SZÍNHÁZ

Vinkó József: A malteros király • Barta András: Major mester Molière-je • Bécsy Tamás: Kettétört előadás Nánay István: Színházi „új hullám" Moszkvában • Vaszilij Szitnyikov: Szovjet dráma a nyolcvanas évek elején • Nádra Valéria: Kortárs-e a Szovremennyik? • Gosztonyi János: A festett király (dráma)

1984
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1984. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft. fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

84.0317 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0049-8136

A borítón:

Balázsovits Lajos (IV. Béla) és Lőte Attila (Nádor) **Szabó** Magda Béla király című történelmi játékban (Madách Színház)

A hátsó borítón:

Székely László díszlete Moliére: Tudós nők című komédiájához (Katona József Színház) (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

VINKÓ JÓZSEF
A malteros király (1)

FÖLDES ANNA
Ez a Pisti - ugyanaz a Pisti? (3)

BARTA **ANDRÁS**
Major mester Moliére-je (6)

BÉCSY TAMÁS
Kettétört előadás (9)

NÁDRA VALÉRIA
Shaw-hűhó semmiért (11)

SZÁNTÓ JUDIT
Anatol á la Kosztolányi (14)

GYÖRGY PÉTER
Az örök visszatérés (17)

KISS ESZTER
A fizikusok Veszprémben (20)

NÁNAY ISTVÁN
Fővárosi amatőrök (22)

arcok és maszkok

MIHÁLYI GÁBOR
Reményvesztve - tragikusan (25)

fórum

RÓNA KATALIN
Megújul-e a magyar színház - magánúton? (26)

világszínház

N. I.
Színházi „új hullám" **Moszkvában** (28)

VASZILIJ **SZITNYIKOV**
Szovjet dráma a nyolcvanas évek elején (31)

N. V.
Kortárs-e a Szovremennyik? (35)

NYAKAS SZILÁRD
Az előadástól a próbáig (38)

VARGA KATALIN
Szonya voltam **Szimferopolban** (40)

négyszemközt

GERÉB ANNA
Próba után - Szmoktunovszkijjal (42)

szemle

ANTAL **GÁBOR**
Színház (45)

FORRAY KATALIN
Színház az emberért (47)

drámamelléklet

GOSZTONYI JÁNOS: A **festett** király

VINKÓ JÓZSEF

A malteros király

Szabó Magda drámája a Madách Színházban

Consummatum est - elvégeztetett. Ezekkel a szavakkal nyújtja át Béla király gyóntatójának, Teuton atyának azt a levelet, amelyben megfenyegeti a pápát: ha nem küld hadianyagot és fegyvereseket a létében újra fenyegetett Magyarországnak, akkor szövetséget köt a kánnal, és a tatár hordákat rászabadítja Nyugat-Európára. Elvégeztetett - mondja a király, s ebben az egyetlen szóban egész életét - Szabó Magda egész drámatrilógiáját összefoglalja. Egy szédült illúzió végét jelenti ez a szó, a nyugathoz tartozás délibábos mámorának felülvizsgálását, az örökösen remélt, ám mindig elmaradt (vagy elkésett) nyugati segítségről való lemondást; a higgadt, reális helyzetelemzést. Mert Béla király nem azonos *A meráni* fiú uralkodásra alkalmatlan, szenvelgő és hisztérikus gyermekuralkodójával, sem *A csata* rosszul informált, dilettáns hadvezetőjével. Ez a király valódi politikus, felelős a tetteiért, koncepciója és akarata van, és már semmi szüksége sincs rá, hogy akár Isten, akár a História előtt önmagát igazolja. A gyermekkor és az ifjúkor, a fejetlenség és a politikai kiskorúság drámái után a nagykorúság példázata a *Béla király. Az* eszmélése. Mint hályog, amikor felszakad, a keserű tisztánlátás fényében a helyére kerül minden; Gertrudis meggyilkolása éppúgy, mint a csatavesztés okai, az osztrák szövetség vagy a vatikáni barátság. Történelmünk ritka pillanatainak egyike ez, a nemzeti gőg, az önáltatás háttérbe szorul, s a király a nulla pontról kezdhet mindent: a romok helyén országot építhet, amelynek fundamentuma nem *az ál*-magyar, sírva vigadó önimádat, az ön-csalás, sem az előítélet és a gyűlölség, hanem a szükségszerűség az *itt* és a *most* könyörtelen egymásrautaltsága.

Azt hiszem, ez az a pillanat, amiért Szabó Magda az egész drámatrilógiát megírta. Ez a mindent tisztázó, illúziótlan, de okos és hasznos történelmi pillanat lebegett a szeme előtt. Igazából *ez* a IV. Béla érdekelte. Nem a bosszúálló, a meránian pontos, még csak nem is a hazátlanként kóborló üldözött, hanem a feladat nagyságához felnövekvő honalapító, aki egyetlen (ám döntő!) fiatalkori tévedéséért - Kötöny meggyilkolásáért - egy egész élet konok és kegyetlen munkájával fizet, s aki épp saját emberi-politikai vesszőfutása közben tanulja meg a Szabó Magda-féle alapigazságot: „nincs steril ország, mert sokfélék vagyunk, bölcsek, ostobák, jók, gonoszak, közönyösek, önzők, közepesek, önfeláldozók, és mégis egy vagyunk, valamennyien tesszük ki azt az egyet, és a mi anyánk Magyarország, és csak mindönkkel együtt lehet felrakni a falakat ..."

A Béla király ennek a politikai gondolatnak az igazolása. Es ennek a távolba tekintő magatartásformának a drámája. Bélának ugyanis, miközben országépítő céljai érdekében el kell fojtania saját érzelmeit (bosszúvágyát, előítéleteit), sorra le kell mondania hajdani barátairól és szeretteiről is, s mire megvalósítja tervét - az egységes Magyarországot, s népe egyik legjelentősebb királyává fejlődik , addigra teljesen magára marad. Először főnemes barátai hagyják cl (a nádor, a főlovászmester, a tárnokmester és az országbíró), mert egy magyar nemes zsidóval és kunnal nem szövetkezik. Aztán felesége, Mária királyné zárja ki a hálószobájából, hiszen Béla sorra feláldozza gyermekeiket a politikai házasságok oltárán. Elhagyja Gerecse, a hűséges kémfőnök is, ő a király megbékélési törekvéseiben puszta gyengeséget lát. De elárulják a papok is, s a vatikáni fondorlat miatt leghívebb támogatóját, Teuton atyát is elveszti. Az igazi próba-tétel azonban még ennél is nehezebb: Béla, az apostoli király, aki köztudottan Európa egyik legvallásosabb uralkodója, Isten földi helytartójával is szembekerül, s ezúttal magától a pápától sem hátrál meg. Béla király a tömjénfüst és a Vatikán bódító encikliái helyett ezúttal saját belső hitét választja, vállalva az eset-leges kiátkozást. Béla ugyanis olyan logika szerint cselekszik, amely a XIll. századi Magyarországon még érthetetlen. Csodálni tudják, de követni nem. Hasznos, de érthetetlen. Ezért mondja a tömör mondatot, miközben átadja a pápá-nak szóló zsaroló levelet: consummatum est. Mindenkit szolgál, tehát nem számíthat senkire.

Ez a történet - első pillantásra - a trilógia legkevésbé drámai alaphelyzete. Valójában *a Béla király* elődeinél kiérleltebb és összefogottabb dráma. Méghozzá olyannyira, hogy hozzá képest utólag visszatekintve - A *meráni fiú* és *A csata* szinte csak hosszadalmas expozíciónak tűnik. Előtanulmánynak, amely arra szolgált, hogy az írónő érzékeltesse azt a hatalmas ívet, amit a meráni fiú bejárt, miközben a magyarság második honalapítójává fejlődött.

Mindez nem jelenti azt, hogy *a Béla király* hibátlan dráma. *Az* írónő jelen esetben sem tudott lemondani a lineáris szerkesztésről, darabja ezúttal is monodramatikus szerkezetű: minden a központi alak körül forog, minden mellékszereplőnek vele van egy-egy (némelyiküknek több) jelenete, a cselekmény nem több szálon fut, s nem hatásos tablókban találkozik (ahogy ezt például Háy Gyula *Isten, császár, paraszt* című színművében épp a Madách Színház-ban láthatjuk), hanem a főhős belső lelkiállapotától függően bontakozik ki. Ezért igazi konfliktus megint csak a főhős bensejében mehet végbe. Bélának a színen nincs igazi konfliktusa, hiszen sem a főnemesek, sem Gerecse, sem Mária királyné nem fejt ki komoly ellen-állást. Távozásuk igazából meg sem rázza Bélát; tehát a velük való jelenetek-nek nincs drámai tétje. Azokban a jelenetekben (főképp a második részben, amely összehasonlíthatatlanul forróbb lüktetésű, mint az első), ahol valami kockán forog, rögtön megélénkül a szín-pad, igazi küzdelem alakul ki. Remek dráma ebben az epikus építkezésű anyagban Béla-Teuton atya-Pater Petrus hármasa, valamint a Béla-Márk jelenet. Az előbbiben Béla egész munkája és legjobb barátjának, Teuton atyának az élete a tét, a másodikban Bánk bán fiának élete függ attól, hogy le tudja-e győzni indulatait a király, s meg tud-e bocsátani anyja gyilkosa fiának.

Nyilván ez a szerkesztési mód eredményezi azt is, hogy sok az arctalan, fekete-fehér színekkel jellemzett alak, s néhányan, mint például Mária király-né, alig találják helyüket. Elvarratlanul hagyja Szabó Magda két nagyon izgalmasan elindított epizódfiguráját is; sem Filerirné, a királyba szerelmes görög lány, sem a király gazdaságpolitikáját irányító zsidó Henuk sorsa nem tisztázott.

Az előző darabokban ezek a dramaturgiai fogyatékosságok statikussá, erőtlenné tették a drámát. Ezúttal csak kicsit gyengítik az összhatást. A különbség ugyanis lényeges *a Béla király* javára. Amíg *A meráni fiú* és A *csata* hőse csak eltűrte, hogy megtörténjék vele a történelem, addig most Béla király *cselekvő*

Szabó Magda: Béla király **(Madách Színház). Ráczkevei Anna f. h. (Erzsébet) és Balázsovits Lajos (IV. Béla) (Iklády László felv.)**

hős. Akarata és szándéka van, s mindaz, amit képvisel, ma, a XX. század utolsó negyedében meglepően aktuális. Szabó Magda látásmódja ebben a darabban érvényesül a legerőteljesebben, a XIII. századi történelmi matéria itt lendül át minden különösebb erőlködés nélkül a mába, a századok egymásra rímelése már-már kísérteties. Szabó Magda stílus- és műfajteremtő szándéka, amellyel végső soron a történelmi dráma felfrissítésére tesz kísérletet, ezúttal tisztán felfejthető. A *Béla királyban az* „áthallások" egyértelműek és hatásosak. A király nemzetiségi politikája, a konszolidált légkör megteremtésére való törekvése, az asszimiláció, a rehabilitálás, a külső fenyegetettségben nemzeti összefogást sürgető szándék kétséget sem hagy-hat az írónő mondanivalója felől. Erő-sítik az analógiákat az anakronisztikus politikai-katonai kifejezések is: Szabó Magda „apparátusról", „szuperhatalmakról", „konferenciáról" stb. beszél. Ez a provokatívan archaizálatlan nyelv sok vitát kavart, voltak, akik mereven elutasították, mások a stilizált drámai nyelv megteremtését kérték számon. Az írónő több nyilatkozatában is megvédte álláspontját, szerinte az Árpád-kori nyelv hitelesen nem rekonstruálható, tehát a történelmi dráma hazai hagyománya szerint ő is csak a reformkori magyar nyelvet használhatná, ez pedig még a leplezetlenül mai nyelvhasználatnál is ellentmondásosabb. Kétségtelen, hogy az írónő következetes mai szóhasználata igencsak meghökkentő asszociációkra sarkall, nem is szólva arról, hogy még határozottabban aláhúzza egyéni történelemszemléletét. Béla korszerűen gondolkodik, következtetései érvényesek, a mai szóhasználat és az analógiák nélkül is aktuálisak volnának. Szabó Magda írói látomásában nemcsak első nagy nemzeti tragédiánk mosódik össze a soron következőkkel, nemcsak nemzeti gőgünk és önáltatásunk kíséri végig a tatárdúlást követő hét évszázadot, de honalapításaink is. Az írónő számára ugyanis a történelem élő folyamat, az emlékezet könnyedén átlép időn és téren, s évezrednyi távlatból állítja egymás mellé az azonos történelmi szituációkat. Ezért érezzük, hogy a malteros ruhájú, pallérokkal és építészekkel tárgyaló, tervrajzokat lobogtató Béla király, aki életet varázsol a romokra, közeli rokonunk.

Ezt a szuggesztív, élő és lüktető anyagot Lengyel György történelmi kifestőkönyvként fogta fel, és szép, kimért pontossággal kiszínezte. Rendezése korrekt és mértéktartó, stílusos és kulturált, de fantáziátlan. Nyoma sincs itt malternak, országos felfordulásnak, az építkezésnek se híre, se hamva, a király nem őrültként rohangászik, hóna alatt tervrajzokkal, hanem Mialkovszky Erzsébet hagyományosan stilizált kellemes színkompozíciót nyújtó jelmezeiben, Makai Péter szép, monumentális díszleteiben többnyire a középpontban helyezkedik el, körülötte félkörívben a koronatanács. A rendező - jóllehet né-hány külsőséggel megkísérli jelezni a szereplők csoportérdekeit - többnyire nem tudja élettel megtölteni a Bélát körül-vevő alakokat; sablonos az udvartartás és a koronatanács is: az udvarhölgy (Bencze Ilona) buja, kacér és mindenféléket sejtetni igyekszik, Mária királyné (Sunyovszky Szilvia) szobormerev ridegséggel helyettesíti megíratlan mondatait, és királynéhoz méltóan saját lakosztályában is éjjel-nappal koronát visel, Gerecse, a kémfőnök (Tóth Tamás) titokzatos, sejtelmes és fekete, Henuk, a „zsidó gazdasági szakember" (Székhelyi József) egyetlen jelenetében megkísérli összefoglalni a zsidó sors lényegét, miközben *sárga* pöttyöt visel ruháján, a főnemesek (Papp János, Lőte Attila, Fillár István, Csernák János) maradiak, konzervatívak és buták, ahogy ez a magyar oligarchákhoz, illik.

Szerencsére amennyire sablonos a királyt körülvevő alakok tárháza, olyannyira élő és lüktető a király személye. Lengyel, a dráma szerkezetét figyelembe véve elsősorban a központi figura plasztikus kibontására fordítja figyelmét; Béla belső küzdelme izgatja, amit a király hitével és előítéleteivel szemben lelki egyensúlyáért folytat. Az előadás Balázsovits Lajos markáns alakításának köszönheti sikerét, s ez mindenképp a rendező színészvezetését is dicséri. Balázsovits érett, konok reálpolitikusnak mutatja Bélát, aki kifelé magabiztos és következetes, ám befelé vívódó hős; minden döntése meghozatalakor nemcsak környezetével, de önmagával is meg kell küzdenie. A színész elsősorban ezt az önmaga lelki egyensúlyáért, a megtalált hitéért küzdő férfit állítja elénk visszafogott és árnyalt játékával, s elsősorban a töprengésre, a döntéshozatal felelősségére koncentrál. Nem véletlen, hogy az előadás legforróbb jelenetei azok, amelyekben Béla egy-egy nagyformátumú döntést hoz, vagy eszével újra győzedelmeskedik indulatain. (Ilyen jelenet a Béla király és a Bánk bán fia közötti már említett jelenet - Márkot Cseke Péter alakítja kitűnően, összegyúrva a szűkölő félelmet az emberi méltósággal -, s ilyen a döntő mozzanat is Teuton atya - Dunai Tamás - és a király között.) Balázsovits képes *gondolkodni* a színpadon, képes ráébreszteni bennünket arra a tényre, hogy ennek a XIII. századi királynak XX. századi agyvelő dolgozik a fejében, s gondjai nem véletlenül rezonálnak a lelkünkben. Ezért hatásosabb ez a dráma elődeinél. S ezért valódi történelmi játék.

Szabó Magda: Béla király (Madách Színház)
Díszlet: Makai Péter. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Zene:* Novák János. *Rendezte: Lengyel György.*
Szereplők: Balázsovits Lajos, Sunyovszky Szilvia, Bencze Ilona, Dunai Tamás, Tóth Enikő, Némethy Ferenc, Gáti Oszkár, Cseke Péter, Tóth Tamás, Székhelyi József, Ráczkevei Anna f. h., Papp János, Lőte Attila, Bay Gyula, Fillár István, Csernák János, Sárvári Győző, Tunyogi Péter f. h., Lesznek Tibor, Bodor Tibor, Bálint György, Kéry Gyula, Lippai László, Jakab Tamás f. h.

FÖLDES ANNA

Ez a Pisti - ugyanaz a Pisti?

Örkény István **drámája Debrecenben**

Pinczés István, a debreceni Csokonai Színház *Pisti a vérzivatarban* - előadásának rendezője műsorfüzetben a várható vi-

ták elébe vág, amikor a nézőket és kritikusokat is megelőzve felteszi a kérdést: Ez a Pisti - melyik Pisti ?

Válaszában azután előzékenyen megadja a szükséges filológiai támpontokat. Figyelmeztet, hogy a dráma második szövegváltozatát alapul véve felhasználta az első változat bizonyos jeleneteit is, és egy az eredetitől eltérő *L perces novel*[1]*a* színpadra állításával megváltoztatta a darab végét. Az elvégzett dramaturgiai műveletet kommentálva, arra a következtetésre jut, hogy ,,Ily módon a nyomtatásban megjelent drámaszövegektől néhány ponton eltérő szövegváltozat született, *ez a Pisti mégis ugyanaz a Pisti:* minden módosítás - szándékaink szerint - Örkény István szellemé-ben fogant, minden elhangzó mondat Örkény István tollából származik".

Kérdés csak az, hogy vajon hogyan értelmezi a rendező Örkény István szellemét? S hogy mi történt az író szellemében fogant módosításokkal az előadás megszületéséig? Az a tény, hogy a rendező nem hamisította meg a dráma szövegét, nem próbált Örkény társszerzőjeként érvényesülni, kétségtelen igazság, de nem érdem. És semmiképpen nem elegendő bizonyíték (még a hűség deklarált szándékával és megtagadott gyakorlatával sem!) arra, amit Pinczés István állít, hogy tudniillik az a Pisti, akit Debrecenben láttunk, azonos azzal, akit Örkény megálmodott. (S akivel először a Pesti Színházban, azután Pécsett, illetve Szolnokon sikerült közelebbi kapcsolatba kerülnünk.) Ha erre a kardinális kérdésre nemmel válaszolunk, az még nem tekinthető a debreceni előadás elmarasztaló kritikájának. Ellenkezőleg: valljuk, hogy egy dráma életének és utóéletének igazi kezdete a lehetséges variánsok kikísérletezése, megszületése. Az is nyilvánvaló, hogy a *Pisti a vérzivatarban* szövege eléggé sokrétű, felépítése, szerkezete eléggé bonyolult ahhoz, hogy minden előadásban, rendezésben új fénytörésben jelenjék meg.

Az előadás egy kritikusa (Sarkadi László, Népszabadság, 1984. I. 6.) a darab szerkezetén végrehajtott szövegátültetést taglalva egyértelműen igazolja a rendező vállalkozását, mondván - Örkény maga is eltűri, megengedi a változtatásokat. Állítása alátámasztására a szerzőnek azt a nyilatkozatát hozza fel, amelyben kijelenti: ő el sem olvassa, amit már megírt, legszívesebben meg-szabadulna tőle .. .

A kritikus választotta idézet hiteles, mégsem merném ebből azt a következtetést levonni, amit a cikkíró - hogy Örkény ezzel „teljes dramaturgiai szabadságot ad a rendezőnek". *A Tó*téknak és a Macskajátéknak *a* világ-színpadon látott, különböző koncepciójú előadásairól írott szerzői reflexiók félreérthetetlenül azt bizonyítják, hogy Örkény minden olyan megközelítés-módot elfogadott, amely ilyen vagy olyan oldalról, bevált *vagy* új eszközök-kel magának a műnek a lényegét állította reflektorfénybe. De visszautasította vagy legalábbis diplomatikusan meg-kérdőjelezte azokat az előadásokat, amelyek -- mint a párizsi *Tóték - a* tragikomédiát komédiává egyszerűsítették.

A rendezőnek joga van húzni, tömöríteni (más kérdés, hogy Örkény drámáiban erre nemigen van szükség), fel-pergetheti vagy lelassíthatja a cselekményt, felcserélhet jeleneteket vagy összevonhat szerepeket, ha indokolt, de mindez végül is egyetlen szempontból ítélhető meg: közelebb kerülte általa az előadás (és a közönség) az író által kifej-tett és a rendező által érvényesnek ítélt társadalmi, művészi gondolathoz.

Meggyőződésem - és ezt nem nyilatkozatokból, hanem az előadásból szűrtem le -, hogy Pinczés István is erre törekedett, amikor Debrecenben elsősorban a vérzivatart túlélő, diadalmas Pisti történelmi kalandjait állította színpadra. Jeney Istvánnak, az absztrakció magasabb fokán megvalósított szolnoki rendezésével szemben Pinczés nagyobb figyelmet szentelt a kornak, amelyből Pisti bűnei és erényei vétettek. Jeney össze-tettebb és keserűbb világképével ellen-tétben, Pinczés szinte rajongó ifjúi hevülettel vállalta az előadásban Örkény sokat vitatott, de konklúziójában vitat-hatatlan optimizmusát. Mégis, talán éppen ez az előadás szellemiségét, világ-nézeti profilját is meghatározó szemlélet, pontosabban a dráma elvben fel-vállalt, a gyakorlatban némileg áthangolt történelemfilozófiájának színpadi kifejezése érzékelteti, hol ütköztünk bele a debreceniek hűséges hűtlenségébe.

Fogadjuk el premisszának, hogy a *Pisti a vérzivatarban* - optimista dráma. Csakhogy milyen megszenvedett, kínokban született, csak azért is vállalt optimizmus az, amellyel Örkény drámája véget ér! Milyen költői energiát sűrít magába a romokból való újjászületés, az újrakezdés legelső, kiábrándítóan prózai momentuma, a romvárosban felülkerekedett rágcsálók ellen intézett váratlan hadüzenet; *az az* egyetlen mondat, hogy „Hozott szalonnával egérirtást vállal özvegy Varsányiné". Ez a jelenet azonban expozícióstul, poénostul teljes egészében kimarad az új változatból. S vajon miért? Nyilvánvalóan azért, mert a dráma debreceni epilógusa - a *Nézzünk bizakodva a jövőbe!* című egyperces novella -, ahogy címe is sejteti, sokkal egyértelműbb, felhőtlenebb optimizmust sugall. Az „ezeréves nemzeti pechszéria" végét jelző száztíz-száztizenöt év múlva esedékes ünnepélyes harangkondulás nyilvánvalóan másfajta, konfliktusmentesebb jövőképet intonál. A halálon túl felbukkanó dacos élet-jellel, a megszenvedett, hagyományos magyar „mégis"-sel szemben felülkerekedett a diadalmas utópia: a négy vagy öt tenger mosta Dunai Magyar Köztár-ság virágzó, konfliktusmentes boldogsága.

Á bizarrságában is katartikus, torokszorító zárókép helyett tehát a tragikus elem kiiktatásával komponált, összekacsintó iróniával fűszerezett szívmelengető feloldás végül afféle utópista happy endként zárja a dráma ívét. A szövegátültetés, ez a nagyon is veszélyes dramaturgiai műtét látszólag komplikációmentesen ment végbe: a közönség a hatásos finálé után megnyugodva tapsolhat-ja ki a színészeket. Ez a szívderítő feloldás azonban éppen azt jelzi, hogy bár a donor maga Örkény István volt, a dráma szervezete mégsem fogadta be az idegen testet.

A három részben játszott és a szokottnál valamivel lassúbb Pisti-krónikának természetesen nemcsak a végkövetkeztetése tér el attól, amit a szöveg és a korábbi színpadi előadások ismeretében vártunk. Mint ahogy előre is jeleztem: ez a kedves, félteni érdemes Pisti - nem Örkény Pistije ... S ha választani kell a fentebb feltett kérdő mondatok lehetséges feleletei között, azt kell mondanom, hogy Pinczés rendezői koncepcióját alig-hanem elsősorban az előadás várható kő-

zönsége, illetve fogadtatása befolyásolta. Nyilván abból indult ki, hogy jobbára a szöveggel és a szöveg mögötti tartalommal is először találkozó naiv nézők ülnek majd a nézőtéren, akiknek minél több fogódzót, segítséget kell adnia a rendezésnek a befogadáshoz. Ilyen mankó lehet a dráma egyes képeinek didaktikus felbontása és a darab könnyebben megközelíthető, komédiás rétegének előtérbe állítása. Ez a török-vés egyébként nem idegen az Örkény-drámák világától. *A Macskajáték* kirobbanó hazai és világsikere is összefüggött azzal, hogy a mű rétegezettsége lehetővé tette kinek-kinek, hogy a maga szintjén közelítsen a társalgási komédiához, a groteszk tragikomédiához vagy - a remekműhöz.

Egy-egy előadás szociológiai és lélektani feltételei természetesen nem választhatók el a fizikai, földrajzi körülményektől. Pinczés István helyzetét és feladatát nagymértékben meghatározta, hogy Örkény drámáját a Kölcsey Művelődési Ház első látásra gazdagságot sugárzó impozáns, modern és kissé fenn-héjázó épületében, egy szokatlanul tág, széles színpadon kellett előadnia. A kamaraszínház méretű nézőtérről a széles szájú színpadra tekintve mindenki számára nyilvánvaló, hogy a rendező - ha nem akarja a néző számára is lát-hatóan, művi úton leszűkíteni a teret - kizárólag *szélesvásznú* produkcióban gondolkodhat. Függetlenül a darab kívánalmaitól és a szerző intencióitól is. A debreceni eredmény - a Kasztner Péter díszlettervező által kialakított játéktér - minden ellenvetést lehengerlően jó. A hatalmas színpadot betölti és tagolja is az a reálisnak semmiképpen nem tekinthető, félbemaradt téglafal, amely egyszerre kelti a lerohadt és a lerombolt épületek, valamint a félbemaradt, ám épülő házak látványát. Ez a díszlet látványnak is impozáns, jelentése pedig kézenfekvő; mindenki számára érthető és mégis eldöntetlen, megfejthetetlen kettőssége tökéletesen szolgálja a drámát. A mostanában gyakorta látható öncélúan szép díszletekkel ellentétben Kasztner színpadképe kiválóan alkalmas az egyes jelenetek egységét, hatását veszélyeztető aránytalan színpadi tágasság leküzdésére. Anélkül, hogy felaprózná, széttördelné a teret, annak alapvető drámai és szerkezeti egységét megőrizve tagolja a színpadot, és ezáltal - a gondosan komponált világítással összhangban -- szinte kameraként irányítja a néző figyelmét is. A probléma csak ott van, amit minden mozinéző tapasztalatból is tud, hogy a szélesvásznon csak a legerőteljesebb, különös intenzitású színészi játék révén érvényesülhet az emberi arc, a premier plan. Ezt a színházban sokszorosan megkövetelt intenzitást, a személyiség sugárzását a debreceni Pisti-előadásnak csak néhány jelenetében sikerült elérni. Igy vált az előadás gondolati és vizuális csúcspontjává is a torokszorítóan lelassított Duna-parti jelenet és az ártatlanul perbe fogott Pisti feszült légkörű bíró-sági tárgyalása.

Az ősbemutatót követően megoszlottak a vélemények, vajon jót tett-e a drámának, hogy Pisti énje, alakja az eredeti mű megszületésétől az előadásig négyfelé hasadt. Az eddigi változatok, kritikai és rendezői vélekedések végül is nem igazolták a szerző által utólag végrehajtott - nemcsak dramaturgiai - változtatást. Az egyes Pistik jellemét és funkcióját a színpadon általában nem sikerült olyan módon elkülöníteni egy-mástól, hogy profiljuk külön-külön is teljes értékű, életútjuk egészében nyomon követhető legyen. A megírt figurák körüljárható plaszticitását, személyiségét - amivel a szöveg, részben a dráma jel-legéből következően, adósunk maradt - a színészeknek kell, pontosabban kellene kiteljesíteni. Ez a feladat azonban nemcsak a debreceni társulat erőit haladta meg. Pinczés Istvánnak eleve számolnia kellett azzal, hogy a rendelkezésre álló társulatban nemigen van mód a rengeteg szerep optimális kiosztására.

Pistipistipistipisti szerepét okkal-joggal bízta a rendező Sárközy Zoltánra. A színész láthatóan rendelkezik a szerep lényegéhez tartozó, örökös átváltozáshoz szükséges készségekkel, mindenekelőtt egyfajta nagyon is karakterisztikus jelentéktelenséggel. Meglehet, ez paradoxonnak vagy elmarasztalásnak tűnik, pedig dicséretnek szánjuk! Annyit jelent, hogy Sárközy híres írónak és trágyakutatónak, villamoson illetlenkedő kéjencnek és megváltó Messiásnak egyformán elképzelhető, hiteles. És közben minden szituációban megőrzi a kiszolgáltatott és mégis legyőzhetetlen, botladozó pesti kisember alapvető tulajdonságait, esendő voltát és poklokon át meg-őrzött élniakarását. Csak a színész élet-korából adódó nehézségeket nem sikerül Sárközynek maradéktalanul legyőznie. Hiába tudjuk, hogy Örkényt darabíráskor egyáltalában nem kötik a földi lét törvényei, s egy többszörösen kivégzett, elhunyt és feltámadt hős esetében felesleges a színész arcának redőit vizsgálni. A szerep és a színész életkora közötti diszkrepancia, különösen a vele kontaktusban álló partnerekkel szembesítve, válik zavaróvá. Amikor például Volentik bácsi, a koporsó-hajóját kormányzó, a szöveg szerint *öreg* révész egy sofőrsapkás ifjú színész alakjában jelenik meg, nehéz nem észrevenni, hogy az író Pistipistipistipisti alighanem évtizedekkel idősebb az „öregnél". De ez az epizód még legalább nem jár különösebb dramaturgiai konzekvenciákkal. Igazán problematikussá a szerepek és a színészek életkorának különbsége a négy Pisti esetében válik : míg Tevékeny és Kimért leginkább öccsei lehetnének a dráma főhősének, Félszeg Pisti (Koresmáros Jenő) a Pistiét megelőző nemzedékbe tartozhatna. Ezen az eltitkolhatatlan tényen a rendező meg sem próbált (maszkkal, parókával ?) segíteni.

Tény, hogy a mű eddigi színpadi története is azt igazolja, hogy a figurák (képzelt) személyi adatai nincsenek kő-be vésve. Az ősbemutató idős Rizijének nyomába csupa fiatal utód lépett. Nemcsak az amatőrszínpadon -- Egri Kati után Agárdy Ilona is nőisége teljében lévő, fiatal, delejes asszonyt formál Riziből, és nem is igyekszik az esztendők terhét a tükör előtt vállára venni. Pedig neki bizonyára könnyebb lenne évtizedeket öregedni az öltözőtükör előtt, mint másoknak évtizedeket fiatalodni - a színpadon. Abban az esetben, ha a rendezés eleve lemond mindenfajta maszk alkalmazásáról, egyértelművé válik, hogy a figura és a szerep között lévő (életkori) távolságot kizárólag a színészi játékkal, belülről érzékeltetett, megélt ifjúsággal vagy öregséggel kell áthidalni. A debreceni előadásban azonban erre a valóságos és színpadi életkort közelítő átlényegülésre a szereplők - különösen a Pistik - vajmi kevés erőfeszítést tesz-nek. Így azután a kamasz vonásaitól megfosztott, az életben szemmel láthatóan kissé megfáradt Félszeg Pisti - korrektül eljátssza saját édes jó apukáját.

Amíg a szereposztásnál Pinczés István - valószínűleg a körülmények parancsára - merészen eltekintett a realista-naturalista kötöttségektől, a papírformától, más vonatkozásban - majdhogynem realista, sőt naturalista darabnak tekinti (és kezeli) Örkény művét. Gondolom, a közönség befogadókészségének, tűrő-képességének, asszociációs tehetségének képzelt vagy tapasztalt határaira való

tekintettel választotta a rendező ezt a kissé leegyszerűsítő megközelítésmódot. S bár a dráma helyszínének megjelenítése során eltekint a darab szövegében jelzett kávéházi környezettől, a szerző egyéb utasításait, sőt a szöveg utalásait is olyannyira tiszteletben tartja, hogy (szinte) mindent elkövet a leírt és kimondott *szavak* megjelenítésére. Tehát, ha a személyi kultusz idején Pisti hőstette „bekerült az újságba", a kék overallos munkáskollektíva nyomban előhúzza zsebéből a színpadon a párt lapját. Ha a gyász órájában elhangzik, hogy az ártatlanul meghurcolt, ki-végzett hős emlékére gyertyát kell gyújtani a Pisti-szobrok előtt - a színpad hátterében valóban fellobbannak a fények. Az országos gyászra a szereplők kabátján látható gyászkarszalag utal.

Hasonló didaktikus meggondolások érződnek kor- és hangulatfestő zenei motívumok, betétek megválasztásánál is. Vitathatatlan, hogy Dombrády Csaba mindenkor az adott történelmi, társa-dalmi szituáció kifejezésére törekedett, és a felcsendülő dallamokkal is az is-meretlen terepre kalauzolt nézők eligazodását, tájékozódását kívánta segíteni. Nem is szólva azokról, akikben emlékeket idéztek a sokszor hallott, jellegzetes jellemző dallamok. A zenei anyag összeállítója abból indult ki, hogy emlékek híján az emberek többnyire csak a legkézenfekvőbb - legtöbbször emlegetett, idézett - hangkulisszákra reagál-nak. Ez a meggondolás kissé közhelyessé tette az előadás hangzásvilágát.

Megállapításunk semmiképpen nem vonatkozik a Rizi szignáljaként alkalmazott Sors-szimfónia-részletre. Ezt, a figura körül megjelenő misztikus és mégis leleplezően éles fénnyel együtt, mindvégig hangsúlyosan és hatásosan alkalmazza a rendező. De már a Lenin-gyászindulóról vagy a „csillogó szemű" úttörők ajkán elkerülhetetlenül felcsendülő „Mint a mókus"-ról, szívesen le-mondtunk volna. A vízen járás patetikus pillanatához még talán illik a *Jézus Krisztus szupersztár* legnépszerűbb dallama. A zenei idézet itt közel hoz és el-távolít. De *már az* amerikai rabbi fel-szólítására végrehajtott „csoda" - a csipkebokor lángralobbantása - Pistit megelőzően, köztudomás szerint Mózes nevéhez fűződik, és ezért itt már nem egészen stílusos hangkulissza a szimmetria kedvéért visszaidézett Jézus-motívum.

A nézőknek szóló, látható és hallható rendezői instrukciók azt sugallják,

Örkény István: Pisti a vérzivatarban (debreceni Csokonai Színház). Fésüs Tamás (Tevékeny Pisti) és Sárközy Zoltán (Pisti)

hogy Pinczés István - meglehet, tapasztalatok birtokában - Örkénnyel ellentétben, eléggé keveset bíz a közönségre. Igyekszik a szöveg kimondott és kimondatlan lehetőségeit is lefordítani, valóságos és átvitt értelmét is jelezni, kiaknázni, megmagyarázni. Egyszer-egyszer azonban mégis eltekint ettől a felvállalt, illusztratív stílustól, és olyankor a szereplők ugyanolyan természetesen tárcsázzák a nem létező telefont a színpadon, mint bármelyik más modern előadásban. Minderre persze azt lehet válaszolni, hogy nem az efféle részletek döntik el egy vállalkozás sikerét vagy kudarcát. Ezúttal azonban nagyon sok, majdnem minden a részleteken múlik. Mert éppen az előadás illusztratív stílusa az, ami lefékezi a játék tempóját, kizökkenti ritmusából a drámát.

Talán mondanom sem kell, *hogy ez a* bíráló megjegyzés nem vonatkozik a tudatosan lassított, stilizált Duna-parti jelenetre. Pistipistipistipistinek a halálraítéltekkel felvállalt szolidaritása itt egy színpadi rituálé részeként nyilvánul meg, s a Pinczés István komponálta jelenet ennek a ritmusához alkalmazkodik. Ezzel szemben a sarlót és kalapácsot festő Pisti merőben szokatlan szokása, s az e köré kanyarított éttermi jelenet sokat veszít frappánsságából azáltal, hogy a rendező elnyújtja és feldíszíti a cselekményt. Hogy nem éri he a mázolás amúgy is hatásos színpadi látványával, hanem körös-körül felvonultatja a jelenet csodálkozó, furcsálkodó tanúit is, akik fényképezőgépük csattogtatásával bizonyítják, hogy megörökíteni érdemes magyar kuriózumnak tekintik Pisti anakronisztikusan forradalmi cselekedetét. Kétségtelen, hogy a színpadi ötlet magja megtalálható a szövegkönyvben, hiszen az étteremben időző külföldi társaság Örkény szerint is „echt ungarische Pisti-vérrel" csillapítja szomját. De ami-kor ezek után a vendégek „echt ungarische Picassóként" csodálják a forradalom Pisti festette jelképeit, már-már zavarónak érezzük a színpadi poénvadászatot. Örkény humora ugyanis e nél-kül is hatásos.

De ez a hatás nem kizárólag a rekeszizmok mozgásában nyilvánul meg!

Az előadás egyik legfőbb veszélyét, a kabaré felé való eltolódást példázza a lakáscsere-jelenet. Az író bravúrosan és frappánsan tömör egyperces novellájának dialogizált és ezáltal némileg feloldott, felhígított változata olvasva, valljuk be, inkább tehertétele, mint értéke a drámának. Csak a szolnoki előadás bizonyította be, *hogy* Rizi és Tevékeny párbeszédének a szöveg mögötti tartalma az előadott Pisti-dráma egyik gondolati csúcspontja lehet. Mert ebben az ismerős, kisszerűen gyakorlati szóváltásban, pontosabban a szöveg mögött, egyszer csak felsejlik és kitárul a jelenet (és a mű) közösségi, nemzeti tartalma. Á „menni vagy maradni" oly sok Pisti számára kikerül-hetetlen drámája. De mi történik ebben a jelenetben Debrecenben? Agárdy Ilona Riziként valóságos, rigolyás öregasszony módjára tárgyal ügyfelével. Kisszerű és aggályos, olyan, mint a Sas-hegyre néző öröklakások magukra maradt valódi gazdái. Már-már azt érezzük, *hogy* nem is Örkény drámájából, hanem Karinthy Ferenc Bösendorferéből lépett elő. Szerepe szavait, mondatait remekül cifrázza. Ki-neveti és kinevetteti Rizit, viszont kisérletet sem tesz a komédiás szavak mögött feltáruló drámai dilemma érzékeltetésére. Ahol a végső kérdések elsikkadnak, sajnos menthetetlenül benyomul a színpad-ra a kabaré.

A vállalkozásért azonban az elmondottak ellenére is elismerés illeti a debreceni társulatot. Ez az előadás egy Ör-

kény életművét alig ismerő vagy néhány műre redukáló közönségnek közvetíti a huszadik századi ember tragédiáját. Az amatőrmozgalomban kipróbált és kicsiszolódott színpadi eszközök is hozzásegítették a rendezőt ahhoz, hogy a szereplők mozgatásában, megfelelő képkompozíciókkal, esetenként még a tömegjelenetek résztvevőiből vagy magukból a szereplőkből alkotott kórus segítségével is tagolja, értelmezze a szöveget. Ezáltal legalábbis a dráma külső rétege mindenki számára megközelíthetővé válik, és - ahogy a hajdúböszörményi diák-előadás nézőinek reagálásából leszűrhettem - érzelmileg is hat. A közönség feszült csendje végső soron Pinczés *Pisti*jét igazolta.

Ami pedig a társulatot illeti, a legfontosabb pozitívum, amit elmondhatunk: egyetlen disszonáns hang sem volt az előadásban. Valamennyi eddig látott előadással szemben, Debrecenben megváltozott a Pistik hierarchiája. Félszeg Pisti főszerepe Korcsmáros Jenő alakításában elhalványodik, míg a másik két Pistié - Fésüs Tamás és ifj. Mucsi Sándor igyekezetének hála -- egy-egy jelenetben karakterszereppé erősödik. Agárdy Ilona alakítása nemcsak érdekes színe, de motorja is volt az előadásnak. Olvastam kritikát, amelyben szemére vetették, hogy túlságosan boszorkányos, és olyat is, amely szerint kevés benne a démoniság. Az én szememben éppen a figurának a hétköznapi kereteket szét-feszítő ereje, sugárzása volt a legizgalmasabb, amit Agárdy egy földi asszony segítőkészségével, hétköznapi jóságával és pontosságával, méghozzá kifogástalan arány- és stílusérzékkel ötvözött. A Szőke Leány - Bessenyei Zsófia - az első jelenetekben még nem találta meg önmagát. Kamasz lánynak túlságosan suta. Később azonban --- a cselekmény létragyári szakaszában és a koholt per jelenetsorában - összefogottabb és szuggesztívebb lett. Különösen nagymonológjának előadásakor megrendítően jó.

Kíváncsian várjuk a végre színpadon zajló, szélesedő *Pisti-vita* folytatását is.

Örkény István: Pisti a vérzivatarban (debreceni Csokonai Színház)

Rendező: Pinczés István. *Díszlettervező:* Kasztner Péter. *Jelmeztervező:* Greguss Ildikó. *Zene:* Dombrády Csaba.

Szereplők: Sárközy Zoltán, Fésüs Tamás, Korcsmáros Jenő, ifj. Mucsi Sándor, Agárdy Ilona, Sárady Zoltán, Tikos Sára, Bessenyei Zsófia, Farkas Erika, Hajdu Péter, Porcsin László, Seres József, Bálint Mária, Wittchen Vera.

BARTA ANDRÁS

Major mester Moliére-je

Tudós nők
a Katona József Színházban

Major Tamás rendezői pályájának legjellemzőbb jegye a következetesség. A megújulásban hű marad önmagához. Egymást követi Hevesi Sándor, Sztanyiszlavszkij, Brecht, majd a legutóbbi időben mindezt mintegy összefoglalóan Ariane Mnouchkine hatása; ugyanakkor például az 1945-ös *Tartuffe* és a mosta-ni *Tudós nők* között egyenes összefüggés mutatható ki. Igaz, nem annyira a két rendezés rímel egymásra, hanem inkább a csaknem negyven esztendővel ezelőtti előadás címszerepének felfogása és a mostani Moliére-színrevitel stílusa. Major már akkor - sőt, még korábban, Apáthi Imre 1943-as rendezésében -- „nyíltsisakos" *Tartuffe-öt* játszott; a vásári komédiák szellemében, őszintén vállalta a figura jellemének minden torzulását, groteszkségét. Olyannyira, hogy Kárpáti Aurél fel is rótta neki: „Major Tamás *Tartuffe-je* rekedtes, recsegő hangjával, száraz kenetteljességével, hamis szemforgatásával és nagyon is átlátszó csúszásmászásával, egész lényének elhanyagolt, visszataszító voltával egyszerre elárulja a komédiázó intrikust. Holott *Tartuffe-öt* nemcsak játszani kell, hanem teljes illúziót keltően élni, megtévesztően alakítani is."

Éppen ezt nem akarta Major: illúziót kelteni. Hanem azt kívánta, hogy Tartuffe átlátszó legyen. És ezáltal még félelmetesebb. Mert Orgon így is beugrik neki. Gondoljuk el, mennyire jogosult ez az ábrázolás, hiszen a világ nagy csirke-fogói egyáltalán nem álcázták magukat: foguk fehérjét nagyon is kimutatva hirdették népbutító, népirtó tanaikat, és őszintén hittek bennük.

Ennek az átlátszóságnak, őszinteségnek, „egy az egyben" játéknak a szellemében került színre a Katona József Színházban *a Tudós nők. Az* előadás valósággal ránk ront, letámad bennünket; nem hagy időt a fontolgatásra, nem akar olyan illúziót kelteni, hogy XIV. Lajos Franciaországában vagyunk, netán a versailles-i udvarban, és ezek a játszó személyek holmi bonyolult lelkű polgárok, akik, meglehet, mást mondanak, mint amit gondolnak, kívülről vagy belülről látják önnön szellemi és lelki fejlődésüket. Nem: itt feláll két csapat és egymásnak rohan. Az egyik őszintén hisz az egyszerű élet örömeiben, a tiszta szerelemben és a társadalmi igazság szükségszerűségében, a másik viszont mind-ezt megveti, beleszédült a tudományba és a művészetbe, nyíltan haszonleső. Végül: győz a jobbik.

De nem úgy, hogy a kékharisnyák és pártfogolt rímfaragóik belátnák: rossz úton jártak. Hanem úgy, hogy hamisan játszanak. Beképzeltek, féltékenyek egymás „alkotásaira" és Trissotin még hozományvadász is. Ettől még a tudós hölgyek a „lebukás" után tovább hisznek téveszméikben - legfeljebb más szövetségeseket és áldozatokat keresnek maguknak.

Major Tamás Moliére-felfogása a farceokban gyökerezik; mintegy nem veszi tudomásul, hogy Poquelin mester a király támogatásának elnyerése céljából beengedte az intellektualizmust komédiáiba. Major tudatosan mellőzi azt a konfliktust, amelyről egyik példaképé-nek, Ariane Mnouchkine-nak Moliére-filmje szól. Teheti, hiszen az utókort csak a francia Mester zsenialitása kötelezi, megalkuvása nem.

Ennek az eljárásnak hatalmas előnyei vannak, de nem veszélytelen.

Legfőbb pozitívuma az, hogy minden aggályoskodó részletezést félretéve a lényegre, a komédiára összpontosít. A *Tudós nők* esetében például kendőzés nélkül megmutathatja, milyen szellemi, lelki és erkölcsi pusztítást végez a kékharisnyaság, a sznobság és az álművészet, ha hatalomra jut; akárcsak egyet-len családban is.

Chrysale módos polgár lakása Székely László álperspektivikus díszletében koszos, elhanyagolt, az ajtók nyikorog-nak; minden arra utal, hogy itt olyanok laknak *vagy* legalábbis parancsol-nak, akiknek a fejében és szívében is szörnyű összevisszaság honol. A „mater familias" részére fenntartott trónszékszerű ülőalkalmatosság és egy Platón-mellszobor, valamint egy ruhafogas uralja a szándékosan kényelmetlen játékteret. Az első a hatalom jelvénye, a másikat mint az üres tekintélytisztelet tárgyát ide-oda hurcolják, dobálják, a harmadik a szüntelen vendégjárás, az .,átjáróház" jel-képe.

A sivárságot Szakács Györgyi jelmezei is hangsúlyozzák. Mintegy a rögeszmés gondolkodást tükrözve a tudós hölgyeknél és dilettáns barátaiknál, egy-egy jel-

lemvonást emelnek ki, míg a másik oldalon a lezserséget vagy az egyszerűséget érzékeltetik.

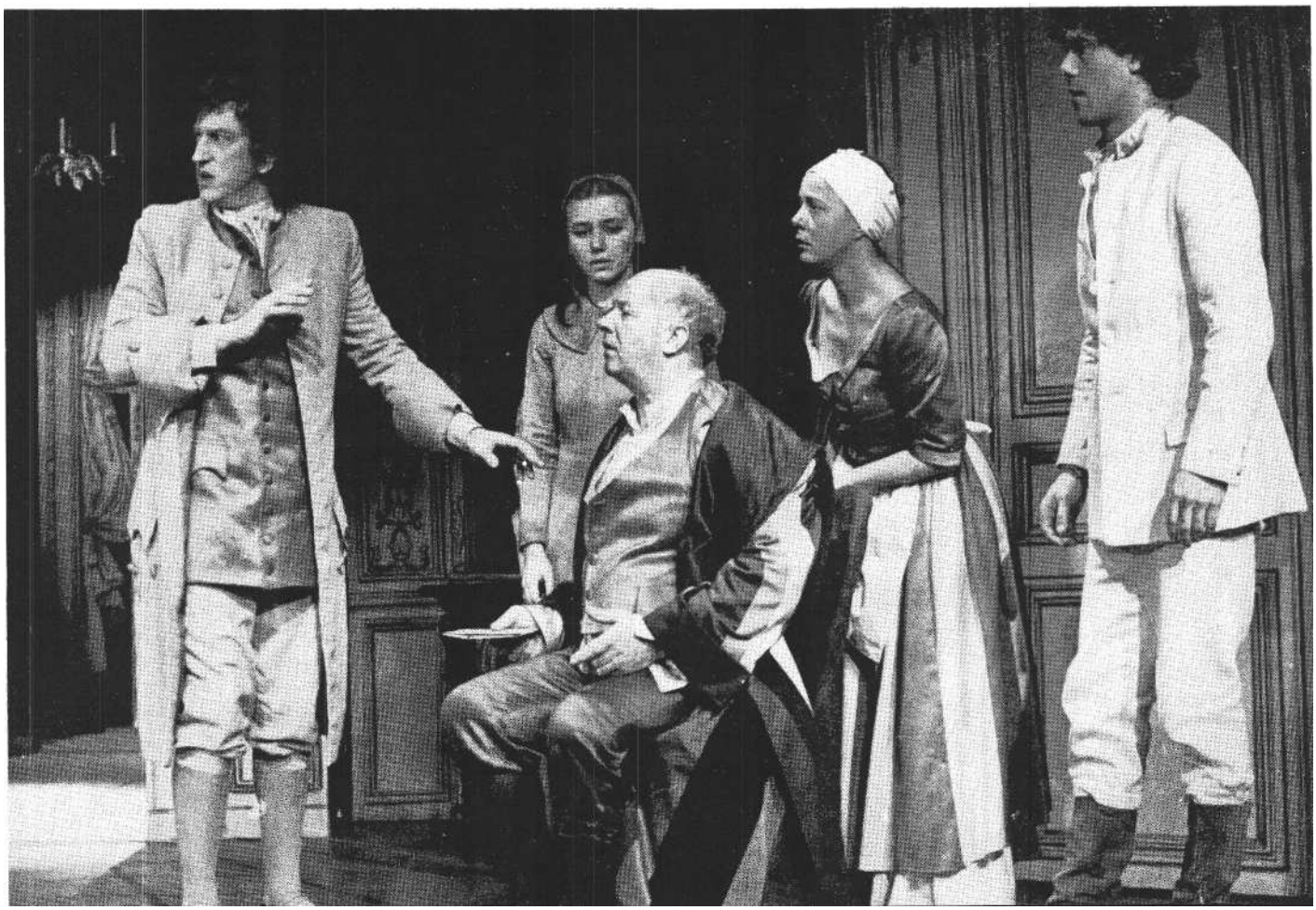
Mindehhez hozzávéve az egyszünetes, de ezen belül az eredeti ötfelvonásos beosztást, a kortinát és a hármas kopogást alkalmazó megoldást: világosan áll előttünk, hogy Major a már-már lehetetlent kísérli meg; a commedia dell'arte stílusához visszakényszeríteni ezt a sok vonatkozásban nagyon is intellektuális vígjátékot.

Ez a látványelemek sikeres átigazítása mellett a színészi játékban hozta a legegészségesebb gyümölcseit. Mindenkinek egyetlen, nagyon karakterisztikus magatartást kell felvennie, amelyet azután mesterien variálnak a Katona József Színház színészei. Nyíltan, őszintén, átlátszóan játszanak - Nádas Péter más vonatkozásban használt kifejezésével élve: „elementáris cinkosságban" a közönséggel. Szinte mindig előre nevetünk, mert a megteremtett figura állandó jellemvonásai előrevetítik, hogyan fog viselkedni az adott szituációban. Persze meglepetés is akad bőven.

A „kékek" csapatának vezére Máthé Erzsi. Királynői magatartás, lebiggyesztett száj, megvető arckifejezés; meg-annyi változat a korabeli „rossz asszony"-ra, aki - meglehet - azért is bonyolódik a filozófiába és a művészet-pártolásba, mert rühelli a házi munkát. Udvaros Dorottya apácafeketesége alól süt a lefojtott szenvedély, amit úgy nyel vissza, mint aki fokozódó rosszullétét palástolja a vesztett játszma felett. Molnár Piroska önimádó nagynénikéje a bohóckodás határát súrolja - csoda, hogy egyszer sem lépi át. A széplelkű Trissotin Balkay Géza megformálásában az a dilettánsfajta, aki a mások szemé-ben is csak a saját képmását kutatja. Sértődöttsége, féltékenykedése és végül kirobbanó kapzsisága egyenes következménye szűklátókörűségének. Szacsvay László az élettől elrugaszkodott ál-tudományosság finomkodásból és durva kitörésből összeszőtt mintapéldánya.

A „fehérek", az egyenesbeszédűek és tisztaszívűek élén tulajdonképpen a hálátlan szerepre kárhoztatott Ariste áll aki végül cselszövésével, hamis levelei vel elrendezi a családi viszályt. Papp Zoltán mértéktartó, szerény és hiteles ebben a rezonőrszerepben. A leghálásabb feladat Horváth Józsefnek jutott, aki a főhelyről letaszított, ámde szám-kivetett sorsa ellen szüntelenül lázadó családfőt, Chrysale-t virtuóz komédiázással mutatja be. Egyetlen szóba képes egész jellemképet belesűríteni; ahogy az igent nemnek mondja: kiszolgáltatottságát és kitörniakarását egyaránt érezteti. Csonka Ibolya Henriette-je a szerep adta kevés lehetőséggel jól él; lázadása egyszerű, egyenes és nemes lélekre vall. Gáspár Sándor Klitanderként mintha maga sem tudná, hová jutott; remekül adja elő, hogy olyan egyszerű dolgot, miszerint ő kiszeretett Armandából, és forrón szere-ti, mielőbb nőül kívánja Henriette-et, szóval ilyen egyszerű dolgot hogyan lehet nem érteni és nem helyeselni, miként azt jövendőbeli anyósa teszi. Csomós Mari a kiakolbólított szakácsnét játssza, aki végül is - nem kis részben a bűnbánó Chrysale úr jóvoltából - az egész társaságot jól „kiosztja". Fel-feltűnik még Benedek Miklós, aki Tüske inas három-

Papp Zoltán (Ariste), Csonka **Ibolya (Henriette), Horváth** József (Crysale), Csomós Mari (Mari) és Gáspár Sándor (Klitander) a Moliére-komédiában



mondatos szerepéből jelentékeny figurát formál; ahogy átmegy a színen, ahogy takarít, ahogy megszólal, kifejezi, hogy magasról lenézi ezt az egész hercehurcát. A frigyet kötő közjegyzőt mulatságosan hozza színre Hollósi Frigyes.

Ha nem érződnék valamilyen zavar végig az előadáson, itt akár be is fejezhetném mondandómat. De a második rész közepén már fészkelődnek is a nézők, mintha unatkoznának. Aztán a legvégén mégis helyrebillen a komédia. De mi történt közben?

Csak annyi, hogy Major Tamás a következetlenségben is következetes maradt önmagához. Szokása szerint nem fejezte be teljesen a rendezés munkáját, nem tudta koncepcióját az egész előadásra kiterjeszteni.

Nem csoda. *A Tudós nők* már számos interpretátorát megtréfálta. Legalább két ponton. Először ott, ahol a rokonszenves atya, a nőuralommal szembeszálló és Henriette lánya sorsát eligazító Chrysale hosszú monológban kifejti, hogy a nők maradjanak csak a főzőkanálnál. „Nevelje egyenes virtusra gyermekét, / Mondja meg, mit tegyen a konyhán a cseléd; / Beosztani a pénzt, nem adni ki hiába: / E tudomány legyen a filozófiája! / Ebben is igazat mondtak az öregek, - / Mondván' asszonyi nép tud éppen ileget, / Ha kitárul esze annyira, hogy magától / Megkülönbözteti az inget a gatyától!"

A begyepesedett, konzervatív és papucs Chrysale ilyen és hasonló gondolatok szellemében akarja „leválasztani" széplelkű felesége táboráról Trissotinnek szánt kisebbik lányát, és őt *az* Armandától átpártolt Klitanderhez adni. Aki viszont nemcsak állhatatlan, hanem egyszersmind királyhű udvaronc is. Mi-ként ezt szintén egy hosszú monológban ki is fejti. Íme egy részlete: „Az udvarról enyhébb hangon beszéljenek: / Tán nem is olyan szamár, annak ki belenézett, / S mint uraságtok elképzel-ni merészek. / Van jó ítélete, mit meg is mutat. / Es mutat a helyes ízlésre utat, / S különb a szellem ott, nem be-szél itt hízelgő, / Mint ahol a ti sötét szórengetegetek nő."

Így fest hát a *Tudós nőkben* azoknak a tábora, akikért szurkolnunk kell. És ha hozzávesszük, hogy Ariste csele a hamis levelekkel, amelyek Chrysale vagyon- és Philaminte pervesztését adják hírül: szintén túl körülményes és nem nagyon eredeti (akárcsak a közjegyzői hercehurca) - akkor nem csodálható, hogy az előadások második harmada többnyire ellaposodik.

Mnouchkine - akit különben olyannyira érdekelt Moliére életének és művészetének konfliktusa, több ízben is ki-jelentette, hogy darabjait nem kívánja rendezni, a *Tudós* nőkről pedig azt mondta, hogy a hatalom apoteózisa.

Major Tamás becsületére váljék: nem kerülte meg az ebből adódó gondokat.. Megtehette volna, de nem húzta ki az „árulkodó" monológokat. Chrysale-t olyan ellentmondásosnak hagyta, amilyen; Klitander udvarhűségéről pedig nyilván az a véleménye, hogy ebben is tükröződik Moliére és XIV. Lajos kompromisszuma, amely legalább annyi eredményt hozott, mint amennyire eltávolította a farce-tól, a commedia dell'artétól és általában a néptől a Mestert és társulatát.

Persze, világosabb és teljesebb lett volna a kép, ha az előadás az eredeti terveknek megfelelően a *Versailles-i* rögtönzéssel kezdődik. Abból nemcsak a király „páratlan kegyéről" értesülhetünk, amellyel az új vígjáték helyett egy régi komédia előadását engedélyezi,, hanem arról is, milyen küzdelmet kel-lett folytatnia Moliére-nek társulatával,, mi mindent tudott a Mester a színházról, a színészetről, a művészetről, a hivatástudatról. És megtudhattuk volna. mi is, mai nézők, mit tud mind-erről elmondani Major Tamás. Ami alighanem ritka élmény lett volna. De közbeszólt a rendezők és kivált Major Tamás nagy ellensége: a könyörtelenül futó idő.

Így is igen figyelemreméltó, hogy Major ezzel az előadással, rendezéssel túl-lépett szigorúan brechtiánus korszakán, a merev elidegenítésen és a racionalizmuson, és az érzelmek sarkításával, kihegyezésével, a romantikus színjátszást ad absurdum hajtva, már-már parodizálva, a gondolatisághoz és ezzel egy újfajta teljességhez közelít.

Színházművészetünkben, ahol Major-nál húsz-huszonöt évvel fiatalabb rendezők már évtizedek óta ismételgetik önmagukat, szinte átmennek önmaguk karikatúrájába, és a közönség maradiságára, a helyi és az országos irányítás ízlésének konzervativizmusára hivatkoznak, tengenek-lengenek a pálya szélén (vagy közepén?) - példamutató a. hetvenötödik életévébe lépett „Mester" szüntelen és gyümölcsöző megújulása. Sokan - és nemcsak e pályán - tanul-hatnak tőle.

A Tudós nők **a** Katona József Színház Moliére-előadásán: Udvaros Dorottya (Armanda), Máthé Erzsi (Philaminte) és Molnár Piroska (Belisa) (Iklády László felvételei)

Moliére: Tudós nők (Katona József Színház)
Fordította: Illyés Gyula. *Dramaturg:* Litvai Nelli. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Rendezte:* Major Tamás.
Szereplők: Horváth József, Máthé Erzsi, Bodnár Erika, Csonka Ibolya, Papp Zoltán, Molnár Piroska, Gáspár Sándor, Balkay Géza, Szacsvay László, Csomós Mari, Benedek Miklós, Hollósi Frigyes, Puskás Tamás.

BÉCSY TAMÁS

Kettétört előadás

Sarah avagy a languszta síkolya a Várszínházban

Murrell-Wilson: Sarah avagy a languszta sikolya (Várszínház). Psota Irén (Sarah) és Sinkovits **Imre (Pitou)**

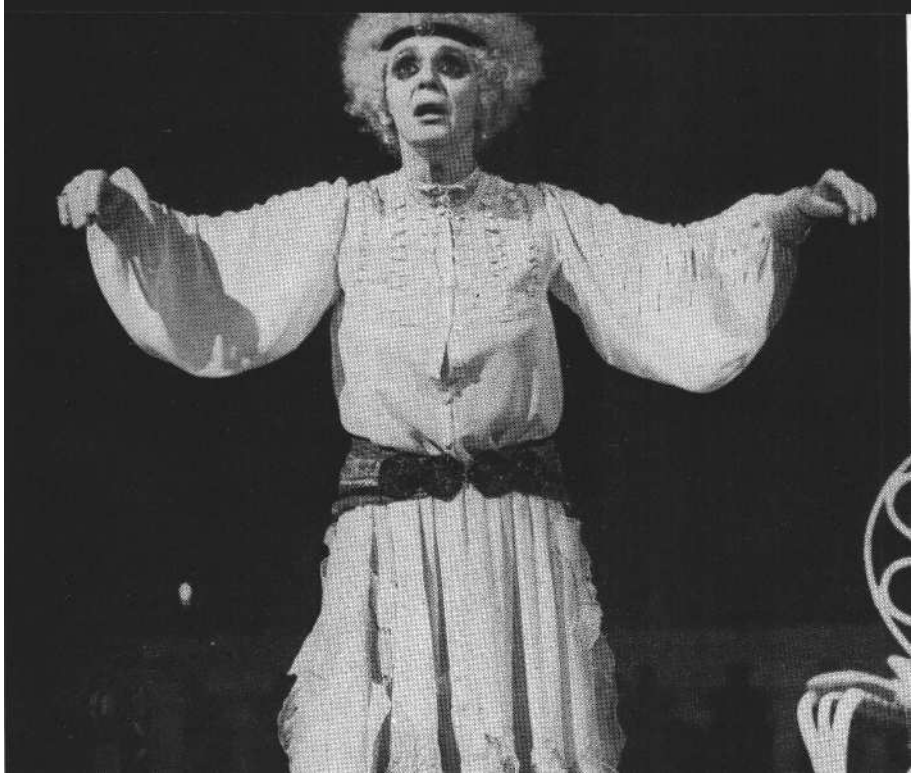
Egy drámaíró-rendező - John Murrell - és egy színész-rendező - Georges Wilson - színpadi szövegkönyvet írt Sarah Bernhardt *Les* mémoires-jából, amelyet egy dramaturg, Vinkó József fordított magyarra; s most a Várszínházban látható, Mrsán János rendezésében. Két úgynevezett „ziccerszerep" van benne: a már járni nem tudó, máig is világhírű színésznőé és Pitou nevű írnok „kollégájáé". Az utóbbi nemcsak az emlékiratok lejegyzője, a Sarah Bernhardt emlékeiben megjelenő alakokat is el kell játszania. Mindezek jelzik, hogy *a Sarah avagy a languszta sikolya* minden ízében „színház". A szöveg nem dráma; önmagában még irodalmi alkotás sem. Ez a szöveg valóban arra való, hogy eljátsszák, amikor is a színjáték egészének lehet nagyon pozitív értelemben értve kellemes hatása. De ez sem olyan szöveg, amely - a közhit szerint - a színházi előadásban kapja meg a maga teljességét vagy szépségét, mint ahogyan a drámáról szokták egyesek állítani. Az előadás révén itt sem a szöveg válik teljessé vagy művészivé; műalkotássá a színészi alakítások révén a színházi előadás válik, mint ahogyan a valódi drámák esetében is ez történik. Azok a szövegek, amelyeket színpadi szövegkönyveknek nevezhetünk - szemben a drámákkal -, nem rejtenek magukban mély igazságokat, akár társadalmi, akár egyéni lényeget -, s előadásukkor sem a szöveg jelentései, hanem az alakok színészi meg-formálásai, megjelenítései hordoznak jelentéseket, és ezekben rejlik a művészet is. Esztétikai hatást a színjáték világa kelt fel.

Mindenekelőtt hadd mondjuk meg: Psota Irén alakítása révén nagyszerű színházi, esztétikai élményben és élvezetben van részünk, míg Sinkovits Imre állandóan csak nevettet. A néző benső érzéseinek, benső világának kellemetességeit az élet mélyebb igazságainak a felmutatása váltja ki; ehhez sohasem elég *csak* nevettetni.

Ebben a színjátékvilágban a különböző tartalmú, de éles ellentétek váltakozása hordozza-jeleníti meg az élet mélyebb aspektusát; persze csak azáltal, ahogyan Psota Irén megoldja azokat.

Sarah Bernhardt, a nagy és excentrikus színésznő élete utolsó időszakában nem tud járni; egyik lábát amputálták, s műlába van. A tény maga is fájdalmas, életet keserítő, hát még ha egy színésznővel történik. Megjelenik tehát az a diszkrepancia, ami a színészi hivatás (a mozgásképesség alapvető szükségesség) és a tolószékhez való kötöttség között feszül. Psota *Irén* ezt a gyötrelmes össze nem illőséget akként játssza el, hogy csak a mozgásokban teszi láthatóvá ezt a testi fogyatékosságot. Egyébként Sarah-ja tudomásul sem veszi. Az egész előadás során nincs egyetlen olyan rezdülése sem, amellyel jelezné, hogy ez a nagy színésznő fájdalommal, kétségbeeséssel, gyötrelemmel stb. reali*zálná* mozgásképtelenségét. Ha akár saját szövegei, akár régi szerepeinek szövegei lehetetlenné teszik, hogy Sarah Bernhardt - és nem az őt játszó színésznő - ülve mondja el azokat, akkor, bármily nagy nehézséggel, de felkel, áll vagy jár, és így mondja; ügyet sem vetve testi bajára, olyan benső állapotban beszél, mintha mindkét lába ép len-ne. Psota Irén ezzel érvényre juttatja, hogy alakja igen nagy egyéniség, aki ezt a nagyon nagy terhet képes figyelmen kívül hagyni; lévén, hogy egyénisé-gének benső dinamizmusai mozgatják. Ezért a néző sem sajnálja, és nem lesz torz, a nézőben nem vált ki kínos zavartságot a nagy színésznő kínlódó mozgása. Az egyéniség súlya, jelentősége tehát éppen azáltal érezhető meg, hogy csak a bensőre figyelve nem törődik használhatatlan lábával, észre sem veszi. Az igazi egyéniség megformálása pedig az élet mélységét tárja fel a nézőnek, s az esztétikai élményt ez a mélység-feltárás váltja ki.

Más ellentétek is életre hívják az esztétikai élményt. Az emlékeit felelevenítő Sarah-ban különböző ellentétes egyéniségek bukkannak fel: a mindig más férfival élő, álszent anyja; majd egy apáca; továbbá régi impresszáriója; aztán egykori férje-szerelme stb.; a végén pedig Oscar Wilde. Ellentéteket az teremt, hogy ezekhez az egészen különböző, ellentétes alakokhoz Sarah is szélsőségesen különböző viszonyokat valósít meg. Psota Irénnek ezeket úgy kell megformálnia, hogy Sarah Bernhardt egyéniségének a minéműsége illetve egysége is kiderüljön. Arról csak később szólhatunk - Sinkovits Imre alakításának kapcsán -, hogy ezek a szélsőséges figurák miféle világot rajzolnak fel. Psota Irén alakításával kapcsolatban azt kell ugyanis hangsúlyoznunk, hogy az élesen ellentétes viszonyoknak a gyors egymásutánban való megmutatásával az élet más és más aspektusait láttatja, s ezek mindegyikét olyan mélyen, hogy a nézőben felkeltik a művészi élmény-ben való részesedés egyértelműen pozitív kellemetességérzését. Hiszen igen rövid idő alatt éli át és hatásában pillanatok alatt adja át az anyjával szembeni ellenindulatait és szeretetét; a bigott vallásossággal kapcsolatos utálatát és azt, hogy a zárdában mégis jól érezte magát; továbbá szerelmét olyan férfi iránt, akinek teste gennyes a morfium-injekciók szúrásaitól. Nos, éppen ezek az élesen ambivalens tartalmú helyzetek és érzések azok, amelyek egyfelől kitűnő lehetőséget adnak a színészi művészet megjelenítésére, és amelyek - máshonnan nézve - úgy építenek a nézőbe művészileg kellemetes érzéseket, hogy az élet mélységeit, összetettségét mutatják meg. Psota Irén rendkívül nagy színészi erővel és művészettel játssza el ezeket a több rétegű viszonyokat és érzelmeket. Alakításában két vagy három olyan vonás is megjelenik, amelyekkel



Psota Irén Sarah Bernhardt szerepében a Várszínházban (Iklády László felvételei)

Sarah Bernhardt egyéniségét mégis egységessé teszi.

Az egyik: az akkori színjátékstílus pontos megformálása. Ezt patetikusság, deklamálás, rendszerint dörgő hang, széles, nagy karmozdulatok jellemzik. De nemcsak - sőt: talán főként nem - azokban a pillanatokban láthatjuk ezt a stílust, amelyekben régi szerepeit eleveníti föl: Phaedrát, a Sasfiókot, Hamletet és Sardou Theodoráját stb. Ez a stílus mindennapi, mostani életének monológjait és Pitouhoz való szövegeit hat-ja át. Psota Irén alakításának másik, nagyszerű vonása, hogy még ebben a ma teljesen idegen és szokatlan játékstílusban is meg tudja mutatni alakjának nagy színészi képességeit; persze az ő sajátja révén. Vagyis majdnem sikerül neki még a lehetetlen is: úgy megformálni egy zsenit, hogy ne csak a név miatt higgyük ezt el, hanem az alakításból is láthassuk. A zseni teljes megjelenítése persze nem sikerülhetett, mert a színészi zsenialitás felismeréséhez viszonyítás is szükséges lenne. Psota Irén Sarah Bernhardt alakjátegyéniségét először ezzel a színjátékstílussal teszi egységessé; különösképpen azért, mert ez a stílus az egyéniség hordozójává-kifejezőjévé válik. De mással is egységesít. Sarah benső világának különböző viszonyai-Igen nagy fokú önértéktudattal itatja át. Ez a vonás még a naphoz elmondott monológjában is megjelenik. Az önértéktudat ily nagyfokú megnyilvánítása mindig veszélyeket rejt magában. Általában nem azért, amiért a közhelygondolkodás hiszi, miszerint az igazán nagy egyéniség mindig szerény, hiszen ez nem igaz; hanem azért, mert a nagyfokú önértéktudat - mennyi példa van rá manapság! - korántsem jár mindig együtt objektíve is nagy érték-kel. Ebben az esetben azonban nemcsak tudjuk, hogy Sarah Bernhardt nagy színésznő volt, de Psota Irén alakításában az ő nagyformátumú egyéniségét mindenképpen megláthatjuk. És az alakításnak további remek vonása, hogy a nagy önértéktudatra valló szövegeket a valódi, objektív értékből eredezteti. Vagyis alakja nemcsak hiszi, hogy nagy érték, hanem megérzékelteti, hogy ez valóban meg is van, és hogy ezt tudja. Így az erre vonatkozó szövegrészeknek nincs meg az a bicskanyitogató felhangja, amely az efféle szövegeket az objektív érték hiányában mindig kíséri.

Ám Sarah Bernhardt egyéniségének nagyságát, továbbá a különböző, megjátszott-felidézett élethelyzetek egyesítését még egy aspektusból is megvalósítja. Akár saját régi élethelyzeteit, de különösen régi szerepeit nem nosztalgiával teli benső háttérrel játssza el, nem is „szórakoztató időtöltésül", és nem is azért, mert még most is működ-nek eddigi életszakaszának erővonalai, valamiféle tehetetlenségi nyomatékkal. Ezekben a halállal való viaskodás jelenik meg, s ez egységesít itt mindent. Kár - persze az efféle szövegkönyvekre jellemző ez -, hogy ezt a szöveg ki is mondja. Mert Psota Irén alakításából igen finoman, de határozottan érződik a halállal való tusakodás; kimondása teljesen fölösleges. A halállal szemben nem a mindenáron élni akarás acsarkodását, nem is ennek naiv makacsságát formálja meg, hanem a fájdalmas, de ugyanakkor excentrikusságba hajló tudatát annak, hogy saját életével együtt azoknak a különböző életeknek is meg kell halniok, akiket ő teremtett meg különböző szerepeiben. Ezeknek a szerepeknek a mostani eljátszásában még azt is megjeleníti, hogy ő végül is nem halhat meg, nem tud meghalni úgy, mint Phaedra, mint Sasfiók, mint Hamlet; neki mint Sarah Bernhardtnak kell meghalnia.

A főként szórakozást nyújtani kívánó színházi *szövegkönyv* nyilván nem végződhet Sarah Bernhardt halálának jelenetével, noha valamiképpen mégis meg kell halnia. A szöveg által felépített helyzet végtelenül finom, noha a szövegek tartalma amolyan keserédes. Az a tény, hogy a helyzet jó és hiteles, de a szövegek tartalma felszínes, egyébként is jellemző a jól megírt színházi szövegkönyvekre.

Sarah emlékezetében Oscar Wilde idéződik fel, akivel megállapítják: ők ketten utolsó képviselői azon nagy idő-szaknak, amikor az igazi művészek nagy és mégis jogos önzése, valamint szemlélődő magatartása még lehetséges volt. Most már a napról is kiderült, hogy felrobbanhat, és az élet egésze rohanó izgatottsággá lett. A szó azután arra a darabra terelődik, amelyet Wilde neki írt, de amelyet sohasem játszhatott el, a *Saloméra*. A szöveg tehát igen finom ötlettel remek helyzetbe hozza Sarah Bernhardtot: a színészi alakításban megjelenő alaknak a színpadi és önmagának a valódi halálát úgy hozza össze, hogy mind a kettő együtt lesz lehetséges, és új is lehet - nem úgy, mintha például *a Hamletben* halna meg Sarah Bernhardt meghalhat a sose játszott Salomében, mint Salome-Sarah.

És ettől a pillanattól kezdve Psota Irén valóban csodát művel. Először azzal, hogy Sarah-ja műlábbal, szinte fél lábon eltáncolja Salomét, nem sután és nem ügyetlenül; egyéniségének és művészetének a testi hiányokat is pótoló nagy erejével. Másodszor azzal, hogy ebben a kettős halálban megjeleníti Erosz és Thanatosz testvérségét; meg-formálja a szerelem-halál mitológiai változatát. Mindezt az említett jellegű táncban, a szerelem-halál benső tartalmát félelmetesen sugározva. A legvégén nagyszerű színpadi jellel jelzi - állva - a halált: lekapja fehér hajú parókáját, és a sima, lekötött barna haj és a megmerevedő szemek a halál magányos mezítelenségét jelenítik meg. És utána kirohan.

Az előadás elemzésében kínos ponthoz érkeztünk. Mert az eddig elmondottak igen nehezen vehetők észre Sinkovits Imre alakítása miatt. Arra, hogy a Sarah Bernhardtot játszó színésznő művészi teljesítményét Pitou alakja és alakítás-lehetőségei elfedjék, a szövegkönyv is lehetőséget kínál. Pitounak ugyanis el kell játszania, meg kell testesítenie mind-azokat, akik a színésznő emlékeiben felbukkannak. Nos, ez par excellence „ziccerszerep": ennyi figurát egyetlen előadáson belül eljátszani. S ez ad le-hetőséget, hogy elvonja a figyelmet a Sarah-t játszó színésznő alakításáról.

Pitou fizetett alkalmazott, akinek fő feladata, hogy írja a diktált emlékeket. Sinkovits Imre remekül indítja a figurát. Összetöpörödött, öreg és szenilis írnok, akinek világfájdalmát eleinte el-hisszük. Ugyanis végtelenül nagy nyűg, kín és fájdalom számára, hogy a kenyér-adója emlékeiben megjelenő alakokat el is kell játszania. Az első kifogásolható aspektus épp ez: Sinkovits Imre végig úgy játssza Pitout, mint akinek mindig és állandóan rettentő *nagy* teher és kín ez a játék. De nem is elégszik meg a szöveg erre vonatkozó mondataival: átfogalmazva, *vagy* csak félig, de újra és újra elmondja; félhangosan *vagy* motyogva megismétli, s így ezekkel a szavakkal-mondatokkal teleszórja a jeleneteket. Mimikája, fájdalmasságot-kínosságot felmutató arcjátéka, kézlegyintései Pitounak ezt a kínját mértéktelenül fel-nagyítják. És még ennél is nagyobb hiba, hogy mindezt kabaréstílusban teszi. Am kétségtelen: állandóan nevetteti a nézőteret. A szünet nélküli ódzkodás nem is hiteles. Már csak azért sem, mert megtudjuk, Pitou valaha valódi színész-ként is fellépett. Mindezek miatt Pitou alakja jóval több művészi lehetőséget kínál, mintsem írnok mivoltát, a játéktól való irtózását lehessen csak látni; jóval többet annál is, mint hogy az eljátszandó figurákat is kabaréstílusban jelenítse meg. Helyzete lehetőséget teremtene akár annak a nagy színésznek a megformálására, akinek az élet sohasem adott színpadi lehetőséget, akár annak a dilettánsnak a megjelenítésére, aki most kiéli, hogy megkapja az „oroszlán" szerepét is; avagy akár annak a meg-mutatására is, hogy Pitou valóban össze-tört kis írnok, akit azonban nem akár-milyen partnernője a játék élvezetébe is bele tud vinni.

Ahogyan említettük, Psota Irén a Sarah Bernhardt korában érvényesült szín-játékstílust mutatja fel. Nos, Sinkovits Imre alakításában ennek nyoma sincs; s így például azt sem láthatjuk meg, hogy ebben a stílusban miként lehet rosszul játszani. Talán Oscar Wilde egy-egy pil-lanatának megjelenítésén kívül mind-egyik alakját a *mai* kabaré stílusában karikírozza ki, amivel természetesen nagy nevetéseket vált ki a nézőtéren. Csak éppen egyáltalán nem illeszkedik Psota Irén nagyszerű játékstílusához, sem a színjáték belső világához; csak éppen magára vonja - és ezekkel az eszközökkel! - a figyelmet; csak éppen nem művészi kontrasztot teremt, hanem más irányba viszi, elsekélyesíti az előadást. Még a karikírozó kabarébeli megoldások is az „első ötlet" szintjén maradnak : az anya szerepében csípőre tett kézzel riszálja magát; az apáca alakjában szemeit forgatja; az amerikai impresszárió figurájaként természetesen kezének nagy-ujjait mellényének hónaljkivágásába dug-ja. Vagyis a színésznő emlékeiben meg-jelenő alakokat stílusával a korszaktól függetleníti, megoldásaival pedig ketté-töri az előadást.

A Pitou által eljátszott alakoknak a csak a szöveg nyújtotta minéműségei a szöveg felépítette világszerűséget végtelenül egyszerűvé teszik. (5k olyannyi-ra sarkítottan különböznek egymástól, hogy éppen eme kiélezettségüknél fogva teljesen átláthatónak, egy pillanat alatt kiismerhetőnek mutatják az életet. S a Pitout játszó színész számára épp az lenne a nagy lehetőség, hogy ezeket a figurákat a maga művészetével elmélyítse, megmutassa egyéniségeik össze-tett voltát, amivel a színjáték világ-szerűségét is mélyíthetné. De ezt kabaré-eszközökkel nem lehet.

Ezért az előadás határozottan két részre törik: a Psota Irén által nagy-szerűen megformált művészi világra és a nézőket csak megnevettető másikra. Szerencse, hogy az előadás Psota Irén igazán nagyszerű, művészileg mély jelenetével ér véget, s így a néző ezt viheti magával.

John Murrell-Georges Wilson: *Sarah avagy a languszta sikolya (Várszínház)*

Fordította: Vinkó József. *Dramaturg:* Emődi Natália. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zeneszerző:* Mártha István. *Rendezte :* Mrsán János.

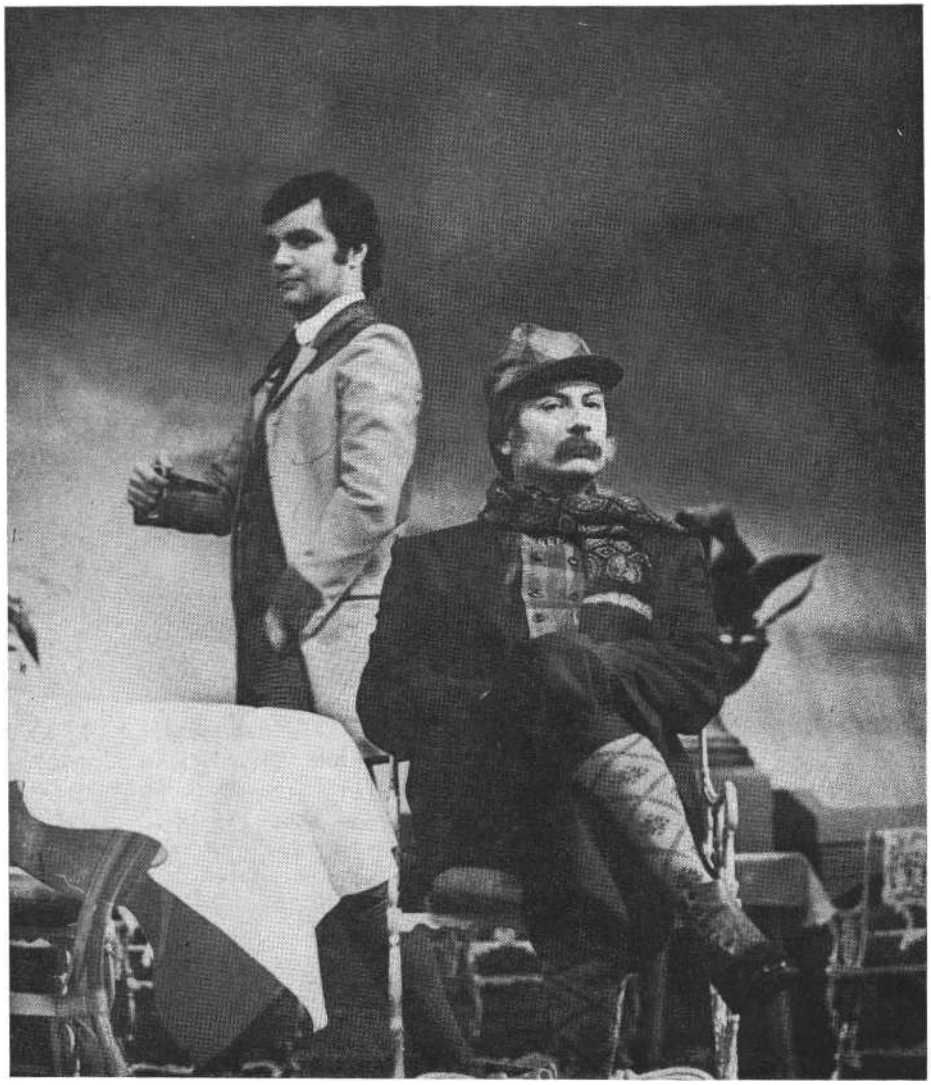
Szereplők: Psota Irén, Sinkovits Imre.

NÁDRA VALÉRIA

Shaw-hűhó semmiért

A szerelem ára a Nemzeti Színházban

Hihetetlen, de tény: Bernard Shaw mindössze harmincnégy éve halott. Világirodalmi mércével mérve nemcsak hogy nem *nagy* idő ez, de Shaw-t akár kortársunknak is tekinthetnénk. Vannak írók, akik több száz év távolából is frissek, időszerűek maradtak. Árulkodóbb, ha azt is kiszámítjuk, hogy éppen száz éve, 1884-ben kezdte írni Shaw azt a nyolc évvel később végleges formába öntött első darabját, amit magyarul a következő címeken ismerünk: *Szerelmi komédia, Szerelmi házasság, A szerelem ára.* (Shaw-ról szóló tanulmányokban említik még *Háziurak,* illetőleg *Sartorius úr házai* címen is.) Nem lehet véletlen mégsem, hogy maga az író, tisztában lévén azzal, miről írt darabot, semmiféle változatban nem keverte bele a szerelmet. *Az özvegyember házai* - ez a cím üzleties ridegséggel, pontos adatközlés gyanánt jelöli meg, hogy mit fogunk látni az elkövetkezőkben. Shaw fricskái, nagy leleplezései a kapitalizmusnak egy nagyon is konkrét időszakára vonatkoztak; a klasszikus kapitalizmusnak arra a visszatekintve már naivnak tetsző szaka-szára, amikor a viszonyok még áttekinthetőek voltak, amikor a tájékozatlanok a feltárt visszásságok láttán még bűn-bakot kereshettek, akire ujjal lehet mutogatni: no lám, ez a Sartorius nem átallotta nyomortanyák kizsarolásával szerezni a vagyonát! Épp ily jellemző a korszakra, melyben a darab keletkezett, hogy maga Sartorius, noha önérzet-tel hirdeti, hogy a maga erejéből lett valakivé, kissé szégyenkezve, óvakodva írja körül foglalkozását és társadalmi állását, amikor Trench doktor előkelő rokonaival tudatni kell a Sartorius lány és Trench eljegyzését. Vagyis a lelke mélyén még elfogadja, tudomásul veszi azt a romantikus moralizáló meg-ítélést, amely megkülönböztet „tiszta" és „piszkos" eredetű vagyonokat. Szenzációs merészségnek, fenegyerekségnek számított megmutatni a szoros kapcsolatot a Sartorius-féle nyomortanyák és a Lady Roxdale-félék előkelőségének anyagi bázisa között; a „high life" fenn-héjázása mögé odavetíteni a jelzálog-



Bernard Shaw: A szerelem **ára (Nemzeti Színház). Kalocsay** Miklós (Trench) és Fülöp **Zsigmond (Cokane)**

hitelezői mivoltból származó hasznot.

Shaw-nak örömére és megelégedésére szolgált a nem mindennapi botrány, ami első darabjának bemutatóján (1892. december 9.) kirobbant. Nyilván elszomorítaná a tudat, hogy ma már nincs a világnak olyan pontja, ahol ez a szolid vígjátékká szelídült mű még felizzíthatná a kedélyeket, vihart tudna kavarni annak bemutatásával, hogy egy jó házból való úrifiú olyan polgárlányt készül feleségül venni, akinek az apja gyanús üzletek révén tollasodott meg. A kapitalizmus azóta sokszorosan rafináltabb, kuszább, rejtőzködőbb lett. Nemcsak Sartorius, de még a hozzá képest célra-törőbb, „modernebb" Lickcheese módszerei is megmosolyogtatóan gyermekdednek tűnnek fel a mai néző szemé-ben. Sartorius a tisztesség bálványa lehetne ahhoz képest, ahogy *azóta* szerzik és növelik egyesek a tőkéjüket. 1947-ben, kevéssel a háború után, ismét érvényesnek, sőt izgalmasnak tűnhetett ez a Shaw-dráma; a legendás hírű színészi alakításokon túl (Sartorius : Rátkai Márton, Trench: Gábor Miklós, Blanche: Bánki Zsuzsa, Lickcheese: Peti Sándor), és Gellért Endre ekkortájt csúcsra ívelő rendezői munkája mellett feltehetően ez is közrejátszott az akkori bemutató fantasztikus sikerében. A tizenhét esztendővel ezelőtti, 1966-os előadás már lényegesen csendesebb tetszést aratott, ekkorra szinte kizárólag a míves színészi munka és összjáték, a shaw-i szellemesség és drámaszerkesztő technika hatott a közönségre. A kritikák azonban már ekkor is firtatni kezdték, vajon időszerű-e, időálló-e ennek a darabnak a töltése, szólhat-e igazán a hatvanas évek közepének nézőjéhez?

Most, csaknem két évtizeddel később, újra itt van *A szerelem ára* mint a Nemzeti Színház új bemutatója. A néző-ben óhatatlanul felötlik a kérdés, vajon miféle szándéka van ezzel a darabbal a színháznak, akar-e többet is, mást is, mint felidézni a korábbi, híres előadások emlékét, bemutatva, milyen is a „régi idők színháza", esetleg szembesíteni a mai fiatalokat azzal, milyen is volt hős-korában a kapitalizmus. Elképzelhető, hogy ez az új koncepció nem más, mint szereplehetőség, jutalomjáték fel-kínálása a társulat jelentékeny színész-egyéniségei egyikének. A színháztörténet ismer már arra példát, hogy egy meglepő, sablonokat tagadó szereposztás váratlanul új feszültségeket tár fel egy darabban, szokatlan fénytörésbe állít ismert-nek vélt helyzeteket és figurákat, s a vég-eredmény igazolja a kételyekkel fogadott próbálkozást.

A Nemzeti Színház színpada első benyomásként kissé túl levegősnek tűnik a darabban meghatározott színhelyekhez képest, túlméretezettek a díszletek, akár az első felvonás szállodahallját, akár a Sartorius-ház dolgozószobáját nézzük. Shaw jellegzetes kamaradarabot írt, szobalányostul, pincérestül összesen hét szereplővel. Ez a néhány ember, aki többnyire ül és társalog, a legnagyobb igyekezettel sem tudja bejátszani az aránytalanul tágas színpadot. Ha valamennyien jelen vannak, akkor is kissé üresnek látszik a helyszín, s különösen így van ez az expozícióban, ahol pedig a néző érdeklődését kellene felkelteni a történendők iránt. Ritmikailag is ez a felvonás mondható a legkevésbé sikerült-nek.

Hiába szellemes a shaw-i szöveg, amit egyébként kár volta Hubertus-likőrre vonatkozó utalásokkal feldúsítani és mintegy „honosítani" az eredetiben szereplő Apollinaris-gyógyvíz helyett, a néző ettől még - szerencsére - nem fogja azt hinni, hogy tulajdonképpen külföldet járó magyarokat lát, nem angol úriembereket. A társalgás itt kibírhatatlanul hosszú locsogássá laposodik, amely csak azt a praktikus célt szolgálja, hogy útbaigazítson bennünket a szereplők kilé-te és helyzete felől, de nincs egyszersmind karakterizáló tartalma is. Kalocsay Miklós mint Trench jó megjelenésű, kedves fiatalember, de semmi több, egyéniségéből nemigen kölcsönöz hitelt a figura szavainak. Fülöp Zsigmond Cokane-jéről nem nagyon hisszük el, hogy a felsőbb társasági körökben is megfordul, inkább pitiáner, harmadosztályú úriemberré fokozza le a figurát, kimértsége erőlködésnek tűnik, társalgási tónusából hiányzik annak átérzése, hogy Cokane lehet nevetséges mások szemében, ő azonban mélységesen komolyan veszi önmagát, és hiszi is, amit mond. Peremartoni Krisztina mint Blanche nagyszerűen megfelel a bájosság és üdeség követelményének - azt viszont már nem képes elhitetni a nézővel, hogy Trenchet kiszemelte magának és mindenáron férjhez akar hozzá menni. (Trench iránta fellobbanó szerel-

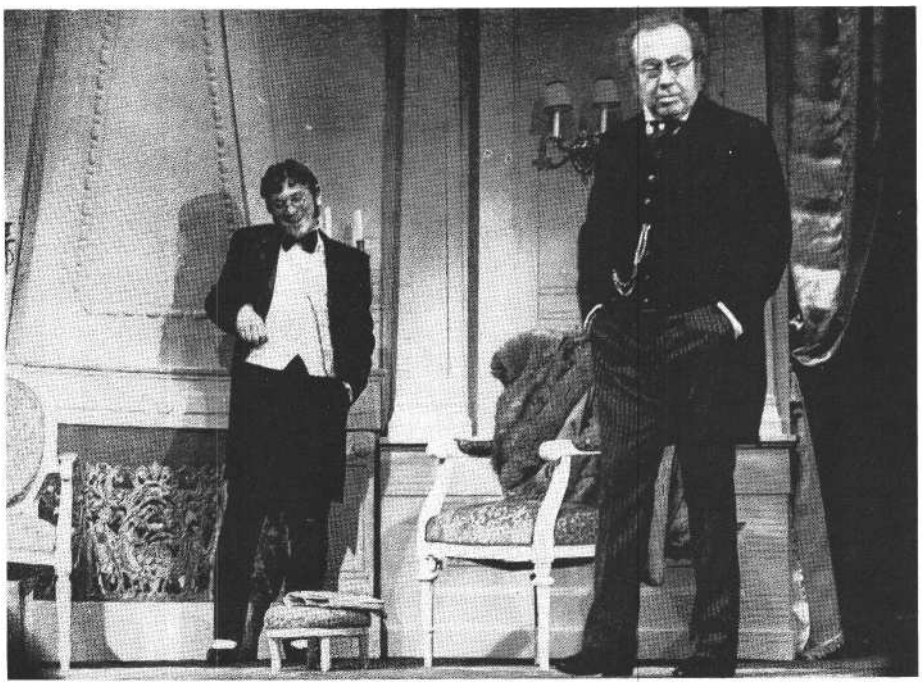
mét is leginkább csak becsületszóra hisszük el Kalocsay Miklósnak.) Ha pedig a színpadon látható Blanche-t és Trenchet nem érdekli igazán a címben is hangsúlyossá tett „szerelem", aminek „ára" van, miért érdekeljen minket, nézőket? Igaz ugyan, hogy Shaw legendásan nem értett a nőkhöz, nőalakjait elfogultan és előítéletekkel rajzolta meg, csakhogy az is igaz, hogy első drámájában már ugyanannak a konfliktus-nak a csíráját ültette el, ami aztán a *Tanner John házasságában* John és Anna között kiterebélyesedik.

Látható tehát, hogy az előadás szinte minden pontján leszázalékolja azt a környezetet, amelybe a főszereplő, Sartorius belép. A többi figura kisszerűsége, hiteltelensége így az ő jelentőségét, súlyát nyirbálja. Ha Trench és főképp Cokane ilyen, az sem válik nyilvánvalóvá a színpadi erőviszonyokban, hogy a méltóságteljes és a maga nemé-ben „valakivé" lett Sartorius mégis vágyódhat az efféle úriemberek társasága után. Cokane pitiánersége lelövi a harmadik felvonás csattanóját, amikor is az első osztályú úriemberről kiderül, hogy mint a mélyen megvetett Lickcheese titkára, tökéletesen a helyén van. Fülöp Zsigmond már az első percekben leleplezi ezt a Cokane-t, rögtön annak láttat-ja, akivé a darab végén válik: a harmad-osztályú bohócinak beállított Lickcheese, (Harsányi Gábor) mellett harmadosztályú úriembernek.

A Sartoriust súllyal és méltósággal megjelenítő Kállai Ferenc így jóformán partnerek nélkül marad. Ezek az erőviszonyok pedig a shaw-i mondanivaló ellen dolgoznak: Sartorius látszik az egyetlen valamirevaló embernek, aki megengedheti magának, hogy ne hardjon álarcot, ne hazudjon, vállalja, hogy az, aki. Ahelyett, hogy lelepleződne, felmagasztosul, hiszen még csak az sem igazolódik az előadásban, amit Trench szájából hallunk, hogy tudniillik „mindnyájan egy zsákban vagyunk". Trench, Cokane és a csak emlegetett Lady Roxdale nem mehet a napra, mert vaj van a fején, s ezt még vállalni is képtelen - Sartoriuson kívül mindenkinek égető szüksége van valamiféle látszatra. Ha Vadász Ilona rendezésének ez az eredmény eltökélt, tettenérhető szándéka volna, talán vitatkoznánk vele, de elismeréssel fogadhatnánk, hogy valami újat talált ki *A szerelem ára* mai színpadra állításához. Az arányok felborulása, az erkölcsi mérleg felbillenése azonban indirekt eredménye ennek az előadásnak. Kállai színészi súlyán túl ez annak a felfogásnak a következménye, hogy az előadás többi résztvevője szerepében csak ziccereket lát, jól kiaknázható, hatásos pillanatokat, s nem tud vagy nem akar egységes, koherens figurát építeni. Peremartoni Krisztina például az első felvonásban tanúsított belső közönyét úgy pótolja a második felvonásban, hogy aránytalan indulattal lendíti át Blanche alakját egy megszállott fúriáéba. Hisztérikus jeleneteinek hangereje, sikoltozása energiában ugyan sokat fogyaszt el, de megint nem Blanche karakteréből következik, s végképp nem harmonizál ezzel a halkra és bágyadtan csordogálóra komponált előadással.

Harsányi Gábor mint Lickcheese első színpadi felbukkanásakor még többé-kevésbé illúziót keltően illusztrálja a megnyomorított kisembert. A harmadik felvonásra azonban különös fejlődést produkál. Minden előzmény nélkül bohóccá változtatja Lickcheese-t. A darab szerint négy hónap telik el a két felvonás között; Harsányi ez idő alatt jókora pocakot növeszt magának, ekkora hasat szerezni ilyen csekély idő alatt --csak a cirkuszban lehetséges. Harsányi ehhez még kitalál egy különös fajta járást is, aminek korábban nyoma sincs Lickcheese mozgásában. *Úgy* illeg-billeg, pocakját kitolva, hogy a nézőtérről minden lépését harsány nevetés fogadja. Kitalál Lickcheese-nek egy új hanghordozást is, mégpedig kedélyeskedőt, komótosat, lágyabbat, vagyis nem azt látjuk, hogyan lesz ugyanabból az emberből valaki más, hanem egy másik figurát látunk, aki valamiféle bohózatból tévedt át Shaw színdarabjába. Ez a Lickcheese ugyanis, amint vagyonra tesz szert, nem válik félelmetessé, Sartoriuson is túl-tevő ragadozóvá, hanem éppen ellenkezőleg: afféle bohókás tréfacsinálót formál belőle a színész. Ezzel persze Sartorius ismételten lefokozódik - miféle formátum lehet ő, *ha* egy ilyen nevetséges, átlátszó alak is képes túljárni az eszén? Shaw szándéka szerint a sartoriusi „kézműves" módszereket felváltják a lickcheese-i ravaszabb és aljasabb eljárások - a Trench és Blanche házasságával beálló, látszólagos happy end ellenében éppen ez a motívum mutatja a jövő elsötétülő képét, ez veszi vissza a nézőnek azt a már-már automatikusan bekövetkező reagálását, hogy úgy lát-szik, a végén azért minden rendbe jön. Shaw-t bosszantotta, ingerelte az idillikus végre vonatkozó, ősi közönségigény, és éppen Lickcheese ijesztővé erősített figurájával kívánta megkontrázni azt. A Nemzeti Színház előadásában Harsányi Gábor bohóckodása kétségkívül fel-

Harsányi Gábor (Lickcheese) és Kállai Ferenc (Sartorius) a Nemzeti Színház Shaw-előadásán (Iklády László felvételei)



üdíti a nézőket, viszont nem lehet tudni, miről szól a darab.

Kállai Ferenc Sartoriusa megérdemelt volna egy jobb előadást. Nagyformátumú, meggyőződéssel telített játéka hasonló partnerek híján mintegy menet közben elkedvetlenedik, megfakul, a produkció vége felé mind többet merít hatalmas rutinjából. Hiába, egyedül nem teremthet kétpólusú feszültséget. Nehéz a vállán tartania egy olyan elő-adást, amelyre jóformán figyelni is csak addig és akkor lehet, ha ő a színen van, ám ha szerepe szerint kilép az ajtón, mintha a levegőt is kivinné magával. Különös, hogy emlékezetes, emberi pillanatot kívüle csak a nyúl-farknyi szerepben látható Pregitzer Fruzsina képes létrehozni: szobalányának apró villanása megjegyzendőnek tűnik.

Az előadás befejeztével sem kaptunk magyarázatot arra, vajon miért vette elő a Nemzeti Színház éppen most és éppen ezt a Shaw-darabot. Ennyire el-múlt volna minden időszerűsége? Enynyire elavult, beporosodott volna az, ami *száz* éve még botrányt kavart? Azt hiszem, a látottak ellenére sem állítható ez.

A szerelem árában végül is nemcsak arról van szó, hogy milyen volt egy adott időszakban a kapitalizmus. Benne van az is, hogy két különböző nemzedék mennyire másképp reagál a világ-ra. Milyen elvi és milyen tényleges különbség van az apák és a fiúk nemzedékének szándékai és lehetőségei között. Benne van annak ábrázolása, hogy a világ illúziótlan szemlélete nélkül le-hetetlen a szembesülés önmagunkkal. Hogy a Trenchek hangzatos látszat-ellenzékisége és fennen hangoztatott erkölcsi finnyássága milyen könnyen vezethet - éppen felszínessége miatt - teljes korrumpálódáshoz, elvek nélküli beilleszkedéshez, mindenfajta kompromisszum tartás nélküli elfogadásához. Shaw darabjában látensen, de színpadra állíthatóan, mindez ott rejlik. Az előadásban nem.

G. B. Shaw: A szerelem ára (Nemzeti Színház)

Fordította: Réz Ádám. *Dramaturg:* Emődi Natália. *Díszlet:* Bakó József. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Rendezte:* Vadász Ilona.

Szereplők: Kállai Ferenc, Peremartoni Krisztina, Kalocsay Miklós, Fülöp Zsigmond, Harsányi Gábor, Pregitzer Fruzsina, Vereczkey Zoltán, Gyalog ödön.

SZÁNTÓ JUDIT

Anatol á la Kosztolányi

Schnitzler-bemutató Szolnokon

Érdemes lenne megkérdezni a szolnoki színház művészeti irányítóit: miért összpontosítják újabban figyelmüket a századforduló német-osztrák-skandináv drámairodalmára? E szerzők más jelentős színházi műhelyekben is divatba jöttek, nyilván nem pusztán az „ez még nem volt" ingerének hatására, s nem is csak a modern színjátszási stílus kialakításához nélkülözhetetlen iskolázottság végett (bár ez már igencsak lényeges szem-pont). Am a szolnoki színház feltűnően tömény egymásutánban két évadon belül mutatott be Sternheimet, Strindberget, Schnitzlert, s készül Wedekindre, s ennek már nyilvánvalóan tartalmi okai is vannak. „Hallatlanban" mindenesetre feltételezhetjük: e nyugtalan, idegesen vibráló, kesernyés darabokban a szolnoki művészek kortársi rezonanciákat éreznek zaklatott, fanyar szkepszisre hajló, a készen kapott bizonyosságok ellen tiltakozó, a jelenségeket egyszerre színükről és visszájukról szemlélő-faggató korunk alapérzéseit fedezik fel és kívánják felfedeztetni ezekben a művekben.

Tegyük mindjárt hozzá: a rezonanciák megpendítése eleddig még nem sikerült maradéktalanul - ami persze egyáltalán nem szól sem e kísérletek érdeme, sem folytatásuk ígéretessége ellen. Csizmadia Tibor Sternheim *A kazettájában* színpadainkon ritkán látható impozáns következetességgel vitt végig egy stíljátékot, amelynek virtuozitása azonban hamar fárasztóvá vált, mihelyt kiderült, hogy a rendező kész a tartalmat, konfliktust, jellemeket, általában az egész darab komolyságát feláldozni a stíljátéknak. Éry-Kovács András *Az apa* című Strindberg-drámában egy érdekes, újfajta, misztikus naturalizmust próbált kidolgozni, a koncepcióban azonban sok minden „benne maradt", mert a szerepek egy jelentős hányadát nem tudta megfelelően kiosztani. Paál István *Anatolja* pedig a lehetőnél szerényebbre-szürkébbre sikerült, mert ő viszont - sarkított ellen-tétben Csizmadiával - lemondott a stíl-játékról, és Schnitzler művét realista társadalmi drámaként interpretálta.

Paálnak az utóbbi években kimunkált realizmusába pedig nagyon sok minden belefér. Ha a nagyszerű Albee-előadásban *(Nem félünk a farkartól)* a realizmus még önmaga végcélja volt, a realizmus talajáról lendült fenyegető lidércnyomások világába Pinter *Születésnapja,* a mai értelmiségi létezés keserű diagnózisába Csehov *Ványa bácsija,* a szívbemarkoló költői metafora felé David Storey *Otthonja,* a manipulációk démoni víziójába *a Hamlet.* És épp egy ilyen, viszonylag kisebb falat akadt meg a torkán! Alighanem épp azért, mert az *Anatolt* eleve, legelső szintjén sem lehet a realizmus eszközeivel birtokba venni.

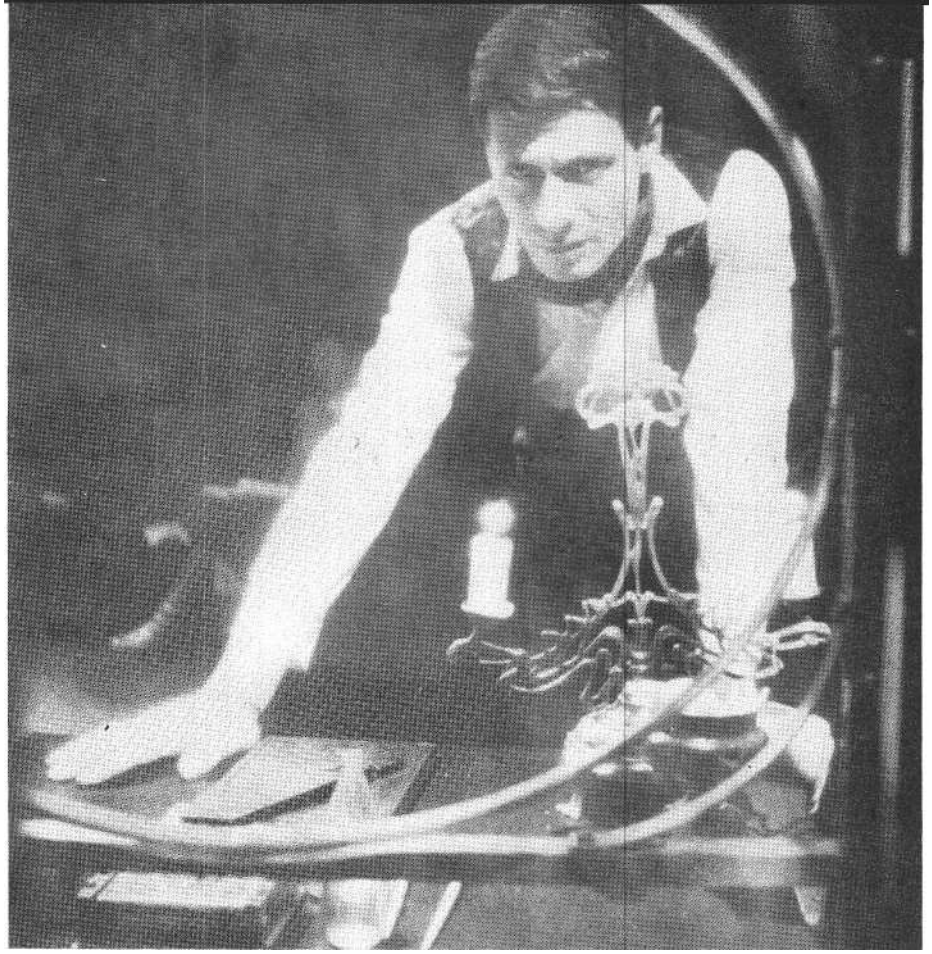
A fent felsorolt előadásokban legalábbis, Paál István realizmusa minden-kor tételez bizonyos, akár feltételezett-korlátozott azonosulást a hősökkel, amit igen jól példáz Kovács Lajosnak, ennek az egészen rendhagyó, a maga nemében viszont feledhetetlen Hamletnek, Stanleynek, Ványa bácsinak színészi személye. Erről a színészi személyiségről eleve tudható, hogy nem győzhet, hogy a végletekig esendő, s a konfliktus olyan próbára teszi, amellyel nem birkózhat meg, s ez az aránytalanság teszi tragikumát groteszkké, de ugyanakkor mélyen megrendítővé is. A Storey-darab előadásában megnyilvánuló rendezői azonosulást még tökéletesen fedte Bálint András színészi személye; a színész alkati intellektualitását, erkölcsi komolyságát ez a peremre szorult brit gentlemanfigura még elbírta. De egy jó Anatol-előadásnak nézetem szerint alapfeltétele, hogy Anatollal ne azonosuljon se rendező, se színész. A mához szóló mondanivaló - mert valóban van ilyen e jelenetfüzérben - csak az elidegenített játékosság közegén át juthat el hozzánk, amit a belülről fakadó ön-irónia sem pótolhat; az igazság érvényét veszti a megfelelő arányban belekevert hamisság nélkül.

Paál előadása és Bálint András önmagában nagyon finom, érzékeny alakítása olyan mértékű azonosulást sugall a cím-szereplővel, amilyet Kosztolányi, a rokon lelkű kortárs érzett, aki gyönyörű írásművében eleve ebből az azonosságból indul ki: „Húsz éve, hogy Schnitzler életre hívta. Húsz éve él, s én tíz év óta ismerem. Azóta velem nőtt, sápadt vagy pirosodott és változott, ahogy a vérem változott ... Mindenütt vannak ilyen szimpatikus futóbolondok, és minden-kiben él belőle egy szemernyi . . ." És aztán következik Anatol leírása, nem annyira Schnitzler, mint Kosztolányi

Anatoljáé: „Finom, kedves . . . bölcs . O a női hús és a női lélek esztétája ... Egy lelki arbiter elegantiarum. Minden humora, minden komikuma mellett is tragikus, mert a modern ember kétsége háborog benne, s lát mindent .. . Igazi ember, egész ember, tökéletes ember, akinek folytatni tudjuk az éle-tét ..." S végül maga a darab: „Az *Anatol* egy halálos komédia. Senki se hal meg, és mintha mindenki és minden meghalna."

Brecht az efféle légiesen tökéletes hősök esetében tartotta különösen indokoltnak, hogy elidegenítse, demitizálja őket; emlékezzünk *Romeo és Júlia*-etűdjeire, ahol a csodálatos ifjú szeretők cselédeik könyörtelen, embertelen kizsákmányolóiként mutatkoznak meg. Schnitzler azonban - a Brecht-elődök komplex láncolatának egyik tagjaként - elébe ment ennek a demitizálásnak, és maga mutatta meg Anatoljában a romlás virágát, a parazita létforma ki-váltotta torzulásokat. Anatol igen kevéssé „esztétája" „a női húsnak és a női léleknek"; nem annyira művész, mint vérbeli dilettante, a tartalmatlan és üres kapcsolatok virtuóza, aki jóformán sem-mi lényegeset nem tud se arról az ér zésről, se azokról a teremtményekről, amelynek-akiknek életét állítólag szenteli. Sajátos nagysága abban áll, hogy ez félig-meddig tudatos elhatározás eredménye: igazából nem is akar tudni róluk, mert narcizmusában, hisztérikusan infantilis birtoklási vágyában mindenek-előtt önmaga érdekli, a megélt szerelmi kalandok csak nyersanyagot szolgáltat-nak önmaga kéjesen mazochisztikus tanulmányozásához. Áldozata, de egyszersmind kreatúrája s bizonyos fokig teremtője is az elmagányosodásnak, a kapcsolatnélküliségnek. Schnitzler igazán nem takarékoskodik még a direkt megfogalmazásokkal sem. „Nézze - így Anatol hiszen én például szintén egy típust képviselek . . . A könnyelmű álmodozóét ...." S ugyanilyen nyíltan be-szél a „sétálásról" mint életformáról, s kimondja: immár nem tekinti magát többé „szellemóriásnak", tudja, hogy „nem tartozik a nagyok közé", mert rájött, hogy más lett a hivatása: ha meg-lát egy új nőt, szomorúan érzi, „Megint egy nő, íme, azok közül, akiken át kell gázolnom." (Az idézetek Biró Lajos fordításából valók.)

E megfogalmazásokon csakúgy, mint magukon az illusztrációként megelevenedő kalandokon egy életforma végtelen



Schnitzler: Anatol és a nők (szolnoki Szobaszínház). **Bálint András Anatol szerepében**

üressége süt át. Szerepet játszik mindenki, a nők csakúgy, mint Anatol, és Schnitzler virtuóz iróniával tárja fel, hogy a kellékek: a halálos szerelem élethű mímelése, a hűségfogadalmak, az ájult-erotikus ekszt ázisok és hisztériák csak egyezményes rituális jelek, melyeket illik komoly képpel celebrálni, mintha valóban életről-halálról-örökkévalóságról lenne szó, de aztán egy vállrándítással lehet túllépni rajtuk, hiszen senki egyetlen percre nem vette őket igazán komolyan. Becsapják önmagukat és egy-mást, de hisz ez is a rítushoz tartozik; ez az egyezményes csalási rendszer még mindig az egyetlen kapocs, ami egymáshoz fűzi a szereplőket. Ez a cizellált, artisztikus jelenetsor valójában haláltánc - hiszen a szereplők életének egyetlen tartalma e táncfigurák tökéletes ellejtése, s ha már ezt sem tudják komolyan venni, akkor valóban egy egész életforma készül velük együtt sírba szállni. A dolgot tovább színezi-bonyolítja, hogy - mint az a legjava ilyen típusú művek esetében lenni szokott - az író maga is e kor szülötte, s nosztalgia és melankolikus csömör közt ingadozva tulajdonképpen a saját világát is elsiratja hőseivel együtt. (A gyönyörűséges hervadás, a túlérett édesség e megejtő és kápráztató színei-ízei tévesztették meg a fogékony Kosztolányit.) S ha van a műnek aktualitása, csak itt kereshető: bármily komolyan akarjuk is venni a privatizálást, bármily illuzórikusnak tartjuk is az értelmes közösségi cselekvést, önmagunk köreibe zárva végül egymást is, magunkat is becsapjuk,

Paál István ehelyett Anatol lelkületé-be nyújt mély, elemző betekintést, inkább áldozatot, szenvedő, túlérzékeny embert mutat, aki valamiféle elvont tökély megszállottjaként, sebezhetőn s önmagát mégis egyre újabb sebeknek kitárva rohan kapcsolatról kapcsolatra, mint Faust, Csackij vagy legrosszabb esetben Anyegin kései, rosszabb idegzetű utóda. A rendezés iróniája és kritikája megáll Anatol öniróniájánál és önkritikájánál, ami kétségkívül egyik eleme a darabnak és Schnitzler ábrázolástechnikájának, de alatta még jócskán találhatók lennének további hagymahéjak, mígnem eljutunk a teljes Peer Gynt-i ürességhez. És az előadásban ezt az öniróniát, ezt az önkritikát mind-untalan túlharsogja az anatoli fájdalom, egy már-már gyermekien tiszta, már-már tragikumba hajló kétségbeesés, amellyel a hős minden újabb csalódást fogad, holott az igazi Anatol egyszersmind antecipálja, élvezi, sőt bizonyos mértékig meg is szervezi e csalódásokat, mint egy filozófiáig emelt rítusrendszer meg nem kerülhető fordulatait. Akár Kosztolányi: mintha Paál is önmagára

ismert volna Anatolban, vállalva a vele való azonosulást.

Ehhez a lírai realizmushoz persze eszményi hőst talál a rendező Bálint András személyében, aki éppen ellentéte a kaméleon típusú, minden alakba belebújni képes színésznek: ő a maga típusát húzza rá a szerepekre, s ez a típus az alapvetően őszinte, a drámai tételeket halálos komolyan vevő, szellemileg és morálisan egyaránt érzékeny, vívódó intellektuelé. (E típusra természetesen Bálintnak, e nemcsak kitűnő, de egyre jobb színésznek igen sok színe és variációja van.) Bálint maga is, alkatából következően, de nyilvánvalóan rendezőjével összhangban, testestüllelkestül azonosul Anatollal (amibe még bőségesen belefér a már többször emlegetett ön-irónia), s időnként megrendítően tárja fel „a század gyermekének betegségét". Ebbe az attitűdbe azonban nem fér bele a hőstől való elidegenedés és elidegenítés, a stílusban is megnyilatkozó „külső" irónia és annak a rafinált játékosság-nak a feltárása, amellyel a schnitzleri hős a maga fölösleges életét megszervezi és lereagálja.

A figura hitelességének számomra legfőbb tesztjeként feltettem magamnak a kérdést: el tudnám-e képzelni Bálint Anatolját polgári foglalkozást űzve is, mint nagy jövőjű fiatal minisztériumi tisztviselőt, diplomatát vagy akár katonatisztet? Bizony: ez az Anatol elképzelhető egy másik, szerelmi képzelgéseitől teljesen független létezési síkon is. Hol-ott Schnitzler Anatoljának egyetlen mestersége ez a „sétálás" kalandról kalandra. Ő főfoglalkozású szerelmi dilettante, aki ráér, hogy szakmáját a maga csonka tökéletlenségében a tökélyig csiszolja.

A darab szerkezeti gerincét Anatol és Max reflexív párbeszédeinek, illetve a direktben átélt szerelmi kalandoknak váltakozása adja. És ebből nyilvánvaló: Anatol figurája színesebben, komplexebben mutatkozhat meg, ha e filozofikus dialógok nem elnyújtott átvezetésnek tűnnek, hanem a dráma szerves, egyenrangú részeinek, hiszen itt derül ki, hogy Anatol sokkal inkább elemében van a kalandok kommentált újraélésé-ben, mint magukban a primer élményekben. Ehhez viszont az kellene, hogy Max nem könnyű rezonőrszerepét rendező és színész valamiképp „kitalálja". Max ugyanis korántsem holmi szimpla untermann. Anatolhoz hasonlóan gyermeke ő is a kornak, ugyanazt az élet--módot éli, ugyanúgy táncol kalandról kalandra, csak nem tartja kötelességének az átélés rítusát is; cinikusan, „egy az, egyben" vállalja szerepét, és meg sem próbálja befújni poézissal. Ez a különbség egyébiránt nem erkölcsi kategória; ha Max őszintébb, Anatol viszont bonyolultabb és formátumosabb.. Mivel Maxot, az egy Bianca-jelenet kivételével, nem látjuk szituációban, nők partnereként, szerepének megoldása természetesen speciális nehézségeket támaszt; mégis azt az instrukciót kellene talán szem előtt tartania, hogy sose érje be a beszélgetőpartner szerepével; játsszon úgy, mintha a következő percben az ő hölgyvendégének léptei koppanhatnának a lépcsőn, mintha a következő jelenet során őt látnánk „akcióban", és ennek híján is el tudjuk képzelni, kivel hogy viselkedne. Kőmíves Sándor, aki *az Otthonban* eddigi pályája magaslatára ért fel, és egyenrangú partnerként élt a színpadon Bálint András mellett, itt visszafelé lépett: soha-sem szervál, csak visszaüti a labdát Bálintnak, s meglehet, hogy az Anatol jellemképe szempontjából oly döntő

Jelenet az Anatol és a nők szolnoki előadásából (Szoboszlai Gábor felvételei)

fontosságú dialógusokban Bálint ezért sem tud igazán kibontakozni.

A hölgyek szerepe viszonylag könnyebb a darabban. Nagyon pontosan, realisztikusan behatárolt, kerek szituációk szabják meg feladatukat, és reflexív dialógusaik sincsenek, amelyek arra csábíthatnák őket, hogy az általuk meg-élt epizódot a kelleténél komolyabban vegyék. Ahhoz persze, hogy a hét, egymástól tényszerűen független epizódból összefüggő értelmű portrésorozat alakuljon ki azokról a társadalmilag igencsak pontosan körülírt nőtípusokról, akik Anatol vadászterületét benépesítik, hét nagyjából egyforma tehetségű és a darab stílusára egyformán ráhangolt színésznő szükségeltetnék - ritka szerencsés az a társulat, amely ilyen tartalékokkal rendelkezik. Így hát szerényebbnek kell lennünk: a hét hölgy közül három elsőrangú alakítást nyújt, „schnitzleri" mivoltában a rendezés egész alaptónusánál s Anatol alakítójánál is meggyőzőbbet. Győry Franciska mint Gabrielle *(Karácsonyi vásár)* a hiszteroid úriasszony, aki a megegyezéses figurák egy csoportját eljárva „cukkol-ja" Anatolt; bízhatunk benne, hogy „allumeuse"-ként bármily fagyosan gyújtogat is, jövő karácsonyra Anatol meg ő már egy előírásosan lebonyolított lángoló és gyorsan elhamvadó kalandot hagytak maguk mögött. Takács Katalin mint *az Anatol házasodik* Ilonája - aki egyébként magyar származású lenne, és németajkú alakítói versengve mímelnek is különféle „magyar" akcentusokat (talán e lehetőséggel is eljátszhatott volna a rendezés) - azért van eleve könnyebb helyzetben, mert alkata is predesztinálja a szenvelgő, fájdalmukat és kitöréseiket artisztikusan megtervező szépasszonyokra. Ezúttal is pompásan oldja meg, hogy egzaltált „paprika"-temperamentumának fortyogó meg-nyilatkozásai mögül ki-kibukkanjék az affektáció, a szerepjátszás. Ő valóban úgy játszik, mint aki ismeri és vállalja helyét *az* arcképcsarnokban : *ez az* állítólagos „őstermészet" még hiányzott a sorból. És mind közül leghálásabb (mert legközvetlenebbül megragadható szerepét valóban elementáris hatással aknázza ki) Egri Kati mint Annie *(Búcsúvacsora)*. O a galériában a butuska, akinek azért megvan a magához való női esze, és hazugságai nem komplexebbek a minden nő fegyvertárában fellelhető esz-közöknél. Nyers őszintesége, már-már abszurd nyíltsággal vállalt élősdisége fényében lepleződik le az est folyamán a legélesebben Anatol komplexebb hazugságvilágának ernyedt életképtelensége.

A többiek már nem győzik ezt az iramot, s ez érezhetően Bálint Andrást is béklyózza, hiszen a velük való kontaktusból hiányzik a feszültség és a játékosság dialektikájának lehetősége. Roczkó Zsuzsa Corája *(A nagy kérdés)* lelkes és egysíkú, Téli Márta mint Bianca *(Epizód)* külsejében illúziókeltő, de inkább csak szöveget mond, Szoboszlai Éva mint Emilie *(Emlékkövek)* hűvösen kívül maradt a játék atmoszféráján. Petényi Ilona pedig Elzaként *(Haldoklás)* láthatóan kényelmetlenül érezte magát; anyáskodó asszonyfigurájában mintha a Strindberg-darabban kitűnően játszott dajkaszerepe kísértett volna.

Megannyi mindig érdekes és időnként kiváló, vállalkozó szellemű előadás alapján illik külön megemlékezni a szolnoki szobaszínházról, amely igen sokféle stílus és koncepció egyenértékűen rugalmas, adaptálható játékterének bizonyult. Kálmán László mostani erős atmoszférájú, szellemesen szervezett színpada és hibátlanul stílusos jelmezei egy anatolabb *Antalhoz* is ideális keretet szolgáltattak volna.

Befejezésül felvethető a kérdés: napjainkban, s kivált egy olyan bíráló szemszögéből, aki elismeri a rendezői színház létjogosultságát, sőt hívének vallja magát, mi kifogás emelhető az ellen, ha Paál István a maga módján közelíti meg Schnitzler *Anatolját,* és a vallomásos lírai realizmuson át teszi magáévá? Nos, elvileg- semmi. Az ilyen problémák eldöntésében csak pragmatikusak lehetünk. Korántsem bizonyos, hogy Schnitzlert kettőnk közül én olvasom jobban; de az előadás túlságosan szolid, egyértelműségében túl higgadt tónusa, inkább szelíd tüzűnek mondható hatásfoka, a szöveg villódzó összetettségével egybevetve, mégis arra vall, hogy a mű több rétege kihasználatlan maradt. Merészebb formai megoldásokkal mélyebb tartalmakat lehetett volna kitapogatni.

Schnitzler: Anatol és a nők (szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Márton László. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Díszlet, jelmez:* Kálmán László. *Rendezte:* Paál István.

Szereplők: Bálint András m. v., Kőmíves Sándor, Roczkó Zsuzsa, Zombori Katalin, Szoboszlai Eva, Győry Franciska, Egri Kati, Mucsi Zoltán, Téli Márta, Petényi Ilona, Takács Katalin.

GYÖRGY PÉTER

Az örök visszatérés

A Romeo és Júlia Miskolcon

i. E korszakban, vagy szerényebben: mostanában, erőteljes szükséglet mutatkozik az érzelmek iránt. A piacon ma kikezdhetetlen, egyértelmű, példaszerű nagy érzések szükségeltetnek. A nagy érzés elemi igény lett, hiszen léte éppúgy, mint a nagy művészeté, már régen nem bizonyosság, ellenkezőleg, vita tárgya.

Egy olyan világban, amelyben kívül s belül valóban fenyegető veszedelmek között él az ember, manapság a szellemi javak piacán egyre nagyobb igény mutatkozik tehát a szerelemfilozófiára s a szerelemvallásra. Az ember érzelmek általi feltétlen megválthatóságára, a szerelem általi elragadtatottság bizonyosságára, tehát a megnyugvás evilági és mégis már-már transzcendens igézettel teljes ígéretére. A hiányérzet erős, de hiszen tudjuk, hogy az kiabál, kinek a háza ég. Minél többet hallunk egy korszakban a szerelem mindenek felett való tökéletességéről és megváltó erejéről, annál inkább gyaníthatjuk, hogy e korban épp ebből volt a legkevesebb, e tekintetben volt igen nagy a bizonytalanság.

Jelenleg, a borúsnak jövendölt és valóban nem különösképpen derűs úgynevezett nyolcvanas éveket éljük, amikor is ezt mutatja a divat, és erre mutatnak a művészet irányai is - mintegy visszakövetelik - vajon ki vette tőlünk el? - régi nagy érzelmeink, visszakövetelik szerelmeink nagyszerű egyértelműségét, bizonyosságát, s még jó pár további efféle magasrendű értéket. Nincsen olyan valamirevaló kultúrszociológus, aki a nyolcvanas évek fogalmát elemezvén nem túl fantáziadús augur módjára le ne írta volna a konzervativizmus újraéledése-nek, az ötvenes évek divattá válásának jelenségét, a hagyományos művészetfoga-lom rekonstruálódásának folyamatát, és az egyes jósok pártállásuk szerint sóhajtottak vagy könnyebbültek meg a radikális avantgarde halálát konstatálván. A nyolcvanas évek konzervativizmusában immár nem születnek új jelenségek, ismét az örök visszatérés kezdődött el, újra tanulhatunk régi történeteket.

Shakespeare: Romeo és Júlia (miskolci **Nemzeti Színház). Timár Éva (Dajka) és Igó Éva (Júlia)**

Ilyen és ehhez hasonló, kivédhetetlennek tűnő és közhelygyanús gondolatsorokat tapasztalunk, amikor a divat kényszerítette, de létező változásokat szemléljük, hiszen, ha gyanús is e fogalomrendszer feltétlen érvényessége, belátható, hogy használata az erőteljes reflexivitást mutató, önnön történetiségüket hangsúlyozó műalkotások elemzésének esetében elkerülhetetlen. E keretek között tűnik fel tehát Szikora János miskolci *Romeo és* Júlia-rendezése, hiszen e munka, ha idézőjelek között és a feltételes mód óvatosságával felvértezve is, de egyértelműen neokonzervatív, amennyiben egy ma már puszta masinériává vált, kiürült színpadképen keresztül kísérli meg rekonstruálni azt az érzésvilágot és azt a tartalmat, amely-nek hiányát, úgy tűnik, e művész oly nagy erővel érzékeli.

Szikora, félreértés ne essék, nem ókonzervatív, ő nem *még a* mítosz emlőin él, hanem *már* ismét azokra tapadna, visszatérne tehát annak bizonyosságához, különös, hűvös kalandjaiból jövet. Ez a színházi út az elmúlt évtizedek egyik legszélsőségesebb vélekedésekre okot és módot adó teljesítménye, ám most mindössze egyetlen vonatkozását emelhetjük ki e bonyolult összefüggésrendszernek, épp azt a tagadás, amelyet érzésem szerint Szikora ezzel az előadással visszavonni kívánhatott. Szikora munkájából mostanra eltűnt ugyanis az őrá oly végtelenül jellemző távolságtartás, üresség, a „részvéttelen pompa" iránti már-már tobzódó vonzódás, a kívülállás, eltűnt a néma tökéletesség igézetében fogant színházeszmény. Mintha megváltozott volna mindaz, ami a győri *Hamlettől az* idei *Figaro házasságáig* egyfolytában foglalkoztatta Szikorát. Ha eleddig állíthattuk, hogy őt esetleg a rendezett darabnál jobban izgatta saját víziója, képessége önnön képzelete realizálására, akkor most e munka esetén más a helyzet. Szikora egyedül maradt, ennek az előadásnak ő a díszlettervezője is. És e látszatra már arisztokratikusabb magatartás valójában újfajta értékeket sejtethet. Eddigi pályafutása során Szikorának nemegyszer szembe kellett néznie azzal, hogy az általa rendezett előadások mások által készített díszletei messze túlélik az elő-adásokat. (Így például a győri *Bambini di Praga* sikertelen előadásának díszlete, Haraszty István mobilja ma a pécsi múzeum önálló értékű műtárgya.) Most ő a rendező és a díszlettervező is, tehát mintha elirigyelte volna az általa halhatatlanná tett művészeket, most magához venné ezek babérjait is. Valójában azonban nemcsak erről van szó. Szikora ez alkalommal azért tartja távol az általa kedvelt, de fékezhetetlenül autonóm díszlettervezőit, mert mint rendezőnek igencsak szüksége van arra, hogy visszafogja magában a díszlet-tervezőt. Ez alkalommal ugyanis már nem pusztán az önmagában véve is jelen-tős, de üres látványszínházról van szó.

E *Romeo és Júlia* egyértelműen neo konzervatív stílusjáték, a túláradó örök szerelmi érzés mítoszának rekonstrukciója. Ezt az értelmezést mutatja fel, vallásos hevülettel tárva elénk az érzelmek ismert végzettörténetét. Szikora színházi kalandozása egy időre mintha nyugvópontra jutna, ez az előadás vallomásnak is tűnik: elsősorban saját színházi érzelmi válságáról. E munka után pályája, úgy hiszem, nem mehet ugyanúgy tovább, e színházi vallomás után nem lehet rendületlenül tovább építeni a fehér színpadok vakító némaságait, ez az előadás talán jobban befolyásolja Szikora pályáját, mintsem azt első pillanatra hihetnénk.

2. E rekonstrukció, e stílusjáték egy helyenként már-már paródiába hajló utalásokkal, atelier-ötletekkel teli előadást eredményez, melynek látványvilága egyetlen intenció szolgálatában áll - a színpadkép, a fellobbanó és elbukó érzelmek mítoszának illusztrációjául szolgál. E színpad Szikora által tervezetten is pazar, figyelemre méltó. A háttér egészét kitöltő, már-már posztnagybányai tájkép (magának a természetnek az allegóriája), az aláereszkedő, kicsinyített antik másokkal teli oszlopok, a falakon, korlátokon némán megülő galambok, a repkények, a már-már túl méltóság-teljes jelmezek, a fáklyák lobogó zavaros fényei - mind-mind telitalálatok. A díszleteken belül a legnagyobb ki-hívás - az egyébként remekül meghúzott kriptajelenet abszolút főszereplője - az inkább barokk, mint reneszánsz, angyalokkal megrakodott, füst borította hatalmas síremlék, amelyik képköltemény-ként is emlékezetes. E műrészlet meglehetősen pontosan mutatja, hogy Szikorának valóban mélyen köze van az általa igencsak tisztelt Szentkuthy túláradó pazarságához, gátlástalan, zseniális eklektikájához. Am e szinte tökéletesen bedíszletezett világ gyanút kelthet, lehet, hogy mindez mégiscsak jelzés, mindez ugyanis igencsak művi. A falak, az oszloprendek inkább csak idézik a hajdan valóban teljesen kiépített díszlet-monstrumokat, ennek eredményeképp különösképp ezen az előadáson a díszletek bizonyos puritanizmusával, jelzésszerűségével is számolnunk kell. (Júlia álhalálos ágya például egész egyszerűen hiányzik, a puszta föld helyettesíti.) Ez a színház nem *a még* romantikus, eklektikus, monstrumokat építő korszaké, *ez már* újra ilyen: érezhető tehát benne a rekonstrukció, a jelzettség, az eredeti imitálása. így az evidens szép-

ség és költőiség mellett azért felfigyelhetünk a distancia óvatos, alig érzékelhető iróniájára, paródiájára is, meglehet, hogy mindez csak álság, lehetséges, hogy nem valódi itt semmi sem. A galambok kitömöttek vagy gipszből készültek, a repkények ordítóan műanyagból valóak, az aláereszkedő oszlopok és falak véletlenül sem érik el teljesen a földet, időnként meg is lebbennek egy hevesebb mozdulattól. Amaz eredeti szín-házban, melyet e díszlet idéz, véletlenül sem fordulhatott elő, hogy egy-egy főfal megrebbenjen. Az előadás ironikus mi-volta azonban csak idáig tart, s a zenei és játékmódbeli minőségek ettől jelentősen eltérnek.

Feltűnő, hogy az ismerkedési báljelenetben például görög népzenét hallunk, és ha ez a szabadosság, a rekonstrukció álpontossága közepette megengedhető is, semmi sem indokolja annak film-zenére emlékeztető dallamvilágát. Mártha István és a Mandel kvartett egyéb-ként roppant tehetséges munkája oly egyértelműen nyersen, már-már ot-rombán fülbemászó, ami szinte tapintatlanság. A díszletekben még érzékelhető distancia, távolságtartás a zene hallatán rohamosan csökken, és az egész előadás olyan egyértelműen tisztává és meg-hatóvá sikeredik, ami már-már kérdésessé teszi az egész hitelességét.

Ez az önfeledtség ugyanis annak a kérdése, hogy mennyiben igaz az a játékmódban érvényesített elszántság, amellyel Szikora képviselte az érzelmi egyértelműség, a megható nagy szerelem iránti vágyat. Számomra a hiteltelenség ugyanis abból eredt, hogy ily gátlástalan hevülettel és ugyanakkor gyengéd óvatossággal kezelve a történetet, az oly simává lesz, hogy minden drámai ereje kilúgozódik e különös áhítatban. A mítoszt mutatják ugyan, ám én mégiscsak egy nosztalgikus szerelmi séma korunkban ismert újrajátszását látom. Megengedem, a *Romeo és Júlia* mítosz, de elképzelhető, hogy nem pusztán a nagy kultúra jelentésének érvényességi körébe vonva az, hanem a Roland Barthes-i vonatkozási rendszer szerint is. Így tehát például e mű mitológiája éppúgy érvényes, ahogy a fenti szerző szerint a beefsteaké. (Ez a színpadon azt jelenti, hogy nem pusztán *a Romeo és Júliát* látom, hanem sajnos mindazt a köz-helyet is, amit mítoszuk jelent. A szín-padon ott állnak a sírig tartó szerelem, az örök szerelem, a halálos fiatalság stb. stb. címkéjét viselő hősök.)

Így aztán nem feltétlenül adom oda magam az élmények áradásának, és akarva-akaratlanul kívül maradok. Egyre gyanakvóbban figyelem a szerelmesek történetét - és magamat. Miért váltja ki Shakespeare ugyanazt az önkontrollt és óvatosságot, amit egyébként tíz-húsz klasszissal gyengébb szerzőkkel szem-ben érez az ember? Miért csap meg a könnyen megvettség, a túl olcsó elintézés érzése, végre is miért hiszem be-csapottnak magam ? Miért nem adom oda magam a vallásos áhítat hollywoodi zenéjére táncoló szerelmi történet bűvöletének?

Ugyanis nem érzem igaznak az érzelmi egyértelműség és elragadtatottság új divatját. Mindössze *más híján* nem lelkesednék a szerelemért mint világelvért, egyéb világelveket nem látván. Épp ezért számomra érvénytelen az elő-adás stilisztikai hevültségéből fakadó kritikanélkülisége, a szerelmi mítosz minden egyéb nélküli bemutatása. Inkább megmaradnék saját világomnál, még ha kevésbé tiszták is az érzések, de több lehetőség van a kritikára. A szükségszerűség nem dolgozik oly nekivadul-tan, mindent áthatóan. Szikora érzelmi radikalizmusa a századelő óta tomboló impresszionizmus előli menekülés egyik - Lukács által megélt és megírt - formája, az általános gyanakvás, távolság-tartás, hidegség elviselhetetlenné válása után a feltétel nélküli azonosulás következik, a bizonyosság, a biztonság vágya mindennél erősebb. Csakhogy ezzel a többletsúllyal együtt, ezzel az intencióval *a Romeo és Júlia* csak azt a szerepet töltheti be, amit a világ összes többi szerelmi álmítosza, halállal vagy happy enddel végződő szerelmi története.

3. Ebben az értelmezésben igen nehéz helyzetbe kerültek a színészek, hiszen az egész stílusjáték viselkedésük abszolút természetességén alapul. A természetellenes, művi díszletezettség utalásrendszerével szemben Szikora játékstílusa igen egyenes, egyértelmű, e tekintetben az irónia messzebb jár a színpadtól, mint talán kellene. E naiv természetesség Igó Évának majdnem maradéktalanul sikerül, Mihályi Győzőnek sajnos kevésbé. Igó valóban végtelenül egyszerű, visszafojtott, alakításának mélysége van. Színészi munkájában talán az utalással telítettség a legmegragadóbb. Igó minden gesztussal, hangsúllyal, mozdulattal igen takarékosan bánik, inkább csak felvillantja lehetőségeit, mintsem egészében feltárná azokat. E visszafogottság igaz feszültséget teremt, a naivitás és kedvesség mellett indokoltakká lesznek a kétségbeesés és düh percei is. Amiért csak majdnem maradéktalan ez az alakítás, az egy apró, de a színésznő további pályája szem-pontjából talán lényeges mozzanat. Igó ugyanis időnként mintha durcás lenne a színpadon, mindenesetre túlzott negédességgel dacoskodik, olykor tehát az egyszerűség helyett a giccshez jár riasztóan közel. Ez az apró, hangsúlyjátékon, mimikán múló mozzanat elég csekély ahhoz, hogy elfeledkezhessünk

A kriptajelenet a Romeo és Júliából. **Mihályi Győző (Romeo), Csapó** János (Lőrinc **barát)** és **Igó Éva (Júlia) (Jármay György felvételei)**

róla, de feltétlenül elég komoly ahhoz, hogy mindenképp említést nyerjen.

Ha nehéz lehet az örök Júliát eljátszani, még bonyolultabb feladat az örök Romeóé, hiszen a szerepből adódóan jóval több akcióval rendelkező férfi színésznek igazán vigyáznia kell arra, hogy játéka egy pillanatra se hasonlítson ahhoz a díszlethez, amelyben alakítása zajlik. A vulkanikus érzelmű, önmagát kiismerni képtelen fiú szerepe azonban sajnos a környezet determináló mivoltánál fogva inkább operaházi lett, mintsem prózai tagozathoz illő. A sors-felismerés és - elviselés néma méltósága és alázata szinte teljesen hiányzik, Mihályi sokkal kevésbé leli helyét e modorban, mint partnernője. Túlságosan szenvedélyes, túl érzelmes, a mítoszrekonstrukció veszélyének illő példázataként alakítása nem telik meg élettel, síkbeli üres séma marad. Az előadás egyik kulcsjelenetének számító báli találkozás-kor derül ki - a helyzet rendezői meg-valósításának szintjén is -, hogy menynyire Igóé kettejük közül a súlyosabb, árnyaltabb szerep. A találkozás itt ugyan-is nem a forgatagban történik, hanem a már említett görög népzene hangjai alatt a kép szinte kimerevedik, az éles, metsző reflektorfényben a szereplők és Romeo tekintetének figyelő sugarába lép be Júlia. Így tehát nem két főszereplő lép egyszerre fel, hanem Romeo nézi az imigyen már eleve kiválasztott Júliát. Nyilvánvaló, hogy csak őt láthatja. Aki kettejük közül választhat e helyzetben, az Júlia, ő lép oda Romeóhoz, majd térdelnek le együtt, s csókolják meg egymást. E néma, lassú jelenet tér vissza egyébként a darab végén is, a zokogó herceg szavai közben egy gyermek nászi pár vonul végig az előzőt megismétlő módon - az örök visszatérés színpadi igazolásaként.

Timár Éva dajkája méltó társa lett Igó Éva Júliájának: ebben a színészi munkában nincsen semmi felesleges. Timár eltörli az ismert, dajkára jellemző negédességet, és egy kiáltóan olcsó bravúralakítás helyén itt egyszerűen egy megviselt, okos, szerető asszony jelenik meg. Egyetlen ember. Ez talán a legkevesebb és legtöbb, amit egy színész újra és újra, átalakulásai során elérhet, azt az egyszerűséget, melynek révén a dajkában is ismét magát Timár Évát látjuk.

Hármójuk alakításához minőségben mindössze Szirtes Gábor Mercutiója csatlakozik, a többiek sajnos inkább illusztrálják szerepeiket, mintsem valóban eljátsszák. Matus György és Nagy Réka m. v. Capulet szülőpárja egészen formális, Kuna Károly Benvoliója pedig egész egyszerűen tévedés. Az általa kép-viselt negédesség és élveteg kedélyeskedés e stílus indokolatlan túlhajtása, semmi más. Gáspár Tibor Tybaltja üres, kihívó, de sajnos ennél nem több. A Montague-k ugyancsak mindössze egy mesekönyv illusztrációjának hősei. Csapó János Lőrinc barátja e modoron belül érvényes, de sajnos a Szent Ferenc-i egyszerűségre való utalások ellenére is érezhető volt alakításában a meg-játszottság. Major Zsolt hercege inkább gyenge volt, mintsem sértett és fájdalmas, holott valójában lényeges lenne, hogy Verona hercege méltósággal teli maradjon. Szót kell ejtenünk Szakács Györgyi Szikora stílusmunkájához maximálisan alkalmazkodó, és mégis e remek jelmeztervezőnő sajátosságait is megőrző, kiváló ruháiról.

Színházi mítoszok, atelier-utalások, színházi vallomások, mindezek együtt jelentik Szikora eklektikus stílusplura-lizmuson alapuló előadását. A rendező tett egy lépést a marionett tökéletes üressége felől az ember tökéletlen realitása felé. Jelenleg mindez annyit jelent, hogy Szikora megkísérli a színház mitológiáját átlelkesíteni, tehát olyan művet választott, melyben az embert, ha elbukásában is, de éppoly tökéletesnek és teljesnek láthatja, mint ama marionettek. Meglehet, hogy Szikora előbb-utóbb rá-kényszerül arra, hogy a színházi mítoszok mellett elfogadja a mai magyar szín-ház teljes valóságát is. Nem tudhatjuk, hogy ez jó vagy rossz, e kérdésben, azt hiszem, mindössze az ambivalencia, a kételkedés lehet jogos. Szikora sorsa ugyanis legalább annyira az egész magyar színházé, mint a sajátjáé, e pálya alakulása élesen tárja elénk a magyar színház lehetőségeit is.

Shakespeare: Romeo és Júlia (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Szikora János. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Kísérőzene:* Mártha István és a Mandel kvartett. *Rendezte:* Szikora János.

Szereplők: Mihályi Győző, Igó Éva, Timár Eva, Matus György, Nagy Réka m. *v.*, Szirtes Gábor, Kuna Károly, Gáspár Tibor, Sallós Gábor, Péva Ibolya, Csapó János, Teszáry László, Major Zsolt, Hidvégi Elek, Sárkány János, Somló István, Varga Tamás, Szabados Ambrus, Bánó Pál, Krivjánszky István, Bodó Séra Sándor, Csabai János.

KISS ESZTER

A fizikusok Veszprémben

Sokrétűsége, polifóniája miatt nem könnyű feladat megrendezni *A fizikusokat.* Nehéz eltalálni azt a kényes egyensúlyt, hogy az egyik hangsúly ne oltsa ki a másikat, a komikum a keserűséget, az elvont játék a fenyegetően komoly valóságot, vagy a tragikum a humort és az iróniát; hogy az egyes alakok ne tűnje-nek *csak* bűnösnek vagy *csak* áldozat--nak, s megszólaljon a dráma groteszk sokhangúsága, életre keljen a paradoxia.

Veszprémben Ulf Reiher, az NDK-ból jött vendégrendező ezt a többszólamúságot csak a feszes vonalú előadás második részében tudta igazán megszólaltatni. Az általam látott előadásban kezdetben a színészek nem találtak rá a megfelelő hangvételre. Pedig már maga a színpadkép is tükrözi azt az ellen-pontozó technikát, amely a második fel-vonásban teljesedik ki, és megteremti a groteszk alaphangot, s ennek mentén a mondandó csomósodási pontjait. A fehér csempés, rideg, szorongást árasztó folyosó (melyre a kórtermek nyílnak) és a színpad előterében elhelyezkedő melegebb hangulatú szalon kontrasztja ha-tározza meg a színpadképet (Khell Csörsz munkája), míg végül a rácsok az egész teret bekebelezik.

Már az első felvonás vége felé kezd belopózni magukba a jelenetekbe is ez az ellenpontozás. Sugárzó feszültséggel töltődik például Monika és Möbius (Bartal Zsuzsa és Szoboszlay Sándor) szerelmi jelenete, a két színész játékában pátosz és irónia, ellágyulás és keménység egyszerre bontakozik ki. Szoboszlay Sándor éreztetni tudja Möbius hátsó gondolatait is, a beteljesülésre áhítozó szerelmet, s közben a határtalan félelmet önmagától és a külvilágtól.

Ilyen erős hatású az utolsó előtti jelenet is, Mathilde von Zahnd önleleplezése: a tények tragikomikus voltát ki-emeli a groteszk kontraszt a doktor-kisasszony őrjöngő, hisztérikus kitörése és a fizikusok derűs nyugalma között, míg ez a derű át nem vált dermedt döbbenetbe.

Ulf Reiher a doktorkisasszony alakjának értelmezésével adja meg rendezésé-

nek kulcsát. Dobos Ildikótól nagyszerű, érzékeny alakítást látunk az őrült doktornő szerepében, telitalálat volt ez a színészválasztás. Mozgása, testtartása a púpos aggszűz torz lelkét tükrözi. Soha nem néz annak a szemébe, akivel éppen beszél, kezével folyton idegesen matat, ujjai megállás nélkül mozognak, állandóan köpenyzsebeiben keresgél, miközben arcán kemény mosoly ül. A színésznő folyamatosan képes érzékeltetni a figura mérhetetlen belső feszültségét. Miközben fennhangon beszél, mindig érezni, hogy valami másra gondol, s hogy a magabiztos, higgadt doktornő álarca mögött egy másfajta, félelmetes és irracionális lény rejlik. A figura jellemét felépítő ív az említett lelepleződési jelenettel be-tetőzve adja meg az előadás érvényességét, hangoltságát. Ebben a jelenetben ugyanis a doktornőből kirobban az addig remegve visszafojtott szörnyeteg-lélek, vámpírrá vedlik át, de az alakítás nem marad meg a konkrét helyzet szint-jén. A mohó, vérszomjas vámpírt idéző mozgás- és gesztusrendszer metaforikus irányba lendíti a figurát, a doktorkis-asszony alakja démonná növekszik (s immár egy csöppet sem komikus démonná), a halálos ráció irracionalitásának démonává. A megismerés, a tudás, mely emberré tette az embert, idegen hatalomként az ember fölé magasodik, s az emberiség elveszejtésével fenyeget. Mathilde von Zahnd alakja ennek a dermesztő, idegen hatalomnak a metaforájává válik a veszprémi színpadon.

Ez az előadás nem azt mondja, hogy a világ léte vagy pusztulása őrültektől függ, hanem azt, hogy olyan démoni hatalmaktól, melyek ellenőrizhetetlenek (gondoljunk Dürrenmatt teóriájára a véletlenről), s melyekkel szemben reménytelen az egyéni ellenszegülés. Az emberi szabadság és gondolatszabadság kérdése így visszamenőleg nevetségesen bagatellé és groteszkké válik (Ulf Reiher egyébként *A* fizikusoknak 1980-ban az író által kiigazított változatát vitte színre, s a gondolatszabadság és a tudósok egyéni felelősségének kérdése talán ezért is vált most hangsúlytalanabbá, hiszen modern civilizációnk - sajnos - már túl van ezeken a dilemmákon a darab keletkezése óta).

Az előadásbeli bolondokháza csak ennek a jelenetnek a fényében válik mai paradox világunk modelljévé, melyet Dürrenmatt egykori szavai így jellemeznek: „...A rész nem olvad többé az egészbe, az egyén a közösségbe, az cmber az emberiségbe. Az egyén számára nem marad más, mint a tehetetlenség, az az érzés, hogy figyelmen kívül hagyják, hogy nem szólhat bele a dolgokba, hogy le kell buknia a felszín alá, ha nem akar végleg elmerülni."

Dürrenmatt: A fizikusok (veszprémi Petőfi Színház). Szélyes Imre (Einstein), Szoboszlay Sándor (Möbius), Dobos Ildikó (von Zahnd kisasszony) és Jászai László (Newton) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

Ebben a világban a sorstragédiáról lehámlik a klasszikus forma, az egyéni hős komikussá válik, a léthelyzet abszurddá, a végzet elvonttá és a cselek-vés - éppen ezért - értelmetlenné. Le-szűkülnek az ember mozgásirányainak és választásainak lehetőségei, s így a dráma lehetőségei is. Drámai cselekvés és drámai sors fogalma átértékelődik, s mai világunk kifejezhetőségének módja közvetlenül tükrözi e valóság szerkeze-tét. Talán ezért van az, hogy a mai drámaírónak egyre nehezebb elkerülni az absztrakt modellalkotás veszélyét. Ezt a veszélyt hidalta át Dürrenmatt a komédiaműfajjal, ami azonban a darab végére keserűségbe torkoll, s a rendezőtől függ, hogy az utolsó jelenetet is komikus távolságtartással értelmezi-e. A veszprémi Petőfi Színház előadása ebben a jelenetben (a fizikusok bemutatkozása) inkább a pátosz eszközeivel él, mint iróniával, s így a rendező mégis vissza-lopja a remény sugarát a reménytelenségbe. A pátosz nemcsak ellenpontozó szerepű az előadásban (mint a komikum), hanem az emberben és az életben való hit szükségszerűségét hirdeti, s ezzel mégiscsak megkérdőjelezi a tehetetlenséget.

A rendezés más jelenetekbe is patetikus hangsúlyokat rejt időnként, s ilyen-kor a kilátástalanságban is az etikus emberi tartás értékére figyelmeztet (például amikor a fizikusok a meggyilkolt ápolónők egészségére isznak, s elhangzanak a visszhangosított pohárköszöntők), de az előadás egésze a démoni erők ki-emelésével mégis inkább az abszurditás szférájába hajlik.

Dobos Ildikón kívül igen érzékletes, sokoldalú játékot látunk a Möbiust alakító Szoboszlay Sándortól is. Meg-*győzően* mutatja meg a tehetetlen, a világ folyásába beleavatkozni képtelen egyén kiszolgáltatottságát, aki éppen ezért alázatos, a sors előtt meghunyászkodni kényszerülő, ugyanakkor azonban indulatos és csak látszólag cinikus. Newton szerepében Jászai László a tőle megszokott könnyedséggel és elegáns humorral játszik, megmutatva a folyamatot, hogyan válik a ravasz üldöző a meggyőződését vállaló üldözötté. Szélyes Imre Einsteinként visszafogottabb, kimértebb karaktert formál.

Bartal Zsuzsa Monikájábói sugárzik tisztaság és odaadás, rövid szereplése

az előadás szép pillanatait adja. Darás Léna alakítja - meglehetősen eszköztelenül - Möbius együgyű feleségét, Czeglédy Sándor viszont kitűnően bele-talál a tompa agyú, de bölcselkedő és elhivatott misszionárius szerepébe; meg-jelenésük a három fiúval, és találkozásuk Möbiusszal a komédia egyetlen igazán fergetegesen komikus epizódja, s itt az előadásban is a szorongás fölé kerekedik egy időre a felhőtlen komikum.

A főnővér rideg, kemény, rendet képviselő jellemét igen pontos, határozott vonásokkal jeleníti meg Losonczy Ariel, az Uwe Sievers főápolót játszó Háromszéki Péter pedig olyan, mint elefánt a porcelánboltban (ez dicséret, nem elmarasztalás). A három ökölvívó ápoló megjelenése, mozgásuk koreográfiája egyébként burleszkelemeket visz a játékba, és szintén a szorongást és a nyomasztó légkört ellenpontozó komikum forrása. A detektívfelügyelőt alakító Joós László indulatai nem hatnak igazán meggyőzően, kis szerepében nem tudott rátalálni a megfelelő hangra. A többi epizódalakítás nem ad sok játéklehetőséget a színészeknek, de Szabó Ti-bor, Monori Balázs és Éltes Kond megjelenései is zökkenőmentes természetességgel simulnak az előadásba. Hruby Mária realista jelmezei nem törekednek önálló jelentéstöbblet kialakítására (ki-vétel talán a doktorkisasszony öltözete: fehér köpeny alatt fekete ruha), de megfelelően funkcionálnak. A dráma pesszimista befejezését a rendezői elképzelés olyan sokkoló erejűvé fokozta (éppen a doktorkisasszony figurájának démoni értelmezésével), hogy a nézőben az ebből eredő katarzis szüli meg a tennivágyást a démoni hatalmak és a belenyugvás ellen, az élet érdekében. S ez teszi aktuálissá a darab újbóli színrevitelét a világszerte terjedő béke-mozgalmak idején. Dürrenmatt emberiséget és az életet féltő aggódása átsüt pesszimizmusán, s a rendező finom érzékenységgel billentette az ábrázolást ebbe az irányba.

Dürrenmatt: A fizikusok (veszprémi Petőfi Színház)

Rendező: Ulf Reiher m. v. (NDK). *Rendezőasszisztens:* Perlaki Ilona. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Hruby Mária. *Fordította:* Ungvári Tamás.

Szereplők: Dobos Ildikó, Losonczy Ariel, Bartal Zsuzsa, Háromszéki Péter, Jászai László, Szélyes Imre, Szoboszlay Sándor, Czeglédy Sándor, Darás Léna, Tóth József, Joós László, Éltes Kond, Monori Balázs, Szabó Tibor,

NÁNAY ISTVÁN

Fővárosi amatőrök

Október első napjaiban tartották meg seregszemléjüket a budapesti amatőr színjátszók. A Művészeti Hetek keretében kétévenként rendezett színjátszónapok legutóbbi rendezvényein húsz produkciót láthatott a feltűnően szerény számú érdeklődő. A legjobbnak ítélt gyerekcsoportok éppúgy felléptek, minta diák és a felnőtt színjátszók, így a fővárosi ama-tőr színjátszás korosztály szerinti rétegződéséről teljes áttekintést kaphatott a néző. A színjátszás tartalmi meghatározóiról, formai jellemzőiről már jóval kevésbé pontos kép bontakozott ki, hiszen egy fesztivál jellegét, sikerét annyi szubjektív és objektív tényező befolyásolja, hogy a látottak alapján csupán bizonyos tendenciák érvényesülését lehet több-kevesebb biztonsággal kikövetkeztetni.

Mi az, amit az 1983-as találkozóról megállapíthattunk? Változatlanul alacsony a produkciók művészi átlagszínvonala; a csoportok - szinte kivétel nélkül - drámát játszanak, ám a korábban pódium-keretek között dolgozó együttesek és rendezők szakmailag nincsenek eléggé felkészülve a drámák megszólaltatására; ennek ellenére néhány gondolatilag és művészileg figyelemre méltó előadás született. Ezekről érdemes bővebben szólni.

*

Két előadás közvetlenül a mai magyar valóságból vette tárgyát. A Perem Színpad Rákossy Gergely szatíráiból állított össze egy zenés műsort, amely történelmünk elmúlt évtizedeit felidézve társadalmi torzulásokról, hamis beidegződésekről, tájékoztatási sztereotípiákról, a demokrácia érvényesülésének nehézségeiről fiatalos lendülettel, kritikusan szól. Bár a *Koordinációk* című szatíra túlbonyolított térben játszódik, kissé hosszadalmas, és szerkesztésbeli döccenőkkel is terhes, mégis jó szórakozás. Nem elsősorban a hiányosságok, a sutaságok maradnak meg emlékezetünkben, hanem a játékot irányító, kommentáló két clown, Éless Béla számos rendezői leleménye s jó néhány harsány komikumba csomagolt, elgondolkodtató igazságú jelenet „duplafenekűsége".

A Pinceszínház egyik produkciója a „csövesproblémával" foglalkozik. A társulat improvizációs etűdsorai alapján Böjte József írta és rendezte *Az Élmunkás téri történet* című drámát. A darabban s az előadásban két valóságábrázoló mód-szer keveredik: az aluljárók, a csövesek világának életszerű bemutatását keresztezi a főszereplők megkonstruált színpadias története. A két drámaépítő és előadásszervező módszer nehezen illeszkedik egymáshoz, a drámai vonal nem erősíti a produkció életképszerű rétegét. Publicisztikus előadás *Az Élmunkás téri történet,* amelyben a hátrányos helyzet minden összetevője és indítéka leltárszerűen szóba kerül, szerencsés esetben egy-egy figura sorsában, egy-egy jellemző helyzetben fogalmazódik meg, de többnyire csak anekdotikus formában. Fontos társadalmi kérdésekről szól a Pinceszínház előadása, még ha művészileg nem is egyenletes színvonalon, gondolatilag nem is eléggé mélyen. Hívei és ellenzői vannak az előadásnak, ami arra utal, hogy nem hagyja közömbösen a nézőt: vitát provokál, s talán a problémák továbbgondolására is sarkall.

*

A Pinceszínház másik előadása a középiskolás tananyaghoz kötődve készült, de nem egy drámatörténeti korszak illusztrálása lett *A trójai nők* című előadás, hanem élő, igazi színház. Mezei Éva Euripidész-Sartre-Illyés tragédiájának szövegét ésszerűen - a játszók képességeit és a nézők felkészültségét egyaránt figyelembe véve - és jól - a dráma gondolati-dramaturgiai ívét megtartva, a szerzők szándékát és a mű lényegét tiszteletben tartva, a textus szépségét megőrizve - tömörítette, és a tragédiát puritán eszközökkel vitte színre. A rendezőknek csaknem maradéktalanul sikerült elkerülnie a klasszikus tragédiák előadásával járó buktatókat, a szöveg patetikus felmondását éppen úgy, mint az erőltetett aktualizálást (hogy csak két szélsőséges interpretálási megoldásra utaljunk!).

A kétszintes játéktér felső térfelén pallók, zsákok és ládák között kuporgó, egymáshoz bújó asszonyok látványa és viselkedése a nézőkben különböző élményeket hívhat elő, klasszikus képzőművészeti és filmemlékeket csakúgy, mint a koncentrációs táborok képeit, de elsősorban a különféle atrocitásoknak és

megaláztatásoknak kitett emberi közösségek sorsát, az emberek egymásra utaltságát példázza. Néhány konfliktus - Hekabé és Andromaché, Hekabé és Menelaosz, Menelaosz és Helena közöttiek például - erőtlenebb megoldását *vagy az* istenek térbeli megjelenítésének sutaságát a kórus több szólamú zenei megszólalása, a főszereplők hiteles, visszafogott, de erőteljes karakterformálása (a színész és szerep életkori különbségeiből adódó problémák jobbára elhanyagolhatóak, s ez a rendezőt és a színjátszókat egyaránt dicséri), a Kasszandra-jelenet finom s döbbenetes megfogalmazása ellensúlyozza. Az előadás egységes stílusával szemben éles és érdekes kontrasztot képez a Helena-Menelaosz jelenet brechti beállítása.

Beckett: Szöveg és Zene a KISZ-együttes előadásában

Á szépen és szenvedélyesen *szóló* kórushangzás az egyik erénye a Metró Színpad Eliot-előadásának is. Mészáros Tamás olyan modern sorstragédiának

rendezte a *Gyilkosság a székesegyházban* című drámát, amely Thomas Becket canterburyi érsek megölésének történetével a hatalom gyakorlásának etikai követelményeiről és következményeiről, a hatalmi mechanizmusok öntörvényű átalakulásáról, egy Ügy igazolására szolgáló Eszme, és az Ügy lényegét megtestesítő, védő és terjesztő apparátus közötti végzetes ellentmondásról szól. A rendező és a társulat pontosan elemezte a darabot, a jeleneteket dramaturgiai-gondolati lényegükig sűrítették. Ettől minden hangsúlynak, szünetnek, mozdulat-nak értelmező jelentése van a szikár játékban. Becket ebben a megközelítésben nem annyira a világi hatalomtól elforduló, a királlyal ujjat húzó egyházi méltóság, mint inkább a központi hatalom által nem befolyásolható, az eszméihez ragaszkodó ember, aki puszta létezésével is állandó fenyegető figyelmeztetés a régi barát, Henrik és a királyi uralom számára. Mészáros nem az érsek pálfordulásának miértjével foglalkozik, hanem a következményeivel, azzal, hogy miként válik a hatalom számára kényelmetlen-né, „a társadalom ellenségévé", megsemmisítendővé az, aki a hatalom részeséből valami ok miatt a hatalom bírálójává válik.

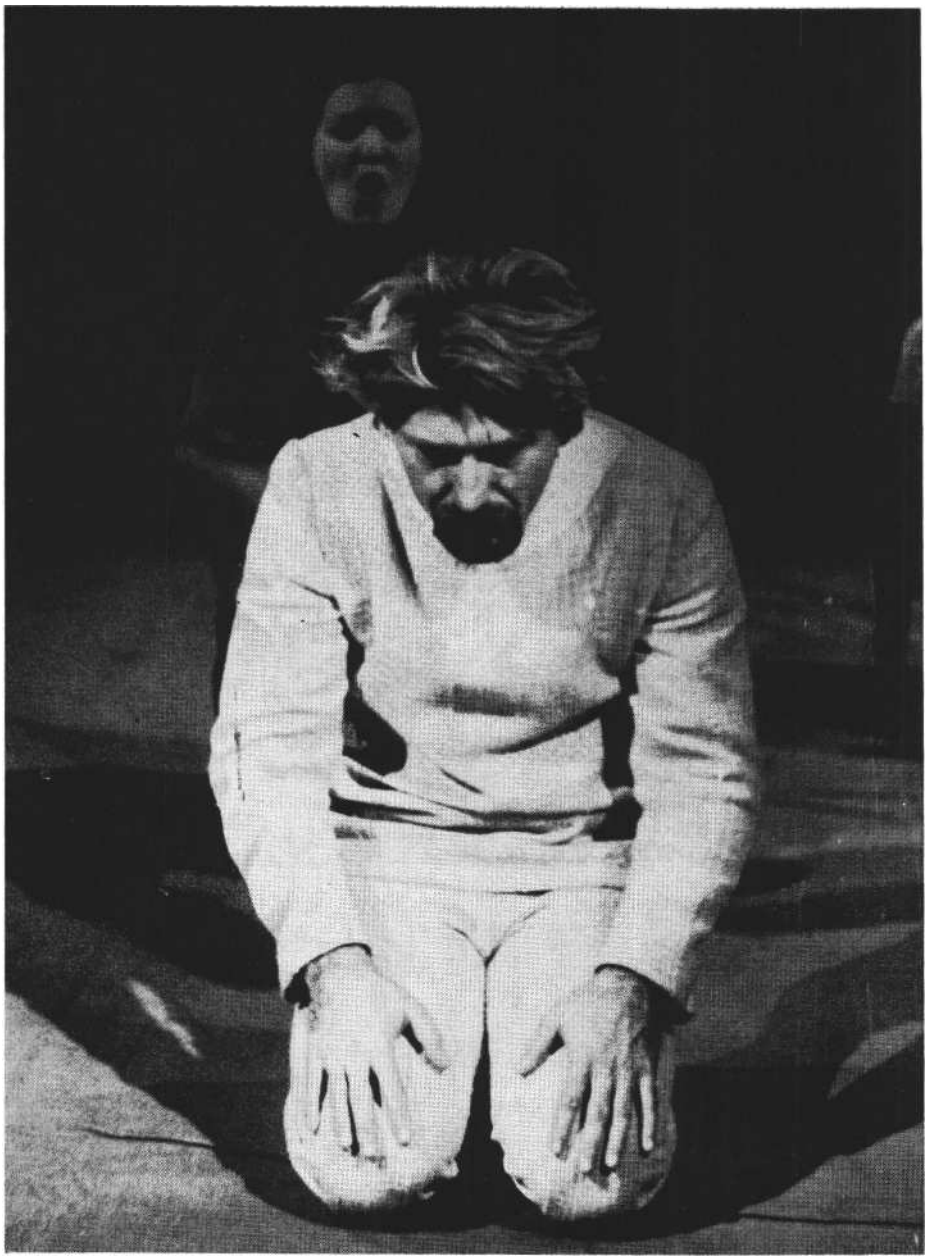
Ehhez a gondolatkörhöz egy másik is kapcsolódik: a darab utójátékának tekinthető jelenetet -- a gyilkosok magyarázkodását -- a rendező felerősítette, s a három gyilkos magamentő védekezése egy olyan manipulációs modellé válik, amelyben feje tetejére állítható a valóság, az érsek megöléséről bebizonyítható, hogy az valójában az érsek öngyilkossága volt, a gyilkosról, hogy nem bűnös, hanem hős, s amit a néző látott, az nem úgy történt, ahogy látta, hanem úgy, ahogy azt neki elmagyarázzák.

Az előadásban a kettős gondolati rétegnek kétféle stiláris megoldás felel meg; az érsek megöléséig tartó rész ökonomikusan és zenei pontossággal szerkesztett oratorikus jellegű, míg az utójáték a közönséget lerohanó, közvetlenül a nézőhöz forduló játék. Becket figurája némiképpen megsínyli az előadás hangsúlyeltolódását, mivel az érsek ebben a koncepcióban főleg emberi tartásával kell hogy a dráma középpontja legyen, körülötte történnek a drámai akciók s nem benne. Ez azzal a hátránnyal jár, hogy a nagyon visszafogottan, finom eszközökkel játszó színész (Szalva Vilmos) nem tud elég jelentőssé válni, emiatt kissé érthetetlen, miért az elveszejtésére fordított roppant indulat.

Samuel Beckett *Szöveg és Zene* című jelenetét a KISZ Központi Művészegyüttes Színpada mutatta be Sződy Szilárd rendezésében. A darab - Beckett többi darabjához hasonlóan - olyan, mint egy partitúra. Nemcsak a szereplők szövege, de a szerzői instrukciók is kötöttek. Így a mű bemutatásakor nem csupán a végletekig sűrített írói gondolatot kell megfejteni, hanem messzemenőkig figyelembe kell venni a jelenet partitúrajellegét is. A Szöveg *és Zenében* Beckett két élő szereplő mellé egy kiszenekart írt elő, amelynek hangolása, megszólalása, a karmesteri pálca kopogása szigorúan bele van komponálva a darabba. Sződy azonban nem zenekarral oldotta meg a Zene szerepét, hanem egy kitűnő nagybőgőssel, aki kötött improvizációs muzsikát játszik. Így még inkább leegyszerűsödött, ugyanakkor intenzívebb lett a drámai helyzet.

A színpad és a háttérfüggöny egy vörös és egy fehér részre van osztva, a kettő határán, a színpad közepén egy szék áll. Á fehér térfél a Szövegé, a vörös a Zenéé. A háttérfüggöny előtt csak a bőgő látszik, a zenész a függöny mögül ját-szik hangszerén. Brekk (Truczán Péter) valamint a Szöveg (Vágó Attila) és a Zene (Zsákay Győző) közötti kapcsolatok világos és konzekvens ábrázolása tér-ben és látványban ugyanolyan pontos, mint az előadás akusztikus rétegében. A Szöveg megszólalásai már-már zeneiek, míg a Zene intonációi csaknem szövegértékűek. A rendező és a két színész, illetve a zenész egy nyomasztó, visszafogottságában szuggesztív drámai kamaramuzsikát mutat be, aminek minden apró eleme kidolgozott, még-is az itt és most születő gesztusok spontaneitásával hat. Elképzelhető a jelenet másféle megelevenítése is (Ács János főiskolai vizsgaelőadása például egészen másfelől közelített a műhöz, s némileg más rétegeit szólaltatta meg a darabnak), de ebben a puritán előadásban is pontosan kirajzolódik a jelenet szerkezete, az előadók híven közvetítik a Beckett-darab lényegét, gondolatait.

A találkozó legösszetettebb feladatára a Térszínház társulata vállalkozott: Weöres Sándor A kétfejű *fenevad* című pásztorjátékát és történelmi panoptikumát játszot-



Eliot: Gyilkosság a székesegyházban a Metró Színpad előadásában (Magyar Attila felvételei)

ták, az előadás ősbemutatónak számít. Csak tisztelet és elismerés illeti meg az együttest s rendezőjét, Bucz Hunort, hogy ezt a hosszú évek óta bemutatás-ra váró drámát a maga teljességében színpadra állította. Nemcsak az író életművében, de jelenkori - s talán nem túlzás, az egész magyar - drámairodalomban is kiemelkedő jelentőségű ez a sajátos dramaturgiájú, sajátos nyelvi közegben megszólaló nemzeti sorstragédia.

Olyan sokrétű, szerteágazó, súlyos és húsbavágó gondok sűrűsödnek a drámába - csak címszavakban néhány: nacionalizmus, fajgyűlölet, a vallási és emberi tolerancia hiánya, a háború elembertelenítő hatása, a nagyhatalmi pozíciók érvényesítése, a mindenkori kisebbségek sorsa, a demokratizmus gátjai, a múltba merengés, a művészet szerepe, a férfi és nő ellentmondásos viszonya stb. -, amelyek nem egy mű, de egy élet-mű kereteit is feszegetnék. De Weöres Sándor drámájában a sorskérdések komplexitásukban, harmonikusan és arányosan szerepelnek. Zenei hasonlattal: olyan kórusműre emlékeztet a darab, amelyben a szólók, a szólamok és az együttesek úgy szólalnak meg, hogy hol az egy ik hol a másik téma erősödik fel, majd a többi téma között bujkálva, hangosabban vagy halkabban, más szólamokkal közösen vagy azokat ellenpontozva állandóan hallhatóak. Weöres a legsúlyosabb problémákról is könnyedén és játékosan beszél. Stílusjáték, paródia, groteszk, bohóctréfa egyaránt megtalálható írói eszközei között. A történelmünkről, magunkról, a múlthoz való viszonyunkról, jövőbeli lehetőségeinkről úgy szól az eltérő stílusokat használó dráma, hogy párhuzamos cselekménynszálakra épül, s a gondolati zsúfoltság, a stiláris gazdagság mellett ez a mozaikszerkesztés okozza a legtöbb gondot a színrevivőknek.

Csupán jelezhettem, milyen összetett és nagy feladat *A kétfejű fenevad* bemutatása. A Térszínház ráérzett a darab stílusrétegeire, az előadás érzékelteti a mű gondolati gazdagságát, az azonos színészek által játszott szerepek rendszere erősíti a darab belső gondolati rímeit, a figurák összefüggéseit. Kitűnő teret teremtettek az előadáshoz. Nincsenek díszletek, korra utaló elemek az üres térben, két kötélhágcsóval, egy mászókötéllel és egy fehér lepellel minden jelenetnek meg tudják adni az annak lényegét kifejező térbeli formációkat.

Az eddigi elismerés ellenére valami lényeges dolog hiányzik az előadásból. A színészi ábrázolás. Az előadás egyensúlya jóvátehetetlenül felborul amiatt, hogy a „pásztorjáték és történelmi panoptikum"-ból a pásztorjáték a játszók színészi fogyatékosságai miatt egyáltalán nem, a történelmi panoptikum pedig - ugyanezen okból - rendkívül egyenetlenül teremtődik meg. Ahol a természetes jelenlét, a fizikai teljesítmény pótolhatja a színészi jelenlétet, ott sikeresebb az előadás, ahol viszont jelentős színészteljesítményre lenne szükség - Ambrus, Mandelli Avram szerepében például - a lát-hatóan igen sok munka ellenére is meg-bicsaklik a produkció.

A jogos fenntartások ellenére is újból el kell ismerni a Térszínház vállalkozását, mert ha nem is a maga teljességé-ben, de megszólalt, látható Weöres Sándor e nagyon fontos drámája, s mindenképpen a rendező és a társulat érdeme, hogy kulcsot talált a weöresi dráma meg-fejtéséhez, megszólaltatásához, s ezzel az előadás egyszerre mérce és kihívás lett minden következő színrevivő számára.

MIHÁLYI GÁBOR

Reményvesztve - tragikusan

Törőcsík Mari Winnie-jéről

Attól függően, hogy Leonyid Kogan, Jascha Heifec, Yehudi Menuhin vagy a hegedűjáték más virtuóza tartja kezében a vonót - anélkül hogy bármiféle érték-különbséget tehetnénk játékuk között -, ugyanaz a szonáta másképp hangzik, más hangszínek, hangsúlyok kerülnek előtérbe. Az értékazonos másságának ezt az élményét keltette bennünk a kecskeméti Katona József Színház stúdiójában színre vitt 0, *azok a szép napok* elő-adása, amelynek főszerepét Töröcsik Mari alakította; egy olyan időpontban, amikor még élénken élt az emlékezetünkben Pogány Judit Winnie-je, aki Samuel Beckett földbe ásott hősnőjét a kaposvári Csiky Gergely Színház stúdiójában támasztotta fel. Hosszú életre, hiszen ez a produkció még ma is repertoárdarabja a kaposvári színháznak.

Pogány Judit Winnie-jét egy vele folytatott beszélgetésben és az előadásról írott kritikában már méltattuk (a SZÍNHÁZ 1983. júniusi és decemberi számában). A kaposvári változatra, amelyet Ascher Tamás rendezett, és amelynek ő tervezte a díszletét és jelmezeit is, csak annyiban térnénk vissza, amennyiben ezzel az összevetéssel világosabbá tehetjük a kecskeméti előadás sajátos jegyeit.

A kecskeméti rendező, Banovich Tamás, aki ugyancsak maga tervezte a dísz-letet és a jelmezeket, rendezőként szerényen a háttérbe húzódott. Úgy vélte, elsősorban ellenőrző, bíráló külső szemként kell segítenie Törőcsik Marit szerepének megformálásában. Az előadás végül is kettőjük együttgondolkodásából, együttműködéséből született meg.

Ascher Tamás rendezése annyira Beckett-hű, amennyire egy színpadi előadás esetében hűségről beszélhetünk; a kecskeméti nem az. Már a díszlet sem követi a szerzői előírásokat. Banovich színpadképe Magritte szürrealista látomásait idézi. Fekete képkeretbe zárva, perspektivikusan hátrafelé szűkülő, világoskék kockában homokbarna, kietlen, töredezett, sziklás táj képe tárul elénk. Nincs bucka, nincs fű, az előírt s a játék szerkesztettségét hangsúlyozó szimmetria is megtörik, mert Winnie - Törőcsik Mari - az előírt középtől valamivel jobbra magasodik ki a földből. Willie viszont balra egy árokban csücsül, amelyet ugyancsak baloldalt egy kis alagút köt össze a színpad előterével. A Wilhe-t megtestesítő Lakky József innen mászik majd elő a második rész végén. A megkövetelt éles fényben tartott világoskék, világosbarna színpadkép szemet gyönyörködtető, ellentétben a kaposvári „csúnyaságával".

Törőcsik Mari a környezetéhez illő egyszerű, utcai használatra való, bordó csíkokkal mintázott drapp ruhát visel, a nyakkivágás csak annyira mély, hogy látni engedjen egy piros gyöngysort. A darab instrukcióiban „előírt dús kebleit se Pogány, se Törőcsik Winnie-je nem mutogatja, bár Beckett mélyen kivágott dekoltázsról beszél. Winnie utal is rá, hogy még mindig szép mellei magukra vonták az arra járó Shower vagy Cooker úr figyelmét. Kétségtelen, hogy sem Pogány finomkodó vidéki úriasszony Winnie-jével, sem Törőcsik önmagából felépített hősnőjével nem fér össze, hogy dekoltázsának mutogatásával kacérkodjék.

Törőcsik minden látható smink, minden elidegenítés nélkül önmagát jeleníti meg Winnie-ben, ő már korban is majd-nem megfelel szerepének. Beckett meghatározása szerint Winnie jól konzervált ötvenes szőkeség. A kaposvári előadással ellentétben itt a színpadi játék a darab tragikus vonásait nyomatékosítja, és amennyire csak lehetséges - még húzások árán is - visszaszorítja a színmű groteszk elemeit.

Megvalljuk, hogy az eléggé szembetűnő szöveghúzásokkal nem tudtunk megbékélni. Kimaradt például Winnie groteszk fogmosása és a napernyő váratlan elégésének furcsa jelenete is. Beckett a maga létdrámájában totális világképet rajzol fel, s ez nem tűri egyetlen mozzanat elhagyását sem. Ebben a megsemmisülés fokozatait feltáró végjátékban, amelyben - úgy tűnik - már semminek sincs jelentősége, minden egyforma fontosságot, jelentőséget kap.

Törőcsik Winnie-jét az éles csengő-szó nehéz álomból veri fel. Kábultan, fáradtan ébred, nehezen talál magára. Almosan, lassan mozogva teszi-veszi dolgát, ez a letargia érződik a hangján is. Csak a fáradékonyság, kedvetlenség elleni orvosság kihörpintése - a reggeli doppingital - dobja őt fel. De az sem annyira, hogy megfeledkezne állapotáról, arról, hogy fél testével már a sírban van. Törőcsik Winnie-je nem áltatja magát, tudja, hogy helyzetén nem változtathat. Az öregség visszavonhatatlanul és letagadhatatlanul bekövetkezett, és a jövő is már csak a testi romlás, a hanyatlás, a fokozódó magány egyre nehezebben elviselhető állapotát ígéri. Törőcsik Mari a bekövetkező öregség átélésének fájdalmát beszéli el nekünk - szív-bemarkolóan.

Nem hős Törőcsik Winnie-je, aki a mind szörnyűbb élethelyzetben sem adja meg magát, és tovább küzd emberségének megőrzéséért, ahogy korábban Tolnay Klári értelmezte a szerepet. Winnie ezúttal már nem remél semmit az élettől, már nem is küzd azért, hogy meg-tartsa önmagát. Elmarad a reggeli test-ápolás is, a fogmosás, a száját is csak azért rúzsozza ki, azért fésüli meg a haját, teszi fel a kalapját, mert e tevékenységek a megszokottá vált minden-napi szertartás részei. A helyzetébe bele-törődött asszony már nem akar senki-nek sem tetszeni, Willie-nek sem, akivel már rég megszakadt minden szexuális kapcsolata. Van ugyan egy kis kacér játéka a hajával, de Törőcsik a szőke hajtincset is olyan szomorkás mosollyal húzza a szeme elé, mint aki tudja e gesztus hiábavalóságát.

Az asszony Willie-hez fűződő kapcsolatát Törőcsik gondosan kimunkálta. Érezzük, Winnie szereti férjét, igazi aggodalom csendül meg a hangjában, amikor félti, nehogy leégjen a tűző napon, de az is nyilvánvalóvá válik, hogy Winnie minden szeretete ellenére lenézi urát, nem tartja magához méltó szellemi partnernek. Életének egyik nagy fájdalma ez, de már ebbe is beletörődött. Az elfojtott sérelem mélységét jelzi, ahogy egy-egy ritka alkalommal ki-robban Willie ellen, és kiabál vele. Fantasztikus színészi produkció - Törőcsik arca pillanatokra úgy elvörösödik, hogy azt még a színház legutolsó sorában ülve is jól lehet látni. De a meg-békélés hamar bekövetkezik. Winnie nagyon jól tudja, szüksége van erre az emberre, akivel leélt egy életet, az egyedüli emberre, akinek elpanaszolhatja minden gondolatát, rezdülését. Még ha nem is lehet biztos abban, hogy Willie odafigyel arra, amit mond, de jelenléte fel-tétlenül szükséges ahhoz, hogy fenntart-hassa a beszélgetés fikcióját.

A beszéd Winnie legfontosabb élettevékenysége, életének egyetlenmegmaradt tartalma.

Winnie - Törőcsik megformálásában - ezúttal nem azért végzi mindennapi dolgait a felébredéstől az elalvásig, rakja ki és be a táskáját, tanulmányozza fogkeféje feliratát, beszélget Willie-vel, emlékezik a régmúltra, hogy el-terelje gondolatait állapotáról, hogy ne gondoljon az öregségre, a halál elkerül-hetetlen közeledtére. Nem. Számára a kis cselekvések sora és mindenekelőtt a beszéd arra való, hogy múljon az idő, hogy kitöltse az űrt, a semmit. Többnyire fásultan darálja mondókáit, történeteit. Már az is eredmény, ha romló szemével ki-betűzi a fogkefe teljes feliratát. Törőcsik ezt olyan iróniával játssza el, amely provokálja, hogy „önleértékelését" a külvilág ne fogadja el. A színésznő némi fájdalommal a hangjában idézi fel az ifjúság tovatűnt napjait is. Szomorúan érzékeli, hogy már nem emlékszik, mi volt első szerelmének a neve, kié volt a szerszámoskamra, ahol az első csókot váltották. És nemcsak a szép emlékek térnek vissza a múltból. Mildred története a combjára sikló egérrel a gyerekkor elfojtott szexuális félelmeit eleveníti fel, amelyre emlékezve Törőcsik Winnie-je olyan élesen, rémülten sikolt fel, hogy végig-fut hátunkon a hideg.

Winnie-nek beszéd közben már csak egy-egy választékosabbra sikerült megfogalmazás okoz némi örömet, egy-egy helyzetét jellemző szép versidézet, amikor még igazi szellemi lénynek érezheti magát. Ez a Winnie a partnerével nagy nehezen megvalósított beszélgetések hatására az első rész végén jut el örömének tetőpontjára. Igaz, Törőcsik sovány kis örömet érzékeltet. Nem felszabadult vidámsággal, hanem a szája szögletével mosolyogva, kesernyés iróniával közli, hogy a mai nap is szép volt. Az érzékeltetett kevés öröm meg-győzően indokolja, hogy e „szép nap" végén nem jött el az éneklés ideje.

A dráma második része még lejjebb kezdődik. Winnie nyakig beásva - Törőcsik tolmácsolásában - döbbenten veszi tudomásul, hogy tovább romlott a helyzete, elérkezett az utolsó előtti állomáshoz. Úgy vizsgálja megmaradt élet-lehetőségeit, mint a halálraítélt, akit a tágas közös cellából átvittek a siralom-ház szűk magánzárkájába. A színésznő hangja még monotonabbá, még levertebbé válik, Winnie-je csak lassan nyugszik meg, amikor új helyzetét tudomásul veszi. Néha azonban képtelen ön-magára fegyelmet erőltetni, úgy sikolt segítségért Willie-hez, mint aki szakadékba hullt, és ereje fogytán már csak néhány ujjal kapaszkodik egy kőtüremlésben. Majd hangosan jajgatva kiált fel kétszer is, hogy „fáj a nyakam", és mi, nézők a magunk bőrén érezzük, hogy a sziklák felhorzsolják Winnie bő-rét, ahogy megpróbálja a fejét forgatni.

Willie váratlan feltűnése sem hoz igazi örömet. Törőcsik az öregen való viszontlátás keserűségét játssza el partnerével, Lakky Józseffel; már nem titkolható többé, hogy régi szépségének csak foszlányait őrzi, hogy arcát ráncok csúfítják, hogy vonzó, csillogó tekintete is megtört. Winnie-nek viszont arra kell rádöbbennie, hogy élettársa négykézláb mászó, felegyenesedni sőt beszélni is képtelen, szélütött lénnyé vált, aki zavart tudatában talán nem megsimogatni szeret-né őt, hanem a kint maradt revolver felé nyúlva végezni akar vele. Willie azonban végül is megtorpan, és nagy nehezen kinyögi felesége becenevét. És ekkor Törőcsik Winnie-je afeletti örömében, hogy társa megjelent, és legalább még arra képes volt, hogy felismerje őt, nagyon fájdalmasan, nagyon keserűen, rekedten károgva elénekli a boldog szerelmesek egyesülését vágyó, remélő víg Lehár-dalt.

Aztán néma csend. A két ember ki-ürült, merev tekintette] egymást nézi. Függöny.

Fejbe kólintva maradunk ülve, s csak akkor ocsúdunk fel, amikor újra szétszalad a függöny, és a két színész megjelenik, hogy fogadja a közönség tapsait.

Lehet, hogy Beckett elégedetlenül figyelte volna Törőcsik leegyszerűsített szerepértelmezését, az elidegenítési effektusok mellőzését, a groteszk mozzanatok visszaszorítását, az ebből következő szöveghúzásokat, de - mit tagadjuk - mi, nézők szívszorongva figyeltük fel-kavaró játékának tragikus, komor líráját, és csodáltuk, hogy az öregedés drámájának jól ismert, valójában egyszerű témáját milyen bonyolult módon, az esz-közök milyen fantasztikus gazdagságával és erejével tudta megjeleníteni.

Félre is tettük fenntartásainkat; egy nagy színésznő nagy alakítását láttuk.

RÓNA KATALIN

Megújul-e a magyar színház - magánúton?

A nyolcvanas évek eleje az új vállalkozások, kisüzemek, kisgazdaságok, kisvállalatok, társulások, egyesületek életre hívásának időszaka az iparban, a mezőgazdaságban, a kereskedelemben, a vendéglátóiparban, az idegenforgalomban. S ami a gazdasági életben egy országban megvalósul, megvalósulhat, az általában lehetőséget kap a kulturális szférában is. Létjogosultságot nyert tehát a színházi életben is az egyéni vállalkozás, a magánkezdeményezés.

De vajon valóban létjogosultságot nyert ?

r

Két éve új plakátok, eddig nem látott színháznévvel jelentek meg az utcán, a házak falán. Kocsis István drámájának magyarországi ősbemutatóját hirdette a magát „szerényen" *Új magyar „színháznak* nevező „polgárjogi társulás". Akkor Romhányi László, az Új magyar szín-ház művészeti vezetője arról beszélt: mindenki úgy gondolja a szakmában és valójában a szakmán kívül is, hogy a magyar színházművészet fontos korszakváltás előtt áll. S bár a színházat nem lehet a társadalom egészétől különválasztani, érezni kell, hogy önmaga bensőjéből erjed a változtatás igénye, folytatta Romhányi. Nagyon fontos, hogy a meglévő értékek megőrződjenek és mellettük minőségileg új értékek jöjjenek lét-re. Ami az utóbbi időben megindult változtatási lehetőség a gazdasági életben, az hirtelen, újszerűségében sokkoló hatásként érte a magyar társadalmat. Olyan nyitási szándékokkal találkozunk, amelyekre néhány éve még a legtitkosabb álmainkban sem gondolhattunk. A magánvállalkozások terén sürgető volt a kihívás. Az egyéni kezdeményezésnek, az ambíciók, az ötletek kihasználásának a történelmi lehetőségét kaptuk meg. S az csak látszólagos, hogy ez a társadalmi kihívás csak a gazdasági szférára korlátozódik. Az ellentmondások, a belső gondok éppúgy jelenlévők a kulturális élet-ben, mint a gazdaságiban. A kisvállalkozások iránti igény ugyanúgy érvényesül és követeli a maga szerepét. Sőt, úgy

vélte, nyugodtan mondhatjuk, hogy kulturális életünkben többszörösen, fokozottan jelen kell lennie, hisz a problémák azonosak, tehát vetületüknek is azonosnak kell lenniök.

Romhányi arról is szólt, hogy a szellemi élet tele van belső feszültséggel. Ez elsősorban abból ered, hogy fiatal tehetséges alkotók nem tudnak dolgozni a hagyományos intézményi rendszerben a megkövesedett régi játékszabályokkal. Nem szívesen követik az előre ismert lépések elvét. Szeretnének magukra hagyatkozva cselekedni. Ugyanakkor a jelenlegi gazdasági körülmények között az államtól nem várható el, hogy ezeket a gondokat megoldja. Több színházra volna szükség, több műhelyközösségre. S mihelyt több színigazgató hív a maga szellemi vállalkozásához társakat, a színész is szívesen változtat. A több szín-házi műhely természetesen több bemutatót tartana, s a nagyobb kínálatból mindenki választhatna. Ily módon a réteg-igények is kielégíthetők lennének. Nagyobb választék esetén a rostán már ki-hullana a gyöngébb teljesítmény.

2

Nos, a cél valóban az lenne, hogy álla-mi vagy magánszínházban egyaránt ki-hulljon a rostán a gyöngébb teljesítmény. Tehát a kérdés is úgy tehető föl az évadok tapasztalataival: beváltották-e a magánszínházak a hozzájuk fűzött reményt? Hogy ugyanis legalább olyan, inkább jobb színvonalon teljesítsék célkitűzéseiket, mint nagy társaik. S a van-e létjogosultságuk kérdése ilyen értelemben tehető ismét föl.

Térjünk tehát vissza az elsőhöz, a Romhányi László vezette szervezethez. Az Új magyar színház polgárjogi társulásról rövid idő alatt kiderült, akkor még nem az ő hibájukból, inkább valamiféle jogi-alapítványi tévedésből, félreértésből eredően a szervezeti forma nem alkalmas a működésre. Am az alapítók nem adták föl, és létrehozták önmagukból *a Magyar Színkört.* Mit vállalt magára művészi tekintetben a Magyar Színkör? Elsősorban műsorán tartotta, tartja korábbi előadásait, amelyek már részben saját, részben még régebbi kezdeményezések alapján jöttek létre. Valójában ezeket a produkciókat, amelyekről a szaksajtó a maguk idejében eleget beszélt, csak fölsorolni érdemes, hiszen mit sem változtak attól a ténytől, hogy a Magyar Színkör égisze alatt szerepelnek. Székely János *Dórá*ja, Sütő András *Nagyenyedi fügevirága,* Bethlen-Nemeskürty *Noé galambja* című színpadi alkotása vagy akár csak Platón *Szókratész védőbeszéde* Haumann Péter előadásában, amely vitathatatlanul a Huszonötödik Színház indulását fémjelzi, olyan teljesítmények, amelyek többségükben kétségtelenül a magyar drámai vonulat, a monodrámák felé fordulást mutatják. Képet adnak az erdélyi magyar irodalomért való lelkesültségről, ám semmiképpen sem hitelesítik az új-fajta minőségre, újfajta elképzelésre, korszerűbb, maibb, netán csak *másfajta* színházi eszményre utaló törekvést.

Az elmúlt szezon végén a Magyar Színkör megjelent a Játékszínben is, amely befogadó színházi tisztéhez híven nyilván szívesen fogadta a vállalkozást. A bemutató: Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?* című groteszk komédiája. Rendezője Huszti Péter, a stukkerért folytatott öldöklő kergetőzés részt-vevői: Mensáros László, Szabó Gyula, Márton András, Gáti Oszkár és Verebes István. A rendező jelesen elfogadta az író meghatározta zárt játékteret és annak determináltságát. Kemény, határozott ívű, gyorsan pergő, az írói szándék szerinti steril előadást hozott létre. A színészek szinte a papírforma szerint terem-tettek hiteles alakokat. Mensáros degenerált Méltóságosa, Verebes István kis-szerű K. Müllere, Márton András elfogult entellektüelje, Gáti Oszkár durva, erőszakos Cukija és Szabó Gyula bokrétás parasztja pontosan érzékeltette Görgey komédiájának abszurditását. Az elő-adás tehát a dráma igényei szerint való volt. Se jobb, se rosszabb annál. Se maibb, se idejétmúltabb. Tévedés ne essék, nem az okozza számomra a gondot, hogy a Magyar Színkör épp egy sokat és általában jól játszott magyar komédia előadásával vendégeskedett a Játékszín-ben. Még kevésbé kívánnám elhitetni színházainkkal azt az írók, elsősorban Görgey Gábor, által lényegében jogosan bírált eszmét, hogy csak ősbemutatóban lehet gondolkozni. De engedtessék meg, hogy azért föltegyem a kérdést: vajon azon túl, hogy Huszti Péternek ismét alkalma nyílt a rendezésre (ebbeli képességét egy pillanatig sem kívánom elvitat-ni, épp ellenkezőleg, buzdítanám rá), hogy öt tehetséges művésznek módja volt eljátszani a szerepet, miféle új minőséggel rukkolt ki a Magyar Színkör? Miért van szükség ahhoz magánszínház-ra, hogy Görgey komédiáját ebben a fel-állásban bemutassák? A különböző együttesekből érkező színészek és rendező, egyébként jótékony, találkoztatására hívták életre magát a befogadó Játékszínt is.

Hasonló az alapállása a Magyar Színkör újabb produkciójának, lllyés Gyula *Testvérek* című drámájának is. A *Testvéreket* az 1972-es pécsi ősbemutató után a Nemzeti Színház tűzte műsorára 1973-ban. Ezt követően hosszú ideig szerepelt a repertoáron, Dózsa György szerepében Sinkovits Imrével. S ha ezek az előadások nemis voltak hűek lllyés elképzeléséhez, amely szűkre szabott teret kívánt kamaradrámájának, mégis emlékezetes, fontos színpadi pillanatokat terem-tettek. Most a Magyar Színkör a Nemzeti Színház alkotógárdáját „vállalta föl" azzal, hogy végre ragaszkodva a szűk térhez, Sík Ferenc rendezésében, Sinkovits Imre, Ferenczy Csongor és Kováts Adél közreműködésével bemutatta a drámát.

A Testvérek azonban csak formailag kamaradarab, tartalmát, hatását, hőfokát illetően hatalmas dráma, a két test-vér, György és Gergely dialógusa az azonos szándékért, a különböző formáért, az összetartó elhatározásért.

Sík Ferenc előadása Csányi Árpád valóban kamaratérre tervezett színpadán erőteljesen megkurtított szöveggel játszatja *a Testvéreket.* Am miközben szövegrészleteket hagyott el, mit sem változtatott a két testvér összecsapásának erőteljességén, inkább élezte a feszültséget, keményített a szándékon. Ugyanis a történelmi adatok részletezését hagyta el a drámából, ezzel a szópárbajt még hatásosabbá téve. Alakjait hősi mivoltuktól, a pátosztól, a hamisan csengő emelkedettségtől igyekszik megfosztani, helyet adva ezzel az embernek, a valóságnak. Sinkovits Imre és Ferenczy Csongor hű követője a nemesen egyszerűsítő rendezői elképzelésnek. Nagy művészi alkotókedvvel, értő és érző hittel formálják meg a két Dózsát.

No, és a nagy fiaskó! *A Lúdas Matyi* november 3-i csúfos kudarcáról már több szó esett, mint amennyit az „ügy" megérdemelt. Nem kívánom felhánytorgatni az eseményeket, amelyekről hírt adtak a Film Színház Muzsika „krónikásai" (egyikük a jelen sorok írója), majd a Magyar Televízió, sőt általuk a Nép-szabadság is. A közönség semmibe vevése, az alapvető színházi szabályok áthágása (egyébiránt a *Testvérek* előadásaival is megesett, hogy nem volt egyeztetve a Nemzeti Színházzal), a nagyképű mellébeszélés és a felelősség vállalása helyett

az egymást vádolás, semmiképpen sem mutat elkötelezett, nemes színházi eszményre.

Félkész, hányaveti, összekapkodott, ízléstelen, a gyerektörténettől idegen játék folyik ugyanis a *Lúdas Matyi* elő-adásán. Primitív táncok nyitják, amelyet a táncosok alig ismernek, közülük az egyik előadáson egy már-már elhagyta a színpad előterét, amikor társai visszaszólították : tart még a zene, tart még a tánc. Lúdas Matyit egy szerelmes leánynyal, Iluskával „ellátni" is meglehetős csacskaság, s talán csak arra jó, hogy aztán legyen kit Döbröginek rendkívül gusztustalanul és semmiképpen sem gyerekelőadásra valóan ágyába kényszeríteni. (Tudjuk, hogy a Színkör eredetileg egy gyerek- és egy felnőttváltozatot akart létrehozni, de most, úgy látszik, a kettő elegyét játsszák.) Matyi bánatos, véres szenvedése inkább valamiféle melodrámát sugall, mintsem egy gyerekmesét. A muzsika népi ihletésével akárha egy elfogadható *Lúdas* Matyi-előadás kísérője is lehetne, ha a résztvevők tudnák dalaikat, szövegeiket, s általában, hogy mikor mi következik. (Ez talán azzal magyarázható, hogy Romhányi László, a Színkör elnöke, és ennek a produkció-nak a rendezője igazánra nem döntötte el, mikor mennyit hagy el az előadásból. Tán aszerint, mennyire érnek rá a színészek.) A színészek, a Döbrögit formázó Inke László, a Lúdas Matyit alakító Maros Gábor (a félbeszakadt előadás után már nem játssza) és Karsai István, az Iluskát megjelenítő Sáfár Anikó és Döbrögi szolgájának szerepében Bencze Pál nem diadalmaskodnak a művészinek alig-ha minősíthető előadásban.

Tessék végre tudomásul venni, és a Magyar Színkört ebben a tekintetben érheti a legnagyobb elmarasztalás, nem csupán frázis az, hogy a mai gyerekközönségből lesz a jövő, vagy ha ilyen benyomások érik, *nem lesz* a jövő színházba járó nemzedéke.

3

Karinthy Frigyesre emlékezve, Karinthy Frigyes szellemét idézve indult a *Hőköm Színpad.* Egy színész, Harsányi Gábor, és egy rendező, Karinthy Márton magánvállalkozásaként. A kezdeti kétszemélyes egyfelvonásosok *(Gőz, A zsenik iskolája* és egy sikeres gyerekdarab, *a Vuk)* után a Budapest Sportcsarnokban nagyszabású műsort hirdettek. Jeles színészek, egykori labdarúgók és szerzőként Végh Antal közreműködésével *Miért bántják a magyar futballt?, avagy Te is totóztál, haver?* címmel arénajátékot szerveztek. Az arénajáték azonban, amint köztudomású, ugyanazon a napon rendezett két „elő-adás" után végleges botrányba fulladt. A szöveg félkész volta, a produkció meg-szervezetlensége, megrendezetlensége okán ezt akár természetesnek is vehetjük.

Ám csodák csodája, a kétszemélyes vezetésű kisvállalkozás kiheverte a botrányt, még a hihető anyagi csődön is túltették magukat, és erre a szezonra új produkcióval, most már valóságos színpadi alkotással rukkoltak elő. Karinthy Márton nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy egy korábbi televíziós rendezését immáron megzenésítve újrarendezze. Aszlányi Károly *Amerikai komédiáját* helyezte mai környezetbe az elektronika, valamint televíziós képernyők segítségével. A korszerű színházról a rendező úgy álmodik, hogy a színpadon kívüli cselekményeket a színpadon elhelyezett televíziós képernyőkön láthatjuk. Aszlányi amerikai karriertörténete jó humorforrás, Fényes Szabolcs rutinos zenéjével pedig akárha az Operettszínházban is megállná a helyét. Szórakoztat, nevettet - harsányan, különösebb nemesítő hatás nél-kül. De hát nem is ez a szándéka. Pillanatnyilag érezhetően egy cél lebeg a Hőköm előtt: a közönség pártfogásának, bizalmának visszaszerzése. Erre bizonyára lehetne alkalmasabb művet is találni, de biztosabbra menni kevésbé lehetne. Pálos Zsuzsa, Harsányi Gábor, Mányai Zsuzsa, Pathó István és Gosztonyi János elemében érzi magát. Jó volna, ha egy szigorú rendező elmagyarázná nekik, hogy az igazi komédiázáshoz egy picivel több irónia és sokkal kevesebb harsányság kell.

4

Úgy szoktuk mondani, négy évad kell ahhoz, hogy egy színház, egy társulat igazolni tudja vállalt hivatását. Tehát adjuk meg a lehetőséget, az időt ennek a két magánvállalkozásnak is. Csupán arra szeretnénk nagyon határozottan felhív-ni a figyelmet, hogy amit eddig produkáltak, még jobb teljesítményeikben is, az semmiben nem különbözik az „előre ismert lépések elvétől", amely a hagyományos intézményi rendszerben általuk oly „elítélendő". Sem az utánjátszások, sem az avult szórakoztatóipari termékek nem fogják megújítani a magyar színházi életet.

N. I.

Színházi „új hullám" Moszkvában

A szovjet színházi élet köztudottan sokszínű és magas színvonalú, mégis a külföldi látogató Moszkvába legtöbbször csupán néhány kiemelkedő rendező előadásai kedvéért szokott színháznézőbe menni. Ha viszont mostanában a szovjet főváros színházi szenzációi iránt érdeklődik valaki, akkor nem annyira a világhírű színházak és alkotók előadásaira hívják fel ismerősei és a szakmabeliek a figyelmét, mint inkább arra a jelenségre, amelyet kis túlzással színházi új hullámnak is lehetne nevezni, s amely-nek lényege: nagyjából egy időben számos többé-kevésbé azonos korosztályhoz tartozó író színműve került színpadra, s a befutott, sikeres szerző éppen úgy, mint az első műves falusi tanítónő őszintén, önkritikusan és szenvedélyesen szól a maga generációjának, a negyvenéveseknek életérzéséről, problémáiról, kudarcairól. Ezek az előadások elsősorban a kisszínházakban, az úgynevezett filiálékban láthatók, s ezekben a néhány száz személyes színházakban az új hangú művek többnyire a színjátszás kifejezőeszközeinek megújítására törekvő, kísérletező formában fogalmazódnak meg.

1983 decemberében a műsoron lévő új darabok közül hetet láthattam a moszkvaiak három nagyon kedvelt színházában, a Majakovszkij, a Mosszovjet és a Szovremennyik Színházban.

*

Négy előadást néztem meg a Majakovszkij Színházban és filiáléjában. A Herzen utcai nagy színházban játsszák Afanaszij Szalinszkijnek *a Szóbeszéd* című drámáját. A látott darabok közül ez az egyetlen történelmi tematikájú, a történet a NEP-korszak idején játszódik. A forradalmárok és a fehérgárdisták közötti küzdelem ekkor már nem elsősorban a nyílt fegyveres összecsapásokban nyilvánult meg, ha-nem a gazdasági élet rejtőzködőbb, hosszadalmasabb és tisztességtelen esz-közöket is felhasználó harcaiban. A kétes harcmodor mindkét fél manővereit

jellemezte. A darab központjában két fiatal áll, a tiszta, becsületes és lelkesedő Alja Batyunyina és a forradalmat minden eszközzel szolgáló, de a soka-sodó feladatokra felkészületlen Ivan Sislov. A forradalmár minden intézkedése a visszájára fordul, mivel az ön-magukban helyes célokat a realitásokat figyelembe nem vevő, elsietett, erőszakos eszközökkel akarja elérni. Hol a régi rend megmaradt képviselői vagy a fel-törekvő újgazdagok szerelik le könnyedén őt, hol a nép fordul szembe vele. Módszereinek egyre több ember esik áldozatul, többek között Alja is, akit koholt vádakkal próbál lehetetlenné tenni.

A darabban a patetikus ábrázolás keveredik a forradalmárjellem torzulásainak realista igényű bemutatásával, s ezzel párhuzamosan a stílusok is keverednek az előadásban. A meredeken emelkedő, deszkából készült egész színpadnyi lejtős plató remek lehetőséget kínál egy elvontabb, stilizáltabb játékhoz, ugyanakkor ha a platót felemelik, alatta a színpad jobb és bal oldalán reális szobabelsők láthatók, az ezekben játszódó jelenetekben egy részletező, realista-naturalista színjátszás eszközei érhetők tetten. A látványos, ám hosszadalmas, nehézkes, meg-megbicsakló gondolatmenetű, érzelmes lezárású előadás - amelyet J. V. Joffe rendezett - végül is meg-kerüli a múltból vett példán láttatott, de a jelenben is érvényes forradalmi magatartásmodell drámai kibontását.

A színház filiáléjában mutatták be Alekszandr Vologyin *Gyíkocska* című darabját, amely nem annyira a története, mint inkább a játékstílusa miatt érdekes. A darab meséje, a Bölények és a Skorpiók nemzetségének harca, az emberiség gyerekkorába viszi a nézőt. A Bölények legyőzik a Skorpiókat csoda-fegyverük, az íj segítségével. A Skorpiók nemzetségfője kijelöli a Gyíkocska nevű lányt, hogy menjen el az ellenséghez, és kémlelje ki, milyenek a Bölények, mi az erejük titka, hogyan lehet őket legyőzni. Gyíkocska az ellenségnél rátalál elveszettnek hitt szüleire, és szerelmes lesz a Leányrabló nevű Bölényfiúba. Csak nehezen tudja teljesíteni küldőinek parancsát, hiszen egy békés, hozzájuk hasonlóan szegény népet ismert meg a Bölényekben. Végül a kötelesség-tudás győz az érzelmeken, Gyíkocska visszamegy övéihez, és megadja a kért információkat, de nem hisznek neki. Sem itt, sem ott, sem az egyik, sem a másik népnél nem fogadják őt tiszta szívvel. S amikor visszaindul szerelmeséhez, két Bölény-harcos megöli.

A naiv mesét a túlnyomóan fiatal társulat mozgásszínházi produkcióként játssza el (rendező: A. B. Droznyin). Am a társulat színészei meglehetősen eltérő felkészültségűek, a főszerepeket játszók akrobatikus-táncos játékával szemben a többség csak jelzi a koreográfia által megszabott mozgásokat. Az előadás egyik legfontosabb eleme a zene, amely részben élőben, részben hangszalagról szól, s - ahogy ez a szovjet színházi gyakorlatból ismert - mindig hangulati alófestést szolgál és nem dramaturgiai célt. A különböző stílusú, műfajú és fajsúlyú zenei elemek szabadon keveredenek az összeállításban. Az előadás kísérlet a stilizált mozgásszín-házi előadásmód kialakítására, de ha például Oleg Tabakov stúdiójának nálunk is látott *A dzsungel* könyve-adaptáció mozgásbravúrjára gondolunk, ez a kísérlet igencsak kezdetinek és kiérleletlen-nek tekinthető.

A Majakovszkij Színház egyik legsikeresebb előadása Vlagyimir Arrónak a *Nézzétek, ki jött!* című színműve. (Arro az egyik legtöbbet játszott szerző jelenleg Moszkvában.) A darab kétféle életszemlélet összeütközését ábrázolja. Egy író tengerparti nyaralójában játszódik a mű, a nyaralót az író halála után özvegye egy híres, több világversenyen sikeresen szereplő fodrásznak akarja eladni. Am a ház lakott, Tabunovék, az író öccse és családja élnek benne. A King becenevet viselő fodrásznak mindene megvan, mégis elégedetlen, az a vágya, hogy bekerüljön az értelmiség köreibe, a jobb társaságba, hogy ne nézzék le, ne kezeljék pusztán jólmenő figarónak. A Tabunov családba beházasodott kutató, Sabelnyikov viszont az anyagiakban nem éppen dúskáló értelmiség nevében acsarkodik minden újgazdag ellen. King és Sabelnyikov nézetei King próbálkozásai ellenére sem közeledhetnek egymáshoz. Sabelnyikov felesége, Alina viszont szívesen veszi a vagány fiatalember közeledését, s hamarosan egymáséi is lesznek. Am közben megérkeznek King hason-szőrű barátai, akiknek kölcsönéből szeretné megvenni a dácsát a fodrász. Azok azonban megelőzték őt, s ők kötöttek üzletet az író özvegyével. A követelőző Kinget agyba-főbe verik, a Tabunov családnak el kell hagynia a házat, Sabelnyikov öngyilkos lesz.

Keserű látlelet ez a darab az igazi értékek devalválódásáról és pusztulásáról, a brutalitás, a pénz hatalmának erősödéséről. A színházi előadás - amelyet B. A. Morozov rendezett - nem pontosan követi a darab menetét. Az elő-adásban az özvegy visszavonja eladási szándékát, tehát a konfliktus kevésbé kiélezett. A választás itt elsősorban Alina előtt áll: kit kövessen, a véresre vert, frissen szerzett szeretőjét vagy az események hatására leforrázottan álló férjét. Alina a fodrász után rohan. A naturalista hűséggel berendezett színpadon - fák, dácsa, Lada stb. - hol intim, realista, hol stilizált, de mindenképpen nagyon intenzív játék alakul ki.

Alekszej Kazancev a kisszínházban látható *És elszakad az ezüstfonál* című darabjában három generáció képviselőinek sorsán keresztül az emberi viszonyok tartalmatlanná válásának folyama-táról beszél. Á színpadon mintegy keresztmetszetben látható egy hetvenöt éves író vidéki lakása, amelyben az öregember két unokájával él együtt. Az egyik harmincéves fizikus, Andrej, aki barátjával és szomszédjával együtt éjjel-nappal szervezi idősödő főnökük lehetetlenné tételét, hogy helyébe, az igazgatói székbe, szeretett volt tanárjukat ültethessék. Andrej összeveszett a feleségével, aki Moszkvába utazott, s most egyedüllétét alkalmi nőismerősével igyekszik elviselhetővé tenni. A kisebbik unoka, a tizenhárom éves Szása a színpad bal első sarkában kialakított búvóhelyén éli világát. Itt látogatja meg őt a szomszéd nyaralóban lakó, vele egykorú Natasa - aki utálja családja életvitelét, a két autót, a három tévét, az utazásokat, a házi pornóvetítéseket, cigarettázik, iszik és el akar szökni hazulról --, valamint a visszahúzódó, félszeg, a világtól rettegő árva Kolja, akit részeges nagyanyja nevel.

Amikor Inna, Andrej alkalmi ismerő-se megtudja, hogy a férfi mily gátlástalanul éli életét, s felesége mellett még állandó szeretője is van, elhagyja a szobát, de összetalálkozik a csupa szív és bölcs íróval, akit a lány a háborúban meghalt régi szerelmesére emlékezteti. Beszélgetni kezdenek. Kiderül, hogy Inna festőművésznek készült, de nem vált valóra a terve, céltalannak érzi életét, öngyilkosságot is próbált már el-követni. Az író is bevallja magának és a lánynak, hogy soha semmi lényegeset nem írt, mert mindig a különböző szempontokra figyelt alkotás közben. Az író a lánynak ajándékozza legkedvesebb

könyvét. Inna távozik, de hamarosan visszatér, mert úgy érzi, szerelmes lett Andrejbe. Együttlétük nem lehet zavartalan, mert a számvetését elkészítő író hirtelen meghal. A halál tényével szemben tehetetlenül álló Andrej megtud-ja barátjától, hogy nem kell tovább ügyeskedniük, mert igazgatójuk szintén meghalt. Szása barátnője elszánja magát a szökésre, s csókkal búcsúzik pajtásától. Kolja pedig elmeséli *egy* álmát, amelyben király volt, a többiek kenyér helyett kővel dobálták, de végül valaki megsimogatta. Aztán az elcsendesült, halott házban csak a részeges nagymama Kolját hívó kiáltása hallatszik.

A kissé lassú és helyenként didaktikus eszközöket használó - a nagyapa halálakor vihar van, Inna telefonon küldött szerelmi vallomásakor a lány, mint egy tünemény, a színpad mélyén, magasan, megvilágítva jelenik meg stb. - előadás döbbenetes és megrázó - nagyrészt a kitűnő színészek jóvoltából. (Rendező: E. N. Lazareva)

A Mosszovjet Színház kamaraterme egy kiterjedt lakótelep egyik épületé-ben található, s moszkvai színházi méreteket tekintve kifejezetten kicsi, egy-kétszáz személyes, intim színház. Nem rögzített széksorokkal és színpaddal fel-szerelt színház ez, hanem egy nagy, üres terem, amelyben tetszőleges térformák alakíthatók ki, sőt az előtérben is lehet játszani. Igazi stúdiókörülmények és - hangulat fogadja a nézőket. Ebben a színházban két darabot láttam.

A grúz Lali Roszeba *Premier* című darabját egy taskenti rendező, Marka Bajlja vitte színre. A játéktér a terem közepén van, a nézők egymással szem-ben, a játéktér két oldalán foglalnak helyet. A darab egy családról szól, amelynek tagjai valamilyen módon mind kapcsolatban vannak a színházzal. A famíliát egy hajdan sikeres színésznő, Margo fogja össze; bátyja, Iraklij rendező, annak felesége, Nelli szintén színésznő. S művész szeretne lenni az éppen betoppanó vidéki rokon kislány is. A család többi tagja, a hozzájuk járó barátok valamennyien a színház művészei. Zárt világot mutat be a szerző, amely azonban nem a művészet ateliervilága, hanem egy minden eresztékében meglazult családi kisközösségé. Mindenki tudja a másikról, hogy vagy tehetségtelen, vagy tehetetlen, vagy ki-égett, vagy nincs ereje, lehetősége a feltöltődésre, az újrakezdésre. Ám nem tudnak egymáson s magukon segíteni. Margo kétségbeesetten és reménytelenül próbálja rendbe hozni a pillanatonként kiújuló veszekedések miatt felboruló csa-ládi békét. Ebbe a világba csöppen bele a vidéki kislány, s elrémül a tapasztaltaktól. Mégis konokul próbálja újra és újra a rendező nagybácsi által előírt gyakorlatokat, amelyekkel a felvételi vizs-gára készül, s nem hallgat a pályától elriasztó szavakra.

A család tagjai felajzva reménykednek az éppen esedékes premier előtt: hátha történik valami csoda, siker lesz a szín-házban, és ismét egyenesen tudnak egy-más szemébe nézni. De a bemutató után zavartan szállingóznak vissza a feldíszített szobába, szól a zene, táncolnak, isznak, minden olyan, mint egy igazi banketten. De a csoda ezúttal sem szüle-tett meg. Sikertelenek ezek a művészek, valami nagyon hiányzik az életükből. De csak egyre vadabbul s elkeseredettebben táncolnak.

Ebben a térben természetesen nem lehet úgy játszani, ahogy azokban a nagy színházépületekben, amelyekben általában s esetünkben a Mosszovjet Szín-ház színészei is dolgoznak. A kis tér, a nézők közelsége intim, bensőséges játékstílust követel meg. A színészek jó része ennek a speciális követelmény-nek is jól megfelel, ugyanakkor a nagy-színházi hatás is észlelhető. Ez némiképpen kettős eredménnyel jár: van, amikor hallatlanul intenzív és őszinte játék tart-ja fogva a nézőt, s van, amikor kissé teátrális eszközökkel érik el a színészek – főleg az érzelmes megnyilvánulásoknál – az általuk kívánt hatást. A rendező jól használja a teret, kemény munkára és hiteles játékra inspirálja színészeit. A szikár előadásban maradéktalanul kiraj-zolódik az az írói-rendezői szándék, hogy a család ábrázolásával olyan mo-dellszituációt hozzanak létre, amely-ben a színház az élet kicsinyített mása lehet.

A másik darab Szergej Kokovkin munkája, címe: *Ötszög*. Főszereplője egy balett-táncosnő, akinek megfenek-lett az élete. A terem egyik sarkában kialakított lakásjelzés, a fal mellett elhelyezett gyakorlórúd és tükör, néhány használati tárgy, balettcipő stb. teremti meg a művész környezetét, valamint egy plakát: a *Tiszta égbolt* című filmé, amelynek egyik főszerepét ugyanaz a színésznő játszotta, aki e darabét is - Nyina Drobiseva. Az előadás ugyanis nem-csak egy balett-táncosnő, hanem a szí-nésznő s minden alkotóművész prob-lémáiról szól. Lálja, a negyvenhárom éves táncosnő kezd kiöregedni, színháza csak alkalmanként számít rá, a nála tizenhat évvel fiatalabb férje - pincér, s jól keres - nem érti, miért nincs felesége kibékülve a sorsával, hiszen amire szükségük van, azt ő egyedül is előteremti, élhetnének nyugodtan. A mű-vésznő családi élete hamarosan megromlik: férje elhagyja egy húszéves mázoló-nővel, s az életében hirtelen ismét fel-bukkanó régi rajongó, egy tengerésztiszt nem jelent számára tartós kapcsolatot. Lálja úgy érzi, tartalmatlanná, céltalanná vált az élete, régi sikereiben sem hisz már. De élni kell, még ha kompromisszumok árán is. Szomorú ez a K. Ginkasza rendezte előadás, de az ember-be vetett bizalomról is tudósít. Kivé-teles élménnyé a színésznő, Drobiseva alakítása teszi.

A Szovremennyik Színház játssza a nálunk is jól ismert szerző, Alekszandr Galin *Keleti lelátó* című darabját. Egy kisváros nagy stadionjának ütött-kopott tribünrészlete tölti be a hatalmas szín-padot. A padok összetörve, a festék le-pattogva, a korlátok rozogák, mindenütt szemét. Itt ad randevút Vagyim Konyajev, a városkából elszármazott zenekari hegedűs volt iskolatársnőinek, szerelmeinek. Vagyim családjával és ba-rátjával, Oleggel a tengerre készül, de nincs elég pénzük, ezért a külföldről behozott ruhaneműeket szeretnék eladni a volt barátnőknek. Egymás után érkeznek a hajdani szerelmek, elnyűtten vagy talmi eleganciával, hogy találkozzanak a férfival, akinek valamikor nagy jövőt jósoltak, s akiből mégsem lett híres mű-vész, s most ott áll előttük elhízottan, jelentéktelenül. S miközben a férfi fiatal barátja megpróbálja nyélbe ütni az üzletet, megáradt patakként folyik a szó a nőkből, feltárulnak a részleteikben különböző, de a végeredményükben hasonló életsorsok. Az egyiknek részeges munkaképtelen a férje, a másiknak meg-közelíthetetlen funkcionárius, az egyik szegény, a másiknak mindene megvan; a többiek meg e két szélsőséges társadalmi és élethelyzet között léteznek. Egyvalami teszi közössé sorsukat: mindnyájan magányosak, beváltatlanul maradtak a régi vágyak, álmok, tervek. Nincs különbség a férfi és a nők élete között, sem a fővárosban, sem vidéken; nem sikerült megvalósítaniuk elképzeléseiket. Vagyim szégyenkezik terve miatt,

s amikor a nők egyikének sikerül a ruhákat egy handlénak eladni, a férfi a kapott pénzt széttépve távozik, úgy érzi, hogy az ő sivárnak és félbetörtnek tartott sorsa még mindig elviselhetőbb, mint a városkában maradottaké, a hajdani bálványoké és mai családjaiké.

A darab tulajdonképpen nem dráma, hanem monológok sora. Vagyim látszólag passzívan hallgatja végig a nők vallomását, de éppen a hallottak következtében zajlik le a férfiban a belső dráma. Oleg Tabakov játssza Vagyimot, s bár a figura teljes fejlődési ívét ő sem tudja teljes mértékben ábrázolni - ehhez nagyon kevés közvetlen fogódzót ad az író -, a férfiban lezajló változások csomópontjait olyan hitelesen mutatja be, hogy végül is megszületik a dráma. Ehhez természetesen kitűnő partnerek is kellenek; a színház legjelesebb színész-női elevenítik meg a kisváros asszonyait. A statikus játék - L. Heifec rendezése - igazából a nézőben továbbgyűrűzve teljesedik ki valódi drámává.

*

Moszkvai tartózkodásom utolsó napján egy kivételes élményben is részem volt: a Színészek Házában keresztmetszetet adott szerepeiből az észt szín-játszás nagy egyénisége, Heino Mandri. A műsort Mikk Mikiven, a tallini Drámai Színház főrendezője vezette, aki Szolnokon 1981-ben Mati Unt: *A halál árát a halottaktól kérdezd* című drámáját vitte színre.

Mandri 1941 óta játszik színpadon, s a klasszikus és kortárs szerzők darabjainak, orosz és észt nemzeti drámák főszerepeinek megszámlálhatatlan sokaságát játszotta el. Egyszerű, eszköztelen játéka, átváltozóképessége, hallatlanul erős színészi egyénisége, robusztussága és játékossága egyaránt megmutatkozott a bemutató műsorában, amelynek egyik legszebb epizódja Örkény István *Tóték*-jának egy részlete volt, Mandri az Őrnagyot játszotta. Szerény és jelentős művész mutatkozott be a moszkvai kollégák előtt, akik elsősorban filmszerepeiből ismerhették eddig. Most megmutatta, milyen gazdag a színpadi repertoárja, milyen intenzív a színpadi jelen-léte. Játéka - s fiatal kollégáinak szereplése - nemcsak egy nagy művész portréját rajzolta ki, hanem képet adott az észt színjátszás európai mércével mérhető magas színvonaláról is.

VASZILIJ SZITNYIKOV

Szovjet dráma a nyolcvanas évek elején

A hetvenes és a nyolcvanas évek fordulóján a szovjet színházak repertoárjában szilárdan meggyökereztek a fiatal drámaírók darabjai. Ezek a szerzők a hetvenes évek második felében tűntek fel, s fiataloknak hívni őket, ahogy ezt a kritika azonnal megtette, csak viszonylagosan lehet: az „új hullámot" a huszonöt és az ötven év közötti írók képviselik, akik egyidőben jutottak el a drámaíráshoz. Természetesen a színházi közvéleményt elsősorban az vonzotta hozzájuk, ami műveikben valamelyest különbözött az elődökétől, az ötvenes és hatvanas években debütált színpadi szerzőkétől. Anatolij Szmeljanszkij kritikus találó kifejezésével „posztvampilovi"-nak nevezték el ezt a nemzedéket. Igaz, a szerzők mindnyájan „tanítványai" Vampilovnak, a tehetséges irkutszki drámaírónak, aki mély nyomot hagyott a hazai színházkultúrában.

Alekszandr Vampilov, aki harmincöt évesen tragikusan a Bajkál-tóba veszett, a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején tűnt fel a színházi világban darabjaival, amelyek mélyen individualista világszemléletet tükröztek, de ugyanakkor kifejezték a társadalom lélektanában végbement változásokat. Az ötvenes-hatvanas évek színháza aktuális-publicisztikai, gyónó színház volt. Alekszej Arbuzov, Viktor Rozov, Alekszandr Vologyin és más szerzők lírai hősei közvetlenek és impulzívak voltak, az örökben a mélyen mait keresték. Vampilov hősei mások voltak. Romantikusok akiktől nem idegen a líra, de a jelenkor az örökkévalóság egy pillanata számuk-ra, s minduntalan a lét kérdéseire keres-nek választ, bárkik is legyenek: diákok vagy professzorok, nyomozók vagy patikusnők, eladók vagy pincérnők. Vampilov, aki finoman érzékelte a külváros költészetét, a „provinciális" világszemléletet, drámáiban Csehov esztétikai elveit követte, valamiféle esztétikai objektivitást, amely elődeinek monologisztikus publicitását váltotta fel.

Az „új drámaiskola" örökölte ezt a vampilovi objektivitást, nyomdokain haladva bátran tárta fel a társadalmi és személyes kapcsolatok új rétegeit, odafigyelt a változó nyelvi jellemzésre. Az elődökkel összehasonlítva az „új hullám" másfajta művészi igazságokat, újszerű életközelítést, új ábrázolási módokat hozott. Ez különben mindig így van a művészetben: tíz-tizenöt évenként megváltozik a művészet vonatkozásrendszere. A kritika kiemelte az új drámaírók bizonyos neonaturalizmusát, szövegük „magnetofonszerűségét", az új társadalmi összeütközések iránti érzékenységüket. A fiatalok figyelmüket kortársaink erkölcsi viszonylataira összpontosították, de legjobb alkotásaik a családi konfliktusok elemzésétől eljutottak a filozófiai általánosításig. (Vannak kivételek is. Például a legfiatalabb színműíró Alekszandr Remez *Az út* című darabja, amely Lenin bátyjának, Alekszandr Uljanovnak a sorsáról szól. Tulajdonképpen négy párbeszéd ez, amelyet a főhős a hozzá legközelebb állókkal folytat: apjával, a liberális Ilja Nyikolajeviccsel, aki fia narodovolec nézeteit túlságosan szélsőségesnek tartja; öccsével, Vologyával, aki végtelenül tiszteli Alekszandrt, de kifejezi kétségeit azon eszközök iránt, melyekkel az meg akarja változtatni a világot; nővérével, akit aggaszt bátyja sorsa; s végül anyjával, aki a cár elleni sikertelen merénylet után arra kéri fiát, hogy nyújtson be kegyelmi kérvényt a „legmagasabb" helyen. Remez darabja érdekes kísérlet arra, hogy mintegy belülről elemezze a történelmi hős pszichológiáját, s egyben a családtagjaival kialakuló konfliktusain keresztül megragadja Alekszandr hősi sorsának filozófiai és társadalmi mondanivalóját.)

A nyolcvanas évek elejére az új nemzedék egysége megbomlott, a „fiatalok" (különösen a színpadi változatokban) felfedezték egyéniségük, irodalmi és színházi hajlamaik különbözőségét.

Az „új hullám" egyik legérdekesebb drámaírója Arro, leningrádi ifjúsági író. Az elmúlt két évadban három színdarabbal jelent meg: *A kert, Nézzétek, ki jött* és *Öt románc at öreg házban. A* nem-sokára ötvenedik évét betöltő Arro darabjai éles problémákat vetnek fel és erősen polémikusak. Két színpadi műve, *A kert* és *a Nézzétek, ki jött* sok tekintetben Bernard Shaw vitadrámáinak szabályai szerint építkezik. Mindkét darab középpontjában a vita áll, s a szerző, valódi dialektikus gondolkodó módján, az élet reális - és bonyolult - konfliktusaival szembenéző ember bá-torságával fejleszti ki ezeket a vitákat.

A kert című műben egy fiatal szibériai város lakóinak azt a kérdést kell eldönteniük, hogyan lehet jobban megóvni az almáskertet: meghagyni közösnek vagy felosztani „telkekre" a városiak között. Arro megmutatja, mennyire másként reagálnak erre a tegnapi elvbarátok: egyesek azt akarják, hogy a kertet darabolják fel, mások szerint ez árulás lenne az ifjúkori romantikus „társadalmi" ideákkal szemben. Az előbbiek megpróbálják bebizonyítani, hogy a kertet csak úgy lehet fenntartani, ha felosztják, hiszen felemészti a város költségvetésének oroszlánrészét, pedig sok más feladat is áll a város előtt. A romantikusok számára ez a kert szimbólum, amelynek védelmében a fanatikus dogmatizmusig jutnak el, s nem kíván-nak betekinteni a város mai reális problémáiba: mosoda kell, kolbászgyár kell stb. A különböző szereplők összeütközései során, elsősorban Dalmatov kertész és Matuskin, a városi tanács elnökhelyettese vitájában elmélyül és valódi bonyolultságában tárul fel ez a konfliktus : hogyan lehet összeegyeztetni a „lélek" és a „test" igényeit, hogyan lehet az anyagi jólét emelkedése mellett megőrizni a lélek szenvedélyét és a társadalmi önzetlenséget, mit kell tenni azért, hogy a köz érdekében ne kelljen mértéktelenül megcsorbítani az egyéni érdeket és viszont.

Hasonló kérdésekre keresi a választ Arro *Nézzétek, ki jött* című darabjában is. A konfliktus itt lényegében nem az, megveszik-e a szolgáltatóipar újgazdagjai - a bárfiú, a fürdőigazgató vagy a fodrász - a híres író özvegyének nyaraló-ját. A különböző formákat öltő fogyasztásról, az értelmiség és a nem szellemi munkát végzők közötti kapcsolatról van szó. Abban a társadalomban, amely-nek egyik alapvető elve a fizikai és a szellemi munka közötti határok megszüntetése, ez a folyamat rengeteg szubjektív és objektív összeütközéssel jár. Nem könnyű az út egymás felé, amikor, mondjuk, a szolgáltató szféra dolgozói többet kereshetnek, mint egy tudományos kutató. És Arro az Európa-bajnok fodrász viszonyát az elhunyt író értelmiségi rokonaihoz az adásvétel kiélezett helyzetében vizsgálja, amikor az álláspontok és jellemek különösen élesen bontakoznak ki. A darabnak, amelyben a szovjet élet sok reális eleme fellelhető, más, általános emberi jelentése is van: hogyan lehet összebékíteni az anyagi jó-lét igényét a szellemi szükséglettel, hogy lehet megteremteni a „lent" és a „fent" szintézisét, míg, jóllehet, az ilyen antagonisztikus konfliktusnak nincs társadalmi bázisa. Érdekes, hogy ebben a két darabban Arro egyenesen a csehovi dramaturgiára utal, elsősorban a *Cseresznyéskertre,* és teljesen új történelmi szituációban elemzi azokat a kérdéseket, amelyek a XX. század elején a nagy orosz drámaírót izgatták. És nem véletlen, hogy a rendezés (a Moszkvai Majakovszkij Színházban Borisz Morozov, a Szovjet Hadsereg Köz-ponti Színházában Alekszandr Burdonszkij) a csehovi esztétika alapján olvassa e darabokat.

Az öt románc az öreg házban, amelynek bemutatója 1983. március végén volt a moszkvai Malaja Bronnaján, arról szól, hogy egy kutató felkeres egy öreg villát, melyben véleménye szerint a múlt század nagy költője élt. Most egy család lakik itt, házasulandó nagylánnyal - és építeni akarják a villát, hogy a fiatalok kényelmesen élhessenek. A kutató, aki szerelmes a mester költészetébe, s meg szeretne őrizni mindent, ami vele kapcsolatban állt, könyörög a villa lakóinak, hogy mindent hagyjanak úgy, ahogy a múlt században volt ... Ebből bontakozik ki a cselekmény, amely során különböző életszemléletek, a világról alkotott különböző nézetek kerülnek nap-világra. Mint többi darabjában, Arro itt is a szellemi és anyagi igényekről és ezek összebékítéséről szól. *Az Öt románc egy öreg házban* - finom lírai komédia, olyan szerző műve, aki szervesen magába szívta a csehovi dramaturgia esztétikáját.

Hasonló problémákat boncolgat műveiben Szergej Kokovkin, a Mosszovjet Színház színésze is. Ebben a szín-házban a kamaraszínpadon fut két darabja, az *ötszög* és *a Ha élek . . .* című. *Az ötszög* mai témájú színmű: egy nyugdíjkorhoz közeledő balerina keresi magának azt a helyet az életben, ahol ugyan-olyan odaadóan szolgálhatná a művészetet, mint ahogy a híres balettnál el-töltött évek során tette. Kokovkin melodramatikus fogásokkal él, nem is leplezve ezt, de gondolatai egyáltalán nem melodramatikusak. Arro tárgyilagosan elemzi a hétköznapi konfliktusokat, Kokovkin viszont romantikus hévvel állítja szembe az alkotást a prózai élet-tel , a szellem igényeit a test igényeivel, s mindig az első primátusát hang-súlyozza. Műveiben a művészet mindig győzedelmeskedik a hétköznapi gondok felett, melyeket egyszerűen alsórendű-nek és figyelemre méltatlannak tekint. Ugyanezt a kérdéskört boncolgatja a *Ha élek ...* című történelmi darabja, amelyet Lev Nyikolajevics Tolsztoj és felesége levelezésének alapján írt. (Ő maga játssza a nagy orosz írót.) Kokovkin érdekesen vonja be a Tolsztoj házaspár levelezését a kor kontextusába, korabeli dokumentumokkal, kortársak visszaemlékezéseivel kísérve azt, Lev Tolsztoj léleknemesítő eszméi és felesége hétköznapi gondjai között feszülő konfliktus így érdekes drámai polifóniát nyer.

A fiatal drámaírók, az „új hullám" szerzőinek a klasszikus orosz irodalom iránti nyílt reminiszcenciái, a nagy orosz írók megelevenítése fontos és jellemző vonás. Mint már említettük, a hangsúlyozottan modern problematikából vala-mi örökérvényű mondandót akarnak leszűrni, a létezés kérdéseitől el akarnak jutni a lét kérdéseihez, amelyek magukba foglalják a kor szociális-filozófiai kérdéskörét is. Két darabot fontos még megemlíteni ebből a szempontból: Alekszej Kazancevnek, az *Öreg ház* szerzőjének És *elszakad az ezüstfonál* című művét, és a színházban most debütáló forgatókönyvíró Alekszandr Cservinszkij Papírgramofon ját *Viktória, Boldogságom* címvariációkkal.

Az És *elszakad az ezüstfonál* - modern példabeszéd. Az idős író nyaralójában - aki élete tanulságait próbálja összegezni - az élet értelméről, az életút megválasztásáról, a tetthez való jogról folyik a szó. A bonyodalmakból a szerző fontos, nem csupán a jelennek szó-ló mondandót akar kibontani. A darab az emberi bölcsesség és jóság elpusztíthatatlanságáról szól, s arról, hogy a gyorsan szaladó hétköznapokat magasabb rendű és lényeges dolgok pozíciójából kell szemlélni.

Alekszandr Cservinszkij *Papírgramofon*-jában 1947 egy fagyos éjszakáján ismeri meg egymást Viktória és Szemjon. A fiatal lány még a háború előtt elvesz-tette szüleit, most úttörőcsapat-vezető egy fiúiskolában, és levelező hallgatója a tanárképző főiskolának. Szemjon pedig a tengerészisko la növendéke. A fiú számára ez a véletlen találkozás csak egy epizód az életében. Viktória akadály lehet további terveinek megvalósításában. A lány számára ezzel szem-ben a találkozás meghatározó jelentőséggel bír. Ez a háború szörnyűségeit, embermilliók halálát átélt lány úgy gon-

dolja, hogy rendkívül fontos, elengedhetetlen az emberi nem fenntartása, hogy gyermekkezek melegét kell a háborúval szembeállítani, magát az emberi életet, hiszen minden ember felbecsül-hetetlen érték, s az élet a legmagasztosabb értelmet és örömet jelenti .. . Cservinszkij jólelkű humorral ábrázolja hőseit, drámája meghatóan emberi.

Meg kell jegyezni, hogy a fiatal drámaírók fontos szociális mondandót, társadalmi tartalmat tudnak kifejezni kimódolt történetek, túlbonyolított cselekmények nélkül is. Egyszerű az a történet is, amit Olga Pavlova *Varvarárál, szenvedéllyel* című darabja mesél el. Él valahol egy *anya* és a lánya, mindketten a saját boldogságukat keresik. A lány közli anyjával, hogy gyereket vár, de a bejelentés igazi célja, hogy anyja több figyelmet fordítson rá, ismerje el függetlenségét és önállóságát. Később kiderül, hogy gyerekről szó sincs ... Töprengés ez a darab a fiatal, felnőtté váló kamasz lelki, pszichológiai és szociális formálódásáról, életének problémáiról.

A pedagógus, jogász és újságíró Nyina Pavlova sok évet szentelt az úgynevezett „nehéz" kamaszok nevelésének. Gazdag gyakorlatának eredményeképpen írta meg kamasz lányokról szóló darab-ját. A háromórás előadás háromórás bírósági tárgyalás három olyan lány ügyében, akik „megszállták" egy épülő kisváros utcáit, ittak, cigarettáztak, verekedtek, megalázták és bántalmazták a velük egyidős lányokat. A három kamasz lány különböző családból származó, különböző színvonalú ember. A tárgyalás során erkölcsi bukásuk szubjektív és objektív okait próbálják tisztázni. Egy olyan társadalom nevében ülnek tör-vényt felettük, amely azért van, hogy segítse minden polgárát, még az eltévelyedettet is. És ezért a darabban nagyon érdekesen, markánsan van megírva a pozitív hősök, a bíró és az ügyész alakja, akik számára fontos, hogy meggátolják a bűnt, hogy ne csak megbüntessék a bűnösöket, hanem felébresszék ezekben a fiatal lelkekben az igazán teljes értékű élet iránti igényt. A darabot nagy sikerrel játsszák a Moszkvai Akadémiai Nagyszínház Kisszínpadán.

Meg kell jegyezni, hogy a drámaírók „új hulláma" és idősebb kollégáik között nem csak baráti kapcsolatok, de tényleges együttműködés is létrejött. A „fiatalok" közül sokan Alekszej Arbuzov, Viktor Rozov, Ignatyij Dvoreckij műhelyéből kerültek ki, a két generáció kölcsönösen segíti egymást alkotómunkájában. Van példa a gyakorlati együttműködésre is. Így például Szergej Kokovkin segített Kondratyev prózaírónak abban, hogy a színpad nyelvére ültesse át *Szaska* című gyönyörű elbeszélését. Szása - fiatal katona, aki az első vonalból tér vissza, szabadságot kap sebesülése miatt, de nem ér haza, meg-hal egy váratlan ütközetben. Megdöbbentő a színdarab és az az előadás, amelyet a fiatal Garrij Csernyahovszkij rendezett a Mosszovjet Színház Kisszínpadán. Az egész mintha a főhős belső monológja lenne, lírai és kemény, humoros és bátor monológ, amelyben fel-idézi a frontélet epizódjait. Talán még soha nem ábrázolták, nem jelenítették így meg a háború témáját a színpadon: a hősök közti mély pszichológiai kapcsolatokon keresztül, férfias líraisággal, rejtett bánattal és a harctérről vissza nem térő ifjú harcosok miatti ki-kitörő elkeseredéssel.

L. Bronyevoj (Sahmatov) és A. Lukonyina (Lomova) Alekszandr Mesarin: Mint négy Franciaország című drámájában (Malaja Bronnaja Színház)

A háborúnak, a nép győzelmének s az ebből levonható erkölcsi tanulságok-nak értelmezése a mai életben fontos témája az új szovjet drámairodalomnak, a legkülönbözőbb korú szerzőknek, azoknak is, akik részt vettek a harcokban, s azoknak is, akik már a háború után születtek. Okvetlenül beszélni kell ezzel kapcsolatban Jurij Bondarjev *A part*járól (Rogacsevszkij színműve), amely ellenpontozva mutatja be 1945 győzedelmes tavaszát, egy szovjet tiszt és egy német lány szerelmét és kései találkozásukat harminc év múltán, amikor a híres íróvá lett őrnagy, egy könyvkiadó meghívására az NSZK-ba látogat. A darab a háborúról és a békéről, az emberi sorsokért - az egyesekért és mindenkiért - érzett felelősségről, az emberek közti párbeszéd szükségességéről szól.

Meg kell jegyezni azt is, hogy a fiatal színpadi szerzők olyan érett darabokkal jelennek meg, amelyek mentesek a tipikus „első darabos" hibáktól. Dramaturgiai és emberi érettségről tanúskodik a belorusz Dudarjev *Küszöb* című darab-ja, amely könyörtelenül és egyben humánusan elemzi egy alkoholista lélektanát. A darab hőse Buszláj, aki falujából menekülve kicsapongó életre adja magát, rokonai már el is temetik (egy hóbuckában rábukkannak megfagyott barátjára, s kabátja zsebében Buszláj igazolványára). Pokutovics író és „páciensei" segítségével azonban végül is eljut egy másfajta élet szükségességének megértéséhez. Buszláj története nemcsak azért fontos a szerző számára, hogy az alkoholizmus szociális és erkölcsi okait kutassa. *A Küszöbben* tágabb értelemben vetődik fel a kérdés: mi élteti az embert, mi teszi emberré? S a válasz nem szépít, nem egyszerűsít, az író tudja, milyen nehéz naponta bizonyítani az emberséget.

Szemjon Zlotnyikov leningrádi drámaíró, aki azelőtt testnevelő tanár és dzsudómester volt, a komédia műfajában jeleskedik. *Eljött a férfi a nőhöz* című darabját, amely egy gyógyszerészsegéd és egy telefonkezelőnő szerelmének tragikomikus története, a moszkvai Puskin Színházban jatsszák. *Két pudli* című miniatűrje, egy férfi és egy nő párbeszéde, akik kutyáikról beszélgetve tulajdonképpen saját hétköznapi életüket mesélik el, a Taganka Színház műsorán szerepel. Zlotnyikov most új darabot kínál a színházaknak, *a Csapat* címmel. Cselekménye egy női kézilabdacsapat edzése, amelynek során feltárulnak a fiatal női sorsok, a lányok vágya a boldogság, a szerelem iránt; igénye a közösségre, a sportra, a csapatra; együttműködésük elkerülhetetlensége. Nagyon élő,

Jelenet Bondarjev - Rogacsevszkij: A part című drámájából (Kis Színház)

vidám és szomorú darab ez, tele majdnem cirkuszi bohóckodással - az edzővel való jelenetben - finom bánattal és lírával, ami a komédia minden szereplőjére jellemző.

Szemjon Zlotnyikov nehéz műfajban arat sikert, habár fontos megjegyeznünk, hogy a szovjet színpadon hagyományosan jelen van mindig a lírai komédia. Még két darabot említenék meg, melyek ide tartoznak, s az idősebb nemzedék alkotásai: Emil Braginszkij *Szoba* és Szamuil Aljosin A *tizennyolcadik teve* című művét.

Braginszkij mindig érdekesen ábrázolja a női jellemet. *Szoba* című darabjának főhőse egy első tavaszán már jócskán túllevő nő, aki egyik szobáját ingyen kiadja egy egyedülálló férfinak. Arra van szüksége, hogy a férfi eljátssza ismerősei előtt az udvarló szerepét. Természetes, hogy ennek során rangeteg mulatságos félreértés történik. Gyergacsev elhagyja Csernovát, s a hazugság lelepleződik. De a néző emlékezetében megmarad egy nem mindennapi nő alakja, aki képes szembeszállni a hétköznapi nehézségekkel és függetlenül járni élete útját.

A tizennyolcadik teve fiatal hősnője egyáltalán nem olyan fantáziadús, mint Braginszkij darabjáé: szilárd helyet szeretne magának az életben, s ezért csak megállapodott, befutott férfihoz akar feleségül menni. A fiatal geológussal szemben ezért előnyben részesíti a szolid színháztörténész professzort. De az élet keresztülhúzza az ilyen számításokat, és helyére teszi a dolgokat. A két fiatal szerepén kívül még két jó, korosabb szerep is van a darabban: a professzoré és elvált feleségéé, a divattervezőnőé. A főszereplőnő, aki a Zarja szolgáltató vállalatnál dolgozik, takarítani jár hozzájuk, és megosztja velük titkait, mivel nem tud régebbi kapcsolatukról.

A középkorú és idősebb nemzedék drámaírói természetesen figyelemmel kísérik, mit hoz az „új" drámahullám. Az ismert drámaírók egyáltalán nem törekszenek a fiatalok után futni, saját témáikon dolgoznak. De fel kell fedezni egy látható törekvést: a réginél nagyobb figyelmet fordítanak az erkölcsi kérdésekre, összekapcsolják a „termelési" és a morális-etikai témákat. Példa lehet erre Alekszandr Mesarin *Mint négy Franciaország* című drámája. A szerző sok mindenben követi az Alekszandr Gelman darabjaiból ismert műfajt, „egy ülés jegyzőkönyvét". Egy hatalmas tenger melléki terület pártbizottságán ülés folyik. Az összegyűlteknek azt kell eldönteniük, hogyan mentsenek meg egy igen értékes rakományú hajót, amely viharba került s kigyulladt. Bízzák-e a döntést a kapitányra, vagy más megoldást válasszanak? A konfliktus nagyjából formális - hiszen köztudomású, hogy tengeren a kapitány a hajó ura -, de alkalmat ad arra, hogy komoly és egyáltalán nem formális kérdésekre keressük a választ. A pártvezetésnek nem az a feladata, hogy helyettesítse az emberi kezdeményezőkészséget, hanem ellenkezőleg, hogy előmozdítsa a társadalom minden tagjának aktivitását, felelősségérzetét saját sorsáért és az állam sorsáért. Ezért áll a darab középpontjában a területi pártbizottság első és másodtitkárának kofliktusa: az első ragaszkodik az emberekbe vetett bizalomhoz, a másodtitkár az adminisztratív módszereket, a voluntarizmust és a dogmatizmust képviseli. Ez a politikai dráma a pártvezetés eszközeiről és céljairól, a pártmunka tényleges lenini normáinak megerősítéséről szól. S ezek a problémák szorosan összefüggenek az erkölcs kérdéseivel, a valóban erkölcsös ember nevelésének kérdésével.

Lényegében politikai dráma Afanaszij Szalinszkij *Szóbeszéd* című darabja. A kis Ptyunyka falu polgárháború utáni eseményeiről mesélve, a szerző a forradalmi eszme sorsáról, az emberi tudatban való meggyökeresedésének nehézségei-ről elmélkedik. Alja Batunyina, a darab hősnője nemcsak a nyílt ellenforradalmárokkal viaskodik, nemcsak azokkal, akik a NEP-korszakban megfeledkeztek forradalmi elveikről, hanem azokkal is, akiket hatalmába kerít az ultraforradalmi frazeológia, s akik úgy vélik, el lehet tekinteni a társadalmi fejlődés objektív feltételeitől, erőszakkal is meg lehet teremteni a kommunizmust a földön, és nem vetnek számot azzal, hogy ez a kommunizmus primitív kaszárnyakommunizmus lesz, amely ellen már Marx is fellépett. Ez a húszas években játszódó darab tele van mélyen mai mondanivalóval, válaszol az „új baloldal" fellépésére, e mozgalom krízisére, a mai világ politikai életének problémáira.

A legidősebb drámaírói nemzedék még egy tagja jelentkezett politikai színművel: Alekszandr Stejn az *Özönvíz*-82-vel, Berger Özönvízének modern változatával. Nem az özönvíz szakítja el egy amerikai bár vendégeit a kül-világtól, hanem nekik tűnik úgy, hogy kitört az atomháború, s hogy életüket megmentsék, elfalazzák magukat a bárban. Különböző jellemek jelennek meg a darabban. A szereplők között van néhány orosz származású is, telve nosztalgiával, másokat viszont csak a jellegzetes amerikai dolgok izgatják, de mindnyájan a ma életét élik, s ez teszi a darabot annyira aktuálissá.

Az erkölcsi, politikai és társadalmi problémák szervesen összefüggenek az észt Enna Vetemaa *Bábjáték* című kamaradarabjában is. Az öreg észt forradalmár, akinek születésnapját az egész köztársaság megünnepli, szeret bábozni. De menye úgy véli, hogy az öreg iróniája, humora árnyékot vet forradalmi tetteire, melyeket a nő fel akar használni készülő disszertációjához írt unalmas vázlatában. Mostohafiát is állandóan a „közepes közös nevezőre" szeret-né hozni, mert minden, ami kívül esik az általa megfogalmazott böjti normákon, az káros a társadalomra nézve. A szerző szigorúan ítéli meg hősnőjét, aki elsősorban saját jólétéért aggódik, amit dogmatikus erkölcsössége jutalmául remél elnyerni. . . De az élet gazdagabb, mint az általa megfogalmazott normák, s ezt nagyon is jól tudják az igazi forradalmárok, akik az új életért harcoltak.

A termelésidráma-írás vezető egyénisége, Alekszandr Gelman legutóbbi műveiben azt kívánja feltárni, hogyan tükröződnek a családi életben a nagy szociológiai, társadalmi problémák. Nagyon érdekesen teszi ezt *Négyszemközt mindenkivel* című darabjában, ahol férj és feleség, mielőtt hazahoznák a kórházból - a férj hibájából munkahelyi balesetet szenvedett és megrokkant - fiukat, megpróbálják áttekinteni életüket, elemezni, hol követtek el hibát, mi volt, amit nem tudtak kijavítani, s mit sikerült elérniük. A szerző *Pad* című új darabjában csak két szereplő van: a férfi, aki tapasztalt Don Juannak tekinti magát, s a nő, aki boldogságot remél.. . Párbeszédükből sok minden kiderül: hogyan élnek, hogyan tükrözik mikroproblémáik a világ nagy problémáit.

A társadalmi kérdések feltárásának hasonló útját választja a szovjet drámairodalom nagy öregje, Alekszej Arbuzov is. Új darabjának, *a Győztesnek* középpontjában egy tudósnő, egy nagy intézet egyik vezetője áll. Sok mindent elért munkájában, de magánéletében egyedül maradt, súlyos árat fizetett tudományos sikereiért. Arbuzov ezzel egy anti- Tányát írt: a háború előtt írt darabjában hősnőjét Szibériába küldte, ahol a munkában kell személyiségének kiteljesednie. Maja viszont, legutóbbi darabjának hősnője, hirtelen nagyon élesen megérzi, hogy az emberi boldogsághoz nagyon fontos a harmónia, hogy a nőnek okvetlenül nőnek kell éreznie magát, s csak akkor lehet teljes értékű a személyisége.

Az ember és a világ harmóniájának, a „társadalmi ember" és az „individuális ember" harmóniájának keresése fontos témája a szovjet drámairodalomnak. Az antagonisztikus osztályellentétek hiánya arra készteti a drámaírókat, hogy a szociális és erkölcsi kérdésekre koncentráljanak, hogy az emberit erősítsék az emberben. Nem véletlen, hogy a neves szovjet prózaíró, Georgij Markov, a Szovjet-unió Írószövetségének első titkára, aki *Kihívás* című (E. Simmel közösen írt) darabjával debütált a színházban, a környezetnek az eljövendő nemzedékek számára való megőrzésével foglalkozik. Láthatjuk, milyen álláspontra helyezkednek e kérdésben a különböző emberek, azok, akik csak pragmatikus hasznot akarnak kisajtolni a természetből, és nem törődnek az utódokkal, s azok, akik számára a természet megőrzése egyenértékű az élet megőrzésével a földön. Különböző korosztályhoz tartozó, különböző tapasztalattal rendelkező emberek csapnak össze; érdekes társadalmi keresztmetszetet ad ez a darab jól kibontott konfliktusokkal, markáns jellemekkel.

Érdemes megjegyezni, hogy a jelen-kor legégetőbb problémáiról gondolkodva a történelmi példabeszéd műfaját is alkalmazzák a szovjet drámaírók. Eduard Radzinszkij két darabot is írt egyszerre. Az egyik modern történet arról, hogyan igyekszik egy egyedülálló nő berendezni a magánéletét, miközben a sors mindig újabb kalandokba kergeti. *A Nő virággal és szép kilátással* kiváló bohózat, csodálatosan megírt női fő-szereppel. *A Néró és Seneca színháza* című történelmi példabeszédben - a másik darabban - a plasztikus színpadi kifejezésmód segít a példabeszéd legfontosabb mondandójának kibontásában. A legnagyobb moralista, ha morálja tisztán elméleti, a legamorálisabb embert nevel-heti, aki eltiprással fenyeget minden morált. *A Néró és Seneca* dialógusai - az utóbbinak már csak élete utolsó éjszakája van hátra - világos és kemény intellektuális paradoxonok sorozata, az élet igazságát célozza meg. A példabeszéd igen aktuális: hány diktátor van a világon, aki alattvalóinak nemcsak testén, de lelkén is uralkodni akar?

Grigorij Gorin a *Ház, amelyet Swift épített* című darabjában a művész sorsáról filozofál; a művészről, akinek a polgári társadalomban bolondnak kell tettetnie magát ahhoz, hogy az igazságot kimondja. Az író képzeletbeli történeté-ben az utolsó éveit taposó Swift sorsát irodalmi hőseinek sorsával fűzi egybe.

Végül meg kell említeni a Tolsztoj *Anna* Kareninájából készült érdekes színpadi változatot. Mihail Roscsin tehetségesen szőtte bele a színmű anyagába a regény cselekményét, meghagyva a szerző mondanivalóját és hangvételét. Mély és igen tehetséges művet alkotott.

E jegyzetben nem sorolhattuk fel a nyolcvanas évek elejének minden drámáját, alkotását. Különböző korosztályokhoz tartozó, különböző módon dolgozó alkotók tevékenykednek a pezsgő színházi életben, de mindnyájan arra törekszenek, hogy a kor problémáit ábrázoljak, a valóság és az ember sokrétűségét fejezzék ki.

(Fordította: Szeredás Ágnes)

N. V.

Kortárs-e a Szovremennyik?

Ha nem is *nagy* múltú (1956-ban alakult), de nagy hírű színház a moszkvai Szovremennyik, érthető tehát, hogy rend-kívüli érdeklődés kísérte magyarországi vendégjátékát mind a szűkebb színházi szakma, mind a közönség részéről. Fiatal színház ez, melynek még nincsenek megcsontosodott rendezői, illetve színészi elképzelései, nincsenek meg-merevedett hagyományai. Leendő, vala-mikori hagyományait mostanában terem-ti, vagyis minden esélye megvan arra, hogy a szó legteljesebb értelmében kortársunk legyen.

Vendégjátékuk négy darabja közül három világosan kirajzolódó ívet mutat a szelíd humortól az irónián át a gyilkos szatíráig; Gurkin *Szerelem és galambokja* képviseli az elsőt, Vampilov *Kaland a főmettőrrelje a* másodikat, míg a harmadikat egy Magyarországon jószerivel ismeretlen Szaltikov-Scsedrin-regény Szergej Mihalkov készítette dramatizálása, *Balalajkin és társai* címmel. A humortól a szatíráig terjedő ívet a színház művészei majdhogynem hibátlanul végigjátsszák, elkápráztatva bennünket eszközeik gazdagságával és érettségével. Nem így áll a dolog a vendégszereplés negyedik bemutatójával, Csehov *Három* nővérével Galina Volcsek rendezésében. Nem mondhatnánk, hogy felfogasa különösebb meglepetést okozott a hazai nézőnek, hiszen a pécsi Nemzeti Színházban színpadra állított *Cseresznyéskertje* hasonló szemléletből fakadt, nyilvánvaló tehát, hogy Galina Volcsek Csehovja egy tudatos, minden ízében végiggondolt, önálló koncepció eredménye. Más kérdés, hogy ezt a fajta Csehovot el tudjuk-e fogadni, nyújt-e számunkra élményt, és ha igen, milyet? A rendező - még a vendégjáték előtt - arról nyilatkozott, hogy nem ért egyet a Csehov-drámák komédiakénti felfogásával, ő abban látja az íróhoz való hűséget, hogy darabjait tragédiaként kell előadni. A *Három nővér* előadása tökéletes demonstrációja ennek a szándéknak.

Galina Volcsek színei: a fehértől a feketéig, e két szélsőség között minden árnyalatban. Irina hófehérben, Olga szürkében, Mása feketében jelenik meg.

Jelenet a Szovremennyik Színház Három nővér-előadásából

A kivétel, Natasa, rózsaszínű pacaként rí ki - nyilvánvaló szándékkal - ebből a palettából. A színpadkép - közepén egy átívelő híddal - „poetizálja", sőt túlpoetizálja Csehovot. Ez a híd ügyes, de felesleges szerkezet. A színpadon zajló játékba, mint kiderül, nem is lehet komolyan beleépíteni. Nem szolgál mást, csupán a líraiság megemelését, csakhogy a nézőtér felől szemlélve a dolgot, úgy tűnik, Csehov lírája nem szorul megemelésre. A nővérek minduntalan fel-felrohangálnak a hídra, s a magasból mélyértelműen, olykor végzetüket előre sejtő, baljós pillantással merednek a távolba. A hídról jobban látszik a jövő. Mása a hídon szereti Versinyint, ott búcsúzik el tőle. A hídon áll Tuzenbach is, mielőtt a halálos kimenetelű párbajra indul. A hídon tolonganak az álarcos farsangolók - ha ugyan jól értelmezem a sejtelmes, rongyos alakok kilétét. S ami-ként költőien megkomponált a látvány, olyan az előadás hangképe is. Sóhajok, sikolyok, vibrálások mindenkor, mindenütt. Magyar fül számára ezeknek a hangoknak valószínűleg nem annyira tragikus az akusztikája, mint inkább hisztériát idéző. Mindhárom nővér, közülük is leginkább Mása, valósággal reszket a túlfűtött hisztériától, melyet rövid depressziós szakaszok szakítanak meg. Nem hallani egyetlen természetes emberi hangot, nem látni egy emberi mozdulatot. Lebegnek, iramlanak, pulzálnak, felsejlenek és szertefoszlanak a figurák. Gesztikulációjuk tökéletesen harmonizál beszédmodorukkal, hiszen ahol csak suttogás van és sikoltozás, ott járni sem lehet másképp, csak lebbenve, illetőleg görcsbe rántva. Csupa szélsőség jellemzi a produkciót, minden pillanat végzetes és eksztatikus. Ilyenek a csendek is, a hosszan kitartott nézések. Ezeknek *a néma,* átható, hosszú nézéseknek a Mását alakító Marina Nyejolova a nagymestere. Ahogy áll a hídon, ahogy izzó pillantásokat lövell, míg csak vala-melyik nővére le nem fejti onnan, szinte sistereg belőle a túlfűtöttség. Megpróbálkozik ezzel a Versinyint játszó Valentyin Gaft is, de a más produkcióban oly kiváló színész itt, alkata ellen dolgozva, nem jár sikerrel, szürke alakítását csak a mindenen átsegítő színészi kultúra és fegyelem tartja össze. A különösségek sorába tartozik, hogy a csehovi szöveg szerint - nem véletlenül - csúnya Tuzenbachot a rendező egy jó kiállású, szőke fiatalemberrel játszatja, akinek exteriőrje hamarabb idézi fel bennünk az ötvenes évek filmjeinek „vidám traktorosát", mint az enervált, múlt századi, az egyenruhában idegenkedve feszengő bárót. Nem volna persze baj, ha az előadásból kiderülne, hogy ennek a szereposztásnak mi a mélyebb, koncepcionális értelme, miben erősíti ez Galina Volcsek Csehov-látomását, de sajnos, az előadás után is megmarad rejtélynek, hogy miért éppen Valerij Salnüh kapta ezt a szerepet.

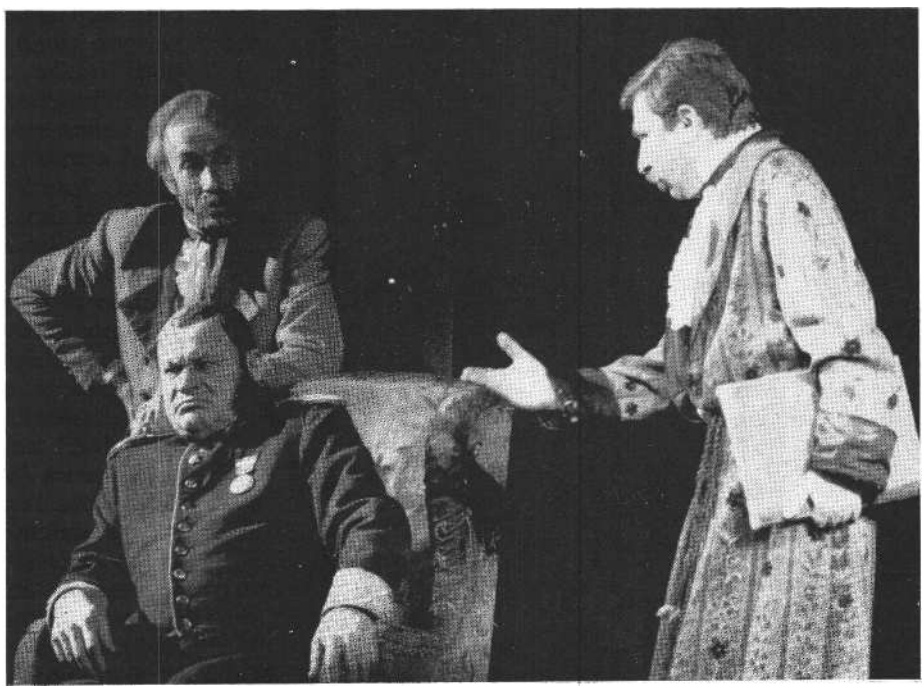
A csaknem négyórás időtartamú hisztérikus szépelgés, ami a rendezői koncepció eredményeképp elibénk tárul, nem igazolja Galina Volcsek értelmezését. A színpadon nem jelenik meg Csehov, sem ironikus, sem tragikus hangszerelésben. Az *a Három nővér,* amit láttunk, nem szólt a világról, melyben Csehov élt, s amelyről oly sokat és sokfélét tudott; nem szólt arról a másféle világról sem, amelyben mi élünk - csak a hisztériáról szólt, s ez kevésnek tűnik. A másik három előadás éppen fordí tott képletet mutat. Míg a Csehov-dráma értékei és kibontható lehetőségei rejtve maradtak, addig a humor-irónia-szatíra hangjait pengető előadások az írott műnél többet, érdekesebbet vagy legalábbis azzal egyenértékűt adtak. Még a nyilvánvalóan nem igazságok felfedezésére és kimondására szánt, csupán jól eljátszható szerepeket és szituációkat kínáló Gurkin-darab is azt a be-nyomást tudta kelteni, hogy mond vala-mit arról a világról, amelyben élünk. *A Szerelem és galambok* - magas művészi színvonalon kivitelezett szórakoztatás, amely ennél nem is akar többnek látszani, de vállalt feladatát becsülettel teljesíti. A népmesei naivitással és egy-szerűséggel vezetett cselekményben legkevésbé az a fontos, hogy mi történik: Vászja Kuzjakin és családja egy eldugott szibériai faluban él, és Vászja meg a felesége között a túlzásba vitt galamb-tenyésztői szenvedély a perpatvarok egyetlen tárgya. Mindaddig, amíg Vászja beutalót nem kap, és üdülés közben elcsábítja egy magányos, de annál rámenősebb hölgy. A férfi nem tud kitartani a családját elhagyó csábító, a szerelmes trubadúr szerepében, némi bájos huzavona után visszatér megbocsátó családjához. Ebből a - jóindulattal - közepesen megformáltnak nevezhető darabból azonban a kiváló színészi teljesítmények élvezetes produkciót hoztak létre. A feleséget játszó Nyina Dorosina, a Vászját alakító Gennagyij Frolov és a többiek ízig-vérig modern színészi aprómunkával, mozgásukba, hanghordozásukba groteszk elemeket csempésző hirtelen váltásokkal, gyorsításokkal, lassításokkal, szövegeiket ellenpontozó kis játékokkal teszik kortársivá az előadást. Érdekessége ennek az előadásnak Kuzjakinék csúnyácska, esetlen, kissé együgyű lányának szerepében az a Galina Petrova, aki *a Három nővér* Olgájaként a szenvedő-szenvelgő testvérek között szinte észrevehetetlen maradt, Gurkin darabjában azonban szinte minden szín-padi pillanata meglep eredetiségével, fanyar humorával, a visszafogott játék mögül felsejlő sokszínűséggel. Valerij Fokin, *a Szerelem és galambok* rendezője feldúsította a szerény kis darabot, meg-próbálta az anekdota szintje fölé emelni, s ha valamivel pergőbb ritmust diktál, törekvése még sikeresebb lehetett volna. A színpadkép kétfélesége is ezt a szándékot jelzi: egyfelől szinte naturálisan részletező, másfelől már-már a spórolósságig stilizált. Vászja reális életteré-

nek centrumában egy ütött-kopott konyhaasztal áll, akkurátusan alátolt hokkedlikkel. A. családi élet őre és egyben jelképe is ez az asztal, méghozzá bátran mondhatjuk, hogy nemzetközi jelkép, hiszen aligha van olyan néző, akár oroszok, akár magyarok között, akinek - ha máshonnan nem, hát gyerekkorából - ne volna meghitten ismerős ez a konyha-belső, a maga böhöm és barátságos, diskurálásra csábító voltával. Az üdülő, a tengerpart és a hinta ellenben puszta jelzés, könnyed célzás arra, hogy az állandóság és realitás ellenében ez itt a mulandóság, a könnyű játékok világa.

Vampilov egyfelvonásosát már ismerhettük hazai előadásokból. Míg a legutóbb látott televíziós változatból (fő-szerepben a kedves Feleki Kamillal) egy félreértésekre épülő, viharos tempójú, nem felszínesen bátor, hanem a jellemek mélyén kutató vígjáték kerekedett ki, addig a Szovremennyik előadásából az is kiderül, hogy Vampilov nem szelíd vígjátékot, hanem keserű és helyenként komor, akár baljósan is végződhető, kemény darabot írt, sokkal illúziótlanabbat, vigasztalanabbat, mint ahogy nálunk játszották. Valerij Fokin rendezése ezúttal is sokat kifejez már a puszta színpadképpel: kopottabb, koszlottabb a szállodai szoba, kisszerűbbek a viszonyok, mint a magyar felfogásban. A legfőbb különbség Kalosin alakjának megfogalmazása. A szálloda-igazgatót az a Scserbakov játssza, aki. a Szaltikov-Scsedrin-darab félelmetes rendőrfőniekét alakítja. Scserbakov meg-jelenítésében ez a figura maga az erő és a magabiztosság, minden pillanatban annak tudatában cselekszik, hogy ő van birtokon belül, vele semmi rossz nem történhet, s talán akkor a legrémületesebb, amikor behízelgő, kedves vagy megalázkodó igyekszik lenni. Ez a Kalosin mindannyiunknak ismerős lehet a saját életünkből, pöfetegsége és basáskodása, demagógiája és találékonysága, kiterjedt kapcsolatai és alakváltó képessége azt a veszélyt jelzik, hogy az oroszlán legfeljebb tetteti magát „döglött-nek", hogy megkíméljék, de alig várja, mikor támadhatna. Nyina Dorosina Kalosin feleségének szerepében ezúttal is kiváló. Néhány pillanat leforgása alatt mutatja be ennek az asszonynak minden hétköznapi alakítását: ő az idős férfi fiatal és elhanyagolt felesége, ő az önérzetében megbántott asszony, ő a bánattól összetört hitves, a bosszúálló fúria, a ravasz szerető, a megtört és mindenbe beletörődő feleség. Váltásai gyorsak, élesek, leleplezőek anélkül, hogy a figura hitelessége, kontinuitása egy másod-percre is megszűnne.

A vendégszereplés revelációszámba menő élménye a *Balalajkin és társai* című egyfelvonásos volt, amit Szaltikov-Sesedrin *Modern idill* című regényéből írt színpadra Szergej Mihalkov. *Ez az* előadás egyike a színház legrégebbi produkcióinak (még Tovsztonogov rendezte, bő évtizeddel ezelőtt), de frissesége, elevensége, aktualitása mit sem kopott. A darab a múlt századi orosz értelmiség egyik jellegzetes mentalitásának elképesztően könyörtelen kritikája. Hőseinek problémája és egyben jelszava: a „kivárás". Hogyan tegyük el magunkat jobb időkre, hogyan várjak ki, amíg a kül- és belpolitikai helyzet kedvezőbbre fordul? Amiről a Mesélő és Glumov vitatkoznak, sokáig, mint-egy a darab feléig bizonytalanságban hagyja a nézőt, valóságos probléma-e vagy értelmiségi önáltatás, esetleg kibúvók keresése? Hogyan őrizzük meg magunkat, hogy el ne veszítsük energiáinkat felesleges és értelmetlen lázadozásokban, ne kerüljünk a rendőrség karmaiba. Hogyan maradjunk passzívak oly módon, hogy akiket illet, azért tudják. rólunk: nem olvadtunk be, nem adtunk fel semmit, csak kivárunk. Szaltikov-Scsedrin hősei ennek a kivárásnak a taktikáját fejlesztik tökélyre. (A stratégiában, tudniillik abban, hogy a jobb idők eljöttekor részt kell venni az eseményekben a jobbik oldalon, nincs vita köztük). Nos, Glumov és a Mesélő szerint kivárni nem úgy kell, hogy hallgatunk, hanem úgy, hogy nem beszélünk. Hallgatás és nem beszélés ugyanis két különböző dolog. Nem beszélni úgy kell, hogy nem csak „arról" nem szólunk, amire gondolunk, hanem egyáltalán semmiről sem, ami kapcsolatba volna hozható „azzal". De hát mi nem hozható kapcsolatba „azzal"? Úgy tűnik, csak az ételek. hőseink tehát, akik összeköltöztek, hogy együtt fejlesszék tökélyre a „kivárás" technikáját, ezzel töltik ki sorjázó napjaikat: várnak, esznek, várnak, alszanak, vár-nak és megint esznek. A néző, mikor már mindez jó ideje tart, kezdené azt hinni, hogy a veszély, amit Glumovék emlegetnek, nem is létezik, nincs is rendőri megfigyelés, szó sincs arról, hogy bárhol bármelyik elszólásukat fel-jegyezheti és jelentheti valaki. Ekkor újabb csavarás következik. Kiderül, hogy a veszély igenis valóságos, nagyon is az. Megjelenik egy rendőrtisztviselő, Ksepsicjulszkij. Hogyan győzzék meg ártalmatlanságukról ? Megpróbálják domesztikálni. Leültetik, kártyáznak vele, hagy-

Jelenet a Balalajkin és társai című **Szaltikov-Scsedrin-darabból**



ják nyerni. Mi jöhet még? Felbukkanhat lakásukban a kerületi rendőrfőnök is. Meghívhatja őket a rendőrbálba. A rendőrbálról kiderülhet, hogy burkolt kihallgatás. Glumov és a Mesélő itt már eléri a tökélyt: a legprovokatívabb kérdésekre is olyan választ tud adni, amely a hatalom szemében megbízhatóságukat igazolja. Mindez odáig vezet, hogy végül többé-kevésbé maguk is a rendőrség szolgálatába szegődnek - így aztán többé nem lehet firtatni múltjukat és jelenüket.

Ahogyan ez a félelmetes szatíra a legjámborabb kezdetektől a hátborzongató befejezésig felépül - olyan rendezői és színészi bravúr, aminek ritkán lehetünk tanúi. Kvasa a Mesélő szerepében, Valentyin Gaft mint Glumov, Scserbakov mint rendőrfőnök, és nem utolsó-sorban a *Három* nővérben oly szürkének látott Nyikulin, aki itt Ksepsicjulszkijként elkápráztató játékot produkál, fantasztikusan erős együttest alkot. Mer-nek harsányak, néha már szinte cirkuszi módon azok lenni, máskor hosszú pillanatokig csak a szemük játszik, s mindent tudunk róluk. Ahogyan a ritmus fokozásával, illetve lassításával mint kifejező-eszközzel bánnak, ahogy a félelem és a legtitkoltabb gondolatok egész skáláját tudják szinte észrevehetetlen módon világossá tenni - páratlan bravúr, mely-nek leírására, szavakban való rögzítésére vállalkozni jóformán reménytelen dolog. Ebben az előadásban ugyanis szinte minden másodpercben „történik" vala-mi, mégpedig *színészileg* történik. Rutin-nak, patentoknak nyomát sem látni; egyik pillanatból nem található ki a másik, meglepődéseink és annál örömtelibb ráismeréseink sorozatából áll össze néző-i élményünk.

Sajnálatos, hogy éppen ezt a kimagasló produkciót csak a szakmai közönség előtt mutatta be a Szovremennyik. Úgy tűnik, legalábbis a vendégjátékukra hozott mustra alapján, hogy nagy hírét, kortársi mivoltát elsősorban akkor igazolja ez a színház, amikor szatírát játszik. De hát van-e hierarchikus értékrend a műfajok között? Szatírát játszani ilyen színvonalon - az egyetemes színházművészet dicsőségét öregbíti.

NYAKAS SZILÁRD

Az előadástól a próbáig

Színházi esték Moszkvában

A Malaja Bronnaja átlagmozi nagyságú nézőterén zsúfoltság, félhomály. Olyan, amelyben még jól kivehetőek a távolabb ülők arcvonásai. Félhomály... ez kell ahhoz, az írás szerint, hogy az események után a gondolat madara - Minerva baglya - felröpülhessen.. .

A színpadon szórt fény. Hideg, tárgyilagos. Ez vetül Don Juanra. Anatolij Efrosz rendezésében Moliére drámáját látjuk. Don Juan fejjel magasodik társai fölé. A szó konkrét s átvitt értelmében egyaránt. Szmirnyitszkij jegenye-termetű. A férfibájt sem nélkülözi. Modorában mégis távolságteremtő. Arrogáns: mindenkiben partnert keres - a vitához. A partnereket győzi érvekkel. Nagy természetű - e kifejezés itt sem veszti érvényét a Malaja Bronnaja közepes nagyságú színpadán. Érvényes, de a játék folyamán e megállapítás spiritualizálódik. Don Juan ebben a felfogásban egy sorstragédia protagonistája. Végzete a hitetlenség jegyében megnyilvánuló kételkedés minden értékben. Ez alól talán csak a matematika értékei kivételek. Don Juan itt minden értékről vitát provokál.. . és az ő logikája győz. De az értékek nélküli világ üres, s ő szellemi magányában ez űr súlyát már alig bírja.

Sganarelle: „Ilyenek az én szabad-gondolkodóim, akik semmiben sem akarnak hinni."

Szmirnyitszkij az előadás végére egy lelkileg-testileg magába zuhant Don Juant jelenít meg. Kommunikációs kedve eltűnt, köre leszűkült. Végül meg-kísérti a reményt - kísértet alakjában. Az általa ledöfött Parancsnok szobrának meghívása vacsorára-kihívás. Hátha?! Hátha volt értelme az egész érték-kritikának? Hátha egy mélyebb, rejtettebb összefüggés válaszát provokálta ki viselkedésével, az egész életével? Hátha a téveszméken s az emberi képmutatáson túl mégis van valami, valahol. Aztán a szobor „add a kezed" felszólítására ott bizakodó, remélő kézfogása... És sem-mi. Az égvilágon semmi sem történik. Nincs villámlás, mennydörgés. Nincs mennykő. Köznapi kézfogás egy köz-napi emberrel. Nem a király - a világ meztelen, azaz üres, s ebbe bele kell pusztulni. Mint ahogy el is pusztul előttünk Szmirnyitszkij-Don Juan a totális csalódottság szívrohamában.

Közjáték

Az értékek nélküli világ - Gorgófő. A bizalom, a hit az értéktételezés útja.

Ilyeneken gondolkozom másnap az efroszi rendezés mondanivalóját összegezve magamban, éppen egy vele való találkozóra sietve. „Próba után - ha elég lesz egy fél óra - találkozzunk" - mondta a telefonba. A Malaja Bronnaja kisszínpada az igazgatói iroda tőszomszédságában van. Még folyik a próba. Várok. Az ajtó kinyílik, s egy göndör fekete bozontú, szakállas, nagydarab fiatalember surran be előttem- kezében papírlapok. Egy középtermetű, ötvenes, zárkózott arcú férfihoz lép, s hallom, amint kereszt-s apai nevén szólítva kéri, írja alá a munkáját. Az megteszi, s a fiú már kívül is van az ajtón. Éppen mellettem. Kérdi, én is Efroszra várok-e, s honnan jöttem.

– Magyarországról.

– Mi Bakuban évekkel ezelőtt bemutattuk az önök Petőfijének drámáját, a *Tigris és hiénát.* Tud róla?

Bizonytalanul, de igent intek. A tájékozatlanság ilyenkor udvariatlanság. De Alexangur Novruzov máris eláraszt részletekkel, például hogy volt ott egy magyar szakember ebből az alkalomból, egy nő, aki az azerbajdzsán Petőfi-előadás láttán könnyekre fakadt. Beszél még a zenéről, melyet egy hazájabeli fiatal zeneszerző magyar motívumokra komponált a *Tigris és hiénához,* majd megtudom, hogy ő most végzett itt Moszkvában a Színházművészeti Főiskola rendezői szakán, Anatolij Efrosz tanítványaként, s most, hogy megkapta tőle a végső aláírást diplomamunkájára, vége a tanulóéveknek. Indul vissza a Kaspi-tó partjára, s üdvözli azt a bakui Petőfi-előadást megkönnyező magyar asszonyt.

Efrosz

Végre kilép az, akiről eddig a legtöbb szó esett - maga Anatolij Efrosz. Bemutatkozom, s ő szobájába invitál. Leül, behunyt szemét két ujjával dörzsöli, majd rám néz. Kezdhetjük.

Szóvá teszem, milyen fáradt lehet a négyórás próbát követően.

– Igen, mindig elüldögélek itt a próbák után egymagamban, mert, tudja, mi, rendezők nem csupán a fejünkkel dolgo-

zunk, de összes idegünkkel, teljes fizikumunkkal is.

Eszembe jut a nálunk Magyarországon is megjelent könyvének a címe : *Szerelmem, a próba.* Hangulatoldónak szánva érdeklődöm, hogyan érezte magát mint szerető az előbbi próbapásztorórán?

- Természetesen szerelmesként a próbán sokkal jobb volt, mint most utána - neveti el magát, s még hozzáteszi, hogy a kettő - a rendező és a szerető - fel-adata azért mégsem azonos, ő például könyvének ezt a címet csak „Dlja krasznovo szlovca" *azaz:* a „szép szavak" kedvéért adta. Ezután *az* előző esti *Don* Juan-előadásra terelődik a szó. Orosz nyelvi leleményem szűk határáig kifejtem gondolatom a hitetlenül hinni akaró, a mindenséget provokáló Don Juanjáról. Efrosz felélénkül, mert - mint megjegyzi - ez volt fő mondani-valója, s jóllehet a rendezés már régi, éppen tíz éve állította színpadra, s az évek alatt számos dolog megváltozott az előadásban, úgy látszik, a lényeg megmaradt. Egyébként a hitnélküliség-ről szólva felhívja a figyelmem Sganarelle alakjára, aki gazdájával szemben hisz, és úgy gondolja, hogy az életnek célja, a világnak helyes rendszere van. Sajnos azonban - teszi hozzá Efrosz - Don Juan számára ez a Sganarelle ostoba, műveletlen ember, s így szolgája pozitív véleményét abból a tényből származtatja, hogy hiányos ismeretekkel s információkkal rendelkezik e világról.

- *A tízéves és mégis élő, sikeres előadás nálunk, Magyarországon, azt hiszem, elképzelhetetlen. Önök itt, a Malaja Bronnaján, hogyan tartják ilyen frissen az előadást ? Idővel változnak-e a szereplők? Változik-e a rendező koncepciója?*

- Nem, Don Juannal kapcsolatos álláspontom nem változott, de már nem én tartom kézben az előadást. Őszintén szólva, régi rendezéseimet sohasem látogatom. Ez az igazság, bár biztos, hogy nem a leghelyesebb gyakorlat. Annak idején igen sokat fáradoztam vele, hiszen nálunk egy-egy ilyen mű színpadra állításának folyamata öt-hat hónapon, olykor egy egész évadon át tart. Más-részt én nagyon bízom a színészekben. Ok velem együtt megharcolták a maguk harcát minden egyes rész kimunkálásáért, s eléggé profik ahhoz, hogy amire egyszer ráleltek *a Don* Juanban, *azt* tartsák is meg. Igaz, a szereplők közben változtak, nem is mindig az előadás javára, de ebben a színpadra állításban nagy jelentősége van a szcenikának,

Jelenet Arbuzov: Visszaemlékezés című színművéből (Malaja Bronnaja Színház)

amely az összképet meghatározza. David Borovszkij díszlete igen pontos, s rá jellemzően szigorúan filozofikus - „zsosztko filoszoficseszkij" - mondja Efrosz, s a „zsosztko" szó többszöri ismétlésével nyomatékosítja a Borovszkij tervezte térhatás dicséretét. Ebből következik - folytatja -, hogy ez a kitűnő díszlet szilárd vázként tartja össze az előadást, és a rendezőnek is nagy pontosságú munkát ír elő a színpadra-állításnál.

Anatolij Efrosz a már említett könyvében számol be röviden e díszlet születéséről. Azzal kezdi, hogy ehhez a *Don Juanhoz* nem az általában használatos pompás, „királyi" díszletek kellenek. A díszletnek az előadás példabeszéd-szerűségét kell erősítenie. Bibliai példabeszédként értelmezve Moliére darabját, egy vénséges öreg hodály került a színre, sötét göcsörtös deszkákból összetoldozva. A földön, az előszínpad közelében egy fából épült, síremlékhez hasonló, furcsa valami hever. Valójában egy nagy udvari kapuépítmény felső része ez. Ide hajították félre, mert nem volt rá szükség. Ezen az akármicsodán lehet aztán ülni vagy feküdni, szószékként is szolgál s búvóhelyül. Mindez nagyon egyszerű, durva és örökkévaló, mint az útszéli, időtől feketedett fafeszületek s kápolnák...

Lassan letelik a fél óra. Visszakanyarodunk Efrosz állandó szerelméhez, a próbához. Mint kiderül, az előbbi kisszínpadi próba felelevenítő jellegű volt. Efrosz az elmúlt évadban fejezte be Bruckner *I.* Napóleonjának színpadra állítását, s a hosszú - kivételesen három hónapig tartó - nyári szünet után most a végső simítások folynak a darabon a novemberi bemutatóig. (A premier *azóta* megvolt.) Bruckner drámáját csodálatosnak nevezi Efrosz, olyannak, amely korunk minden érvényes kérdésével foglalkozik. „Sok klasszikust állítottam színre az elmúlt években, Shakespeare-t, Moliére-t és orosz klasszikusokat. Most ki akarom tágítani ismereteim körét, ezért is fordultam Bruckner művéhez, amellyel nálunk eddig senki sem foglalkozott." A színlapot böngészve a szerep-osztásból kiderül, hogy Napóleont a Vahtangov Színház művésze, Mihail Uljanov alakítja meghívottként. A magyar közönség Uljanovval legutóbb a Szovjet Filmnapok alkalmából találkozhatott a *Magánélet* című film főszerepében, amelyért az 198z-es velencei fesztiválon a művész a legjobb férfi-alakítás díját kapta.

Borovszkij

Vele a személyes találkozó nem sikerült, de a *Don* Juan-előadás után a Tagankán újra csak az ő díszletei határozták meg -- ahogy Efrosz mondja: szigorúan - a teret. A Tagankán Jerzy Sztavinszky *Csúcsforgalom* című tragikomédiáját láttam Ljubimov rendezésében. S ha korábban csodálkoztam a tízéves *Don* Juan-előadás frisseségén, úgy az újonnan épített portállal s fogadócsarnokkal büszkélkedő Tagankán e csodálkozás csak fokozódott, hiszen a darab színlapjának végén ez áll: „Színpadra állításának időpontja: 1969. december 4."

A Taganka meszelt hátfalú, puritán színpadtere közepére hatalmas órainga lóg be. Súlya maga a római számlapos óra. Ezt rendszeresen meg-meglódítják, s az életveszélyes gyorsulással zúg ide-oda. Olykor a rákapaszkodó s onnan ágáló szereplőkkel, olykor pedig csak elszabadult szerkezetként leng, melyhez a huszonkét fős szereplőgárdának térben s időben igazodnia kell, el-elugrani a lendülve csapódó súly elől, vagy pontosan belekalkulálni folyamatos mozgásaikba az inga ütemét. A számlap csövekre hegesztett számai ide-oda hajlíthatóak: most hintához, majd presszóbelsőhöz szolgálnak ülőke gyanánt, de ezekre kapaszkodva ki is lehet velük ugrani a történet reális tér-idejéből, környezetünk csúcsforgalmas ritmusából. Borov-

Jakovleva (Josephine) és Uljanov (Napóleon) Bruckner: I. Napóleon című drámájában (Malaja Bronnaja Színház)

szkijnak e teret s játékritmust meghatározó szerkezet ahhoz kellett, hogy teljes látomássá avassa Sztavinszky középkorú férfi hősének, kortársunknak pillanatokra tördelt életpályáját, a főnökével, beosztottjával, feleségével, barátjával, szeretőjével, munkatársával s gyermekével csupán rohanó viszonyban élő mai ember világát. Azét, aki csak a halálos betegség - a rák - megjelenésekor próbál e csúcsforgalom mellé lépni, szembenézni önmagával, ha marad még rá egyáltalán idő s főleg emberség.

E szuverén színpadi világ terét Borovszkij jobb- és baloldalt csattogó ajtajú liftfülkékkel zárja le, melyek föl s le ingázva ég és föld között harapják magukba s hányják ki gyomrukból az ügyködő, rohanó embereket. - Minderre merőlegesen jelenik meg fönt a színpad terében, az inga mögött a „vízszintes lift" - a magunk köré teremtett tárgyi világ e képtelen kísértete. Benne a főhős, Kristóf életstádiumainak legfontosabb rekvizitumai tűnnek föl: előbb a fogyó társak, a „többiek", majd a halotti koszorúk s végül az űr. - A rohanás ürességétől félti az embert ez az előadás. Borovszkij díszletei pedig mintha csak azon filozófiai gondolatot emelnék látomássá, mely szerint a magunk köré teremtett tárgyak s berendezések világában - melyekhez gépiesen, rutinszerűen azok kezelőiként, manipulálóiként viszonyulunk - önmagunkhoz is így kezdünk viszonyulni. Gépiesen, rutinszerűen.

Arbuzov és Jakovleva

A harmadik színházi este ismét a Malaja Bronnaján - Arbuzové. A nálunk is sikeres szerző Magyarországon még nem játszott *Visszaemlékezés* című drámáját láthattam Anatolij Efrosz rendezésé-ben. Efroszt - jóllehet a klasszikusok színpadra állításáról híres - szoros szálak fűzték minden időben a kortárs szovjet drámaírókhoz. Így Viktor Rozovhoz, akit éppen az akkor a Gyermek-színházban dolgozó Efrosz segített szín-padra, s tett Szovjetunió-szerte ismert szerzővé. Újabban az Arbuzovval való kapcsolata alakult hasonlóan.

A Visszaemlékezés egy negyvenéves asszonyt állít a középpontba, aki alól házasságának válsága egy pillanat alatt kihúzta a talajt. A színésznői jutalomjátéknak igen alkalmas darab fő alakja, Ljubov Georgijevna végül is megváltozottan, de talpon marad. Az önmagával, múltjával, jelen környezetével, egy új, kalandféle szerelemmel szembe-néző s küszködő asszony szerepét mintha csak Jakovlevának írták volna. Testre szabott, így mondják, s azt el is felejtik, hogy az ilyen szuggesztivitású színész-nők esetében, mint amilyen Jakovleva, ez a kifejezés inkább ránk, nézőkre, mintsem a színművészre érvényes. Ilyen színpadi azonosulás és elhitető erő, árnyaltság és igazság esetén igenis a mi testünkre szabták ezt a szerepet, hiszen érezzük s tudjuk: a mi életszerepeinkről, *azaz* rólunk van szó.

Jakovleva három órán át megszakítás nélkül a színen van, s végig csodálatos. Efrosz írja könyvében róla, mennyire kibírhatatlanul igényes színésznő, milyen részletekbe menően alapos a ruhapróbán vagy a fodrásznál. Míg mások igyekeznek a színházi hátsó műhelyekből minél hamarabb szabadulni, ő órákat tölt el ott, a legjobb megoldásra kényszerítve a szabót vagy a fodrászt. *A Romeo* és *Júlia* születésének körülményeiről írva említi ezt Efrosz, de mindjárt hozzá-teszi: „Igaz, Jakovleva még a századik előadáson is perzselő Júlia maradt, mikorra már a többiekben kihunyt vagy alig pislákolt a láng." Egyébként az I. *Napóleon* női főszerepét Uljanov partnereként szintén Jakovleva alakítja.

VARGA KATALIN

Szonya voltam Szimferopolban

Anatolij Grigorjevics Novikov, a szimferopoli Krími Orosz Akadémiai Gorkij Színház igazgató-főrendezője és színésze 1982 őszén *Lakodalmak* címmel Csehov-, Majakovszkij- és Ilf-Petrov-egyfelvonásosokat rendezett a kecskeméti Katona József Színházban. Három hét alatt született meg a produkció. Fantasztikus intenzitással, megfeszített tempóban, magas követelményekkel, a próbafolyamatot nehezítő tolmácsot kiküszöbölve folyt a munka. Játszottam az előadásban, sokat beszéltem oroszul, s ha kellett, tolmácsoltam is. Novikovnak az az ötlete támadt: lépjek fel a színházában.

1983. február 2-án ültem vonatra. Irány: Szimferopol, hogy ott eljátsszam Csehov *Ványa bácsijának* Szonyáját. Oroszul! Bőröndömben egy kazettán Szonya szövege egy leningrádi színésznő értelmező elmondásában. Az első - még itthoni - feladatom az volt, hogy az ő kiejtését tanuljam meg.

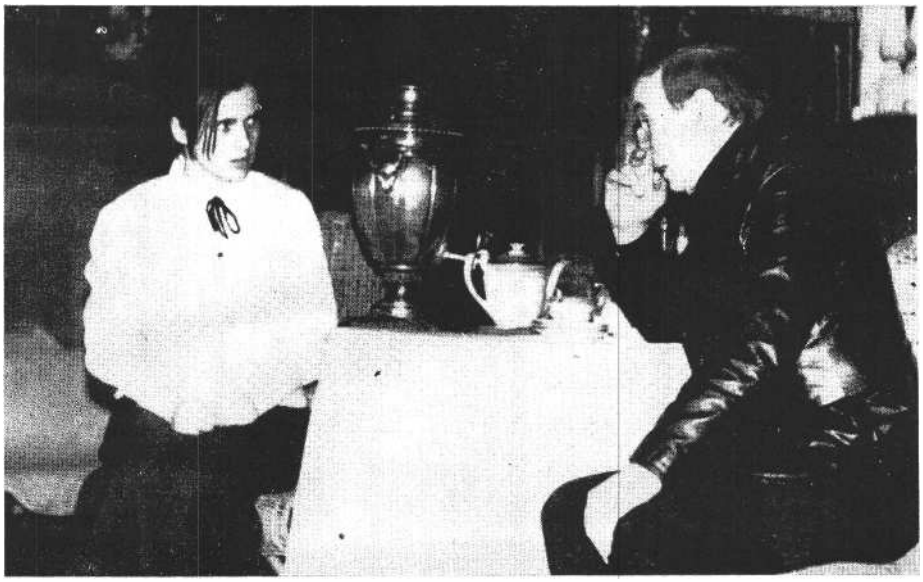
Az első élmények

Megérkezésem után már az első dél-előtt próbán ülök. Novikov az Ukrán Színház hatalmas színpadán - ahol nyolc nap múlva ezer néző előtt mutatják be *a Revizort* - próbál. Még időnként leáll a játék, a rendező néha felszalad a színpadra és játszik. Több szerepet kettős szereposztásban próbálnak. A második szereposztásbeli színészek a nézőtéren ülnek, jegyzetelnek, követik az előző próbához képest történt szöveg- és játékbeli változásokat, a színpadon lévő kollégájukkal együtt mormolják a mondatokat. A próba végén komoly, figyelmes színészek hallgatják a részletesen elemző-értékelő rendezőt.

Már elmenőben a rendező, a színészek, amikor a második szereposztásban Anna Andrejevnát alakító színésznő egyik kollégájával játszani kezd a függöny előtt. Novikov érdeklődéssel visszafordul, néhány színész szintén visszamegy, és akik épp az elkezdett jelenet szereplői, felszaladnak a színpadra segíteni. A függönyt is felhúzzák, a próba után újabb próba kezdődik. A színésznő részben új karaktert hozva fergeteges humorral játssza

szerepét. Egy-két szövegprobléma, egy-két jó tanács a lent ülő kollégáktól, egy-két kérdés fentről, egy-két megállás. Két óra helyett háromkor távozunk jó-kedvűen.

Másnap a Revizor-próbát Novikov magnóra vetette, és ezt több napon át megismételteti. A színészek közösen hallgatják vissza a felvételt, s van, aki az igazgatói irodában egész délután a kiejtési hibáit javítja a felvétel segítségével. (Erre azért is szükség van, mert többen tájszólásban, illetve idegen akcentussal beszélnek.)



Varga Katalin **a** Ványa bácsi próbáján **A. G.** Novikov rendezővel

Ványa bácsi

Tizennégy napot töltöttem Szimferopolban. A második napon megnéztem az ő *Ványa* bácsijukat. Novikov szerint: ma a világon mindenhol sokat mond Csehov az embereknek, mivel darabjai azt fejezik ki, hogy értelmetlenül, haszontalanul telik el az életük. Az író a minden-napi emberek egyszerre nevetséges és szánalmas sorsát mutatja be, azokét, akik szenvedélyesen szerelmesek, csak éppen másba és reménytelenül, szenvedélyesen hisznek, de hitükből alig vala-mit valósítanak meg.

Novikov játszik is, ő Asztrov, a tehetség, az értelem, az alkotó szándék megtestesítője, de egyben az alkotni akaró ember pusztulását is érezteti. Fölényes, kritikus, már-már keserűen fanyar ember. Novikov úgy játssza a részeg doktort, hogy ki lehet és ki kell őt nevetni. Ványa bácsi viszont maga a tehetetlenség megtestesítője, a sírás és düh szélsőségei között mozgó figurája egyszerre vált ki együttérzést, szánalmat és lenézést. Szerebrjakov egyáltalán nem szenved semmiféle betegségben. Önmagát leplezi le, amikor tettei ellentmondanak szavainak: miközben arról siránkozik, hogy nem tud lábra állni, hirtelen felindulásában jelena egyetlen szavára felugrik és fel-alá szaladgál. A dada nemcsak szerető anyaként ápolja a professzort, ha-nem ki is gúnyolja nevetséges sirámait, ostoba életmódját. Jelena Andrejevna érzéki, okos és gyönyörű nő. Szereti Szonyát is, Asztrovot is. Képes a jóra, de Szerebrjakov mellett nem válthatja valóra vágyait. Sem változtatni nem tud házasságán, sem kilépni nem tud e kötelékből.

Szonya sem hős. A segíteni akarás, a másokért való élet és munkavállalás áldozata. Nem mindegy, hogy kiért és miért dolgozik! A haszontalan munka, a hozzá nem illő élettárs és szerelem nélkül pergetett élet nem lehet perspektíva egy fiatal lány számára. Mégis, Szonya kétségbeesésében egy ilyen élet képével nyugtatja magát és nagybátyját. Ezért válik jóságával, fiatalságával, munkaszeretetével - áldozattá. Nem lát messzebb-re, nem tud kitörni, nem próbál változtatni helyzetén. Asztrov doktorban ugyan meglátja a megváltás lehetőségét, de ez is irreális vágyakozás marad. Hitével azonban erőt adhat a nézőnek.

A próbák és az előadás

A Ványa bácsit az Orosz Színház stúdió-színházában próbáltuk-játszottuk. Ezt a stúdiót, magát a színpadot, az előtérfolyosót, a ruhatárat, a presszót a színészek, a rendező, a műszakiak saját kezűleg építették. Másfél hónap alatt készült el, magukénak érzik, büszkék rá.

A próbákon mindig volt néhány érdeklődő, darabon kívüli színész is. Natasa Maliginával, az egyik Szonyával két-szer másfél *óra* alatt végigjártam a jeleneteimet. Én csak Szonyát, ő a többi szerepet „játszotta". Magyarázott, segített, figyelmeztetett azokra a pontokra, ahol valamelyik színésszel fontos pillanatom, kapcsolatom lesz.

Miközben majdnem minden este láttam egy-egy izgalmas előadást, folytatódtak a próbáim. Találkoztam jelena Andrejevna alakítójával, Szvetlana Kucserenkóval. Öt előadásban láttam, ahány szerep, annyi arc. Es már az első próbán „találkoztunk". Aztán Ványa bácsival, Borisz Halejevvel dolgoztam. Már az első jelenetben - amikor Szonya leszidja nagybátyját és az sírva kimegy, s erre Szonya is pityeregni kezd - a sírás után egymásra nézve összenevettünk. Az ilyen pillanatokért volt érdemes három éjszakát és két napot utazni!

Két összpróba volt. Egy az orosz színészek délelőtti próbája és esti előadása között, és egy az előadásunk előtt, délben. Néhány hibámért alapos fejmosást kaptam, néhány jó tanács kíséretében. Talán nyolc fontos mondat Novikovtól, és nyolc kitűnő színész figyelme, nyitottsága, most született kapcsolata az új Szonyával.

Aztán az előadás! A kísérlet sikerült! A nézők is, kitűnő színésztársaim is, Novikov is és én is hálásak vagyunk egymásnak. Az előadás után ajándékba kaptam az előadás egy részének magnófelvételét, a tapssal együtt, a darab plakát-ját a velem játszó színészek kedves dedikációival és az előadás műsorfüzetét Novikov soraival: „Kedves Katalin! Szívből gratulálok Neked Szonya-premiereden. Ez igen! Oroszul játszod a szerepet és jól játszod. Ez siker! Nagyon köszönöm. Az újabb találkozásokig tiszte-lettel Novikov."

Útravaló

A próbák szünetében senki sem megy a büfébe, mert nincs büfé. A próbák, előadások után senki nem ücsörög vagy iszik a klubban, mert nincs klub. Legfeljebb teáznak, kávéznak a nézők számára készített, de délelőtt a színészek-nek is nyitva tartó teázóban, amit szintén ők maguk terveztek, építettek, díszítettek.

Novikov színházában fiatal színésznövendékek is tanulnak. A középiskolát végzik, miközben színészi képzést is kapnak. Vannak köztük olyanok, akik tizenhét-tizennyolc évesen klasszikus vagy mai orosz darabok főszerepeit játszhatják.

Szimferopoli színházi élményeim összefoglalója lehet az az Sz. P. Koroljev-idézet, amit az Ukrán Színház falán olvastam: „Aki akar csinálni valamit, az megtalálja hozzá az eszközöket, aki nem akar csinálni semmit, az megtalálja a kibúvókat."

négyszemközt

GERÉB ANNA

Próba után - Szmoktunovszkijjal

A délelőtti négyórás próba után lnnokentyij Mihajlovics Szmoktunovszkij fáradtan, egyenetlen ritmusú óriásléptek-kel, hadonászó kézlengetésekkel érkezik le a Művész Színház előterébe. Mentegetőzöm. Nem máshonnét is beszerezhető információkért jöttem, nem interjút készítek. A színészi hatás elemeit kutatom, az „intenzív jelenlét" titkát fürkészem.

- Vágjunk bele! - szólal meg mindenféle teketória nélkül.

- *Látom, megy még az* Ivanov. *Megnézném, ha lehet.*

- Ne nézze meg! Nagyon rossz. Az egész, úgy, ahogy van. Öreg vagyok már hozzá. Gondolja meg, egy 35 éves emberről van szó! Éppen ez a tragédiája: az ereje teljében lévő férfi halálos enerváltsága. E nélkül semmi értelme sincs a darabnak. Egyébként is úgy vagyok vele, ahogy Csehov is annak idején. Nem értem, miért van ekkora sikere. Nem szeretem Ivanovot, nem tudom, hová vezessem, merre vigyem. Távol állnak tőlem az ilyen siránkozó alakok. Amúgy is elég nehéz most az életünk. És mégis, ennek ellenére, élünk, néha még örülünk is neki, hogy egyáltalán így megvagyunk. De Ivanov ráadásul még gyönyörűen is él !

Nem fogadtam meg a tanácsát. Ha rossz is már az előadás, tanulság még lehet benne. Es valóban, az öt évvel ez-előtti budapesti vendégjátékhoz képest a produkció teljesen kihűlt, elszíntelenedett. Statikus állóképpé vált, a szenvelgés máza borította be. Legfőbb hibája az irónia hiánya. A szereplők közül összesen ketten érdemelnek figyelmet: a Borkint még mindig lelkesen játszó harsány Vjacseszlav Nyevinnij, és hangulati ellenpárja, Ivanov, Szmoktunovszkij, súlyos mélabújával. A korkülönbség nem zavar (kihagyták az életkorra utaló mondatot), elvégre egy ötvenes férfi még lehet ereje teljében. Passzivitásából azonban hiányzik a drámai erő. Nincs „húzása", íve, úgy, ahogy azt a színész is mondotta. Játéka sokkal egyszerűbb, puritánabb, de egyszersmind fakóbb is, mint korábban. Igazi sugárzás csak egy-egy pillanatban jön létre (az öngyilkosságot megelőző feszült percekben, például). Szívbemarkoló azonban az előadás vége: mialatt kollégái látványosan hajlongva fogadják a nem teljesen megérdemelt sikert, addig Szmoktunovszkij arcán zavar tükröződik. Nem is jön előre a rivaldához. Kényszeredetten álldogál a hátsó sarok félhomályában, s elsőként tűnik el a színpadról.

De térjünk vissza beszélgetésünkhöz. - *Lát-e valami törvényserűt abban, hogy színészlétének első tíz évében teljesen elkerülte önt a közfigyelem, vagy ez csupán a véletlen, a sors szeszélye?*

– Azért figyeltek rám. Az igaz, hogy Krasznojarszkban kirúgtak, mert méltatlankodtam a kis szerepek miatt, de Norilszkban már rengeteget játszottam, és nagy sikerem volt a közönségnél. Komikus szerepeket kaptam, jópofa voltam, én alakítottam az összes csibészszerepet. Máig emlékszem Lope de Vega *Tettetett közömbösség* című komédiájának Don Juan-figurájára, egy soványkа, sápadt fickóra, aki halálosan beleszeret egy leányzóba. A legnagyobb sikerem ekkoriban Shakespeare *Makrancos* hölgyében volt, erről még a lapok is írtak (egyéb-ként ez volt az első cikk rólam a „Tyeatr"-ban). Ez az előadás már Sztálingrádban - ma Volgograd - volt, és Biandellót, a furfangos szolgát játszottam benne. E kis epizódszerep szinte főszereppé vált, annyira viccesre sikeredtem. Amint kiléptem a színpadra, fel-csattant a nevetés, és tartott egészen a jelenésem végéig.

– *Mégis, a kiugrás csak jóval később, 1956-ban, a* Katonák *című filmmel, illetve már ennek folyományaként, a legendás Tovsztonogov-féle* Félkegyelművel *következett be. Az ön játékstílusa változott, vagy a társa-dalmi elvárások igazodtak az önéhez?*

- Azt hiszem, a kettő szerencsésen egybeesett. *A Katonákban* a korábbi szokással ellentétben, nem a rettenthetetlen hőst játszottam, hanem egy olyan tisztet, akinek kezében idegen testként, furcsán hat a pisztoly. Úgy áll helyt a harcban, hogy közben gyűlöli a háborút. A *Félkegyelmű?* Azóta sem szár-nyalta túl senki .. .

- *A sematizmustól való eltérés kétségtelenül a kezére játszott. Egyik nyilatkozatában a színészi alkotás lényegét egy futballmeccshez hasonlította: ellenfelek, ellentétes erők gyürkőzése a pályán, egy adott Jellemen belül.*

– Igen, arról van szó, hogy az ember se nem angyal, se nem ördög, ez is, az is egy személyben. Nem mindig mondunk igazat, nem szívesen emlegetjük a rosszat, s nem mindig tesszük azt, amit gondolunk, vagyis nem vagyunk olyanok, amilyenek lenni szeretnénk. Tele vagyunk ellenszenves tulajdonságokkal, igaz? Gyakran viszonozzuk a jót rosszal. Arról már nem is szólva, hogy az értékek összefüggésekben mutatkoznak meg: ha most valamit jól csináltam, ez azt jelenti, hogy ezt megelőzően nem volt minden ilyen jó, ilyen tiszta, ennyire becsületes.

- *Mióta törekszik tudatosan is a jellemábrázolásnak erre az összetettségére? Menynyire konkrétan, részletekbe menően dolgozza ki előre az eszközöket ehhez egy-egy szerepre készülődve?*

- *A Félkegyelmű óta.* Az összes többi belőle indult el. A szerepelemzést ma is úgy csinálom, ahogy akkor tettem - természetesen az egyes szerepeknek megfelelő következtetésekkel -, onnét veszem a stílust, mindig megőrzök belőle vala-mit. Ott, akkor váltam tudatos színésszé. Azóta tudom, hogy minden szerepet ésszel is kell csinálni, azaz, feltétlenül ellenőrizni kell - ahogy Salieri mondja - az algebráját és harmóniáját. De semmit nem dolgozok ki előre. Csak nagyon ritkán kényszerülök ilyesmire, amikor se-hogy se megy a dolog. Ez történt például a *Fjodor Ioannovics cár* esetében, néhány jelenetben. Éjszaka felriadtam, mert belém hasított a gondolat, hogy ennek az embernek nagyon egyszerűen és gyorsan, igen könnyedén, mondhatnám kissé petyhüdten, de állandóan előre és előre haladva, hajszoltan kell motyognia. És ekkor elkezdtem valami ilyesmit próbálgatni az éjszaka kellős közepén. Emlékszem, leültem a földre, úgy, ahogy azt a rendező, Borisz Ravenszkih rendelte a színpadon, és egyedül kezdtem otthon, a képzelt térben mozogni. De ismétlem, ilyen nagyon ritkán fordul elő. Csak akkor, ha valamelyik szerep kihűlni készül, s ugyanakkor az idegeim felajzottak, mert valami megoldást, valami le-vezetést kell találni. Általában mozgás nélkül ülök, s addig olvasom a szerepet, amíg ki nem rajzolódik fejemben az alakítandó személy arca, szeme, szája. Elő-fordul, hogy a kéz indít el bennem valamilyen folyamatot, játékot. Azt mondják, vannak színészek, akik tükörrel dolgoznak. Szerintem az nem jó, nem élő. Nem tudom elképzelni. Én fordítva vagyok ezzel. Belül csinálok meg mindent. Minél mélyebbre hatolok magamba, annál élesebb, világosabb, láthatóbb vagyok.

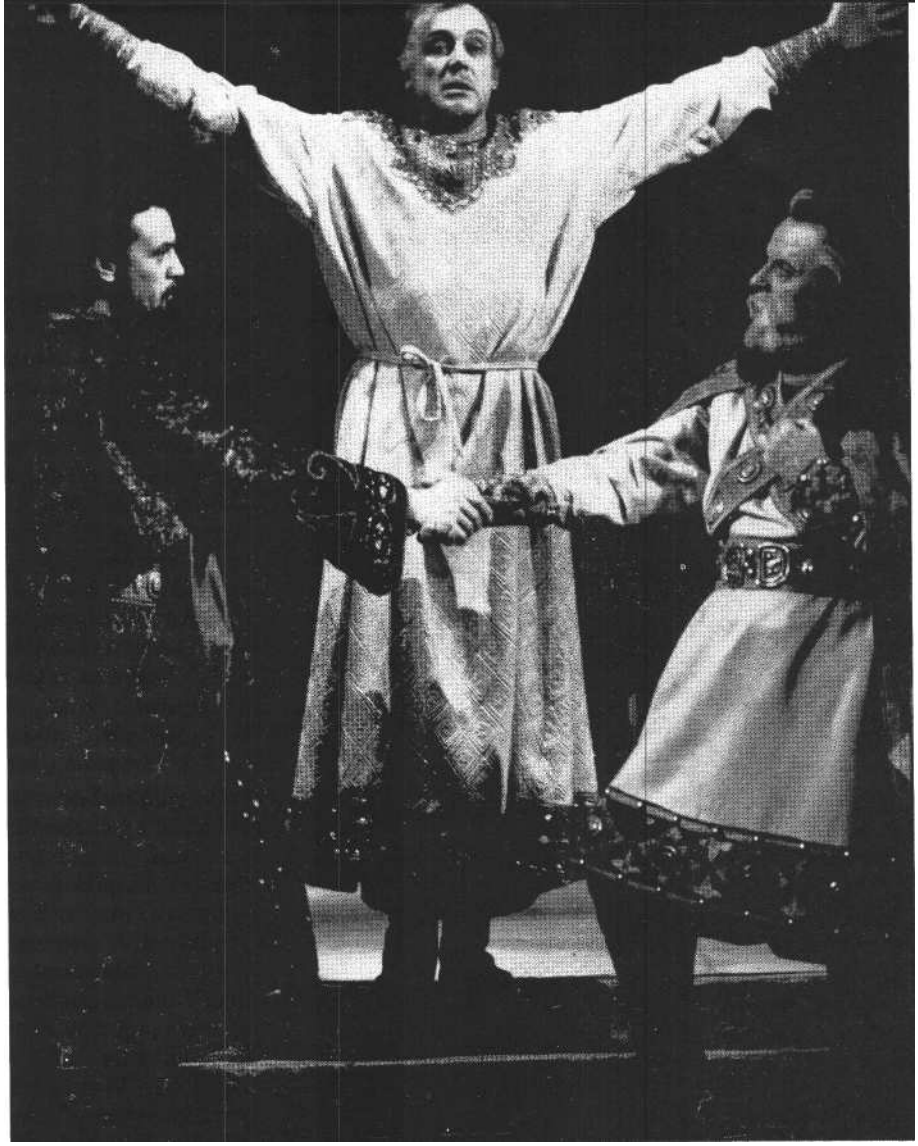
- *Emlékszem egy jelenetre a* Fjodor Ioan-

novics *cárhól: a színpad előterében a két fő ellenfél, Sujszkij herceg és Borisz Godunov fennhangon vitatkoznak, ön pedig mint cár, a bal hátsó sarokban, a közönségnek háttal, félhomályban áll. Mindez legalább nyolc-tíz percig tart, de a közönség pisszenés nélkül figyeli - nem a teljes fényárban szavaló színészeket, hanem a cárt, aki némán, mozdulatlanul állva is „dolgozik", egyszer csak izzad-tan összetapad a haja, meg fegyelmezett izmai, vállai időnként megrándulnak, és amikor a pár-beszéd végére visszafordul, arcán, tekintetén, járásán ott van mindannak a nyoma, amiről a két másik oly hosszan társalgott. A jelenetben ön végül is „csak" statiszta volt. Hogy éri el ezt a hatást, a közönséggel való kapcsolattartást ilyen „messziről" is?*

-Tudja, szavakat mondani még nem jelent cselekvést. Valószínűleg a két színész úgy vitatkozott egymással, hogy csak hangokat adtak ki. A csupasz szópárbaj pedig önmagában véve nem egyéb, mint a levegő hangvibrációja, A lényeget ők nem tudták úgy megragadni, ahogy én, nem voltak olyan mélyen benne. Valószínűleg mindez azért is volt így, mert ezek a színészek nem a Kis Színház legjobbjai voltak. (ik a színen arról vitatkoztak, ami engem, a cárt a legmélyebben érintett, a legjobban érdekelt. Én elsápadtam és elvörösödtem, talán ki is izzadtam, igen, emlékszem erre a jelenetre, amiről beszél. Tudja, erre mondja Konsztantyin Sztanyiszlavszkij : „akinél a narancs van". Körbeáll húsz ember, kezüket hátrateszik, és titokban adogatják egymásnak a narancsot. Az egyiknek, aki a kör közepén áll, ki kell találnia a többiek viselkedéséből, hogy kinél van éppen a gyümölcs. Nos, ebben a jelenetben a narancs nálam volt. Noha mások beszéltek, a narancs mégis nálam volt, s így én kerültem a cselekmény és a nézők figyelmének középpontjába.

- Rendben van, ezt értem. De mik a konkrét eszközei? Átélés? Mi az a „csoda-narancs" ?

- A lényeg a drámaiság. Ez a legfontosabb. Rátalálni az adott darab, illetve alak valódi drámai magjára. De nem elég egyszerűen csak észrevenni és megfogni. Rá kell állni a pályájára, be kell állni az irányába. S itt olyan érzékeny mérésekre van szükség, ami igazság szerint nekem sem sikerül mindig. Mi az, hogy emberi képesség, színészi tehetség? Felmutatni magadból valamit. Hogy milyen formában éred ezt el, az egyéniség kérdése. A drámai lényeget éppen a képesség segítségével kell „áteresztened" saját egyéniségeden. Be kell ivódnia a tudatodba, a



Szmoktunovszkij a Fjodor loannovics cár című drámában (Kis Színház, 1873) V. Korsunovval és J Szamojlovval

szívedbe, a lelkedbe, az összes sejtedbe, és ezzel kell végigélned a szerepet. Feltétlenül töviről hegyire ismerned kell azt az embert, akit megteremtesz. Az anya, aki a szíve alatt hordja magzatát, még nem tudja, milyen lesz a gyerek, de összes génje, minden porcikája az utolsó hajszáltól valamennyi sejtjéig táplálékot ad neki, és ebből kikerekedik valaki. Én is „beszállok" az új ember születésébe az összes génemmel és anyagommal, érzelmemmel és idegemmel, ha azt akarom, hogy élővé váljon. Mindent oda kell adnom neki. Ha valamiről megfeledkezem, ha nem ismerem színpadi életének minden részletét, minden percét, azon nyomban meghal.

- Ezek szerint a színész saját, belső drámai rendszere önálló és független is lehet, akár a darab dramaturgiája ellenére is? Hiszen az előbb említett jelenet írói-dramaturgiai szempontból eléggé ügyetlen és statikus volt. Vagy egy másik példa ugyanebből az előadásból: a cárnak nagy lelki erő feszítésébe kerül, hogy tekintélyt szerezzen magának a civakodó oligarchák között. A vita hevében, végső kísérletként, háromszor szegezi a kérdést a feleselő nagyúrnak: "Cár vagyok vagy nem?" Egymás után ismétli ugyanazt a mondatot, halk, fékezett intonációval, mégis egyre fokozódó érzelmi intenzitással. E g y alkalommal (többször láttam az előadást) már maga sem bírta tovább a sűrűsödő feszültséget, és valami furcsa, torz vigyorral elröhögte magát az utolsó kérdés előtt. A „kisülést" egy másodperc zavart, ámbár megkönnyebbült szünet követte (emlékszem, a közönség s a partnerek is fellélegeztek), majd az előbbi állapotba visszatérne, folytatódott a jelenet.

- Látja, itt azért tényleg egy kicsit dramaturgnak is kell lenni. Igen, a felidézett jelenetek az előadás legjobb percei voltak, mert sikerült a feszültséget megteremteni, mégpedig éppen azon drámai erő révén, amit magamból ki tudtam fejteni. De hogy ez a darab ellenére lenne? Annak idején Leningrádban, a *Félkegyelmű* alatt négy órán keresztül tartott az, amiről most beszélünk. A nézők négy órán keresztül olyan dermedten ültek, mint valami hipnotikus szeánszon. Csak utólag gondoltam bele - mert a nagy őrületben teljesen megfeledkeztem róla -, hogy mindennek az alapja Dosz-

tojevszkij csodálatos drámaisága. Annak a mélyén már minden ott van, mi egyszerűen csak helyesen nyitottuk fel, egy-re többet és többet hoztunk felszínre belőle a próbák folyamán. Igen, a drámai alap pontos feltárása a siker titka. Ha ezt elmulasztod, lehetsz bármilyen zseni, Szmoktunovszkij vagy Uljanov vagy bárki más, semmi nem lesz belőle. Akkor, ott, ez oly mértékben sikerült, hogy félszavakban, rezdülésekben is megmutatkozott, „kiült" a puszta jelenlétünk re is. Ez persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy a drámaiság, a drámai hatás bizonyos konkrét fogásait átvihetem egy egészen más, mégoly jó drámai anyagra is. Teszem azt, Shakespeare-ére. Miskin herceg után játszottam Hamletet. Sokáig nem ment nekem a próba, ezért elhatároztam, hogy „áthozom" a már bevált eszközöket, amelyek Miskint megterem-tették. Semmi jó nem sült ki belőle. Más ember, más jellem, más ritmus, más drámai alap. Miskin herceg -- Isten, amely leszállt a földre. Hamlet királyfi - közönséges ember, akinek egyszerűen csak az a sorsa, hogy királyfinak született, sem-mi több.

- *A rendező ilyenkor nem irányít?*

- Nem. A rendező ... Elmondhatom magának, hogy nem szeretem a rendezőket, mert vajmi kevés az, amit ilyen-kor adhatnak. Egész életemben játszottam, színházban, filmen, s legalább száz rendezőt ismertem meg. Ezek közül összesen három vagy négy olyat tudok megnevezni, akiktől komoly segítséget kaptam.

- *Nevezze meg őket, kérem !*

- Mihail Romm. Aztán Alekszandr Ivanov, *a Katonák* rendezője. És idesorolom Lev Dogyint, akivel most dolgozom. Tessék, most megint olyan állapotban vagyok, hogy semmi nem megy előre. Mi sem lenne egyszerűbb, mint őt okolni ezért. De ő nagyszerű rendező! Hajlékony, rugalmas, soha nem áll meg az elért ponton, mindig valami mást, újat keres, türelmes, mégis erős. Ha valami jól sikerült, de a későbbiek során, a jelenetek összefüggéseiben kiderült, hogy mégsem jó, azt kéri: gyerünk, most csináljuk rosszabbul. Kísérletező és nem utasítgató. Remek.

Megérkeztünk végre az utóbbi hónapok legnagyobb élményéhez, a nagy szerephez, Porfirij Vlagyimirics Galavjovhoz, csúfnevén Juduskához, Mihail Szaltikov-Scsedrin *Galavjov* családjából. *A* Leningrádból jött rendezőnek, Lev Dogyinnak évtizedes álma e múlt századi regény színpadra állítása. Az önmagukkal együtt másokat is pusztulásba rántó orosz földbirtokos család látomásszerű haláltáncában a jellemek és sorsok szélsőséges abszurditását lélektani realizmussal kívánja tömöríteni, hogy tragikus végjátékuk még drámaibb legyen. Csak színészre várt. Oleg Jefremov igazgató-főrendező ajánlatát, hogy jöjjön és csináljon valamit a moszkvai Művész Színház színpadán, azonnal elfogadta.

Útban a délutáni próba helyszíne felé, Innokentyij Szmoktunovszkij beszélni kezd szerepéről.

- Itt van ez a Juduska. Csúszó-mászó, alattomos figura, szörnyeteg, gyilkos. De nem akarjuk a sztereotípiákat, mert azt szeretnénk, hogy minden ember megérezze magában, hogy ő is egy kis Júdás. Amolyan mai, normális ember. Az egyik próbán - van már vagy négy hónapja (!) - azt próbáltam ki, hogy nézne ki Juduska naivnak. És érdekes, a rendező éppen ma tért vissza erre újból, persze kicsit változtatva a dolgon. Most vegye elő megint a naivitást, mondta, de ne a tisztát, ne kizárólag csak a naivat. Legyen most Juduska bamba, *egy* olyan ember, aki senkinek sem akar rosszat, mindenkinek csak jót kíván. Amolyan félszörnyeteg, aki folyton a jóról sopánkodik, s buzgón gondoskodik mindenkiről, bátyjáról, anyjáról, miközben minden rúttá és halottá válik tevékenysége nyomán. Nem is fogja fel, milyen ocsmány. Amikor például unokahúgát zaklatja, hogy az feküdjön le vele, őszinte féltéssel súgja a fülébe: hiszen ha a hu-szártisztekhez mégy, szajha leszel, el-veszel, elzüllesz, de ha velem maradsz, minden jó és tiszta lesz. Akármilyen furcsán hangzik, igenis van benne valami a jóra való vágyakozásból. Persze Juduska végül is gazember, aki mindenkit kiirt maga körül, beleértve a saját anyját is. És csak megy a maga útján, s alig-hanem önként választja a fagyhalált.

Eltökélem, hogy a próbán, ahová idő-közben megérkeztünk, megpróbálom nyomon követni, hogyan is történik te-hát a gyakorlatban a drámai mag feltárása, majd az átélt, „áteresztett" drámai ív pályájára állva, Szmoktunovszkij mi-ként „húzza elő" magából hősének „sűrű", ellentmondásos jellemét. „Nem akarok többé hazudni!" - mondotta egyik korábbi nyilatkozatában. A rossz jellemvonásoknak éppolyan átélteknek és mélyeknek kell lenniük, mint a jóknak. S ha a saját rossz tulajdonságainkkal való szembenézés fájdalmas is, jót tesz az ábrázolandó figurának: megmenekül a hideg és szenvtelen sablonszerűségtől.

A már haldokló báty, Pavel Vlagyimirics és Porfirij Vlagyimirics jelenete a mai emlékpróba tárgya. Porfiska velejéig álszent jelleme talán ebben a képben mutatkozik meg leginkább: őszinte részvétét kell nyilvánítania, nyugtatnia kell végét járó testvérét, miközben a birtok sorsát féltő rideg és számító szóáradatával minduntalan beletapos a hörgő beteg amúgy is zaklatott lelkivilágába. A lejárásos próba előtt a rendező és a szereplők „kibeszéléssel", vitával, a részletek alapos megrágásával lendítik bele magukat a szituációba. Szmoktunovszkij, miközben szemmel láthatóan magába issza, őrli, forgatja az elhangzó gondolatokat, kis asztalkáját tologatja ide-oda, szálat húz ki a kárpitból, cigarettát szagolgat (de nem gyújt rá!), ujjait gyúrja, ropogtatja. Időnként jegyzetel. Mindent befogad, bármit is mond a rendező Juduskáról, akkor is, amikor tiltakozik ellene (először általában tiltakozik).

Amikor felállnak, feltűnik Innokentyij Mihajlovics lazasága, szabad, készenléti állapota. Mielőtt megszólal, fejét igazgatja: némileg már borzadályt tükröző arcán bőrét húzogatja, nem létező szakállát tapogatja, hajába túr, pajeszt formál. „Így, ilyennek kell lennie" -- mondogatja közben. Fizikailag is érezni akar-ja emberét.

Juduska első változata még kissé féloldalas. Túlteng benne az önsajnálat és az érzelmesség. Fájdalmasan feljajdul a beteg sóhajaira, csupasz csigaként rándul össze minden hangos, gyűlölködő szóra. „Hordd el magad innen, te vérszopó! Pusztulj !" - zúdulnak feléje Pavel durva kiáltásai, mire Szmoktunovszkij néma sajgással érinti halszerűen szétnyitott ajkait, mintegy saját magát csitítgatva. Igen, ez a Porfirij érzékeny ember, érző lélek. Saját szenvedését mélyen átérzi. Szánalmasan összeesve, sűrűn imádkozik. De jelen van egyik legellenszenvesebb tulajdonsága, infantilis naivitása is: óriási, ártatlan két szemével többször ijedten néz körül: vajon kit utálhatnak itt enynyire? Ezekben a mozdulatokban, továbbá összetúrt, lenőtt hajának nyomatékos „szerepeltetésében" megcsillannak az irónia elemei, és érezni, hogy ez a most még túl nyers, őszinte érzelmi ömlengés könnyen a visszájára fordulhat, s a maró gúny alapjává válhat. Több groteszk kellene még.

A második kísérletnél kezdődik a fo-

kozás, Juduska egyéniségének további differenciálása, a különböző tulajdonságok egymáshoz illesztése és kiélezése. Szmoktunovszkij most kissé eltávolodik az érzelmektől, szárazabban, szikárabban beszél, aminek következtében a beteghez intézett vigasztaló szózatai, szépelgő szavai ellentétes értelmű felhangot kapnak. Az elidegenítés azonban nem vezet teljes érzéketlenséghez, miután az előbbi, a „szenvedő érzelmek" intenzitása változatlan marad. A színész tartja a már elért lelkiállapotot, csak mélyebbre szorítja, ezért lelkiállapotának külső megnyilvánulásai részben leegyszerűsödnek. A külső megmutatás alól így felszabadult eszközökkel megkezdődik az érzelmi fűtöttség ellenpontozása. Az egyre kevésbé természetes mozgás és az érzelmesség lefojtása révén Juduska alattomossága szemlátomást nőni kezd, érzékletesebbé válik, a mocskos tettei és szenvelgően duruzsolt „szent" szavai között feszülő ellentét egyre elviselhetetlenebb lesz. S amikor váratlanul elementárisan fel-tör a groteszk, kínunkban feszengve vigyorgunk: a színész, fel sem állva *ágy* melletti székéről, úgy mormolja az imát, hogy fejét teljesen hátralógatja, s emiatt szemből csak „lefejezett" teste látható, mellén ájtatosan összekulcsolt kezével. (El nem tudom képzelni, honnét került hirtelen elő ez a mozdulat. A rendező is csak döbbent szemlélője a fejleményeknek. Általában is az a jellemző, hogy a megelevenítés részleteinek kimunkálásába a rendező nem folyik bele. Szabad teret enged a színész intuíciójának és az improvizációnak.)

A harmadik nekifutás kifejezetten merész: Juduska betegebb lesz a betegnél. Megszületik a groteszk alaptartás: görnyedt hát, roggyant térdek, rezdüléstelen, komor arc, fenyegetően szigorú tekintet. A haldokló állapotán való szörnyülködése így egyszerre komikus és vészterhesen félelmetes. Zárt szájjal elmotyogott „nyugtató" szavai borzongatóak, anélkül hogy a színész „kiszóló" hang-súlyokat alkalmazna. Visszataszító a beteg körüli állandó hajlongása, szorgoskodása. Gennyes kenetteljességgel osztogatja testvéri tanácsait, édesen s egyszersmind dermesztően hidegen sugdossa a fekvő fülébe: „Pihenj csak szépen! . . . A legfontosabb, édesem, hogy ne izgasd fel magad, aludj szépen és pihenj."* Szmoktunovszkij drámai funkcióval feltöltött mozgása időnként oly torz, hogy elképedt röhejt szakít ki belőlünk. A beteg parttáját például székén ülve, kilométeres távolságból nyújtózkodva ujja hegyével babrálja, turkálja. A gyilkos fojtogatás pillanatában (a jelenet nincs a regényben!) sokáig hullamereven áll áldozata ágyánál, egy ideig nem is tudjuk, ki halt meg tulajdonképpen. Erős és félelmetes. Aljas és tenyérbemászó.

Változatlanul dominál azonban Juduska gyermekded naivitása is. Meghökkentő, ahogy ma született bárányként, csodálkozó értetlenséggel reagál bátyja méltán vad kirohanásaira. Ugyanakkor ismétlődnek ideges összerezdülései a rikácsolás hallatán. Szmoktunovszkij nem fél a legalantasabb, legmocskosabb tulajdonságok megjelenítése közben hősének sérülékenységével előhozakodni! Paradox módon azonban ezzel csak fokozódik az alak taszító kétszínűsége. Sunyisága valósággal megtestesül. S mindennek tetejében, végig él és teljes erővel hat az a mély fájdalom, amit a színész már az első próbálgatásnál felszabadított magából. Sötét tekintetében, rejtett, de időnként felszakadó sóhajtásaiban, erővel elnyelt könnyeiben kulminál a bűnben és gonoszságban elporhadt emberi értékek elvesztésének átéléséből fakadó keserűség. Súlyos és tragikus. Katartikus.

A próba végén meglepetésemre a rendező és Szmoktunovszkij engem kérdez, mi a véleményem, jó lesz-e ez így. Dadogok: irtózatos, szörnyű, félelmetes, alattomosságában gátlástalan .. .

- Tehát negatív figura? - kérdez közbe Innolcentyij Mihajlovias.

- *Hát igen, de .. .*

- Akkor rosszul játszottam. Bocsánat. A viszontlátásra! - és habozás nél-kül búcsúra nyújtja kezét, majd vigasztalhatatlanul lehangoltan távozik.

Még meglepőbb, hogy a másnapi próbát ezzel a beszélgetéssel kezdik a résztvevők: „Szárazabbra kell csinálni, nem csöpögően zsírosra ... Aki erős és győz, annak úgyis *igaza* van, nem kell még jósággal is takaróznia ... Miért utálja Juduskát mindenki? Mert nincs az emberekhez köze. Márpedig ez ma általános jelenség ... Egymást falják fel az emberek. De nem a gyűlölet mozgatja őket igazából. Hanem a félelem. Ezt érzi mindenki. A gyűlölet nem »összemberi« érzelem. A félelem, a veszély-érzet viszont igen."

* A regényrészletek Szőllősy Klára fordításai.

ANTAL GÁBOR

Színház

Válogatás
Ambrus Zoltán bírálataiból

Már-már legendás, mennyi legenda fűződik Ambrus Zoltán - az író és színházi ember - nevéhez. Vagy huszonöt éve, amikor még éltek a „tanúk", érdeklődésből Ambrus - és a modern legendák - iránt, e sorok írója kikérdezte többek közt Bródy Andrást, Bródy Sándor legidősebb fiát, aki egy ideig lakott is (a becenévben nyilván az időnként használt „Spectator" aláírást rövidítő) „Speki"-nél. Így tudtam meg - különben idős színészektől is -, hogy nem áll, amit a pletykáktól általában tartózkodó Kárpá-ti Aurél is állított, vagyis hogy Ambrus-nak az őt otthonában, de akár a kávé-házban is meglátogató színészek, de „színésznék" is ifjabbak, idősebbek - kezet csókoltak. Mint ahogy nem igaz az sem - amit a már Ambrus nemzeti színházi igazgatósága alatt Hevesi Sándor elkötelezett hívének számító Csathó Kálmán mond , miszerint a színház élére került Ambrus látcsővel ült be egy próbára. De az sem, amire céloz; vagyis, hogy annyi-ra szerelmes volt az ifjú Bajor Gizibe, hogy miatta nemcsak a szereposztásban hanyagolt el régi, kipróbált művésznőket, hanem úgy is viselkedett velük, ahogy a magát naivnak tettető „tehetséges kis vadmacska" megkövetelte. Nem-régiben Földes Anna bizonyította - Jászai Mari-könyvében -, hogy legenda az is (aminek fő terjesztője a kitűnő Bálint Lajos volt), miszerint a Klebelsberg Kunó személyében liberalizálódó kultuszkormányzat a jobboldali színezetű Ambrust végre felválthatta a haladó Hevesivel. Az Ambrusnál a színházvezetéshez - és egyáltalán, a színházhoz - jobban értő, s művészi értelemben progresszívebb, mindenesetre hasznosabb Hevesi politikai értelemben semleges, ha úgy tetszik, ártalmatlan volt. Ambrus viszont - s ezt megtudhatjuk a húszas évek elejének emigránssajtójából (például a *Bécsi Magyar* Újságból, *a* Jövőből, *Az* Emberből) is - mint író és mint publicista harcosabb, legalábbis harcosabb hírű volt. Kiállt a forradalmak alatt „kompromittálódott" színészekért is; annál is inkább, mert ellentétben He-

vesivel - ő maga is „kompromittálódott".

Ismeretes az a vád, amit Lukács György nyilatkozataiban „szalonképesen", azonban tőle meglepő indulatossággal hangsúlyozott. E szerint Ambrus nemcsak rossz kritikus volt - hiszen nem értette meg Ibsent -, hanem rossz író is. *A Midás király, a Giroflé és Girofla,* de akár a *Berzsenyi báró és családja* ismereté-ben rögtön legendának kell minősítenünk Lukács vádjának legalább a felét. (Mint ahogy legendás túlzás Gyergyai Albert többször hangoztatott megállapítása, miszerint Ambrus korszakalkotó szépíró, korszakalkotó színházi kritikus és korszakalkotó ember volt.)

Forgalomban van - már amennyire Ambrus személyével, emlékével kapcsolatban egyáltalán „forgalom"-ról lehet beszélni - még egy legenda. Ez azt „tanúsítja", hogy Ambrus a színházi előadásokról szóló kritikáiban soha nem szólt színészekről: csak a darabok tartalmát írta le, bár azt úgy - s ezt elismerték a vele ellenszenvezők is -, hogy az lényegesen több volt, mint az úgynevezett „cselekmény": a színművek szerkezetét, „szövetét" világította át. Ezt a legendát Ambrus Zoltán *Színházi esték,* továb*bá Régi és új színművek* című - 1914-ben, illetve 1916-ban - megjelent kötetei táplálták. Itt ugyanis valóban elhagyta az elsősorban napilapokban megjelent szín-házi beszámolóinak az előadással foglalkozó részét, de azokat a cikkeket is, amelyek a színház általánosabb kérdéseivel foglalkoztak.

Ezt a vélekedést most - legalábbis részben - megcáfolta az *a Színház* című, a Szépirodalmi Kiadónál megjelent gyűjtemény, ahol a szerkesztő, Fellenbüchl Zoltán, részben eredeti (nem megrövidített) szövegeket közöl, részben pedig olyan kritikákat, cikkeket is, amelyeket már színigazgatása után, a halálát meg-előző, nagy betegségéig írt. Ebből a kötetből kiderül, hogy Ambrus, a színikritikus érdeklődött az előadások mikéntje iránt is. (Ha távolról sem annyira, mint idősebb kortársai közül például Rakodczay Pál, a nemcsak érdekes tragédiaelméletével, hanem érdekes előadásleírásaival is jeleskedő Rákosi Jenő, vagy a nála ifjabbak közül a fiatal Hevesi Sándor, majd Kárpáti Aurél, vagy például az előbb berlini, majd később londoni színielőadásokról mindig érzékletesen be-számoló Lengyel Menyhért.) És a nagy anyagból jellemzően - tehát nem „szépítően" - válogatott kötet azt is megmutatja, hogy 1923 és 1930 között egy több vonatkozásban „új", a világszínház új korszakával a maga módján haladni képes kritikus lépett a közönség elé.

Aki azért a történelmi és biográfiai katarzisok ellenére sem tudott szabadulni bizonyos berögzöttségeitől. Ahogy 1889-ben - akkor írt első Nóra-kritikájában - „a divat"-nak, úgy 19z4-ben, a *Kísértetek*-ről szólva csak Alszeghy Irma hatásos játékának tulajdonítja Ibsen sikerét, s legfeljebb csak azt az „új technikát" ismeri el, amit a (többször is gúnyosan emlegetett) „mély norvég" adott a színháznak. Még ijesztőbb - ezt különben Lukács nem említi -, hogy Ambrus „igazi, talán a legigazibb" magyar színműírói talentumnak tartotta - Herczeg Ferencet.

Ami Csehovot illeti, vele inkább csak Beöthy Zsolt tanítványaival - no meg a felületes zsurnalizmussal (ami legalább olyan „élő hagyománya" a magyar színi-bírálatnak, mint a színházi szempontokat mellőző „irodalmiság"!) - szembeállítva mondhatjuk eléggé érzékenynek Ambrust. Amikor - 19o1-ben - először írt „Csehov Antal, az ismert és kitűnő elbeszélő" egy színpadi művéről, a Nemzeti Színházban előadott *A medvéről,* azt egy-szerűen „ifjúkori bűn"-nek nevezte, amelyben egy ősrégi igazságot - tudni-illik, hogy a brutális férfiúi erő milyen hatalom az asszonyi gyöngeséggel szem-ben - „még nem mondták el ügyetlenebb, félszegebb, visszataszítóbb formában". Lehet, sőt valószínű, hogy rossz volt az előadás - a fordítás biztosan -, ám az, hogy az ilyesféle topogások mögött Ambrus nem ismerte fel, hogy úgy mondjuk, az „igazi medvetánc" báját, az nem tulajdonítható annak, amit Lukács György Ambrus világszemléleti gyengesége egyik forrásának ítél: a „francia bulvárszellem" iránti meghódolásának. (Valójában - s ez a kötetből kiviláglik - Ambrus a rossz népszínművek korában, sőt divatja ellen a hatásos cselekményt, a jó ötletet, a helyzetek kiaknázását népszerűsíti, anélkül, hogy vala-miféle piedesztálra emelné Dumas fils-t, Sardout, Brieux-t.) Mindenesetre a moszkvai Művész Színháznak az 1906-ban Budapestet is elérő turnéja Ambrust is fellelkesítette, ha nem is annyira, hogy mint akkori művészi rangjához illett volna - igazi értője legyen a színház nagy mesterének, s így igazi bírálója később a Vígszínház általában nem igazán csehovi Csehov-ciklusának. 1924-ben, a *Cseresznyéskert* kapcsán mégis leírta, hogy „végre, végre, megint igazi költő szól hozzánk, nem problémákat turkáló fantaszta, aki bölcselkedést mímel, vagy paradoxont hajszoló kókler, aki a világjavítót játssza", hogy rövid recenziója végén megállapítsa: „A Vígszínház újabb akvizíciói közül Kabos, Tőkés Anna és Mály Gerő minden elismerést megérdemelnek"

Ami viszont Shakespeare-t illeti, róla a kritikusi pályáját a XIX. században kezdő Ambrus éppen nem „XIX. századi szellem"-ben szól. 1888-ban a Nemzeti „új betanulású" Learjéről számol be a *Pesti Napló* közönségének a párizsi bulvárokról nemrégiben hazatért cikkíró. Megállapítja, *hogy* Lear nem azért öreg, mert fehér a haja és nyolcvanéves, hiszen vannak negyvenéves lelkű nyolcvanasok és fordítva is. Lear esetében „a lelki látás szörnyű fogyásá"-ról van szó - mai szóval: az irracionalitásról - és ezt mutatja be különböző formákban az a Shakespeare, akit „a 19. század szomorú gyermekei" nem értenek igazán. Ilyen értelemben a színész is „vallásos áhítattal" játssza Shakespeare-t; „minden sorral ragyogni akar, azzal is, mely voltaképp árnyékolásra való… A legtöbb Shakespeare-előadásban a betű meg-öli az igét". Például Szacsvay „mindenekelőtt király akart lenni", és ezért „valóságos tüdőgyakorlatokat produkált".

A János királyról - 1892-ben - nem bánja, mit mondanak „a dogmatikus kommentátorok", vagyis, hogy e mű „inkább csak prológusa a királydrámáknak", s „hogy „nem egészen jól csinált tragédia", ő a darabot gazdagnak és gyönyörűnek látja. „Ebben *a János király*ban benne van az egész feudális világ", amelynek egyik lényeges vonása, hogy „egy nagy tömeg jámbor birkának, akik-ből *egyszer a nép* (Ambrus aláhúzása, A. G.) lesz", ma egyféle szerepe lehet történelemben és drámában: „az, hogy parancsszóra tudjanak meghalni". Es például az anyai fájdalmat „semmiféle más drámaíró nem tolmácsolta oly szívhez szólón, annyi mélységgel és igazsággal, mint azt a Constantia ajkairól halljuk". (E nevezetes szerepében Jászai Mari - Ambrus szerint - „félelmetes, rettentő megrendítő", de „tán nem a shakespeare-i alak". Mert „az anyai „fájdalom kifejezésének számos fokozata" lehetséges, és a nagy színésznő olyan superlativusszal kezdte, „ami után csak összetörtség következhet".)

A magas nívót, a valóban művészi igényt, amit élete utolsó évtizedében oly

sürgetően követel, színibírálói munkásságában jeleztünk példákat - nem képviselte következetesen. S furcsa következetlenség az is, *hogy* egy Sardou színpadi tehetségének feltétlen, de soha nem abszolutizáló elismerője nem vett tudomást Molnár Ferencről. Ugyanakkor példás, ahogy - 1914-ben - *71 tündérlaki lányokat* elemzi. Heltai Jenő némi gondolatot is felcsillogtató, szórakoztató vígjátékát annak tartja, ami: nincs benne különösebb mélység, de „egy szónyi érzelgősség sem". Telitalálattal veszi ész-re - 1923-ban a frissen lemondatott színigazgató, hogy az emigrációból visszaérkezett Szép Ernő *Lila ákácában* sincs szó -- mint többen állítják - érzelgősségről, de - mint még többen mondják - cinizmusról sem. Ezzel az egyszerre naiv és álnaiv mesével ugyanis „költő ismertet meg bennünk. S a darab értékét abban találhatjuk meg, amit Tóth Manci és Csacsinszky beszélnek". Ami pedig Szép Ernő bizonyos „vásott hangjai"-t illeti, „nyilvánvaló, hogy ez a hetykeség csak a sötét erdőben fütyölgető fiú legénykedése".

Sorolhatnánk még e - majdnem - elfelejtett színibírálatok találó, legalábbis érdekes megfogalmazásait, gyakran olyan szerzőkkel s színészekkel kapcsolatban is, akiknek nevét éppen ez a válogatás hoz-ta felszínre. Ezzel együtt sem mernénk állítani, hogy Ambrus Zoltán színibírálói pályájának lett volna egy határozott, központi elve. (Ahogy a nála ifjabb - és inkább csak pozitív legendákkal körített - Schöpflin Aladárénak sem.) De nem vezették dogmák, még az impresszionisztikus dogmaellenesség dogmája sem. S ami feltétlenül kiderül a kötetből: a lendülethez, amit Ambrus Zoltán hozott a századvég színházi állóvizébe, méltónak bizonyul kritikai munkásságának utolsó korszaka.

FORRAY KATALIN

Színház az emberért

Giorgio Strehler könyve zavarba ejtő. Feszültséget hozó, újraolvasásra ösztönző olvasmány, feladványokkal és a válaszadást megkönnyítő fogódzókkal. Titka nemcsak élményt adó, asszociációkra serkentő szövegelemzéseiben *(Jegyzetek a prózai színházhoz)* keresendő, hanem a rendező személyes varázsában. S erre nincs jobb szó, mert kivételes kapcsolatteremtő képességéről nemcsak munka-társai, hanem az olvasó is meggyőződhet. Abban a korban, melyben az általánosan elfogadott társadalmi érintkezési normák szerint nem szokás feltörő érzelmeinket végletesen kimutatni, idegenek előtt bánatunkban hangosan zokogni vagy széles jókedvünkben ujjongani, egy-szóval túlzottan szemérmessé (és közönyössé) vált világunkban meglepő, sőt talán megható, hogy vannak, akik nyíltan vállalják, célul tűzik ki maguk elé a másik ember életének megismerését, figyelnek és reagálnak könnyeire, nevetésére, vagy-is életük értelme - bármily banálisan is hangzik - az emberiség boldogulásának a szolgálata. Strehler ezt vállalta és gondolatmenetében innen csakis egyet-len lépés lehetséges: mivel számára a szín-ház *a legközvetlenebbül* emberi - színházat kell csinálnia. Nem rendezni, csinál-ni. Strehler szóhasználata nem csupán színházalapítási kísérleteit jelzi, hanem azt az összetett folyamatot, melyet a rendezés szóval - mai fogalomkörünkben - behelyettesíteni egyszerűen képtelenség, hiszen a több nyelvű szövegkritikai munkáktól kezdve a díszletvázlatok papírjának megvizsgálásán át a közönség lélektanának tanulmányozásáig minden beletartozik. Ennek a szinte áttekinthetetlenül szerteágazó, gyakran tudományosan részletező munkának néhány képét villantja fel ez a válogatás, interjúk, levelek, jegyzetek segítségével.

A színházról nem lehet szavakkal beszélni - szögezi le határozottan könyvének bevezetőjében Strehler. Indokol és érvel: „Brechtet nem lehet megismerni az Organonból", Brook vagy Grotowski sem az a színpadon, mint műveikben; a művészet vagy a mesterség nem örökíthető meg írásban, csak az anekdotizálás. Színházi ember csak színházzal tud beszélni a színházról - ismétli, és már majdnem meggyőzi olvasóját, míg az hirtelen rá nem eszmél: „színházi" könyvet olvas, olyant, amelyre - pontosabban hasonlóra régóta készült a szerző. Mert hiába él benne kétely írói vállalkozásának hasznáról, és tartja formailag megoldhatatlannak azt, optimizmusa ezt a lehetőséget is megragadja, hogy leendő olvasói közül valakiket eljuttasson a színházhoz.

Csalogatóan elsősorban az olasz olvasó számára csalogatóan - szerkesztett könyvvé rendeződtek a „színházi élet foszlányai". Strehler pályájának és az olasz értelmiség életének háború alatti, majd utáni képe kronologikusan ugyan, de a historizálás helyett elemzően, nemegyszer kritikusan rajzolódik fel. A béke, a szabadság, az újrakezdés -pontosabban az elölről kezdés - mámora, egy s másszor naivitása, később a kiábrándulás elkeseredettsége, illúziók születése és bukása, a mindennapi harcok a Piccolo Teatro létéért mozaikszerűen illeszkednek egymáshoz, és közállapotokat, életérzéseket jeleznek rendkívül finoman, érzékenyen. Pártok, városi irányító testületek belharcain át - és közben - teremtődik meg a valóságban és a könyv lapjain a színház. Maga a Piccolo Teatro és az a rendkívül aprólékos, hihetetlenül racionális és mégis költészettel teli álomkép, mely pontról pontra, fokozatosan ölt testet Strehler munkásságában.

Az igazi álom - az 1945 körül megfogalmazódott egységes népszínház álma -- azonban nem valósult meg. A „közösségi színházünnep", a „világi szertartás" létrehozásának a vágya szembetalálkozott egy sokkal árnyaltabb és jóval bonyolultabb történelemmel, és szinte utópisztikussá vált. Később Strehler bevallotta, hogy Brecht intette: „De tudod, vigyázz, a jó színháznak az a dolga, hogy megosszon, nem pedig az, hogy egyesítsen" - de ő még kevésbé látta olyan összetettnek a világot, mintsem hogy a tanácsot megfogadta volna.

Olaszország első állandó színházának létrejötte, sikerei -- melyek nemcsak Giorgio Strehler és Paolo Grassi személyes sikerei, hanem komoly színházszervezési eredmények is voltak - sem juttatták tényleges önállósághoz a Piccolo Teatrót, minek következtében Strehler meg-vált a színháztól, megalakította a Szín-ház és Cselekvés Csoportot, majd új fel-tételek és körülmények biztosításával is-

mét visszatért hozzá. Ezek az események nem pusztán életrajzi adatok a könyvben, és nem csupán Strehler személye által nyernek fontosságot, hanem mert az olasz és tágabban a nyugat-európai politikai mozgalmak kereszttüzében zajlottak, s azokra nyújtottak kitekintést. Az interjúkból Strehler politikai állásfoglalásával együtt és annak megfelelően fokozatosan tárul elénk az a mélységesen humánus és demokratikus színházeszmény, melynek következetes megvalósítására a rendező törekszik. Fórumról olvashatunk, ahol szembenézhetünk mások elgondolásaival, ahol a néző szembesülhet önmagával, ahol a valóság megragadásával közösséget akarnak formálni, és elképzelhetjük az értelem színházát, ahol elemzően értelmezett drámát játszanak - közösségi munka eredményeként. S még lehetne sorolni, mi minden emeli a Piccolo Teatrót a többi színház fölé (vagy a legjobbak szintjére), de talán mindennél fontosabb *a kollektivitás* gondolata, melyre többször és többféleképpen tér vissza írásaiban Strehler.

Színész és rendező személyisége, kapcsolatuk, harcuk és békéjük szinte egyszerűnek tetszik Strehler szemével. Egy előadás létrehozása minden színházi ember dialektikus együttműködési formája, a konkrét felkészülés idején a rendező személye kerül előtérbe, mert ő teremti meg a szintézist a tézis és antitézis között. Mindebben az elvi állásfoglalásban az a legszebb - nemcsak Strehler, hanem munkatársai szerint is -, hogy pontosan megvalósul. A könyvben nyilatkozó színészek a rendező világos logikai készségén, a dolgok egyszerű, könnyen felfogható megfogalmazásán kívül azt a folyamatos együttműködést emelték ki, mellyel egyéniségük és képességük legjavát hozta felszínre. Munkatársai nem is elsősorban jelentős színházi sikereikre emlékezve gondolnak rá hálával, hanem a próbák, a beszélgetések szellemi izgalmáért, saját személyiségük pontosabb megértéséért vagy éppen fel-fedezéséért.

Visszatérve Strehler idézett véleményére a dialektikus színházi munkáról: ennek megvalósítása elképzelhetetlen igen szigorú fegyelem és nagyfokú alázat nélkül, de ez még mindig nem elég a jó teljesítményhez, mert annak a bizonyos szintézisnek a létrehozásához nemcsak szakmai szempontból, hanem emberileg is alkotótársakra van szüksége a rendezőnek, olyanokra, akiknek erkölcsi tartására bizton számíthat.

A sugalmazó, a reformátor, a direktor - azaz a rendező - egy-egy darab színrevitele előtt nem kis alázatról tesz tanúbizonyságot. A próbák előtt sok-sok hónappal kezdődő felkészülés aprólékos, időigényes munkájáról természetesen közel sem nyújt teljes képet a könyv, de a kapott ízelítő így is lenyűgöző. Strehler nyíltan vállalja szubjektivitását a darabválasztásban, mert úgy véli, ha neki szüksége van egy drámára, akkor mások is így érezhetnek. A mű feltárását gondos szövegolvasattal kezdi. Idegen nyelven íródott dráma esetében több fordítás (több nyelven megjelent fordítás!) összevetésével, ami jócskán okoz meglepetést. E munka hasznosságára, sőt elengedhetetlen fontosságára elsősorban a szerzői utasítások esetében kell nagyon odafigyelni, mert például ami az adott jelenetben ajtónyikordulás Csehovnál, az kulcscsörgés - hogy magyar példát mondjunk - Tóth Árpádnál. A gondos olvasat lehánt minden irodalmi és színházi értelmezést, logikai úton keres kapcsolatokat a mondatok között. Így először a tárgyi valóság tárul fel módszeresen, s indítja el a közös alkotómunkát a tér és a ruhák kialakítóival. Strehler *a Galilei* megrendezésekor Luciano Damianival Leonardo Erőtanulmányából kiindulva képzelte el az előadás térelemeit, építészeti tanulmányokat végeztek, és mégis Velencébe kellett utazniuk ahhoz, hogy mindketten ráérezzenek arra a „bizonyos ritmusra", amely megfelelt elképzeléseiknek.

Strehler és Damiani együttgondolkodása, összeszokottsága a kívülálló számára szinte hihetetlennek tűnik. A *Cseresznyéskert* kertjének - a darab értelmezése kulcsának - megszületését hosszú gyötrődés előzte meg, mígnem Damiani megtalálta a megoldást: „legyen valami izé a magasban" - s ez tökéletesen megfelelt mindkettejüknek. (A tér végül is egy Csehov-levél adta ötlet segítségével éles fehér lett, a fehér virághlepel és a hótakaró együttes képzetét idézve, egy kupolaszerűen elrendezett könnyű anyaggal lezárva.) A végleges díszletek a próbák során a drámai akciókkal együtt alakulnak ki, s nem elsősorban esztétikai szempontok szerint, hanem a használhatóság érdekében. Strehler „zsörtölődései" a hajdanvolt olasz színpadtechnikai iskola híres és egyszerű technikájának hanyatlásáról kétségtelenül egy rendkívül igényes alkotó ember jogos panaszai, de az interjúk, jegyzetek soraiból a magyar olvasónak úgy tűnik, a színvonal még mindig elég magas. S hasonlóképpen ném

mileg szomorú mosollyal olvassa Strehler egyik levelében: „Nem is tudom, hogyan gondolhattak valamikor a színházi jelmezre úgy, mint valamiféle »előre kitalált« dologra, amelyet a színész a próbák »egy adott pontján« (általában nagyon későn) ölt magára, hogy aztán alig valamivel később meg is jelenjen bennük a közönség előtt!" Tényleg. Hogyan is gondolhatta ezt valaki...

Strehler tulajdonképpen muzsikus, karmester szeretett volna lenni, s vallomása kedvencéről, Mozartról vagy operarendezéseiről nem mindennapi zenei érzékenységet árulnak el. De ebben a témában mégis legélvezetesebb írása a *Koldusopera* zenéjéről írt jegyzete. Strehler nem „lefordítja" Weill zenéjét, hanem megjeleníti hangzásvilágát. A „visító" hawaii gitár, az „ostoba" bendzsó Al Capone, Dillinger vagy éppen Roosevelt Amerikáját festi elé, mert ezt az Amerikát importálja Weill Németországba. Germanizált New Orleans-féleség - határozza meg az eredeti hangfelvétel stílusát Strehler - a „bukás felé masírozó társadalom" felkavaró zenei tükörképe. Ennek a hangzásvilágnak az újjáteremtését partitúrák, lemezfelvételek összevetésével, korrigálásával, Weill alkotómódszerének és hangszerelésének elemzésével készíti elő, megtoldva az egyes megszólaló hangszerek jellemzésével.

A több hónapos anyaggyűjtés, a szcenikussal, zeneszerzővel végzett előkészítő szakasz utáni próbafolyamat megörökítése kevesebb helyet kapott a könyvben. Strehler jegyzeteiből azonban nemcsak az egyes előadásokra vonatkozó megjegyzései, utasításai olvashatók ki, ha-nem általános szemlélete a darabok megközelítéséről. Például alapvető számára, hogy nem az értelmezés egymás mellé vagy fölé rendelt síkjairól, hanem egymásba illeszkedő szelencékről van szó (mint a példázatban), magáról a történetről, majd a történetről és a történelem szemszögéből és végül az életről, az emberi sorsról - ő ezeknek az eltérő arculatoknak a helyes arányát teremti meg.

Ahogy a szerző a bevezetőben megjósolta, laza, diszharmonikus könyv született a „színházi élet foszlányaiból". Ismétlések, átfedések, fésületlen monda-tok teszik mégis kellemes olvasmánnyá, szórakoztatóvá és elgondolkoztatóvá. Az *emberi színházért* vitába száll alkotójával, s arról győzi meg olvasóját: Strehler nemcsak a színházzal tud beszélni a színházról. *(Gondolat, 1983)*

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Vinkó:

Le roi au mortier

Dans sa trilogie dramatique, Magda Szabó feuillette les pages de l'histoire de la Hongrie pour trouver des réponses aux problèmes de notre âge. *Le Roi Adalbert IV*, dernier volet du tryptique, est une pièce plus mûre et plus unie que les précédentes; dommage que dans sa mise en scène au Théâtre Madách György Lengyel ne l'interprète qu'en album à colorier historique.

Anna Földes:

Ce Pisti est encore le même Pisti?

A Debrecen, István Pinczés a porté sur la scène le jeu grotesque d'István Örkény: *Pisti au tempête de sang*. Le ton du spectacle penche un peu vers le cabaret et certaines modifications et regroupements du texte ont aussi eu lieu – pourtant, l'interprétation reste, en son essence, fidèle à l'original.

András Barta:

Le Molière du maître Major

Tamás Major fait partie des interprètes les plus experts de Molière en Hongrie. Quant aux *Femmes savantes* qu'il vient de mettre en scène au Théâtre Katona József, il paraît que le maître a dépassé sa période strictement brechtienne.

Tamás Bécsy:

Une représentation cassée en deux

Saran ou le cri de la langouste, adapté par John Murrell et Georges Wilson des *Mémoires* de Sarah Bernhardt, offre, au Théâtre du Château, une belle occasion a Irén Psota de démontrer sa présence théâtrale.

Valéria Nádra:

Beaucoup de bruit autour de Shaw pour rien

C'est le Théâtre National qui a mis à l'affiche *Le Prix de l'amour (Widowers' Houses)* de G. B. Shaw – mais la représentation n'arrive pas à justifier le choix de cette comédie qui semble avoir perdu toute actualité.

Judit Szántó:

Anatol à la Kosztolányi

A Szolnok c'est István Paál qui a signé la réalisation de la pièce *Anatol* d'Arthur Schnitzler. Ayant renoncé à chaque effort de stylisation, le metteur en scène interprète le texte en tant que drame social réaliste.

Péter György:

Le retour éternel

Les spectateurs de *Roméo et Juliette* de Shakespeare à Miskolc peuvent assister à un expériment intéressant: la mise en scène de János Szikora, dont la stylisation incline par moments vers la parodie veut reconstruire le mythe théâtral de cette histoire d'amour.

Eszter Kiss:

Les Physiciens à Veszprém

Ulf Reiher, le metteur en scène venu de la RDA a trouvé un noyau actuel dans cette pièce de Friedrich Dürrenmatt: l'auteur est dans l'angoisse pour l'humanité et la vie et cette inquiétude transcende son pessimisme.

István Nánay:

Les amateurs de la capitale

Dans le cadre des Semaines Artistiques de l'Automne on a organisé les journées du théâtre amateur, manifestation ayant lieu tous les deux ans. A cette occasion les groupes de Budapest ont présenté vingt spectacles fondés tous sur des textes distingués mais laissant pas mal à désirer sur le plan de la mise en scène.

Gábor Mihályi:

Un désespoir tragique

A Kecskemét la grande actrice Mari Törőcsik incarne la protagoniste de *Oh, les beaux jours!* de Samuel Beckett. Sa Winnie, dépouillée de chaque effet d'aliénation, est pénetrée d'un lyrisme sombre.

Katalin Róna:

Est-ce que le téatre hongrois se renouvellera en passant par le sentier privé?

L'initiative privée gagne de plus en plus d'importance dans les secteurs divers de notre vie économique et commerciale. Cette nouvelle possibilité a suscité aussi l'intérêt de certains gens de théâtre. De ces entreprises, notre collaboratrice examine deux de plus près: la Compagnie Hongroise fondée par László Romhányi et le Théâtre « Hököm » dirigé par Márton Karinthy.

I. N.

La « nouvelle vague » du théâtre à Moscou

En ce qui concerne la vie théâtrale de la capitale soviétique, ce n'est plus seulement le « théâtre de la mise en scène », de qualité internationale, qui retient l'attention. Les années récentes ont vu l'épanouissement d'une génération nouvelle d'auteurs dramatiques, dont les membres, autour de la quarantaine, examinent les responsabilités de cette même génération, avec un sens aigu de l'auto-critique et sans aucun pathos.

Vassili Sitnikov:

La littérature dramatique soviétique au début des années quatre-vingt

L'étude examine les antécédents sociaux, théâtraux et littéraires de la « nouvelle vague » de la dramaturgie soviétique et fait une tentative pour catégorises ses auteurs et leurs oeuvres non seulement sous l'aspect des sujets dont ils traitent mais aussi selon leur orientation esthétique.

V. N.

Le « Sovrémennik » est-il notre contemporain?

Le Théâtre Sovrémennik de Moscou – ayant consciemment choisi son nom de « Contemporain » – s'est produit à Budapest et à Pécs avec des pièces et classiques et contemporaines. L'ensemble, travaillant sous la direction artistique de Galine Voltchek, trouve l'accent véritable de l'actualité surtout dans les régions de l'enjoument grotesque.

Szilárd Nyakas:

Du spectacle jusqu'à la répétition

Le compte rendu nous laisse entrevoir le monde derrière les coulisses du Théâtre Malaya Bronnaya de Moscou. Notre collaborateur fait parler aussi Anatole Efros, metteur en scène de plusieurs spectacles légendaires ainsi que son collaborateur le plus proche, le scénographe David Borovski.

Katalin Varga:

J'ai été Sonia à Simféropol

Invité par le théâtre de Kecskemét, A. G. Novikov, metteur en scène du Théâtre Académique Russe Gorki de la Crimée avait travaillé avec Katalin Varga, une actrice parlant bien la langue russe qu'il a ensuite invité dans son théâtre pour y interpréter le rôle de Sonia dans *L'Oncle Vania*. Katalin Varga a tenu un journal rendant compte de cette aventure artistique extraordinaire.

Anna Geréb:

Avec Smoktounovski, après la répétition

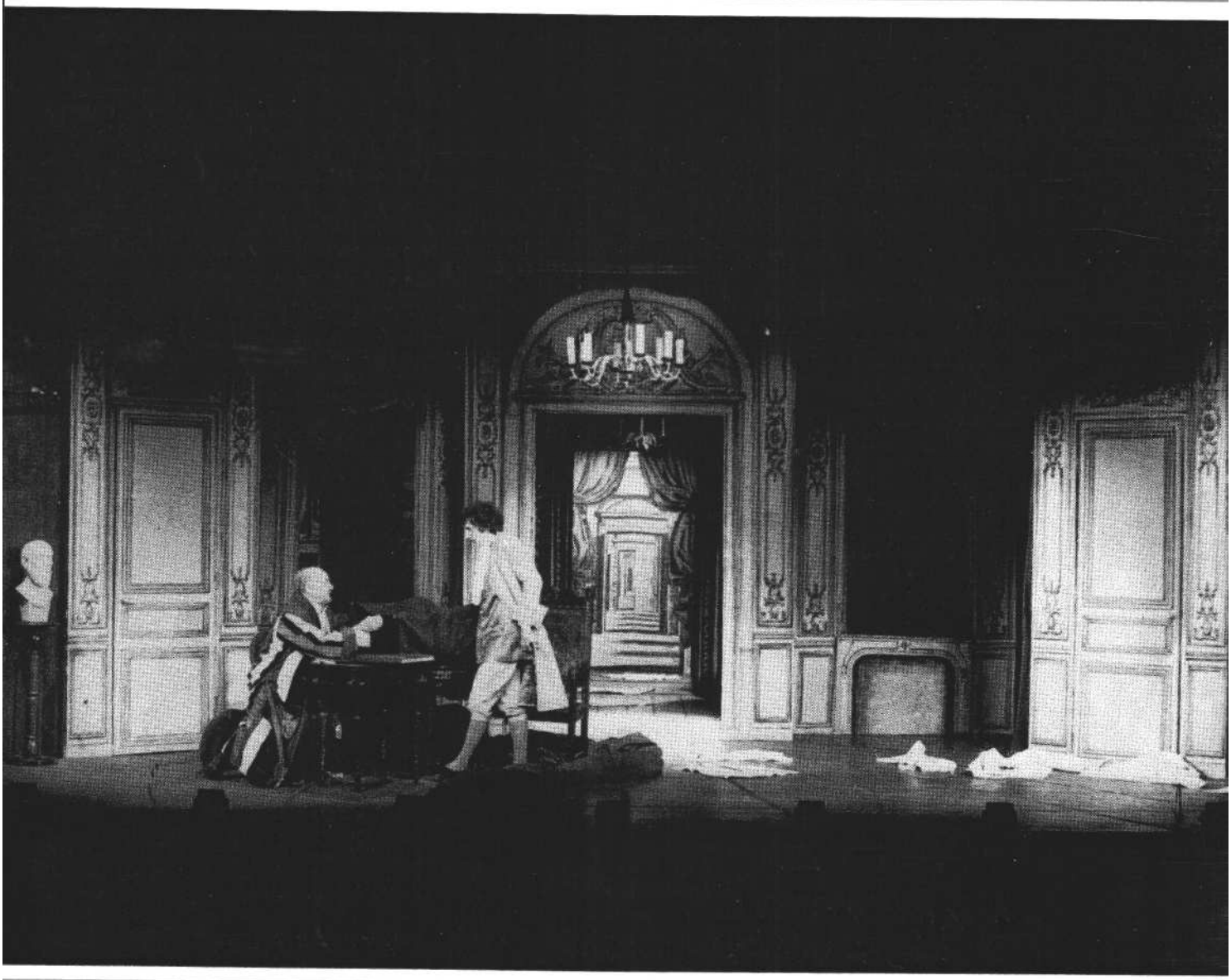
Pendant la pause d'une répétition au Théâtre d'Art de Moscou, Innokenti Smoktounovski, une des personnalités les plus éminentes du théâtre soviétique, parle avec notre collaboratrice de sa carrière et de ses idéaux artistiques.

Gábor Antal: Théâtre

Les oeuvres choisies – réunios sous le titre *Théatre* – de Zoltán Ambrus, critique et directeur de théâtre légendaire du début de ce siècle offrent enfin un portrait authentique de leur auteur.

Katalin Forray:

Un théâtre pour l'homme

La récension souligne l'importance de la publication en hongrois du livre *Pour un théâtre humain* de Giorgio Strehler.

Ára: 25 Ft