SZÍNHÁZ

György Péter: Egyértelműek, tiszták • Bécsy Tamás: A burjánzó, cifra szavak világa • Almási Miklós: Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? • Koltai Tamás: „Amikor nincs igazi élet . . .” • Hermann István: A Csehov-divat és a Ványa bácsi • Mihályi Gábor: Ványa bácsi négykézláb • Balassa Péter: „Én mást akartam” • Nánay István: Csehov-bemutatók vallatása • Spiró György: Esti műsor (dráma)

1983
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI és KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVI, ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1983. JANUÁR

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 kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,-- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

82.3021 Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Vajda László (Fjodor Ivanovics), Szirtes Ágnes (Júlja), Papp Zoltán (Zsoltuhin) és Sinkó László (Vojnyickij) A Manó előadásában (Katona József Színház)

A hátsó borítón:
Pauer Gyula díszlete A Manóhoz (Ikládv László felvételei)

TARTALOM

játékszín

GYÖRGY PÉTER
Egyértelműek, tiszták (1)
BÉCSY TAMÁS
A burjánzó, cifra szavak világa (6)
KISS ESZTER
„Csak egy nap a világ"" (8)
ALMÁSI MIKLÓS
Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? (11)
KOLTAI **TAMÁS**
„Amikor nincs igazi élet . . ." (15)
HERMANN ISTVÁN
A Csehov-divat és a Ványa bácsi (18)
MIHÁLYI GÁBOR
Ványa bácsi négykézláb (21)
BALASSA PÉTER
„Én mást akartam" (26)
NÁNAY ISTVÁN
Csehov-bemutatók vallatása (30)
MÉSZÁR**OS TAMÁS**
Lediktálom az igazságot (36)
ÉZSIÁS **ERZSÉBET**
Krleža újrafelfedezése (38)

világszínház

CSILLAG ILONA
A színész Amerikában II. (41)
SZÁNTÓ JUDIT
Egy szerzők szíve szerinti színházi ember (46)

drámamelléklet

SPIRÓ GYÖRGY: Esti műsor

GYÖRGY PÉTER

Egyértelműek, tiszták

1

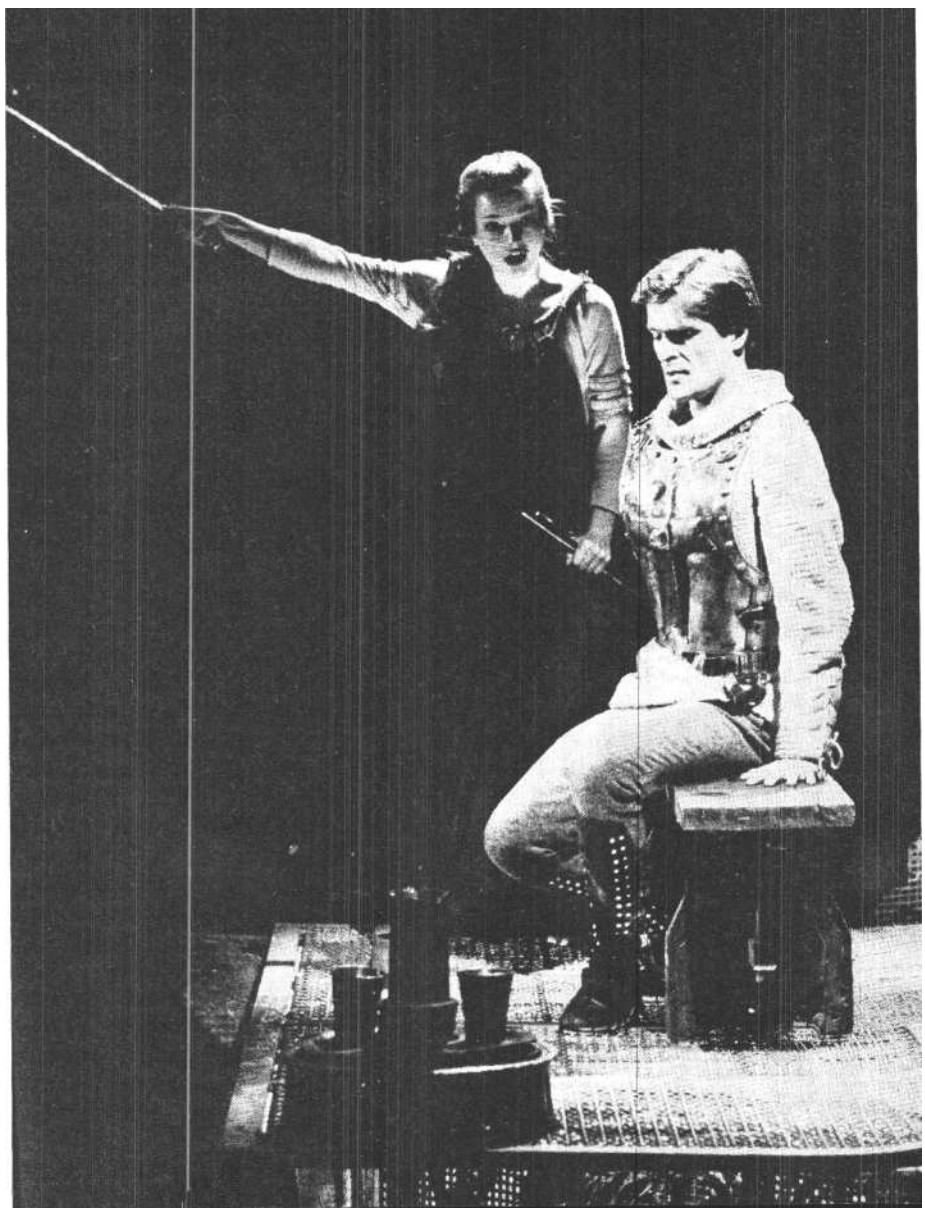
Illyés műve, a *Tiszták,* a történelemmel szembenéző, annak hűvös, megsemmisítő és fenntartó folyamatát el nem foga-dó, a morál és az emlékezet nevében tiltakozó felelős ember alkotása.

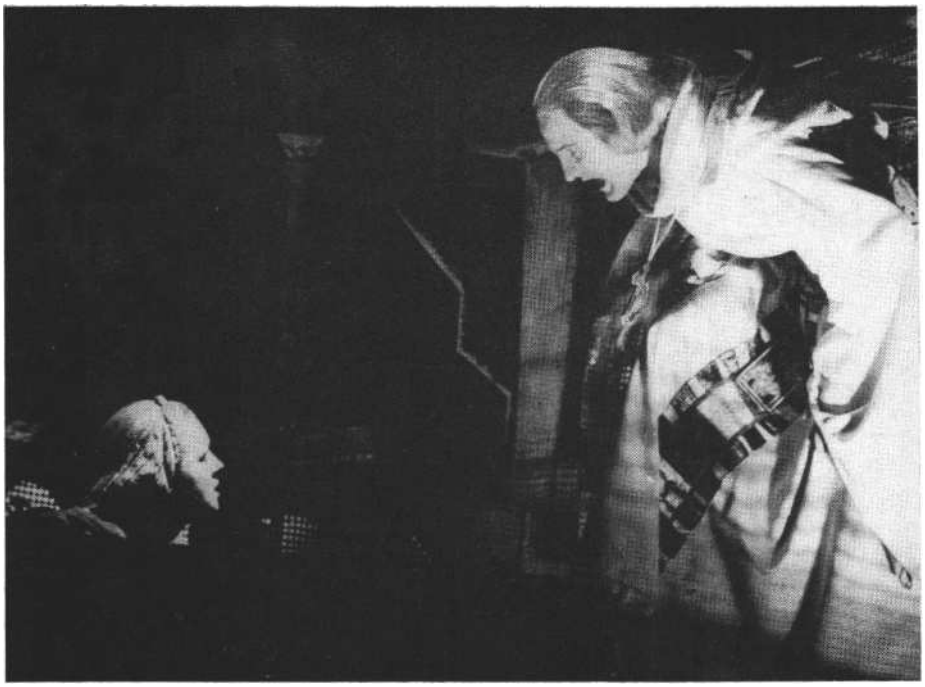
A dráma szándéka szerint - műfaját tekintve - tragédia, ám nem egy ember sorsát idézi fel, hanem egy - kiirtott - népnek állít emlékezetet. Illyés alapproblémája - amelyet túl ezen a drámán, tanulmányokban és versekben is, de e bemutatóhoz írott szövegben újra megfogalmazott - a „közbűn" kérdése, azaz a történelemben minduntalan megtörténő népirtásban való akart-akaratlan részvétel botránya. Senki sem vitathatja el, hogy e probléma - s ez megrázó élő, senki sem vitathatja, hogy valóban van-nak népek, amelyek emlékezetét, mint a dráma is többször kimondja, mind-össze a Biblia - *ha - őrzi.*

Ám e probléma felismerése, és annak elismerése, hogy mindez újra és újra épp az elpusztított népek fennmaradásának okán tudatosításra szorulhat, sem menthet fel a korlátozott érvényű, de elkerülhetetlen kérdés megválaszolása alól. Esetünkben: milyen drámai maggal bír e probléma. Pontosabban: e megrázó és általánosságában érvényes kérdést menynyiben látjuk a maga különösségében érvényesülni, *miképp* jelentkezik jelen esetben a provanszál nép sorsa a dráma *formájában.* Milyen típusú konfliktusokon keresztül érvényesül a történet, mennyiben válik feloldhatatlan érdekellentétek tettekben vagy szavakban megfogalmazódó, sorsokon át érvényesülő erőterévé, és mennyiben marad meg a jók és a rosszak kettősségében. A kérdés tehát az, hogy a morál és történelem dichotómiájában fogalmazott mű drámaisága mennyiben vált inherenssé, és mennyi-ben maradt a *Tiszták a* személyek konfliktusa ellenére is csupán a jók és a rosszak küzdelme. Ugyanis a végletekig csupaszított szerkezet következménye a darabon végighúzódó dualitás. Egyik oldalon a vitathatatlan igazságukban meghalók, a montséguri vár védői, másik oldalon a minden esetleges személyességük vagy emberségük ellenére a priori rosszak, a támadók, akik kiirtani, máglyahalálra ítélni jöttek ezt a népet. A konfliktus lehtősége tehát a darab kezdete előtt lezajlott, a történelem által megkevert kártyák kiosztattak. A katolicizmus győzedelmes, az albigensek vesztettek. *A Tiszták* már a végjáték műve, a befejezése, amely egyrészt megrázó, másrészt viszont épp a küzdelem teljes befejezettségénél fogva szinte alig ad alkalmat drámai konfliktusokra. Amit látunk, az elszomorító és döbbenetes. Oly felháborító, hogy erkölcsi és drámai érzékünk itt mát nem sokat kereskedhet, valójában csak a vak nem látja, hogy kinek van igaza. A végjátékból már hiányzik a döntés oly drámai izgalma, a választások alakulása, a szituációk megszületése és robbanása, s így elkerülhetetlenül hiányzik a személyesség minden drámai stílusváltás ellenére csorbítatlannak tűnő hitele is.

(Ha a népek sorsáról van szó, a népek művét reprezentáló alkotásokról, akkor nem véletlenül merül fel az epopeia műfaja. *A görögség* nagy tragikus korszakát így Homérosz reprezentálja, míg a *görög ember* tragikus sorsát már a dráma. Illyés művének tárgyválasztása, indítéka és szárnyalása is eposzi, míg műfaja nem az. E diszkrepancia feloldhatatlanságából következnek mindazok a kérdések, melyekkel a rendezésnek is szembe kellett néznie, innen eredtek a statikusság problémái, amelyek aztán az előadás leginkább meghatározó elemévé váltak.)

Illyés Gyula: Tiszták (Nemzeti Színház) Kováts **Adél f. h. (Azalais) és Rubold Ödön (Gérard)**





Hámori **Ildikó** (Corba) és Trokán Péter (Pierre-Amiel)

Illyés történelmi alapproblémáját a személyek közötti viszonyok szintjén is érzékelteti, ám túlságosan világosan láthatóak azok az összefüggések, melyek a szereplők egymáshoz való viszonyait meghatározzák. Fekete-fehér egyértelműséggel érvényesül a Walter Benjamin által megfogalmazott, egyébként jóval kétértelműbb formula: „A sors az élők bűn-összefüggése." (Angelus novus, Budapest, 198o, 63. old.) Ám ezek a sorsösszefüggések minden kidolgozottságuk, árnyaltságuk ellenére is visszautalnak a kettéosztott világ merev szerkezetére. A tragédia általánosságát megerősíti és így befolyásolja egy a jók és a rosszak világainak határán át húzódó háromszöghelyzet. Perellának, a vár (nép) védőjének felesége (Corba) valamikor a várat (és a népet) támadó pápai legátus, Pierre-Amiel szeretője volt, még ha csak egy csalárd éjszaka erejéig is. Innen is ered Corba vonzalma az albigensek iránt, Marty püspök híveként keres feloldozást egyszeri vétkére, a megcsalás bűnének feloldása végett fordul az eretnekség felé. Perella francia, aki fontosabbnak tekinti származásánál a lovagságot, azaz az egyetemes morált, az általános becsületet, ennek okán kétféleképp keveredik bele az eseményekbe. Egyrészt morálisan a priori elkötelezett a provanszál nép oldalán, hiszen becsületérzéke nem engedheti, hogy azokat kiirtsák. Másrészt hozzájuk fűzi, akár akarata ellenére is, felesége egyre erősödő vonzalma Marty és az albigensek megváltáshite iránt. Itt rejlik a drámai mag lehetősége, amint beláthatjuk, hogy bizonyos mértékig épp a morál egész darabot meghatározó egyetemességének okán itt is vész el. Ha ugyanis Perella morálisan is abszolút feddhetetlen, amint az, hiszen lovag, tehát a priori a gyengék és támadottak oldalán áll, akkor a szerelmi konfliktus szála mindössze gazdagít-hatja a cselekményt. Humanizálhatja azt, de már nem változtathat rajta alap-vetően. Perella megrendültsége, majd csalódása és kiégettsége azért nem válhat konfliktus forrásává, mert a morális feddhetetlenség abszolút parancsa ennek ellenére van. Ő nem egyszerűen ember, hanem példázat és hős - az eposzi igény érthetően ezt sugallja -, azaz a szerelmi becsapatottság már nem befolyásolhatja amúgy is egyértelmű döntéseit. Ez növelheti tiszteletünket a hős iránt, ám nem teremt lehetőséget a konfliktus-helyzetek kialakulására. Így a személyesség nagyobbrészt külsődleges marad, úgy tűnik, hogy elkerülhetetlenül az előzetes prekoncepciókhoz idomulnak a szituációk, és nem a drámai ívből, a sorsok alakulásából bomlik ki az általános tanulság. A drámát teremtő kettősség egyben előre le is zárja annak gazdag kibontakozását.

Így Corba drámája is magányos és elszigetelt marad, amely nem befolyásol-ja a cselekmény alakulását, mindössze hitelesebbé teszi saját választását, önkéntes máglyahalálát. Egykori, gyűlölt kedvesét, a pápai legátust kövek temették maguk alá, férjétől elidegenítette saját bűne, s a nép, melyben megváltást keresett, épp pusztulásának óráját éli. Nem sok keresnivalója van e földön. Ez így tisztán és logikusan belátható. Egyértelműen és tévedhetetlenül követhető. A probléma azonban az, hogy a konfliktus egyértelműsége itt némiképp túlzott, Corba nem választ két világ között, őt már egy bűnhődési folyamat legvégén látjuk, amely egybeesik egy másik, ugyanitt lezajló folyamattal, a provanszál nép pusztulásának történetével. A magánélet és történelmi sors tehát együtt futnak, a drámai négyest, Perellát, Corbát, Pierre-Amielt és Martyt összefűzik életük eseményei, de mindazt, amit így tesznek, megtennék enélkül is. Perella mindenképp védené a várat. Amiel mindenképp támadná, ha nem ő, hát más. Corba bűne - a kor erkölcse szerint - bűn maradna, Marty sem tenne mást, ő mindenképp a halált választaná.

Így ha egyszerre fut is e két szál, nem olvad össze, nem válik egy formává. Nem alakul ki annak a különösségnek a lehetősége, melynek révén az eltérő síkokon játszódó cselekmény nem lenne ilyen egyértelműen széjjelválasztható, és amely révén az eltérő konfliktusok összeolvadnának, egyedi minőséget teremtve. Ugyanígy a morál által diktált egyértelműséggel alakul Azalaisnak, Perella lányának és a katolikusoktól átpártolt Gérard lovag szerelmének drámája is. A lovag, megbizonyosodván szerelme országának morális fensőbbségé-ről, saját katolicizmusának indokolatlan intoleranciájáról, habozás nélkül átáll. Pusztulása ugyancsak megrázó, de nem drámai. E lovag semmi mást nem tett, mint követte a morált, a lovagi etika szavát. Ebben a keretben játszódik le a történet, amely minden belső problémája ellenére is, akár esetleges húzásokkal is, feltétlenül pontosan funkcionálhat. Hiszen Illyés a dráma végén felléptetett hőse, Des Arcis, a világi hadak fejének figurájában lehetőséget nyújt egy akár az egész darabra is általánosítható szemlélet megteremtésére. E figura egész egyszerűen szakmájának tekinti a lovagságot, amellyel kényelmesebben intézheti el valójában ítéletvégrehajtó feladatát. Szemlélete e hősök között ezért is meghökkentő. Des Arcis szakember, akit a máglyához kellő és tavasszal is beszerezhető fa és gyanta érdekel, akit a perellai eszmény csak mint etikett érint. Undora a papoktól a profi undora a túlzóktól. E mélyen reális, és csak ebben a szövegösszefüggésben groteszk figura pontosan mutatja, hogy nem lenne idegen a műtől egy bonyolultabb, többrétű szer-kezet lehetősége sem.

Mindez vitathatatlanul Perella hősiességének és eleve elszántságának szükségképpeni tompításához vezetne. A hősiesség csökkenésének árán viszont pontosan érzékeltethetnénk a történelembe belekeveredő ember tragikumát. Nem

oly távoli Perella alakjának ilyen értelmezése, mint ezt például jelen előadás alapján hihetnénk, hiszen a kívülállás bemutatására nemegyszer nyílik lehetőség. Perellát Pierre-Amieltől nem a vallás, hanem annak küldetése választja el, és Marty atyával épp oly élesen szem-ben áll, mint amilyen hűen védelmezi ugyanakkor az ő életét is. Ot hidegen hagyja Marty papolása, Isten helyett inkább a nép élete érdekli, amint ezt Martyval való dialógusában világosan ki is fejti. Corbával való magánélete csődben van, utóbb rá kell döbbennie arra is, hogy az asszony Pierre-Amiellel való kalandja miatt tartja tőle távol ma-gát, azaz ő szenvedi meg annak bűnét is. Mindezek olyan mozzanatok, amelyek révén árnyalható és tagoltabbá tehető a mű. Ám kérdés, hogy Kerényi Imre rendezése miként járt el, milyen megfontolásokkal is közeledett a rendező a *Tisztákhoz.*

Kováts Adél f, h. (Azalais), Sinkovits Imre (Perella Raymond) és Hámori Ildikó (Corba) a Tisztákban

2

Kerényi látható alapintenciója e dráma ünnepiségének, emeltségének, klasszikusságának hangsúlyozása volt. Ennek megfelelően egy minden ízében és jelenetében végiggondolt, következetes, ám egysíkú és totalitásra törekvése ellenére is jelentésszegény előadást láthattunk. Egyértelműbben fogalmazva: egy lassú ünnepélyességében unalmas előadást.

Kerényi a klasszicitás és az emeltség nevében minden mozzanatot látványosan és kimódoltan tervezett meg, nincs e három felvonásnak egyetlen olyan jelenete sem, melyet ne hatna át a szándék szerinti áhítat és költőiség. Mindez nem vezet jóra.

Elsősorban és egy ilyen erőteljesen látványcentrikus előadás esetében ez kiváltképp döntő - a díszlet és jelmez, Götz Béla m. v, és Vágó Nelly munkái - rendezői koncepcióval szorosan egybevágó, azt szolgáló, ám külön elemzendő kérdéséről van szó. Az előszínpadot rácsra fektetett pajzsok borítják, a függöny felemelkedésekor pedig valóban ott emelkedik az egész teret kitöltő Montségur. A díszlet, a várbelső az egész drámát meghatározza: az intenció világos, a néző is bezárt ebbe a várba, a dráma e magasába, a történelem oly kíméletlen történetébe. Mindenhol lép-csők, bástyák, falak, a vasrácsból épült díszlet csak minimális mozgástereket hagy meg. A dialógusokat minduntalan befolyásolják a szintkülönbségek, a szereplők a legritkább esetben beszélhetnek egymással ugyanolyan magasról. A probléma technikai, ám szimptomatikus. E díszlet valójában nem játék-tér. Látványos és a felvonások kezdete-kor feltűnő párafüggönyből kibontakozó élőképek beállítása szempontjából feltétlenül hasznos. Ám játszani szinte lehetetlen benne; a szűk és helyenként életveszélyes lépcsők, folyosók azt sugallják, hogy a színészek a pszeudowagneriánusan totális koncepció kulisszái csupán. Erről ugyan nincsen szó, de a színészek nemegyszer keserűen kínlódnak, hiszen egy-egy jelenet folyamatos mozgást, állandó koreográfiát követel, ami ezen körülmények között a lehető legnehezebb, játékot szinte lehetetlenné te-vő feladat. A viselt jelmezek ugyancsak kétértelműek. Gyönyörűek a csillogó-villogó rézpajzsok, mellvértek, súlyos szövetek., mintha a múlt századi operaházból kerültek volna ide. Ám e ruhákban, köpenyekben kissé megnehezedik a járás, ami megint csak az előadás ütemének a rovására megy.

Götz Béla munkája tehát nagyban hibáztatható, a tempóvesztés nemegyszer a minimálisra szorított járáslehetőségekből ered. (Ebben a térben két gyors ugrás sem végezhető el, hiszen a színész folyamatosan lépcsőkbe ütközik, amelyeket kényszerűen beletervezve mozgásába, útja lelassul, újra megtörik.) Ugyanakkor Kerényi kissé túlzottan is kihasználja a díszletet. Ha kis epizód is, de mindenképpen jellemző a túlkonstruáltságra Perella és Vilmos mester egyik jelenete. A molnárral, a megközelíthetetlen vár egyetlen titkos útjának ismerőjével beszélgetvén Perella elindul Vilmos barátaival is tárgyalni. Semmi okuk nincs arra, hogy már a várban lévén, a nehéz utat mutatandó, a díszlet külső oldalán másszanak ki a színpadról. Ha egyszer Perella és Vilmos már a várban van, miért másznak megint ki?

A díszlet, az egész látvány meghatározó elemei a már említett élőképek is. Marty hívei, a csuhákba öltöztetett énekkar hol gyertyával kezében, hol anélkül, felvonásról felvonásra elfoglalja helyét a karzatnyi lépcsősorokon, és hol szerencsésebb, hol teátrálisabb kórusokat hallhatunk. Mindennek a merő látványosságon, a hangulat elszánt emelésén kívül semmi funkciója nincsen, és a kórusok kígyózóan tekergő kivonulása - ahogy elhagyják a lépcsősorokat - inkább unalmas, mintsem emelkedett.

Ám az ünnepélyesség befolyásolja a szereplők mozgását, magatartását, hanghordozását is. Az első felvonás nagyjelenetében Pierre-Amiel érkezésekor Trokán Péter kitárt, merev karral lép a színre, egyik kezében kard, másik kezében kereszt. Hosszú percekbe telik, amíg Trokán némiképp természetesebb pózt vesz fel, ám érthető, hogy két tekintélyes méretű fémtárggyal a kezében minden mondata sikerületlen, gátlásos, mondvacsinált. De nem pusztán őt befolyásolja súlyosan a rendezői utasítások sora. Bessenyei Ferenc Marty püspökként nem elég, hogy a többiek által is kifigurázott „karáldását" osztogatja jelenetenként, ám ugyanakkor tekintélyes husángot is hordoz magával, ami sikerületlen jelmezével együtt inkább nevetséges, mintsem meghökkentő. Ugyan-csak érthetetlenül tervezték nagyméretűre Sinkovits kardját is: e szerszám inkább tűnik hóhérok kezébe valónak. De meg is bosszulja magát, lépcsőn felfele menet külön figyelnie kell a színésznek

arra, hogy kard és ő egyaránt épségben feljussanak. Rubold Ödön Gérard lovagként, amint csak alkalma nyílik rá, fél térdre ereszkedik, s így némiképp az a benyomásunk támad, hogy egy operettből idekerült huszártisztet, nem egy középkori lovagot látunk. Perellára fel-esküdvén fél térden állva oly mozdulatlanul nyújtja át kardját, ahogy hosszú évek óta nem nyújtottak át kardot Közép-Európa színpadain. Az operaházi statikusság és az ironikussá váló beállítottság itt bosszulja meg magát a legvilágosabban.

Súlyos probléma Corba és Pierre-Amiel szerelmének megoldása is, amelyet Kerényi egész meghökkentő módon kívánt a maga bonyolultságában világossá tenni. A szöveg szerint itt érthetően és világosan a test ördöge elleni küzdelemről van szó. Corba újra szembekerülvén a gyűlölt pappal, percekre el-el-veszíti önuralmát, s ha hagyja is, hogy az ismét felidézze múltjukat, újult erővel tépi ki magát karjaiból. Kerényi e váltásokat összekötötte két effektussal. A csábítás-csábulás perceiben alsó fények villannak fel, és felerősödött tücsökzaj is hallható, gondolom, ama toulouse-i kert emlékét idézendő. De ezt halljuk Pierre-Amiel halála után is, Corba egyedül áll a kísérteties világítású hangolt színpadon, és a tücskök fémesen, gépiesen ciripelnek. Kerényi teljesen indokolatlanul használja ezt az effektust, a szöveg önmagában érthető és értelmezhető, ezzel viszont lehetetlenné teszi színészei helyzetét. Így nincsen más dolguk, mint alkalmazkodni a tücsök-szünet-tücsök kínos, szövegre erőltetett ritmusához. Mindez látványos és hatásos, ám a külsődleges eljárás csak a további egyértelműsítésre és így a színészek eszközeinek lehetetlenítésére szolgál. Épp ezért nem is csodálkozhatunk, amikor Trokán Péter a díszlet sarkába szorítja Corbát (Hámori Ildikó), aki valami végtelen avítt vonaglással retteg, míg Trokán már-már a rémfilmeket idéző módon, ide nem illően vicsorog.

Summa summárum: Kerényi egyrészt ügyelt a részletekre, némiképp a túlzásba menően is; minden jelenetet meg-tervezett a külsődleges látványosság szintjén. Másrészt mindez nem helyettesíthette a darabértelmezést, az elfogulatlan, objektív elemzést magát. Világosan kiderült, hogy az előzetes ideológiai koncepció, az ünnepélyesség feltétel nélküli hangsúlyozása alig színpadképes. Á túlzásba vitt teatralitásból, a drama turgiai megoldások hiányából így feloldatlan képek sorozata lett, az előadás minden szervezettsége, koncentráltsága ellenére is apró epizódok sorává hullik szét. Ezt jól mutatja a darabzáró kép is. Perella utolsó monológját követően a hátsó függöny is felemelkedik, s az imént oly látványosan kivonuló mártírok tűnnek ismét fel: vörös függöny mögött, füstben, gyertyával a kézben emelvényre állítva, világosan tudtunkra adva, miben is áll a mártírium, hogyan is néz ki egy máglya.

(Adódik a kérdés, mennyiben tanult Kerényi a Jancsó Miklós által megteremtett formaelvekből. Külsődleges értelemben bizonyosan. Vonulások, gyertyafények, kórusok, galamb, párafüggöny, lobogó máglya. Csak a meztelenség hiányzik, érthetően. Ám mindez megint csak azt mutatja, hogy a rendezői akarat és a megvalósult előadás eredménye között komoly távolság húzódik. Jancsó formanyelve, a látványosságok általa strukturált módja nem olyan napra kész ötlet, amely minden helyzetben geg gyanánt felhasználható. Sokkal inkább a helyzettől függ egy-egy gesztus értelme, értelmezhetősége. És itt megint csak ezek, a konkrét helyzetek, a szimbolikussá emelés lehetőségének alapjai hiányoznak.)

3

Á darab egyik kulcskérdése a Perella-Marty kettős színészválasztása, hiszen e két figura egyénisége meghatározhatja az egész előadás alaphangját. Sinkovits Imre Perellája megítélésem szerint adekvátabb az Illyés-műhöz, mint a Kerényi-koncepció egésze. Mindez annyit jelent, hogy Sinkovits nemegyszer mást játszik. Árnyaltabb, bensőségesebb, emberibb, ahol módja nyílik rá, nem a priori tragikus. Hétköznapi, vívódó, tanácstalan ebben a „kettős éjszakában". Ilyen például Hetényi Pállal (Vilmos mester) közös jelenetében, ami az egész elő-adás egyik leghitelesebb mozzanata. Hetényi megint csak nem tehet arról, hogy figurája népisége időnként kínosan kimódolt. Ahol nem kötik kezét konkrét instrukciók, ott természetesen higgadt. Sinkovits egyik legnagyobb érdeme - ami nem mondható el a szereplők mindegyikéről - világos és tiszta szövegmondása. Ám nemegyszer indokolatlanul emelkedett és merev lesz, ami végső soron arra vezet, hogy egyéni drámája és végső kétségbeesése helyenként elsikkad. Ám Istent szólító utolsó monológjában - mintegy megszabadulva az előadás zavaró kellékeitől - visszafogottságában kellően hiteles és ugyanakkor indulatos is. Á rendezői koncepció ünnepélyessége nagyban árt alakításának, így például Corbával való viszonya megteremtésének is. Marty püspök karmozdulatát ironizálva például megemlíti saját, szerelmi karmozdulatukat is, ám ezt éppoly ünnepélyesen végzi, ahogy például Gérardot befogadja, lovaggá avatja. Ugyancsak indokolatlan a harmadik felvonásra egyre jobban eluralkodó pátriárkai magatartása; hiszen ha ez a moralitás egyértelműségét még tovább hangsúlyozza is, a drámai fejlődés lehetőségéből sokat elvesz. Marty atyát Bessenyei Ferenc játssza, és ez a választás a koncepció legdöntőbb, legárulkodóbb tévedése. Bessenyeit válasz-tani erre a szerepre reprezentatív, ám nem végiggondolt döntés. Marty atya tragikus sorsának ellenére is, szemben a bigott katolicizmussal, a tolerancia és a latin derű papja lenne. Inkább meghal, mintsem kardot emeljen másra, hiszen halált osztani számára nagyobb vétek, mint bármi más. Ez a leggyengébb pontja, Perella érthetően és joggal hívja fel a figyelmét arra, hogy az általa vezetett nép nem pusztán az Istené, de legalább annyira önmagáé is. Bessenyei e kettősséget, ezt az árnyaltságot egyáltalán nem érzékelteti. Robosztus és erő-teljes, de Kerényi nem is választhatta másért. Indulataiban elvakult, ám ezt az elvakultságot mindössze híres orgánuma képviseli, s a már említett idétlenre sikerült áldásosztó kézmozdulatai. Egy ilyen őserejű, Raszputyinra emlékeztető lény kevéssé felel meg a méltóságteljes tolerancia halált vállaló püspökéről alkotott elképzeléseinknek. Bessenyei egész eddigi életműve arra kötelez, hogy maximális őszinteséggel leírjuk, ez az alakítása nem más, mint rutin. Saját eszközeinek rablógazdálkodáshoz vezető felhasználása, üresség, és semmi más. Mondhatnánk, Bessenyei Bessenyeit játszik.

Hámori Ildikó Corbája a maga megoldatlanságában is még az egész előadás legélőbb alakítása. Énekhangja, orgánuma letisztult és időnként meggyőző. Ám a szenvelgéssé felnőtt túlzott tragikum felesleges, bár ez a játékmód nem pusztán az ő hibája. Ugyancsak nem Hámori Ildikó tehet arról, hogy képtelen volt meglelni a közös hangot Trokán Péterrel. Trokán Pierre-Amiel szerepé-re megint csak tévedés. Kerényi érezhetően a pap csábító mivoltára való tekin-

Jelenet **a Nemzeti Színház Illyés-előadásából (Ikládv László felvételei)**

tettel döntött Trokán mellett, elsősorban fizikai adottságai miatt. Sajnos Trokán egész egyszerűen éretlennek tűnt ehhez a feladathoz, szürke és jel-legtelen maradt. Az agressziót nála a kiabálás helyettesítette, a gonoszságot pedig a tagolt suttogás. Ezzel a kettősséggel egész eszköztára kimerült, s ez kevésnek bizonyult. Ellenére volt az egészen lehetetlen paróka is, amit szinte semmivel nem lehet megmagyarázni. Ez a lenyalt hosszú haj - sejtelmem sincs, hogy mire utalt oly mérhetetlenül meghatározta Trokán külsejét, hogy nagyban hozzájárulhatott a színész alakításának hiteltelenségéhez is.

Rubold Ödön alakítja Gérardot, mint már említettük, végső soron elképesztő módon. Rubold nagyon fiatal, pályakezdő színész, s így nincs jogunk abból a teljesítményből ítélni, amit itt nyújtott. itt ugyanis már-már színészt meghazudtoló módon viselkedett. Vagy lelkesen vigyorgott vigyázzállásban, vagy fél térdre ereszkedve, tragikusan, hű kutyaszemekkel meredt partnerére. Amit játszik, azt semmilyen iskolában sem tanítják. Úgy gondolom, hogy jó megjelenése és sugárzó mosolya bírhatták rá arra, hogy ilyen méltatlanul intézze el alakítását, másrészt félő, hogy viselkedése mélyen egybecseng a rendezői utasításokkal. Ekkor viszont megint csak Kerényi tehet arról, hogy kulisszának tekintett színészei papírmaséfigurákká lettek.

Azalaist Kováts Adél f. h. alakítja, meglepő bájjal és természetességgel. Némi félénksége és ügyetlenkedése nem csoda, hiszen nő legyen a talpán, aki például két méter magasban, fél négyzet-méter alapterületen nála ügyesebb és gálánsabb mozdulattal rántana ki egy termeténél nagyobb kardot. Mindezt figyelembe véve esetlensége oly emberi, hogy már-már megközelíti azt a provanszál melegséget és humánumot, ami-ről egyébként oly sok szó esik.

A provanszál életszeretet másik megformálója az udvari trubadúr, Olivier, akit Bubik István játszik. Figyelembe véve azt, hogy e figura rendezői elképzelése teljes kor- és stílustévesztés, Bubik teljesítményét jónak mondhatjuk. Ám a figura merő illusztráció, és igen-csak kétséges, hogy mit jelent. Azalaisnak udvarolván az előadás legélőbb, legtermészetesebb pár percét alakítják.

Mirepoix-t Kertész Péter alakítja, igen lelkesen és nagyon sematikusan. Le nem térne a sínről, a darab végéig a hős, rendíthetetlen katonát játssza. Igy aztán kissé érthetetlen az árulásnak is nevezhető kompromisszumkötése, Des Arcisszal való tárgyalása.

Des Arcist Nagy Zoltán játssza, s a figura iróniáját kihasználván övé az egész este legjobb alakítása. Nem terhe-lik az előzmények, stílusát nem befolyásolják a nyomasztó ünnepélyesség órái. Elevenen mozog, igazi élő színházat ját-szik, amint belép a színpadra, megváltozik az előadás tempója, levegője is.

Szokolay Ottó, Pathó István, Szersén Gyula, Izsóf Vilmos, Beregi Péter inkább csak kulisszaként szolgálták az elő-adást, szereplehetőséghez nem jutottak, ám némelyikük ehhez képest túl sok időt kellett hogy eltöltsön a színen, s ez érthetően merevvé, lehetetlenné tette alakításukat.

4

Az ünnepiség, megítélésem szerint, bensőségességet, azaz józan elgondolkodást és elfogulatlan elemzést jelent. Nem operai hangzásokat és hatásokat, kiürült eszközöket csupán. Az ünnep annyit jelent: egymás között vagyunk, ráérünk őszintének és nyugodtnak lenni. Nincs okunk tehát az ünnepélvek hangulatának felidézésére, a kínos feszengésre, a kétségek elleplezésére. Végképp nincsen ok a gondolattalanság bármily díszes felidézésére. A színház ünnepe - bármi legyen az okunk az ünneplésre - elsősorban abban áll, hogy színházat csinálunk. Nem múzeumot és nem emlékműsort.

Illyés Gyula: Tiszták (Nemzeti Színház)
Dramaturg: Benedek András és Forgách András. Szcenikus: Bakó József. *Díszlet:* Götz Béla m. *v. Jelmez:* Vágó Nelly. *Zeneszerző:* Sári László. *Rendezte:* Kerényi Imre.
Szereplők: Sinkovits Imre, Hámori Ildikó, Kováts Adél f. h., Kertész Péter, Trokán Péter, Nagy Zoltán, Hetényi Pál, Bessenyei Ferenc, Rubold Ödön, Bubik István, Szokolay Ottó, Pathó István, Szersén Gyula, lzsóf Vilmos, Beregi Péter.

BÉCSY TAMÁS

A burjánzó, cifra szavak világa

Szomory Dezső drámája a pécsi Nemzeti Színházban

A pécsi Nemzeti Színház talán nem véletlenül mutatta be Szomory Dezső *Szabóky Zsigmond Rafael* című drámáját ugyanabban a félévben, amelyben Csehov *Cseresznyéskertjét.* Mintha a színház némi hasonlóságot látna a két mű között, amit a néző először abból gyanít-hat, hogy a két előadás díszletének és játékstílusának több közös vonása van. Tartalmi hasonlóságuk pusztán annyi, hogy a főhős itt is külföldre távozik, miután élete széthullott; persze Szabóky Zsigmond Rafaelé másként, mint Ranyevszkajáé. A két történetet nem is ez, hanem a két színjáték jelentésrétegei hozzák egymás közelségébe.

Főhősünk éppen rövid ideig tartó letartóztatását szenvedi, amikor elindulnak az események. Meglehetősen népes és zűrös viszonyokban élő családja fél felvonáson keresztül bőven, hosszan és részletezetten zengi és harsonázza róla a dicshimnuszokat és átkokat. A Holland-Kaliforniai Bank vezérigazgatója dilettáns pénzügyi machinátor, akit csalás miatt vitt el két detektív, fiákeren. Ő éppoly bombasztos szó- és mondathalmozó, mint szülője, Szomory Dezső. Míg a színen az ő nagyságát és szörnyűségét harsonázzák, a háttérben lehengerli a vádtanácsot, s kiszabadulván, mint Caesar Rómába, bevonul a színre, hűvösvölgyi villájába. Új tervvel érkezik, s ebből lesz a vékonyka cselekmény. Magdát, feleségét, aki imádja, el akarja hagyni, hogy Magda húgát, az excentrikus Dianét vegye feleségül. Diane, hogy ezt a tervet megakadályozza, oda-adja magát Szabóky „természetes" fiának, Raády Gidának, de furcsa módon úgy, hogy közben Szabókyt szereti, s még furcsább módon úgy, hogy a mű végén ő könyörög Szabókynak, ne menjen külföldre, vegye őt feleségül. Mert egyszer csak előkerül Szabóky hajdani szerelme, a „természetes" fiú anyja, Raády Melinda, aki Amerikából épp most csöppen haza, természetesen dúsgazdagon és természetesen szívében még a Szabóky iránti szerelemmel. Így szélhámos hősünk az ő segítségével elsimít-hatja pénzügyleteinek a következmé nyét, és elvitorlázhat Amerikába, itt hagyván az egész pereputtyot.

A Cseresznyéskert díszletén is a fehér szín uralkodott. Itt is minden fehér vagy világosszürke: a Szabóky felfújtságát is jelző puffadt függönyök, a lépcső, a bútorok - a villa hallja -, miként az ormótlan-ízléstelen gipszszobrok kétoldalt, amelyek a parvenüséget is mutatják. (A díszlet Csányi Árpád kitűnő munkája.) De hasonlít egymásra a két előadás stílusa: itt is iszonyú gyors a tempó, mindenki mindig mozog, s az alakok karikírozódnak.

Á vékonyka cselekményt szózuhatagok tömítik. Szomory Dezső drámájának jellegzetessége, hogy az alakok voltaképpen alig-alig mondanak valami konkrétumot, ám rengeteget beszélnek. Ha említenek egy-egy esetbeli, helyzetbeli, benső állapotbeli konkrétumot, azt mondatok sokaságával variálják. A legtöbbet idézett például az, amit Szabóky nagyságáról hallunk: „Nekünk itt van egy Rafael, egy dekoratív, egy karitatív, egy intuitív, egy inisziatív, aki mindent akar és mindent mer, aki lapáttal hányja a terveket és ágyúval a fellegeket, aki ront, bont, épít, emel, egy konstruktív! aki itt ül rajtunk, mint egy sárkány, egy sátán, mint egy bálvány, mint egy Bánk bán - ez van nekünk, egy Zsigmond Rafael . . . ecce homo . . . egy magasabb fok, egy magasabb lét, magasabb hang, magasabb rang, ez van nekünk ...", és így tovább.

Tudvalevő, hogy Szomory Dezső nyelvezetét igen sokan kifogásolták hömpölygő áradatáért (például: „csak szavak-szavak szerencsétlen taposómalma", írta Bisztray Gyula) és magyartalanságaiért egyaránt. Noha Kosztolányi Dezső is írt e nyelvezetről negatívumokat, úgy véljük, a lényeget írta le a *Bodnár Lujza* című drámával kapcsolatban: alakjai „felöltöznek a szavak díszébe". Talán nemcsak alakjai, de Szomory Dezső egész drámai világa a szavak díszébe öltözik; nem igazi drámát ír igazi alakokkal, hanem dialógusszövetet, burjánzóan és cifrán. Így kétség-kívül zenei jellegű szószövet jön létre, amiről Kárpáti Aurél írt: „Mert zenész ő, szavak dekadens zenésze, ki énekel és érdekel, hangszerel és felszerel, »Leit-motívokra« építve drámát . . ." Ezek közül egy *a Hagyd a nagypapát!,* amely a pécsi előadás címe lett. És kétségkívül igaz Réz Pál megállapítása is: „Ez maga az elszabadult nyelvi örvénylés, jó és rossz szójátékok pokoli kavalkádja, té boly és grimasz, léha ötletek tumultusa - de annak karikatúrája is, nemcsak Szabóky Zsigmond Rafaelé, hanem magáé a szövegé, az íróé ..."

Szegvári Menyhért rendezésében a szavak végtelen áradata Szabóky Zsigmond Rafaelnek, az egész családnak és így a drámai világnak a karikatúráját teremti meg. Ez nyilván csak akkor lehetséges, ha egyértelműen negatív életjelenségről van szó. Szegvári Menyhért rendezésében a felvonuló alakok között egy sincs, aki értékes lenne, akár „szenvedése" miatt. Hiszen kínlódnak itt, de mesterségesen, önmaguk csinálta okokból, amelyből kivirágzik bennük a neuraszténia. Ám értéktelenségük - Szabóky kivételével! - egyáltalán nem veszélyes, nem is „komoly értéktelenség", csak hisztérikus üresség. A „zenedráma, szavak nagy hangversenye és szimfóniája" (Kárpáti Aurél szavai) a rendezésben még üresebbé válik (Kárpáti Aurél is megkérdezte: „Csak azt nem tudni, mire való ez az egész nagy zeneverseny ?") ; csak híg szószövetté lesz.

Azonban: ebben a szóorgiában -- Szegvári Menyhért érdeme! - mégis megjelenik és életre kel - ha szakmai szemmel nézzük! - a „színház". Mert „itten és mostan" mégsem csak a szavak őserdeje a fontos, hanem az „alatta" megjelenő színészi magatartások, testtartások, gesztusok és hanghordozások; vagyis az előadásban kikarikírozott alakok és a rendezőileg előállított iszonyatosan üres világuk.

Ám: a szavakat-mondatokat igen gyakran hosszú ideig nem értjük, nem halljuk. Mivel az elhangzó szavak-mondatok mindegyikének tartalma és jelentése összehasonlíthatatlanul kevesebb, mint általában véve más drámákban
hiszen a mondatok hosszú-hosszú sora tartalmilag ugyanazt variálja -, *elvileg* valóban nincs szükségünk arra, hogy minden szót pontosan értsünk. Az előadás során több ok miatt nem is értjük. Először, iszonyatosan gyors a beszédtempó, de korántsem ehhez illő vagy méltó a színészek beszédtechnikája; másodszor, gyakori az éneklések, zongorázások alatti beszéd; harmadszor azon jellegzetesség miatt, amely Szegvári Menyhért rendezéseiben fel-feltűnik : egy dialógusrészt akkor indít, amikor az első még nem fejeződött be; vagyis ketten - itt négyen is - egyszerre beszélnek. Ráadásul a rendező - bizonyos, jól kiválasztott jelenetek kivételével - még állandóan mozgatja is színészeit. Ehhez a

fizikai kavalkádhoz magatartásbeli izgatottság és nyüzsgés járul; jóformán mindenki hisztérikus, és nemcsak a nők. Ők toporzékolnak és hadonásznak, a férfiak eksztázisba kerülnek, vagy Szabóky dicséretében, vagy Szabóky önmagától. A színen voltaképp mindvégig sajnos, csak ezekkel az idegen szavakkal lehet jól jellemezni - az eksztázis paroxizmusa uralkodik. Amíg egyikük a hisztérikus kitöréseket produkálja, addig a többi nem áll vagy ül csendben, hanem jön-megy-nyüzsög, és a híres „be jól tudja, be jól tudja" szöveggel kommentál.

Nos, mintha épp ebből az eksztázisból és hűvösvölgyi hisztériából megformálódó jelentés emlékeztetne a *Cseresznyéskert* mondandójára: mintha Szabókyék ürügyén az értéktelenül felesleges, hiábavaló életet élő, és ezt izgatottsággal, hisztériával kompenzáló értelmiségiek seregszemléje lenne ez is, miként Csehov alakjai Galina Volcsek rendezésében. Szegvári Menyhért tökéletesen átvilágítja ezeket az alakokat és világukat; alakjainak a rendezés stílusával olyan végletes felszínességet és értéktelenséget ad, amely rendezőileg kiváló, élet-nek azonban majdnem hiteltelen. Mivel ugyanis alakjai és így világuk tökéletesen, maradéktalanul értéktelenné válik, az előadás - talán épp a kitűnő rendezői munka következtében kissé öncélú lesz; nem életet idéz vagy utánoz, hanem önmagáért való „színházat". Így az a szándék, amely a *Cseresznyéskert* előadásában a régi világon keresztül a mai értelmiség egy részét leplezte le, itt nem válik egyértelművé, nyilvánvalóvá. Különösen és elsősorban *a nem szakmai* szemmel vizsgálódó néző számára. Á néző, a maga spontán, benső reakcióiban nem azt realizálja például, hogy a szöveget - az említett ok miatt - nem fontos mindig értenie, hanem idegesíti, hogy a nyüzsgés, a zaj, a gyönge beszédtechnika miatt percekig nem hall és ért semmit. A néző az azonnali, benső, érzelmi állásfoglalásában szükségszerűen nem Szomory Dezsőnek, a magyar drámairodalomban szokatlan szó-zene világát s egyszerre ennek karikatúráját érzékeli és értékeli, hanem egy általa sose tapasztalt, számára eléggé érdektelen világ idegenségét, amellyel vajmi keveset tud mit kezdeni. A néző általában a cselekményre-eseményekre figyel, azokból ítél spontán módon, akár ízlésítéleteit, akár esztétikai ítéleteit tekintve. A néző az ezen művészeti ág műalkotásainak befogadásához szükségszerűen sokkal-sokkal jobban viszi magával a konkrét, a jelen történelmi és társadalmi időszakban beszerzett tapasztalatait, mint más művészeti munkák befogadásának alkalmával. Ezért régi drámák mai színházi előadása-kor a mához szóló közlést pregnánsabb nem didaktikusabb! - színészi-rendezői megoldásokkal lehet, talán kell, megalapozni, szemben például egy mában megírt történelmi regény írói megoldásaival. S ez az, ami ebből az előadásból hiányzik; hogy tudniillik a néző a színpadi világ és saját valamelyik élet-szegmentuma közötti összeköttetést biztosan megtalálhassa.

Vári Éva és ífj. Újlaky László Szomory Dezső: Hagyd **a nagypapát!** című színművében (pécsi **Nemzeti** Színház) (Tér István felv.)

Igy és ezért - noha igaz: szakmai szemmel kitűnő rendezést láthattunk, a „színháznak" igen jó ízeivel - a szükségszerűen nem szakmai szemmel figyelő közönség jóval kevesebbet kap. Ez azonban a gyenge beszédtechnikával megformálódó végtelenül gyors beszédtempó, a zajok és „egymásra beszélések" ellenére - mégsem a rendezőn múlik; legfeljebb darabválasztása miatt. A magunk részéről ugyanis kételkedünk benne, hogy Szomory Dezső alakjait és drámai világát olyan színjátékvilággá lehet formálni, amely a mai ember mai világa valamely részéhez hozzászólna. (Leírtuk már többször azon gyanúnkat, hogy a század eleji magyar drámairodalomból például Lenkei Henrik- Szilágyi Géza: *Májusi fagy* című műve vagy Pakots József drámái erre talán alkalmasabbak lennének.)

Ha a színjátéknak azon arculatáról szólunk, amelyet láthatóan a rendező munkája teremtett meg, nyilvánvalóan implicite a színészi alakításokat is említjük. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy ha ritkán is, de vannak olyan előadások, amelyekben érezhető: a látható-hallható színészi megoldások tekintélyes része a

rendező ötlete vagy az ő megoldása. Ha ezt mondjuk, nem arra az esetre gondolunk, amikor nagy színész-rende-ző egyéniség „előjátszásait" láthatjuk viszont az előadásban. Hanem azokra a nyersebb és/vagy finomabb gesztusok-ra, benső állapotot kifejező testtartásokra, hanghordozásokra stb., amelyek-ről érezhető: nem a színész által megvalósított jellem- vagy karaktermegformálás benső aspektusából nőtt ki, hanem az előadás egész szövete minéműségének a megteremtéséért, rendezői megoldásként jelenik meg. Nos, ebben a színjátékban is meglehetősen sok elem tűnik ilyen-nek; miként ezek a *Cseresznyéskert* elő-adásában is feltűntek. Ez azt eredményezi, hogy a színjáték alakjainak az azonosságai tűnnek fel sokkal pregnánsabban, mintsem a különböző alakok egyénisége, egyszerisége, speciális mi-volta. Ahhoz, hogy ebben a színjáték-arculatban az alakok egyedi specialitásai is érvényre jussanak, igen nagy színészegyéniségekre van szükség; avagy nagyon elmélyült, hosszabb munkára. Nem bizonyos viszont, hogy a színházak mai feladatrendszerében ez utóbbi-ra mindig lehetőség van. Minden való-színűség szerint különösen az olyan elő-adást kellene a lehetségesnél hosszabb próbaidőnek megelőznie, amelyek létre-jöttéhez a próbák zömét talán az igen gyors beszédtempó és az ezekhez igazodó gyors és igen gyakori mozgások ki-munkálására, összehangolására kell fordítani. Lehetséges, hogy az idő hiánya miatt jelennek meg az alakok színészi megformálásában itt a külsőségek, a szokványok, a szokásos, sokszor látott színészi megoldások. Ilyen például a hisztéria színészi jeleként a toporzékolás; máskor a kézfejnek és az ujjaknak állandó, ideges mozgatása, például Andresz Katalin Diane-alakításában. Más esetekben a komikus hatást elérő fizikai-testi külsőségek: a merev, hajlít-hatatlan térd s az így létrejövő bicegés, Paál László megoldásai között; vagy ugyancsak nála a szónoklat közhely-gesztusa: az egyik kéz a zsebben vagy a mellény hónaljkivágásában, a másikkal állandó hadonászás felfelé villogó mutatóujjal. De ilyen a dundi bakfislány csupasz térdein virító sebek; noha Szabóky mostohalánya egyáltalán nem fára mászó, fiúkkal verekedő leányzó. Mind-ezek akkor lennének jó megoldások, ha színjátékstílust is karikíroznának.

Igen jó viszont ifj. Újlaky László Szabóky Zsigmond Rafael-alakítása. Úgy látszik, az efféle alakok megformálása jobban illik színészegyéniségéhez, mint például Ádámé. Ha ez így van, Szeg-vári Menyhért rendezői szemét dicséri, hogy rá osztotta ezt a szerepet. Alakját belülről karikírozza, belülről teszi maradéktalanul üressé; itt a gesztusok, a magatartás más testi jegyei a benső világból nőnek ki, annak szerves tartozékai. Az üresség-en és bombasztosságon belül maradva tud félelmetesen, veszedelmesen felszínes és másokat tönkretevően kártékony lenni. Szabókyja kizárólagosan önző, de az önzés szokványos bárdolatlan jelei nélkül. „Természetes" fiával való acsarkodó önzése a megformálásban sem lesz durva, csak kímélet-len, legázoló. De Újlaky László képes volt eljátszani, az általános jellegzetességen ugyancsak belül maradva, e szörnyűséges alak önzésének egy másik variációját: Magdával, feleségével, csendesen, nyájasan, de ugyancsak rendíthetetlenül önző és kíméletlen, amikor - tudván tudva, felesége mennyire szereti őt - aláíratja vele a válókeresetet. Ebben a jelenetben az is felvillan, miként szokta csalásait keresztülvinni az üzleti életben.

Az előadás másik jó alakítása Vári Éváé, Magda szerepében. Láthatóan nem „éli át" az asszony alakját, hanem pozitív értelemben mondva, igen jól megcsinálja az odaadó, szerelmes feleséget, a hiszteroid kitöréseket, de a bágyadt, fásult lemondást is. Faludy László karikírozóképessége, karakterformáló ereje töretlenül a régi. Igaz, kissé „szín-padias ízű" nagypapája sok derűs pillanatot szerez.

Szegvári Menyhért véleményünk szerint szakmailag jó színházat produkált, nézői számára azonban merőben idegen már ez a világ, s így színjátékának tartalma vajmi keveset mond.

Szomory Dezső: Hagyd a nagypapát! (pécsi Nemzeti Színház)

Díszlet: Csányi Árpád m. v. Jelmez: Huros Annamária. *Zenei vezető:* Hirsch Bence: *Rendező:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: ifj. Újlaky László, Vári Éva, Andresz Katalin, Koszta Gabriella, Lang Györgyi, Balikó Tamás, Faludy László, Labancz Borbála, Paál László, Péter Gizi, Kovács Dénes, N. Szabó Sándor, Szivler József, Bárics Anna, Sipos László, Schlégel Tamás.

KISS ESZTER

„Csak egy nap a világ"

Új magyar dráma Miskolcon

Polgár András darabja, melyet a miskolci Nemzeti Színház előadásában láthatunk, ismét arról tanúskodik, hogy az író vonzódik megtörtént esetek (vagy akár fiktív történet) dokumentumszerű feldolgozásához és a krimihez (bár nem a mű-faj hagyományos értelmében). Darabjai (például *az Apuka* című regényből az író által adaptált *A szembesítés eredménytelen,* Madách Kamaraszínház, 1973 ; vagy *a Kettős helyszín,* Madách Színház, 1979) csak annyiban tekinthetők kriminek, hogy kiindulópontjuk egy-egy bűncselekmény elkövetése; s a darab folyamán kibomló bírósági tárgyalás illetve nyomozás folyamata általánosabb társadalmi és morális vetületek tükröztetésére, felmutatására alkalmas.

A „Csak egy nap a világ" című most látható új drámája szintén egy „bűncselekmény", egy gyilkossági kísérlet hátterét, motívumait keresi, az „áldozat" köré szerveződő egész bűnszövetkezetet tárva elénk.

A darab eredetileg regényformában jelent meg *Nyolcvankilenc nap* címmel 1978-ban a Szépirodalmi Kiadónál. Napjainkban játszódik, egy öregeket gondozó vidéki szociális otthonban, mely-nek zárt mikrovilágába kívülről bele-csöppen egy fiatalember, hogy betöltse a megüresedett raktárosi állást. S ahogyan egy vízbe dobott kő megbolygatja a nyugodt felszínt, és felkavarja a szennyet, ennek az ártatlan és kezdetben naiv fiúnak a jelenléte is arra kényszeríti ezt a világot, hogy feltárulkozzék, megmutassa lényegét. Igy derül lassan fény az otthonigazgató (aki tulajdonképpen csak gondnok) kiskirálykodására, a korrupcióra, a legrejtettebb és legaljasabb manipulációkra, a faluban uralkodó urambátyám-viszonyok szövevényére, egymás gaztetteinek hallgatólagos jóváhagyására.* A dolgok elrendeződésének, a felszín alatti mikrokozmosznak ez a

* Ez a hatalmi klikk, még a főhős leleplező harcának kezdete előtt, megpróbálja a fiút is bevonni saját soraiba; felkínálnak neki egy lakást, de ő *még* olyannyira naiv, hogy nem veszi észre: korrumpálni akarják.

Jelenet Polgár András: „Csak egy nap a világ"' című **játékából** (miskolci Nemzeti Színház) (Jármay **György** felv.)

szerkezete csak lassan és fokozatosan tárul fel a jövevény előtt, mert itt minden kis zugba a félelem fészkelte be magát, s azok diktálnak, akik kezükben tartják a megfélemlítés eszközeit. Ez a képlet, általánosított formájában köz-hely. Nem közhely azonban, ha konkrét példáival találjuk szemben magunkat, amikor állást kell foglalnunk. Polgár András műve sok ponton rímel Hajnóczy Péter: Az *elkülönítő* című dolgozatára (Valóság, 1975/10.), melyet valószínűleg a szerző is ismer. A tanulmány dokumentum, mely egy konkrét helyzetet tár fel, riport formájában. A szentgotthárdi elmebetegeket ápoló szociális otthonban történt felháborító visszásságokat hozza napfényre. Hajnóczy cikkéből kiderült, hogy a szentgotthárdi „otthonnak" - melynek fel-adata a gyógyítás lenne - vezetője nem szakképzett orvos volt, „A gondnoknő szakképzett ápolónő; főnővér-ként dolgozott az intézetben azelőtt. Az intézetvezető gondnok és élelmezésvezető volt ...". A riport tanúsága szerint ők voltak a teljhatalmú urak itt, az egész személyzet az intézetvezető rokonságából állt, az orvosok a szakképzetlen „igazgató" alárendeltjei voltak; és volt olyan időszak, amikor hetenként csak egyszer látott orvost az intézmény. A betegeket napi tíztizenkét órában dolgoztatták - bérüket nem kapták meg
büntetésből beinjekciózták őket (amit ráadásul a nem orvos igazgató tett), és az elkülönítő zárka hálós ágya is büntetőeszköz volt. Cenzúrázták a gondozottak leveleit, elvették lakásukat, s akit ide egyszer beutaltak, többé nem kerülhetett ki innen, még akkor sem, ha egészséges volt. A tanulmány részletesen, mélyrehatóan vizsgálja és dokumentálja ezt a szinte hihetetlen és döbbenetes állapotot. A vázlatos áttekintésre csupán azért volt szükség, hogy láthassuk, Polgár András hasonló viszonyokat rajzol meg művében, csak némileg más környezetben; az elmebetegeket ápoló szociális otthon darabjában öregek otthona, ahol egy fiktív történet játszódik. De hasonló helyzetnek és mód-szereknek az ábrázolásával találkozunk itt is, mint amilyenek Szentgotthárdon valóságosan léteztek. Itt is feltűnik a „nyugiszoba", a hálós ágy, a hibernal injekció, a levélfelbontás, az „igazgató" gondnok és a főnővér kettőse stb. Ezekre az összecsengésekre egyrészt az atmoszféra érzékeltetése végett hívom fel a figyelmet, másrészt azért, hogy lássuk a hiteles környezet és helyzetkép megrajzolásának igényét Polgár Andrásnál.

Nem is az a probléma Polgár András darabjával, hogy egy fiktív világ ábrázolásánál dokumentatív anyagra is támaszkodik, ebben semmi kivetnivaló nincsen, ez a valósághitelt csak erősít-heti. A kérdés inkább az, hogyan lesz a dokumentumból esztétikum, ha egyálta lán megtörténik ez az átlényegülés? Mennyiben és mivel ad többet vagy mást Polgár András műve? Vajon mű-alkotássá emelkedett-e egy dokumentum-értékű alapanyag? A drámát olvasva (és látva) hiányérzetem támadt e kérdések-kel kapcsolatban, ennek okát próbálom most megfogalmazni.

Hajnóczy az: elmebetegeket ápoló szociális otthonokat - a szentgotthárdi ott-hon példáján keresztül mint az ötvenes évekből fennmaradt torz társadalmi képződményeket mutatja meg, egy olyan létező intézményhálózatot, mely kívül esik mindenféle jogi ellenőrzésen, szabad kezet adva ezzel egyéni hatalmi és érdekviszonyoknak a gondozottak kárára. (Ezen: intézmények helyzetének kivizsgálása és jogi rendezése csak 1974-ben indult meg a riport tanúsága szerint.) Polgár András viszont ezeknek. a viszonyoknak emberi-erkölcsi oldalát vizsgálja, úgy, hogy egy ilyen környezetbe egy azzal morálisan-emberileg el-lentétes figurát állít bele Ezzel a konkrét eset kiemelkedik egyediségéből, s egy általános képlet jelenik meg. De ez a képlet túlontúl általános ahhoz, hogy műalkotásként meggyőző legyen, és túlontúl ismert ahhoz, hogy elrugaszkodjék a közhelyszinttől. Az író ugyanis nem adja vissza a kiemelt képletnek azt a fajta egyediséget, amely a művet esztétikailag hitelessé tehetné, s ami lehetővé tenné, hogy mint esztétikai értelemben

általános érvényűt elfogadjuk. Természetesen szükség van arra, hogy a társadalmunkban élő túlkapások és visszaélések újra és újra felszínre kerüljenek. De ahhoz, hogy ez a felemlegetés érvényessé váljék, esztétikai élményt adjon, jobban el kellett volna mélyíteni az ábrázolást, jellemmel felruházni a szereplőket, mélyrehatóbban motiválni a történéseket. A figurák és a helyzet élővé varázslásának feladatát, úgy tűnik, utólagosan a miskolci Nemzeti Színház vállalta magára. A figuráknak ugyanis a darabban nem találjuk határozott arcukat, hús-vér alakjukat. Ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy valamilyen el-vont szimbólum megtestesítői, hiszen a mű egyértelműen realista megfogalmazású. Így ez a mű nehezen tudja elérni Hajnóczy szikár és tárgyilagos riportjának megrendítő hatását.

Ezeknek a fenntartásoknak a fényében érdemes megvizsgálni, vajon a színpadra került dráma hogyan viszonyul az alapműhöz: a regényhez; hogyan változtatott az író, amikor a színpadi közegben gondolkodott?

A regény - eltekintve a rendőrségi jegyzőkönyvrészletektől - a főhős (Attila, az intézet raktárosa) egyes szám első személyű elbeszélése. Ebből az is következik, hogy a regény a fiúra koncentrál, a mű gerincét az ő személyisége, motívumai alkotják, az ő nézőpontjából látjuk a műben megjelenő világot. Természetes, hogy ez az epikus látásmód, az elbeszélésből következő múltidejűség lehetővé teszi, hogy a főhős egész múltját, gyökereit illetve gyökértelenségét megismerjük, s ezen keresztül reagálásait és indítékait megértsük. A regény-ben tehát az ő története, harca és elbukása foglalkoztatja az írót, mégis érdemes lett volna jobban kidomborítani, élőbbé tenni és alátámasztani azt a monstrumot (értve ezen az igazgató köré szerveződő s őt védelmező hatalmi apparátust), mely ellen a főhős egy szál magában küzd, hogy küzdelme és kudarca, indulatossága és kitartása meggyőző legyen. S az otthonban élő öregek arctalansága, vázlatos kidolgozása nem indokolja, vajon Attila miért ragaszkodik annyira hozzájuk, miért áldozza fel ma-gát e gyarló öregekért? Mert ha pusztán saját múltbeli kiszolgáltatottsága hajtja, hogy a kiszolgáltatottak mellé álljon, el-vont igazságkeresés marad küzdelme. Ennek a motívumnak konkrétabbnak kellene lennie egy alapvetően morális szemléletű műben, melynek szervező el ve, központi kategóriája az igazságfogalom és a humanitás.

A színdarabváltozatban - melyet a miskolci Nemzeti Színház felkérésére írt - Polgár András teljességgel szakít az epikus látásmóddal, és tökéletes drámai szituációt teremt: a „környezeti ártalmaktól" mentes, idepottyant fiú felkavarja az egész otthon életét, jelenléte - jóhiszeműsége és gyanútlansága - kiváltja az új környezetét alkotó emberekből a hozzá való viszonyulást, a legkülönfélébb reagálásokat, kinek-kinek természete szerint. Egy idegen elem bekerülése eb-be a világba láncreakciót indít el, mely-ben az elbeszélő ábrázolást felváltja a jelenidejűség egyeduralma. Polgár András tehát jól ismeri a színpad és a drámai műnem törvényszerűségeit, darabjának drámaisága mégsem elég erőteljes. Elhagyja ugyan Attila múltjának ismertetését - ami a drámai formába nem is férne bele -, de arról már megfeledkezik, hogy más módon motiválja viselkedését. Így nem érthetjük indítékait; mivel nem tudjuk, honnan és miért jött, semmi nem indokolja számunkra magatartását. (Hiszen akár ott is hagyhatná ezt a helyet már első kudarcai után.)

A darab az egyes szám első személyű szubjektív átélés helyett objektív viszonyokat mutat meg, s Attila érkezése itt csak ürügy az öregeket behálózó ha-talmi erők mechanizmusának bemutatására. Itt az a világ, mely a regényben a fiú tudatán keresztül tükröződött, önálló valóságot nyer. De sajnos csak az írói szándékban, mert bár az alaphelyzet kiváló, kibontása - ami tulajdonképpen a drámai megvalósulás próbája -- vázlatos és erőtlen marad. Ennek eredménye, hogy - hiába a történések lendületes bonyolítása - a darab nem győz meg arról, hogy lényeges problémáról van szó; illetve nem mélyíti el a problémákat, pusztán állít valamit. Meg-volna a drámai hatás lehetősége, csak éppen a felületes és elnagyolt típusok s a kívülről rájuk akasztott indulatok nem tudják a drámaiságot hitelesíteni. Polgár András valóságos és lényeges kérdéseket lát meg, de nem hatol le ezeknek a kérdéseknek a mélyrétegeibe, nem az analizálás eredményeképpen hozza őket felszínre, hanem megelégszik a felületi letapogatással. A kiszolgáltatottsággal való visszaélés, a közömbösség, a hatalom és manipuláció, a bűnös és áldozat fogalmak összemosódásának jelenségeit megmutatja, de e jelenségek mozgatórugóit nem vizsgálja.

Ebben az esetben valóban igaz, hogy a leírt szöveg még csak „félkész termék", lehetőség, melyet többféleképpen lehet realizálni. A miskolci Nemzeti Színház számára olyan alapanyag volt ez a mű, melyet saját eszközeivel meg-emelt s az előadásban kiteljesített. Mindenekelőtt ki kell emelnem a kiváló dramaturgiai munkát (Schwajda György), mely sűrítéssel, tömörítéssel feszesebbé tette a darabot, elhagyta a színpadiatlan részleteket, és átszervezte a szöveg egyes részeit, ezzel a szövegmondás helyett a játék lehetőségét teremtve meg, a drámai hatást erősítve. Pontosított és konkretizált a darabban eredetileg homályosabb részeket. A rendező (Gát György) erre az alapra élettelibb elő-adást építhetett, a szereplők jelleme plasztikusabb lett. Külön érdeme még a rendezésnek, hogy magukat az öregeket nemcsak mint háttért, egybefolyó masszát ábrázolta, hanem egy olyan kontrasztot teremtett (a díszlettel összhangban), mely a „régi" és az „új világ" ellentéteit s a mai társadalmunkon belül meg-húzódó ellentmondásokat, a múlt jelenben való továbbélésének és a jelen regresszív jelenségeinek ütközését domborította ki.

A díszlet megoldása (Szlávik István munkája) összecseng a rendezői hangsúlyokkal, egyrészt atmoszférát teremt, másrészt jelképi síkon az itt uralkodó áporodott levegő hangulatát kelti, érzékeltetve azt a szövevényt, mely behálózza, átfonja ezt az életet, úgy, hogy a benne élők mozdulni sem tudnak, s csak arra van lehetőségük, hogy a múlt sérelmeibe vagy a nosztalgiába kapaszkodjanak, vagy pitináner veszekedések-kel keltsék a valódi élet látszatát. E szövevényes és fojtott levegőjű mikrovilág fölött, a szociális otthon homlokzatán vörös csillag tündököl szinte groteszk kontrasztot teremtve, s ez szintén a rendezői szándék hangsúlyozására utal: mindaz, ami itt történik, ellentétes e jelkép tartalmaival; az új rendszer meg-teremtette a szociális otthonokat, de ugyanakkor örökölte a visszaélések, a korrupció és a kiskirálykodás régi formáit, és óhatatlanul újakat is kitermelt. Ezzel együtt örökölte a régi gondolkodásformákat és tovább élő értékrend-szereket is, melyek helyett egy ilyen közeg - ahol a szeretet és jótékonyság nevében élnek vissza emberek kiszolgáltatottságával - nem képes más, érvényes értékrendet kínálni. Igy a rendezés és a díszlet egyaránt kiemeli a látszat és a

valóság egyenesen komikus (de inkább tragikomikus) ellentétét. A díszlet egyébként összetettségében jól kihasználható játékteret alakít ki; a végig egy színen zajló előadás a filmbeli áttűnések érzetét keltő megoldásokkal él, de az egyes jeleneteket nem szakítja ki a közegből: a megvilágított térrészletben játszódó jelenet körül a félhomályban folytonosan érzékeljük az otthonban zajló életet.

A színészek játéka egyöntetűen jó volt, nem utolsósorban az ő érdemük, hogy elevenné varázsolták a színpadot, s még azokat a figurákat is hangulati kisugárzással ruházták fel, akik meg sem szólaltak a darabban. Jó összjátékuk a társulat érettségét, összeforrottságát mutatja. Külön kiemelném a központi szerepeket megformáló Tímár Éva (Főnővér), Gáspár Tibor (Attila) és Polgár Géza (Otthonvezető) játékát, akik egy-egy alig észrevehető mozdulattal, tekintettel megteremtik a karaktereket, a jellemek belső rezdüléseit is érzékeltetni tudják; s az egészségügyi osztályvezetőnő simulékonyan ellenszenves, fölényes energikusságában megtámadhatatlan alakját megformáló Máhr Ágit. A gondozottakat alakító színészek közül pedig külön is említésre érdemes Fehér Tibor (Császár Ignác), Bánó Pál (Altmann), Csiszér András (FogI Vilmos) és Olgyai Magda (Ország Etel) játéka, akik az elesettség, szánandóság és a berzenkedő öntudat és emberi méltóság keveredését vonzó hitelességgel ábrázolták.

Polgár András szavait idézem a színlapról: „ ...mozdítani a társadalom lelkiismeretén, ez legszemélyesebb mondanivalóm." Annak ellenére, hogy a drámai megvalósítás kívánnivalókat hagy maga után, az előadás ezt az írói szándékot segítette érvényre jutni.

Polgár András: „Csak egy nap a világ" (miskolci Nemzeti Színház)

Dramaturg: Schwajda György. *Díszlet:* Szlávik István. *Koreográfus:* Majoros István. *Zene:* Vukán György. *jelmez:* Szakács Györgyi. *Zenei munkatárs:* Kalmár Péter. *Rendezőasszisztens:* Balogh Erzsébet. *Rendező:* Gát György m. v.

Szereplők: Polgár Géza, Tímár Éva, Gáspár Tibor, Sándor Erzsi, Sallós Gábor, Máhr Ági, Matus György, Milviusz Andrea, Csapó János, Somló Ferenc, Fehér Tibor, Kovács Mária, Bánó Pál, Márffy Vera, Kanalas László, Csiszér András, Olgyai Magda, Szabados Ambrus.

ALMÁSI MIKLÓS

Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?

Sirály-bemutató a Vígszínházban

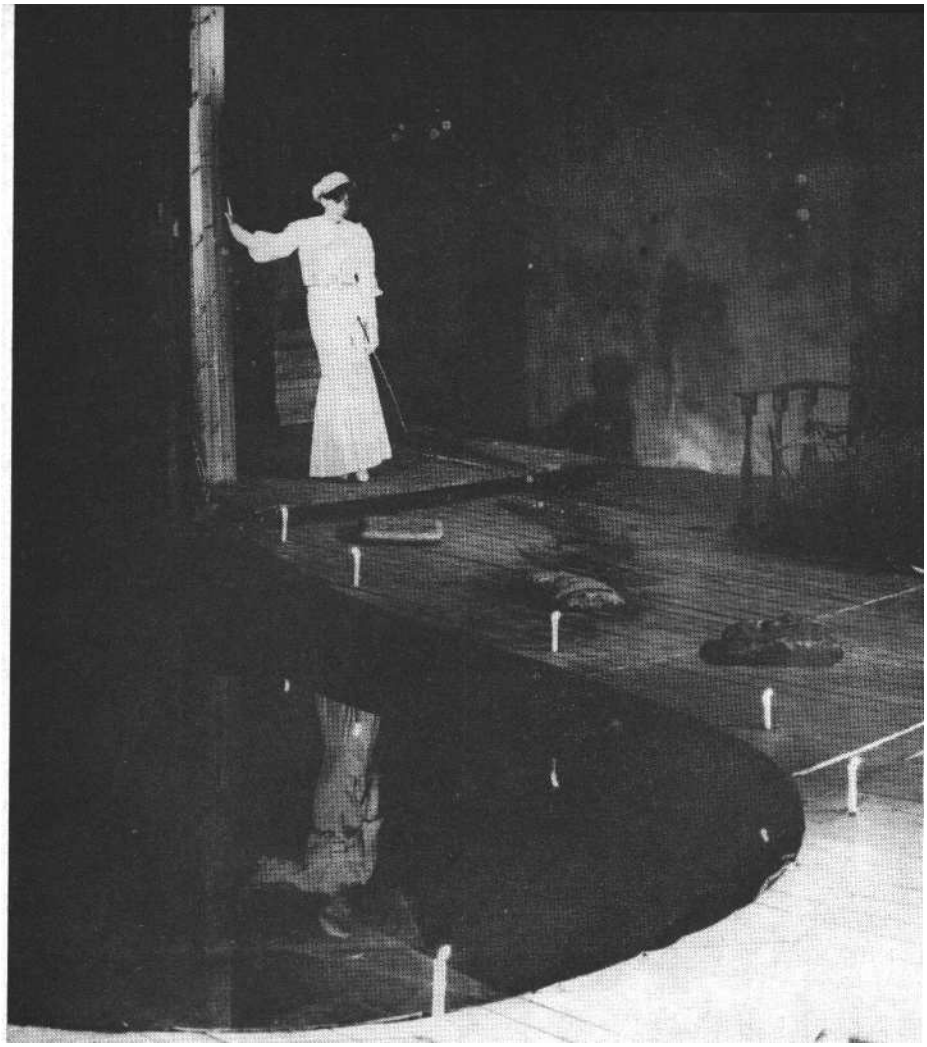
Horvai István ezzel a Csehov-bemutatóval többszörös vitába (perbe?) lép a jelennel: *Sirálya* élesen mára vonatkoztatott színpadi átértelmezésre és ezért minden korábbi Sirály-megoldástól radikálisan eltérő tér- és játékfelfogásra épít. Á koncepció főíve világos és átélhető: ez a darab ezúttal egy fájdalmas közérzetről vall, már-már reménytelenség, legalábbis a rezignáció kifejezése. A koncepción túl, a produkció egésze viszont már csiszolatlanabb, s ami nagyobb baj - erőtlen. Nem tud azzal a provokatív hatással magával ragadni, mint annak idején *a Három nő-vér* vagy *a Cseresznyéskert.*

Pedig ez a játékkoncepció a díszlettől a felvonásbeosztás-átszerkesztésig, a zárókép hangulatának radikális áthangszereléséig, számos meglepetést, helyenként lebilincselő megoldást kínál. Vitám a koncepción túl kezdődik: a mű nem illeszkedik szervesen a darabból kicsit kiemelt művészsorsok szomorújátékához. Az előtér és háttér, a kiemelt sorsok és a köréjük felrakott színes figurák viszonya egymást tompítja; a markáns jelenetek vagy statikus képekbe simulnak vissza, vagy túlpörgetett, olykor bohózati betétek idegen anyagán vergődnek át, és hatásuk kihűl. S bár az utolsó felvonás, a rendezői üzenet hordozója újra felvillanyoz, de már későn: az elő-adás fásult statikája rám is átragadt.

Színpadi tér - szellemi tér

David Borovszkij térformálása mindig levesz a lábamról. Most, ezzel a tóval is *így* történt. Nem szokatlan extravaganciájával hatott rám - igazi „mélyvíz" a színpadon, ráadásul még be is tud fagy-ni, s mind a négy felvonáshoz keretül tud szolgálni - nem, inkább azzal, hogy egy alapos, mai „olvasat" sugallta, s ugyanakkor funkcionális módon is játszik - azon kívül, hogy dramaturgiai-szimbolikus jelentéseit mind a négy felvonásba bele tudja szőni. Azt is mondhatnám, ez a megoldás benne szunnyad a szövegben, csak ki kellett emelni. Ez a tó azért képes élni a színpadon, mert majdnem minden szereplőnek van valamilyen viszonya hozzá. Borovszkij észrevette, hogy nemcsak Nyinát vonzza a víz: Trepljov itt tölti kényszerű „száműzetését", darabjának előadását a tó fölé épített színpadra álmodja; Dorn valamikor itt, a hajdani mulatságoktól hangos vízparti kúriákon volt hódító arszlán; Arkagyina, aki ugyan már igyekszik homályban tartani életkorát s múltját, mégis elárulja, hogy igazán itt volt felhőtlenül boldog; Trigorin viszont csak horgászni tud benne, de ez is telibe találja emberi középszerűségét: szinte csak ő, az érzékeny író képtelen érzékelni a tó mágikus szépségét.

Ez a kívül-belül díszletmegoldás (aminek furcsaságait a *Három nővér* emlékezetes előadása óta már megszoktuk) az első két felvonásban szöveg szerinti keret. Trepljov darabjához a tó és a hold a természetes háttér, a második felvonásban (az előadásban: a második képben) a csehovi „krokettpálya" zökkenésmentesen átúszik egy fürdőház nyári unalmába. Á harmadik felvonás ugyan szobabelső, itt már működik Borovszkij kívül-belül díszlete. A nagy ötlet természetesen a negyedik felvonás megoldása, ami eredetileg Trepljov dolgozószobája, ahová Arkagyináék kétévi távollét után - újra bevonulnak, hogy játsszanak, múlassák az időt. Trepljov valóban kéziratait küszködik, itt jön rá, hogy a művészet nem a formai újításokból áll, már-már megvilágosodik előtte az igazi alkotás titka. Es ebbe a „szobába" kell jönnie, visszatérnie Nyinának. Mivel azonban e felvonás atmoszférájához a még mindig álló, leharcolt-elrongyolódott díszlet és függöny szélben csapkodó, kísérteties hangkulisszája adná (szöveg szerint) - így újra „játszik" a tó: csak kísértetiesen, téliesen. A nyári vidámságból (bármily erőltetett volt is az) jeges, téli táj lett, az egykori függönyből piszkos rongydarab, a tavat benövő fán egy csillár, jég-csapok ami nemcsak szürrealista ötletével örvendeztet, hanem valami karácsonyszerű asszociációt is kelt, miközben a dolgozószoba folytatását, valamint az egykori csillogás-lebegés megfagyottságát is felidézi. Trepljov tehát papírjaival van elfoglalva félrehúzódik a vidám társasjátékkal szórakozó társaságtól: az írás démonával viaskodik. S ekkor jelenik meg, kétéves kálvária után Nyina: kékesfehér fényben, a be-fagyott tavon - mintha nem is valóságos lenne alakja, hanem csak Trepljov képzeletében zajlana le közöttük ez a



Csehov Sirálya a Vígszínházban: Nyina (Hernádi Judit) a tóparton

tragikus kimenetelű, reménytelenségtől átitatott beszélgetés. Persze, ugyan-akkor mégis minden valóságos : Nyina megtörtsége, fekete ruhája (ami rímel Mása „életemet gyászolom" kosztümjére), zavarodottsága, harca a szellemi fölényért - mindez valóság. A szín-padi kép azonban itt végletesen kétféle szellemi teret sejtet-sugall: Nyina megjelenése, vallomása a művészetről, ideges elesettsége és átszellemültségét immár szégyenlő mivolta fantázia, álom vagy kísértetvalóság - és egyben kíméletlenül hideg életrealitás: a vágyak bukásáról, a remények keserűségéről szól. S köz-ben a „meleg" fényben Arkagyináék játszanak, majd eltűnnek vacsorázni: ők nem akarnak az elszalasztott értelmes élet fájdalmára gondolni, s nekik ez sikerül is. Itt a befagyott tavon viszont két törékeny remény, kifosztottság, szerelmi idegenség beszélget egymással. A kétféle élet, kétféle művészetfelfogás, kétféle boldogságelvárás azonos szín-padi térben, de külön szellemi térben ütközik meg egymással.

A szellemi terek különbségeit emeli ki ez a befejezés, de az egész játék is erre épül. A szereplők, ha álmodoznak, ha menekülni akarnak, ha szimbolikussá nőnek álmaikkal, vágyaikkal - a tóra épített színpadra lépnek: Horvai így akarja jelezni a szellemi terek különbségét. Ezeknek a hősöknek élete félig valóságos, félig színpadszerű, félig banális, félig vágyakból-álmokból szövődik. - Ezért hol kilépnek a realitásból - anélkül, hogy elhagynák a fizikai teret -, hol kívülről, a „színpadi", látszat- vagy álomlét felől látják önmagukat. Abból a szimbolikus térből, amit ez az itt maradt színpad hivatott megtestesíteni. Ez a kettős tér - a banalitásé és a képzelt vagy valóságos emelkedettségé, a szimbolikus valóságé - az utolsó felvonásban szíven is üti a nézőt: ott szólal meg igazán. A korábbi képekben nem derül ki ilyen világosan a kétféle tér közötti szellemi különbség. Talán mert olyan szereplők is „használják" a színpadot, akiknek nincs ilyen szimbolikus, álom-szerű élete, vágyvilága. (Például Samrajev is „fellép" erre a színpadra, s nem tudom lefordítani - miért.)

Ennek a zavarnak azonban nincs jelentősége. Voltaképp megérte a fáradságot a víz színpadra telepítése. Sikerült kilépni a hagyományos Sirály-képből.

Művészet, élet és a kiegyezés képtelenségei

A Sirály több szálból, tematikus fonálból szőtt szövet. Egyfelől csupa szerelmi vágyódás indázza be a játékot: Medvegyenko Mását, Mása Trepljovot, Trepljov Nyinát, Nyina Trigorint szereti, s mindegyikük másképp lesz szerencsét-len ebben a kergetőzésben. Arkagyina és Trigorin ugyan már túl vannak ezen a hevülésen, de nekik egymást kell elviselniök, s az sem kis kereszt. E sokszínű kergetőzésen még ott van Dorn és Polina öreges vonzalma, ugyancsak „reménytelenül". A „mindenki mást szeret" szerelmi karusszelje mögött aztán a művészlét súlyos konfliktusai rejlenek: ki az igazi művész, s ki (és miért) rutinié? Trigorinról sejtjük, hogy csak taposómalomként éli meg saját művészetét; Arkagyina már bonyolultabb eset: híres színésznő, ám rejtve marad, hogy valódi nagyság vagy csak a közönség kedvence. Trepljov tanulja a szakmát, sőt ezekkel a kétes vagy megfáradt művészekkel szemben, ellenükre akar valami újat teremteni - írásaiban is, de életvitelében is, s bizony nem sok eredmény-nyel. S végül Nyina is ennek a körnek lesz a foglya: kezdetben csak a siker csillogása, a látszat vonzza, aztán kétévi pokoljárás után már sejti, mit jelent igazit alkotni. Vagy csak önmagával hiteti el - a túlélésnek ez a feltétele -, hogy már sikerült átlépnie az igazi művészet világába?

Horvai az autentikus és álművész darabbeli kettősségét, szembenállását zárójelbe teszi: nála mind a művészet, mind a szerelem életkérdés. Pontosabban: csak azoknak van igazi életkérdése, akik mind a kettőbe belegabalyodnak. A boldogságot csak a kettő együtt ígéri, s ezért hajszolják mindkettőt, akár valóságban, akár élethazugságaikkal, álmaikkal, miközben ez a boldogság csak ígéret marad, s vagy a művészet, vagy a szerelmi élet sínyli meg az elvágyódást, s teszi boldogtalanná - más és más szinten - ezeket a figurákat. Es csak az élet-tragédiának vannak minőségi különbségei, hierarchikus fokozatai: Trepljov öngyilkosságától Arkagyina önmagát feledni akaró álboldogságáig.

A művészek számára tehát az élet, szerelem és szakma: ugyanazt jelenti. Így például Ruttkai Éva Arkagyinája számára a nyaralásban is a szakma az igazi élet. Bármilyen ironikus is az a jelenete, mikor bemutatja, milyen egyenesen tud járni, hogyan gyakorlatozik - végül is szerencsés sorsa van, van önki-fejezési, objektivációs lehetősége. Ezért jóval kevésbé sérülékeny, mint mondjuk Mása (Kútvölgyi Erzsébet), *aki csak* szeret, és nincs semmi értelmes élettevé-

kenysége. Trepljovot s a munka, az írás segíti át egy darabig a szerelmi csalódáson, Trigorin pedig szinte morfinistaként rabja az írás kényszerének. S persze Nyinát is ez, a művészet vonzása segíti életben maradni, akkor is, ha ez a művészlét nála talán csak önáltatás - amire az előadás utolsó jelenete céloz.

Valahogy mégis ördögi körben jár-nak e művészfigurák: az életet a munka jelenti, de a munka el is fedi, elszürkíti a boldog élet álmát-valóságát, megvon-ja a szerelem örömét. Vagy csak hazug lesz ez a szerelem, mámor és pótlék, vagy nyílt csalódás. S a művészet sem adja magát könnyen: robot, mint Trigorinnak, pokoljárás, mint Nyinának, erőltetett életpótlék, mint Arkagyinának. S a legértékesebbek Trepljov és Nyina - emberileg őrlődnek fel ebben az újra meg újra elérhetetlennek bizonyuló versenyben: élet és művészet, szerelem és önmegvalósítás csak ígéri, de nem váltja be a boldogság tartós állapotát. Sőt, ez az ígéret pusztító erejű azok számára, akik még hisznek benne.

Egy rezignált, reményt kereső és reményt vesztett *közérzet* rezdüléseit fogalmazza meg az előadás fővonala: a kifosztottságét (Nyina és Trepljov esetében), a kiégettségét (Arkagyina és Trigorin alakjában). Valami van a levegőben, ami elszippantja az életerőt vagy azt a varázsképességet, hogy élet-művészet-boldogság egyetlen csomóra legyen köthető: fojtogató ez az alig érzékelhető atmoszféra, de mindenkire hatással van. Van, aki önsajnálattal, van, aki cinizmussal próbál kikerülni hatása alól, és van, aki erőszakosan-határozottan lesz úrrá rajta, anélkül, hogy cl tudná tüntet-ni. Ruttkai a harmadik képben hosszú fehér kabátjában tábornokasszociációkat kelt: valóban, ő vezényli ezt a társaságot, legalábbis úgy hiszi, hogy kezében tartja környezetét. S ezzel a parancsoló egyéniséggel és szereppel talán szabadulni is tud kétségeitől, félelmei-tő'. Nem tud.

Horvai nemcsak a színházi szakma rossz érzéseit, de a közérzet általánosabb fenyegetettségét is érzékelteti ezzel az atmoszférával: az előadás fő íve erre céloz. Énnek a célzásnak csehovi autentikusságán lehet vitatkozni, de úgy érzem, a jelenhez kapcsolódó vitahangsúlyai itt megszólalnak.

Ami nem jelenti azt, hogy az előadás *egésze* megoldottá válik. Sőt: a baj ott van, hogy e gondolati-hangulati ív nem tud szervülni a darab „külső körével".

Én tehát nem e koncepció rezignált pesszimizmusával vitázom, amennyiben ez az atmoszféra „átjön" annyiban őszinte s korántsem bántó. Az eladás nehézkességét, statikusságát kifogásolom: ez a koncepció nem tudja átlelkesíteni, életképessé tenni az „egészet", *a* Sirály mikrovilágát.

Horvai rendezése a művészfigurák élethiányára koncentrál, s a fővonal ami Nyina visszatérésének fájdalmasan szomorú képében válik lekerítetté, s szólal meg panaszával - önmagában sikerült kompozicionális ív. Énnek azonban az az ára, hogy a „peremfigurák" megoldatlanok maradnak. Gálffi László Medvegyenkója túlságosan komikus, olykor börleszkszerű, Dornból (Benkő Gyula megoldásából) hiányzik az egykori amorózó és az érettkor bölcsessége, a Figura „háttere": ami azért zavaró, mert ő az egyetlen, aki Trepljov és Nyina tehetségét komolyan veszi. Ha az ő személyisége kétes, komikus, akkor ez a mérce nem működik. Túl keményre, nyersre sikerült Kútvölgyi Erzsébet Másája; Miklósy György színesen, kedélyesen oldja meg Szorin alakját, de szinte semmi vonatkozása nincs az előtérben állókhoz. Pedig ő, a vidéki „száműzött" Trepljov szinte egyetlen bizalmasa, közbenjárója, apja helyett apja ez a lelki rokonság homályban marad. egy érzem, nem a kitűnő szí-
nészeken múlik, hogy ezek figurák ennyire kétdimenziósra sikerültek: Horvai számára annyira a fővonal íve volt fontos, hogy ezek a mellékalakok csupán kontrasztként komponálódtak a játékba. Nem tartom véletlennek, hogy a szatirizáló játékokat többnyire Gálffi, Benkő, Miklósy „hozza", míg a „művészsorsok" véresen komolyan kerülnek előadásra. Kétségtelen, hogy így világosabb a fővonal - de egyszerűbb és színpadilag feszültségmentesített is. S az már Csehov szövegének „bosszúja", hogy épp ez a határozott jelenre vonatkoztatás, a fővonal „társadalomkritikai" figyelmeztetése halványodik el a „mellékalakok" ilyen tompított vagy kétdimenziósra egyszerűsített megoldásával. Horvai őszinte és tisztességes panaszának nincs olyan színpadi súlya, mintha mindez a darab teljes szöveté-nek fonalrendszerén, a többi alak kibontott teljességén keresztül szólalt volna meg. Medvegyenko garasos gondjai, Mása pózokba menekülő, ám egyszerű kínlódása valójában nemcsak komikus-ironikus ellenpont, de véresen igaz is: a művészek rossz közérzete valahogy arisztokratikus nyafogás is, amint komolyabban átgondoljuk az ő sorsukat. És Csehov átgondolta: komikusban is, tragikusban is.

Irónia: passé?

Az előadásból - láthatóan tudatos koncepció következtében hiányzik az irónia. Helyette szatirikus elemeket (mint említettem: betéteket) látunk (Dorn és Polina szerelmi birkózását), karikatúrát (Mása férfias, smirglipapír viselkedését), nyers komikumot (Medvegyenko ügyefogyott agresszivitását). Abból az iróniából, ami Trigorint lebegi körül, semmi sem tűnik el. (Például az a furcsa-

Nyina (Hernádi Judit) És Trepljov (Reviczky Gábor) a Sirályban

Ruttkai Éva **(Arkagyina)** és **Reviczky** Gábor (Trepljov) **(Ikládv** László felvételei)

ság, hogy mint író csak későn kapcsol, nem veszi észre, hogy Nyina csodálja, hogy felkínálkozik, mikor aztán rájön a nagy lehetőségre, valahogy összeszedi magát és „mindent belead".) De a szöveg ironikus felhangjai leborotválódtak. (Így például Nyina és Trepljov csókja után Nyina kibontakozik, s valami teljesen abszurd gesztussal azt kérdezi, „Milyen fa ez ?", és hogy „miért ilyen sötét" - ami nem épp szerelmi dialóg, még akkor sem, ha Trepljovot csak mint kamaszlány fogadja el.)

Horvai, gondolom, tudatosan fogta vissza ezeket az ironikus-játékos felhangokat, mintha elege lenne az iróniából. Ma már valóban kicsit túlburjánzott az ironikus stílus, látásmód (vagy modorosság?) filmben, prózában, zenében, utcai köznyelvben egyaránt. Ezért vette „keményebbre" (szatirikusabbra, börleszkszerűbbre) azt, ami Csehovnál lebegő kétértelműség: tiltakozásként e divat ellen. É szomorú-boldogtalan sorsokhoz, a reménytelen végkicsengéshez nem illik ez a divatszerű irónia.

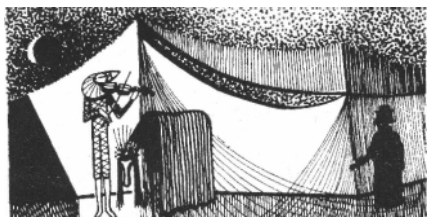
S mégis: ez a játékosság és irónia hiányzik leginkább az előadásból. Ettől a hiánytól szürke az összkép. A boldogtalanság életvariációit ugyanis élesebben emelné ki a játékos-ironikus kontraszt. Hiszen nemcsak egyféle - divatos - irónia létezik, ezen a látásmódon belül, Csehov szövegének lehetőségudvarát kihasználva, sokféle módon lehetne újjáépíteni az iróniát. *A* Sirály szomorúsága ugyanis nem működik e nélkül az irónia nélkül: ezek a figurák játszanak, butáskodnak, komolykodnak, tudják, hogy reményeik csalókák, vagy túlságosan elhiszik saját reményeiket - és közben *valóban* szenvednek. *A kétértelműség* a darab alapszövete: minden mögött kérdőjel áll, de csak azért, mert egy felkiáltójelet akar hangsúlyosabbá tenni, anélkül, hogy szentimentálissá válnék. Rutinból írja Trigorin a novelláit, mondhatnám, rohan a pénze után, és már rabja és nem ura művészetének, de tud-ja is ezt, neki is van egy önironikus rá-látása, reflexiója életvitelére, ám Csehov ezt még egy csavarral egészíti ki: ő az egész alakot megkérdőjelezi - miközben azt is el tudja mondani, ami minden komoly művész életproblémája, a harcot az alkotás démonával. Trigorin ettől komplex figura, és ettől derül ki végül belső üressége - de csak végül. Ő az író, aki a tavat nézegetve csak azt tudja mondani: „sok hal lehet benne" - ami majdnem abszurd jellemzés az írói érzéketlenségre. De még ő is ki akar törni, menekülni - erőtlenül, korrumpálódva -, akár csak álmodva menekülni. Ez a kétértelműség szinte teljesen hiányzik Darvas Iván játékából: statikusak megoldásai, abból a csodálatos játékosságból, ami például a Moličre-figurában elkápráztatott, ezúttal semmit sem enged látni. Rejtély számomra, miért fogja vissza magát.

Mondom: az irónia a figurák mélyrétegét, sőt tragikus boldogtalanságát is elementárisabban emelné ki, ha a rendezés engedné. Ezt az előadás legerősebb jelenete, Ruttkai már említett remeke bizonyítja: Arkagyinája szerepbeli színésznői eszközeit dobja be, „eljátssza" a hízelgést, a megalázkodást, az anyáskodó szeretőt - óriási ironikus-játékos skáláját a „hódításnak" -, s aztán ki is adja magát, mikor már kezében érzi új-ra Trigorint, megengedné, hogy maradjanak, s az író flörtöljön még egy kicsit Nyinával. Most már tudja, hogy erre úgy-sem kerülhet sor. De ez a játék, a visszaszerzés manővere borotvaélen táncol: ironikus, mert mint „színésznő" játszik a helyzettel és a férfival, de véresen komoly, mert talán utoljára sikerül neki ez a trükk, s a játék tétje az öregség, a magára maradottság. Az, amitől Arkagyina retteg, s amire tudatosan nem is akar gondolni sem. De ezt a mélyebb réteget, az elhallgatott élettragédiát csak ez az ironikus-játékos „nagyjelenet", a *kétértelműség* képes megszólaltatni. Horvai (és Ruttkai) itt eltalált egy hangot, egy stílust, ami meghaladja a divatos iróniát, és egyben korszerű módon -- majd-nem strindbergi kegyetlenséggel - teremti újra. Sajnos másutt - főképp Trepljov (Reviczky Gábor) alakját illetően - tökéletesen kitörlődik az iróniának még a lehetősége is. Minden „túl komoly" - és sajnos ennek az az ára, hogy vontatott, statikus. Hernádi Judit néhány villanásra behozza ezt a korszerűen értelmezett iróniát, de a zárójelenetben, a bomlott idegállapot instrukcióját követve már nem érezzük a jelenés kétértelműségét. Horvai talán félti e figurák tisztaságát, tragédiájuk szépségét a játékosság, az irónia kétértelműségétől? Nem tudom. Csak a hiányt érzékelem.

Az előadás Háy Gyula fordítását vet-te elő. Helyesen, mert ez a szöveg költőibb-színpadszerűbb, mint Makai Imre változata, ami viszont pontosabb, de kopárabb. Kiemelem még Jánoskúti Márta sokjelentésű jelmezeit, a ruhák kompozicionális „mozgását", ahogy a színek is bealkonyulnak az előadás végére. Presser Gábor zenei effektjei megnyugtató támpontként szolgálnak a különben ma már Chopin-, balalajka-, harmonika-megoldásokat nem tűrő Csehov-újrafogalmazásokban.

Csehov: Sirály (Vígszínház)
Fordította: Háy Gyula. *Díszlet:* David Borovszkij. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Kísérőzene:* Presser Gábor. *RendeZte:* Horvai István.

Szereplők: Ruttkai Éva, Reviczky Gábor, Miklósy György, Hernádi Judit, Kozák László, Tanay Bella, Kútvölgyi Erzsébet, Darvas Iván, Benkö Gyula, Maszlay István, Gálffi László, Bajka Pál.



KOLTAI TAMÁS

„Amikor nincs igazi élet ... "

A Manó **a Katona József Színházban**

Alig több mint egy évtizede Zsámbéki Gábor Csehovval mondta el színházi ars poeticáját - főrendezői szűzbeszédét Kaposváron. *A Sirály* annak idején programadó előadás volt. Most *A Manó* is az. Aligha véletlen, hogy az eredeti tervet megváltoztatva, a Nemzeti Szín-ház elmúlt évadjának záróelőadása helyett a Katona József Színház nyitódarabja lett.

A Mirandolinával búcsúzott Zsámbéki. *A* Manóval jövőt hirdet.

A darabválasztás igen célszerű. Valószínűleg tévednek azok, akik úgy vélik, hogy némi extravagancia szükséges az érett remekmű *Ványa bácsi* helyett a szerzője által megtagadott első kidolgozást, *A Manót* választani. Már azért is okunk van kételkedni ebben, mert Zsámbékitól mindeddig éppen a „divatos", az „érdekes" állt a legtávolabb. Miért most változtatna szokásain? Ha mát a választás praktikus okait keressük, sokkal kézenfekvőbbnek látszik, hogy *A Manó* „népesebb" darab a *Ványa bácsinál,* több mutatós szerep van benne - közülük Csehov szerint is csak három epizód -, és ez egy új társulat színészfoglalkoztatási kötelezettségét tekintve nem elhanyagolható tényező.

Úgy vélem azonban, Zsámbékinak ez még kevés volna ahhoz, hogy A *Manó* mellett döntsön a *Ványa* bácsival szemben. Nyilvánvaló, hogy *A Manó* „nyitottabb" darab a V*ánya* bácsinál; *az* életsorsok sokkal kialakulatlanabbak, kevésbé véglegesek, bizonytalanok. Ezen az sem változtat, hogy *A Manó* Vojnyickija öngyilkos lesz, míg a *Ványa bác*siban beletörődve hordja életkudarcát, sorsának letehetetlen terhét. Csakhogy ez *nem ugyanaz a* Vojnyickij. A két figura teljesen egykorú - negyvenhét éves , de *A* Manóban Vojnyickij mégis „fiatalabb": nincs mögötte megszenvedett élet. Komolytalan bohócszerepként viseli azt az „átkozott, gyilkos iróniát", amellyel maga jellemzi önmagát. Ványa bácsi sokkal keserűbb bohóc, mint Vojnyickij *A* Manóban; mondhatni, „shakespeare"-i bohóc, akinek a szerepjátszás, talán öntudatlanul, filozófiájává vá lik: meneküléssé. *A Manóban* Vojnvickij másokat sebez meg iróniájával; *a Ványa* bácsiban többször fordítja maga el-len is.

Jellemző ebből a szempontból a két pisztolylövés, ami itt is, ott is a kulisszák mögött pukkan. *Manóban* teljesen motiválatlan Vojnyickij öngyilkossága. Tipikus action gratuite, nem következik az előzményekből, és utólag sem tudjuk megmagyarázni. **(A** darab szereplői sem értik, még két hét múlva is úgy tesznek, mintha mi sem történt volna.) A *Ványa bácsiban* megértenénk, ha Vojnyickij öngyilkos lenne. Talán ez is a szándéka, amikor kirohan a színről, és magához veszi a pisztolyt. (Végszava „Majd még megemlegetsz engem!" - mindkét darabban ugyanaz.) Jelena Andrejevna unszolására azonban Szerebrjakov utánamegy, hogy „tisztázza vele a dolgot" és „megnyugtassa". Nincs kizárva: Ványa bácsit ez a „megnyugtatás" készteti arra, hogy rálőjön Szerebrjakovra. El tudjuk képzelni azt a le-kezelő, vállveregető megnyugtatást, ami a professzortól kitelik. *A Manóban* minderről szó sincs. Vojnyickij kirohan, Szerebrjakov nem megy utána, a lövés-nek nincs „története".

Anatolij Efrosznak van egy nagyon fontos gondolata *Szerelmem, a próba* című könyvében. *A Három* nővérrel kapcsolatban, amikor Natasa a gyertyákat oltogatja, és közben Andrejnak fecseg, ezt írja: „Nem lényeges, hogy a szöveg Bobikról meg aludttejről, gyertyáról meg a húgairól szól. Az a lényeges, hogy ezalatt mire gondol, és mire törekszik." Natasa - folytatja Efrosz - vissza akarja csalogatni Andrejt a maga világába. Vagyis Csehov drámáiban a szöveg mögött zajlik le a valódi történés - ezt hívja a szakirodalom *szövegmögöttinek.* vagy *szövegalattinak. A* Ványa *bácsi* pisztolylövése mögött is van szövegalatti - *A Manóé* mögött nincs. *A* Manóban csak néhány jelenetnek van mögöttese ebben az értelemben. (Jobbára át is kerültek a V*ánya bácsiba.)* Ezért nem tartják sokan köztük szakemberek - igazi Csehov-drámának *A Manót.*

Mindez távolról sem úgy értelmezendő, hogy *A Manó* „rossz dráma", de azt mindenesetre megmagyarázza, hogy miért *komédia.* itt a szituációk sokkal egyértelműbbek, és sokkal inkább a mindennapiság szférájában mozognak, ellentétben, mondjuk, *a Sirállyal* vagy éppen a Vány*a* bácsival, ahol a szereplőknek súlyos életproblémákat kellene megoldaniuk. A *Manó* szereplői éppúgy a hétköznapi kapcsolatok groteszk ellehetetlenülésének áldozatai, minta *Cseresznyéskert* szereplői - nem véletlen, hogy annak is komédia a műfaji megjelölése -, csakhogy ott a múlt és a múlthoz kapcsolódó életforma elvesztése tragi-

Csehov: A Manó (Katona József Színház) Papp Zoltán (Zsoltuhin) és Szirtes Ágnes (Julja)

A Manó (Cserhalmi György) és Szonya (Csonka Ibolya) éjszakai beszélgetése

kusan árnyalja a konfliktust. *A Manó* szereplőinek nincs múltjuk; az egymás-ra találás hármas happy endje inkább jövőt sejtet a számukra, és nem találunk olyan utalást a darabban, ami ennek a jövőnek bármilyen tragikus árnyalatát előrevetítené.

Azt kell tehát nekünk is kérdeznünk: *valóban nem igazi Csehov ? A* sorsok „mélységét" tekintve nem, de az általuk kiterített szituáció emberi gazdagságát, többszólamúságát tekintve igen. Ebben a dekomponált darabban Zsámbéki megtalálhatta azt a közvetlen, megszerkesztetlen életszerűséget, ami számos rendezésének tanúsága szerint igazán izgatja a színházban. Találhatott egy olyan „figurát" is - véleményem szerint ez vonzotta minden más Csehov-darabnál jobban, ezért választotta programadónak -, akivel azonosulni tud.

Ez pedig maga a Manó. A Manó - vagyis Mihail Lvovics Hruscsov földbirtokos, diplomás orvos - nem kitüntetett főszereplője a darabnak, még annyira sem, amennyire Vojnyickij központi alakja a *Ványa bácsinak.* A darab címe egyébként kettős értelmű. A Manó egy-részt az erdőket óvó „mániájáról" köz-ismert orvos gúnyneve. Másrészt annak a kicsinyes emberi énnek a megtestesítője, amit saját gúnynevéből kiindulva éppen az orvos ír le szemléletesen: „Uraim, önök engem Manónak csúfolnak, de hiszen én nem vagyok egyedül, mind-nyájukban ott ül a manó, valamennyien ott bolyonganak a sötét erdőben, és tétován, tapogatózva élnek. Az ész, a tudás, a szív csak arra jó, hogy a saját életüket és a másokét tönkretegyék." Ez a Manó még nem azonos azzal az Asztrov doktorral, akivé majd a *Ványa* bácsiban válik. Mintha életének egy korábbi fázisában látnánk ugyanazt az embert. Elfáradásnak, szkepszisnek, cinizmusnak nyoma sincs rajta. Csak egy kis „elidegenedettségnek", amikor arról beszél, hogy úgy undorodik az orvosi mesterségétől, mint valami nyűgös feleségtől vagy a hosszú téltől. Cserhalmi György azonban olyan lazán mondja el ezt a mondatot, hogy nem kell komolyan vennünk: megérezzük - amit egyébként a mondat rejtett öniróniája is sugall -, hogy a Manó csak a nagyképű pátoszt akarja elkerülni.

Cserhalmi szerepfölfogásának lényege ez a póztalan, nyers, hétköznapi közvetlenség. Egyszerű volna azt monda-ni, hogy „magát adja". Kétségtelen, egyéniségéhez közel áll a figura, és Zsámbéki - úgy tetszik - egy idő óta „kihasználja" a személyiség csaknem filozófiai áttranszponálhatóságát a színpadra. Cserhalmi ezúttal sem szerepet old meg; lényének különbözőségével elüt mindattól, ami a színpadon rajta kívül létezik. Ez illik a Manóhoz, aki azt mondja magáról, hogy különös embernek tartják. Pontosan azért, mert „nem tudják, milyen címkét ragasszanak a homlokára". A darab egyik jellemző jelenete, amikor Szonya tudálékosan demokratákról és narodnyikokról kezd beszélni a Manónak. Mire az így válaszol : „Demokrata, narodnyik . . . Hát lehet erről komolyan beszélni, Szofja Alekszandrovna, méghozzá reszkető hangon?" Szonya szerint aki tőzeget bányászik és erdőt ültet, az narodnyik. A Manó viszont úgy véli, nincs rosszabb annál, mint amikor „mindenkiben valami narodnyikot, elmebeteget, szószátyárt meg miegyebet látnak, csak épp nem az embert". A Manó az egyetlen nemcsak ebben a darabban, hanem Csehov teljes életművében -, aki „mentálhigiénésen" jó állapotban van, akit nem gyötörnek komplexusok, és nem a lelkével foglalkozik, hanem a betegeivel, az erdőivel, a festményeivel. Es ha szükség van rá, el-rohan tüzet oltani.

Zsámbéki színházából következik, hogy megragadta ez a figura - és hogy Cserhalmival játszatja. Ugyanennek a típusnak több változatát dolgozták ki együtt *A konyhában, a IV. Henrikben, az* Oresztészben, és most valami egészen különleges emberi minőséghez jutottak cl. Cserhalmi Manójának „lezser" a modora. Sőt, néha kifejezetten modortalan. De érezzük mögötte a gerincet, a tartást. Minden mozdulata, hangsúlya megjátszatlan és magától értetődő. Sohasem bánt meg senkit akarattal, de minthogy nem „bánik" az emberekkel, és nem akar senki élethazugságának alájátszani, sokszor érdesnek tűnik, holott csak nem hajlandó „társasági lény" lenni. Cserhalmi ezt a belső humort, a figura laza, szinte ruganyos esetlenségét is meg tudja mutatni - ahogy például szertedobált végtagokkal, diszharmonikusan mozog -, és ebben a fesztelen-konvenciótlan viselkedésben a Manó antikonformizmusa is megnyilvánul. Míg a játék többi szereplője zártan, szögletesen, kényszeredetten viselkedik - talán a fiatal Orlovszkij kivételével, akinél azonban éppen a nagyhangúság a felvett modor -, addig Cserhalmi Manója zavarbaejtően természetesen *létezik.*

S ami ennél is fontosabb: tökéletesen pátosztalanul. Csak a valódi, értelmes életet élő ember tudja olyan pátoszmentesen elmondani az erdők pusztulásáról szóló, kicsit meghatott monológot, mint Cserhalmi Manója. Jellemző, hogy a Vojnyickijt játszó Sinkó László, aki nagyszerűen érzékelteti a Manóéval ellentétes csupa-póz személyiséget, így reagál a monológra: „Mindenkinek szabad butaságot mondani, de nem szeretem, ha azt pátosszal mondja." Holott Cserhal-mi Manójánál pátosztalanabbul, kevésbé líraittasan igazán nehéz beszélni. Ez a „szövegalatti" fölfedi a kétfajta életvitel éles különbségét. Az élet elől menekülő és az életet vállaló ember ellentéte fogalmazódik itt meg. Jellemző különbség, hogy *A Manó* Vojnyickija nem a doktorral pezsgőzik, mint a *Ványa bá*csiban, hanem a két Orlovszkijjal - a fiatalabbik Orlovszkijt Csehov később be-építi a Manó „utódjába", Asztrovba -, és miután Szonya szemrehányást tett ne-ki az ivás miatt, Vojnyickij így válaszol: „Amikor nincs igazi élet, az ember délibábokat kerget, ez mégiscsak jobb a semminél."

A Manóban csak a címszereplő számára van valódi élet, a többieknek nincs. Az előadás ebből az ambivalens alap-

helyzetből indul ki. Zsámbéki rendezésének az a megérzékített paradoxon adja az erejét, hogy meg tudja mutatni: milyen az élet, „amikor nincs igazi élet"; vagyis hogy az életpótlékként alkalmazott szerepjátszások, pótcselekvések, pózok hogyan tudják a valódi élet látszatát kelteni.

Természetesen - és ez a paradoxon paradoxona - a színpadi létezés gördülékeny technikájának kidolgozásával. Zsámbéki, akinek színháza elsősorban *a színész színháza,* most is a játék intenzitására épít. Ebben a játékfelfogásban nincs helye enerváltságnak vagy szépelgésnek, valamilyen konvencionálisan félreértelmezett Csehov-stílus jegyében. Á hangulatilag zártan, egységesen felépített jelenetek szigorú szerkezetet alkotnak, hogy ellensúlyozzák a darab eredendő dekomponáltságát. Ezen a szerkezeten belül a színésznek rendkívül nagy a belső szabadsága, „mozgásterülete", hogy a pontosan végiggondolt szerepelemzés során technikailag képes legyen a spontán létezés illúzióját kelteni. Zsámbéki legsikerültebb rendezéseinek mindig ez a fő erénye; a színészi munka önállósága sohasem „szabadjára engedést" jelent, sohasem „önmegvalósítást" - ez alól most Cserhalmi okkal kivétel -, hanem valódi alkotást, szerepépítést, tudatos eszközhasználatot, ami végül is feloldódik, egységgé szerveződik az előadás egészében.

A szövegalatti hiánya *A* Manóban *az*zal jár, hogy az egyes figurák közötti kontaktus létrejöttének lehetetlensége, a Csehov-hősök sokat emlegetett kapcsolatnélkülisége nem a megszokott gazdag érzelmi szövevényben és nem „szituációban tartva" jelenik meg. Ahol mégis például a második felvonás Jelena-Szerebrjakov, Szonya-Manó, Jelena-Szonya jelenetében -, ott Zsámbéki ezt ki is használja, és él a polifonikus szerkesztés lehetőségével. (Nem véletlen, hogy Csehov éppen ezeket a jeleneteket tette át, kevés változtatással, a *Ványa bácsiba.)* Itt mintaszerű a fizikai cselekvések és a lelki történések egybekomponálása, egy üvegtányér vagy pohár összekoccanása, a két nő nevetéseinek és sírásainak „dallamvezetése".

A darab tetemes részében erre kevésbé van mód, Zsámbékinak viszont rendkívül finom eszközökkel sikerül *folytonos*sá tennie az előadást. Az első felvonásban a születésnapi vendégség „előképeivel", a harmadikban a lesötétített szoba árnyékalakjainak másnaposság-hangulatával, a negyedikben pedig Gyagyin malom melletti „oázisának" mulatságos kis patakocskájával, amely olyan kedvesen csenevész, hogy a szereplők éppoly gyermekdeden tocsognak benne, mint a darab váratlan happy endingjében. Pauer Gyulának nem kis nehézségébe kerülhetett ezen a viszonylag szerény méretű színpadon megfelelő teret

Szerebrjakov professzor (Rajhona Ádám) és Jelena Andrejevna (Udvaros Dorottya) Csehov komédiájában (Iklády László felvételei)

és ami fontosabb: *plein air* perspektívát létrehoznia.

A szereplők nagy részének „egyvonalú" figurát kell teremtenie - rendkívül intenzíven. Horváth József (Orlovszkij) már komoly rutinnal veszi birtokba a felnőtt csecsemő különböző típusait; itt érzékeltetni tudja, hogy a „mindenki keresztapája" szerep nem is olyan kedvesen joviális, mint első pillanatra látszik. A fiát, Fjodor lvanovicsot játszó Vajda Lászlónak sem *ez az* első alkalma, hogy kieresztett hanggal és lélekkel böhömködjön. Gelley Kor-nél zsiráfnyakú figyelőállásból végigjátszott Gyagyinja különös remeklés, és sokkal több, mint zsánerfigura, megmutatja ugyanis, hogy az érzékeny lelkű Gyagyin élvezi a kalamajkát, amíg még csak kalamajka - és valahogy szeret maga is belekerülni. Tökéletes ellentéte az a Zsoltuhin, aki Papp Zoltán alakításában az előadás egyik legkarakteresebb figurája: savanyújóskaságában egyszerre visszataszító és szánandó. Szirtes Ágnes játssza a korábbi szerepeitől legélesebben elütő figurát Julját kiderül, hogy ezt is tudja: fontoskodó, kicsinyes, butácska és gyakorlatias. Ellentétben a valamiféle brosúrába temetkező Vojnyickajával, akit Olsavszky Éva példaszerűen játszik, a néma jelenlét súlyával.

A játék további szereplőinek több mozgásterük van; lehet, hogy azért, mert gondolatban „át tudnak járni" a *Ványa bácsiba.* Bár Vojnyickijon kívül Jelena sem azonos ottani önmagával. Udvaros Dorottya például végig kitűnően játssza a „kanárisorsot" - a jellemző metafora Gyagyintól származik -; jelena ugyanis megszokta kényelmes ketrecét. Ez a Jelena sokkal egysíkúbb, mint a Ványa *bácsi* Jelenája, nem adatik meg neki a fellángolás; Udvaros Dorottya alakításában egyszerűen unott, gyönge és lázadásra képtelen. Nincs is igazán mi ellen lázadnia, mert az a Szerebrjakov, akit Rajhona Ádám játszik pompásan, nem valamiféle szekánt szörnyeteg, egyszerűen podagrás professzor, akinek igazi betegsége, hogy bár neki magának nincsenek érzései, lelki gyámolításra szorul. Akárcsak Sinkó László Vojnyickija, akit azonban a sors azzal vert meg, hogy állandóan kívülről látja magát, és ezt csak iróniával, szarkazmussal, bohóckodással tudja elviselni. Vagy úgy sem. Agresszivitása gyöngeség, öngyilkossága - s ezt Sinkónak sikerül érzékeltetnie -- azon a ponton következik be, amikor már végképp túlságosan sok önmagának. Igen eredeti Csonka Ibolya játékfölfogása: Szonyájának nemcsak szigorú a tekintete, ahogy többen is mondják róla a darabban. Több ennél: kemény, görcsös, gátlásos kis ember, akinél a szerel-mi beteljesülés hirtelen reménye - paradox módon megható - hisztériába csap át. Ahogyan a Manóval egymás karjaiba vetik magokat, groteszken lefegyverző pillanat.

De hogy ezzel igazi élet kezdődik-e el...?

Csehov: A Manó (Katona József Színház Fordította: Wessely László. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Díszlet, jelmez..* Pauer Gyula. *Szcenikus:* Bakó József. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Rajhona Ádám, Udvaros Dorottya, Csonka Ibolya, Olsavszky Éva, Sinkó László, Papp Zoltán, Szirtes Ágnes, Horváth József, Vajda László, Cserhalmi György, Gelley Kornél.

HERMANN ISTVÁN

A Csehov-divat és a Ványa bácsi

Nálunk is, de világszerte is Csehov-hullám söpör át a színpadokon. Sokféle okot lehetne felsorolni, mely mind megmagyarázná az orosz mester szín-padi és nemcsak színpadi divatját. Az egyik ok nyilván az, hogy Csehov drámái - egyszer Hemingway utalt erre - azért az első modern drámák, mert egyedülállóan kétszólamúak. Kétszólamúak, és mindig a második szólam, a szubdominánsnak tűnő a mélyebb, az igazibb, s az első szólam pusztán felszí-ni. S épp ezért okként lehet megjelölni azt, hogy a színpadon ma senki sem meri vagy nem akarja elmondani domináns-ként azt, ami domináns, de mégis el akarja mondani, s így szubdominánsként elmondhatja.

A második ok az lehet, hogy Csehov nemcsak ebben az értelemben a modern dráma kiindulópontja, hanem majd-nem közvetlenül is tudja ábrázolni a rutinba fordult elöregedett és a rutint megvető avantgardot. Nemcsak két színpadi alakban van ez megfogalmazva, két íróéban, *a Sirály* című drámában, hanem szinte minden Csehov-műben megfogalmazódik a rutin és a teljesen újat akarás ellentéte.

De legfontosabbnak a harmadik okot tartom. Azokban a társadalmakban, és az a generáció hozza elsősorban Csehovot, mely önmagával is elégedetlenül, önmagát is kritizálva - de ezáltal a társadalmat is bírálva - Csehovot játszik. Azért játszik Csehovot, mert Csehovnál a vágyak szépek, a tervek gyönyörűek, a tehetségek elvileg megvannak, és végül mindezek elfoszlanak - valahova a sem-mibe. Senki az egész világirodalomban meg nem közelítette a szépségek és az emberi tartalmak ama temetőjét, amelyet Csehov rajzolt meg. Ami emberi tartalom elképzelhető, az írótól, a test-véri érzésen keresztül a képzőművész tehetségig, az esztétáig és a színészig, az mind felvonul a csehovi drámában, és minden tartalom elvész, pusztul, semmivé lesz.

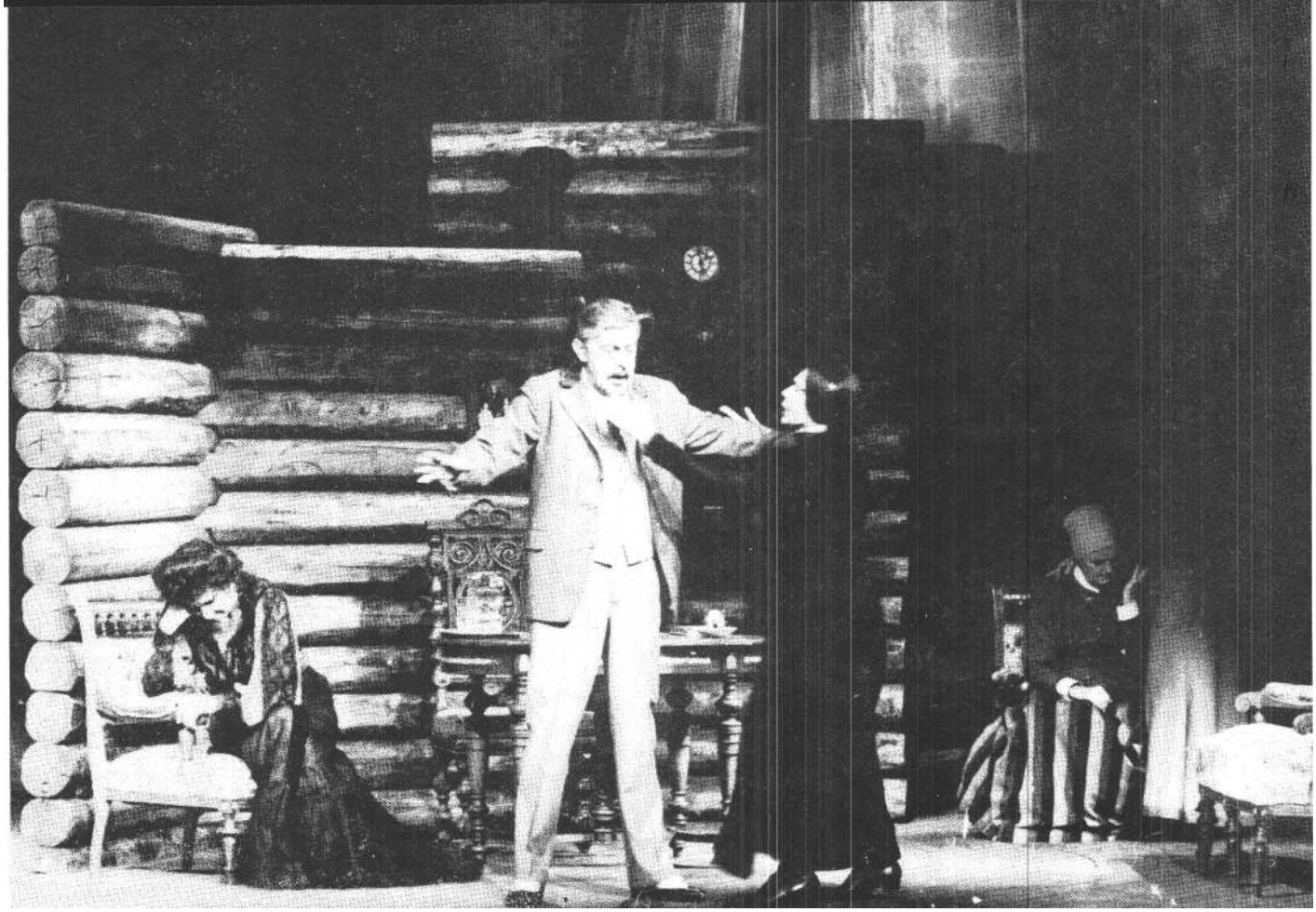
Látszatra tehát a Csehov-hullámban egy nemzedék búcsúzik. Az a nemzedék búcsúzik vagy azt búcsúztatják, mely-ben mindezek az emberi tulajdonságok néhány évtizeddel ezelőtt - Ady szavával élve - felhorgadtak, és mely úgy látja, hogy képességeinek temetője, dísz-temetése a csehovi dráma. De többről is szó van. Arról, hogy nemcsak ez a nemzedék érzi úgy: furcsa vígjátéki, de melodramatikus búcsút kell venni mind-attól, amit tehetségnek tartottunk, mert a tehetség kiteljesedése, kibontakozása számára nem érett meg az idő, és már nem is fog megérni soha. Lemondó, ugyanakkor önkritikus és társadalom-kritikai búcsú ez együtt. Emberek, akikben elvontan volt meg a tehetség, vagy akikben elvontan szunnyadoz - könnyűnek találtattak, és most csehovi mértékkel méretnek - a történelem-ben. Alighanem a felsorolt három mozzanat együtt, de különösen az utolsó járul hozzá ahhoz, hogy Csehovból napjainkban ismét divatszerző legyen, mert Csehov volt az, aki megértette az Eilert Lövborgok gyengeségét, a Solnessek zuhanását és a Werle Gregersek komikussá válását. Furcsa dolog, hogy egy drámaírási folyamat betetőzője és egy új dráma nyitánya ugyanabban a szerzőben realizálódjon, de ez a furcsa dolog történt Csehovval, s ezért tiszteleg Csehov előtt a fiatalabb és idősebb színházvezetés és rendezői gárda, színész és néző egyaránt.

Mert mi marad a tehetségek temetése után? lbsennél még szabályosan eltemették őket, még határozottan komikussá válhattak vagy belehaltak abba, hogy feladatukat csak külsődlegesen teljesí-tették, de elbúcsúztak az élettől. Csehovnál már más helyzet van. Csehovnál megmaradnak, élők vagy ha nem is élők, akkor is létezők, megmaradnak tűrni, folytatják azt a nyomorúságot, amelyben eddig is tevékenykedtek - a tűrés mint tevékenység és a tevékenység mint tűrés, a vegetálás mint élet-folyamat, az életfolyamat mint vegetálás, a gondolattalanság mint ész és az ész mint gondolattalanság - ez marad utánuk és bennük.

A csehovi figurák tehát élnek. Illetve a már alig élő figurák a színpadon életre kelnek, s ott a színpadon ássák el mind-azt, ami múltjukban érték volt. Mindből valami lehetett volna. És mindből semmi sem lett. Mindannyian a fényes szelek nemzedékéhez tartoztak abban az értelemben, hogy azt gondolták: meg lehet majd fordítani az egész világot. S a világ nem fordult meg, jár tovább csikorogva unalmas kerekein, és velük csikorognak már az emberek - s unatkoznak is. Csehovnak volt egyszer egy novellatémája, mely egy fiatal tanítónőről szólt volna. Ez a tanítónő a felvilágosodás hirdetőjeként, darwinistaként az értelem fáklyájaként ment az orosz faluba. Meg akarta változtatni ott a világot. S csupán egy évtized múlt el, a lány huszonnyolc éves lett, s még mindig nem ment férjhez. Ekkor macska-lábat főzött ki, maga mögé dobta éjjel tizenkettőkor a folyónál, s elmormolta a varázsigéket, mert a kiszemelt férfi szerelmét el akarta nyerni.

Minden Csehov-hős ilyen tizennyolc évesen, s ilyen néhány évtized múlva. Telítve van jó szándékkal, mindaddig,

Csehov: Ványa bácsi (Madách Színház Kamaraszínháza). Huszti Péter (Asztrov) és Schütz Ila (Szonya)



Jelenet a Madách Színház Kamaraszínháza Ványa bácsi-előadásából (Ikládv László felvételei)

amíg fiatal, és macskalábbal varázsol már néhány év leforgása után. Ez a Csehov-hősök tragédiája, komédiája, komikotragédiája s egyúttal aktualitása is. Mert mindenki, aki Csehovnál fellép, nem melodramatikus alakká válik, hanem komikotragikussá. Még messze van ez a későbbi dramaturgia tragikomikumától, mondjuk Dürrenmattétól, de megelőzi azt és közvetlen elődje annak. A komikotragikus figurák néhány évtized múlva fognak tragikomikussá fordulni, de a komikotragikus figuráknak még nincsenek valóságos maszkjai, még eredetiek, még önmaguk érzik azt, hogy mi bennük a komikus, még átszenvedik a tragédiájukat, s ezért nagyon is hasonlítanak a mai emberre, főleg ha az értelmiségi, vagy ha nyugdíjas (nahlebnyik, mint a *Ványa bácsi* egyik figurája), akkor szinte kísértetiesen fölélednek a mai életben Csehov alakjai.

S mindehhez hozzájárul a csehovi dramaturgia valami hallatlanul bölcs és fegyelmezett szigora. Szinte az ókori drámák belső fegyelmével és külső formai zártságával rendelkeznek ezek a Csehov-darabok. A miliő annyira meg-határozó, mint Ibsennél, ahol a rosmeri lovak éppen *úgy* meghatározó erők, mint ahogyan Csehovnál a cseresznyéskert *vagy* a birtok vagy a tóparti színpad. És zárt a Csehov-dráma abban az értelem-ben is, hogy mindig szerepelteti a kart, a kórust, még ha nem is kórus formában, de mindenütt ott van a kórus, mely megnyilatkozik, és elmondja a véleményét azokról a nagy összeütközésekről, a nagy önsajnálatokról, melyek a darabban lejátszódnak. A *Ványa* bácsiban például ilyen kórus a dajka, aki megjegyzi, hogy „elgágogják magukat a gúnárok, s azután csönd lesz", majd máskor azt mondja a nahlebnyiknek, a kegyelemkenyéren élő ellenkórusnak: „Haj-csiba kéne menni."

Egyszóval minden, minden indokol-ja azt, hogy a színpadok elővegyék Csehovot, hogy a nagy békefolyamat kiábrándulása után világszerte Csehov legyen a vezető szerző, hogy a felszabadulás utáni első generáció búcsúja Csehov nevében hangozzék el, és hogy végül is egy rendkívül zárt, rendkívül pontos drámát és dramaturgiát lehessen fölhasználni a színpadi alkotáshoz. S ha mindezek együtt már önmagukban is meghatározók, akkor ehhez csak járulékként kapcsolódik az a félelem, mely napjainkban mindenkit elfog, hogy még a meglevő tehetségek is a csehovi sor-sok útjára kerülnek, s ezt a félelmet, ezt a horrorszerű rémületet is ki akarják fejezni a Csehov-előadások világszerte.

Annak ellenére, hogy most a Csehov-divat okait felsoroltuk, mégsem fogunk foglalkozni mindazokkal a Csehov-előadásokkal, melyek napjainkban a magyar színpadon újak. Ezt azért nem tesszük itt, mert nyilvánvaló, hogy az egyes bemutatókkal mások foglalkoznak majd. Témánk a Madách Kamarában bemutatott *Ványa bácsi. S* ez a darab nagyon jól is illik a Madách Kamarához, melyet fölújítás után a *Ványa bá*csival nyitottak meg. A genius loci körülbelül ezt; a színvonalat sugallja, és a felújított színházban elvileg a Ványa *bácsi* könnyedén otthonra találhatott volna. Hiszen a *Ványa bácsi* is arról szól, hogy miként akartnak emberek megújulni, miként próbálják meg utolsó lehetőségeiket, és miként omlanak ezek az utolsó lehetőségek szükségszerűen össze. Tehát a megújult színház a megújítás problémáját tűzi napirendre, s ez akkor is párhuzam, ha a *Ványa* bácsiban a megújítási kísérletek csődbe mennek. Természetesen a színházban - vagyis az épületben - nem ez történt.

S a rendező is a legkiválóbb Csehov-rendezők közé tartozik, aki még nem Csehovot is Csehovra tud rendezni, akiben úgy él Csehov és a korai Gorkij világa, hogy ennek alapján értelmez át számos más darabot, más gondolatot is Ádám Ottó. S Ádám Ottó Csehov-rendezése ezúttal is majdnem tökéletesen megfelel azoknak az elveknek, melyek helyesnek bizonyultak régebben őnála is, és általában a legjobb Csehov-rendezések éppen ezeken az elveken ala-

pultak. Ez azt jelenti, hogy elfogadja: Csehov komikotragédiát ír, tehát egyáltalán nem baj, sőt, kívánatos, hogy egyes jelenetek komikusak legyenek, és a komikum játsszék át a tragikumba. Ezt Ádám Ottó tökéletesen érti, és különösen érti azt, hogy ez a komikotragédia öniróniкus, s csak egy-egy pillanatban csap át a szatírába. A szatíra szélén táncolás Ádámnál ténylegesen sikerül, mert hiszen Szerebrjakov professzor egész magatartása, önsajnálata és önsajnáltatása, ügyintézése, mely előadás-formát nyer, magatartása, mely színpadias alakot ölt stb. mindenütt érinti a szatírát, de csak az érintőn van.

Elvileg tehát Ádám Ottónál jobban aligha rendezhetné meg valaki a *Ványa bácsit.* Minden egybevág. A Madách Kamaraszínház a maga hagyományaival, Ádám Ottó a nagyon józan Csehov-felfogással, s az a színészi gárda, amely már Csehovban és Csehovon túl is azt bizonyította: képes összetett játékra. Képes tehát arra, hogy egyszerre több szólamban jelenítsen meg alakokat, hogy az említett szatirikus borotvaélen remekül járja a színművészet táncát. S még-is azt kell mondanunk, hogy a *Ványa bácsi* előadása félsiker. S ennek a félsikernek az okára kell a következőkben rá-mutatnunk.

Már maga Götz Béla díszletterve is ellentmondásokat kelt a nézőben. Igen, ez az a díszletterv, mely megadja a szín-padi teret, ahol nincs szükség átdíszletezésre, mert a forgószínpad létezésére épül, s mindenütt a nézőtér felé tágul a színpadkép. Tehát itt is telitalálat volna a díszlet, ha egy pillanatra is sikerülne érzékeltetnie mindazt, amit nem sikerül. Egy tizenhat szobás birtokról van szó, mely maga is valamikor szép remények-re jogosított, és mely, noha rendben tartják, mégis a sivárság hangulatát sugall-ja. Erről van szó Csehovnál. Götz díszleteinél viszont nagyon tág belépőkről szólhatunk, s ezen kívül gerendák mozgatásáról. A gerendák persze nagyon jól illenek a hétszilvafás, sőt, annál gazdagabb fából készült orosz udvarházhoz. Csakhogy a színpadon sokkal inkább a szentendrei camping mellett árusított összkomfortos faházak (kaphatók a TÜZÉP-nél és az ERDÉRT-nél) hangulatát idézik, melynek következtében mindenki azt érzi : az egész birtok olyan lehet, mint Nyúl Sándor Nap u. z. sz. lakos birtoka, ahol is tizenöt négyszög-ölön sárgarépát termel, szabad idejében, családi fogyasztásra.

Persze a díszlet önmagában nem dönt el semmit, hanem elsősorban a színészi játék. És ha csak felsoroljuk a színészgárdát, akkor máris le kell venni a kalapunkat. Erre mondják, hogy parádés szereposztás. Csakhogy a szereposztással van valami baj. De kezdjük sorjában. Mensáros László csaknem minden szerepében rendkívülit nyújt. Bizonyos dolgokban itt is. Felháborodása, öniróniája, dühe mind hitelesek - csupán egy dologban nem hiteles, amiben leginkább hitelesnek kellene lennie. Ványa bácsi ugyanis most, tehát a színpadi események alkalmával szeretné pótolni mind-azt, amit eddig elvesztett. Az eddigi élete abban telt el, hogy Szerebrjakov professzor csodálatában vezette a birtokot, folytonosan dolgozott, csak hogy el tudja küldeni a birtok jövedelmét a híres rokonnak. S most rájött arra: a híres rokon nem ér semmit, sem nem tudós, sem nem ember, sem nem gondolkodó, sem nem hálás - egyszóval Ványa bácsi egész élete értelmetlen volt. S ha most még az utolsó pillanatban ez a negyven-hét esztendős ember megkaphatná a tíz évvel ezelőtt elszalasztott szerelmet, a most is gyönyörű Jelenát, a professzor feleségét - visszaszerezhetné az elveszett élet egy részét.

Itt tehát a szerelemnek sokkal nagyobb jelentősége van Ványa bácsi figurájában, mint a pillanatnyi fellobbanásoknak igen sok más esetében. S Mensáros mindent megtesz, hogy ezt a szerelmet, az öregedő férfiét, a szalmaszálat jelentőt eljátssza, de eleve lemondással játssza el. Egy pillanatra sem hisz benne, hogy Jelena valóban az övé lehet. O maga is komikus fellobbanás-nak tekinti belülről, s ezért az alakítás külső formája nem a szalmaszál után kapkodás, hanem a szalmaszál után legyintés; a szalmaszál már távol van, még gondolkodik rajta Ványa bácsi, hogy utánanyúljon-e, de aztán legyint. Legyint akkor, mikor Jelenának Asztrov doktorral való szerelmi jelenetébe lép be, de legyint akkor is, amikor ő vall Jelenának. Nem tud megfiatalodni egyetlen pillanatra sem, s ez az erő hiányzik belőle. Kár, mert különben minden tökéletes, minden okos és minden eredeti is az alakításban.

Asztrov doktor a dráma másik kulcsfigurája, aki szintén szerelmes Jelenába. Huszti Péter játssza, helyenként szintén nagyszerűen. Fiatalember, tehetséges ember volt, s ennek még nyoma is van. Huszti humora itt is érvényesül, s az alakítás valóban igen összetettnek tűnik.

Arról Huszti nem tehet, hogy ennek az előadásnak a Jelenájába nem lehet beleszeretni. Erről majd később. A hiba az, hogy Huszti Asztrovja Ványa bácsi elődjének, a Manónak az alakját idézi inkább. Tudniillik a két alak között az a különbség, hogy Asztrov már szintén az érett csehovi alakok közé tartozik, s minden tehetség, ami benne volt, minden álom, ami jogosult volt önmagával kapcsolatban, belefojtódott az orosz vidék világának kicsinyességé-be és annak szimbolikus „tükrébe", az alkoholba. Husztinál is érezzük, hogy van benne melankólia, van benne le-mondás. De Huszti túl józan. Husztiba még bele lehet szeretni, nemcsak Szonyának, hanem Jelenának is. Sőt, bárki-nek is. Adós marad tehát mindazokkal a vonásokkal, amelyek alapján megértjük, hogy Jelena búcsút vesz - nem-csak a háztól, hanem tőle is, és így az ő alakítása, noha Mensáros alakításának értékeitől nem marad el, szintén megtörik.

Mindez önmagában még csupán zavaróan hat az előadáson belül. A zavartság azonban teljes képpé áll össze, ha a Szerebrjakov házaspár figuráit elemezzük. Szerebrjakovot Lőte Attila játssza. Finoman. Néhány alakításában már megszoktuk ezt a finomságot, de itt mégis inkább darabjait kapjuk a Szerebrjakov-figurának, mintsem az egészet. Persze hogy komikus akkor is, amikor saját podagráját ápolja, és mindenkit kínoz betegségével, valamint komikus akkor is, mikor a családot valami gigantikus szümpozionra összeszólítva bejelenti, hogy el szándékozik adni a birtokot. A komikus vonások azonban nemcsak komikusak, hanem veszélyesek is. Lőte Szerebrjakovja egy pillanatra sem tud veszélyes lenni. Ennek az embernek, akit Lőte játszik, soha senki sem hihette el, hogy komolyan gondolkodik, hogy a tudomány számára valamit jelent. Igaz, Szerebrjakov az az alak, akinek a tudomány nem más, mint pózok rendszere. Tehát Szerebrjakovot el lehet képzelni egy világkongresszus elnöki székében, el lehet képzelni úgy, hogy beutazza az egész világot csak azért, hogy szakmájának minden jelentős tudósa fogadja őt, s ő beírhassa noteszébe valamint könyveibe, hogy ezekkel és ezekkel a jelentős emberekkel találkozott. Ahhoz azonban, hogy a XIX. században valaki ilyen szerepet be tudjon tölteni, legalább külsőleg affinitást kellett mutatnia a tudás és az összefüggések ismerete iránt. Ez a

vonás teljesen hiányzik Lőte Szerebrjakovjából, s inkább egyensúlyozó művészettel próbálja az alak egységét megtartani, mintsem azáltal, hogy az alak valódi összetettségét hozná a színpadra.

A feleséget, Jelenát Almási Éva játssza. Amikor a szereposztást előzetesen megismertem, itt is telitalálatot gyanítottam. Mégsem az lett. Almási Éva ugyanis intenzíven unatkozik az egész előadás alatt, abban a hiszemben, hogy Csehov itt az unatkozó orosz szépasszonyt írta meg. Holott Jelenának igazi arculata nem csupán az unatkozásból áll, nem azért vonzza Jelena *Ványa* bácsit is és Asztrov doktort is, mert unatkozik. Tizenhét éves korában még beleszerethetett Szerebrjakovba - ostobaságból. Azóta úgy tartják Jelenáról, hogy bután hűséges vagy unalomból hűséges vagy kényelemből hűséges az őt kínzó öreg professzorhoz. Ez azonban nem igaz. Egyszerűen azért nem, mert jelena meglátja Szerebrjakovot Ványa bácsiban és Asztrovban is. Mindegyikükben volt valami, és az a valami mindegyikükben halódik. Az, hogy Jelena Asztrovval a búcsúzáskor is eljátszik egy szerelmi jelenetet, legfeljebb annak köszönhető, hogy tisztelettel adózik annak, ami egykor Asztrov volt. Most Jelena Ványa bácsi szerint *ugyanúgy* tönkremegy, mint ahogy az összes többiek. Ez lehet. Egyáltalán nem kizárt, hogy Jelenának ugyanez a tönkremenetel a sorsa. Csak-hogy Jelena nem hajlandó arra, hogy cseberből vederbe essen, hogy még egyszer illúziókkal menjen bele egy olyan viszonyba, mely végül is semmivel sem különb, mint Szerebrjakov feleségének lenni. Almási Éva alakításában elvész a figura sajátos borotvaélen táncolása, hiszen Jelena *már* huszonhét éves, tehát tudja, hogy mit akar, de *még csak hu*szonhét éves, vagyis van lehetősége. S ezt az utóbbit Almási beleöli a spleenbe, mely nem is az orosz spleen, hanem a középeurópai spleen, az önmagában való polgári spleen.

Végül Szonya figurájában Schütz Ila ismét meglep néhány nagyon finom megoldással. S ezek nemcsak finomak, hanem erőteljesek is. Például az utolsó monológot, melyben a „tűrni" mint feladat van kifejtve, legtöbben szentimentálisan szokták elnyújtani. Schütz lla alakításában viszont ennek a „tűrni"-nek mint következtetés levonásnak van konkrét értelme. Csak egyet nem tud Schütz lla eljátszani nekünk, azt a frisseséget, melynek Szonyából egy-egy pillanatra áradnia kellene. Az a játék, amely Szonyában van, hogy teljesen reménytelen és mégis föl-fölparázslik, itt letompul, nem igazi feszültséggel teli. Igy az ő alakítása is siker, de nem teljes.

Annál jobbak viszont azok a figurák, akik kórust és ellenkórust reprezentál-nak a darabban. Ez különösen Tolnay Klári dadusalakítását jellemzi, mert Tolnay mindennemű szlavjanofil dadusképpel szemben - nagyon sokszor ezeket szoktuk meg - az az ember, aki valóban tudja, hogy mindaz, ami lejátszódik, még a revolverlövések is - jelen-tőség nélküliek, hogy a szubdomináns szólamnak van egyedül jelentősége, hogy az emberi tönkremenetel éppen úgy folyik, mint ahogy a darab végén bejön az ősz, s hogy ez szinte természeti. szükségszerűség. Ezért mint embernek, mint kórusnak egyaránt megvan a véleménye mindarról, ami a színpadon folyik.

S kitűnő párjai Tyelegin szerepében Némethy Ferenc és a maman szerepében Ilosvay Katalin. Sok Vány*a bácsi-elő*adás után is azt kell mondani, hogy Némethy az optimális Tyelegin, hiszen őbenne testesül meg mindaz, ami valójában a darab összes szereplőinek a sorsa lesz, legfeljebb az a különbség, hogy ő pillanatnyilag a többiek kegyelemkenyerén él. Míg a többiek az orosz társadalom sajátos kegyelemkenyerére fognak szorulni, ő már nem is áltatja magát azzal, hogy dolgozik, míg a többiek még munkával áltatják magukat, legyen az gazdasági vagy esztétikai, de tudják: ennek a munkának semmi értelme.

Nagy tehetségek előadása és nagy tehetségek félsikere a Vány*a bácsi.* Persze a félsikerben néhány egészen ragyogó mozzanat van, néhány olyan pillanat, mely mindig emlékezetes lesz, de ha a mai időkben annyira divatos a Ványa-probléma, az eltékozolt, a semmibe kifutott tehetségek problémája, akkor nagyon meggondolandó, hogy a félresiklások értéke adott esetben mit mutat.

Csehov: Ványa bácsi (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Háy Gyula. *Díszlet:* Götz Béla. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. *Rendezte:* Ádám Ottó.

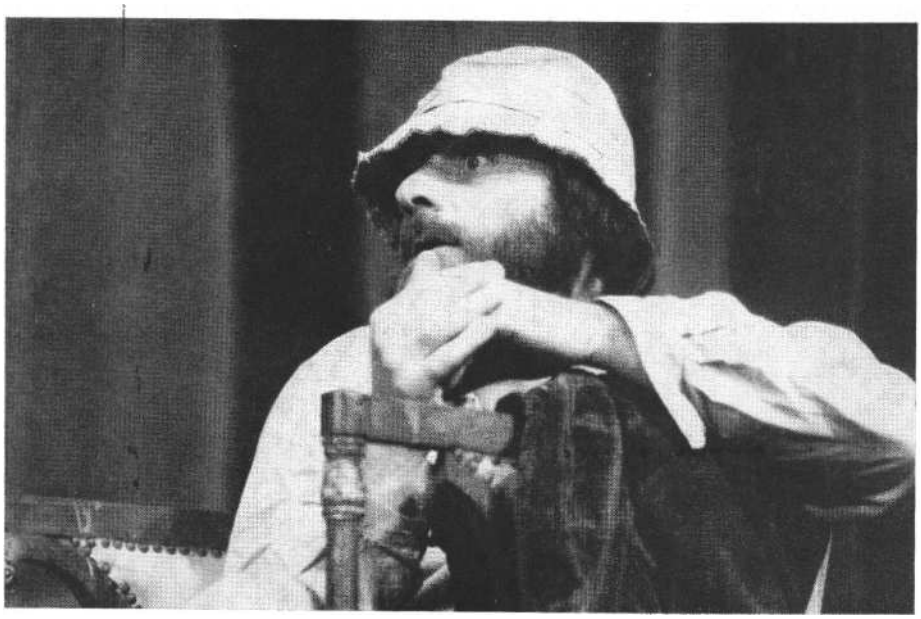
Szereplők: Mensáros László, Lőte Attila, Almási Éva, Schütz Ila, Huszti Péter, Tolnay Klári, Ilosvay Katalin, Némethy Ferenc, Garics János,

MIHÁLYI GÁBOR

Ványa bácsi négykézláb

Paál István rendezése Szolnokon

A Manó, a Ványa bácsi első változatának ismeretében könnyebb átlátni a Vány*a bácsi* szerkezeti sajátosságait és a színpadi megjelenítés ebből eredő alternatíváit. *A Manó a* korai drámák sorozatába tartozik, amikor Csehov még a hauptmanni naturalizmus hatására írta színpadi műveit. A naturalista világlátás és dramaturgia a tragikumot a polgári lét ellentmondásaiból, a társadalmi elmaradottságból, a beszűkült vidéki élet nyomorúságából eredeztette, amely elpusztítja a tehetséges, értékes embert, megtöri, kiszívja életenergiáit, és egy olyan hínárba taszítja, amelybe annál inkább alámerül, mennél inkább hadakozik ellene. E világkép igazolása minél hűségesebb, minél szélesebb környezet-rajzot követelt, amit már Hauptmann is sok szereplő kis konfliktusainak a felsorakoztatásával valósított meg. A miliő-rajz eluralkodása azonban a drámát az epika irányába tágította, s ez a drámai forma felbomlásával fenyegetett. Csehov diákkorában írt első drámája, a *Platonov* esetében ez be is következett, olyannyira, hogy a színművet a minden-kori rendezőnek erős húzásokkal és szerkesztői beavatkozással kell színpadképessé alakítania. A formai széthullást Csehov már a *Platonovban* is úgy próbálta meggátolni, hogy a sok szereplő kis konfliktusait egyetlen figura, az elpusztuló értékes ember, a címszereplő sorsával hozta kapcsolatba, és a hozzá való viszonyuk változataiban alakította ki a dráma polifon szerkezetét. De ez sem segített: Csehov úgy érezte, hogy a leggondosabb szerkesztésmód ellenére sem tudja megtartani a „jól rnegszerkesztett dráma" szabályainak megfelelő egyensúlyt a drámai konfliktus és a mindennapi élet eseménytelen szürkeségét, unalmasságát megjelenítő miliőrajz között. A miliő viszont - a naturalista esztétika szellemében - a mindennapí, az átlag ábrázolását követelte az íróktól. Amikor azonban Csehov megpróbált eleget tenni ennek az elvárásnak, ő maga is szembekerült azzal a problémával, amellyel már Flaubert is küzdött, hogy miképp lehet *a* mindennapi élet



Kovács Lajos, a szolnoki Ványa bácsi címszereplője

Jelena Andrejevna: Takács Katalin

eseménytelen szürkeségét, unalmassá-gát úgy megjeleníteni, hogy az ne váljon szürkévé, unalmassá. Az íróasztal-fiókban maradt *Platonov, az Ivanov* mérsékelt sikere és *A Manó* bukása után Csehov úgy érezhette, hogy ezekkel a művészi problémákkal nem tudott megküzdeni. Drámairói munkásságában hatévi szünet következett. (Más kérdés, hogy Brecht nyomán a dramaturgia szabályai fellazultak, és a modern színház rehabilitálta Csehov korai „epikus drámáit".)

E hat év során érlelődött meg Csehovban Ibsen példájára az a felismerés, hogy a naturalizmus dramaturgiai „buktatóit" úgy küzdheti le, ha a naturalista ábrázolásmódot a szimbolizmus felé tágítja, és így jut el az általánosításnak olyan szintjére, amely megengedheti számára a miliőrajz leszűkítését.

A Ványa bácsiból hiányzik *A Manó* négy fontos szereplője: Zsoltuhin, a félbemaradt mérnök, Julja Sztyepanovna, a mérnök erélyes kis húga, Orlovszkij, a jóságos földbirtokos és Fjodor Ivanovics, a földbirtokos lump fia, akik mind azért kaptak fontos szerepet az első változatban, hogy a maguk kis drámáival jelezzék a vidéki élet, a vidéki emberek kisszerűségét, ostobaságát, és megértsék azt a reménytelen, izomsorvasztó küzdelmet, amelyet Hruscsovnak, Asztrov előképének folytatnia kell, amikor a világ jobbítására törekszik. *A Manóban* Vojnyickij tragédiája, hogy Szerebrjakovot szolgálva értelmetlen életfeladatnak szentelte munkás éveit, még csak egy epizód a többi között. A *Ványa bácsiban* viszont ez a rosszul választott életfeladat és az ebből következő tragédia a drámai cselekmény közép-pontjába kerül, és Hruscsov - Asztrov helyett most már Vojnyickij lesz a dráma címszereplője, tragikus vagy inkább tragikomikus hőse. A vidéki élet bírálatát Csehov melléktémává fokozza le, a beszűkült, kisszerű lét érzékeltetésére kevesebb szereplő is elegendő. A *Ványa bácsiban* a provincializmus fogalma is kitágul, az általános elmaradottság szinonimája lesz, s ebben az értelemben a fővárosból érkezett professzor és felesége is „vidéki" ember. Az ábrázolásmód konkrétsága, realizmusa ellenére is nyilvánvaló, hogy a csődbe jutott élet felsorakoztatása átvitt értelemmel is bír. Szerebrjakov szolgálatának, a birtok tehermentesítéséért folytatott, áldozatos munkának, Asztrov erdőmentő terveinek szimbolikus jelen-tőségük is van: a rosszul megválasztott életfeladatot jelképezik, ahogy az érkezését mindig elodázó Godot úr a soha be nem teljesülő remények szimbóluma lesz Beckett csehovi inspirációkat is tartalmazó híres darabjában.

Csehov, az ibseni drámákhoz hasonlóan a *Ványa bácsi* cselekményét is abban a pillanatban indítja, amikor az élet - ugyan nem a múltbeli bűnökért, ha-nem az elhibázott döntések sorozatáért - benyújtja a „számlát", és a dráma hősei az utolsó reménytelen kísérletüket teszik, hogy megpróbálja-nak változtatni eddigi életükön, abban a reményben, hogy ezzel elkerülhetik a szükségszerű konzekvenciák levonását. Ami persze ezúttal sem sikerülhet ne-kik, hiszen sorsuk jellemükben rejlik, bukásuk ezért szükségszerű. A maguk fátumát csak úgy kerülhetnék el, ha ki-cserélhetnék önmagukat, ha más emberekké lehetnének, ami persze lehetet-len.

A dráma kezdetén már Ványa bácsi és unokahúga, Szonya is felismerte, hogy elhibázta életét, hogy a választott életfeladat értelmetlennek bizonyult, hogy Szerebrjakov karrierjének oltárán nem volt érdemes dolgos életük legszebb éveit feláldozni. A dráma kérdése - milyen lehetőség marad ezek után. Vojnyickij a szép és fiatal jelena Andrejevna iránti szerelemmel próbál új tartalmat adni eddigi életének. Ha már a professzor szolgálata ostobaságnak bizonyult, hadd szolgálja ezentúl a professzor feleségét. Ványa bácsi az a

fajta ember, akinek mindig valamiféle életeszményre van szüksége, hogy folytathassa életét. Ezt az ideált véli felfedezni Jelenában. Ebbe a szerelembe persze jó adag alig titkolt féltékenység és bosszúvágy is vegyül. Féltékeny a professzorra, aki elkaparintotta előle ezt a szép, fiatal teremtést, akinek - ha korábban, időben felfigyel rá - ő maga is megkérhette volna a kezét. (A szerepértelmezésen múlik, hogy a néző mit érez: vajon milyen eredménnyel járt volna akkor a leánykérés.) Ványa bácsi most fellobbanó szerelmébe belejátszik, hogy az asszony Szerebrjakov felesége, hogy elcsábításával nemcsak kárpótol-hatná magát az elpazarolt évekért, de bosszút is állhatna a professzoron.

Vojnyickij kettős kudarcot él át. Először is azzal, hogy Jelena az orvos, Asztrov karjaiba szédül, szertefoszlik a reménye, hogy Szerebrjakov helyett pótideált találhat magának, akit tovább isteníthet. Második kudarcát Szerebrjakov racionális üzleti javaslata foglalja magába; az az elgondolás, hogy adják el a csak két percentet hozó birtokot, és vegyenek helyette kétszer annyit jövedelmező kötvényeket. Ez a terv - a maga józan realizmusával - az eddig vállalt életfeladat gazdasági hiábavalóságát és értelmetlenségét is leleplezi. Szerebrjakov, aki ugyan önző, de nem gonosz ember, meg is érti, hogy ha nem akarja lányát és volt sógorát minden életfeladattól megfosztani és ezzel végképp szerencsétlenné tenni, akkor bele kell törődnie abba, hogy minden marad a régiben. Ványa és Szonya már nem képesek a változtatásra.

A derék, szorgalmas, de szürke, csúnyácska Szonya úgy találhatna magának új életfeladatot, ha Asztrov feleségül venné őt. A világmegváltó vonzó, romantikus szerepében tetszelgő, jóképű fiatal orvos azonban nincs olyan kény-szerhelyzetben, hogy belemenjen abba az életkompromisszumba, amit a Szonyával kötendő, szerelem nélküli házasság jelentene számára. Szonya persze már a darab elején is sejti, hogy Asztrov nem szereti őt, és ennek meg-felelően, soha nem is fogja megkérni a kezét. A dráma folyamán „csak" annyi történik, hogy ez a sejtés Jelena közbelépése folytán - bizonyossággá válik, és ezzel a fiatal lány előtt végképp bezárul az egyetlen kiút. 0 sem tehet majd mást, mint Ványa bácsi, folytatja az értelmetlen taposómalommá vált gazdálkodói munkát.

Andorai Péter (Asztrov) és Szoboszlai Éva (Szonya) a szolnoki Ványa bácsiban **(Szoboszlai Gábor felvételei)**

A Jelena iránt érzett vonzalom kudarca Asztrov életében is fordulópontot jelent. Az orvos, a dráma legtudatosabb szereplője, pontosan tudja, hogy megbukott az élet nagy vizsgáján, vidéki körorvos lett belőle, s ennél soha-sem viszi többre. Az orvosi munka már nem is érdekli igazán, a feledést, vigaszt nyújtó alkohol megkezdte romboló hatását, egyre több hiba csúszik munkájába - az első beteg már meg is halt a kezei közt. A következő darabban, a *Három nővérben* Csehov meg-rajzolja majd a megöregedett, emberileg végképp tönkrement orvos portré-ját Csebutikin alakjában. Asztrov még kitalálja magának a méltatlanul félreállított tehetséges ember, a környezet-védő, az erdőmentő romantikus szerepét. Ez a szerep arra még elég, hogy

felkeltse maga iránt Jelena érdeklődését, és egy percre meg is szédítse. De a fenti világba tartozó fővárosi úri-asszony szemével nézve, ezek az álmok, elképzelések komolyan nem vehető különcségeknek tetszenek.

Akár Ványa bácsinál, Asztrov vonzalmában is szerepet játszik, hogy Jele-na az irigyelt, gyűlölt és megvetett Szerebrjakov felesége, hogy fővárosi dáma, és elérhetetlen. Az orvos - tulajdonképpen eleve lenézi az unatkozó úriasszonyt, és feltehető, hogy ha meg-kapná, meg is vetné - mindent elkövetne, hogy megalázza, tönkretegye. Figyeljük meg, Asztrov nem feleségül kéri az asszonyt, hanem a szép és sikeres hím öntudatával, cinikusan talál-kára hívja - egy „Turgenyev ízlése szerint való, félig romba dőlt udvar-házba". Nem igazi életszerepet, egész életet betöltő szerelmet kínál, hanem csak egy regényszerep utánzását, a szép-lelkek alkalmi álompótlékát. Jelena már csak azért sem vállalja ezt a kapcsolatot, mert tudja, Asztrov igazat mond, amikor azt jósolja, hogyha itt marad-nak, még óriásibb lesz a pusztulás. „Én is belepusztulok, de . . . pórul jár maga is." Ő pedig elég önző ahhoz, hogy ne akarjon pórul járni.

„Finta la commedia!" - mondja Asztrov, aki az asszony visszautasításából megérti, hogy ennek a kiégett vidéki fantasztának, aki belőle lett, már nem adatik meg a nagy szerelem gyötrelmes, fájdalmas, önemésztő boldogsága, hogy ezek után végérvényesen lefelé visz az útja.

Jelena Andrejevna a dráma kezdetén hasonló helyzetben van, mint a többiek; ő is tudja, hogy Szerebrjakovot választva rossz lapra tett, hogy menthetetlenül elpackázta életét. A felismert csőd az ő számára legfeljebb a házasság-törés lehetőségét nyújtja, ettől azonban, legalábbis egyelőre, visszatartják az úriasszonyi tisztességről vallott erkölcsi előítéletei. Jövője ily módon nyitva marad. Nem tudhatjuk, mit tesz ezek után, megcsalja férjét, elválik, ha jobb parti akad, vagy mégis hű marad Szerebrjakovhoz. A színésznő játékán múlik, hogy milyen jövőt szán és milyet sejtet hősnőjének. Kétségtelen, ez a dráma nem Jelenáról szól. Bölcsen mondja magáról, hogy ő ennek a darabnak - „csak unalmas epizódszereplője". De valójában ennél lényegesebb, katalizátori szerepet játszik a darabban, hiszen a dráma gépezetét az ő személye lendíti mozgásba.

Szerebrjakov drámai funkciója, hogy ő az, akiért nem volt érdemes. A színpadon ennek az emberi ürességnek kell megjelennie: ezen túlmenően már csak a megjelenítés árnyaltságán múlik, hogy a nyugalomba vonult, podagra kínozta professzort olyannak látjuk-e, amilyennek környezete leírja, vagy - a rendezés, a szerepet alakító színész jóvoltából - valamivel komplexebb képet kapunk róla, és Szerebrjakov „szerencsét-lenségei" is megértésre találnak. Hiszen a nyugdíjazás, anyagi helyzetének megromlása, a falusi száműzetés, az öregség, a kínzó köszvény, a tudat, hogy fiatal felesége nem szereti - elég ok ahhoz, hogy a sikerekhez szokott professzor elkeseredjék. Közvetlen környezetének persze elég nehéz elviselnie önsajnálatát, annál is inkább, mert valamennyien - Vojnyickij, Jelena és Szonya - az ő áldozatainak érzik magukat. Szerebrjakov alakja szinte változtatás nél-kül került át *A* Manóból *a Ványa bácsi*ba. Csehov jellemzése, amelyet még A *Manó* megírása idején adott róla, a *Ványa bácsi* professzorára is érvényes. Olyan ember, aki „már az első szavaktól kezdve kifáraszt és felingerel, és ha a közönség három-öt percen keresztül hallgatja . . . azt gondolja: - Ej, hallgass el már kérlek - . . . okos, zsörtölődően podagrás ember benyomását kell keltenie a nézőben, olyannak kell lennie, mint valami unalmas, hosszan tartó zenedarabnak".

A színmű három fontosabb epizódszereplője, mint a görög kar, nem vesz részt a drámai eseményekben, csak a szemlélő, a kommentátor szerepét játssza. Nekik már nincs drámájuk, az ő létük, sorsuk már régen el-jutott a végállapotig. S mivel beletörődtek, most már megelégedettnek, boldognak hiszik magukat. E végállapotok bemutatásának azonban fontos szerepe van a dráma kompozíciójában, a főszereplők lehetséges útjainak megvilágításában. Marija Vojnyickaja, a professzor első feleségének édesanyja, egy titkos tanácsos özvegye, az irodalomrajongó öreg hölgy - Szerebrjakov karikatúrája; az az élőhalott, akivé a professzor is válhat, ha felesége elhagyná, és ő visszakényszerülne a birtokra. Tyelegin, a kegyelemkenyéren élő volt földbirtokos, Ványa bácsi alakjának extrapolációja, a szolgálat ad abszurdumig fokozott paródiája. Ez a jámbor lélek felesége imádatának szentelte életét, még a vagyonát is neki adta, holott az asszony röviddel esküvőjük után megszökött tőle. A harmadik szereplő Marina, az öreg dajka. Az ő embersége, jósága olyan ösztönös, mint az anya szeretete, azonban létét mindig behatárolja a lebbencslevest kedvelő paraszti igénytelenség. Ezen a vegetatív szinten - jelzi Csehov drámája - még el lehet jutni a boldogsághoz, a megelégedettséghez, az önmagával való harmóniához.

Paál István rendezésében két világ, két életfelfogás ütközik: a karrierre, a társadalmi érvényesülésre és anyagi jólétre orientált emberek szemlélete kerül szembe az idealistákéval, akiknek az a fontos, hogy találjanak valamiféle ügyet, amelynek szolgálatába állíthatják életüket.

A szolnoki előadásban Szerebrjakov, a színpadi hagyományoknak megfelelően, abszolút negatív figura, olyannak látjuk, ahogy Vojnyickij, Jelena és Asztrov leírják őt. Vallai Péter gondosan kidolgozott megformálásában a professzor fiatalabb a megszokottnál, legfeljebb ötven-egynéhány éves. Ezt a megfiatalítást indokolhatja Vallai személye, aki így a saját korához közelebb álló figurát alakíthat. (A rendező Paál István szerint Vojnyickij szavaiból az derül ki, hogy Szerebrjakov nem is lehet több ötven évesnél. Hiszen azt mondja róla, „huszonöt esztendeje előad és ír a művészetről". Ha úgy számítjuk, hogy né-mi késéssel, huszonöt éves korában fejezte be egyetemi tanulmányait, s ezt követően, huszonöt éve oktat és publikál, akkor valóban csak ötven éves.) A kor megállapításánál lényegesebb, hogy Paál és Vallai beállításában Szerebrjakov az establishment embere, tipikus, „square", derék polgár, aki azonban legalább öltözködésében - Vágó Nelly kifejező jelmezében - nemcsak az eleganciára ad, hanem irodalmárhoz illően némi művészkülsőt is megenged magának.

Jelena Andrejevna iránt a rendező is és Takács Katalin is - úgy érzem - né-hány árnyalattal elnézőbbek, mint ahogy ezt ez a hiú, önző, sőt bizonyos értelemben szívtelen úriasszony megérdemel-né. Takács Katalin persze nehezen búj-hat ki a bőréből; ő egy szép, mai fiatal teremtést jelenít meg, aki valóban tévedett saját érzelmei és Szerebrjakov meg-ítélésében. Most viszont már teljes szív-

vel az Asztrov-féle emberek pártján áll, és csak az orvos túlságosan közvetlen, nyers udvarlásán, fenyegető magatartásán múlik, *hogy* nem enged a csábításnak.

Jelenát csak a jó megjelenésű, romantikus férfi izgatja, s még ez is csak a hódítás pillanatáig. Maga is tudja, amit Asztrov ki is mond, hogy Szonya érzelmeinek elárulásával, a köz-vetítő szerep vállalásával valójában azt akarja elérni, hogy az orvos vallja meg végre iránta érzett szerelmét. Takács Katalin Jelenája habozás nélkül fakép-nél hagyná férjét, és vállalná a nehéz, kemény életet, harcot Asztrov oldalán, míg Csehov Jelenája tisztességes asszonyként - még arra sem kapható, hogy megcsalja férjét.

Paál rendezésében az idealisták, Asztrov és Vojnyickij különc, marginális, deviáns figurák, akiket az élet vidékre száműzött, és akikkel ő teljes azonosságot vállal. Asztrov ebben a drámamagyarázatban főszereplővé lép elő. Már Takács Katalin szerepformálását elemezve is utalhattunk volna arra, hogy Paál rendezése hogyan fordítja vissza a *Ványa bácsi* „szekerének rúdját" *A Manó* irányába. Nyilvánvaló, hogy végiggondolt koncepció eredményeképpen hívta meg a von - zó megjelenésű Andorait Asztrov szerepére. Andorai kitűnő Asztrovja még nem olyan kiégett, reménytelen ember, ahogy Csehov megírta. Ő nemcsak megjátssza a romantikus hőst, hanem valóban az. Még alig különbözik A *Manó* demokratának, narodnyiknak titulált Hruscsovjától. Paál és Andorai értelmezésében Asztrov cinizmusát nem szabad készpénznek venni, bár kétségtelen, hogy a keserű szavak arra a fenyegető csődre utalnak, amikor a sziszifuszi küzdelembe belefáradva, beletörve, az orvos reformelképzelései alkohol áztatta, önáltató üres frázisokká devalválódnak.

A romantikus vezéregyéniség Asztrov mellett Kovács Lajos mélyen megszenvedett Ványa bácsija fakóbb lélek. Az ő Vojnyickija ügybuzgó, lelkiismeretes csapattag, akinek mindig szüksége van *arra,* hogy felnézhessen valakire. Kovács derék, bumfordi, tehetetlen Ványa bácsija kedvelhető, gyakran megmosolyogtató figura, de nem az az erős férfi, akibe Jelena beleszerethetne. Ez a Ványa bácsi nem is kíván mást az imádott asszonytól, csak *hogy* imádhassa, és a legnagyobb zavarba kerülne, ha érzelmei egyszer csak viszonzásra találnának. Annál nagyobb a csalódása, ami-kor azt hiszi, azt látja, hogy barátja, Asztrov, elcsábította az asszonyt. Nem Asztrovra haragszik, hanem Jelenára, aki utolsó eszményét is megcsúfolta.

Amikor Szerebrjakov józan üzleti ajánlatából megérti, hogy önfeláldozó munkájának nem sok értelme volt, és valóban okosabb lenne a birtokot eladni, Ványa végképp összeomlik. A megaláz-tatásnak és a tehetetlenségnek ezen a fokán érthető, hogy a revolvert Szerebrjakovra fogja, de Kovács Ványája öntudatlanul is vigyáz rá, hogy ne találjon. A felvonás végén Kovács magára marad, és a színpad közepén. egy széken ülve még mindig értetlenül nézi hol a jobbjában tartott, maga felé fordított revolvert, hol a baljában szorongatott piros rózsákat.

Paál rendezései, mert szubjektív vallomások, össze is függnek egymással. Kovács Ványa bácsi-alakításában szerepet kap az is, hogy a színész előzőleg Hamletet játszotta. Hangsúlyossá válik, hogy Kovács Ványa bácsija is egy hamleti szituációba kerül. Neki is megvan a maga trónbitorló Claudiusa Szerebrjakov személyében, Gertrudot itt Jelena helyettesíti, akit ugyanolyan. idealizált rajongással imád, mint anyját Hamlet. Az incesztus mozzanata ugyan hiányzik, de a „helyettesítés" kívánsága itt is felmutatható, Vojnyickijban is él a vágy, hogy Jelena oldalán. Szerebrjakov helyébe léphessen. Hamletnek Dániát kellene sarkaiból kiforgatnia, Vojnyickij egy birtok ügyeit próbálja rendbe tenni. A cél ugyanolyan reménytelen és értelmetlen. Kovács Ványa bácsijának nem adatik meg sem a hamleti bosszú, sem a halálba hulló tragikus hős felmagasztosulása. Csak egy kudarc-Hamlet tragikomédiáját játszhatja el.

Hosszan kellene szólnunk Szoboszlai Éva mélyen átélt, szép Szonya-alakításáról, felfelé ívelő színésznői pályájának fontos állomásáról. Ebben a rendezői koncepciót, szerepértelmezést, játékstílust elemző tanulmányban azonban eddig is csak kevéssé tudtunk kitérni az egyes színészek játékára, szerepmegvalósításuk mikéntjére. Szoboszlai Éva a rendezői koncepciónak megfelelően a hagyományos Szonyát jeleníti meg, a szolgálatteljesítő Ványa bácsi párját, a közkatonát, a mindig vesztest. Mer és tud csúnya lenni, gyakran olyan, mint egy rágcsáló, szürke kis egér, de arcát mindig meleg emberség, jóság lelkesíti át. Megható, szívszorongató gesztusai vannak az örömök, bánatok, a remények, a félelmek, a csalódások, a végső lemondás érzékeltetésére.

Csak dicséret illeti az epizódszereplőket, a mindig megbízható, mindig hibátlan alakítást nyújtó Koós Olgát, Fekete Andrást, aki remekbe sikerült alakítással gazdagította karakterszerepei-nek sorát, és Szendrey Ilonát, aki olyan jóságosan meleg dada, hogy az ember legszívesebben felszaladna a színpadra, hogy fejét az ölébe hajtsa.

Tulajdonképpen azért is nehéz az egyes alakításokról hosszabban beszélni, mert a közösen kialakított, rendkívül expresszív játékmód következtében a kívülálló aligha döntheti el, hogy az egyes gesztusok, fizikai játékok közül mi volt rendezői instrukció, és mi a színészek leleménye. A lényeg az, hogy rendező és színészei ezúttal minden fenntartás nélkül egymásra találtak, és ez mélyen átélt, minden részletében közösen felvállalt és aprólékosan kidolgozott előadást eredményezett. Elképzelhető, hogy a gesztusrendszer merészségei meghökkentik, felháborítják a nézők egy, részét. Nem szerethetik, hogy Ványa bácsi négykézláb kajtat Jelena után , hogy a sikerületlen gyilkossági kísérlet után a negyedik fel-vonás elején rémületében, szégyenében az asztal alá bújik, hogy Asztrov a szebb jövőről szóló egyik tirádáját evés közben teli szájjal mondja el. Mind-ezek a furcsa gesztusok azonban nem polgárpukkasztásul szolgálnak, hanem szavakkal el nem mondható emberek közti kapcsolatokat, rejtett lelki állapotokat kívánnak megvilágítani, közérthetővé tenni. Szimbolikus jelzések, amelyek bele is illenek Csehov naturalizmust szimbolizmussal oldó dramaturgiájába. A játéktempó, mintha Sztanviszlavszkijhoz kanyarodna vissza., bátran él a nagy csendekkel, a kitartott pillanatokkaI, és a komótosan oroszos, lassú játéktól sem riad vissza. Ezt a lassított tempót a rendezés bízvást megenged-heti magának, mert mindig el tudja érni, hogy a játékszünetek maximális feszültségekkel telítődjenek, robbanás előtti csendekként hassanak.

Végezetül beszélnünk kell Antal. Csaba költői. erejű díszletképéről. Paál rendezéseiben a díszletek mindig fontos szerepet játszottak, az elmúlt évek nagy figyelmet keltő produkcióinak sikerében

Najmányi László kifejező, okos, ötletes díszleteinek is részük volt. Úgy lát-szik, Paál most Antal Csaba személyében új, értő társra talált, aki a maga képi eszközeivel meg tudja jeleníteni Paál rendezői gondolatait. A díszlet egy tölcsér alakban beszűkülő fakarámot ábrázol, amelyet zöld fenyőfák szegélyeznek, a magasból pedig két egymásba kapcsolódó, mozgatható fehér függöny hull alá. A játék kezdetén a két, meglibbenő függönyt látva Ljubimov Hamletjének történelmi időt jelképező függönyére asszociálhatunk. A függöny ebben az előadásban először csak térelválasztó elemként működik, kijárati folyosót vagy a szoba belső falait jelzi, s csak az előadás végén értjük meg jelképes szerepét is, ami-kor a két fehér lepel halotti szemfedő-ként borul a hátramaradottakra.

Csehov: Ványa bácsi (szolnoki Szigligeti .Színház)

Fordította: Makai Imre. *Dramaturg:* Kornis Mihály. *Díszlet:* Antal Csaba. *Jelmez:* Vágó Nelly m. v. *Rendezte:* Paál István.

Szereplők: Vallai Péter, Takács Katalin, Szoboszlai Éva, Koós Olga, Kovács Lajos, Andorai Péter m. v., Fekete András, Szendrey Ilona, Kiss T. István.

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS egyetemi tanár,
az ELTE Esztétika Tanszékének vezetője
BALASSA PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének adjunktusa
BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
CSILLAG ILONA színháztörténész
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
HERMANN ISTVÁN
az ELTE Filozófia Tanszékének vezetője
KISS ESZTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró,
a Magyar Hírlap rovatvezető helyettese
MIHÁLYI GÁBOR újságíró,
a Nagyvilág rovatszerkesztője
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
SPIRÓ GYÖRGY író,
a kaposvári Csiky Gergely Színház dramaturgja
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
VASS ZSUZSA egyetemi hallgató

BALASSA PÉTER

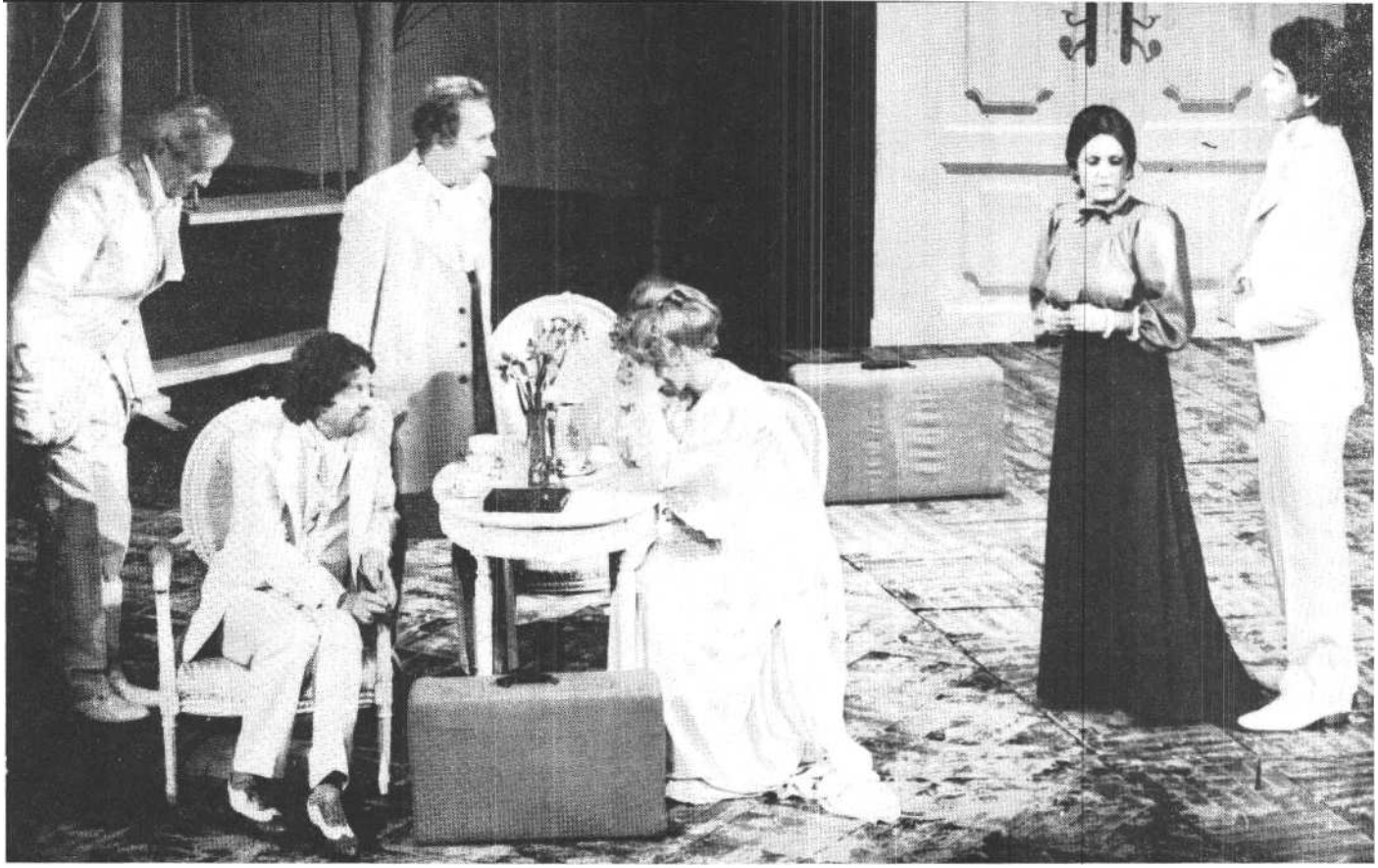
„Én mást akartam

A Cseresznyéskert Pécsett

Jó szándékú előadás, mérsékelten hagyományos rendezői munka. A megvalósulás viszont enerváltan másodrendű. Ennyire futotta. Elöljáróban így foglalhatjuk össze a *Cseresznyéskert* Galina Volcsek rendezte pécsi előadásáról alkotott véleményünket, melyet alább részlete-sebben kifejtünk. Előbb azonban né-hány gondolat kívánkozik ide a Csehov-játékról és erről a műről, címünk jegyé-ben, mely az írótól származó mondat.

Lehetségesnek tartott értelmezésünk szerint a Cseresznyéskertben a parvenük (Lopahin, Jása) és a lecsúszottak (Ranyevszkaja, Gajev, Szimeonov-Piscsik és távolabbról Trofimov, Sarlotta Ivanovna) a komédia tartópillérei. Az istentelen kicsinység itt mindennek az alapja, mely a remény, a hit, a szeretet sóvárgásának aktuális hazugságaival álcázza magát. A Csehov-komédiák hagyományos, Sztanyiszlavszkijtól és Nyemirovics-Dancsenkótól eredő félreértése (no meg nyilván egy masszív közönségigény is közrejátszik ebben a félreértéstörténetben) a nosztalgikus, a részvét- és szeretetteljes, a szánakozó előadásmódban gyökerezik. Az előadás-mód mindig foglya marad a szereplők félreértett „csehovi" atmoszférájának - az atmoszféraszínháznak -, ilyen módon az eredeti *farce* e csapda áldozatául esik. Ez az atmoszféra, mely rárakódott előadási hagyományként Csehov-ra, nem Csehov „nézete", Nézőpontja legalább olyan rejtélyes, mint legnagyobb elődeié. Szövegeit ugyanis a szereplők mondják, ámde nem ő beszél általuk. E csapda persze részben magában a műben van, Csehov - bármenynyire elégedetlenkedik is műveinek elő-adása miatt, önmaga állította az egér-fogót. Művei megtévesztőek, mert komédiaelve a szövegnél mélyebben fekvő, még akkor is, ha a szövegben is keresnünk kell azt. Főképpen azonban a darabjaiban szunnyadó, de csak rendező és nagy színészegyüttes által kibont-ható, sokértelmű koreográfiában van ama komédia. S mint ilyenek - e darabok pél-dátlanul radikálisak. Csehov alakjainak, helyzeteinek, „nézeteinek" táncolniuk, lassan lejteniök kellene azon a színpadon, amely az írónak máig nemigen adatott meg. Radikalizmusa a nonverbális szín-ház, a test-színház lehetőségében áll, egé-szen a becketti bohóctréfáig, bábtrükkig, a geg egzisztenciális, szituatív drama-turgiájáig meghosszabbíthatóan.

A magunk Csehov-képe szerint e sajátos dramaturgia szokásos elemzése során csak félreértésekhez vezethet a hagyományos szerep- és alakelemzés, mely lélekben gondolkozik, és nem mozgásban, gesztusban, mimikában, amely az-után mintegy magába szívná a szöveget is. A legmodernebb színjátékmód előtt nála jelenik meg először és máig példás radikalizmussal a homogén koreográfiai tér mint dráma. És ez nem azonos azzal a híres-neves, egységes „atmoszférával". A színpadi ensemble itt csoportkoreográfia dinamikájára van komponálva, mely jóval több, mint az egyes szereplők „lelke" és „nézetei". Csehov, akinek bizonnyal ez a néma koreográfia volt egyetlen próféciája (nem pedig a többi, szóbeli közlése), egy el-szigetelt individuumokra bomlott világot az ensemble dramaturgiájával halad meg, egy nem létező emberközösséget sejtve, mely csak koreográfikusan és a szereplők által reflektálatlanul van jelen, és amelynek a jelenbeliek semmiképpen sem az előfutárai, nem a jövendőmondói, nem is a félbemaradt, szánalmas személyei. Hanem *a lehetet-lenek*, sőt - *a langyosak* ők. Vajh miért nem tűnt fel még az átlagrendezőnek, hogy a csehovi „jellemek" nem egy-szerűen illúziókat kergetnek, nem annyira „szegények", nem annyira realitásérzék nélküli szószátyárok, nem deklasszált svihákok, nem egyszerűen kedves hazugok, hanem legbelül, mindenekelőtt - üresek ? ! És a legnagyobb jó-indulattal is legföljebb langyoskák. A nővérek jelképesen legendás sóvárgása, elvágyódása, meg a többieké sem a szándék tisztasága és a megvalósítás képtelensége közötti távolság, hiszen ezek az untig elemzett sóvárgásszövegek ténylegesen diffúz, tagolatlan, néhol kaotikus „utópiák" (ezúttal az utópia: csúfnév). A távolságnál súlyosabb és érvénytelenebb dologról van szó: egy emberi-társadalmi, szinte metafizikai lehetetlenség és szakadék kinyilvánításáról, mely szakadék képtelen méretei egyszerűen nevetségesek. Sóvárgásaik semmibe fut-nak, táncuk, lejtésük (ez az a rejtett koreográfia, amely valamiképpen igenis instruálva, bár ki nem fejtetten ott van da-



Cserényi Béla, Győry Emil, Paál László, Meszléry Judit, Vári Éva és Vajek Róbert a pécsi Cseresznyéskertben (Tér István felv.)

rabjaiban) viszont mintegy független tőlük, és visszamutató, reflektáló erővel bír. A csehovi dramaturgia alapja - számunkra - nem a szereplők mondandója és „lelke" (hiszen az épp a bő-beszédűség által langyosan üres), ha-nem a szereplők mozgásának a szerkezete. E szerkezet a mondandó, nem pedig az, amit „összevissza beszélnek". Közbevetőleg: egyetlen, emez értelmezéssel rímelő - s így azt megerősítő - „Csehov-előadást" ismerünk, Nyikita Mihalkov filmjét, az *Etűdök gépzongorára* címűt. Hogy a „nézőpont" szinte teljesen nonverbális, az minden csehovi komédia kiindulópontja, mélyén az említett, komikus űrrel, a szakadéklétezés szatírjátékával. Csehovnál mindig az együttes, az emberi viszonylatok lejtése, aritmikus, céltalan tánca és a szövegek jelentés feletti (nem pedig „mély-értelműen alatti") többszólamúsága, valamiféle háló az elsődleges, nem pedig az individuumok párharca vagy monologikus egymásmellettisége. Drámáinak konfliktusa éppen az a komikus meg nem felelés, hogy mennyire nem az az összeütközés színtere, dimenziója, ahol és amikor kis konfliktusaikkal bajlódnak az alakjai.

Ebben eleget tesz tulajdonképpen a komédia poétikájának, továbbá abban is, hogy figurái - legerőteljesebben a *Három nővérben* és *a Cseresznyéskertben* - mennyire nem személyek, hanem típusok; mintha csak kínosan teljesítené a legostobább típusteóriák kívánalmait. Típusok ezek, túl általános, túl ismerős, túl jellegzetes szokásaikkal, hóbortjaikkal stb. (Vesd össze: üresség.) Ez az el-járás nagy drámaművészet esetén mindig arra utal, hogy a fogalma szerint típusokban gondolkodó komédiával állunk szemben, nem pedig az individuumok tragikus drámájával. Nem merünk szembenézni azzal a csehovi vonással sem, hogy szereplőit - például bőbeszédűség által - átlátszóan primitívnek, laposnak, olykor közönségesnek (különösen beérkezett nők, feleségek esetén), ízléstelennek komponálja (még csak gonosznak és ármányosnak sem!), nem pedig „bonyolultnak" vagy „rejtélyes-nek". Groteszken ugráló bábok mechanikus balettje Csehov színpada, mely messze van már a korabeli orosz drámában mesterként tisztelt Osztrovszkij - egyébként nagyszabású - jellemdramaturgiájától. Mindennek figyelmen kívül hagyásával a szokványos előadásokban immár nyolc évtizede elsikkad kopernikuszi tette, túllépése a jellemdramaturgián. Túllépni a polgári színjáték közmegegyezéses alapformáján e világ feletti ítélet is, és ebbe éppúgy bele-tartozik a polgárinak aligha nevezhető haldokló Oroszország „intelligenciája", amiképpen a tanácstalan Közép-Európa is: lásd Csehov meg-megújuló kultusza e régióban. Nála a radikális kilépés a nonverbalitás irányába nem jár együtt a jól ismert XX. századi irodalmi kegyet-lenséggel és romantikus kompenzáló gyűlölködéssel (azon kevés bölcsek közé tartozik, akikből hiányzik a gyűlölet, mégis mindenkinél tisztábban látnak): az újítás hivalkodó jelzésével. Ítélete te-hát még csak nem is sokkoló, mert nem jövendőmondó. Ítélete ugyanakkor nem is szeretetteljes-megbocsátó, mert - nem fél és nem gyermekes. Nem akar emlékezni, nem hívja vissza a „szép" múltat alakjaiban. A jellemdramaturgia és a mélyén fekvő emberkép, világlátás temetése: tárgyilagos, ünnep nélküli, ha nem is egészen részvétlen. Habár szereplői-nek egymás közti részvétteljes szövegei megtévesztik a színházi embereket, akik - sok mindent pótolandó - „egy kis melegségre vágynak": hazudnak, Csehov kályhája tövében. Ám ez az életmű csak abban a másik, átvitt értelemben „kályha": ahonnan el *kéne* indulni ... Csehov nem utálkozik, csak érvénytelenít, nem háborodik fel, csupán könnyedén (de nem könnyeden) legyint. Azért fontosak ezek a distinkciók, mert - ismételjük - messianisztikus jövőképe, forradalomról vagy felfordulásról szóló jóslata ennek a szerzőnek nincsen. Ha ilyesmi megjelenik színpadán, akkor az hátravetítés. Csehov nem egy forradalmi átalakulás társadalmát látja a sajátja mélyén, illetve a jövőben, hanem egy parvenü módon felfordult, tagolatlan, értelmes rend nélküli tömegtársadalmat. Méltatlannak és megtévesztőnek tartotta volna még a saját várakozásának a ki-nyilvánítását is, ráadásul hogyan merészelt volna bírni ilyesmivel, hiszen gőg helyett csak szerénység e drámai életmű daimónionja, egy talányosan csillogó

szemüveglencse mögül mindenen áthatoló tekintet.

A parvenü tömegtársadalom csehovi látványáról azért tartjuk szükségesnek beszélni, mert őutána kevesen mer-nek beszélni a parvenüről, hiszen ilyen-kor - az akusztika korát éljük túl régóta - fölmerül a gyanú, hogy nem vagyunk „elég" demokratikusak és hala-dók. Holott ez utóbbi sem tagadja a rendet mint identitást, és a minőséget. A masszának hódolni, amit az írástudás sűrűn gyakorol, nem demokratikus magatartás, miként a szabadság sem hierarchianélküliség: csak az a kérdés mindig, mindenkor, hogy miféle, milyen alapon született s mennyire dinamikusan változó ez a hierarchia és tagolódás, ahol persze minden rendnek meg-van a maga önbecsülése és mások előtti rangja. A méltóság ez, melyről mindent tud Csehov, semmit sem az alakjai. Továbbá: a szabadság választása, amelyről Csehov figurái semmit, ő valószínűleg mindent tud - kiválasztás, különbség is egyben. A Csehov-dráma híres-neves „atmoszférája" (mely-nek megtévesztő és félrevezető előadási gyakorlatáról Koltai Tamás írt né-hány év előtt az Élet és Irodalomban kitűnő, elmélyült és igaz esszét) ilyen értelemben a szerkezettelenség és az élet-rendetlenség légköre (ismét gondoljunk Mihalkovra), ennek a szerencsétlen sem-misségnek a dramatizálása, a szabadságnélküliség sóvárgó tudatáé.

Csehov pontosan azt haladja meg és azon emelkedik túl, amit saját kora el-várt tőle (lásd vitái, veszekedései rendezőivel, színészekkel, sőt feleségével). És ez az elvárás a kor önarcképe: a bensőség dramatizálása, mely semmibe visz, tükörsima, mozdulatlan örvényhez, kútmélyhez (ha volna ilyen). A polgári bensőséget koreográfia váltja fel, mely szereplőktől független mozgásokból áll, akaratlanul is egy „felsőbb" dinamikára utal; ám ez a váltás sem megváltás (talán ehhez kellett a legnagyobb gondolati bátorság, fegyelem és becsület, meg aszkézis), mert amivel felváltja a „polgári lelket", az az újnak a pusztasága, távolról derengő üressége, nem pedig a testes eljövetel. Az új : üres.

A csehovi dráma mélyben lejtő ko-reográfiája a jellemet rezervátumba uta-sítja (a Csehov-drámák jó része mintha egy deszkapalánkkal kerített szelíd ka-rámban játszódna), cl nem búcsúzván tőle, hiszen lehet-e az elmúló üreseknek és langyosaknak kondoleálni? és minek is a nevében tehetné ezt? Talán ezért mondta a kérlelhetetlenül csak az eljö-vetelre és a közös megváltásra figyel-mező Tolsztoj, olümposzi, gátlás nélküli igazságtalansággal Csehov betegágyánál: *„a maga* darabjai még rosszabbak (ti. a Shakespeare-éinél B. P.) ... a maga hőseivel hová jutunk el? A díványtól, ahol heverésznek - oda meg vissza? .. . Maga rendes ember, Anton Pavlovics . . . , de a darabjai mégiscsak rosszak". Ez a dívány körüli koreográfia nem a darabokat minősíti, hanem világukat.

Hogy Csehov komédiái „mégsem rosszak", az bizonyításra sohasem szorult ugyan, de az értéktartalmuk feltétlenül megfejtendő - még nagyon hosszú ideig és nagyon sokféleképpen. Egyetlen példát hozzunk fel, a szóban forgó *Cseresznyéskert* komédiai karakterét. Értelmezésünk szerint a kaotikus, játszi, látszólag rendezett koreográfia, ami tehát nem más, mint a szereplők életformájának, formátlanságának meghaladása, ref-lektálása, nos ennek középpontjában a parvenük állnak (Lopahin és az ősi víg-játéki származék: Jása), körülöttük (nem pedig fordítva) a deklasszáltak lejtenek, Ranyevszkajáék. A külső körön Trofimov „táncol". Nos, ez a Trofimov, aki rendezők, dramaturgok kedvenc „Csehovja" (miként a *Ványa bácsi*ban Asztrov), ő sem az író nézőpontját közvetíti, nincs jövője és jövőkoncepciója, csak: álma, arról, amivel leplezi önnön valóságát. Trofimov fedőmondata így hangzik: „Inkább dolgozzunk." Ennél nagyobb hazugság senkinek a szájából nem hangzik el a darabban. *O* tehát a leginkább koreografikus alak, igazi „figura", aki szinte a legtávolabb áll a - nem látott - jövőtől („Mi fölötte állunk a szerelemnek" - mondja), éppen ezért beszél róla a legtöbbet, őneki van a legnagyobb lelke, tehát egész lénye csak táncol, jár-kel és bölcselkedik. Hogy azután ez a tánc függetlenedik a személytől, hogy a test mást mond, mint a lélek - az Csehov és nem Trofimov formálásbeli, de jelentéssel telt ki-lépése, átlépése *a látás jövőjébe.*

Az alapszerkezetnek a fölrajzolása azért szükséges, mert a *Cseresznyéskert* komédiai volta nem feltétlenül, sőt valószínűleg alapvetően nem a „mosolygó búcsú" a múlttól, hanem a parvenüség és a deklasszáltság egyidejűségében be-álló szabadsághiány. A kontraszelekció, itt és ott, „ezeknél" és „azoknál". Moličre-i hagyomány ez, amelynek súlyát, intelmét, semmisségre utaló jelentését az egész újkoron át (olyan közbülső állo-másokra gondoljunk, mint például Balzac karrierregényei) már régen elfelejtettük, az említett írástudóreflex miatt, amely a gyors tempóban meg-megújuló kontraszelekció világában fejlődött ki. Moličre-i tehát az, hogy a parvenü válik a hagyományos, a „klasszikus" világrend nem feltétlenül alulról, de kívülről romboló, új rendet nem hozó aktorává. A parvenü a mindenkori komédia egyik alapfigurája: a parodia profana főszereplője, aki mérhetetlen távolságra van a Bahtyin elemezte parodia sacra rendezett világon belüli komikumától. A parvenü a struktúra összeomlását hozza, a maga sem értette zavart, amit a rend, a minőség szerinti értelmes kiválasztás megszüntető kisajátítása jelent. A hierarchia megrendülése, amelynek pilla-natán a Cseresznyéskertben már messze túl vagyunk: nos, mindössze ez az új. Lopahin egy új semmisség hírnöke. Az új, a modern társadalom embere szemében nevetséges automatizmussal értékesebb, mert új, függetlenül ennek tartalmától vagy tartalmatlanságától. A csehovi komédia az „új ember" üres esz-khatológiájára épül, utolsó darabjában pedig ama jövő nélküli fejszesuhogás-ra - favágásra. Az az új, amit Lopahin - és távoli „Leporellója", Jása - képvisel, minden utópia kaján érvénytelenítése, méghozzá az utópia látszatát csillantva meg (a felbomló kert kisajátítása ez a megtévesztés), a pragmatizmus törtető igazságának és aktuális igazának a nevében (az is az új kor sajátossága, hogy ami új, az „igaz" is, mert: új). „Trofimov: És én a legelső sorokban akarok elöl menni ..." „Lopahin: Eljutsz odáig? . . . *(A távolból fejsze-csapások hangja, amint fákat döntenek ki)* Lopahin: Mi csak fintorgatjuk nagy-fent egymásra az orrunkat, az élet meg megy szépen a maga útján ..." Az igazi utópia ugyanis méltóságot, komolyságot és tragikus konfliktust kölcsönöz és ígér önnön újságának. A komédiában megjelenő utópia és új viszont nem mást ígér, mint a bírvágy ürességét. (Lopahin megveszi a „veretes emlékű" birtokot, úgy hiszi, „felemelkedett", „valaki lett", és persze: ugyanaz.) A komédiában az új: negatív eljövetel; otrombaság és ízléstelenség, akarnok kíméletlenség és szakszerűtlenség (Lopahinnak pénze van, de kiirtja a fákat). A rombolás itt „ésszerű intézkedés", mely igazolható, *mert új*. Á komédia Csehovnál már nem a „fennkölt tragé-

dia" illúziótlan megfelelője és átfordítása önnön dimenziójába (ez a klasszikus paródia lenne); a bekerítés, a meg-szerzés és a kiirtás mint nemes adakozás és nagyvonalú tehervállalás. Az új itt: egy kifogástalanul korrekt, kiéhezett ragadozó, aki leleplezhetetlen. Dinamikáját nem szabad összetéveszteni ama társadalmi földindulással és valódi mozgással, amiről Csehov nem beszél, csak szeretnénk belehallani ezt a beszédet. Az igazi, az eredeti Utópia: sziget volt, melyet benépesíteni és lakályosítani adatik azoknak, akik képesek élni benne: Ranyevszkajáék nem képesek élni ebben a lehatárolt kertben (mutatis mutandis szigeten), Lopahin tehát megvásárolja, a jótékonyság tudatában, és - letarolja. Az igazi utópia szembeállítása a komédia „új"-fogalmával azért jogosult ezúttal, mert a Cseresznyéskert-értelmezések visszatérő vonása belelátni egy valódi utópikus utalásrendszert, holott éppen ez a műve példázza a legerőteljesebben, hogy Csehovnak nem volt a szó eredeti értelmében utópikus tudata, hanem annál rezignáltabb és szenvtelenebb volt: a fényes jövő az ő szemében minden utópia elsivárosodása, kiüresedése, megvásárlása: Lopahin. Az „utópia" ebben a darabban valami tömeges, tagolatlan jövő, a parvenü bírvágyé - és ez komédia. Jövendölése: az elárverezés útján szerzett birtok, víkendházakkal letarolva benépesítve. Csehov szemében ilyen értelemben az újkor (ami volt s lesz): ízléstelen komédia, amiként Marx szemében „A jelen: majomszínház", Flaubertében „A történelem - farce". A Csehov-komédia az antiszociális (tömeges-tagolatlan) kultúravesztésről szól (amibe beleértendők a deklasszáltak, a lecsúszottak, az ancien régime figurái is) mint a szerzés és birtoklás üres üdv-történetéről. A parvenü felemelkedése mindig hallatlanul visszataszító, egyben nevetséges látvány (önnönmagának is, gondoljunk Lopahin folytonos mentegetőzésére, szervilizmusára és lappangó gyűlöletére). Ebben a szerzésben és birtoklásban, a kicsinyes irigykedésben és rivalizálásban a teremtés klasszikus európai fogalma fordul ki önmagából: Csehov minden tradicionális jelentést „megfoszt ruháitól". Minden a konc, minden a kihasítás, „a rész" és az efeletti mámor. „Lopahin: Ezután mindenki úgy táncol, ahogyan én fütyülök." A darab mélyén lejtő tánc így reflektál arra a kicsiny, otromba és görcsös tánc-ra, amihez Lopahin fütyüli a dallamot.

A pécsi *Cseresznyéskertet* Galina Volcsek, a moszkvai Szovremennyik Szín-ház főrendezője állította színpadra, munkatársai közül néhányan szintén szovjet művészek voltak. Dicséretes, hogy Elbert János újrafordította a szöveget, és Tóth Árpádéhoz képest modernebbé, eleve nebbé és szövegmondásra alkalmasabbá tette. Költői erejéből és mélységeiből, árnyalataiból viszont vesztett az új változat, bármennyire volt is pontatlan, el-mosódott a régebbi. rendező több helyen lényeges húzásokhoz folyamodott.

Szinte szokásosan nem mindig funkcionális, nem mindig indokolt módon. Ilyen például Trofimov szövegeinek megkurtítása, a második felvonásban Ljubov Andrejevna párizsi elbeszélése egy részének, illetve a harmadik felvonás eleji instrukcióknak az elhagyása. Az előző kettő következtében Trofimov és a földbirtokosasszony lényegi vonása - az egyiknél az üres fecsegés az utópiáról, a másiknál a tagolatlan dezori-
entált életvezetés-hiány elhalványodik, elszegényedik. A húzások harmadik példájánál azért fájlaljuk Csehov partitúrájának be nem tartását, mivel a francia tánc vezényszavai az üres és komikusan anakronisztikus formák koreografikus kiemelését szolgálnák, ezzel Volcsek egy apró, ám nem lényegtelen lehetőséget szalasztott el, hogy túlemelkedjen a tradicionalitáson. Ami a szcenikát (díszlettervező Pjotr Kirillov) és a kosztümöket (Vjacseszlav Zajcev) illeti: a színpadtér stilizált intérieurt és kertet zár magába, amelyet kopár, nyiszlett fatörzsek határolnak a hátsó színpad karéjos vonalában. Ez az ötlet valóban jó és jelentéses, de nem találkozik az ensemble-lal, amely ezt a potenciálisan beszédes teret megszólaltatta volna. A kosztümök színjátéka (a lilától a fehérig) szintén elmés, funkcionális, a szereplők igazi világát vetíti ruházattá, a figurák mélyebb megértését jelzi. De csak jelzi, hiszen a színészeken múlik, hogyan hordják ruháikat. A ruhaszínek itt egyúttal karakterszínek, a színészek viszont nem emelkedtek fel ehhez a komplexebb játéklehetőséghez.

Jóindulatú színészi próbálkozásnál nem több ez az előadás. Galina Volcsek koncepciója, mely a modernizált tempógyorsítással (itt: a szokásos hadarással) folytatja a Sztanyiszlavszkij-tradíciót, s amely számos hangsúlybeli újságot, helyes és szellemes kiemeléseket tartalmaz (ha a néző nagyon koncentrál), nos, mindez nem talált együttesre, nem talált társulatra. A koncepcióból fakadó gyorsaság (mely önmagában is vitatható persze, mert vagy érvényesíti magát az eredeti, csehovi „szünet"-jelzésekkel szemben, vagy nem) nem komédiát, hanem komédiázást, „vígjátékiságot" eredményezett. Nem azt kifogásoljuk tehát, *hogy* a rendezői munkának sem-mi köze sincs ahhoz a meggyőződéshez, amiről fent beszéltünk, hanem azt, hogy szuverén méhséggel sem rendelkezett. Csak „technikás" lendülettel: ez viszont elakadt az együttes szerény lehetőségei között.

Az előadás komoly szerepfélreértése Meszléry Judité (Ranyevszkaja), aki rebbenő, csacska hisztérika, egyszer-egyszer tragikai, ám hangválasztásával nem volt képes túlemelni alakját játékában. Baja, hogy azonosult vele, és így lett játéka - hazug (különösen a második részre érvényes ez). Mert Ranyevszkaja megformálásának titka talán éppen az, hogy az önmagának is hazudó figurát miként lehetne hitelessé tenni, megformálni ennek az asszonynak a teátrális-azonosuló lényegét: megjeleníteni tehát, és nem önmaga lenni. Győry Emil Gajevjéből, aki különben igen fontos volna e „balettben", hiányzott mindenféle *erő. Az* ernyedt és biliárdmániás, korán szenilis fivért ernyedten, már-már unot-
tan alakította, képtelen volt akárcsak Meszléry - a figura szerepazonosulásából szerepet (tehát reflektált játékot) teremteni. A korábbi kritikáktól kiemelt, legjobban dicsért Kulka János (Trofimov) valóban az együttes egyik jó alakítását nyújtotta, még ha a kritikus nem ért is egyet azzal, hogy a csehovi instrukciót (szemüveg) túlzottan is afféle mai, álértelmiségi, „ifjúművész", lázas szószátyár avantgardistára maszkírozta át, Kulka érdeme tehát viszonylagos: ebbe az előadásba hozott színi és némi intenzitást, elsősorban testmozgásával, kézjátékaival, ezúttal érthető motyogásokkal, az üresben járó mély-értelműség megformálásával.

Sipos Lászlónak (Lopahin) szemmel láthatólag fogalma sem volt arról, hogy kit és mit játszik, ki is ő valójában. Volcsek pedig nem Lopahinra építette az előadást, a figura hangsúlytalan és végiggondolatlan maradt. Á rendező szokás szerint a Csehovnak képzelt Trofimovra építette koncepcióját. A Lopahin-alakítás ilyen módon az előadás átlagához képest is rossz, nem több valami lelkes, tétován harsány ugrándozásnál, és főleg rossz szövegmondás és han-

goskodás zavaró elegyénél. A másik mélypontot Oláh Zsuzsának (Anya) köszönhetjük. Egyszerűen nem létezett a színpadon, arról nem beszélve, hogy hallani sem lehetett. Játékba képtelen volt hozni magát, homály fedi, mit is gondolt szerepéről, illetve: akart-e játszani egyáltalán? Anya itt semmitmondó volt, méltányos hát, ha mi is hallgatunk róla. Vári Éva (Várja) igyekezett, bár önálló elképzelés nélkül, fel-adatának megfelelni: jobb lehetőségek kibontakoztatására érdemes színésznőt láttunk. A legjobb karaktert Lang Györgyitől (Sarlotta Ivanovna) láttuk, ő az előadás - mozgás, beszéd és reflexió tekintetében - legintenzívebb alakítása, bízzunk abban, hogy még telje-sebben és egy unott környezet presszió-ja nélkül bonthatja ki kétségtelen tehetségét. Paál László (Szimeonov-Piscsik) és Krasznói Klári (Dunyása) meg Bánky Gábor (Jepihodov) tisztes epizódalakítással járultak hozzá a produkcióhoz, amit persze kevesellnünk kell, mert az *együttes* intenzitását ez a mérsékelt munka is csökkentette. Cserényi Béla (Firsz) tökéletes szereptévesztés, legalább akkora - s csaknem olyan horderejű -, mint Meszléryé, nyilván nem függetlenül a rendező munkájától. Firsz a *Cseresznyés*-kertben nem „Jean", itt pedig az volt. Firsz Csehovnál nem egy félhülye, arisztokratamajmoló nyugat-európai komornyik, belső lakáj, hanem *a* régi Oroszország, egy 85 éves, nagy erejű atavizmus képében. Sőt, funkciója szerint csaknem főszereplő, hiszen itt ő az a bizonyos „puska", amely szükségszerűen eldördül a finálában. Formátumának megfelelő a vége: ottfelejtik és be-zárják az udvarházba, következésképpen el fog rohadni elevenen. Ennek a radikális súlyát fura mód mintha észre se vette volna Volcsek. Hogy a színészi alakításból azután végképp hiányzott mindaz, amit formátumnak néma súly-nak, dadogó oppozíciónak nevezhetnénk, azt mondani sem kell. Pedig a minden-kori Cseresznyéskert-előadásokat minősít-heti, hogy adott esetben hogyan és mit játszott bennük Firsz.

A játékmester (Galina Szokolova) bizonyára csak azzal dolgozhatott, amivel szembetalálkozott. Érezhető, hogy jó mozgáselképzelései lehetnek, amelyekből itt az erősebb első részben többet, az ernyedtebb, unott második részben kevesebbet láttunk; domináltak a szakszerűtlen, ritmustalan szaladgálások. Észrevettünk még néhány ügyes, századfordulói csoportfényképre emlékeztető beállítást. Végül hadd méltassuk röviden a műsorfüzet találóan válogatott, gondosan szerkesztett anyagát; hogy érdemes szerkesztője kicsoda, az homályban maradt, ki tudja, miért.

Bizonyára barátságtalan a kérdés, miközben a kérdező tudja és ismeri a szociológiai-gazdasági, lélektani stb. stb. körülményeket: mindezen túl és mindezzel együtt miért is fáradtak és ernyedtek ennyire egy ilyen előadásban a színészek? Nem éppen Trofimovval mondom (hiszen őtőle ez nemes hazugság), mégis tőle kölcsönzöm a szavakat: „Inkább dolgozzunk." Ha szabad még ilyet kérni. Méghozzá „csak úgy", mindennel együtt és ellenére; akkor lesz majd „kinek, minek" .. .

Az egész előadás, ha ismét összefoglalunk, akkor tisztes, jó modorú „lejátszás" volt, helyenként: játék is, ámde nem teremtő színház. Beletagolódik te-hát az utóbbi évek (és főként az utóbbi év) számos magyar Csehov-interpretációjának sorába, eltekintve remek kivé-telektől *(Ivanov, A Manó)*. Ez a sorozat őszinte szándék szerint kultuszt von a nagy orosz köré, vagyis állásfoglalás. Ámde egy alapvető félreértés-széria, egy jelenkori - borzongó, fázós, félős - be-levetítés lerontja ezt a kiállást; a magyarországi Csehov-előadások „egy kis melegségre vágynak", nyilván közönségükkel karöltve. Csakhogy - ismételjük - Anton Pavlovics nem hőforrás, hanem: forrás. A mai Csehov-kultusz, aminek tényét nem győzzük üdvözöl-ni, egy üresen lejtő, táncos rezervátum igényeit és állapotát visszhangozza: lehetne önismeret, ehelyett eddig azonban mégis inkább visszautal a század-fordulóra. Mert kissé olyan ez a félre-értett csehovizálás, mint Trofimov. Be-szél, beszél, gátoltan és szürkésen rajong - saját magának (korának) arról, amire maga képtelen - és az is „akar" maradni. Anya pedig pártában marad. Csehov pedig továbbra is - mást akar ...

Csehov: Cseresznyéskert (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Elbert János. *Díszlet:* Pjotr Kirillov m. v. *Jelmez:* Vjacseszlav Zajcev m. v. *Rendezte:* Galina Volcsek m. v.

Szereplők: Meszléry Judit m. v., Oláh Zsuzsa, Vári Éva, Győry Emil, Sipos László, Kulka János, Paál László, Labancz Borbála - Lang Györgyi, Bánky Gábor, Krasznói Klári, Cserényi Béla, Vajek Róbert - Melis Gábor, Galambos György, Fülöp Mihály, Radnay György.

NÁNAY ISTVÁN

Csehov-bemutatók vallatása

Színjátszásunk vizsgája

A Csehov-drámák bemutatását sok minden indokolhatja. Például a divat (világszerte reneszánsza van a nagy orosz írónak) vagy a gondolati-művészi kényelmesség (az orosz klasszikus drámáknak kanonizált előadáshagyományai vannak) vagy a színészi jutalomjátékot kínáló biztos siker reménye. De mindenekelőtt akkor indokolt egy előadás, ha Csehov korokon átívelő kérdései és felismerései az életről és az emberről felerősödnek és összecsengenek a mi magunk mai kérdéseivel és felismeréseivel.

A magyarországi Csehov-bemutató-sorozat után jogos a kérdés: mi az oka annak, hogy néhány hét leforgása alatt nyolc Csehov-produkciót láthattunk öt hazai színház és az Újvidéki Magyar Színház előadásában. Nyilvánvaló, hogy az időbeli összeesés a véletlen műve. Az azonban semmiképpen nem lehet véletlen, hogy életkorban, művészi karakterükben oly különböző rendezőket egyaránt foglalkoztatja Csehov világa. Bár a bemutatók között van olyan, amelyet elsősorban gyakorlati megfon-tolások (parádés szerepekben tudásukat megmutató színészsztárok színházavató előadása a Madách Színháznál vagy a vendégrendezővel való együttműködés Pécsett) magyaráznak, a legtöbb elő-adást a gondolatilag-művészileg ma ér-vényes, nekünk szóló Csehov-interpretálás lehetőségének kutatása-keresése jellemzi (Vígszínház, Katona József Szín-ház, Szolnok, Újvidék).

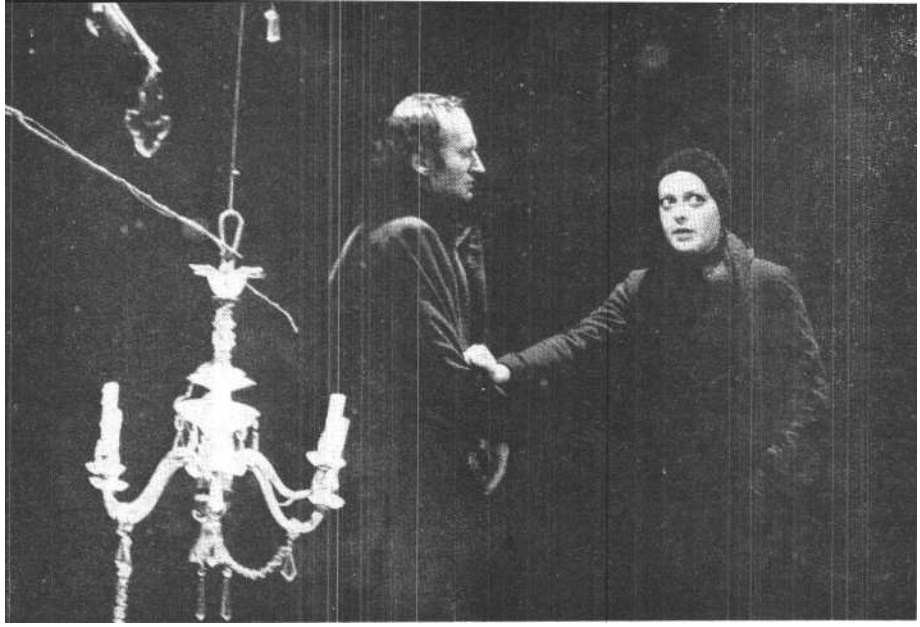
Vannak időszakok, amikor inkább Shakespeare drámáinak bemutatói sűrűsödnek, s vannak, amikor Csehovéi. A társadalmi konfliktusok kiéleződése-kor az ember és a világ kapcsolatáról és ellentétéről Shakespeare-rel lehet komplexebben szólni, ám a társadalmi konfliktusok lecsendesülése, visszaszorulása, elfojtódása idején Csehovval. A társadalmi méretű drámák költője inkább Shakespeare, a „mindennapok drámaiságáé" Csehov.

Mindenekelőtt ez magyarázza a jelenlegi Csehov-szériát; a „mindennapok drámaiságának" előtérbe kerülése, fel-

erősödése, az élet minőségét befolyásoló külső és belső tényezők alakulása, az igazság és a hazugság harca és összefonódása. Az, amiről Fodor Géza A *Manó* katona József színházi előadásához írt kis tanulmányában így fogalmaz: „Csehov talán mindenki másnál következetesebben ábrázolta, hogy mind az igazság, mind a hazugság »az élet kényszerűségeire « adott válasz. Egy olyan világban, amely erőteljesen kijelöli az életben betöltendő szerepeket, és körül-határolja az emberek választási lehetőségeit, tipikus jelenség, hogy az emberek nem azt a helyet foglalják el, amely-re valók, s többnyire maguk sem tudják, hol a helyük. Olyan helyzetekbe, viszonyokba, függőségekbe keverednek, amelyek - akár jól érzik magukat bennük, akár nem - nagyon jellemtorzítóak. Egyre megy, hogy ők nem felel-nek-e meg a státus követelményeinek, vagy a státus nem felel meg az ő egyéniségüknek - el kell hogy fogadtassák magukat, ott, ahol vannak, ember-társaikkal és önmagukkal, s mivel ez többnyire nem lehetséges valódi értékeik alapján, hamis képet alakítanak ki magukról, vélt értékekbe kapaszkodnak, s ezeket hol hivalkodással, hol önsajnálattal próbálják biztosítani. Ilyenkor az emberek az önelégült kényelmet és az értelmes cselekvést egyaránt csak szerepjátszással tudják elér-ni, igazságuk csak csalás és öncsalás segítségével érvényesülhet, de a hamisság persze elkerülhetetlenül megrontja igazságukat."

A Csehov-darabok szerepjátszó lényünkkel szembesítenek bennünket, azáltal, hogy az író a hősök sorsában az önvédelemből felvett szerepek képtelenségét, a valódi én és a szerep-én összegabalyodásának tragikumát és komikumát, az élet kihívásainak és az egyén válaszainak groteszk meg nem felelését, fáziseltolódását, a lényegi kommunikációra való képtelenséget mutatja be. Az igaz és hamis én-kép, a vágyak és a lehetőségek, a szándékok és a cselekedetek ellentétrendszere határozza meg a szereplők létét és a darabok lényegét, ennek az ellentétrendszernek az ábrázolása és mai hangsúlyainak kijelölése jelenti a Csehov-interpretációk alap-kérdését.

S ezeknek az alapkérdéseknek a megoldása - próbatétel Aki Csehovot rendez, annak függetlenül korától, színházi múltjától - vizsgáznia kell; vizsgáznia élet- és valóságismeretből,



Hernádi Judit (Nyina) és Reviczky Gábor (Trepljov) a vígszínházi Királyban

emberi és művészi érzékenységből, szakmai tudásból.

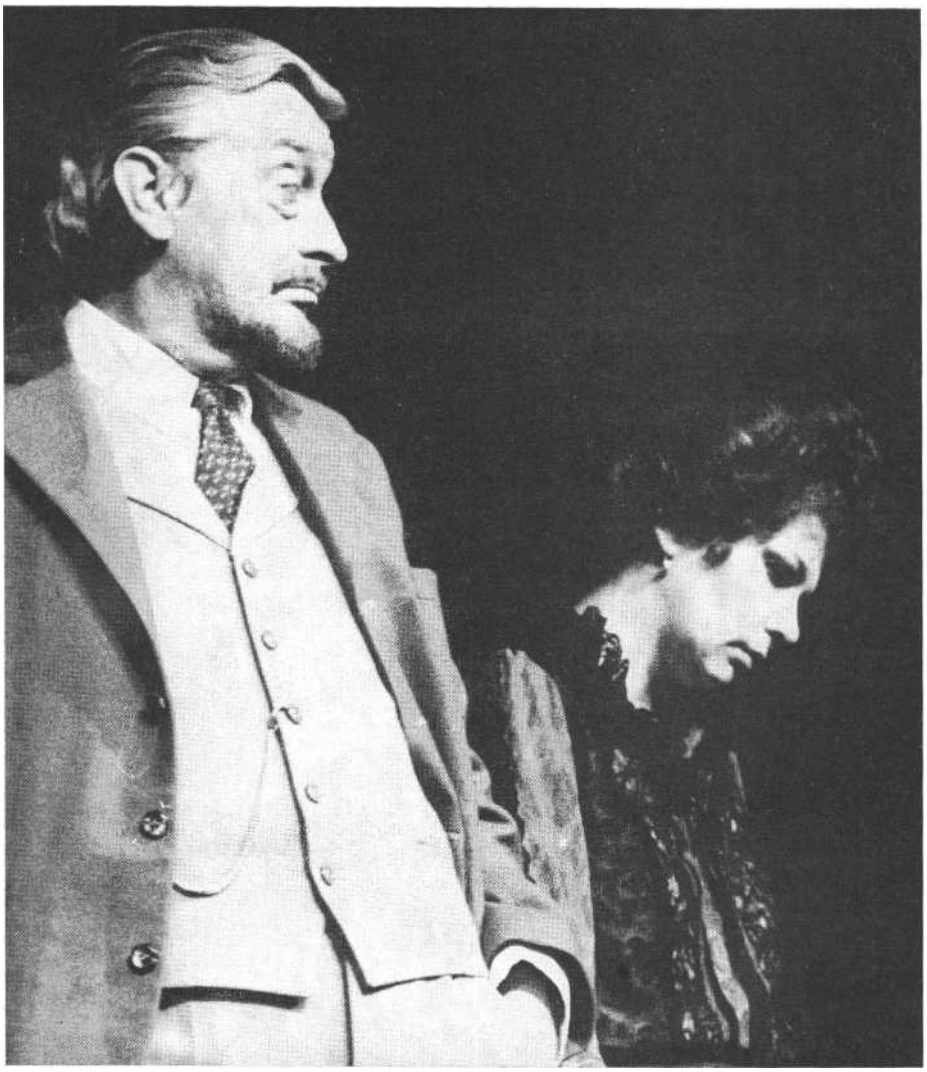
A Csehov-drámák nehezen adják meg magukat, mert többszörösen polifonikusak. Egyrészt abban az értelemben, ahogy Tajrov meghatározta: a mondanivaló „az egyéni sorsok egymással párhuzamosan haladó és egymást keresztező útjainak bonyolult, ellenpontos ábrázolásán keresztül jut kifejezés-re", másrészt úgy is, ahogy Csehov állította: „Mindaz, ami a színpadon vég-bemegy, legyen ugyanolyan bonyolult és egyszersmind egyszerű, mint az élet-ben. Ha például a színpadon ebédel-nek, akkor csak ebédelnek, de közben éppen megteremtődik a boldogságuk, vagy az életük éppen tönkremegy." A drámákban nincsenek fő- és mellékszereplők, minden szerep egyformán fontos, s az emberek közötti viszonyokat, a kapcsolatok valódi vagy színlelt tartalmát, ellehetetlenülését a szereplők egymással alig konfrontálódó monologikus létezésformájában, illetve a konkrét cselekedetek és a mögöttük rejtező érzések, indulatok, vágyak bújócskája, szinkronja és ellentéte segítségével kell érzékeltetni. A Csehov-hősök ábrázolásához nem elegendő a ma szokásos jelzéses játék, e hősök életét csak a darabok lényegi jellemzőivel összhangban az igazság es hamisság kettőssége, a színpadi hitelesség megteremtése teheti valóságosan átélhetővé. Ennek a hitelességnek a foka, rétegzettsége, mélysége a legfőbb mércéje az előadásoknak.

A rendezők Csehov-képe

Végignézve a hazai Csehov-sorozatot, nem rajzolódik ki egységes Csehov-játékstílus. S ez természetes és jó dolog. Azt jelzi, hogy minden rendező, minden színház a maga egyéni Csehov-képét próbálta kialakítani. De közös, több előadásra érvényes megközelítési módok, stiláris jegyek akadnak, s nem tanulság nélküli az egyezések és különbözőségek kritikus számbavétele.

Az egyes Csehov-előadásokai alapvetően az határozza meg, hogy milyen a viszonya a rendezőnek Csehovhoz, a Csehov-játszás hagyományaihoz. Horvai István, Paál István, Harag György és Galina Volcsek előadásaiból az derül ki, hogy más-más módon és mértékben, de egyként kritikusan nyúlnak a darabokhoz, s a szokásostól eltérő, új hangú, nyersebb, meghökkentő produkciókkal akarják Csehov mondandó-ját közvetíteni. Zsámbéki Gábor és Ádám Ottó viszont ha úgy tetszik a legkonzervatívabb módon - „csak" a szöveget kívánja megjeleníteni. Ám a kétféle megjelenítés nem hasonlítható össze. A *Ványa bácsi a* darab általános olvasatáról ad valamiféle képet, A *Manó a mű* szerkezetét, polifóniáját, sajátos humorát a maga teljes komplexitásában tárja fel.

Harag György az ingoványban megállni próbáló *(Három nővér), a* homokba süppedő *(Cseresznyéskert),* a düledező falusi kúria ácsolatai által majdnem agyonnyomott (Ványa *bácsi)* hőseivel produkcióról produkcióra intenzívebben, figyelmeztetőn és féltőn tiltakozik az emberi értékek eltékozlása, az ön-és közsorsrontás, a kudarcba való belenyugvás ellen. Ádám Ottó megelégszik az alkotó energiák elfecsérlése, a találkozások elmulasztása felett érzett szomorúság ábrázolásával. Galina Volcsek viszont cseppet sem szomorkodik, nem sajnálja a *Cseresznyéskert* lakóit, a korukat nem értő, a haladás szavára nem figyelő értelmiségieket kívülről és egyértelműen elítélőn szemléli. Paál István Ványa bácsi és Asztrov doktor sorsával egy értelmiségi magatartás groteszk csődjét, a nagyra hivatott vagy magát



Mensáros László (Ványa bácsi) és Almási Éva (Jelena Andrejevna) a **Madách Színház Kamaraszínházának előadásában**

annak tartó alkotónak a társadalmi környezet középszerűségében törvényszerűen bekövetkező elszürkülését, a jobbító szándékok értetlenségbe és kudarcba fulladását mutatja meg. Horvai István komor színekkel rajzolja meg az egyéni életutak zsákutcába torkollásának legkülönfélébb megnyilvánulási formáit, társadalmi méretűvé tágítva a művészi alkotás válságáról festett csehovi képet.

S végül *A Manó*. Tökéletesen megvalósítja azt, amiről Csehov így szólt: „Olyan darabot kell írni, amelyben az emberek nem azért jönnek-mennek, ebédelnek, időjárásról beszélgetnek vagy kártyáznak, mert a szerző így akarja, hanem azért, mert ilyen az élet. A szín-padi életnek is ilyennek kell lennie, és az embereknek is ilyeneknek kell lenni-ük . . ." A Katona József Színház ilyen előadást játszik. Szeretettel, de kíméletlenül éles szemmel láttatott élet jelenik meg a színpadon, s az élet komplexitása és ellentmondásossága szétbogozhatatlanul eggyé válik a színpadi élet komplexitásával és ellentmondásosságával. Az előadás egyfelől azt az állapotot fejezi ki, amelyben kinek-kinek el kell jutnia addig a felismerésig, hogy az élete úgy, ahogy eddig folyt, nem mehet tovább, másfelől ironikusan és távolságtartón azt is megmutatja, milyen kiútfokozatok között választhat-nak a szereplők, és érzékelteti, hogy az egyéni megoldásvariációk az életsorsokat meghatározó alaphelyzeten nem változtatnak.

Míg a pesti *Ványa bácsi* túl általánosan fogalmaz, a szolnoki, pécsi, újvidéki és a vígszínházi előadások némileg leszűkítik a darabok gondolati-érzelmi körét. *A Manó* viszont a figurák pontos rajzával, a szereplők közötti viszonyok finom és érzékletes megjelenítésével a darab teljességét adja vissza, és arról győzi meg a nézőt, hogy ez a komédia eddig méltatlanul szorult háttérbe az írói életműben.

A kint és a bent viszonya

Az előadások koncepcióját meghatározó tényezők közül kettővel érdemes részletesebben foglalkozni : a térképzés, a látványvilág alakulásával és a szereposztás következményeivel.

Feltűnő, hogy majd mindegyik előadásban a rendezők, tervezők figyelmen kívül hagyják az írói helyszín-meghatározásokat, felrúgják a szabadban és a szobákban játszódó jelenetek rendjét. Egyetlen semleges térben játszódnak az előadások, ebben a térben nincsenek falak, egymásba úszik a kint és a bent. Csak utalni szeretnék Harag György újvidéki színpadtereire (a SZÍNHÁZ 1982. augusztusi számában is-mertettem a rendező Csehov-trilógiáját). *A Három nővérnek* a közönség által a színpadon körülült fehér, süppedő terére, amelyet a nézőtér felől sás-nád-rengeteg zár le, s amelyben egyszerre napoznak a Prozorov lányok, és falióra előtt, az ebédlőasztal mellett olvassa újságját Csebutikin, azaz egyszerre a kert is, meg a ház is; vagy a *Cseresznyéskert* hasonló felépítésű játékterére, amelyben a gyerekszoba garnitúrája, az öreg szekrény és egy homokfutó békésen megfér egymás mellett; vagy a *Ványa bácsi* hagyományos elrendezésű színpadára, amelyben azonban az egységes teret csak egy csipkefüggöny osztja a kint és a bent világára.

A pécsi Cseresznyéskertben alaprajzzal és hátul egy ajtóval jelzik a szobát, ezt a teret három oldalról kopár fák veszik körül, elöl egy kút kávája látható. Itt ugyan - jelzéses szinten - szét van választva a ház és a kert, de a nagyon következetes színészmozgatás során a rendező a két színpadrész közötti határokat elmossa.

Szolnokon nyers farönkökből összerótt, hátrafelé szűkülő kerítés, mögötte fenyőfák sora képezi a díszletet, a színpad fölött középen két hatalmas tüllfüggöny osztja meg a teret. Itt többről van szó, mint hogy megszűnik-e a külső és belső világ önálló ábrázolása. Az áttetsző, minden fuvallatra megmozduló, tehát falnak nem tekinthető, mégis el- és lehatároló felület bizonytalanná teszi a tér kiterjedését, nem lehet tudni, vannak-e falak, s hol vannak? A szereplők körül vagy bennük? Körülöttünk vagy bennünk? Ez a díszletmegoldás elsősorban a rendezői koncepcióból adódik, s nem annyira Csehov szövegéből. Ezért a színpadi metaforaként használt díszlet néhány jelenet, mindenekelőtt a második felvonásbeliek térkompozícióját gúzsba köti. Az is nyilvánvaló, a tüllök használata direkt utalás Ljubimov *Hamletjének* mindent eltakaró, elsodró, önálló szereplővé növő színpadszéles függönyére. Ezzel egyrészt egy szellemi vonatkozásrendszerbe helyezi az előadást Paál, másrészt viszont sokszor ez a

díszletelem fejezi ki a rendezői szándékot a szereplők helyett. A legerősebben például a befejezéskor, amikor az egyedül maradt Ványa bácsira, Szonyára, Tyeleginre és a dajkára mint egy szemfedő borul a függöny.

Hasonlóképpen jelképes tartalmú a díszlet a vígszínházi Sirály-előadásban. Az egyetlen, állandó helyszín tulajdonképpen minden jelenet eljátszásához kis átértelmezésekkel alkalmas, ám a sötétbarna faépítmény, közepén a vízzel teli medencével, illetve a negyedik felvonásban a befagyott tó érzékeltetésével, ön-álló életre kel, rátelepszik az előadásra.

A rendezői szándékot közvetlenül fejezi ki a látványban a pécsi *Cseresznyéskert* páratlanul konzekvens színdramaturgiája. Az előadás során a fehér és világos-szürke ruhákat fokozatosan egyre sötétebb árnyalatúak váltják fel, annak megfelelően, ahogy egyre kevesebb a remény arra, hogy a Cseresznyés lakói megértsék a változások szükségességét.

Furcsa, hibrid látványvilágot teremt Ádám Ottó. A díszletben is felvállalja és hangsúlyozza, hogy színházat ját-szik. A színpadot határoló díszletfalakra őszi fák képe van festve, a kettős forgóra helyezett farönkökből kialakított falrészletek pedig olyanok, mintha egy ház sarkának, falának kimetszett részei lenné-nek, s ezeknek az elemeknek egymás-hoz viszonyított elmozdításával alakul ki az egyes jelenetek tere, sokszor a fel-vonások zárt kompozícióját is megbontva. Itt kétféle stilizáció jön létre, más jellegű a háttérfüggönyé, és más a tér-osztó elemeké. Ehhez egy harmadik látványszint is kapcsolódik, a jelmezeké, amelyek - megint csak tudatosan - választékosak és roppant elegánsak.
háromféle látvány nem erősíti egymást.

A Manót ellenben a már lassan kötelezővé váló két-két felvonást összevonó *kétrészes* felosztás helyett négy felvonásban játsszák, s minden felvonás-nak önálló díszlete van. Az első fel-vonásban még a kint és a bent világa összemosódik, de a második és harmadik felvonás már szigorúan zárt térben játszódik, hogy *aztán az* utolsóban hang-súlyozottan a szabadba vigyék a szereplőket.

Kétségtelen, hogy a felvonások összevonásának éppen úgy, mint a semleges terek kialakításának kényelmi és gazdasági okai is lehetnek - s vannak is. Ám ennél fontosabbnak tűnik az, ami legerőteljesebben Paál István rendezésében jelenik meg, hogy a falak lebontása védtelenné, kiszolgáltatottá teszi a szereplőket, a magánélet szférája többé már nem jelent óvó-búvóhelyet a kül-világ attrocitásaival szemben, egyetlen oszthatatlan, sorsot meghatározó szituáció részesei, szenvedői és okozói a szereplők. Ez a megközelítés azonban nem érvényes a pesti *Ványa bácsira,* annak térkompozícióját ugyanis egyedül és kizárólag a teatralitás szempontjai határozzák meg. Ez diktálja például a második felvonás közepén a térvariálást, ez szabja meg a felvonások alatti fény-váltásokat, s így kerül egy-egy szereplő nagyjelenete a legelőnyösebb színpadi közegbe.

A Katona József Színház viszont nem különcködésből vállalja a hosszabb előadást, a négyszeri díszletezést, ha-nem az előadás egészének részletgazdagsága, a szituációk kijátszatása megköveteli a jeleneteket leginkább szolgáló atmoszféra térbeli, látványban is megjelenő megteremtését. S mivel a négy fel-vonás gyökeresen különböző jellegű és atmoszférájú, meg kellett tartani a négy különböző helyszínt is. (S ez most majdnem olyan formabontóznak tűnik, mint amikor két részben kezdték játszani a Csehov-darabokat!)

Meghatározó: a színész

Az előadások belső hangsúlyait sokféleképpen lehet meghatározni, felerősíteni, többek között a szereposztással. A pécsi *Cseresznyéskert* fiatalokra épül, a pesti Vá*nya bácsi* és *a Sirály a* szereplők koránál általában idősebb színészekre. Ez önmagában is megszabja az előadások hangvételét, sőt alapmondandóját is, de ennél lényegesebb egy-egy elő-adáson belül a színészválasztásból adódó szerepátértelmezés. A *Cseresznyéskertben* Lopahin és Trofimov, illetve Ranyevszkaja és Gajev szerepértelmezése válik fontossá. Sipos László és Kulka János szerepfelfogásában Lopahin és Trofimov bár eltérő társadalmi és vagyoni helyzetűek, lényegében egyidősek, s valami furcsa közösséget jelent közöttük az azonos generációhoz tartozás tudata. Éppen ezért általam eddig nem látott mértékben megnő a súlya és jelentősége a két szereplő negyedik felvonásbeli jelenetének. Velük szemben az idősebb generációt Meszléry Judit Ranyevszkajája és Győry Emil Gajevje képviseli. Ranyevszkaja hisztérikussága és Gajev groteszk humorú súlytalansága a rendezői szándéknak megfelelően az első perctől fogva e nemzedék és társadalmi réteg feleslegességét sugallja. Ahhoz, hogy ez a kettős rendezői szándék -

Gelley Kornél (Gyagyin), Rajhona Ádám **(Szerebrjakov)** és Cserhalmi György **(a** Manó) a Katona József Szinházban (Iklády László felvételei)

amely vitatható és a csehovi gondolatokat leszűkítő koncepció - pontosan kirajzolódjon, Galina Volcsek tudatosan épített a színészek alkati tulajdonságaira.

Szolnokon Kovács Lajos játssza Ványát és Andorai Péter Asztrovot. A két színész habitusa megszabja a darab két főszereplőjének, de magának a darabnak is az értelmezését. Ennek a Ványának tíz évvel ezelőtt sem lehetett volna túl sok esélye Jelena Andrejevna meghódítására, de most semmi sincs. Mint ahogy ez az Asztrov sem egy nő bűvkörébe kerül, ennél okosabb és cinikusabb ő, még ha csak védőálarcként hordja is a cinizmusát. Egyik férfit sem igazán a nő érdekli, hanem saját maga. Ennek az előadásnak nem a nő-férfi viszony áll a középpontjában, hanem a férfi elrontott élete, el nem érhető álmai, kettétört életútja. Nem véletlen, hogy az előadás legkidolgozottabb jelenetei éppen a két férfi közöttiek. Ehhez a kettőshöz szorosan kapcsolódna - ha ez esetben épp a színészválasztás nem dolgozna az elképzelés ellen - Vallai Péter Szerebrjakovja, aki az azonos generációhoz tartozó értelmiségiek előtt nyíló életutak egy másikát mutatja be, a beilleszkedés, a középszerhez való alkalmazkodás, a kíméletlen önzéssel karriert építők útját. Ez *az* ellenpontozás - a már említett térkompozícióhoz hasonlóan - főleg a rendezői elképzelésből következik, s mivel a színész kora, megjelenése nincs összhangban a szerep korával és megjelenésével, ezen a ponton az írói szándék és a rendezői elképzelés ellentmond egymás-nak.

A pesti *Ványa* bácsinál még csak kísérlet sem történik arra, hogy a színészek figurákat elevenítsenek meg. Többnyire mindenki a maga évek óta bevált színészi pózát játssza el. Ám az, hogy a rendező Mensáros Lászlóval játszatja Ványát, ennek a figurának egyszeriben megváltoztatja darabbeli funkcióját. Mensáros Ványája bölcs intellektuel, akinek nem hihető el, hogy az Almási Éva által unottan és civil módjára játszott Jelenába beleszeressen, s nem hihetők Lő-te Attila karikatúra-Szerebrjakovjával való veszekedései sem. Ő egyedül, a többiek felett állva, szelíd derűvel s né-mi zsörtölődéssel szemléli a körülötte levő világot. Az sem hihető el, hogy Huszti Péter Asztrovja olyan vidéki kör-orvos, aki elhanyagolja a munkáját, és egy nő közelségétől megperzselődik, ő a könnyed, világfias hódító szerepét játssza. S végső soron magát az előadást sem hihetjük el.

A Sirály előadásában viszont úgy tűnik, tudatos rendezői döntés eredménye az, hogy a szerepeket a figurák koránál valamivel idősebb színészek játsszák. Horvai számára láthatólag nem annyira két művészgeneráció összeütközése volt fontos, hanem generációktól függetlenül az emberi értékek kiteljesítésének lehetetlensége. Ez a pályájuk elején álló fiatalabbakat éppen úgy sújtja, mint a befutott idősebbeket. Ezért válik elhanyagolhatóvá más Sirály-előadásokhoz képest a szereplők kora; ezért hagyja a rendező, hogy Ruttkai Éva és Darvas Iván a kiégett, a rutinjukból élő, felszínes középszerű tehetségek megrajzolása-kor a saját színészi manírjaikat szinte az elviselhetetlenség határán is használják; ezért lesz Trepljov Reviczky Gábor alakításában a megszokottnál érettebb, neurotikusabb, maibb értelmiségi; ezért nem Nyina fejlődésrajza adja az előadás hangsúlyozott keretét, hiszen az ő életútja éppen úgy belesimul az összképbe, mint a többieké, s Horvai nyilván azért is választotta Hernádi Juditot erre a szerepre, mert ő az a színésznő, aki sajátos művészi egyéniségéből adódóan egyszer-re tudja megmutatni Nyinában a naiv rajongót meg a rafinált nőt és művészt úgy, hogy hol az egyik, hol a másik énje kerüljön az előtérbe. Hernádi egyet nem tud megmutatni, de ez az előadás kimenetelében döntő: a figura középszerűségét, a maga sorsában az Arkagyinák és Trigorinok középszerűségének újratermelődését. Végső soron a rendezői koncepció sem teljesedik ki, a pontosan végiggondolt színészi-értelmezésbeli polifónia nem születik meg az előadásban.

Mi van a szövegen túl?

Mint ahogy az eddigiekből is kitetszhetett, *A Manó* kivételével egyetlen más előadásban sem született meg ez a bizonyos polifónia. Mi lehet ennek a már említett problémákon túl az oka? A szöveg és a szituációk elemzésének illetve kibontásának elnagyoltsága. Nem véletlen, hogy Sztanyiszlavszkij színész-pedagógiai módszere oly erősen kötődött Csehov drámaművészetéhez. Sok más egyéb mellett a Csehov-darabok szövegszerkezete inspirálta Sztanyiszlavszkijt arra, hogy a szöveg mögöttesére irányítsa a színészek figyelmét, s meg-követelje, ne csak a szöveget mondják, hanem a két szó, mondat vagy gondolat között lezajló belső történéseket is játsszák el.

Ma is az a Csehov-interpretálások alapkérdése, hogy milyen mélységben sikerül a szöveg elemzése, megvalósul-e *az,* hogy ne csak *az* ebédet mutassák meg a színpadon, hanem azt is, hogy ebéd közben esetleg megteremtődik-e a boldogság vagy tönkremegy-e az élet. Á darabok különböző szintjei csak ezzel az elemző módszerrel hozhatók fel-színre. Csehovnál különösen nagy szerepe van a monológoknak, ezek színpadi megoldása árulkodik leginkább az értelmezés mértékéről. Alig-alig találkozhattunk jól felépített, több szinten értelmezett, árnyalt monológokkal. Andorai Péter, Kulka János (Trofimov), Győry Emil (Gajev) szólóprodukciói mellett a Katona József Színházban a monológoknak az előadás egészébe illesztő megoldása említhető meg.

A Manó azért is olyan kivételesen nagy élmény, mert alig van olyan szituáció az előadásban, amely mögött ne éreznénk a szavak és a gondolatok, a cselekedetek és a szándékok, a csöndek és az érzelmek sokszálú kapcsolatát, szinkron-ját és aszinkronját. Gondoljunk Jelena Andrejevna és Szofja Alekszandrovna (Udvaros Dorottya és Csonka Ibolya) boldogság-boldogtalanság duettjére, a Manó (Cserhalmi György) és Szofja vacsorájára, Vojnyickij (Sinkó László) minden megnyilvánulására és így tovább.

De szép példái vannak a szöveg- és szituációelemzésnek a szolnoki és az újvidéki előadásokban is. Paál István rendezésében mindenekelőtt Jelena Andrejevna Asztrovot kifaggató jelenete, amelyben főleg Andorai Péter tárja fel borzongató mélységekig a helyzet és figurája lényegét, vagy Kovács Lajos néhány megmozdulása, ahogy például a birtokeladás bejelentését fogadja, ahogy egy zongoraszéket magához ölelve előrejön, vagy ahogy az elhibázott lövés után a Jelenának szedett csokrot és a revolvert szorongatja a kezében, illetve a negyedik felvonás első jelenete, amelyben Szendrey Ilona (dajka) és Fekete András (Tyelegin) tökéletes példáját adja annak, hogyan lehet a csehovi komédia alaphangját eltalálni, hogyan lehet úgy ellenpontozni, hogy a humor a szorongató drámát ne kioltsa, hanem hatását erősítse.

A Harag-trilógiából ezúttal csak a *Három nővér* Szoljonij-értelmezését, a *Cseresznyéskert* Trofimov-Ánya kapcso-

latát és Szimeonov-Piscsik alakjának összetettségét, illetve a Ványa *bácsi* egé*szét* említem meg.

De az űzött-hajszolt tempójú pécsi előadásban is vannak olyan pillanatok, amikor feltárul a csehovi szövegépítkezés minden rétege, így mindenekelőtt Galambos György vándorának megjelenésekor és Cserényi Béla Firszének tempót csendesítő megszólalásaikor.

Ahol nyoma sincs a szituációk belső elemzésének, az a pesti *Ványa bácsi. Ez* egészen triviális ellentmondásokban és következetlenségekben is megmutatkozik, kezdve attól, hogy nem konzekvensek a járások, folytatva a szituációk kibontatlanságán át a színészi megnyilvánulások motiválatlanságáig. Ha egyszer jobb hátul lehet kimenni a színpadról vagy bejönni a színpadra, akkor hogyan közlekedhetnek egyszer-egyszer másfelé a szereplők; ha soha nem játszik a hátsó függöny mögötti terület, miért használják akkor, amikor Szonya elbúcsúzik Asztrovtól; mi indokolja, hogy a felindult Szerebrjakov mint egy vendéget kísérje a kijáratig Ványát, amikor az a számon kérő monológja után fenyegetőzve kirohan a színről, ha csak az nem, hogy a rendező a bal elöl álló színészt a színpad közepére juttassa valamilyen módon a következő mondatra; s vajon mi motiválja Asztrovot, hogy eleget tegyen Szonya kérésének, s ne igyon tovább, hiszen nem tudjuk, valóban részeg-e *vagy* csak megjátssza ezt az állapotát, egy szóra képes-e kijózanodni vagy csak összeszedi magát, a színészi alakításból hiányzik a szavak és a cselekedetek indítékainak rendje. S a példák vég nélkül sorolhatók.

Mint ahogy arra is, hogyan kevered-nek az előadásokban a naturális és a jelzéses megoldások. Megint csak a pesti *Ványa* bácsiból vett példa: a Tyelegint játszó színész csak markírozza a gitározást, a zene a színfalak mögül hallat-szik, akárcsak a pisztolydörrenést imitáló léccsattanás; a felvonások közben hol gitárszó, hol pedig balalajkaegyüttes hangfelvétele szól; egyszer használják a szövegben jelzett hangkulisszaelemeket, másszor nem, és így tovább.

A szolnoki *Ványa* bácsiban már a díszletkonstrukcióból is adódik ez a keveredés, hiszen a bútorok, a kellékek valóságosak, de például a második felvonásban az ablaknyitást úgy jelzik, hogy a függöny egy szárnyát fellendítik egy fenyőgallyra, vagy az esőről, a viharról

Szoboszlai Éva (Szonya), Koós **Olga** (Maman) és Kovács Lajos (Ványa bácsi) a szolnoki előadás zárójelenetében (Szoboszlai Gábor felv.)

szó van, de színpadi jelzése már elmarad stb. A *Cseresznyéskertben* használt kút csak arra kell, hogy Trofimov a jövőről szóló monológját abba kiáltsa bele, s ez felerősítve, visszhangosítva hangszórón keresztül hangozzék el. *A* Sirályban *az* első három felvonás valóságosra törekvő díszletével szemben a negyedik felvonásé szimbolikus (a vízbeugrálással ellentétben ágon lógó csillár, megtépett színpadi függöny).

Komikum és tragikum egysége

Végezetül arról a sokat vitatott kérdés-ről kell szólni, hogy mennyiben. tekinthetők komédiának Csehov színművei? Hogyan nyilvánul meg az előadásokban a darabok komédiai rétege? Hiába hivatkoznak manapság oly sokszor Csehovnak ama kijelentésére, miszerint az ő darabjai, vagy legalábbis azok egy része, tulajdonképpen vaudeville-ek, ezek-nek a műveknek a komikuma sajátosan finom, lírával és tragikummal át-szőtt. Ezt leginkább *A Manó* társulata érezte meg, ebben az előadásban fő-szerepet játszik a humor, s itt rajzolódik ki a komikum legszélesebb skálája. Másképpen humoros Papp Zoltán Zsoltuhinja és Gelley Kornél Gyagyinja, más humort képvisel Sinkó Vojnyickije vagy Horváth József és Vajda László Orlovszkij párosa, egészségesen könnyed komikumot testesít meg Szirtes Ágnes Julia Sztyepanovnája és maró öngúny keserű komikumát Rajhona Ádám Szerebrjakovja. A komikum minduntalan tragikus színezetű szituációba fordul, vagy fordítva, a tragikumba hajló epizódok humorban oldódnak fel. A befejezés happy endje fejezi ki legtökéletesebben a komikum és a tragikum dialektikáját azzal, hogy a három egymásra találó pár boldogsága korántsem ígér számukra felhőtlen jövőt.

A szolnoki *Ványa bácsi* mindenekelőtt a címszerepet alakító Kovács Lajos szerepértelmezése jóvoltából kap groteszk-komikus felhangokat. A *Sirályban* alig-alig van jelen a komikum, s ha igen, akkor úgy, mint a második felvonás abszurd színezetű napozásjelenetében, ami-kor a szituáció és a jelmezek, a pózok ellentéte hordozza a komikum forrását. A pesti *Ványa bácsi* sótlan előadás, a Cseresznyéskertben pedig az eseményeket kívülről láttató rendezői szemléletből adódóan az egész előadásnak enyhén karikírozó, szatirizáló hangvétele van.

Harag György *a Három* nővérből előhozta a rejtett komikumot (főleg Szoljonij és Kuligin figurájában), és a Vá^{n}*ya* bácsi-előadást a komikum és a tragikum határmezsgyéjén tartja végig, s hol ezt, hol azt a hangvételt erősíti fel, s így állandó vibrálásban él a színpad és a nézőtér egyaránt. Ványa bácsi groteszk és Szerebrjakov üres figurájára, a férfiak kutyakórusára, Ványa női ruhába öltöztetésére, a sikertelen lövés jelenetére emlékeztetnék.

Csehovot játszani mindig próbatétel - írtam a bevezetőben. Az, mert nemcsak egy szerző, egy stílus ismeretéről kell számot adnia a színrevivőknek, hanem lelepleződik a társulatok, a rendezők szakmai színvonala, igényessége is. Ez a sorozat tehát nemcsak többé-kevésbé megoldott Csehov-előadásokat nyújt a nézőknek, hanem viszonylag hű képet ad a színházak között meglevő szakmai, gondolkodásbeli, hivatástudatbeli különbségekről is.

MÉSZÁROS TAMÁS

Lediktálom az igazságot

A dolog úgy kezdődik, hogy az ember alig tud bejutni a színház előcsarnokába. Nem azért, mert nincs jegye, hanem azért, mert azok, akiknek nincs, de azért bíznak a végső, az utolsó percekre tartogatott nagyvonalú színházi gesztusban, elállják a kaput. Furakodni, könyökölni kell, mire a jegyszedőkig el-jutunk, és ez - nem számítva némely vidéki színház fővárosi vendégjátékát - az amatőrszínházi aranykor kabátgombtépő küzdelmeire emlékeztet. De hát hol van már a tavalyi hó ... Egyébként mindig utáltam azokat a hajdani daliás tumultusokat, külföldi fesztiválok verejtékes tortúráit, ahol a kitartóbbak jutalmul végül elnyerhettek egy megtisztelő állóhelyet. Most mégis itt nosztalgiázom a Katona József Színházban: körülöttem ahhoz a korosztályhoz tartozók vannak többségben, amelybe én a hatvanas évek végén soroltattam. Huszonévesek csapatai, fesztelenül öltözve, de várakozón, mint akik tudják, hogy valami *eseményen* vesznek részt. Es meg-lepően sok a kamasz - érdekes, őket máskor alig lehet felfedezni a nézőtere-ken, hacsak nem a főiskolai vizsgaelőadásokon.

És amikor a zsöllyéket már elfoglalták a jegytulajdonosok, látni, hogy egy-szer csak karéjban támasztják már a fa-lat mindazok, akik a bejáratnál mostanáig böjtölték a bebocsátást. Vagy nyolcvanan-százan lehetnek ezen a földszinti „karzaton", amelyről úgy mondják, mindahányszor megtelik, amikor a Katonában „*a Stílusgyakot* adják Könótól".

*

Szégyellnie kell-e a kritikusnak, hogy ez idáig nem ismerte Raymond Queneau Stílusgyakorlatát? Hogy még csak nem is hallott erről a színpadi szkeccs-füzérről? Bevallom, először azt hittem, ez a mű bizony erős rés tájékozottságom bástyáján: sose láttam, sose olvastam, még hírét se vettem - íme, egy újabb jel, ami arra int, hogy hiába szakosodunk monomániásan, még a fontosabb opuszokat illetően is lehetnek fehér foltjaink. S bár ez sajnos akkor is igaz, ha történetesen Queneau-ügyben végül nyugodt lélekkel adhattam meg magamnak a felmentést, azért mégis örültem, amikor kiderült, hogy ezek-nek az írói stílusgyakorlatoknak eredetileg semmi közük sincs a színházhoz.

A jeles szerző 1946-ban vetette papír-ra 99 darabból álló sorozatát, amely egy körülbelül tízsoros alapszövegre épül. Queneau ezt a passzust forgatja, variál-ja, szinte kifogyhatatlan leleménnyel. Ám elsősorban nyelvi variációkat készít, csakugyan - tehát a *szó* szoros értelmé-ben - stílusgyakorlatokat, amelyekben őt kizárólag a grammatikai fordulatok, a beszédmodorok, a tájnyelvek, a formák, a jelzőkészletek érdeklik. E szövegeket még monológoknak is csak nagy jóindulattal nevezhetjük - többségük személytelen, leíró jellegű, és bár akad néhány darab, amelyben mintegy a „történet" valamelyik szereplője szólal meg, s ezekben a stílus következtetni is enged a beszélő karakterére, mindazonáltal a variációs játék igen távol áll attól, amit *dramatikus lehetőségnek* szokás nevezni.

Itt most mégsem a minél képtelenebb ötletekért, a modern nyugati irodalom extremitásaiért jódolgában kritikátlanul lelkesedő hazai színházi fiatalság dicsérete következik. A magyar produkció története ugyanis mégiscsak Párizsban kezdődött. A fordító Bognár Róbert né-hány éve ösztöndíjjal kint járt, és színházi érdeklődése révén (a nemrég megjelent Ghelderode-kötetben például több átültetése is megtalálható), sok előadást látott. Mint mondja, meglehetősen unalmasnak találta a kortársi francia dráma látható összképét, s szinte véletlenül botlott bele az egyetlen igazi élvezetbe, a Petit Montparnasse *Stílusgyakor*lat-produkciójába. A párizsi feldolgozás erősen zenei karakterű volt - ismert sanzonénekesek paródiáira adott például alkalmat, de Bognár ettől kezdve fantáziát látott a Queneau-szövegben, s majd a felét lefordította, vagyis azokat a gyakorlatokat, amelyekben csak valamivel is több volt a puszta szó- vagy éppen hangzójátéknál. Azután ajánlani kezdte az anyagot színházi ismerőseinek, jó ideig sikertelenül. Mígnem Salamon Suba László, aki a főiskolán már megrendezte Ghelderode *Escorialját,* érdeklődést mutatott, s rávette három színész barát-ját - Bán Jánost, Dörner Györgyöt és Gáspár Sándort -, hogy minden javadalmazás nélkül, a maguk kedvére próbálkozzanak meg a színreállítással.

Így készült el az ő Queneau-juk, amely előbb a főiskola színpadán került színre, az idei évad kezdetétől pedig a Katona József Színház vette repertoárjára.

De hogyan jött létre négyük odaadásából ez a pesti ismerős, ez a magától értetődő *Könó?*

„Idegennyelvű társalgás" a Stílusgyakorlat egyik jelenetében (Dörner György, Gáspár Sándor és Bán János)

Salamon Suba László felismerte, hogy Queneau szövegét, illetve annak egy részét még csak megtarthatja, de a queneau-i koncepciót aligha. Sőt: éppenséggel annak az *ellenkezőjét* kell megvalósítania, ha ehhez az anyaghoz a színpadon akar hű maradni.

Nem kergetek semmiféle tetszetős paradoxont. A produkció lényege valóban homlokegyenest ellenkezik a nyelvi stílusgyakorlatok lényegével. Queneau az író nyelvhasználatának, magának a nyelvnek, szellemének és ritmusának végtelen lehetőségeit ünnepli, bizonyítva,

hogy egy adott, egyszerű, mindvégig változatlan tartalmat a formaváltozatok micsoda gazdagságával lehet kifejezni. Az ő játéka irodalom: egyszemélyes versengés az írói matéria felfedezendő tartományain keresztül, s a cél voltaképp nem más, mint a fantázia bravúrja ön-magáért. Igen, Queneau a szó legjobb értelmében l'art pour l'art gyakorlatozik az írói mesterség eszközeivel.

Ennek a szándéknak persze szolgaian is meg lehet felelni a színpadon mondjuk, egy előadóművész e stílusgyakorlatok felhasználásával megmutathatja, milyen virtuóza a saját hangjának, stiláris beleérző képességének. Produkció-ja azonban éppúgy öncélú volna, mint a szerzőé, még ha ettől éppúgy lehetne nagyon szórakoztató is. De az előadás nem szólna semmiről.

Salamon Suba viszont egy evidenciából indul ki. Ha valamit színre akarunk vinni, aminek legsajátabb mondanivaló-ja a játék, akkor azt csakugyan le kell fordítani a színpadi játék nyelvére. Akkor nem a szöveget kell eljátszani, ha-nem a szövegel kell játszani. Akkor helyzeteket és figurákat kell teremteni hozzá. *Es* meg kell vizsgálni, mi történik, ha a stílusgyakorlatokra improvizált, kitalált szituációk olyasféle *dramoletteket* hoznak létre, mint amilyeneket például Örkény egypercesei kínálnak. Vagyis továbbdimenzionálják az irodalmat.

Nem tudhatom, hogy a felfedezés már elméletben megtörtént-e, vagy csak a próbák során jöttek rá a résztvevők az alapvető különbségre Queneau és Könó között. A végeredmény felől nézve ez nem is fontos. A lényeg az: míg az írói stílusgyakorlat, a nyelv, a szöveg mindenhatóságát hirdette, addig ez a szín-padi stílusgyakorlat egyértelműen azt szuggerálja, hogy a színház hatalma a *szövegen túliban* rejlik.

*

Újdonság? Újítás? Kísérlet? Már miért volna az? Az elvet tekintve legalább olyan régi, mint akár a szakrális ősszínjátékok, ami pedig a konkrét gyakorlatot, a színészi technikát illeti, elég, ha a commedia dell'artéra gondolunk. A Bán-Dörner Gáspár hármasban kinek-kinek megvan a maga *tipo fisso-ja,* s jobbára végig is viszi azt az előadáson, Bán a szelíd, gyámoltalan, finomlelkű ifjonc - kissé félős extravaganciával ő köti kalapjára szalag helyett az ominózus

Bán János a Stílusgyakorlatban (Katona József Színház) (MTI Fotó - Benkő Imre felvételei)

paszományt Dörner a szenvtelenül ironikus rezonőr, aki minduntalan „kinéz" a szerepeiből, néma pillantásával is szinte kommentál; s Gáspár az indulatos, ingerlékeny, szangvinikus böhömkődő. S ezek az alaptípusok magukra húzzák a szövegeket. De kezdetben azért a figurák még alkalmazkodnak az adott gyakorlat nyelvi jellemzőihez. Te-hetik, mert Queneau-nak van két, ehhez megfelelő passzusa: az egyik és a másik „szubjektív oldal". Bán eljátssza a fiút, aki nagyon elégedett a „hetyke kis kalapjával", Gáspár meg a svungos vagányt, akit annyira kiborít ez a „ronda taknyos", hogy csakazértis minduntalan belekönyököl a bordái közé az autóbuszon. A továbbiakban aztán egyre neki-szabadultabban asszociálják a szöveghez a helyzetet és az alakokat. Többnyi-re összevonnak különálló gyakorlatszövegeket: így alakul ki például a közös gépírónőnek diktáló két pasas jelenete. Ebben Gáspár a nyögvenyelős, kétségbeesetten, görcsösen fogalmazó dilettáns, Bán az olajozott nyelvű stílmű-vész, s a főszereplő mégis a néma Dörner, aki parókával a fején a gépírónőt adja. Két tűz között, egyre apatikusabban harapdálja frissen rúzsozott száját: Gáspár kínlódva szült mondatai alul
Bán szódiaréja felülmúlják képességeit. Végül úgy dönt, hogy valahányszor végképp nem ért valamit, *azt* vidoran beüti a gépbe, aztán karba tett kézzel vár a következő zsákmányra.

Hasonló módszerrel készült a „falusi életkép", amely talán a leggazdagabb jelentéstöbbletre tett szert ahogyan a bamba Bán parasztlegénye egy pillanatra kaszaegyenesítő öntudatra ébred Dörner filozofikus előadásától, abban már tökéletes prioritást élvez a szereplők közötti, a szövegtől majdhogynem független kapcsolat, a metakommunikáció. Es ez a törekvés teljesedik ki az olyan megoldásokban, mint amilyen az „idegennyelvű társalgás" is. Queneau-nál három külön gyakorlatot találunk: egy angolosra, egy olaszosra és egy kivi tuvud ivígy beveszévélnivi-módra fogalmazót. Könóban előadva ezek így festenek: angol és olasz úr asztal mellett beszélgetnek. Mindegyik a! maga nyelvén mondja a magáét, de láthatóan értik egymást. A háttérben egy pörgekalapos, kezében demizsont meg nemzeti színű lobogót szorongató népfi leesett állal, majd egy-re dacosabb tekintettel hallgatja őket. Egyszer csak keményen közéjük húzza a székét, és csakazértis virtussal túlkiabálja a külföldieket a saját, zamatos, kivi-tuvudjával.

Mindezek a színivariációk elsősorban a játék látható-érzékelhető örömével hatnak a nézőre is. S hat természetesen - a stílusparódián túl a jól eltalált típus- és helyzetparódia is, s a színészek ripacskodástól tartózkodó, minőségi komédiázása. De fontosabb mindennél e gyakorlatok immanens közlése magáról a színházról. Arról a színházeszményről, amelynek képviselői emelt fővel vállalják egy szöveg továbbfejlesztését, kibontását, életrekeltését az alkotó színészi-rendezői fantázia birodalmában.

*

Van azonban ennek a produkciónak egy másik rétege is.

Könó mint jelenség a magyar színházi életben. Egy egészségesen tiszteletlen, mert hangvételt teremtő élcelődés a megszokott színházi hangvételek fölött; egy magabiztosan lezser színpadi magatartás

a pontos gyakorlati kivitelezés ellené-re is oldottan ironikus szemlélet szülötte - ebben a tekintélytiszteletre, komolyságra s gyakran csak komolykodásra berendezkedett színikultúrában. S tudjuk, milyen könnyen züllik színpadainkon a

vígjáték érdektelen magánpoénok halmazává; alternatívaként pedig élvezhetjük a jancsóhernádi-féle blődliszínházat.

A Salamon Suba rendezte *Stílusgyakorlat* viszont joggal viseli a műsorfüzetben a franciásan írt „cabaret" műfaji meghatározását. Kabaré ez a javából; viccei, csattanói nem kimondják, ha-nem kifejezik világképét.

És azok a fiatal emberek, akikre az ifjúsági előadások notórius rendbontói-ként vagy a színháztól immár elrugaszkodottakként szokás hivatkozni, most ideális nézőtábort alkotnak. Feltehetően azért, mert ami itt történik, az érdekli őket. Találkozik a gondolatvilágukkal.

Nemcsak azért, mert ez a kabaré arról is szól, hogy egyazon tartalom (szöveg) jelentése hogyan változik, módosul a különböző helyzetektől, felfogásoktól vagyis pusztán az interpretációktól függően, bár ez a jellegzetes kommunikációs tünet a felnövekvő korosztályok mind tudatosabb alapélménye - mint azt az újabb magyar irodalom is tükrözi. De még azt is csak mellékes vonzerőnek érzem, hogy a *Stílusgyakorlat* húsz-egynehány darabjából összeállított színpadi kompozíció magában foglalja azt a regényekből, filmekből már ismert ábrázolási mód-szert, amely egyazon történetet eltérő nézőpontokból ad elő, így „ragadva meg" az objektív valóság illuzórikus, illetve csak szubjektíve felfogható mivoltát.

Ennek a produkciónak a sikere alighanem abban rejlik, hogy a világ totális befogadásának, sokoldalú értelmezésének, láthatóságának és láttathatóságának igényét fogalmazza meg. A némafilmesre, rockosra, rómeóésjúliásra, szavalókórusosra hangszerelt alaptéma diadalmas kaméleonszerűségével megtagad minden uniformizáltságot. Amikor Dörner a színpad széléről papírlapokat osztogat a nézők között, majd fapofával bejelenti: „Most lediktálom az igazságot!", akkor a színházteremben feltör a nevetés. Annak a kinyilatkoztató nagy-képűségnek szól, amely egy pillanatra - röpke stílusgyakorlatként - megidézte-tett. És milyen igazunk volt, hogy nem vettük komolyan: a Dörner által „le-diktált", újabb változat éppen annyira hiteles, mint a többi.

Raymond Queneau: Stílusgyakorlat (Katona József Színház)
Fordította: Bognár Róbert. *Díszlet: Lá*bas Zoltán f. h. *Rendezte:* Salamon Suba László f. h.
Szereplők: Bán János m. v., Dörner György, Gáspár Sándor.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Krleža újrafelfedezése

A Glembay-vér Győrben

A magyar színháznak számos adóssága van a közép-kelet-európai drámával szemben. Ezek közül az egyik legnagyobb Miroslav Krleža életművének hazai bemutatása. A felszabadulás után mindössze három darabját játszották nálunk, azt is jugoszláv vendégrendező, Bojan Stupica rendezésében. Szinte érthetetlen a magyar rendezők idegenkedése ettől a hatalmas drámai életműtől, amelynek rokonsága a közép-európai drámával, köztük a miénkkel is, nyilvánvaló. „Krleža hasonló körben mozgott, amelyben a magyar irodalom a két világháború között, csak éppen egy személyben egyszerre több lehetséges vonalat egyesít" - írja róla magyar monográfusa, Spiró György. (Gondolat, 1981. II. 1.)

Bár Miroslav Krleža egész életművét a sokoldalúság jellemzi, és minden műfajban maradandót alkotott, mégis drámái azok, amelyek a huszadik századi európai irodalom jelentős fejezetét alkotják. Ezek a drámák nem függetlenek a kor uralkodó stílusirányzataitól. Első korszakában expresszionista és szimbolista darabokat ír, amelyek válogatás nél-kül vándorolnak Bach úr, zágrábi szín-igazgató papírkosarába. (Közülük csak egy, a *Galícia* jut el a bemutató estéjéig, amikor is betiltják.) Már e fiatalkori drámákon *(Salome, Michelangelo Buonarotti, Cristoforo Colombo, Ádám és Éva)* is érezhetők a világirodalmi, mindenek-előtt az északi hatások: Strindberg, Wedekind, Oscar Wilde.

A fordulat Krleža drámaírói pályáján 1928-ban következik be az *Agónia* bemutatásakor: ezzel veszi kezdetét a Glembay-ciklus sikerszériája. Váratlan népszerűségét kétségtelenül az a váltás okozza, amely drámaírói szemléletmódjában bekövetkezett. E váltás lényege kettős: egyrészt a világirodalmi témák után a nemzeti sorskérdések foglalkoztatják, másrészt az avantgarde darabok után visszatér a hagyományos színházi formához, a naturalizmushoz. A Glembay-ciklus hozza meg Krleža számára - húsz év késéssel! - az annyira várt színpadi sikert. Ezzel válik ismertté és elismertté nemcsak Jugoszláviában, ahol műve kötelező olvasmány és érettségi tétel, hanem szerte Európában.

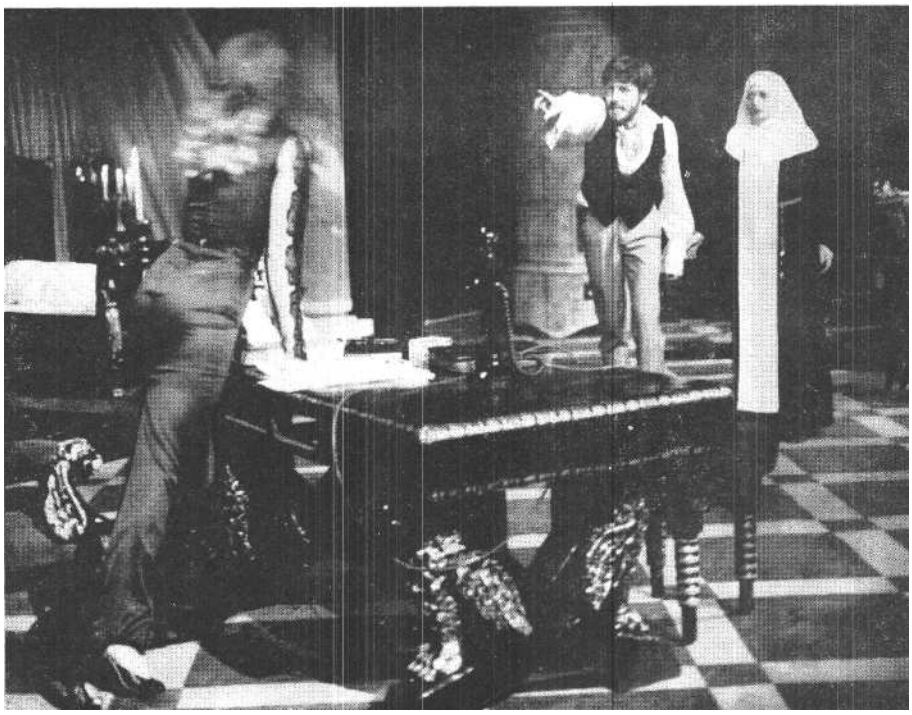
A Glembay-ciklus - ez a több kötetes regény és drámatrilógia - a huszadik századi európai irodalom egyik jelentős vállalkozása. Krleža a Glembay család sorsában a horvát nagypolgárság hanyatlását ábrázolja, e folyamat azonban vala-mennyi közép-európai nép történelmé-ben és irodalmában jelen van. Krleža művét ezért olyan alkotók érezték rokonnak, mint Németh László, aki a „magyar és horvát helyzet kísérteties pár-huzamáról" ír. Ez a családtörténet az Osztrák-Magyar Monarchia bukása előtti évekből valójában bármely közép-európai városban játszódhatna. Hiszen a Glembay-ház hanyatlása jelképes. A több nyelvű zágrábi patríciuscsalád bukása a polgári társadalom hazug szem-fényvesztésre épülő világának, magának a Monarchiának szükségszerű pusztulását szimbolizálja. Ezért válhatott a „glembayizmus" fogalommá a horvát irodalomban: a polgárság hanyatlásának olyan modern jelképévé, amelyhez hasonlót Thomas Mann teremtett a Buddenbrook családban.

Az 1932-ben napvilágot látott trilógia darabjai - *Glembay-Ltd, Agónia, Léda* - közül az elsőt játsszák most Győr-ben *Glembay-vér* címmel. A darabok között valójában csak annyi az összefüggés, hogy a szereplők ugyanannak a családnak a leszármazottai. A Glembayak elátkozott, öröklötten terhelt családjában őrültek, gyilkosok és öngyilkosok vannak. Ezeknek az ősöknek a „vérét" örökölték a *Glembay-Ltd* szereplői is: elsősorban a bankár gyermekei, akik közül már csak Leone, a festő él; bátyja, Iván öngyilkos lett, húga, Alice pedig tisztázatlan körülmények között vízbe fulladt. (Ugyancsak öngyilkos lett a bankár első felesége, született Danielli lány.) Azok a kapcsolatrendszerek, amelyeknek az *Agónia* szerelmi háromszöge tiszta képlete, sokkal bonyolultabban jelentkeznek a *Glembay-vérben.* Castelli bárónő, a bankár második felesége a környezetében levő valamennyi férfit behálózza, még mostohafiát, Leonét is. Leone ugyanakkor bátyja özvegye, Beatrice iránt vonzódik, aki férje halála után apáca lett. Feszült a viszony Leone és az apja között is, szóváltásuk okozza az idősebb Glembay szívrohamát és halálát. Leone valójában az egész Glembay családdal szemben áll, véleménye szerint a Glembayak „mind csalók és

hamiskártyások"; mégis az öröklött tulajdonságoktól, a „vér" terhétől ő sem tud szabadulni: a darab végén megöli Castelli bárónőt. Ezzel a gyilkossággal önmaga felett is ítélkezik, tettéért őrültekháza várja. (A társadalommal szem-ben álló művész, a modern festő alakját Krleža több művében, így a Filip *Latinovics hazatérésében* is megírta.) A „vér" másképp is bosszút áll a Glembayakon: Castelli bárónő fia, Oliver, maga is Glembay, aki már fiatalon rabol és fosztogat.

A Glembay-vér ibseni mélységű dráma, amelyben az elfojtott szenvedélyek, a gyilkos indulatok, a múltban elkövetett tragikus vétségek és öröklött bűnök határozzák meg a szereplők sorsát. A Glembayak cselekedetei éppúgy determinálnak, mint *a Solness építőmesteréi* vagy *A tenger asszonyáéi* (ezt a művet Krleža tizenhat évesen fordította le!). Az északi irodalom erőteljes hatásán kívül drámáiban nagy szerephez jut a pszichoanalízis és a freudizmus is. A Glembayciklus nemcsak lbsenre és Strindbergre, hanem O'Neill görög ihletésű dráma-trilógiájára, az *Amerikai Elektrára* is emlékeztet. (Furcsa véletlen, hogy műveiket egymástól függetlenül, szinte egy időben írták mind a ketten!) Az északi irodalom hatását Krleža maga sem tagad-ja: „ ... elhatároztam, hogy a múlt század kilencvenes éveinek északi iskolája nyomán fogok dialógusokat írni, hogy a belső pszichikai feszültségeket nagyobb összeütközésig fokozom, és az összeütközéseket közelebb hozom valóságunkhoz. Igy jutottam el legújabb drámáimhoz, amelyek nem akarnak mások len-ni, mint pszichológiai dialógusok, és amelyek irodalmunkban most, negyven év késéssel jelentkeznek először. S miközben a kritika a maga részéről azt ír-ja rólam, hogy expresszionista és futurista vagyok, én, mint a kritika szemé-ben a legkísérletezőbb drámaíró, a svéd iskola pszichológiai dialógusait írom a nyugateurópai kísérletekhez képest negyven év késéssel." (I. m. 90. l.)

Kétségtelen, hogy Krleža egyvalamit nagyon megtanult az északiaktól: szerepeket írni. *A Glembay-vér* igazi parádés szerepdarab, amelyben minden fő-hősnek van egy nagyjelenete: Leonénak az első felvonásban, az idősebb Glembaynak a másodikban és Castelli bárónő-nek a harmadikban. Emőd György rendezése Győrben épp e szerepek ki-dolgozására és a szereplők egymás közötti viszonyára helyezte a hangsúlyt.



Krleža: Glembay-vér (győri Kisfaludy Színház). Gyöngyössy Katalin (Castelli bárónő). Bálint András (Leone) és Horváth Ibolya (Beatrice)

Jól felépített az első felvonás expozíciója, ahol nemcsak a szereplők egymás közötti viszonyát ismerjük meg, hanem a múltat is : a szalon falán függő ősök bűneit. (Krleža átírta ezt a felvonást, és Győrben az átírt, kiegészített változatot játsszák.) A darab nyitánya a Glembay ház jubileuma. (Érdekes párhuzam, hogy *A Buddenbrook* házban is van hasonló mozzanat: a hanyatlás előtti fényes jubileum.) Ez az ünnepség, amelyre tizenhét év után Leone, a „tékozló fiú" is hazatér, már előrevetíti árnyékát a közelgő tragédiának. A nyitány egyben temetés is: nemcsak a családfőé, hanem a vagyoné, a hírnévé is. Az „agrami" patríciuscsalád pazar jóléte mögött ugyan-is már nincs semmi, csak adósságok és váltók tömege. Mindez azonban - a klasszikus dráma szabályai szerint - csak a harmadik felvonásban lepleződik le. (Agram az író szülővárosának, Zágrábnak német neve, amely a dráma alcímében is szerepel!)

Dóra Gábor fiatal díszlettervező impozáns, korhű díszleteiben és Torday Hajnal mutatós, dekoratív ruháiban valójában hagyományos előadást látunk Győrben, amelynek legfőbb értéke né-hány remek színészi alakítás. Mindenek-előtt a vendég Bálint Andrásé, Leone alakítójáé. Krleža így jellemzi hősét: „Dekadens jelenség, kopaszodó és őszes, ritka, majdnem teljesen ősz svéd szakállt visel . . . Szájában angol gyökérpipa. A kezek és idegek játéka e pipa körül abnormálisan élénk." És valóban igy jelenik meg előttünk Bálint András, aki e szerep kedvéért szakállt növesztett: dekadensen és vibrálóan. Ez a vibrálás, ami végigkíséri egész játékát, egy csep-pet sem természetes, hanem "abnormálisan" élénk és felfokozott. Dekadens nyugalma mélyén elfojtott indulatok, szörnyű viharok és önpusztító szenvedélyek dúlnak, amikből csak időnként éreztet meg valamennyit (például az apjával való összecsapásban). A legbelső, tragikus és önpusztító énje csak a gyilkosságot megelőző percekben bukik ki belőle. Ez a szinte őrülésig fokozott crescendo már megelőlegezi további sorsát: az elmegyógyintézetet. Bálint-nak ezer színe van a „kedélytelen különc" - ahogy a darabban nevezik - ábrázolására: fanyar és epés, charme-os és kedves, őrült és tisztánlátó. Szinte percenként képes váltani egyik magatartásból a másikba, és képes a pózok mögül felvillantani a szenvedő, kiszolgáltatott embert. Bálint András ismét bebizonyítja, hogy nagyszerű színész, aki a filmszerepek során és az előadóművészeten keresztül immár elérkezett az érett, nagyformátumú színpadi szerepformálásig. Öröm őt újra méltó helyén, a színpadon látni.

A legnehezebb szerep kétségtelenül Gyöngyössy Kataliné, Castelli bárónő alakítójáé. Ezt az „apart és szellemes dámát" Krleža jellemzése szerint - hódító nagy asszonyként ismerjük meg az első felvonásban. A második részben mindössze egy villanásra jelenik meg: szeretője szobájából érkezik férje szívrohamához. Valójában azonban a darab folyamán mindenki róla beszél. Gyöngyössynek tehát ilyen előzmények után kell fel-építenie a harmadik felvonás nagymonológját: hitelesíteni mindazt a jót és rosszat, amit két felvonáson keresztül el-mondtak róla. Sőt, el kell játszania a

Jelenet a Glembay-vér győri előadásából (Mester János, Gyöngyössy Katalin és Patassy Tibor) (Matusz Károly felvételei)

múltját is: az utcalányból lett úriasszonyt, aki az önerőből megszerzett vagyonhoz foggal-körömmel ragaszkodik. Ezért igazi énjét csak a vagyon elvesztésének pillanatában ismerjük meg: az első felvonás rafinált, elbűvölő szépasszonyából a darab végére őrjöngő, tajtékzó fúria lesz; a decens viselkedés máza mögül előbukik közönséges, számító, visszataszító személyisége. Hazug tehát minden eddigi szava és gesztusa: ez a nő, akiért annyi férfi lett öngyilkos, soha életében nem szeretett senkit önmagán kívül. Gyöngyössy Katalin elsősorban a figura ambivalenciáját érzékelteti. A Leonéval való jelenet-ben - amikor ismét bűvkörébe vonja a fiút - például nem tudni, hogy színészkedik-e vagy komolyan átéli. Krleža bárónője ugyanis mindvégig hazudik, soha egy pillanatra sem érzett őszinte érzelmet, Gyöngyössy Charlotte-ja viszont maga is elhiszi, hogy valamikor szerette mostohafiát. Azonban Gyöngyössy Katalin talán épp az említett ambivalencia miatt nem tudja igazán megoldani az utolsó drámai összecsapást. A gyilkosságot közvetlenül megelőző szóváltás rendezőileg is túlságosan fölpörgetett, a hangzavarban egyszerűen elsikkadnak lényeges mondatok. A gyilkosságnak számos motívuma van: nemcsak a „vér", amelyet a győri előadás megváltoztatott címe is hangsúlyoz, hanem Leone ellentmondásos érzelmei Castelli bárónő iránt, akit gyűlöl, mert elfoglalta az anyja helyét, ugyanakkor még pár perce is a hatása alatt volt. Ugyanilyen ellentmondásosak Leone érzelmei a Glembay családdal szemben, akiket megvet, és akiknek a vérét örökölte. Fontos motívum az összecsapás során Beatrice személye, akitől a festő a megváltást reméli. Beatrice színpadi passzivitása azonban akkora, hogy szinte nem is érezzük jelenlétét. Horváth Ibolya apácája túlságosan vértelenre és egysíkúra sikerült, épp az hiányzik belőle, amit a darab során oly sokszor emlegetnek: a múlt, kilenc évvel ezelőtti énjének, fiatalságának és szépségének fedezete. Hasonlóképpen nincs partnere Bálint Andrásnak a második rész nagy összecsapásában, ahol az apát alakító Mester Jánost, úgy látszik, meghaladta a feladat. lgnjat Glembay hatalmas ívű szerepe Ajtay Andor nagyságú színészt kívánna. Ettől a második felvonás - amely pedig kulcsjelenet az elő-adásban - aránya megbillen.

Krleža szereti minden szereplőjét, a legkisebbeket is, külsőleg és belsőleg egyaránt egyéniteni. Első megjelenésük-kor olyan terjedelmes személyleírást ad róluk, mint a regényekben szokás. Silberbrandt, exjezsuita, a bárónő gyóntatója és jelenlegi szeretője például „szikkadt, tüdőbajos jelenség: sápadt, jellegtelen arca mintha gumiból volna. Van benne valami eunuchszerű: anti-patikus és lakáji. Lüszterreverendájában komor és karcsú jelenség." Úri István megjelenése szinte szó szerint követi ezt az írói instrukciót: lárvaszerű arcáról nem olvashatók le gondolatok és indulatok, hamis kenetessége miatt kellően antipatikus és lakáji. Puba Fabriczy, ügyvéd, a Glembayak rokona a szerzői utasítás szerint angolkór következtében sánta. Zsolnay András alakításában ennek a testi nyomorékságnak lelki következményei vannak: valójában gyűlöli az egészséges embereket. Mindez nagyon mélyen lappang benne, szinte nem is tudatosan. A felszínen sima modorú ügyvédet látunk, aki gátlástalanul szolgálja ki a gazdagokat, mert haszna van belőlük. Hasonló személyiségjegyekkel rendelkezik Altmann doktor, aki az író utasításaiban „erősen sántít, majdnem púpos, kabátja alatt törzsegyenesítőt visel". E helyett Paláncz Ferenc suta nyakmerevítőt hord, amitől nem tudja mozgat-ni a fejét. Furcsa színházi hatásmechanizmusnak lehetünk tanúi: amennyire evidens az egyik szereplő ortopéd lábbelije (ami születési rendellenességre utal), annyira zavaró a másikon egy olyan eszköz, amely valamely külső beavatkozást (például balesetet) asszociál a néző-ben.

Ehhez hasonló ügyetlenségek másutt is vannak az előadásban: a fiatal rendező néhol túlságosan is betartja a szerzői utasításokat. Krleža a második rész egész időtartama alatt esőt ír elő. (A ki-törni készülő vihar az első felvonás végén a szereplők lelkiállapotát is érzékelteti, így fontos funkciója van!) Egy teljes felvonást esőzajjal aláfesteni azonban képtelenség, mert elnyomja a szereplők párbeszédét. Hasonlóképpen ügyetlen a befejező madárcsicsergés is. A harmadik felvonás éjszaka játszódik, egy elsötétített szobában, ahol az idősebb Glembay ravatala áll. Ebben a zárt, homályos teremben enyhén szólva furcsán hat a madárzaj. Ezek a tapasztalatlanságból adódó apró ügyetlenségek azonban eltörpülnek az előadás egészéhez képest.

Krleža magyarországi újrafelfedezése húsz évet váratott magára. (Legutóbb a hatvanas évek elején játszották nálunk a trilógiát.) Külön öröm, hogy fiatal rendező fedezte fel újra ezt a remekművet, hiszen Emőd Györgynek a debreceni diplomamunkáján *(Egy csepp méz)* kívül ez az első rendezése. A győri előadás méltó feltámasztása a Glembay-Ltd-nek, és remélhetőleg nyitánya egy újabb Krleža-reneszánsznak is.

Miroslav Krleža: Glembay-vér (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Dudás Kálmán. *Díszlet:* Dóra Gábor m. v. *Jelmez:* Torday Hajnal. *Rendezte:* Emőd György.

Szereplők: Mester János, Gyöngyössy Katalin, Bálint András m. v., Horváth Ibolya, Patassy Tibor, Zsolnay András, Paláncz Ferenc, Úri István, Kuti László, Haás Péter, Forgács Kálmán, Csengery Erzsébet, Sándor Joli, Rékai Nándor, Bors Béla, Fáy László, Ballai István, Garay Róbert.

CSILLAG ILONA

A színész Amerikában

Feljegyzések (II. **rész)**

Háromszáz esztendő

Nem filoszszempontok sarkallnak az amerikai színjátszás jelenbe tartó útjának legalább madártávlati áttekintésére.

A közhittel szemben e színjátszás nem is olyan újkeletű; megbízható források szerint háromszáz éve kezdődött - igaz, csupán szórványos, amatőr kísérletekkel. A sokat hánytorgatott európai hatást lehetetlen kétségbe vonni, de sajátosan hazai hagyományok is formálgattak a képmáson; színészképzésük többféle változata sem metszhető le a múlt gyökereiről.

Az első hivatásos társulatok Angliából hajóztak be a XVIII. század közepén, és a puritán elhárítás manővereinek ellenére óriási volt a sikerük, és a kontinens lakossága hamarost rákapott a színházlátogatásra.

A győztes szabadságharc nem egykönnyen irtotta ki az Európától, közelebbről az Angliától való függés és függetlenedési vágy egyidejű tudatát az amerikai emberből; szimptómáiba még ma is minduntalan belebotlunk. Mosolyogni kell remek művészeinek kisebbrendűségi érzésén, amely időnként durcás kivagyiság formájában tör felszínre. „Az amerikai színész sem testében, sem lelkében nem hordoz öröklött hazugságokat-- mondja Stella Adler - , s mily üdítő ez az angol színészek mesterkélt, görcsös tradícióival szemben. Tíz angol színészből kilenc hasznavehetetlen."

Bizony másfajta elemek is táplálják az eredeti amerikai színházi tradíciót. Nem kell kunszt hozzá, hogy a néger hatást kimutassuk. Az oly nehezen vajúdó egyenjogúsítást és deszegregációt a színjátszás már emberemlékezet óta megvalósította. Tanú rá a „minstrelsy" elképesztő műfaja, amelyben feketére mázolt fehér színészek néger muzsikára ütő dalokat és táncokat adtak elő a XIX. század közepétől kezdve jó pár évtizedig. Hogy Gershwinen át *a* néger zene segítette világra jönni a színháztörténet eddig legnívósabb könnyű műfaját, az amerikai musicalt - ehhez nem fér kétség. Hazai gyökerekből táplálkoznak az új meg új angol-tudatlan bevándorlók szemének gyönyörködtetésére való látványos műfajok; amerikai hagyomány a vaudeville, a varieté, a börleszk és - a sztár. A világ-nak mindenütt, mindig voltak kedvenc színészei: a primadonna kocsijából ki-fogott lovak a mi színjátszásunkban is főszerepet visznek, de a sztár, aki szinte egy monarcha előjogait élvezi -amerikai találmány. Találmány? Inkább képződmény: az amerikai történelmi adottságok szülötte.

A győztes szabadságharc után az amerikai ember legfőbb kincsként egyéniségének és egyénisége kibontásának szabadságát kapta. „Országunk történetének kezdeti fejlődésében igen erős hang-súly esett a különálló egyéniségre" - írja Harold Clurman. Itt kell keresnünk a sztárkultusz eredetét, amelyről a múlt század egyik sajátosan amerikai irányzata, a „Personality School" (személyiség-iskola) is tanúskodik, és amelynek alapelve - mint láttuk még a mai „odisn" szereposztásában is elevenen működik. A sztárkultusz ellen már századunk elején megindul az új, együtteshivő művészek támadása, noha bölcs színházi emberek a kétféle szinjátszóaspektust szépen össze tudják egyeztetni egymással. „Ez nálunk hagyomány - vallja ugyancsak Stella Adler. - A sztár közönséget vonz, és mi nem fejlesztettük ki az együttes játékot ... Úgy látszik, nem vagyunk rá képesek. A sztár .. össze tudja tartani az előadást. Persze Csehovot nem szabad sztárokkal játszatni, de a *Hamletet vagy a Warrenné mesterségét* - szabad, sőt, kell."

Ám lássuk tovább a történet sorát: a XIX. század második felére a hagyományos angol, állandó színtársulatok mintájára minden műfajban és irányban sokszínű színházi kultúra bontakozik ki Amerikában - a leleményes üzletember legnagyobb örömére, aki tévedhetetlenül ráhibáz, hogy miképpen lehet a színház népszerűségéből pénzt csinálni. Sokat. Például: egy-egy New York-i sikerprodukciót évtizedekig utaztatnak és játszatnak mindenfelé; így sorvadnak el sorra a vidéki színtársulatok, s a több ezres szériaelőadásoktól így degradálódnak fáradt rutiniékké oly nagy színészek Is, mint James O'Neill, a dráma író apja. A képletet a *Hosszú út az éjszakába cí*mű drámából jól ismerjük. Az üzlet-szellem ellenhatásaként bont zászlót már a XX. század elején újfajta, modern mű-vészek törekvéséből a mind a mai napig tartó anti-Broadway mozgalom, az amerikai színjátszás egyik döntő sorsfordulata.

A másik döntő sorsfordulat az eredet színpadi hagyományt továbbvivő filmművészet rohamos elterjedése. A nagy amerikai filmsztárok az élő színpadról léptek át a filmvászonra: Mary Pickford, „a világ sweetheartja", Lilian Gish, Clark Gable vagy a nemzeti hősként elsiratott Douglas Fairbanks is az eleven amerikai színjátszás színpadán születtek. Sokat köszonhet az amerikai színjátszás Európának, de a film közvetítésével Európa, sőt, az egész világ is Amerikán¬nak; mert az amerikai film virulens léte¬zésének - film és színpad kölcsönhatása¬képpen - a világ eleven színjátszásába is sikerült becsempésznie az amerikai szín-játszás háromszáz esztendejét.

Üdvös hatása mellett a film árnyoldalai: a népszerűségvesztést követő szín-házi válság, a vidéki színházak még rohamosabb pusztulása és ezt követően a Broadway és mammuttőkével operáló pénzembereinek egyeduralma.

Az ellenállás egyfelől a Little Theatre (kisszínház) mozgalommal, másfelől Baker professzor drámaiskolájával) indul: az ő nevelése O'Neill - teremtő őse az egész XX. századi modern amerikai színpadi irodalomnak.

A kisszínházak fittyet hánynak az üzletnek, a „művészet"-re és a modern szerzőkre esküsznek (O'Neill, Shaw, Csehov stb.), akiket ma már modern klasszikusoknak nevezünk, és a Copeau, Reinhardt s a mindmáig verhetetlen Sztanyiszlavszkij hatására megújított színjátszásra,, amely szakít a sztárrendszerrel, a naturalizmussal, a látvány abszolutizálásával, és az együttes bensőséges realizmusára figyel. Sorsuk lehangoló: legtöbbjük elhullik a pénz elleni szélmalomharcban, vagy beadja derekát, és maga is a pénzre kacsint. A két szerencsétlenség gyakran együtt jár: az üzlet megbukik, és ezután üt a dicstelen befejezés órája. (Az 1930-as nagy gazdasági válság is megteszi a magáét.) De mint minden nemes törekvés, a kisszínházmozgalom sem vész a semmibe: létezése jótékonyan befolyásolja a Broadwayt, serkenti a művészi becsvággyal nekilendülő drámaírókat, és munkája magvaiból új hajtásokat növeszt a jövő.

A második világháború után, a harmincas években nyit a Group Theatre. Vezetői közt Harold Clurmannel az élen ott találjuk a későbbi nagy színházi reformereket: Elia Kazant, Lee Strasberget és Stella Adlert, az örökifjú élő hagyományt. A baloldali mozgalmakkal el-jegyzett Group az elkötelezett szerzők

(Odets, Saroyan, Irwin Shaw és mások) szekerét tolva keserves küzdelmek árán több mint tíz évig tartja magát, és az ő érdeme a Sztanyiszlavszkij-módszer vagy ahogy náluk családiasan nevezik : a „method" elterjesztése Amerikában, (Van, aki bevallja, van, aki tagadja - e sokféleképpen értelmezett tanítás még ma is a legnagyobb kedvezmény elvét élvezi az amerikai színjátszásban, holott ott is avantgarde-dömping van.) The Fervent Years című könyvében Clurman a Group sikereinek és törvényszerű bukásának krónikása is. „Tevékenységünk alapvető hibája az volt - írja -, hogy míg művészileg igaz színházpolitikát igyekeztünk megvalósítani, anyagilag az üzletszínház bázisára támaszkodva haladtunk tovább. Eszközeink és céljaink fundamentális ellentétben voltak egymással . . ." Majd Robert Ardrey szavaival a kisszínházmozgalom általános analízisét is megfogalmazza: „A Group halálra volt ítélve, mert feltételei az amerikai lényeggel szemben álltak. A Group arra törekedett, hogy az együttes fegyelmén keresztül fejlessze az egyéniséget, s hogy kollektív oldalról közelítsen az egyén problémáihoz; ezzel szemben az amerikai kultúra alapvetően individualisztikus."

A Broadway a második világháború után is kihívta az üzletszínház-tagadó szellemeket. A kisszínház nem veszett el, csak átalakult: ezután off-Broadwaynek, majd off-off-Broadwaynek nevezik.

Az első off-Broadway színház, a Circle in the Square a Greenwich Village-nek nevezett New York-i Montmartre-on nyit 195z-ben, s mit sem törődve az ilyes-fajta kezdeményezések törvényszerű sorsával, még ma is é1, megél és virágzik, sőt, mi több, színésziskolát tart fenn. (Finnyás modernek nem is tartják igazi off-Broadwaynek!) A Circle példájára egyremásra szaporodnak az off-Broadway színházak, s az üzletszínházzal szembeni kiállásuk és kihívásuk a kimúlt kisszínházakkal tart rokonságot - csak az időközben lefutott húsz esztendő új modernségének új változataival lepik meg az amerikai színjátszást.

Az igazi nagy színházi robbanás a hatvanas évek off-off-Broadway szertelenségeivel rázza meg az amerikai színjátszás fundamentumát, amikor Joe Cino Caffe Cino nevű piciny kávéházában új írók és színházművészek előtt kinyitja a kísérletezés kapuját; de legjelentősebb pillanata Ellen Stewart, az amerikai színházteremtő géniusz már-már legendás alakjának felbukkanása 1962-ben: anyácska - Ellen Stewart; ezért nevezték el színházát La Mamának, ahol hosszú ideig saját ruhatervező-keresetéből tartotta el új írókból, rendezőkből és színészekből álló keresztes hadát. Ellen Stewart mágnesként vonz magához minden értéket, és ami oly ritkán társul az efféle érzékenységgel - még a pénzszerzéshez is ért: alapítványokat szerez, mecénásokat állít a La Mama mellé, több száz új amerikai író még több száz új darabját mutatva be két évtized alatt. Sikere világraszóló : ma már Európában, Dél-Amerikában, Ausztráliában és Japánban is játszanak La Mama fiókcsoportok.

Anti-Broadway színházat csinál az örökmozgó Joseph Papp is: az ő terrénuma nem a kicsiny, hanem a város és privát személyek támogatását élvező óriás vállalkozás; az off-off-Broadway szülötte a számos néger és spanyol színház, nemkülönben egyes templomokban működő csoportok, amelyek néha szókimondó, kifejezetten szexközpontú, Artaud módjára kegyetlen előadásaikkal ej-tik ámulatba az embert; és az anti-Broadwayhez sorolandók a Csipkerózsika-álmukból felébredt regionális szín-házak; színvonaluk emelkedő tendenciát mutat, s a jóslat szerint rövidesen ők lesznek Amerika rendezőinek és színészeinek legnagyobb fogyasztói. Ugyan-így anti-Broadway az egyre szaporodó nyári, vacsora, közösségi és szabadtéri színház, és mind közt a legfontosabb-ként: az egyetemek amatőrből hivatásos szintre emelt és fejlesztett színházai-nak végtelen sora.

A variáció végtelen

Hazájuk színészképzéséről még sem könyv, sem tanulmány nem jelent meg az Egyesült Államokban; feljegyzéseim csupán egy kíváncsi turista néhány jellegzetes iskolatípusról készült pillanatképeinek tekintendők.

A hivatásos színészek oktatása viszonylag újdonság Amerikában. A hajdani színész vagy a társulati munka köz-ben, vagy valamelyik pályatársától tanult. Az American Academy of Dramatic Arts (1884) kétéves iskolája az egyet-len kivétel, s noha még ma is viruló műintézete kismillió saját nevelésű sztárral kevélykedik - sznob pesti értelmiségi módján -, modernként jegyzett tanácsadóimra hallgatva, én elkerültem az akadémikus Akadémiát.

Sajátosan amerikai jelenség hivatásos színészek oktatása az egyetemeken, ami a még ma is virágzó, de ősrégi eredetű amatőr hagyomány egyik hajtásaként nőtt ki századunk első évtizedeiben - a kisszínházak, az anti-Broadway és az „antiüzlet" korszakában. E színészképzés platformja (színjátszás és színészképzés egymás tükörképei) nem esett messze az új színházi törekvésektől.

A programcsinálók hazai tradíciók hiányában az európai konzervatórium mintáját választják - és Sztanyiszlavszkijt, aki majdnem annyira Amerika nemzeti hagyományaként fungál, mint idehaza Shakespeare.

New York University (New York Egyetem)

A New York University, a továbbiakban csupán NYU, azaz a kezdőbetűket fonetikusan összeolvasva: ENVÁJJU a Művészetek Iskolája keretén belül 1966-ban kezdett színészoktatást. Theodore Hoffman, a színészprogram megalkotója, a Carnegie Institute színésziskolájának hajdani spiritusz rektora, a NYU színésztanszakának igazgatója volt az informátorom. Beszélgetésünkben Kari Weber, a rendező-tanszak vezetője is részt vett; egyik megjegyzését mottóként írtam fel gyarapodó anyagom dossziéjának borítójára: bár a rendezés művészete a XX. századi Amerikában jócskán előretört, és Chaikin, O'Horgan, Alan Schneider vagy mások személyében a világ színvonalát nemcsak elérte, de túl is szárnyalta tán - az amerikai színjátszás alapjában véve nem rendező-, hanem színész- és drámaíró-központú volt és maradt. Még a rendező barát Ellen Stewart is így köszönti közönségét előadás előtt: „Jó es-tét, hölgyeim és uraim! Ü[d]vözlöm önöket a szerzőnek és a színház minden formájának szentelt kísérleti színházunkban!"

Az NYU példáját Amerika legjobb egyetemei követték, s közülük eddig tizenkettő az oktatás következő alapelveiben megegyezve - szövetségre lépett egymással:

1. szakítás a típusszereposztással; 2. nyitás az ensemble és a repertoárszínház felé; 3. hivatásos művészek nevelése; 4. felvételi vizsga tehetség alapján; 5. a tantestületnek akadémiai státustól független, a pályán szerzett érdemek szerinti kiválogatása; 6. ösztöndíjak és a diplomások további támogatása.

Az NYU - akárcsak a többi magán-egyetem - óriási tőkéjét a tandíjakból (magas : öt-hatezer dollár évente), privát alapítványokból, barátok, nagyvállalkozók, öregdiákok, részvénytársaságok és

emberbaráti intézmények támogatásából szerzi. A viszonylag kis számú hallgatónak juttatott ösztöndíj is magánosoktól ered. (A mecénás duplán jól jár - a mű-pártolás dicsősége mellett adományát levonják jövedelemadójából.)

Az alapelvektől eltekintve az oktatási program minthogy az intézmények nem tűrik az uniformizálást a tanul-mányi évek, az előadások száma, a kor-határ stb. tekintetében el-eltér egymástól, de a lényeget illetően az NYU programját bízvást az egyetemi hivatásos színészoktatás reprezentáns formájának tekinthetjük Amerikában.

Az NYU színészoktatása nem egyet-len üdvözítő módszerre esküszik, növendékeit mind elméletben, mind gyakorlatban a modern és a régi tanokba is bevezeti, mert a különböző műfajok és a különböző működési területek egyiket sem nélkülözhetik.

A felvételi vizsgákat a Szövetségbe tömörült egyetemek egy-egy megbízottjuk jelenlétével Amerika nyolc nagyvárosában tartják, úgy hangolva össze az időpontomat, hogy a pórul járt jelentkezők még egy másik helyen is szerencsét próbálhassanak.

A követelmény két-háromperces, bármely műfajú monológ, majd az érdeklődési kört és a jellemi kvalitásokat fürkésző interjú. Az „odisn"-nel ellentét-ben (bár ennek is ez a neve) itt már nem egy bizonyos szerepre alkalmas szereplő, hanem alakváltozásra képes színművész-jelölt kerestetik.

A művészetek iskoláján belül az NYU kétféle színészképzési lehetőséget kínál. A „színházi program" három, illetve előképzettség nélkülieknek négy esztendő.

Alsó korhatár tizennyolc - felső korhatár annál kevésbé sincs, mivel az I. évesekkel gyakorló művészek is együtt tanulnak. A továbbjutás nem automatikus, a munkát hónapról hónapra értéke-lik, s mindenki bármikor eltanácsolható.

A gyakorlati tárgyak közül a növendékek minden évben tanulnak színjátszást, mozgás-, hang- és beszédképzést. Az első év gyakorlatához a díszletezés, világítás és más technikai ismeretek külön tantárgyként tartoznak hozzá.

Az első év elméleti tárgya: „A kutatás és a fogalmazás módszerei" az elméleti felkészülésre és a szép, tiszta angol fogalmazásra tanít. A második év elmélete a színpadi zenével és a színház és dráma történetével foglalkozik. A harmadik évben „A művész és a társadalmi válto zások a bizonytalanság korában" című stúdium pontosan azt a kérdéskomplexumot járja körül, amit az izgalmas cím ígér.

A kötelező elméleti tárgyakkal azonos pontszámban kötelezően választható évente az NYU érdekesnél érdekesebb tanfolyamai közül - ami csak tetszik. A gyakorlati és az elméleti órák pont-száma a gyakorlat javára eggyel több.

A pontszám a hallgatók elfoglaltságáról mit sem árul cl nekünk; de száznégy oldalas Bulletinjükben találtam egy mondatot, ami annál többet: „A hallgatók reggel kilenctől éjfélig vehetők igénybe próbák és előadások számára."

A színjátszás oktatása a fokozatosság elvét követi, s a színész önmagán végzett munkája, a. jellemábrázolás, jellemfejlesztés, a jelenetek kidolgozása és a különféle stílusgyakorlatokon keresztül jut el az inkább stúdiómunkának, mint közönség számára kész előadásnak szánt produkciókhoz. Az oktatásban fontos szerep jut az improvizációnak és az improvizációs játékok gyakorlásának. A módszer a különböző tanárok művészi hovatartozása szerint Sztanyiszlavszkij Brook és Grotowski tanításán alapszik; a tananyag a görögöktől napjainkig minden valamirevaló drámaíró munkásságát felöleli.

A színpadi mozgás, hang- és beszédképzés komplex tantárgyán belül a résztárgyaknak szigorú párhuzamossága uralkodik. A. különféle mozgásiskolák *gya*korlatait funkcionális anatómiával és jógával kapcsolják össze; a hangsúly a lehetőségek sokféleségére, nemkülönben a vokális képzés és a mozgás integrálódására esik.

A beszédtanítás alapja a hangritmus és a dallamvezetés az idegen és amerikai angolban; az egyéni beszéd kialakulásának geográfiai, klimatikus, társadalmi, gazdasági és műveltségi tényezőinek tanulmányozását dialektusban írt darabokkal és az életből ellesett karakterek beszédével dokumentálják. E tárgy keretében foglalkoznak az emberi fiziognómiával, a jelmezviseléssel, díszletismerettel stb., sőt, a növendékeket a „Show-Business" és az elhelyezkedés fineszeibe is beavatják. A záróvizsga „odisn"-ként funkcionál. S jelen vannak mind a rendezők, producerek, menedzserek, igazgatók stb., és úgy folyik le, mint különben.

E mesterségben nincsenek garanciák, de aki jól szerepelt a felvételin és becsülettel végigdolgozta a szemesztereket, kapott olyan felkészítést a pályára, hogy a tapasztalat szerint (s ezt értettem előzőleg a diploma indirekt hasznán) nagyobb eséllyel indul az „odisn"-eken - nem mert papírja van, hanem mert nagyobb a tudása.

„A drámai iskola" a színházi programmal szemben azoknak nyújt lehetőséget, akik a színházi gyakorlat mély tanulmányozása mellett szélesebb körű elméleti tudásra is számot tartanak. A képzés mindenki számára négy esztendő. Ám a hallgatók választási szabadsága a különféle oktatási módszerek között a mi rendhez, sőt rendszerhez szokott agyunk számára szinte felfoghatatlan. A gyakorlati tárgyakat New York különböző, az egyetemről független legjobb síniiskoláiban tanulhatják akár mind a négy éven át ugyanott, akár a fakultás egyetértésével évenként váltogatva. Stella Adler, Lee Strasberg hagyományosabb stúdiói mellett a Circle in the Square vagy a Kísérleti Színházak is választhatók. A kimeríthetetlen NYU Bulletinben lapozgatva, a tizenegy, szemeszterenként felváltva. látogatható kísérleti színház között Squat címszó alatta következő sorokra bukkantam: „Előadásaik az artaud-i elvek és... a mixed-media happening technikájának szintézisét tükrözik. Peter Halaz és Anna Koos... " „Peter Halaz"-t és „Anna Koos"-t remek előadásukból és személyes beszélgetésünkből is jól ismerem, míg a többi tíz kísérleti műhelyről mit sem tudok. De bizonyára ők sem a múlt századból maradtak ránk műemlék gyanánt. Es az NYU tárt, nyitott intézménye nemcsak hogy tiszteletben tartja és elismeri e vadonatúj kezdeményezéseket, hanem diplomát is ad azok kezébe, akik a színházművészetnek ezt az ágát választják.

„A drámai iskolá"-ban a pontszámok fele-fele arányban oszlanak meg gyakorlat és elmélet között. A kötelező elméleti tárgyak bizonyos pontszám erejéig szabadon választhatók az angol fogalmazás, a színház- és drámatörténet, történelem, képzőművészet, zene, film, filozófia, társadalomtudomány, antropológia, biológia, közgazdaságtan és a pszichológia köréből. Ezen felül - akárcsak a Színházi Programban - bizonyos pontszám erejéig kötelezően választ-ható az NYU bármelyik fakultásának bármelyik tantárgya.

A. vizsga itt is „odisn"-ként funkcionál... és megint elölről.

A Juilliard School

Micsoda öröm volt a paradicsomi Lincoln Center, New York modern művelődési központjának gyönyörű szobrok és fák közt szökőkutat csobbantó medencéjének káváján ücsörögve eltűnődni utált civilizációnk csakazértis szépségén! És micsoda káröröm, hogy ottlétem két hónapjából hat hétig a víz leereszt-vén, a szökőkút nem működött. Úgy, hát nálatok is?

Itt, a Metropolitan Opera, a New York City Opera, a New York City Ballet, a Repertory Theatre, a Music Theatre és a New York-i Filharmonikusok közelségében, velük a legszorosabban együttműködve és a tapasztalatokat megosztva, itt áll a Juilliard színművészeti konzervatóriuma. A Juilliard is magánintézmény, és bár nem egyetem, az egyetemek szövetségébe tartozik. A felvételi vizsga követelménye az NYU-val azonos. Az oktatás mindenki számára négy esztendő, a tantestület hivatásos művészekből áll, a hallgatók átlagéletkora huszonnégy év, a tandíj négyezer-ötszáz dollár évente. A hallgatóknak mintegy fele részesült az 1981/82-es tanévben magáneredetű ösztöndíjban.

Az iskola működéséről Suria Saint-Denis igazgatónőtől kaptam - kifogyhatatlan türelmének jeleként - többszöri felvilágosítást. Férjének, az iskola alapítójának, a világhírű színházművész és színészpedagógus, Michael Saint-Denis szavaival kezdte: „A drámai kifejezés minden lehetséges eszközével rendelkező színészt akarunk nevelni, aki szem-be tud nézni a ma és a holnap örökké változó színházának követelményeivel, és aki maga is részt tud venni ebben a változásban."

A Juilliard színészoktatása mind elméleti, mind gyakorlati téren az organikus összetartozás elvére épül, következésképpen - szemben az NYU-val - itt semmi sem választható szabadon, semmi sem hagyható ki, mert egyetlen lapszus az egész építmény összeomlásával fenyeget. Minden tantárgy - egyetlen egészet alkot.

Az iskolában négy éven át nap mint nap folyik színjáték-, mozgás-, beszéd-és hangképzés; az oktatás sokoldalúságát tartva szem előtt, a tanerőket évente cserélik. A test- és a hangképzés közt - mint az NYU-n - teljes a párhuzamosság.

Az első év a felfedezés és az előkészítés ideje, amelyben a legfontosabb a színész belső szellemi-érzelmi élete és fizikai eszközeinek kapcsolatát megteremteni hivatott improvizáció; nem kevésbé fontos prózának és verseknek egyszerű felolvasása, mint a hazai és idegen irodalom értékei élményszerű elsajátításának eszköze. Az év vége felé az improvizációs gyakorlatokhoz különféle maszkokat öltenek, mert - ez is Michael Saint-Denis tanítása - az arc takarása a belső koncentrációt segíti, és felszabadítja a fizikai kifejezés eszközeit. Az év folyamán kettő-négy színdarabbal (Shakespeare vagy a restauráció) készülnek fel a hallgatók. A második évben folytatódnak az improvizációs gyakorlatok, s csak félidőben kezdődik az improvizációk és a technikai munka összekapcsolása. A felolvasások most már különböző stílusban írt darabok gyors egymásutánjában követik egymást: ezt nevezik stílusgimnasztikának, s arra való, hogy a hallgatók a naturalista, realista, expresszionista vagy abszurd stílusban írt műveket is adekvát módon tudják megközelíteni. A harmadik év az interpretáció ideje: a tananyag Csehov, Shaw, Ibsen és a többi modern klasszikus; az iskola műhelyszínházában annyi darabot adnak elő az év folyamán, amennyire csak képesek. A tantestület segíti a növendékeket interpretációjuk folytonos megújításában, hogy elkerüljék a modorosságok beidegződését. A negyedik évben alakul meg a „Juilliard Színjátszó Társulat". Három produkciót készítenek elő, három különböző stílusban; ezek a Juilliard ezerszemélyes színházában kerülnek bemutatásra. Persze, ezek is „odisn"-ként funkcionálnak stb.

A hallgatók mind a négy évben tanulnak kulturális anyagot, és központi hely illeti meg a stílusok stúdiumát. „A stílus se nem archaikus, se nem akadémikus .. . - írja Michael Saint-Denis -, a stílus hatással van az egész életre, és saját korunk és országunk öntudatlan érzetével fordulunk különböző országok különböző korszakainak interpretálásához. A múlt rekonstrukciója halott dolog. Ugyanígy lehetetlenség a múlt utánzása. A múltat újra kell alkotni kortársi szemmel - mert az ember nem képes halál-veszedelem nélkül leválasztani magát saját koráról. . . A kortárs művész a múl-tat csak mai szemszögből ábrázolhatja, vagy a vele született tradíciók, elmúlt korok és idegen országok valóságáról szerzett tudása, értékelése és érzései szerint. Nincsen két világ - nincsen külön világa a modern és a klasszikus színház-nak. Csak egy színház van, mint ahogy csak egy a világ."

A világ egységének e boldog tudata teszi oly széppé a pillanatot, amikor az ember belép a Juilliard kapuján a 65. utcában.

Stella Adler Conservatory

Brustein szerint Stella Adler Amerika legnagyobb színészpedagógusa. Várójának falán újságkivágások hirdetik korát, nem titok, hát elárulom: Stella Adler nyolcvan esztendős, szőke, karcsú, mozgékony, okos és művelt - fiatal hölgy, akinek legféltettebb és legirigyeltebb kincse, hogy közvetlen tanítványa volt Sztanyiszlavszkijnak Amerikában. (Amint belép az ember, iskolájának várótermében a mester arany mellszobrával találja szembe magát.) *Stella Adler követte a mestert Párizsba is;* mellette dolgozott, amikor a módszer utolsó változatainak egyike megszületett. És Stella Adler a végleg kikristályosított „módszer" letéteményeseként azt vallja, hogy a színésznek nem az emlékezetére, hanem teremtő képzeletére kell hagyatkoznia az alkotásban, mert a tudatos múlt béklyóba veri a költészetet; a színésznek saját karakteréhez tartozó múltat kell kreálnia, és földhözragadt élményei helyett kétezer esztendő öröklött, ön-tudatlan memóriáját felszabadítva kell a színpadi élet közegében megalkotnia a figurát. E ponton áll szemben a „mód-szer" másik prominens képviselőjével, a röviddel ezelőtt elhunyt Lee Strasberggel, aki a színész saját tudatos múltjának és szenzuális élményeinek színpadi felhasználásában látja a hiteles alkotás előfeltételét.

Stella Adler tanításának másik „vesszőparipája" a színpadi beszéd tisztaságának finomítása és vigyázata. „A színészek mindenütt a világon jól beszélnek a színpadon, kivéve Amerikát" - olvastam egy interjújában. (Nálunk nem járt!)

Richard Scanlon, színház- és drámatörténész, az Adler-iskola főadminisztrátora kalauzolt el a kétesztendős tanítási programban, amely kötelezően írja elő mindvégig a színjáték-, a beszéd- és a mozgásórák látogatását. Ezen felül külön tandíj fejében felvehetők más speciális tárgyak is (stílusgyakorlat, a fizikai cselekvés módszere, vívás stb.). Az alsó korhatár tizennyolc év, felső kor-határ nincs. Felvételi vizsgát csak Stella Adler egy-egy személyes kurzusához követelnek meg. Az első év egyetlen szerzője Shakespeare: benne szintetizálják mindazt, amit a többi órán tanulnak. A továbbiakban a modern

klasszikusok és a mai szerzők szerepelnek a tananyagban. Külön elméleti oktatás helyett bevezető előadások ismertetik a kort, a kosztümöket, a korszerű mozgást; a modern klasszikusok, illetve a modern szerzők tanulmányozásához a növendékek végzik el a kutatómunkát.

A kétéves tanfolyamon kívül megfelelő tandíj fejében bárki látogathatja az iskola bármely óráját: de tizenöt hét a legrövidebb idő.

Stella Adler iskolájában a pálya sikeres művészei is szép számban tanulnak tovább. Ez nemcsak Adlert, hanem az amerikai színészt is általában jellemzi: a tanulás életfogytiglani. Marlon Brando még ma is vesz színészórákat.

HB (Herbert Berghof) Studio

A. hozzá hasonló kurrens iskolatípusok közt az övé a legjobb reputáció New Yorkban. Már külsejével is belopja magát a szívekbe. A Greenwich Village kellős közepén, a Bank Streeten, rozoga, fából ácsolt csigalépcsőn kocog fel az ember a harmadik emeleti előadóterem-be. „Én nem hiszem, hogy normális vagyok" - danoltam magamban blőd vigyorgással. Ezek itt sokkal szegényebbek, mint mi vagyunk! Hát elképzelhető, hogy idehaza egy tanyasi iskola képesítés nélküli tanítója leüljön egy ilyen sánta lábú, színehagyott, mázakopott „tanári asztalhoz"? Mert hogy New York legkiválóbb hatvankét művészének nem derogál!

A HB Studióban reggeltől estig nap mint nap, szombaton és vasárnap is tanítás folyik. A brosúrában hirdetett kreatív szabadság vezérelve itt kézzel-fogható valóság: a hallgató válogathat a színház és színjátszás körébe tartozó valamennyi stúdium között, ami csak a földön létezik. A HB-be tizenéves kortól kilencvenig mindenki járhat, és annyi órát hallgathat, amennyit akar s amennyire a pénzéből futja (nem drága), addig látogatja az iskolát, amíg bele nem un, a tanárok közül azt hallgatja, akit akar. Általában egy-egy foglalkozás egy egész délelőttöt vagy délutánt vesz igénybe. A növendékek többsége csak egyszer egy héten vesz részt a foglalkozásokon, de akinek pénze és ideje van, akár az egész napját is ott töltheti, és nem fog unatkozni. Hirdet a HB viszonylag igen olcsón egy színiiskolában általában szokásos tárgyakból össze-válogatott teljes programot is! Á HB Studio New York egyik legnépszerűbb színészcsináló helye.

Gyakornokság

Több tucat olyan szakszervezeti színház működik Amerikában, amely állandó tagjai mellett tíz-hetven gyakornokot is felvesz évente. Korhatár nincs. E gyakornokok végzik a színház körüli összes munkálatokat: varrnak a műhelyben, segítenek a világosítónak, súgnak, takarítanak, ácsolják a díszleteket stb. Elfoglaltságuk reggel kilenctől este tizenegyig tart. A különböző színházakban különböző a szokás. Munkájukat általában ingyen végzik, sőt, még a lakásért is és az ellátásért is fizetniök kell. De olyanról is tudok, ahol valami pénzt is kapnak, vagy ebédet vagy vacsorát. Van, ahol főzhetnek maguknak, van, ahol nem. A variáció végtelen. A gyakornokok színházanként más és más képzésben részesülnek. Itt mozgásgyakorlatokat végeznek, ott énekelnek vagy improvizál-nak, esetleg sportolnak *vagy* futnak. A gyakornokság nagy népszerűségnek örvend a színészi pályára készülők között, mert ha valamiféle szerephez is jut-nak robotolásuk helyén, a színházban, bizonyos pontszámkulcs és az eltöltött hetek száma szerint a szakszervezeti tagsági igazolványt - ötszáz dollár leszurkolása után - esetleg megkaparinthatják. Hogy mire mennek vele ? Erről szól feljegyzéseimnek jó néhány szava.

Creativity Expansion Workshops

Alkotóműhely. E szép cím alatt New York-i jó barátom, David Dowd színész, rendező, színésztanár kétszobás stúdiólakása található a 10. Avenue és a 43. utca sarkán, a harmincnegyedik emeleten. Iszogattuk a kávénkat, és bámultuk odalent az opaleszkáló-folyót.

David, holnapután utazom, és nem tudok semmit.

– Pedig folyvást az iskolákat bajod.

Éppen ez az. Az egyetemekre, a színiiskolákba viszonylag kevesebben járnak. A legtöbb szerencsétlen az ilyen privátnál tanul, mint te vagy; milyen szempontok szerint tanítod te a növendékeidet?

- Szempontok? Csak egyetlen szempont van: a művész saját szempontja.

– *De hogy néz ki ez a gyakorlatban? -* Azért jönnek hozzám, hogy felfedezzem őket saját maguknak. Én nem sulykolok beléjük idegen anyagot; tiszteletben tartom személyiségüket.

- *És a technika?*

- Mindenkinek saját technikája van, azt kell továbbfejleszteni és lefordítani a színház nyelvére.

- *Tegyük fel', hogy bekopog hozzád vala-ki... egy fiatal leány. Színésznő szeretne lenni. Honnan tudod, hogy tehetséges-e?*

-- Ezt sose lehet előre tudni. Alkotni akar, és én azét vagyok itt, hogy segítsek neki.

De hogy kezded el az egészet?

– A legtöbbször megkérdezem: hogy kezdjük el ? És a válaszából már kezdem megismerni a személyiségét.

– *A személyiség, a személyiség ! Szép ! De hát ebből ered a típusszereposztás, a típusba merevedés, a rugalmatlanság. Hát nem?*

- A szereposztás nálunk a külső és a karakter alapján történik. Eszerint kapnak vagy nem kapnak szerepet az „odisn"-eken. Az a feladatom, hogy segítsem őket egyéniségük és karakter-jegyeik hasznosításában: ez az érvénye-sülés útja. A színészet - kár volna tagad-ni - épp annyira művészet, mint üzlet. De személyiségüknek ezt a medrét aztán szélesíteni kell,

- *Hogyan?*

– Fokról fokra. Karakterjegyeiktől mindig egy icipicit elütő feladatokkal. *És a tananyag? A szerepek?*

-- Ki mit választ. Csak észrevétlenül szabad irányítani.

– *A fene azt a nagy szabadságot ! Vala-mit csak megkövetelsz tőlük?*

- Sokat. Fegyelmet, pontosságot, szabadon választott feladataik tökéletes megoldását, a műhely munkájának és társaiknak tiszteletét.

- *Itt voltam a múltkor egy órádon. Mik voltak azok a gyakorlatok?*

- Improvizáció, etűdök, légzés, koncentráció, a test tudatosítása. A gyakorlatok régiek, mint maga a színház, de mindig megújulnak a színész személyisége és a kor új fogalmai szerint.

- *Szeretsz tanítani?*

- Imádok. Egy vibráló, bűvös kör alakult ki köztünk: a műhely szelleme. Egymásnak adjuk az új meg új impulzusokat.

- *Egy utolsó kérdés, amit már mindenki-nek feltettem. Szerinted miért akar mindenki színész lenni Amerikában?*

– Már a közelsége is nagyszerű: oly sokoldalú, oly elbűvölő és oly érdekes az amerikai színház. Hát nem tudod ?

– *Hát nem. Mit gondolsz, honnan jöttem én, hogy a ti szemtelenül drága jegyeiteket meg tudjam fizetni?*

„Ah! Amerikába!"

SZÁNTÓ JUDIT

Egy szerzők szíve szerinti színházi ember

Budapesti beszélgetés Jon Joryval

A mai amerikai színházat bemutató műcsarnokbeli kiállításnak - melynek, mint szigorúan vett kiállításnak méltatására nem vagyok illetékes - speciális, a mű-fajon belül úttörő érdekessége, hogy középpontjában, a színháztörténeti múlt és a jelen átfogó, részletekbe nem menő bemutatása után, egyetlen konkrét színház részletes illusztrálása áll. Ez a színház, az Actors Theatre of Louisville, rövidítve ATL, Kentucky egyik nagyvárosában működik, s egyike a ma már kilencven tagot számláló ún. regionális színházi hálózatnak. Mint a szín-ház bemutatására szentelt első terem anyagából megtudjuk, az 1964-ben alakult együttes az utóbbi évtizedben, az 1969-ben odaszerződött Jon Jory igazgatói-főrendezői működése alatt, a mai amerikai dráma kultuszát tűzte ki fő céljául, bár műsoruk egy kisebb, a rentabilitást szolgáló részében a klasszikusoktól a krimiig más típusú darabok is szerepelnek. Ezekből azonban évente csak három van - ezzel áll szemben évi mintegy harminc-negyven eredeti hazai bemutató, Jon Jory korszaka alatt összesen több, mint száznegyven. 1982-ben például hat egész estét betöltő, három egyfelvonásos és tizennyolc jelenetterjedelmű amerikai újdonságot kínáltak a közönségnek.

Számok, számok, impozáns számok . . . Az egymilliós városban évente kb. 225 000 nézőt vonzanak; 18 000 bér-letet adnak el, ami egymagában kilencvenhat százalékos házat biztosít. A nézők tíz százaléka színes bőrű - a lakosságon belüli arányszámuk tizenkét százalékos -, ez egy déli államban rendkívüli eredmény. Külön nevezetességük az évi két fesztivál, amely nemcsak a többi államból, de egész Európából is vonzza a főleg szakmabeli érdeklődőket. Az őszi fesztivált a rövid műfajoknak, a tavaszit az egész estét betöltő újdonságok-nak szentelik, s a mai amerikai dráma jó néhány országos nagy sikere e fesztiválokról indult el. (D. L. Coburn: Kopogósrömi, Marsba Norman: *Kíjutni*, Beth Henley: *A szív bűnei*, John Pielmeier: *Ágnes, Isten lánya* stb.)

A kiállítás további, hasonlóan eredeti elgondolása, hogy az ily módon fókuszba állított színház gyakorlati kóstolót is adjon munkásságából, művészetéből. Az ötlet kitűnő, a megvalósítás kevésbé. Az eszményi persze az lett volna, ha egy „komplett" produkciót láthatunk, mondjuk, a fent említett reprezentatív bemutatók közül, erre azonban nyilvánvalóan nem volt lehetőség - amellett a kiállításon belül ez nem is lett volna megoldható. Így *aztán* egy e célra ügyesen berendezett kis sátorszínházban kaptunk három, egyenként mintegy negyvenperces programot, ízelítőt a kedvelt rövid műfajokból. Az első program egy monodráma volt, Ken Jenkins *Rupert születésnapja* című írása, Jon Jory rendezésében; a másodikban egyfelvonásost láthattunk, Kent Broadhurst A *szemlélő szeme* című művét, Steven D. Albrezzi rendezésében, a három szerep egyikében a monodráma szerzőjével, Ken Jenkinsszel, míg a harmadik program három jelenetet egyesített, az immár harmadik funkciójában megismert Ken Jenkins rendezésében: Jane Martin *Tizenöt per*cét, valamint John Pielmeier és az író-ként is ténykedő Jon Jory *„Mogyoró" lebukása*, illetve *Cervelles au beurre noir* (vagyis Borjúvelő barna vajjal) című műveit. Mondjuk, hogy jelentéktelen írásokkal ismerkedhettünk meg, igen átlagos, bár profi megvalósításban; a mű-sorok elsősorban az angol nyelv barátainak és tanulóinak szereztek kellemes élményt, s mindenesetre különleges szín-foltot képviseltek a múzeumlátogatók rutinjában. Kivétel egy volt: a monodráma alakítója, a színes bőrű Isabel Monk igazi „force de nature", akinek pórusaiból is színház csöpög. Igaz, a négerekkel kicsit úgy vagyunk, mint az olaszokkal: számunkra ők a magánéletben, utcán, házban, kertben is színházat játszanak, s aligha vagyunk hivatottak megkülönböztetni e természetes komédiázást a hivatásszerűen űzöttől. Isabel Monknak bármit elhittünk volna; ha azt állítja, valóban ő volt az a tizen-három éves kislány, akit egy éjszaka a farmon hármas élmény ért: a házban anyja vajúdott egy nehéz szüléssel, neki megjött az első havivérzése, és közben, maga is váratlanul az anyaságra megérve, világra segítette kínlódó tehenük Rupert nevű borját - eszünkbe se jutott volna kételkedni; az átlagos naturalista monológot épp az hitelesítette, hogy egy számunkra érdekessé vált ember saját élményeként éltük meg. A többire boruljon inkább fátyol. Kabarészintű szkeccsecskék elvált házastársak, illetve rivális piktorok torzsalkodásáról, a hajdani női sérelmeit megtorló emancipált hivatalfőnöknő egy sikeres bosszúakciójáról, és - *ez a Tizenöt perc* - sután érzelmes kis incselkedés, kontaktuskeresés címén, a Nagyérdeművel, amely nyilván minden alkalommal zavart feszengéssel fogadja a színésznő privátnak színlelt barátkozási kísérletét, amely egy percig sem hat őszintének. E szerény munkák nyilván jócskán alatta állnak az ATL legjobb átlagszínvonalának; bizalmunkat fejezzük ki azzal, hogy nem boncolgatjuk őket tovább.

Hallgassuk meg inkább az igazgató-főrendező, rendező-író Jon Joryt, aki öt napra a vendégünk volt. Ez a szakállas, mosolygós, nyílt és nyitott férfi szerencsés embernek: bölcsnek látszik, aki dönteni tudott élete felől, s azóta döntése szerint él.

*

- *A kiállítás látogatói számára - akik-nek többsége nyilván színház iránt érdeklődő ember - mostantól fogva a mai amerikai színház elsősorban az ATL-ben testesül meg. De vajon így van-e ez magában Amerikában is? Bizonyára feltette magának a kérdést: miért esett az ottani kulturális hatóságok választása éppen önökre? Megfelel-e a választás tevékenységük országos hatósugarának?*

- A hízelgő választásnak két oka lehetett. Az egyik, hogy a magunk szűkebb közösségében, Louisville-ben nagyon népszerűek vagyunk, a másik, hogy - szerénytelenség nélkül állíthatom - nálunk többet senki nem tesz a mai amerikai drámáért. Ami országos ható-sugarunkat illeti, ha az USA méreteit tekintetbe vesszük, erre nem egyszerű a válasz. Előadásainkat nyilván kevés más államlbeli néző látja, bár az ország minden tájáról rendszeresen hozzánk látogató kritikusok informálják őket. Viszont ami adott esetben lényegesebb - és egyben ismertté válásunk legposszibilisebb útja -, évi harminc-negyven amerikai ősbemutatónk legjavát országszer-te játsszák, igen sok közülük nyomtatásban is megjelenik, és a plakátokon, könyvborítókon mindig ott szerepel az ATL, mint az adott mű bölcsője. Persze azért nem mondunk le színpadi munkánk megismertetéséről sem; jövő-re ezért is indulunk országos turnéra.

- *Önök, úgy tetszik, felírhatják színhá-*

zuk homlokzatára múlt századi klasszikus költőnk, Vörösmarty Mihály nálunk gyakran idézett mondását: az eredeti dráma a nemzeti színjátszás lelke. Nálunk e mottót a hazai dráma alapvető missziója: a nemzeti identitás megtalálása és hirdetése is sugallta. Vajon szüksége van-e Amerikának is identitása proklamálására? Más szóval: voltaképp miért döntött ezelőtt tizennégy évvel úgy, hogy színháza tevékenységének középpontjába az amerikai dráma kultuszát helyezi?

- Először is: nézetem szerint Amerikának igenis szüksége van rá, hogy identitását a színház is kutassa és kifejezze. Más kérdés, hogy bemutatott drámáink erre persze nem egyformán alkalmasak, bár szerencsére e téren határozott fejlődésről beszélhetünk. Az első években nem volt rá módunk, hogy a kéziratok között saját politikai és társadalmi elveink szerint válogassunk. Mivel az országos műsoron az idősebb generációk művei domináltak, mi pedig a fiatalokat akartuk fórumhoz juttatni, célunk eleinte egyszerűen csak az lehetett, hogy a jelentkezők előtt vendégszerető kapukat tárjunk. Aztán kibontakoztak a máig tartó viták: őrizzük-e meg ezt a teljes nyitottságot vagy pedig alakítsunk ki a drámai repertoár terén saját szemléletet és stílust. Persze még ez utóbbi álláspont képviselői is tudják, hogy ez mégsem jelentheti egyetlen szemlélet, egyetlen stílus teljes hegemóniáját, mert az amerikai színház nagyon változatos, a fiatal írók pedig igen sokféle filozófiát és áramlatot képviselnek; magunkat csonkítanánk meg, ha erről nem vennénk tudomást. Másfelől most sem játszunk el mindent ami túl mélyen sérti saját meggyőződésünket, azt elhárítjuk vagy továbbküldjük. Ha például a benyújtott darab éppúgy színre kerülhetne a kommersz színházban is, eljuttatjuk a megfelelő ügynökséghez.

- Tehát akkor hol tart most a vita? Áhszolút nyitottság vagy elindulás egy meghatározott irányban?

A vita egy kompromisszumnál tart, amit azonban én üdvösnek és sokat ígérőnek tartok. Jövőre színházunkon belül valamiféle fiókszínházat akarunk nyitni, a társulat legjobb tagjaiból, az ATL tulajdonképpeni magvából. Itt megpróbálnánk kifejleszteni saját házi stílusunkat, hosszú próbaidő alatt kibontakozó, rögtönzéssel kombinált kollektív munkával, amelynek végén jönnének létre a kész szövegek. Ezek között bizonyára sok lesz a politikai jellegű. És ha már itt tartunk: több beszélgetés nyomán úgy látom, önöket nem elégíti ki darabjaink tematikája, konfliktusfelvetése. Hadd tegyek egy merész javaslatot. Írják meg nekünk, milyen témák izgatnák önöket a mai amerikai élettel kapcsolatosan, és mi feldobjuk ezeket a témákat szerzőinknek. Biztos vagyok benne, hogy rövid időn belül több darabot is küldhetünk önöknek!

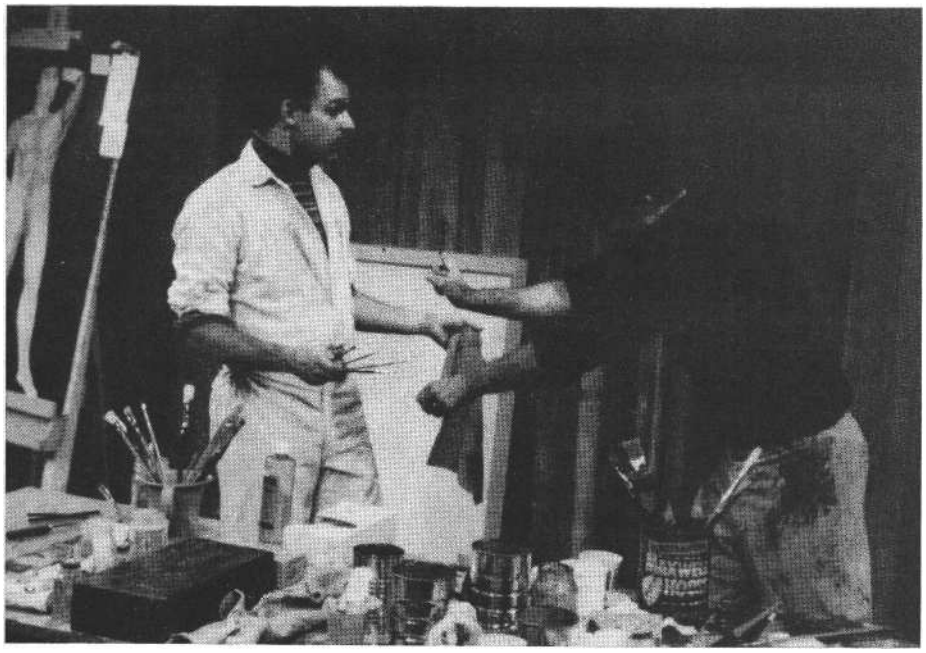
Jon Jory a louisville-i Actors Theatre épülete előtt

Vagyis ön hisz a felülről rendelt és mégis ihletett alkotásokban?

- Miért ne? Nálunk ez, főleg kezdő írók esetében, jól bevált gyakorlat. A szerző úgyis csak azt a témát írja meg, amelyikről van mondanivalója. Persze azt nem garantálom, hogy a művek zseniálisak lesznek. De a drámaírást nem szabad fetisizálni. Szerintem a géniusz nagyszerű dolog, de ha nincs, a drámaírásról akkor sem szabad lemondani. Jó szándék, kemény munka és jó közösségi szellem a színházban: ha ez megvan, akkor lesznek új drámák. Mi például ma már mintegy száz szerzővel tartunk kapcsolatot, és évente mintegy négyezer kéziratot kapunk. Írnak az ATL tagjai is; tavaly színházon belül hirdettünk darabpályázatot, amelyre harminchét mű érkezett be! A nyári szünetben pedig csak dramaturgiai munkával foglalkozunk. Azén nyári penzumom például körülbelül százhúsz darab elolvasása; ezeket a dramaturgia szabja ki rám, az általuk elvégzett előzetes rostálás után. Ha szabad ötletet adnom: valamelyik vidéki városban önök is létrehozhatnának egy hason-ló, csak hazai drámák megíratására és bemutatására specializált színházat; azt hiszem, kiderülne, hogy igazam van.

Mr. *Jory, őszinte teszek. Ön a szakma előtt tartott előadásán a II. világháború utáni drámaírás három nemzedékéről be-szélt. A z e/sőt képviselik az egyetemes köz-kinccsé vált nagy mesterek: Miller, Williams, Inge, sőt, a fiatalabb Albee is. A hatvanas években s a hetvenes évek első felében őket követte egy olyan nemzedék, melynek ön által említett képviselőit: Lanford Wilsont, Arthur Kopitot, David Rabe-et, David Mametet, John Guare-t, Ed Bullinst, Sam Shepardot, Megan Terryt, Jean-Claude Van Itallie-t névről s egy-egy művük kiadásából-előadásából ismerjük ugyan, de koránt-sem értékeljük őket oly magasra, mint elődeiket. Ön most egy harmadik generációról beszélt, melynek tagjai a hetvenes évek második felében indultak, közülük jó néhányan épp az önök színpadáról. Egyik legutóbbi nagy sikerük azóta a Broadwayn is telt házakat vonz: John Pielmeier misztikus drámája, az* Ágnes, Isten lánya. *De vajon ön szerint a saját szeplőtelen megtermékenyüléséről meggyőződött, eksztázisában csecsemőgyilkossá vált kis apáca kifejezi-e Amerikát olyan szinten és olyan általános ér-vénnyel, ahogy hitünk szerint Willy Loman kifejezte?*

Azt hiszem, ilyen igényt még önmagunknak sem merhetünk bevallani. Ágnes ugyan figuráját most szimbolikusan értelmezve - talán többet reprezentál, mint első látásra kitetszenék, de Willy Loman óta túl sok változás történt, és pillanatnyilag nem tudok elképzelni olyan darabot, amely e változásokat közös művészi nevezőre hozhatná. Amerika túl nagy, túl heterogén ország. Az utas sok azonos elemet lát: mindenütt azonos reklámok villognak, hatalmas sztrádák szövik át egyhangúan az országot, a keleti parttól a nyugatiig azonos vendéglők invitálnak azonos cégérekkel, s az utas már-már azt hiszi: azo-



Jelenet a louisville-i társulat egyik budapesti előadásából (Kent Broadhurst: A szemlélő szeme)

nosak a magatartásformák is. De épp a mi íróink is jelzik, hogy ez mennyire nincs így. A kis közösségeknek - s szerzőink zöme ilyenekből jön - egész mások a problémáik, mint a metropolisok-nak. S mégis, az utóbbiaknak is fontos lehet, amit az előbbiekről megtudnak. Bizonyság rá, hogy a Broadwayn jelenleg futó négy komoly darab közül kettő a mi műhelyünkből került ki (új programunk tíz éve alatt egyébként tizenkét bemutatónk ment át a Broadwayre).

- Vagyis önben sem él elképzelés arról, hogy milyen lehetne a harmadik nemzedék nagyformátumú nemzeti drámája?

- Hadd ne feleljek most erre. Én az írót akarom szolgálni, és nem kívánom megmondani neki, hogy mit gondoljon; isten őrizz attól, hogy az írók az én gondolataimat gondolják, hátha azok nem is olyan fontosak. Mégis az az érzésem, hogy ez ki fog alakulni, s legközelebbi találkozásunkkor e tárgyban már többet mondhatok. Egy biztos: szilárd meggyőződésem, hogy Miller és Williams, az aranykor óta most indul útjára a legizgalmasabb drámaírói nemzedék. De ezt nem deklarációkkal akarom bebizonyítani, hanem az ő műveiken át. Az írók dolga, hogy megírják darabjaikat, a miénk az, hogy dolgozzunk velük és bemutassuk a kész műveket, akár jók, akár kevésbé jók.

- Önök - az eddigiek értelmében igen logikusan - nagy teret biztosítanak az egyfelvonásosoknak, sőt, a rövid jeleneteknek is. Mit szól ehhez a közönség, amely legalábbis nálunk nem nagy híve e mi/fajoknak? Es másfelől: nem érzik-e e kis műfajok korlátait, a bennük tükröződő világkép szükségszerű töredékességét, kényszerű lekerekítettségét ? Hiszen a Budapestre e/hozott öt jelenet, illetve egyfelvonásos között - ugye kimondhatom? - sem igen akadt mestermű-nek nevezhető.

- Budapesti műsorkínálatunk korlátaival nagyon is tisztában vagyok. Választásunkat egyfelől műszaki és káderokok szabták meg, másfelől a kiállítást finanszírozó állami szerveknek is volt beleszólásuk; ők pedig nem óhajtották, hogy az USA-ról kedvezőtlen, az ellentmondásokat hangsúlyozó kép alakuljon ki, holott műsorunkon amúgy az ilyen művek igen jelentős helyet foglalnak el. Az is igaz, amit a közönségről mond, bizony nekünk is stratégiát kellett kidolgoznunk a rövid műfajok elfogadtatására; általában nagyon népszerű, biztos sikerű produkciók közé iktattuk őket. Később aztán segített az országos elismerés; a helyi közönség fantáziáját is fel-piszkálta, hogy ugyan mitől vagyunk mi olyan híresek.

Ám ami a műfaj korlátait illeti, általánosságban nem hiszek bennük. Ha elismerjük a novella, az elbeszélés, a karcolat jogosultságát, miért tagadnók ezek színpadi életképességét? Sokszor elég az emberi élet egyetlen fordulópontját ábrázolni, az előzmények és következmények már nem érdekesek. Vagy itt van a színpadi karcolat műfaja. Megfigyeltem: az amerikai drámaíróknak, mint meghatározott speciesnek, az a szokása, hogy időnként leállítják a cselekményt: hadd mesélje el valamelyik szereplő, milyen megrázó élményben volt része tízesztendős fejjel, az észak-dakotai Bismarckban. Nos, nálam kiélhetik ezt a hajlamukat, anélkül, hogy mindenáron egész estét betöltő drámát kelljen kanyarítaniok a számukra fontos mozzanat köré .. .

Egyfelől igaz, hogy a rövid műfajok a kezdő íróknak nyújtanak ideális gyakorlóterepet, s mi ezért is vállaljuk fel őket; másfelől viszont befutott, sikeres szerzőktől, egész estés drámák mestereitől is gyakran rendelünk egyfelvonásost, jelenetet, s kiderül, hogy mindig van ilyen lélegzetű mondanivalójuk - szerintem az érett írónak mindkét formát rendszeresen gyakorolnia kellene. S még mindig jobb egy tömör egyfelvonásos egy túlírt háromfelvonásosnál, amely olyan, mintha a hamburgerbe hús helyett zabpelyhet töltenének.

- Mr. Jory, ön elsősorban rendező; az írás, úgy érzem, csak „részfoglalkozása". A rendezői színházról bizonyára önöknél is vitatkoznak. Nem érezte-e soha, hogy midőn rendezői tevékenységét új, sokszor bizony ki-érleletlen, cseppet sem tökéletes művek be-mutatásának szenteli, áldozatot hoz, le-mond saját rendezői tehetségének kibontakoztatásáról és érvényesítéséről?

- Nos igen, az én munkámban nem lehet rendezőként csillogni. De talán én nem is vagyok rá alkalmas; nem hiszem, hogy Shakespeare-ből vagy Büchnerből világszínvonalú, újszerű előadásokat tudnék létrehozni. Csodálom a rendezői színház nagy alkotásait, néha, nem tagadom, irigylem is létrehozóikat, de nekem nem ez a dolgom. Vállalom, hogy az ATL ilyen szempontból konzervatív színháznak számít, és ismerem a saját határaimat. Tájékozott, jó szakember vagyok, de nem több, mint ács, aki megvalósítja az építész vagyis az író elképzeléseit. Persze az épület terveibe az ács is beleszólhat, esetleg meg is tudja győzni az építészt, de ha nem, neki kell engednie; nálunk vitás kérdésekben végső soron az író álláspontja érvénye-sül. Ugyanakkor az író rám van utalva, nélkülem, amit tervezett, soha nem ölte-ne formát. Így tehát én jól érzem magam, és önszeretetem is kielégül; azt a fajta sikerélményt kapom, amelyet kívánok s amelynek kivívására képes és alkalmas vagyok, sőt, bizonyos szempontból kivételes, országszerte elismert pozíciót és tekintélyt élvezek, szóval igazán nem önzetlenségből vagy aszkézisből adtam oda magam egy ügynek. Végzem a dolgomat, hiszek benne, az eredmények igazolnak; ennyi az egész.

Budapesti színházi élményeim közül - a *Sirályt* láttam még, a *Kőműves Kelement* meg a *Csiksomlyói passiót* - nekem Csurka István *Házmestersiratója* tetszett legjobban, a darab is és a stílusához és mondanivalójához tökéletesen adekvát előadás is. Ez a fajta színház az én eszményképem,

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter György:

Des purs sans équivoque

La pièce *Les Purs* de Gyula Illyés est conçue par un homme qui, en confrontant l'histoire, n'accepte pas son cheminement froid, destructeur et conservateur et proteste au nom de la responsabilité morale. A l'occasion du 80ème anniversaire de l'auteur, on peut voir au Théâtre National une reprise de l'oeuvre, dans la mise en scène d'Imre Kerényi qui souligne en premier lieu l'aspect « classique » et solennel du texte.

Tamás Bécsy:

Le monde du verbe exubérant et bariolé

Le théâtre de Pécs affiche une pièce peu connue de Dezső Szomory, auteur de la première moitié du siècle: *Zsigmond Rafael Szabóky*, jouée sous le titre de *Laisse en paix le grand-papa*. La mise en scène de Menyhért Szegvári est professionnellement correcte mais le monde bizarre de Szomory reste éloigné du public.

Eszter Kiss:

»Le monde ne dure que cette seule journée«

Le titre renvoie à une chanson populaire du temps de la Seconde Guerre Mondiale, mais la pièce d'András Polgár, créée au théâtre de Miskolc raconte une histoire policière de nos jours. L'oeuvre qui sur certains points laisse bien à désirer, aspire à atteindre la conscience de la société et l'ensemble de Miskolc réussit à mettre en valeur cette intention honorable.

Miklós Almási:

Anton Pavlovitch, qu'est-ce que nous allons devenir?

Dans sa mise en scène de *La Mouette* au Théâtre de Comédie, István Horvai engage un débat multiple avec l'actualité: son spectacle se fonde sur une lecture passionnément contemporaine et c'est pourquoi sa conception de l'espace et du jeu diffère elle aussi radicalement de toutes les interprétations précédentes. L'arc central de cette conception se dessine clairement, seul le microcosme des personnages ne s'y adapte pas d'une façon suffisamment organique.

Tamás Koltai:

»Quand il n'y a pas de vie véritable . . .«

Dans sa mise en scène au Théâtre Katona József, Gábor Zsámbéki arrive à justifier son choix: au chef-d'oeuvre de la maturité qu'est L'*Oncle Vania*, il a préféré *Le Lutin*, cette première version que son auteur avait plus tard renié. Il s'agit là d'un texte plus ouvert, où les destins humains sont beaucoup moins définitifs, bien plus hésitants.

István Hermann:

La vogue de Tchékhov et l'Oncle Vania

La vogue de Tchékhov se manifestant aux théâtres hongrois est à présent un phénomène universel. L'*Oncle Vania* vient de réapparaitre maintenant au Théâtre Madách, dans une distribution éblouissante, mais la mise en scène d'Ottó Ádám éveille pourtant des impressions mixtes. A propos de la représentation, le critique recherche aussi les raisons profondes de cette vogue tchékhovienne.

Gábor Mihályi:

L'Oncle Vania à quatre pattes

La pièce de Tchékhov est jouée a Szolnok également. Dans la mise en scène d'István Paál les idéalistes, Astrov et Vania sont devenus des personnages marginaux et extravagants. La vie les a exilés dans la province et le metteur en scène assume à leur égard une solidarité absolue.

Péter Balassa:

»J'ai voulu quelque chose de différent«

Dans la mise en scène de Galina Voltchek, metteur en scène principal du Théâtre Sovrémennik de Moscou, *La Cérisaie* de Tchékhov devient, au théâtre de Pécs, un spectacle honorable, d'un conservativisme modéré. C'est dommage que le travail énervé des acteurs soit décidément de seconde classe; l'ensemble n'arrive par à déployer les cercles plus profonds de la pièce.

István Nánay:

Interrogation des spectacles tchékhoviens

Au cours de quelques semaines nous avons pu assister à cinq premières de Tchékhov ou même, si on y ajoute le cycle offert par la tournée du Théâtre Hongrois d'Újvidék en Yougoslavie, on peut parler de huit. Quelle peut être la raison de ce phénomene? En établissant le fond social et esthétique de ces huit spectacles, notre critique compare leurs qualités et leurs défauts du point de vue professionnel et conceptuel.

Tamás Mészáros:

Je dicte la vérité

Exercices de style de Raymond Queneau, initialement le travail de diplôme d'un élève du Conservatoire László Salamon Suba vient d'être adopté au répertoire du Théâtre Katona József. Le spectacle se rattache aux meilleures traditions du cabaret théâtral et offre, par le moyen de trois acteurs brillants, un divertissement splendide.

Erzsébet Ézsiás:

La redécouverte de Krleža

La redécouverte en Hongrie de Miroslav Krleža, le grand auteur croate s'est fait attendre pendant vingt ans. Le plaisir est encore augmenté du fait que c'est un metteur en scène débutant, György Emőd qui, à Győr, a signé une reprise des *Glembay* qui pourrait fort bien annoncer une nouvelle renaissance des pièces de l'auteur.

Ilona Csillag:

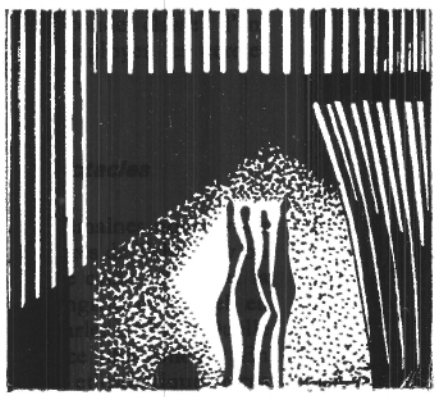
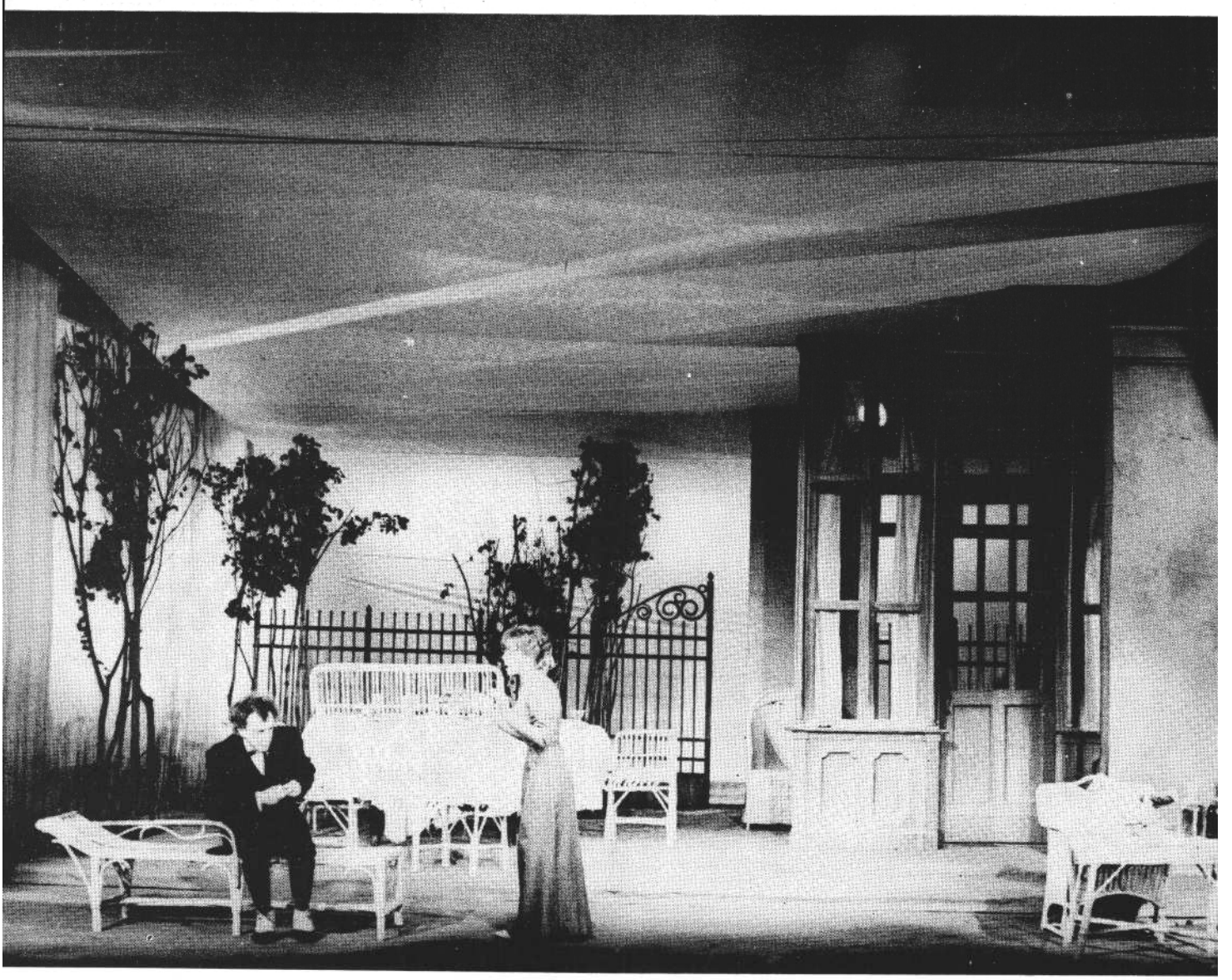
Le comédien aux États-Unis

L'étude présente les plus importantes écoles de théâtre aux États-Unis, les examinant aussi sous l'aspect de leur évolution, et en tire des leçons valables aussi pour le théâtre hongrois. La première partie de l'étude a été publiée dans notre numéro 1982/12.

Judit Szántó:

Un homme de théâtre selon le coeur des auteurs

L'exposition du théâtre américain de nos jours à la Galerie des Arts de Budapest se distingue par un trait inédit: après avoir offert un bilan compréhensif du passé et du présent, elle se concentre sur l'illustration concrète et détaillée d'un seul théâtre, notamment l'Actors Theatre of Louisville de l'État Kentucky, théâtre qui appartient au réseau des établissements régionaux. Dans cet interview Jon Jory, directeur et metteur en scène principal du théâtre, parle de l'activité de sa maison et de ses propres idéaux artistiques.



Ára: 25,– Ft