neki: még jobban hallható a golyók gurulása, ütközése, összetalálkozása. S nyomban létrejön egy láthatatlan, de hallható szimbolika. A látható szimbolikát a „játékos" szolgáltatja, aki elindítja a játékot, s az eredményt várja. A golyók helyzetét azonban nemcsak az ő ügyessége befolyásolja, hanem a véletlen is . . .

Kiválóbb jelképet Csehov nem is választhatott volna *a Cseresznyéskerthez. S* itt valóban választás érvényesült, még ha a biliárdjátéknak a szövegben megtaláljuk az ellenpontozását is.

Éppen ebből ered az első probléma. A harmadik felvonás a jelen idő; az ünnepé, a játékoké s a véletlené; miközben másutt valami egészen más dolog zajlik. Együtt látható itt az ünnep s a játék valamennyi eleme: a biliárd (bárhol álljon is a játékasztal), a tánc (a láthatatlan zene-kar valcerjára), Charlotte bűvészmutatványa, kártyatrükkje; álöltözet (Charlotte férfinak öltözik) ... minden. A tulajdonképpeni dráma, az árverés és a „birtok elvesztése", a változás, a hatalom és az anyagi javak cseréjének drámája ebben a táncos, játékos, ünnepi légkörben zajlik le, nevetés és taps kíséretében. És ezzel újra csak egy plauzibilis, lehetséges és örök igazságra bukkanunk. De vajon választhatjuk-e mindezek gyújtópontjául a biliárdot? Nem vékonyítjuk-e ezzel szimbólummá a realitást?

Ugyanilyen joggal a zsidó zenekart is beállíthatnánk a színpad közepére. Vagy örökös táncra ösztökélhetnénk minden-kit. Ám minthogy „a szalon, melyet a nagy ebédlőtől egy bolthajtás választ el" végül mégiscsak természetes központ és színtér az „előadáshoz", a következő hipotetikus megoldások képzelhetők el: „odakint" helyezzük el a hangzó elemeket (zene, biliárd, beszédfoszlányok) s „idebenn" játszatjuk el a fontos cselekményeket. Csakhogy így máris színre kerül a többi játék is: a kártya, a mutatvány, az álruhás játék ... S hová is? Mindenekelőtt milyen plasztikus, reális szimbolikus elemet kínálhat a szalon a szereplő személyek számára? „Ülőalkalmatosságokat", természetesen: díványt és székeket és karosszéket. Ezek a tipikus elemek „együtt játszhatnak" a történettel, és önálló „történetük" is lehet. Jelez-hetik a felbomló birtokot, a tárgyak, az üres székek metafizikáját, s egyebek közt: az időt is. Egy színpadon árválkodó karosszék rendkívüli idegenséget áraszthat magából, és sohasem csak arra szolgál, hogy „leüljenek" rá. Néhány üres szék a színpadon: szorongás, bizonytalanság, titok forrása. Vajon ki ül le ide? Leül-e valaki? Mire várnak ezek a székek? A szék, ha üres, egyedüllétet jelent; a szék, ha leülnek rá, párbeszédet jelent, kifejezi az egybegyűlteket, az embereket, akikkel mindenféle megtörténhet a székeken. Szerelmeskedhetnek, meghalhatnak.

A biliárdasztalt talán középre helyezzük. Székek vehetik körül. Nem szükséges folyton játszani, csak akkor, ha „értelme" van. A biliárdasztal parányi színpadul szolgálhat Charlotte játékához. Beszélgetés közben nekitámaszkodhatnak a szereplők. Lopahin trónusként használhatja; mámoros jókedvében fölugorhat rá. S amikor azt mondja: „mindent megfizetek 1", föl is tépheti a zöld posztót . . . Gajev önmagában is biliárdozhat . . . És közben a láthatatlan zene-kar egyre játszik; ünnepi a légkör, és minduntalan meg-megszakad. De a játékok és a többi ünnepi rítus is a „páros-felelgetős" stílusában váltakozik; a döntő pillanat egyre közeledik. Emitt: egy képtelen mulatság zajlik, közelben és mégis olyan távol, hömpölyög és megszakad. Bemutatnak bűvészmutatványt, és játszanak biliárdjátékot - amott: az árverés kegyetlen játéka folyik, egy már-már kéjes szerencsejáték, kapitalista „mutatvány".

Adott pillanatban megjelenik a „győztes" játékos - Lopahin: az új osztály, amely elfoglalja helyét a történelemben, ha nem is hosszú időre; az új ember, aki „erősebbnek" bizonyult az emberi élet örökös megújulásában; megjelenik, és bekapcsolódik a másik, az értelmét vesztett ünnep fáradt rituáléjába. Lopahin szavai: „Hé, mi van itt? Hangosabban szóljon az a muzsika! Ezután mindenki úgy táncol, ahogy én fütyülök ...", épp olyan konkrétak, mint Ljuba könnyei, melyekkel az elvesztett életet, az elvesztett birtokot s elmúlt gyerekkorát siratja. Most már tudja, hogy mindez végérvényesen és örökre elveszett.

Március 10.

Az idő. Az idő aspektusai. Itt, ebben a vaudeville-tragédia-komédia-farce-darabban, ebben a darabban, melyet egyre tökéletesebbnek, nagyobbnak, tisztaságában és - ha szabad így mondanom - ártatlanságában egyre intenzívebbnek érzek. Mozart 516 K.-jegyzékszámú vonós-kvintettjét hallgatom, és a mozarti világosságra gondolok . . . Igaz és mély világosságára. Az idő értelmezése alap-vető kérdés.

Ma figyelek föl, azt hiszem, először arra a kevéssé méltatott tényre, hogy Ljubov Andrejevna öt évig távol volt. Most, amikor hazatért, Lopahin így morfondírozik magában: „Vajon nagyon megváltozott-e?" és: „Vajon megismer-e?" És Dunyasát azután nem ismeri meg Jása, és Trofimovra nem ismer rá Ljuba. *És az* első felvonásban, miközben nézelődnek s beszélgetnek, minduntalan visszavisszatérnek arra, hogy a szobák és kert „ugyanolyanok, mint régen", az emberek viszont csaknem mind megváltoztak. Ljubov Andrejevna Trofimovnak: „Maga is öregebb lett ám!" És Firsznek: „Milyen öröm nekem, hogy még élsz."

Látható tehát: a dolgok nem változnak, örök-egyformák, akár kertről, bú-torokról, falakról, tárgyakról, szobákról van szó . . . (Eszembe jut Comisso regényének bámulatos indítása, az asszony, aki a hóban, a kék égből ragyogó napsütésben először érzi meg, hogy mindez megmarad, s ő nem, hogy meg fog öregedni és meghal: fölfogja az örökegyforma természet ekszt ázisában az ember halandóságát.)

És látható az is: gyorsan fogy az ember élete. Elég öt év, hogy mindenki megváltozzék. Öt külföldön eltöltött év egy egész élet. Nemcsak öt esztendő, hanem a *múló* és *mindent megmásító* idő is. Innen a bizonytalanság, a mennyire-megváltozott-minden és a minden-úgy-maradt-mint-régen érzése. Ez a lebegő, bizonytalanságokkal teli első felvonás, ez a látogatás a múltba, miközben mindenki a jelenben él, és a jövő felé tör; a gyerekkor felidézése itt, ebben a hajnali álomban belső és külső tompultságban, a túl mohó élettől és a túl sok kávétól pattanásig feszült idegek végső kimerültségében ... mind-ez, ahogy Szimeonov-Piscsik mondja, valóban hihetetlen. Hihetetlen, akár csak földi életünk, létezésünk és elmúlásunk .. .

Ljuba mindenkiről azt mondja, hogy megöregedett. Magáról soha. Nem érzi a „saját" korát. És ez így van rendjén. Ljuba olyan lélek, aki sosem változik, mindig ugyanaz, s érintetlen marad talán mindentől. Mások korát megállapítani (még ha megmaradunk is az első ládika tartalmánál) egyszerű feladat, csupán saját korunkkal nehéz tisztában lennünk. A többiek „mások", mint mi. Önmagunkat vagy „túl öregnek" vagy „túl fiatalnak" érezzük, reális „időnket" nem tudjuk megragadni, s talán azért nem, mert képtelenek volnánk elviselni. Túl sok fájdalmat okoz: az idővel, felfogni életünk változásait. Ami Ljubát illeti: ő valószínűleg még gondolni sem akar erre. Nem néz szembe az idővel, s úgy gondolom, külsőleg is azok közé az asszonyok közé tartozik, akik földbe gyökerezve, tágra nyitott szemmel bámulnak az időszakadékba, mozdulatlanul állnak előtte, mint porcelánbabák, melyekről csak apránként s vigyázva pattintgatja le az idő a mázat... Ljubov Andrejevna - nem lélek: asszony. És mint asszony, csak a többieket látja. Önmagáról mindössze annyi tudatosodik benne, hogy a „múltba menekül". Az eltűnt gyerekkor s az elvesztett ártatlanság utáni vágyódása egyfajta igazságot fejez ki, és jelképe titokzatos projekcióinknak a születésünket megelőző világba, a meleget és nyugalmat adó anyaölbe, amely jó ideig óvott minket, és amelybe születésünktől fogva visszavágyódunk . . .

Március 16.

A második felvonás színhelye a kert. Ez az egyetlen felvonás, amely a szabadban játszódik. Mint valami intermezzo, több szólamú kantáta a kert négyfelvonásos történetében. Minden felvonásban van valami „esemény" nagyon is sok esemény. Itt mintha elakadna a valóságos történés, mintha mozdulatlanságra kárhoztatná valami a szereplőket. Álldogálnak, letelepednek a földre a séta után, „várják a naplementét", bámulják a természetet, társalognak.

Az élet természetesen folyik tovább. Ha fizikailag mozdulatlanok is a szereplők, s ha látszólag föloldódik is a feszültség, a történet továbbszövődik bennük; mintha a meglepetésszerűen beálló szünetben lírai meditációra vonulnának vissza. Elegendő itt néhány gesztus, alaphelyzet. S még variálni sem nagyon szabad őket. (Például cigarettázik valaki, a dohányosok szokásos mozdulatával, ám a maga módján, a maga tempójában, sajátos figyelemmel vagy szórakozottsággal, az élvezetnek vagy közömbösségnek sajátos kifejezésével. A cigarettázás mozdulata azonban végső soron egyforma mindenkinél.)

Ebben a felvonásban a természet jelenik meg a színpadon. A gyerekszoba fehérlőn szürke szőnyege „kigördül" a dívány alól a kertbe, szőnyeg-kert lesz belőle. A színpad hátulsó része felhajlik, enyhe lejtőt képez. A gyerekszoba hátsó fehér fala most mint látóhatár-égbolt magasodik fel, s a cseresznyést keríti el. E szőnyeg-égboltkert fehérségébe vágott hasítékon azután előtűnnek a növekvő város körvonalai, és megjelenik egy kis varázsvonat, mely előbb pöfékelve-sípolva zakatol végig a horizonton, majd a színpad jobb sarkán bukkan föl, elhúz a rivalda mellett. A szereplők meredten bámulják, hallják a füttyét; ebben a valóságos életből, gyermekjátékból és színpadi játékból egybeszőtt reális irrealitásban.

A második felvonást ilyesféle részletek éltetik. Eltűnik minden Csehov által feljegyzett szimbolika: romos kápolna, sírkövek, az egyensúlyban levő világ szimbólumai, a holt tárgyak, a kérdésessé vált igazság, az eltemetett múlt s a feltörekvő jövő (a város és a távírópóznák) az egyre közeledő ipari civilizáció jelképei .. . Mindig is úgy éreztem, hogy ez a szimbolika ízlésbizonytalanság, szimbolizmushoz vezető veszélyes tendencia jele, amit Csehov mindannyiszor rendkívüli ügyességgel elkerül. A mértéktartás és a költészet biztos érzékével.

Itt a második felvonásban pendül meg először az a nevezetes „hang" is („mint valami elpattant húr hangja"), amely annyi fejtörést okozott már a világ minden rendezőjének. Nem hiszem, hogy egyes mai előadások demisztifikáló megoldása (a gongütésre megváltozó „atmoszféra") helyes megoldás lenne. Akkor

inkább vegyük a bátorságot és ne csináljunk semmit. Hiszen miért is ne? Miért ne lehetne ez a jelképes hang olyasvalami, ami az alkonyatban csendül meg; a szereplők hallják, de mi, akik nézzük őket, a közönség nem hallja? Tudom, hogy ez esetleg úgy tűnhet föl, mintha szimplifikálnánk, megkerülnénk a problémát, mégis úgy érzem, a hangot nem szabad hallani. Maradjon meghatározatlan, fejeződjék ki abban, amit a szereplők mondanak. Ezt a megoldást nem a kényelmeskedés diktálja. Így képzelem el: az előgördülő vonat hirtelen megáll, esetleg kisiklik ebben a bizonyos pillanatban, és a kerekek szférikus zajt keltve, „üresen" forognak... Valaki felállítja, újra felhúzza a kis játékszörnyeteget, a szerelvény továbbindul, és bukdácsolva tűnik el a kulisszában, hogy aztán mint előbb, ismét felbukkanjon a horizonton. Halk borzongás fut végig mindenkin, jobbrabalra tekingetnek, s hegyezik a fülüket. Valaki talán a rivaldához lép, mintha azt kémlelné, vajon nem a néző-térről jött-e a „hang", s kérdő mozdulatot tesz a publikum felé. De egyiküknek sem sikerül felfedezni *e* „belső hang forrását. A „történelem" keltette borzongás ez, amelyet minden szereplő a lehető legbanálisabb módon értelmez. Csak Ljuba mondja ki: „Nem tudom, de nem tetszik nekem." A történelmi borzongást mint hangot lehetetlen jelképessé vagy tárgyiassá tenni. Ehhez még Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko zsenialitása sem volt elegendő.

Most és mindaddig, amíg meg nem győznek az ellenkezőjéről, úgy gondolom, ez a hírneves „hang" irodalmi illúzió, írói megfogalmazása egy olyan hangeffektusnak, mely a színházban objektív karakterrel rendelkezik. És ez az objektív színházi jelleg teljesen nyilvánvaló: az elpattanó húr hangja láthatólag tudatos ritmikai ellenpólusa az utolsó felvonás finálójának. Ám éppen ez bizonyítja, hogy nincs többről szó, mint esetlegességről, szükségmegoldásról. Azt hiszem, mindenki előtt világos, hogy a második felvonásban hallott hangot nem szükséges megismételni a darab végén, amikor az üres színpadon a mozdulatlan, minden bizonnyal halott Firszet látjuk; ez a hang itt nyilvánvalóan túlzás volna. Annál is inkább, mert az utolsó jelenetben halljuk már a cseresznyefákat kidöntő fejszecsapásokat is .. .

(A „naplóban" kifejtett elképzeléseket a megvalósult előadás végül két fontos mozzanattal egészítette ki, illetve módosította. A kertben „piknikező", csevegő, majd hallgatásba merülő társaságot a vándor „hangja" riasztja fel dermedtségéből. S a vándor *oroszul* szólal meg. A szereplők pontosan kidolgozott és szinte „légies" szólamaival szemben ez a „hang" nyersen, követelően és „történelmien" szólal meg. Míg a többi szereplő ruhája, a fehér különböző árnyalataival belemosódik a „környezet" fehérségébe, a vándor szegényes „utcai" öltözete élesen válik el tőle . . . A *Cseresnyéskert* hangi, zenei „világát" végül az előadás zárókép foglalja össze: miközben beomlik a színpad „fehér mennyezete", Firsz agonizáló hörgése fokozatosan beleolvad a fákat kidöntő villanyfűrészek konok „muzsikájába". - Sz. A.)

Március 21.

A cseresznyéskert végre képileg is világos formát nyert. Ez a kert, melynek jelen kell majd lennie meg nem is, és amelyről januárban még csupán homályos elképzelésünk volt, most végre alakot öltött. Luciano azt javasolta, hogy helyezzünk el „fenn a magasban" valamit, amely „bekapcsolja a nézőteret is", de „fölülről". Ebből - a képpé még nem sűrűsödött ötletből - indultunk ki, s végül megegyeztünk abban, hogy megpróbálunk a kertből valamiféle - ha nem is fátyolból, de mindenesetre könnyű anyagból elkészíthető - „kupolát" építeni. Lebegő, áttetsző anyagra gondoltunk, amely fényt, mozgást és színt hordozva, átlibben majd a nézőtér fölé, s a színpadon úgy jelenik meg, mint valami eszményi mennyezet, a valóságost a lát-hatatlanba terjesztve. Az elgondolás még nincs kidolgozva, és evokatív plasztikus-poétikus értékét majd csak a próbák során szerezheti meg.

Azt hiszem: ez a „kupola" - mely nem szimbólum, hiszen reális dologról van szó -, ez a fényatmoszféra, mely jelenetről jelenetre változik majd; ez a megmegremegő színházi mennybolt, mely minden rándulásával vékony papírfaleveleket zizegtet, s „transzponált" hangokat szólaltat meg, ez és még sok egyéb előre nem látható effektus konkrétabbá teheti Csehov fantasztikus kertjét, mint bármilyen más színpadi megoldás vagy álságos „tartózkodásból" vagy „egyszerűségből" származó csonkítás.

De többről is van szó. A színpad így kelti fel annak a fehér térségnek a képzetét, amely október 5-i keltezésű, jaltai levele megírásakor az író szeme előtt lebegett. Csehov ebben a levélben hihetetlenül összesűrűsíti az „időt": egy nyári kertről beszél, ahol minden fehér, és fehérbe öltöztek az asszonyok is. Majd hozzáteszi: „kint havazik". Rendkívül figyelemreméltó nyárnak-télnek ez a kettős képe, amelyet a mindent elöntő fehérség kapcsol egybe. A tavasszal virágba boruló, télen hóba takaródzó kert örök fehérsége. Biztosan olvasom ki ebből, hogy Csehov *Cseresznyéskertje* fájdalmas-fényes fehérben született meg. „Évszaktól független" fehérben.

Április 5.

Á Cseresznyéskert szociológiai szövedéke. Vajon nem hiányzik-e néhány „szociológiai" aspektus a Cseresznyéskertből? Ez a kérdés akkor merül föl az emberben, amikor a „második ládika", a történelem szempontjából vizsgálja a darabot. Világos, hogy a történelem valamennyi emblémája, helyesebben mondva „tipikus esete" nem jelenhet meg.

Széles körökben elterjedt tévhit, hogy a „tipikusat" mint „pozitívat" kell elképzelni, legalábbis mint bizonyos fokig pozitívat, s egyszersmind úgy kell tekinteni rá, mint a társadalmi valóság abszolút absztrakt „totalitására".

Pedig a „tipikus" sokkal inkább valamiféle „ralatív potenciált" jelent, relatív potenciálját a valóságnak, úgy, ahogy az létezik, s amilyennek tipikus vonásai mutatják. Azt mondanám: a „tipikus" maximális potencialitása azoknak a tipikus jegyeknek, melyek a történelmi kontextusból s a költői szükségszerűségből származnak. Le kell szögezni, hogy a történelem területén, a történelmi realitásban nem a „magában álló személy" az, aki a történelmi pillanat összes ellentmondását egyesíti magában, és aki ezt a pillanatot reprezentatívan érvényre juttathatja. Ezt a realitást az adott pillanatban élők összessége határozza meg; más szóval egy adott történelmi szakasz tipikus realitása, összegezése mindazoknak a tipikus realitásoknak, amelyek egymáshoz viszonyítva s minőségüket tekintve igen különbözőek lehetnek. A tipikusság: a tömeget fejezi ki. A tömeg: tipikus. Lehetnek ugyan egyes emberek is tipikusak, de csak viszonylagosan.

Másodszor: a tipikusnak megvannak a maga „tipikus" ellentmondásai.

Harmadszor: szabadság és kényszerűség is érvényesül abban, ahogy egy író kiválasztja történetét, témáját, és ahogy cselekményét bonyolítja.

Abban, ahogy Csehov a *Cseresznyéskert* „világát" és „történetét" kiválasztotta, rendkívül pregnánsan fejeződik ki egy lehetséges tipikus-emblematikus realitás, azonban a megkötöttség is: hiszen nem létezett-e már a *Cseresznyéskert* megírása idején is egy többé-kevésbé ön-tudatos proletariátus? Nem akadt-e megingathatatlanabb és bizakodóbb „forradalmár" az ősbölcsésznél ? Nem voltak-e javíthatatlanabb, szívósabb „reakciósok", mint Gajev és Ljuba? Bizonyára voltak. Csehov tipizálása ennek ellenére óriási teljesítmény, ha ahhoz a világhoz mérjük, melyet története számára kiszemelt.

Csehov a földbirtokot választja példa gyanánt. Választhatta volna a gyártulajdont is. Önmagában már ez is választás. Ám, hogy ő a földbirtokot emelte ki, abban egyaránt szerepe van kényszerűségnek, pártosságnak és tipikusságnak, tekintve, hogy az adott történelmi pillanatban a földbirtokkérdés volt a történelem egyik leglényegesebb kérdése. Az egyik legszerteágazóbb konfliktus. Csehov alaposan ismerte ezt a problémát, és úgyszólván automatikusan ragadta meg itt is. Azt mondta: „mindenki úgy ír, ahogy és amit tud". Ezen a tudáson mérhető le a lényegbevágó különbség „naturalisták" és „realisták" között. Tökéletesen ideillő, amit Lukács az elbeszéléssel és leírással kapcsolatosan fejt ki. Akiben megvan a tudás, az a narratív formát használja, elbeszél, akiben nincs meg a tudás, vagy csak „külsődlegesen sajátította el", az a leíró formát használja, leír. És Csehov mindig elbeszél. Adva van a birtok. A birtok ház és kert. A házat és kertet emberek lakják, emberek hagyják el. A kert a társadalom egy részének találkozóhelye. A társadalom másik része kirekesztődik innen. A legfontosabb azonban az a rész, amelyik itt van, mert magában hordozza, még ha leszűkítve is, a történelmi és emberi tipikusság összes jellegzetességét.

És itt meg kell állnunk és megállapítanunk, hogy Csehov nem léphetett túl „ezen", s nem is kellett túllépnie. Csehov tudása nem lépett túl ezen a ponton; a jövőt illetően valószínűleg nem tudott többet az ősbölcsésznél, a múltat illetően pedig annál, amit Firsz sejtet. A két végpont között hihetetlenül pontos perspektívában helyezkedik el az összes többi férfi és nő. Az üresen hagyott felületek többékevésbé kitölthetők Csehov más darabjai és elbeszélései segítségével.

Szeredás András fordítása

SIKLÓS OLGA

A Pénz hatalma

A Cseresznyéskert New Yorkban

Mit ér egy cseresznyéskert holt tőkének, mit parcellázva nyaralóteleknek, mit egy szerelmes-érzékeny földbirtokos asszony kezén - és mit, ha kora szellemét értő pénzügyi zseni, Lopahin szerzi meg? Ezek a kérdések ilyen világosan-nyersen fogalmazódnak meg New Yorkban, a Vivian Beaumont Theatrben. Amerikában a pénzt csinálják make money -- s ha valaki nem tud pénzt csinálni, nem csupán élhetetlen, de az életre is alkalmatlan. Erről szól a *Cseresznyéskert* amerikai előadása.

Elkoptatott jelző: gondolatébresztő előadás. Ez az volt. Hogy miért, azt próbálom rekonstruálni.

Azt hiszem, Csehov *Cseresznyéskertjét* csak Amerikában tudják így eljátszani. Ugyanis ez az előadás a pénzről szólt. A pénzről, mint az emberi viszonyok mozgatójáról. Nem volt egyetlen momentum sem „kijátszva", vagy éppen a pénzre poentírozva, mégis a pénz, ez az újkori bálvány állandóan jelen volt, betöltötte a színpadot - és természetesen a nézőteret is. Mert a nézőtéren ülők éppen olyan viszonyban voltak a pénzzel, mint azok, akik a Csehov-komédiát előadták.

Csehov hősei nem ismerik a pénz értékét: Ranyevszkája nem tud különbséget tenni egy kopejka és egy arany között. A pénzt szükséges rossznak tekinti, akár könnyelmű bátyja, kislánya vagy fogadott lánya. A pénzhez való viszonyuk merőben egyoldalú: csak költeni tudják, vagy zokognak a hiánya fölött, miközben egy kirándulás vagy ebéd kerül annyiba, amennyiből az egész cselédség egy hónapig jól tartható. A föld már nem a megélhetés forrása, de érzelmileg elszakadni nem tudnak tőle - holott eredeti rendeltetésének már idegen, és csak a puszta érzelmek kötik a földbirtokost földjéhez.

Ebben az előadásban mindenkiről azonnal nyilvánvaló lesz, hogy mennyit ér - anyagilag, ki kit mennyire taksál - anyagilag, ki milyen ügyesen ért az újkori csodához - a pénzcsináláshoz. Lopahin tudja, hogy a koldusnak nem szabad egy aranyat adni, mikor az harminc kopejkáért rimánkodik, hogy az eladósodott szomszéd földbirtokosnak nem szokás további kölcsönt folyósítani, mikor még a régivel is adós, és hogy a szegény, csúnyácska lányt - bármilyen szép is a lelke - egy feltörekvő, parasztból lett pénzes polgárnak nem jó üzlet feleségül venni. Lopahin első mondataiban tájékoztat anyagi helyzetéről („pénzem annyi, minta pelyva ... azért mégis paraszt maradtam"); a még szinte gyerek Anya alighogy hazaér, anyja anyagi helyzetéről számol be. „A mentoni villáját már rég eladta, és semmije, de semmije se maradt. Nekem se maradt egy kopejkám se, isten csodája, hogy valahogy mégis hazajutottunk. És amellett anyuskának sejtelme sincs semmiről . . . Hát itthon mi újság? Megfizettétek a kamatokat?"); Gajev, a nagyra nőtt, öreg csecsemő örökségről, sorsjeggyel nyerhető vagyonról álmodozik, de mikor Lopahin valóságos tervet tár eléjük: „Gratulálok, meg vannak mentve" - a cseresznyéskert parcellázásával a pénzhez nem értők buta fölényével jelenti ki: „sületlen zöld butaság!" Ranyevszkája és családja a túlélés útjait fürkészi-kutatja, de mindig hátrapillantva, Lopahin az új, a nagyvonalú életre szervezkedik.

Valami furcsa, eszeveszett táncot járnak itt a hősök, akik nem is tudják, milyen dallamra ugrándoznak, nem érzékelik, honnan jön a muzsika, és milyen ennek az új táncnak a ritmusa, a pénz csöngésére komikus táncot lejtenek.

Miközben lábuk alól a talaj nem csupán képletesen csúszik ki, de a valóságban is: a fejszecsapások, melyek a cseresznye-fák törzsére sújtanak, egyben a család koporsófedelét is leszögezik. Mindez persze nem csak a rendezés érdeme - hiszen minderre van szöveg is, szituáció is Csehov komédiájában. Csak ki kellett olvasni belőle. Az viszont már Andrei Serban, a rendező érdeme, hogy így olvasta a darabot.

Még előttünk van Tőkés Anna Ranyevszkája-alakítása: milyen fájdalommal vált meg a régitől, milyen nehezen költözik ki az ősi házból, mennyi daccal szőtte át ez enerváltan-energikus asszony alakját. Akkor valahogy érzésünkből hiányzott a szánalom. Tudomásul *kellett* venni, hogy ez az élet rendje; a Lopahinok mindig kiforgatják vagyonukból a Ranyevszkájákat. Nem szántuk, mert bár sok mindent elveszített, de nem mindent - s erkölcsi győzelme valahogy megnyugtatott. Emlékszünk a Vígszín-

ház legutóbbi *Cseresznyéskertjére* is, amelyben ugyancsak egy kivételes tehetségű színésznő, Ruttkai Éva játszotta Ranyevszkáját, küzdve díszlettel, „modern oldottsággal", olykor-olykor fel-csillantva, hogy valami tragikusan komikus történik ezzel a szerencsétlen asszonnyal. Irene Worth eleganciája külsőségekben nagyobb, mint Ruttkaié volt, tragikai ereje más, mint Tőkésé, egyszerűbb is, kevesebb is, mégis ő volt számomra eddig a legszerencsétlenebb Ranyevszkája. Hiányzott belőle az erkölcsi győzelem adta fenségesség, a gyengeségben megnyilvánuló komikum - egy-szerűen megsemmisült, mert túlélte korát, és mert nem értette meg, merre halad a történelemnek az a bizonyos kereke. Mikor az Irene Worth játszotta Ranyevszkája a IV. felvonás végén a búcsúnál odaadja ridiküljét a kis cselédnek (tudjuk, hogy abban volt utolsó pénze), valóban kifosztott koldusként távozik. Milyen komikus és irreális lesz egyszerre a sok cseléd ruháján a drága szőrme, a sor-ra kihordott csomagok, ez után a jelenet után valóban csak a sokáig keresett sárcipő - egy ormótlan, csúnya lábbeli - marad az emlékezetünkben, s az, ahogyan Irene Worth felzokog, mikor meg-tudja egy felvonással korábban, hogy el-árverezték a cseresznyéskertet, ahogyan a gyermekkor szépségeit sírja vissza. A mindent elvesztés tragikuma ragad meg: a csőd. Mert itt nemcsak érzelmi szálak szakadnak szét, de a kézzelfogható anyagi valóságot is siratja, az átérzett csődöt. S ehhez képest Firsz bezártsága, magára-maradottsága az üres házban, miközben egyre hangosabban zeng, csattog a fejsze a kertben, már szinte csekélység. Ugyan-is nem a lakáj és nem a cselédség veszí-tette a legtöbbet, hanem a földbirtokoscsalád.

Ebben a kiélezett pénz-ember viszony-ban minden olyan jelenetnek, amelyben a pénz szerepel, súlya van.

Lopahin lendületes, elegáns, vonzó férfi. S talán nem véletlen: enyhén színesbőrű. Kreolosan barna a fehér Anya, a sápadt Varvara, a seszínű Gajev mellett. Ragadozó mivoltában is az egyetlen vonzó férfi, oroszos ingében az amerikai ideál, a self-made-man. Kívül és felül áll a dolgokon. Tudja, hogy meg fogja szerezni a cseresznyéskertet. Lopahin eddig többnyire úgy jelentkezett, mint a rom-latlan vidéki életbe betörő városi gonosz, némi jovialitással fűszerezve. A polgárrá lett paraszt, aki kifosztja a nemességet, és megszervezi a föld újfajta kapitalista elosztását. Raúl Julia Lopahinja a jövőt hordozza, de tiszta kegyetlen logikával, érzelmi nyavalygások nélkül. Azt a jogát, hogy teljes jogú állampolgárként belépjen a cseresznyés-kertbe, azt kisajátítsa és kiirtsa - pénzen szerezte meg. S a pénz több, mint a születés adta jog. Itt csak ő jár kihúzott derékkal - de mindvégig finom eleganciával. Az újgazdagok komikus csetlés-botlásából semmi sincs benne. A pénz arisztokratája - aktív arisztokrata egy passzívvá vált születési arisztokráciával szemben. Mikor múltjáról beszél, a tüll-függöny mögött felsejlő cseresznyéskertbe egy mezítlábas kis parasztfiú oson be, s nézi áhítattal vegyes félelemmel a virágzó cseresznyefákat. A kisfiús áhítat-nak vége. S már azt a luxust is megengedheti magának, hogy az első felvonástól a harmadikig végigjátssza szerepét: az ajánlattevőét, a megmentőét, a család barátjáét - nem azonnal falja fel a cseresznyéskertet. Ráérős gesztusaiban a csehovi szerkesztés remekel vissza.

A második felvonás színpadképének leírásában ez olvasható: „Távolabb a táv-írópóznák sora látszik, s egészen messzi-re, a láthatáron, *egy nagy* város elmosódó körvonalai, melyeket csak derült időben lehet élesen látni." Santo Loquasto szín-padképe nem hagyományos. (A színház-épület és a színpad karaktere sem teszi lehetővé a szobaszerű díszítést.) De a csehovi leírás minden fontos eleméhez ragaszkodik. Valódi gyerekszobát varázsol néhány játékkal és bútorral. A fény segítségével kiemeli vagy homályba burkolja a mindig jelenlevő cseresznyés-kertet, de meghagyja háttérnek, amibe - mint emlékképek - a múlt néma szereplői beimbolyognak. S megteremti a hát-térben a város körvonalait, megtoldva a távírópóznákat gyárkéményekkel. A földbirtokos család háttere a cseresz-nyéskert - Lopahiné a város, füstölgő gyárkéményekkel, amelyek a lenyugvó nap sugaraiban vöröses fényben izzanak. Itthon talán sematizmust kiáltottak volna erre a képre, ott másképpen hatott. Trofimov álma a jövőről - háttérben a vörösben *izzó* város-gyár-kompozícióval a Lopahin képviselte világ valóságos ellentétévé szépült. Á második felvonás színpadképéhez még valami különös tar-tozott: az elején a háttér mélyén paraszt-szekéren egy jobbágycsalád a földekre indul, magukat fogva a szekér elé. Éppen akkor hagyják el a színpad mélyét, mikor Ranyevszkája egy ügyetlen mozdulattal kiborítja erszényét, és hagyja, hogy ma-radék pénze szerteguruljon. A felvonás végén, miközben Trofimov álmait szövi, ugyanez a parasztcsalád tér meg a sze-kéren, fáradtan a napi munkától. Ra-nyevszkája családjában is véget ért egy nap - a jobbágycsaládban is.

S a két jelenet között, de a felsejlő gyár-kémények árnyékában lép ki Irene Worth a képből, hogy hozzánk, nézőkhöz intézze monológgá szervezett nagy vallomását, mintegy tőlünk várva a segítséget és a feloldozást is. Kiszakítva a cseresznyéskert-város sziluettből, egy-szerre védtelen és menthetetlen. A to-vábbiakban ugyanígy zokogja, panaszol-ja, kiáltja el többi nagy „magánbeszédét" is. A Lincoln-Center-beli Vivian Beau-mont Theatr modern színházépület, a nézőtér lépcsőzetesen emelkedik a szín-pad fölé, a színészek mintegy alattunk játszanak, mi felülről szemléljük ezt a játékot. *A Cseresznyéskert* szereplői ezzel a pozícióval mit sem törődve élik, játsszák a komédiát, csak Ranyevszkája emeli hozzánk tekintetét, csak ő lép ki a já-téktérből, hogy hozzánk meneküljön.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Megint Csehov

Moszkvai jegyzet

Az első szovjet drámai mű, Majakovszkij *Buffo-misztériuma,* amelyet Mejerholddal közösen vitt színre, így ostorozza a többi színházat:

A többi színháznak
nem fontos a néző.
Gondolják, elég az, ha
a kulcslyukon át nézi,
mit csinál
a díványon Ványa bácsi
és Mása néni .. .

Nem nehéz felismerni a Művész Színház híres Csehov-előadásaira, nevezetesen *a Ványa bácsi* és *a Három nővér* főszereplőire tett gúnyos célzást. Akkor, 1918-ban úgy látszott, hogy - Puskinnal együtt - számukra sem lesz hely az új világban. Az új művészet aszkétáinak álláspontját a zsurnaliszták persze azonnal aprópénzre is váltották: divat volt szidni az „apolitikus" Csehovot és a Mű-vész Színházat. Ismeretes, hogy a vitát végül is Lenin állásfoglalása döntötte el, aki akadémiai színházzá nyilvánította a Művész Színházat, és bizonyította még Gorkijjal szemben is: „Kell Csehov, kell a mindennapi életigazság."

Moszkva legfiatalabb, legharcosabb politikai színházának, a Tagankának az előcsarnokát most együtt díszíti Sztanyiszlavszkij és Mejerhold portréja. És a *Cseresznyéskert a* legizgalmasabb előadás. A hagyomány folyamatos és szerves beépülése a művészeti tudatba a szovjet fejlődés egyik legjellemzőbb sajátossága lett.

A Buffo-misztériummal egyidőben egy sárguló papírra, még a régi betűkkel nyomott kis könyv jelent meg Pétervárott: Csehov összes műveinek első szovjet kiadása. A címoldal belső felén a Művelődésügyi Népbiztosság ajánlása így hangzik : „A Népbiztosság hozzákezdett az orosz klasszikusok új kiadásának szerkesztési előmunkálataihoz. Ez időt vesz igény-be, a népnek azonban égető szüksége van már most *a jó* irodalomra. A klasszikusokhoz mesés áron sem lehet *hozzá*jutni. Az országban uralkodó könyvéhség arra indítja tehát a Népbiztosságot, hogy - addig is, amíg elkészülnek az új kiadások - a régi matricák alapján újranyomtassuk a klasszikusokat. Az Orosz Szövetséges Köztársaság monopóliumot jelent be Á. P. Csehov összes művére öt év időtartamra, 1922. december hó 31-ig. A törvény teljes szigorát alkalmazzuk azokkal a könyvkereskedőkkel szemben, akik nevezett műveket a megállapított-nál magasabb áron hozzák forgalomba."

Majakovszkij és Mejerhold *a Buffo-m*isztériummal jelentették be, hogy új színház alakul, de a milliós tömegek Tolsztoj és Csehov művein tanultak meg olvasni. A klasszikusok nyelve lett az új irodalmi-művészeti köznyelv, nemsokára ezen szólt Mejerhold és nyomában minden életképes színházi kezdeményezés, mozgalom. Természetes, hogy ezen a nyelven szólaltak meg a húsz év előtti nagy megújulás kezdeményezői is, amikor ki akarták szabadítani a szovjet színházat a Művész Színház szalondíszletei közül. A Szovremennyik 1956-ban Rozov-darabbal nyitott, és sikerre vitte az-tán Satrovot, Mihalkovot, Roscsint is. A tíz évvel később alakult Taganka már Shakespeare-rel és Brechttel, valamint költői estekkel és regényadaptációkkal aratta a legnagyobb sikereit: Majakovszkijjal, Jevtusenkóval, Voznyeszenszkijjel, meg a Csernisevszkij és Vasziljev regényéből készült színpadi kompozícióval. És most mindkettőben a *Cseresznyéskert a* legújabb meglepetés. Mintha még mindig nem vesztette volna el időszerűségét az, amit Sztanyiszlavszkij a húszas-harmincas évek színházi mozgalmaira mondott: „Ennek a színházi forradalomnak az a tragédiája, hogy nem született még hozzá drámaíró."

Egy éve azokról az előadásokról számolhattunk be e helyen, melyekben a szovjet színház napjaink társadalmi létének egyik fő konfliktusát fogalmazta meg: a jóakaratú, de képzetlen, üres szólamokat hangoztató vezető és a jól felkészült, de a munkások nyelvén nem tudó fiatal technokrata szükségszerű szembe-sülését egymással s a munkásokkal, akik-nek végül is választani kell majd közöttük. Akkor úgy látszott, hogy ez a közéleti ihletésű és dokumentatív stílusú darabdömping a szovjet dráma új hullámává, talán típusává válik. Be is mutatott azóta csaknem minden színház egy-két ilyen termelési drámát, s további kettő-háromnak a forgatókönyve a fiókban van. De valami új kellett mégis. És a Komszomol Színházban, amely két éve *az* Autóvárossal ezt az egész témát el-kezdte, most *az Ivanov a* meglepetés.

A színház - s a közönség - kezdi megérteni, hogy nem is olyan egyszerű a válasz a feltett kérdésre. Hogy ki lesz a jövendő hőse a kortársi alakok, figurák közül, azt nem a vezércikkhez, hanem a korszak fő morális, etikai és intellektuális kérdéseihez való viszonyuk dönti el. És ebben a szférában úgy látszik még mindig Csehov a legjobb tanítómester.

Voltak persze mindig is tanítványok, akik az olcsóbb megoldást választották: egyszerűbb bebalzsamozni a mestert, mint folytatni a művét, az útját. Vannak most is, akik múmiákkal ijesztgetik a színházat, amikor az élő, beszélt nyelv szavaiként akarja használni a klasszikus műveket. Hamisítást, szentséggyalázást emlegetnek, pedig attól félnek inkább, hogy bizonyos szentnek hitt mai kánonok dőlnek meg. Akárcsak annak idején, amikor Lunacsarszkij kiadta a jelszót: „Vissza Osztrovszkijhoz!" Mert ez akkor sem a régi színház konzerválását jelentette, hanem ellenkezőleg: Mejerhold *Erdőjét* és *Revizorát,* Vahtangov *Menyegzőjét* és *Turandot hercegnőjét,* Tairov és Ohlopkov kísérleteit. A legjobbak akkor is a korszak legjobb, leghaladóbb színházi gondolatait fogalmazták meg a klasszikusok nyelvén: azokat, amelyektől a kortársi művekben annyira féltek a konzervátorok.

A Lityeraturnaja Gazeta hasábjain szokatlanul éles vita alakult ki a három mai Csehov-előadásról. Á kritikusok véleményét legvilágosabban talán Nyina Velehova cikke foglalta össze: „A klasszikus művek örök alakjai az emberiség közös kultúrkincsét alkotják. Hamlet és Miskin herceg nem egyszerűen csak színpadi figurák, hanem egész morális-intellektuális valónk részei. A rendező-nek egyszerűen tudomásul kell vennie, hogy nem gyúrhatja át kényekedve szerint Hamletet vagy egy másik klasszikus alakot anélkül, hogy meg ne sértse ezt az örök emberi tartalmukat. És nem kell azt higgye eközben, hogy az olvasó vagy a néző biztosan elmaradt a kortól, és egyedül ő, a rendező az, aki mindig elöl jár." (1976. 30. sz.)

Néhány alkotó kifejtette válaszában, hogy miért vállalja az ilyen és még súlyosabb vádakat is egy-egy klasszikus mű bemutatásakor. - Mert nem tehet mást. „Korunk művészének nemcsak joga, de kötelessége is, hogy a világ színházkultúrájának nagy alkotásaiban mindig valami mást, többet fedezzen fel, mint

az elődei, meglehet, többet még a szerzőnél is" - vallja Alla Gyemidova, Efrosz Taganka-beli híres *Cseresznyéskert*-előadásának Ranyevszkájája. Nem véletlen, hogy ezt az előadást és ezt az alakítást érte a legtöbb támadás. Nemcsak a még a Tagankán is szokatlan, szürrealista ihletésű, rendkívül szuggesztív színpadkép miatt, amelyet mi is láthattunk a nyáron a Műcsarnokban rendezett szovjet színházi tervezőművészeti kiállításon. A modern szcenikai törekvéseknek és a csehovi mű költői realizmusának a találkozásából egy egészen új és szokatlan színpadi gondolat is született: Efrosz meg szeretné menteni a cseresznyés-kertet. Ranyevszkája Alla Gyemidova megszemélyesítésében nagyon beteg, mint ahogyan az volt már Csehov is ennek a műnek az írása idején. És nagyon beteg a világ is - sugallja az előadás minden kelléke, mozzanata. A színpadnak azt a helyét, ahol *a Hamlet* előadásakor a sírgödör van, most egy fehér virágokkal díszített sírhalom foglalja el: Ranyevszkája vízbe fúlt kisfia van eltemetve itt. E körül a szimbolikus sírdomb körül folyik a cselekmény: a szereplők hol kétségbeesett, hol büszkén megvető körtánca a halál színe előtt. A bál káprázatos nagyasszonya tisztában van vele, hogy pusztulás veszi körül, és maga is pusztulásra ítélt. De éppen ez - a tuberkolotikusokra egyébként annyira jellemző - halálközeli életvágy szabadítja fel benne azokat a belső értékeket, amelyek a század végi orosz kultúra örökségét idézik. Ranyevszkaja halál előtti nagy felizzása megtisztító fehér ragyogással fonja be a mű többi szereplőjét, s ellenállhatatlan erővel vonzza a nézőt is. És rádöbbenti a felismerésre: ez a letűnt korszak az önmaga történelmi-szociális valóján jóval túlmutató értékeket is létrehozott, melyekről nem mondhatunk le, hacsak nem akarjuk elszegényíteni a *mi* korunkat. Ez tragikus tévedés lenne.

„A Cseresznyéskertben én, igen, a drámát akartam hangsúlyozni, sőt, egyenesen a tragédiát - írja cikkében Efrosz. (1976. júl. 14.) - Én is jól tudom persze: Csehov azt írja valahol, hogy ez a műve - komédia. Nem tudhatom, mi indította erre a kijelentésre. Talán az, hogy a Művész Színház túlságosan is meghatóan, már-már szentimentálisan játszotta a darabot - az ő elképzeléséhez mérten. De most az a fontos, hogy ha én veszem kézbe a művet, én világosan érzem benne *a farce* formájába bújtatott tragédiát. Én ezt akarom most hangsúlyozni. Nekem most másképpen kell megrendeznem a *Cseresznyéskertet*, mint ahogyan a Művész Színház játszotta, és másképpen még annál is, ahogyan Csehov elképzelte: olyannak kell megrendeznem, amilyennek most *én* látom. Jóllehet, ismerem a mű egész történetét, és tisztelem mások elképzelését is. A kritikus azt hiszi majd persze, hogy nem olvastam, mit mondott Csehov a darabjáról. Hogyan magyarázzam meg neki: ismerem a színháztörténetet legalább úgy, mint ő; de amikor rendezek, akkor én többé nem olvasó vagyok már, hanem élő, alkotó, mai ember, aki létrehoz egy új előadást. . . Kérdezzenek meg közülünk bárkit: Ljubimovot, Zaharovot, Plucseket, Goncsarovot, Tovsztonogovot vagy Jefremovot - mind ezt fogja mondani. . . Persze hogy lehetné-nek jobbak is ezek a mi előadásaink. Tudjuk mi azt nagyon jól. De ne a múlthoz hasonlítgassuk őket, hanem a jövő lehetőségeihez. És igyekezzünk minden nap egy kicsivel előbbre jutni."

Az írók közül Viktor Rozov állt ki először a *Cseresznyéskertért.* Érdekes és olvasmányos cikkében azt a fiatalkori emlékét mondja el, amikor vidéki rendezőpalántaként először látta Mejerhold színházában az *Erdőt* és *Az ész bajjal jár* című Gribojedov-komédiát, amelynek még a címét is megváltoztatta a színház : *jaj az észnek !* - ezzel a címmel rendezte meg Mejerhold, merészen modern kicsengést adva minden mozzanatnak. A nézőtér fulladozott a nevetéstől, sírt haragjában és veszettül dobogott. - „Én pedig, szánalmas igazhitű - emlékezik az író - csaknem hajbakaptam a társaimmal, akik egymás szavába vágva fejtették ki, hogy miért zseniális ez az előadás. Egy fanatikus ifjú szerzetesre hasonlíthattam talán leginkább, aki kétségbeesve védelmezi vakhitének dog-máit. Mert hinni csak kell valamiben. Hát persze. De ne szemellenzőként használjuk a hitünket, és főleg engedjük meg másoknak is, hogy esetleg valami másban higgyenek... Megmondhatom: nekem tetszett a *Cseresznyéskert a* Tagankán. Eleinte kételkedtem persze. Különösen Gyemidováért izgultam: mit lehet még kihozni ebből a szerepből Knyipper-Csehova után? És kiderült, hogy sok minden van még abban a szerepben. Nem lehet úgy játszani, mint Knyipper, nem is kell. De játszani kell. Valahogyan másként. Ahogyan most kell." (1976. szept. 8. sz.)

A másik moszkvai „avantgarde-színház", a Szovremennyik *Cseresznyéskertj*ében Ranyevszkáját egy másik nagyon modern színésznő, Tatyána Lavrova játssza. A színház főrendezője, Galina Volcsek előadása Trofimovról és Ányáról, két nagy, riadt gyermekről szól, akiket elvesztettek a szüleik. Keresik őket egy darabig, aztán belefeledkeznek a hatalmas kertbe, ahol a lehanyatló nap utolsó sugarai játszanak a fehér ágakkal, s minden olyan bizonytalanná, olyan megfoghatatlanná válik. Ranyevszkája és Gajev (ezt a szerepet I. Kvasa játssza a mi Helyey Lászlónk főiskolai vizsgaelőadáson látott felfogásához hasonlóan) tanácstalanul és esetlenül, de mégis bizakodón, mindvégig keres itt valamit - vagy valakit, aki megmenthetne még mindent -, bármennyire naiv is ez a remény a birtok pusztulása és Lopahin „praktikus" tanácsai közepette. De ők mégis ezzel a naiv hitükkel és bizalmukkal többek éppen az előadás többi szereplőjénél. Mert hisz Trofimov és Anya sem tudta megmenteni a kertet Lopahin fejszéitől.

A Szovremennyik színpadán így egy kicsit mindnyájunk nevében búcsúzik Ranyevszkája és Gajev a régi háztól, amikor az utolsó jelenetben ráborulnak a lépcsőjére, és azt mondják neki lassan, komolyan, az orosz búcsúzkodás szertartásosságával: „Isten veled, nagy-apó!" Van bizony, aki még egy könny-cseppet is elmorzsol a szemében.

Érdekes törvényszerűsége ez a színházi fejlődésnek: az egymást követő koncepciók egymás kategorikus tagadásával fogalmazzák meg önmagukat. A létrejövő új minőségek azonban valamilyen módon mégiscsak egymásra épülnek, sőt - merítenek bőven egymás formanyelvéből is. Végül is spirálszerű mozgás alakul ki, amelybe a különböző országok színházművészete más-más fázisban kapcsolódik bele. Miközben saját naturalista hagyományaink és külső hatások ellenében mi, magyarok például még mindig a gúnyos és „kegyetlen" Csehovért hadakozunk, más országok színháza, amely túlesett már ezen a szakaszon, ismét a költő Csehovhoz fordul. Nem véletlen nyilván az sem, hogy ismét Csehov legáttételesebb, legköltőibb műve, *a Cseresznyéskert* került előtérbe.

A moszkvai előadásokkal egyébként nemcsak a mi Vígszínházunk *Cseresznyéskertjét* tanulságos összevetni az említett fáziskülönbség szempontjából, hanem például a krakkói Jerzy Jarocki

tavalyi rendezését is. Hiába van európai műveltsége és abszolút színházi hallása, a lengyel rendező sem érzi az életben annak az erőnek a jelenlétét, amelynek felhajtó hatására Csehov a darab röptét bízta. Egy szűken szociális, sőt, életkori ellentétekre egyszerűsített párviadalt keres a darabban: Lopahin és Trofimov vetélkedését Anyáért - az ifjúságért, a jövőért. De vajon érdemes-e egyáltalán végigjátszani a darabot, ha a jövőnek csak ez a két alternatívája lehetséges?

A legjobb szovjet interpretációk felhajtó ereje szintén ez a jövendőért, az emberi kultúra sorsáért érzett felelősség. Igazi értéküket mindig az szabja meg azonban, hogy miként tudják ezt a gondolatot a mű költői rendszerében megjeleníteni.

A szovjet televízió is bemutatta nemrégiben a *Cseresznyéskertet. A* Joszif Hejfic által rendezett előadás központi gondolata szintén a kulturális -- és általában az emberi - értékek tisztelete, védelme. Gajev szerepére Szmoktunovszkijt kérte fel a rendező, és ez a szerep egyéb-ként is valahogy a mű középpontjába került. Szmoktunovszkij alakításában Gajev furcsa, félszeg figura, a „80-as évek eszméinek" kései lovagja, aki képtelen beilleszkedni kisszerű prakticista környezetébe. Ezért intézi a régi pohárszékhez azt a híres monológot, amely itt a dráma egyik fő jelenete. Ebben tör magának utat az a gondolat, amelyről a többi előadás is szól: az emberiség s a nemzet kulturális és morális örökségéért érzett felelősség. Ezt félti, védelmezi itt Szmoktunovszkij monológja, nem az 1880-as évek liberális-narodnyik eszméit. És ez az, amely összekapcsolja ezekben az előadásokban a felvonuló nemzedékeket. Ilyen szempontból is továbblépést jelent tehát ez a gondolat mondjuk az Efrosz-féle *Királyhoz* vagy *Rómeó és Júliához* képest.

Nem minden előadás képviseli persze egyforma színvonalon és következetességgel a vezérgondolatot. Kétségtelen például, hogy Mark Zaharov *Ivanov*-rendezése a Komszomol Színházban gyengébb munka, mint bármelyik az említettek közül. De érdekesen hívja fel mégis a figyelmet az új szovjet Csehov-reneszánsz egyik jellemző mozzanatára. Az elmúlt évtizedek Csehov-játszása - még Sztanyiszlavszkijon és Nyemirovics-Dancsenkón is túllicitálva - kizárólag egy szűk értelmiségi körből verbuválta a hőseit. Most azonban így nyilatkozik a rendező: „Ivanovban nem az entellektüelt akarom bemutatni. O egy egyszerű, jólelkű ember, akiből külsőleg is teljesen hiányoznak a szokványos értelemben vett értelmiségi vonások. Ez egy nagyon demokratikus, csak az átlagnál jóval érzékenyebb típus."

Valóban olyan színészt is hívott meg a főszerepre, aki megjelenésében a legkevésbé sem emlékeztet a korábbi Ivanovokra - a *Vadállatok a fedélzeten* meg az *Autót loptam* című filmekből jól ismert L. Leonovot. Ez a széles orrú, elhízott és kopasz kis ember aztán igazán nem hasonlít az „orosz Hamletre", akiért bolondulnak a nők, s aki öngyilkos lesz. Ebben az előadásban nincs is öngyilkosság: a darab első változatát követve Ivanov itt szívrohamban hal meg. Ez az Ivanov nem akar semmivel sem kitűnni a környezetéből. Nyilván nem véletlen az sem, hogy a leggyakoribb orosz családnevet adta neki a szerző. A dráma éppen az, hogy ezt a típust mégis kiválasztja, valahogyan önmaga fölé emeli most is a környezete, amelynek, igenis, szüksége van Hamletekre.

Több kritikus is szemére veti ezt a párhuzamot a rendezőnek, és sok mindenben igazuk is van - jóllehet bizonyítható, hogy a Hamlet-reminiszcencián magától Csehovtól sem voltak idegenek. Az a kérdés csupán, hogy kárpótolni tud-e az így előtérbe került gondolat a korhűségen esett csorbáért. És Leonov játéka valóban sok mindenért kárpótol. Ez a kerek fejű, kopasz kis ember a szemünk láttára válik hőssé. Nem azért, mintha ilyen lenne a természete. Nem tehet mást, nem engedik mást tenni. Egyszer csak problémázni kezd, és hörögve összeesik. És minket ettől egyszer csak rég elfelejtett, ellentmondásos, régi-módi érzések lepnek meg: öröm, félelem, szánalom. Egy igazi tragédiát láttunk, amely nem értelmiségi furcsaság ma már.

Csehov koránt sincs persze egyedül az új életre kelt klasszikusok között. Egy-egy évforduló kapcsán Osztrovszkij és Dosztojevszkij, egész sor eredeti rendezésben *A revizor,* s Efrosz zseniális előadásában Gogol keveset játszott remeke, *a Leánykérés* fordult az utóbbi években új arcával felénk. A Kis Színházban, amelyet a klasszikus hagyományok mögé búvó konzervativizmus fellegváraként szoktunk kezelni, most egyszerre két klasszikus mű újszerű interpretációjával találkozunk. A. K. Tolsztoj *Fjodor cár* című történelmi tragédiájából, amely a Művész Színház sikerdarabja volt a század elején, a címszerepet játszó Szmoktunovszkij félelmetesen mai példázatot formált. Gribojedov *Az ész bajjal jár* című művét most az eredeti címmel játssza a színház, de legalább annyira új és időszerű kicsengéssel, mint annak idején Mejerhold. Sztanyiszlavszkij legendás szerepének, Famuszovnak az alakítójaként a Kis Színház igazgatója, a szovjet színház kemény öreg tölgye, Mihail Carjov fizikai és szellemi állóképességben, ember- és életismeretben méri össze erejét az ifjú Csackijjal. És ebben ő győz. Legalábbis érthetővé tudja tenni, hogy miért nevezik Moszkvát sokan még ma is Famuszov városának.

De Leningrádban is ez a helyzet. Tovsztonogov körülbelül egyidőben rendezte meg Gorkij *Nyaralókját* Peter Stein híres filmjével és előadásával. Érdekes ennek a két munkának az össze-vetése is az említett fáziskülönbség szempontjából. Látszólag mindkettő egy tőről fakad: szembefordulás a kiüresedő „kegyetlen színházzal". De míg Stein „új realizmusa" tulajdonképpen még mindig ugyanaz a felstilizált és túlfinomult naturalizmus, Tovsztonogov már a spirál következő fordulóján halad: bár eszközei talán naturálisak, mégis egy összetettebb, mélyebben motivált világlátás felé közeledik. Színpadán a jól ismert ház, a kert, az egész csehovi és levitáni Oroszország olyan költői formában jelenik meg, hogy pontosan az ellenkező hatást váltja ki, mint amit annak idején Gorkij szánt neki. Neki ez a „csehovi háttér" akkor csak arra kel-lett, hogy előtte mondassa ki Varjával a történelem kegyetlen ítéletét a „nyara-lók" felett, akik mindettől idegenek, vendégek a saját földjükön.

A történelem ítélete *azóta* beteljesedett. Most inkább más a probléma: kevesebb lett a jó föld, a tiszta víz - a természet- és embervédelem vált történelmi szükségszerűséggé. Erről szól az előadás, mint az előzők is, nemcsak szépen és költőien, hanem nyugtalanul, felelősségre ébresztően is.

A színháztörténet azt tanúsítja, hogy egy-egy ilyen egészen új tartalmakat felmutató reneszánsz mindig a színházi gondolkodás gyökeres változásainak a kezdetét jelzi. De igaz az is, hogy egy-két fecske nem csinál nyarat. Most még csak remélhetjük, hogy ezek az előadások már az újabb általános nagy fellendülés hírnökei. S akkor majd csak kibékülnek talán velük a mégoly szigorú kritikusok is.

ÁBEL PÉTER

A Filmszínészek Stúdió Szín háza Moszkvában

A filmgyár a Szovjetunióban is hagyományosan alkalmazkodik a színházhoz. Kivéve Moszkvában, a Vorovszkij utca 33-ban. Itt ugyanis fordított a dolgok logikája: ebben az épületben működik a Filmszínészek Stúdió Színháza. A másnapi előadás szereposztása felől érdeklődtem, s A. N. Anoscsenko igazgató legnagyobb meglepetésemre azt felelte: „Nem tudom. Ez attól függ: ki nem forgat éppen." Leonyid Iszakovics Bocsaver, aki rendező, főügyelő, színészegyeztető és sok minden más együttvéve a társulatnál, még hozzáteszi: manapság nálunk még a hármas-négyes szereposztás is kevésnek bizonyul, a MOSZFILM Stúdió művészeti tanácsa azon a véleményen van, hogy akár ötös-hatos szerep-osztást is csinálhatnánk az egyes darabokhoz.

A Filmszínészek Stúdió Színházának összesen 287 tagja van. Az előcsarnokban a MOSZFILM Stúdió világszerte ismert művészeinek, azaz a társulat tagjainak kifüggesztett fényképe fogad. Olyanoké, mint amilyen a Velencében Volpi-kupát nyert kazah származású Natalja Arinbaszerova, Natalja Bondarcsuk, Oleg Vidov, Zsanna Bolotova, Vlagyimir Ivasov, Zinajda Kirijenko, Irina Szkobceva, Nonna Mordjukova, Borisz Andrejev, Tatjana Szamoljova, Ljudmila Szaveljeva, Tamara Szjomina, Ljudmila Gurcsenko, Oleg Sztrizsenov. A színházat, amelynek nézőtere körülbelül 900 személyes és önálló estek, irodalmi műsorok, dalestek számára egy kis teremmel is rendelkezik, 1940-ben alapították. A művészeti irányító az a Grigorij Rosalj filmrendező volt, aki máig is dolgozik a társulattal. A legutóbb például Osztrovszkij drámáját a *Vihart* rendezte Vera Sztrojevával közösen. A művészeti vezetést 1948-ban Szergej Geraszimov és Mihail Romm vette át, mindketten a Filmművészeti Főiskola tanárai. Ebben az időben a színpad afféle filmkísérleti műhely szerepét töltötte be. Itt került először színre Fagyejev: *Az ifjú gárda* című regényének dramatizált változata vagy Csehov nyomán *A léha* asszonyból készült színdarab, Szergej Geraszimov, illetve Szamszon Szamszonov rendezésében. A próbákon alakult ki, formálódott a koncepció, az egyes figurák jelleme, itt váltak életteljessé a konfliktusok, csiszolódtak a jelenetek, hogy utóbb felvevőgép előtt kevesebb beállítást kelljen ismételni. Sok haszna volt tehát a filmes gyakorlat szempontjából e korszaknak, ám a társulat mégis hőskornak tekinti ezt a szakaszt, és 1957-től számítja a színház történetét. Azóta olyan neves alkotók is dolgoztak itt vendégként, mint Anatolij Efrosz, Borisz Babocskin, Ruben Szimonov, Nyikolaj Plotnyikov.

Ha művészi hatását nézzük, a Filmszínészek Stúdió Színháza sohasem töltött be meghatározó szerepet a szovjet színházművészetben, mint a Művész Színház, a Kis Színház vagy a hatvanas évektől a Szovremennyik, a Taganka, legutóbb pedig a Malaja Bronnaja, s Mark Zaharov átszerződését követően a Komszomol. De kétségtelenül egyik érdekes színfoltja Moszkva szüntelenül változó színházi életének.

A társulat évente két premiert tart, s mégis rendkívül széles a repertoárja. Műsorán szerepel például Lope de Vega egyik megzenésített vígjátéka, Bulgakovtól *az Iván a rettentő,* Gorkij *Barbárok*ja, Osztrovszkij klasszikus műve a *Vihar,* Szimonov háborús tematikájú korrajza az *Orosz emberek,* melyet nálunk a felszabadulás után játszottak, Maeterlinck *Szent Antal csodája* című színpadi legendája és Cole Porter musicalje, a *Csókolj meg, Katám !* - valamint mai szovjet szerzők művei. Itt láttam pár esztendeje Arbuzov *Tányáját,* a címszerepben Tatjana Szamoljovával, Szergej Geraszimov friss stílusú, modern dramatizálásában és rendezésében Stendhal *Vörös és feketéjét.* Mme Renal alakját *a Csendes Don* filmváltozatából ismert drámai hősnő, Zinajda Kirijenko játszotta. „Váltótársa" Natalja Fatyejeva és Natalja Bondarcsuk volt.

Hetente ötször játszanak, vasárnap két előadás van, az iskolai szünetekben külön diákelőadás. Évadzárás után, nyár folyamán többnyire Leningrádban, Harkovban, Cseljabinszkban és a Krím félszigeten „tájolnak". Felléptek kül-földön is; s a vendégjátékok - filmszínészekről lévén szó - mintegy a szovjet filmművészet közvetlen propagandáját is jelentik.

A Filmszínészek Stúdió Színháza valóban műhelye a MOSZFILM Stúdióhoz szerződött színészeknek. Ahogy a *Kő-virág* és *a Szibériai rapszódia* hajdan Magyarországon is rendkívül népszerű hőse, Vlagyimir Druzsnyikov elmondotta: lehetőséget nyújt arra, hogy a színész két filmforgatás közötti szünetben „tréningben legyen". A rendszeres fellépése-ken kívül ezt a célt szolgálja a színházon belül működő továbbképző foglalkozások egész sora: énekóra, tánc, színpadi mozgásgyakorlat. A társulat ugyanis a legkülönbözőbb képzettségű tagokból

Szimonov Orosz emberek című darabja a Filmszínészek Stúdió Színházában

tevődik össze. Vannak olyanok, akik balettiskolát végeztek, egyesek más színházakból kerültek át kellő rutinnal, de a más-más stíluson nevelődve. Egyesek Színművészeti Intézetben szereztek diplomát, mások a Filmművészeti Főiskola hallgatói voltak, s olyanok is akadnak, akik diploma nélkül, felvevőgép előtt váltak művésszé.

Nincsen könnyű dolga a rendezőnek, ha eredeti koncepcióját meg akarja őrizni, hiszen egy-egy előadás hangsúlya a többszörös szereplőváltozások során újra meg újra módosul. Ugyanazt a szerepet mondjuk a Viharban másként játssza Zinajda Kirijenko, mint Tatjana Szamoljova. Ez megköveteli, hogy a partnerek is alkalmazkodjanak a felfogás módosulásához, hiszen a többszörös szereposztás a forgatások szeszélye szerint úgy keveredik, akár osztáskor a kártya.

Az is megesik, hogy a próbán a belépő színészt filmfelvétel miatt - csak egy szék helyettesíti, s a rendező vele külön korrepetál. A filmszínész azonban épp mestersége szokástörvényei alapján nagyobb biztonságérzettel rendelkezik, mint a csak színházhoz szokott művész, hiszen minden egyes filmnél szinte új közegben kell tudása maximumát nyújtania.

A Filmszínészek Stúdió Színháza a fiataloknak biztonságot ad, hozzásegíti őket ahhoz, hogy teljes emberi sorsot fejlődésében éljenek át, nemcsak úgynevezett snittekben, vagyis egymástól szeszélyesen elkülönülő beállításokban. Az idősebbeknek, akik kissé „kimentek a divatból" megadja a szereplés, a közönséggel való találkozás közvetlen élményét. A középnemzedék egyik legsokoldalúbb tehetségének, Ljudmila Gurcsenkónak, aki a Szovremennyik tagja volt korábban, például lehetővé tette, hogy tehetségét amerikai musicalben, *a Csókolj meg, Katámban* is bizonyítsa.

E színháznak van egy sajátos előnye: a szerepválasztás szabad lehetősége. A repertoáron belül ugyanis nemcsak a rendező dönt, de joga van minden színésznek a felsőbb irányítást gyakorló MOSZFILM művészeti tanácsához fordulni azzal, hogy ezt vagy azt a szerepet szeretné eljátszani. Kérését megvizsgálják, s vagy elfogadják, vagy elutasítják. Nemcsak a többszörös szereposztás, de ez a módszer is biztosítja a színészfoglalkoztatást, növeli a játékkedvet, javítja a színészek közérzetét.

NYIKOLAJ ZSEGIN

A szovjet színház ünnepe

Jubileumi műsortervek Október hatvanadik évfordulójára

Most, amikor e jegyzeteket írom, a Szovjetunióban azokat a darabokat próbálják, amelyek ősszel, a Nagy Október hatvanadik évfordulója alkalmából kerülnek a közönség színe elé. Az előadásokról természetesen még korai lenne véleményt alkotnunk, de ami a darabokat illeti, már teljes joggal beszélhetünk egy sor új, érdekes alkotásról, új színdarabírókról, a jubileumi év debütálóiról.

Ismerkedjünk meg röviden mi is velük, a jubileumi év néhány darabján keresztül.

A leningrádi Alekszandr Kurgatnikov darabjának színre vitelére a Kis Színház vállalkozott. A szerző foglalkozását tekintve mérnök, és lehet, hogy ez predesztinálta művének problematikáját. Darabjának, *a Bűnnek* cselekménye egy tervező-kutató intézetben játszódik és a feladatok, a munka problémái jelentős helyet foglalnak el művében. Ily módon Kurgatnikov folytatja az utóbbi években nálunk olyannyira elterjedt „termelési dráma" hagyományait. Azonban a termelésben megtalálható emberi viszonyulások mögött erkölcsi viszonyulások állnak, s ezek mindennél jobban foglalkoztatják a fiatal írót. A gázvezeték építésénél bekövetkezett robbanás új vonásokat világított meg az addig jónak vélt kollektívában, és láthatóvá vált egyesek gyávasága, személyes érdekekkel való törődése, demagógiája, és mások eddig rejtett, észrevétlen nemeslelkűsége, erkölcsi ereje. És bár a darabban nincsen konkrét bűnös, mindenki felelős a történtekért. A fiatal író rámutat arra, hogy az önmagunkhoz, a saját lelkiismeretünkhöz való erkölcsi viszonyulásunk befolyásolja a dolgok menetét és meghatározza annak sikerét, s ily módon elszakíthatatlanul kötődik a haladás és az eredményesség fogalmaihoz.

Az utóbbi évek „termelési darabjait" olvasva egy közös vonást fedezhetünk fel bennük, mindannyian polemizálnak Ignatyij Dvoreckij *Az idegen* című darabjával, amely az első ilyen jellegű mű volt, s mint ismeretes, irányzatot terem-tett.

A. Sztavickij *Hétköznapi atomlovagok,* című darabja, amellyel a moszkvai Moszszovjet Színház készül a hatvanadik évfordulóra, sajátosan folytatja ezt a rejtett polémiát. Főhőse egy atomerőmű pártbizottságának titkára, ellenpólusa a tudományos-technikai forradalom „tevékeny ember" típusának, amely néhány évvel ezelőtt még úgy tűnt, hogy igen szilárdan tartja magát színpadjainkon.

A tudományos-technikai haladást nem lehet bármilyen áron előbbre vinni - állítja Sztavickij darabjának hőse - a technikai haladás a mi társadalmunkban elválaszthatatlan az erkölcsi szinttől, és egy kollektívában sem szolgálhat mentségül a tudományos-technikai haladás érdekeire való hivatkozás, ha ugyanakkor megsértik a szocialista demokráciát, ha nem tartják tiszteletben az emberi személyiséget. A darabban szóhoz jutó aggodalom arra figyelmeztet, hogy a tudományos-technikai forradalom korszakának tevékenység-ideálja gyakran magával hozta az erkölcsi érzéketlenséget, a személyiség elszegényedését. A gyorsaság új romantikája, az emberi tevékenység új, rohanó ritmusa nem egyszer az érzelmek fejletlenségét, a személyiség alacsony erkölcsi szintjét is jelenti. Érdekes, hogy a darab újszerű hőse, Novikov pártszer*vező* nem egyszerűen egy szeretetre méltó, kedves romantikus lélek, aki bátran szembeszáll az ellenséggel (ilyen hőssel már korábban is találkozhattunk), ő érett politikus, aki jól ismeri a tervezés erejét, okos taktikus, aki meg van győződve arról, hogy e tulajdonságok nélkül nem lehet győzni.

Az új „termelési darabokról" szólva, amelyek változatlanul kivívják a közönség érdeklődését, nem hagyhatjuk említés nélkül Anatolij Antohin *Az örökös fagy* című művét. Bár a moszkvai szerző még igen fiatal, mindössze huszonnyolc éves, de ez már nem az első darabja. Az *örökös fagy az* északi út építőiről szól. A jellem szilárdságát kemény próbára te-vő északi táj nehéz körülményei között jobban megismerni az embert, mindazt a jót, ami eddig benne titkon szunnyadt, és mindazt a rosszat, amit talán más körülmények között könnyebb lett volna rejtve tartani. A fiatal szerző érdekes problémát állít elénk, mindenekelőtt az emberi tevékenység szférájában vizsgálva a zárkózott, mélyen érző, a barátság és hűség értékét jól ismerő, bajban segítőkész hőseit.

Elkalandozva kissé az évforduló témájától, szeretném megjegyezni, hogy az

utóbbi években igen sok új név tűnt fel drámairodalmunkban. Köztük például az azerbajdzsán író, Anar, akinek humorral, iróniával gazdag művét, *a Láncocskát a* Tyeatr című folyóirat közli. A szerzőt az élethez való fogyasztói viszonyulás foglalkoztatja, az emberi kapcsolatok „fogyasztói" deformálódása, aminek ábrázolásában a szerző ritka tehetséget és eredetiséget mutat.

Rendkívül figyelemre méltó az idei színházi évadban bemutatott Alla Szokolova *Farjatyev álmai* című tragikomédiája, amelyet először a leningrádi Nagy Drámai Színházban vittek színre, majd rögtön ezután Moszkvában két színház is műsorra tűzte, a Szovremenynyik és a Szovjet Hadsereg Központi Színháza. (Magyar szövegét Elbert János fordításában a Szovjet Irodalom júliusi száma közli.)

A debütánsok közül a legfiatalabb Alekszandr Remez, aki az idén fejezte be tanulmányait a Gorkij irodalmi Főiskolán, és már a moszkvai Központi Gyermekszínházban játsszák is *Végzősök* című darabját és az N. F. Pogogyin nevét viselő pályázaton a *Helybéliek* című műve díjat nyert.

De térjünk vissza eredeti témánkhoz. A Nagy Októberi Forradalom hatvanadik évfordulója tiszteletére nem csak pályakezdők műveit tűzik műsorra, hanem elsősorban országunk vezető drámaíróinak alkotásait, így találkozhatunk Viktor Rozov, Ion Druce, Andrej Makaenko, Alekszej Arbuzov, Afanaszij Szadlinszkij, Alekszandr Cshaidze, Alekszandr Stein, Leonyid Zorin, Mihail Satrov, Alekszandr Gelman, Ignatyij Dvoreckij, Iszidor Stok, Anatolij Szofronov nevével.

Egyébként ezeknek a szerzőknek néhány darabja már bemutatásra került. A moszkvai Vahtangov Színházban színre vitték Arbuzov *Várakozás* című művét, és nemrégiben, május végén volt Mihail Satrov új darabjának, *a* Reményeimnek premierje a moszkvai Komszomol Színházban. A cím metaforikus, ugyanis a reményt jelentő „nagyezsda" szó női névként is igen gyakori, így egyszerre utalhat a jövő reményeire, valamint a gyárban három generációt képviselő három szövőnőre, a három Nagyezsdára. A darab középpontjában a legfiatalabbik története áll, akihez, mivel élmunkás, a többieknek igazodniuk kell. Rekordot állít fel, a neve híressé válik, riportot készítenek vele, delegációval külföldre küldik, küldöttnek választják meg. Ő azonban egyre gyakrabban gondolkodik azon, hogy az általa megszőtt rekord mennyiségű anyaggal tulajdonképpen becsapja önmagát és másokat is. Hiszen mindenki tudja a gyárban, hogy az anyag minősége rossz, olyannyira, hogy meg sem vásárolják. Az igazságos természetű lány szenved a hazugság, a hamis helyzet miatt, amibe belekeveredett. Váratlan fordulattal fejeződik be a darab: a nagy gyűlésen Nágya kéri, hogy ne jelöljék őt küldöttnek, nem akar hazugságot. Sokan felháborodnak, a munkások azonban Nágya fellépésében felismerték a becsületes, hazugságot nem tűrő, elvhű embert, aki pontosan olyan, mint amilyennek szerintük egy küldöttnek lennie kell. A darabban a tehetséges szerző beszél a munkáshagyományokról, a becsület fogalmáról, a nem csupán látszólagos dicsőségről, arról a tényleges munkás tiszteletről, amelyet csak lelkiismeretes munkával lehet kiérdemelni. A darabban számos pontos észrevételt találhatunk a munkásifjak mai életéről, problémáikról, amelyek különösen összetettek, ha a cselekmény színhelye egy szövőgyár, ahol szinte csak nők dolgoznak. A szerző hisz az új munkásnemzedékben, figyelmeztet azonban arra is, milyen veszélyekkel járhat az idősebb nemzedék munkástradícióitól, erkölcsi és munkaértékrendjétől való elszakadás.

Kétségtelen, hogy Mihail Satrov új darabjának megvan a maga helye a repertoárban, de már most megállapíthatjuk, hogy a szezon első helyén a moldovai író, Ion Druce új darabja áll, *a Szentek szentje.* Jelenleg sikerrel szerepel a Szovjet Hadsereg Központi Színháza műsorán, és még két moszkvai színházban akarják műsorra tűzni, a MHAT-ban és a Szovremennyikben. A színházi gyakorlatban ez ritka esemény, ráadásul (bár ez természetes) szinte egyidejűleg számos hazai színház választotta ezt a darabot, és külföldön is lefordítják. Miről is szól?

Ion Druce nevét határainkon túl kevéssé ismerik, ebben bizonyára szerepet játszik az is, hogy Druce darabjaiban specifikus, különleges világot rajzol meg, szülőhazájának, Moldáviának nemzeti színekkel megfestett világát, habár ő maga már hosszú évek óta Moszkvában él.

Igaz, Druce darabjaiban a leírt hétköznapok specifikussága és a szereplők közötti sajátos viszonyok elijesztik azokat a rendezőket, akik az általános európai szabványt kedvelik, és félnek attól, hogy Druce darabjai nem találnak a közönség megértésére. Erre azt válaszolhatnánk, hogy Druce eme sajátosságai nem gátolják az általános emberi eszmék kibontását, amelyekkel darabjai át van-nak itatva. Mindenesetre nem egy művét sikerrel játsszák Moldáviától ezer kilométernyire is. Ma már teljes joggal beszélhetünk Druce „színházáról", darabjai-nak sajátos, utánozhatatlan jellegéről, amiben a költői igazság, az ábrázolás és a nyelv metaforikussága egyesül a felvetett problémák aktualitásával. Druce mindenekelőtt költő, jellemző rá a világ költői látásmódja. Művészetének mindeme tulajdonságai a legteljesebben utolsó darabjában találhatók meg, *a Szentek szemlében,* amelyet átitat a mélységes felelősség és igazságosság érzése minden iránt, ami körülöttünk történik. Az egyszerű moldvai paraszt, Kelin életét állítja elénk, aki nyugalmazott közkatonaként tér vissza szülőfalujába a háború után. Itt a faluban kezdődik az ő új és örök harca, bár látszólag minden szokványosan zajlik. Harcol a közönyös emberek ellen, akik miatt elhullnak az állatok és tönkremegy a termés (az ál-latok és a természet iránt Kelin paraszti szívében olyasféle barátsággal viseltetik, mintha ifjabb testvérei volnának), fáj a szíve Marijáért, akit egész életében szeretett, és akinek akármiben hű bajtárs-ként kész segíteni. A darab másik hőse Mihaj Gruja, Kelin és Marija gyermek-kori barátja, szintén volt katona. Ó magas posztot tölt be, sorsa egy felelős vezető sorsa. A kritikus pillanatokban Kelin a régi baráthoz, katonatárshoz fordul segítségért. Nehéz elképzelnünk ezt a fáradhatatlan parasztot a kérelmező szerepében. Bár Kelin kér, de arra is emlékeztet, hogy házigazdaként teszi, felelősnek érzi magát. Ezért olyan kirobbanóak és szívélyesek találkozásaik, egyáltalán nem egyszerűek, mint ahogy nem egyszerűek az életben adódó problémák sem. Barátok találkozása ez, az ellágyulás édeskés szirupja nélkül.

Közel sem beszélhetünk mindazon darabokról, amelyeket most próbálnak, vagy még csak a szerkesztőségekben fekszenek, például körképünkből kimaradt Alekszandr Gelman *Visszaszámolás* című új műve, de mindenre egy ilyen rövid áttekintésben nem lehet kitérni. Néhány hónap múltán nyilván újabb címekről hallhatunk, talán újabb nevekkel is meg-ismerkedhetünk, de' mindaz, amiről eb-ben a cikkben szó esik, akkor is érdekes és jelentős marad.

Óvári Katalin fordítása

A Szovjet Irodalom színházi száma

A Szovjet Irodalom, a Szovjet Írószövetség magyar nyelven is megjelenő folyóirata 1977/8. számát az új szovjet szín-padi irodalom bemutatásának szenteli: a lapban öt darab teljes szövegét olvashatjuk, mai magyar írók és kritikusok bevezető sorainak kíséretében.

„Meggyőződésem, hogy a mai témán dolgozó drámaírónak elsősorban azokért az életfolyamatokért kell felelősséget éreznie, amelyek meghatározóak országunk életében" - nyilatkozta egyszer Ignatyij Dvoreckij, akinek *Az idegen* című darabját most a Szovjet Irodalomban olvashatjuk. S. Nyirő József Pedig, aki *Az idegent* fordította, bevezető soraiban megjegyzi: „A hatvanadik évéhez közeledő író csaknem három évtizede publikál, s amióta első írásai megjelentek, figyelmének középpontjában mindig publicisztikusan időszerű témák - azaz emberi sorsokban sűrűsödő gondok, konfliktusok, problémák - állnak." Az *idegen,* mely 1972-ben született, a magyar olvasó számára jól példázza, hogy Gelman nálunk is hangos visszhangot kiváltó, *Egy ülés jegyzőkönyve* című darabja nem előzmények nélkül keletkezett: Dvoreckijt is méltán sorolják a szovjet drámaíróknak ahhoz a nemzedékéhez, amelyhez a hajdan lejáratott „termelési téma" megújítása fűződik.

Az idegen, melyet jelenleg a Szovjetunió hetven színházában tartanak műsoron, nyíltan publicisztikus „krónika". Cseskov úgy jelenik meg „idegenként", „kívülállóként" a darabban, mint a megtestesült technokratizmus, aki vajmi keveset törődik a gyár és a benne dolgozó emberek hősi történetének romantikájával, s aki csak a számokat, a termelési eredményeket látja, nem hajlandó észrevenni mögöttük az érző, családi gondokkal is vívódó embert. De amikor a sok küszködés és csüggedés után megszületik a siker, amikor megnyílik a gyáregység előtt a kátyúból való kijutás távlata, az „idegen" nem veszi a kalapját, nem távozik. Együtt marad az új közösséggel, otthonra, emberi melegség-re talál az új környezetben, ahol kiteljesítheti legjobb értékeit. A darab végső kicsengése nyitja fel a szemünket arra, hogy a cím provokatív: Cseskov, a Cseskov-félék nem tekinthetők „idegennek", nem lehetnek „kívülállók".

Szergej Mihalkov szatirikus vígjátéka, a *Hab* mintegy az érem másik oldalát veszi közelebbről szemügyre: őt azoknak a „leleményes embereknek" a karrierje érdekli, akiket a magyar közönség is jól ismerhet Suksin *Jó*madarakjából. De míg Suksin energikus gazfickói egyszerűen spekulánsok, akik a gondjaikra bízott raktárakat fosztogatják, megkárosítják a társadalmi tulajdont, addig Mihalkov elsősorban a „kéz kezet mos" típusokat festi meg maró gúnnyal. „Én neked a vadászaton átengedem a legjobb leshelyet, a legjobb szarvast, te majd beajánlasz engem az Egyesült Államokba küldendő delegációba. Az egymást támogató, udvarias, figyelmes emberek köre elképesztően széles... Ha valamelyiküknek szüksége van egy láda Pepsi Colára, amelyet egyelőre még csak a Fekete -tengernél gyártanak, megy a telefon, s a repülőgép máris szállítja a kívánt helyre. Á leleményes emberek jól élnek. Lakásuk berendezése híven követi a nyugati divatáramlatokat. Import bútor, mozsár, rokka, afrikai maszkok gyűjteménye, szuvenírek a világ minden tájáról" - ekképp jellemzi Benedek Árpád bevezetőjében a Mihalkov-hősök világát.

Edvard Radzinszkijt nem kell bemutatnunk a színházba járó közönségnek: korábban írt darabjai közül, melyek a mai fiatalság gondjait, érzelmeit, viselkedésformáit vizsgálták, többet nálunk is játszottak, így a *Filmet forgatatunkat, a 104 lap a szerelemről* című darabját, a *Futó kalandot.* Ezekben a jellegzetesen mai témájú játékaiban líra és fantasztikum ötvöződött, humoros és groteszk elemek keveredtek; most látszólag egészen más - történelmi - témához nyúlt az író, de hasonló könnyedséggel, humorral, lírával, groteszkummal kelti életre több mint kétezer esztendeje élt hőseit: Szókratészt, tanítványait, feleségét, vetélytársait, feljelentőit. *A Beszélgetések Szókratésszel is* ama jól ismert, már-már legendás történelmi pillanat körül bonyolódik, amikor az agg bölcs kiitta a méregpoharat. Radzinszkij két aspektusban láttatja a történetet. Az egyik az a folyamat, mely lehetővé teszi, hogy „egy embert, aki hisz az istenben, a hitetlenség vádjával börtönbe vetteti egy másik, aki nem hisz bennük". A másik aspektus viszont: mihelyst Szókratész, „aki hisz az istenekben", felhajtja a méregpoharat, azok, akik nem hisznek, azonnal bálványt akarnak fabrikálni belőle. Radzinszkij Szókratésze a „nehéz emberek" közé tartozik: ha a feljelentők és ügyeskedők törpének is bizonyulnak mellette, mégsem véletlenül bukik el.

Arbuzov minden bizonnyal a legismertebb szerző a Szovjet Irodalom e számában: az *Esti fény,* úgy tűnik, az általunk is jól ismert *Tánya, Irkutszki történet* folytatása, az arbuzovi hősök nemzedéke felnőtté vált, immár a számvetés idejéhez közeledik. *„Az Esti fény fő* alakjai negyven-ötven év közöttiek; a honvédő háború halottainak árvái ők, kík a XX. kongresszus idején lépték át az alkotó férfikor küszöbét. Vágyaiban, neveltetésében romantikus nemzedék ez, s ekképpen kielégületlen is. Gyermekkorukat a forradalom, a polgárháború távoli fénye világította be, s amikor cselekvésben rájuk került a sor, úgy vélhették: Csapajev, Osztrovszkij, Cskalov, Zoja nemzedéke után nekik szégyenletesen nyugodtabb élet, szürkébb sors jutott" -- állapítja meg Száraz György, aki „csehovi drámának" nevezi *az Esti fényt.* Valóban: a kerti ünnepélv, a csendes teázgatás, a darabot átlengő halk nosztalgia, a lefojtott indulatok Csehovot juttatják eszünkbe. De nagyon is mai, társadalmi kérdéseket feszeget Arbuzov: hősei érzik, hogy mögöttük, mellettük ott van már az új nemzedék, türelmetlenül, kevesebb romantikával, több gyakorlati érzékkel. S e fiatalok jelenléte önvizsgálatra kényszeríti őket.

Csehov újuló hatását tanúsítja Alla Szokolova tragikomédiája, *a Fárjátyev álmai* is. Elbert János, aki „csehovos, furcsa játékként" ajánlja nekünk e darabot, visszautal a „termelési téma" reneszánszára, s megállapítja: „Szokolova tragikomédiának jelzett játéka mintha mindenben a gelmani kísérlet ellenpontját adta volna. Ott a munkahely kemény erkölcsi csatát is jelentő világa mögött éppen csak felsejlett egy-egy szereplő magánéletének egy-egy vonása: itt a lakások falai között ábrázolt élet-megoldás-keresésben csak olykor-oly-kor történik utalás a napközben végzett munka összefüggéseire. Ott a termelés felgyorsítása, a közös társadalmi-erkölcsi kérdések szenvedélyes tisztázásának igénye, az álláspontok összeszikráztatása kapott meg, itt egyszerre csak vonzásba fogott az élet-elakadások, tengődő sorsok, pályák csendes szavú felpanaszlása."

P. A.

PÁLYI ANDRÁS

Tér és rajz

Keserü Ilona kiállításáról

Ha egy színházi tervező önálló kiállítást készít munkáiból, újra s újra felvetődik a kérdés: ugyan mit adhat vissza egy kiállítási teremben, színházi dohányzóban vagy előcsarnokban megrendezett bemutató abból a szerepből, amit a tervező a színpadi előadás *életében* betölt? Egy-részt mondhatjuk, hogy a díszlet- és jelmeztervezés mint *alkalmazott művészet* igényt tarthat arra, hogy sajátos gondjairól és eredményeiről számot adjon; másrészt jól tudjuk, hogy a tervező a színházi előadás szervességében alkot, s minél inkább kreatív az, amit végez, annál kevésbé szakítható ki a színpadi mű egészéből - és a színház élő pillanatából. Nézem Keserü Ilona egri kiállításán a jelmezterveket, s igen lényegesnek találom, hogy *felismerem* a színészek arcát is a skiccen (sőt, a legtöbb ruhaterv aljára ő maga oda is írta a színész nevét) : a színész arca, testalkata, gesztusvilága és a színpadi jelmez csak egyszerre létezhet. Keserü Ilona egyébként is olyan - nálunk még mindig ritkaságszámba menő

tervezőművész, akit az előadás teljes *képzőművészeti aspektusa* érdekel, vagyis néhány kezdeti kivételtől eltekintve mindig együtt tervez jelmezt és játékteret.

Az, hogy a maga részéről következetesen kerüli a „díszlet" kifejezést (a mostani kiállítás is, melyet a Heves megyei Művelődési Központ rendezett az egri Gárdonyi Géza Színház előcsarnokában, *a Játékterek, jelmezek* címet viseli), voltaképp *ars poeticának* tekinthető: az illusztráló színpadi díszlet tagadásának. Épp egy évtizeddel ezelőtt mutatta be a Nemzeti Színház Peter Weiss *A vizsgálat* című drámáját, a festőművész Keserü Ilonát ekkor kérte fel először Major Tamás, hogy díszletet - játékteret - tervezzen Weiss oratorikus művéhez; az egri kiállítás mintegy ezt az évtizedet tekinti át, mely nemcsak Keserü Ilona művészi pályáján, de a modern magyar színházi tervezésben is immár önálló fejezetet jelent. Hogy mi e fejezetnek a jelentősége ? Mindenekelőtt ama komplex szemlélet térhódítása, mely szétválaszthatatlannak tartja a sajátosan képzőművészeti és belső színházi nézőpontot (műhely-szempontot). Ő maga így beszélt erről a SZÍNHÁZ 1972/4. számában: „A színházat - szín-háznak is tekintem, a színházi munka egy képzőművész számára a tér, a színek és a mozgás problémáinak együttese."

Az a kérdés tehát, hogy mennyit ad-hat vissza mindebből egy kiállítás, mely általánosságban minden színházi tervező munkájával kapcsolatban érvényes, úgy tűnik, Keserü esetében még súlyosabban merül fel. Az egri kiállítás ráadásul azt a formai megoldást választja, ami látszólag a legtávolabb esik az élő organizmusként feldolgozott színházi előadástól: a Gárdonyi Géza Színház előcsarnokában csupán *rajzokon* találkozunk a színpadképekkel és ruhákkal. Vajon néhány eredeti jelmez kiállítása nem árulna el többet? Vajon egy-egy makett nem adná vissza jobban a játékteret? Vajon egy-egy előadásfotó, jelenetkép nem gazdagítaná ezt az anyagot? Nyilvánvaló, hogy e másfajta lehetőségeket is lehetett volna kamatoztatni, s ha Keserü lemond róluk, szándékosan teszi. Egyetlen kivétel a Szörny fotója *A luzitán szörnyből,* de hisz ez színpadi elemnek, tervezői munkának is rendhagyó; a maga kivételessé-gében erősíti e színházi tárlat alapelvét.

Hogy mi is ez ? Kezdjük talán az iménti idézetben már említett *színekkel.* Keserü Ilonát különleges, bensőséges viszony fűzi a színekhez. Úgy tűnhet, e ponton érhetjük tetten leginkább a tervezőben a festőművészt, de a színházi tervező és a festő „színdramaturgiája" valójában csak *a Bertalannapi vásár* ruháiban találkozik, itt a színskála mintegy a színpadi vásárforgatag magatartásskáláját is jelenti, ami többé-kevésbé illik Ben Jonson komédiájához. De Keserü Ilona színpadi színvilágának igazi nagy leleményei nem ebben keresendők, hanem ahogy a drámai sorsok, jellemek és konfliktusok a színek nyelvén is megjelennek terveiben. *A luzitán* szörnyben a narancssárga és a vörös harsány színváltozatai előbb az elnyomottak öltözékében tűnnek fel, hogy végül a forradalom kendőiben, sáljaiban jelképes jelentést kapjanak. *A II. Richárdban* a természetes fűzöld és az ember építette fakonstrukció szürkéje közé bekerül egy sárga hinta-szék: abban a jelenetben ez a királyi trón. A Keserü által megtalált szín mint-egy II. Richárd rendezői-színészi szerep-értelmezésének „kulcsa" lesz. Á példákat még hosszan sorolhatnánk, de talán e kettőből is kitűnik, miért oly fontos Keserünek, hogy a kiállítás a színek rend-szeréből is ízelítőt adjon. Tagadhatatlan, hogy e tekintetben a rajzok bemutatása adja a legszélesebb áttekintést.

De Keserü Ilona rajzai még két igen lényeges *színházi* jeggyel rendelkeznek. Az egyik : rendkívül sokat árulnak el a ruhák anyagszerűségéről, alkalmasint szinte többet, mint a próbababára húzott eredeti jelmezek (mert a rajz egyértelműen arra irányítja a figyelmünket, ami a tervezett jelmeznek a legfontosabb, legdrámaibb, a színpadon funkcionáló vonása) ; a másik vonás, hogy a tér szerkezeti felépítésébe, működésébe is beavatnak, holott a rajz természetéből eredően ez képtelenségnek tűnik, hisz *a lerajzolt* színház hogyan is versenyezhetne *a térben megszerkesztett* színház látványával ! (Különösen, ha olyan tervezőről van szó, aki a színészi játékhoz készített, funkcionálisan berendezett térnek látja a színpadot.) És mégis : a hatás nem marad el.

Legjobb tudásom szerint Egerben sosem volt olyan színházi előadás, melyhez Keserű Ilona játékteret, jelmezt tervezett volna. Lapozgatom a kiállítás vendégkönyvét, melyből kitűnik, hogy a kiállítás törzsközönsége egri illetőségű, azaz olyanok, akiknek a rajzokból kellett fogalmat alkotniuk e tervezőművész munkájáról. Kiolvasható-e Keserü Ilona színháza a rajzokból? Azt is kérdezhetném persze: visszaadja-e egy értő-elemző leírás, szakkritika a színházi előadást? Tudjuk, hogy csak részben adhatja vissza, de éppen lényeges jegyeiben. Keserü Ilona, nemhiába gyakorló képzőmű-vész, úgy rajzolja a saját színházát, ahogy a jó esszéista vénával megáldott írók elemzik saját munkásságukat: ez a rajzgyűjtemény kevesebb is, több is, mint amit az előadások adtak. Kevesebb, mert a színház mint élő organizmus legfeljebb emlékeinkben van jelen (amennyiben láttuk a kérdéses produkciókat), de több, mert egy jelentős színházi tervezőművész munkásságának fő motívumaiba és munkamódszerébe enged bepillantást.

Két kérdést azonban nyitva hagy ez az egri bemutató. Egyrészt nem értjük, miért maradt ki a gyűjteményből néhány jelentős terv (így mindenekelőtt a *Rasz-pljujev nagy napja* színpada és ruhái), másrészt eltűnődünk azon, hogy ha Keserü Ilona eddig a Nemzeti Színházban, az Operaházban, a Huszonötödikben, Szentendrén, Kaposvárott és Kecskeméten tervezett, miért is nem jutott eszébe e színházak közönségéhez közelebb eső kulturális intézménynek kiállítását megrendeznie ?

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Hermann:

Le dramatique en transparence

En passant en revue les nouvelles pièces hongroises plus importantes de la saison passée, l'esthète de théâtre bien connu est de l'avis qu'à travers les expériences traitées dans ces pièces on découvre un certain élément dramatique « en transparence » mais ce ne sont pas encore des oeuvres dramatiques authentiques.

István Nánay:

Le bilan d'une saison à Debrecen

Au début de la saison passée une nouvelle direction a pris en ses mains le destin du Théâtre Csokonai de Debrecen qui avait connu des années dures et pas trop fructueuses. En recherchant les signes d'un éventuel renouveau artistique, notre critique appré- cie les intentions mais se montre mécontent des résultats concrets.

Tamás Bécsy:

La morale d'une adaptation

István Császár a utilisé les motifs du roman *Stépantchikovo et ses habitants* de Dostoïévski pour en faire une pièce sous le titre *Istvánfalva*. A propos de l'échec de cette adaptation jouée à Pécs, le critique résume sous une perspective plus générale les écueils de la vogue de porter à tout prix des romans sur la scène.

Júlia Ungár:

Un Cyrano adolescent à Kaposvár

À Kaposvár, le metteur en scène István Szőke a compris *Cyrano de Bergerac* de Rostand en pièce moderne, exprimant en premier lieu le labyrinthe des passions excessives. Sa conception intéressante a inspiré aux acteurs une interprétation vibrante d'énergie et de force persuasive.

Katalin Budai:

Tout est bien qui finit – par Shakespeare

Pour la « note légère » qui, d'habitude, termine une saison, on a présenté à Veszprém *La Comédie des erreurs* et à Kecskemét *Tout est bien qui finit bien*. Malgré lu distiuction du chvix, notre critique réclame quand-même un peu plus d'imagination créatrice dans la réalisation – surtout en ce qui concerne les interprètes de Veszprém.

I. G.:

Máriáss en Négus

Dans la représentation à Szeged de la *Veuve joyeuse* de Lehár, József Máriáss, interprète de Négus, enchante tout le monde par son jeu qui est en même temps une contribution vivante à la discussion concernant la fonction de l'opérette en nos jours.

Gábor Görgey:

Enterrements et résurrections

Au Festival Théâtral de Miskolc on a organisé un débat sur les contacts entre le théâtre et la littérature contemporaine. Dans son intervention, l'auteur Gábor Görgey souligne la responsabilité des foyers de Thalia dans la cause de la nouvelle dramaturgie hongroise.

Gábor Antal:

Discussion sur l'art de l'estrade

L'étude de l'esthète de théâtre György Székely, portant sur les problèmes de l'art de l'estrade et publiée en 1976 dans notre revue a amené la direction de la Scène Littéraire – rebaptisée Scène Radnóti – à organiser une discussion sur les questions y soulevées. Ici nous publions un abrégé du procès-verbal de cette table ronde.

István Gábor:

La saison du Vidám Színpad

György Várady est le nouveau metteur en scène en chef du Vidám Színpad. A la fin de sa première saison István Gábor a poursuivi avec lui une conversation polémique qui veut élucider les conceptions de Várady pour relever le niveau artistique de cette maison.

Giorgio Strehler:

Notes de journal sur « La Cérisaie »

La mise en scène de *La Cérisaie* de Tchékhov par Giorgio Strehler jouit déjà d'un renom mondial. Nous publions maintenant des extraits de ses notes écrites pendant les répétitions, dans la traduction d'András Szeredás.

Olga Siklós:

La puissance de l'Argent

En résumant ses impressions de la mise en scène new-yorkaise de *La Cérisaïe* signée par Andrei Serban, Olga Siklós parle surtout de la résonance actuelle de la conception aux Etats-Unis.

László Peterdi Nagy:

Tchéhnov, encore une fois

A propos de la nouvelle *Cérisaïe* à Moscou, mise en scène cette fois par Anatole Efros au Théâtre Taganka, l'auteur de notre article évoque aussi certains traits signifiatifs des représentations précédentes de cette oeuvre.

Péter Ábel:

Le Théâtre-Studio des acteurs de cinéma à Moscou

L'article fait connaître l'organisation et le fonctionnement de cet intéressant théâtre moscovite.

Nicolas Jégine:

La fête du théâtre soviétique

L'éditeur de la revue Teatr de Moscou nous introduit aux pièces nouvelles inspirées par le 60ème anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre.

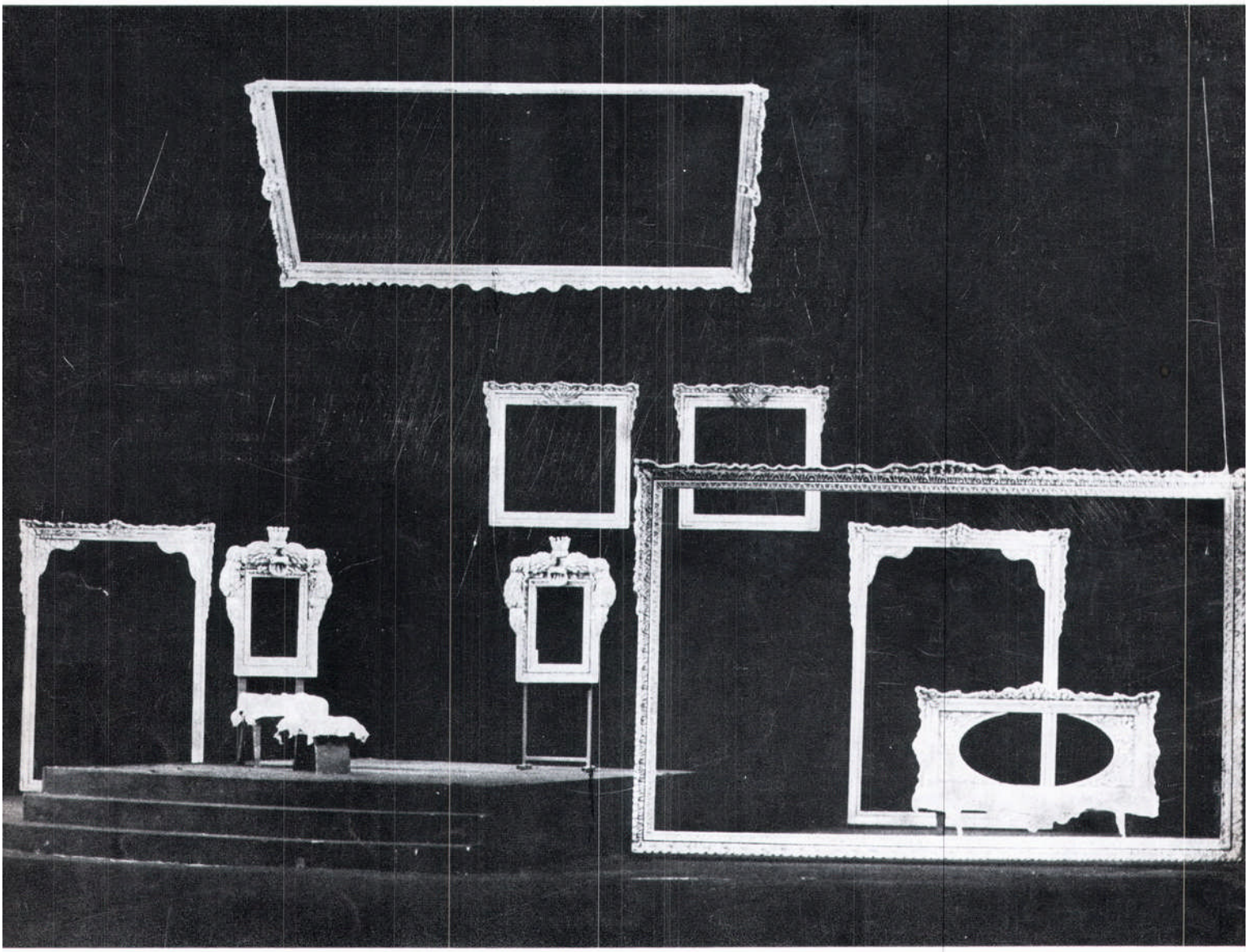
A. P.:

Un numéro de la «Littérature Soviétique» consacré au théâtre

Le numéro d'août 1977 de la revue « Littérature Soviétique » publie cinq pièces de théâtre lesquelles notre collaborateur analyse dans son article.

András Pályi:

Espace et dessin

L'artiste-peintre Ilona Keserű s'occupe depuis dix ans de scénographie. Son exposition inaugurée à Eger fait un aperçu sur ses costumes et ses dispositifs scéniques.

Ára: 12 Ft