SZÍNHÁZ

Földes Anna: Illyés Gyula évada I. ● Tarján Tamás: Lezuhanó üstökös ● Pályi András: A színpad és a nézőtér autonómiája ● A. Szmeljanszkij: Miből fogunk feltámadni? ● Vinkó József: Rabszolga-felszabadítás? ● Beaumarchais: A másik Tartuffe avagy A bűnös anya (dráma)

1988
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1988. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest XIII., Lehel u. 10/a. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

807271 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Gogol: A revizor (Katona József Színház). Jelenet az előadásból: a Polgármester (Blaskó Péter), a felesége (Básti Juli), a leánya (Szalai Krisztina f. h.) és Hlesztakov (Bán János)

A hátsó borítón:
A revizor játéktere. Díszlettervező: Khell Csörsz
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Illyés Gyula évada I. (1)

TARJÁN TAMÁS
Lezuhanó üstökös (7)

P. MÜLLER PÉTER
Beilleszkedési zavarok (10)

ERDEI JÁNOS
Züllesztő ügyszeretet (13)

NÁNAY ISTVÁN
A bádogvárosban minden a régi (16)

PÁLYI ANDRÁS
A színpad és a nézőtér autonómiája (20)

CSIZNER ILDIKÓ
Másodszor szól az Ige (23)

KŐHÁTI ZSOLT
Desdemona színháza (27)

SZŰCS KATALIN
Mozgó világ - állóképekben (28)

CSERJE ZSUZSA
Szükséglakás a világ (32)

RÓNA KATALIN
Életre vagy halálra ítélve (38)

világszínház

A. SZMELJANSZKIJ
Miből fogunk feltámadni? I. (40)

fórum

VINKÓ JÓZSEF
Rabszolga-felszabadítás? (46)

drámamelléklet

BEAUMARCHAIS: **A másik Tartuffe avagy A bűnös anya**
(Fordította: Forgách András)

FÖLDES ANNA

Illyés Gyula évada I.

A gyakorlat nem minden evidenciát igazol. Illyés Gyula drámai életműve rangban is, súlyban is elég tekintélyes ahhoz, hogy színpadi jelenléte folyamatos legyen a magyar színházban. A valóság azonban mást mutat. Az egyetlen - rangjához méltóan sikeres, sokszor játszott - *Fáklyalángon* kívül csak az irodalomtörténeti-kritikai közmegegyezéssel a drámai életmű csúcsára helyezett *Kegyenc*-nek van említésre méltó színpadi története. A többi Illyés-dráma színpadi lehetőségeit máig sem kísérletezte vagy éppen merítette ki igazán a magyar szín-ház. Volt, amikor az ősbemutató ellentmondásos - polemikus vagy fenntartásokkal tűzdelt - visszhangja szegte szárnyát egy-egy dráma útjának. Politikai aggályok vagy többé-kevésbé indokolt esztétikai meggondolások indokolatlanul vették el a fővárosi vagy valamely vidéki színház kedvét a felújítástól. (Ez történt a költő vallomásértékű színpadi hattyúdalával, *a* Kiegyezéssel is.) Más alkalmakkor az ősbemutatónál átgondolatlanabb, halványabb fővárosi felújítás szinte csak az alibiprociukció szerepét töltötte be a színháztörténetben. (Én legalábbis ezt éreztem *a Sorsválasztók* elhibázott Madách színházi előadása után. De nem alakult sokkal szerencsésebben *a Tiszták* színpadi története sem.)

A jelenség okát több oldalról is megközelíthetjük. A legkézenfekvőbb - és legkevésbé meggyőző - a lírai költő rangja, vitathatatlan elsőbbsége. Hiszen attól, hogy az életében klasszikussá nőtt poéta az új múzsával való szerelem kezdete - *A tű foka* születése - óta is folyamatosan maga mögött hagyta, megelőzte a drámaírót, egyáltalában nem következik, hogy a kortárs színháznak oka, joga lenne lemondani egy olyan drámai életműről, mint Illyésé. Hogy indokolt és elfogadható lenne éppen a legjelentősebb rendezők tartózkodása.

A mindmáig le sem folytatott esztétikai vita, amely a drámaíró helyét keresi az életműben, az illyési próza elismertetéséért, egyenjogúságáért vívott (korábbi) küzdelemre emlékeztet. „Ha nevét halljuk, neve költőt idéz. Elfogult szeretetünk a költő iránt, méltatlanság műve egészével szemben" - vallotta *a Koratavasz* regényélményének hatására Bóka László. S valahány bíráló az illyési próza elemzésébe, dicséretébe fog - legyen az Bálint György, Nagy Lajos, Illés Endre vagy a jelenkor kritikusa - ki-ki elsőrendű kötelességének vallja, hogy a prózai művek megkérdőjelezett és bizonyított egyenrangúságát igazolja. Megnehezíti dolgukat, hogy a prózát - szinte műfaji megkülönböztetés nélkül - Illyés nem egy vallomásában a költészet mögé utasítja. A drámai életmű helyének kijelölését illetően azonban nincs ilyen „akadály". Ellenkezőleg: a költőnek szinte minden a drámával kapcsolatos kijelentése, vallomása tiszteletadás a műfaj iránt.

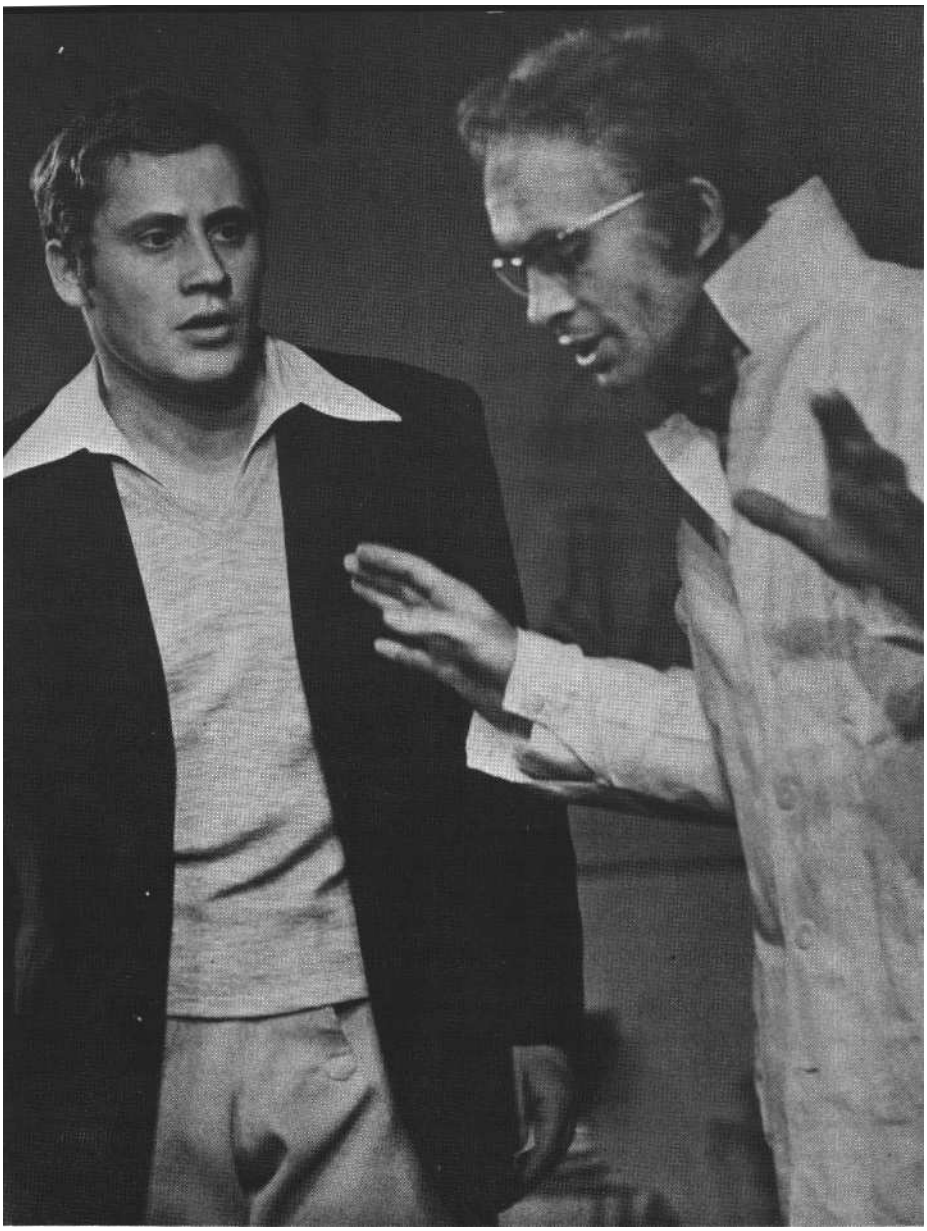
Tiszteli benne a nagyobb társadalmi nyilvánosság lehetőségét, közvetlen hatását, varázsát és szigorú követelményrendszerét is. „A dráma a takarékosság műfaja, akárcsak a vers. A lényeget kell látni, aztán jól, de nem szabályosan, meg kell szerkeszteni. A drámáról szólva mindig a művészet varázsára gondolok: bemegyek egy terembe, leülök, s három óra múlva olyan tudással jövök ki, amit magánszorgalommal egy fél év alatt sajátíthattam volna el, s közben remekül mulattam is. Egy gondolat, egy tapasztalat átadása így, hogy élményt jelentsen, nem kevés erőkifejtést igényel az írótól" - mondotta Illyés, már jelentős dráma-írói tevékenységgel a háta mögött, 1962-ben. *(Látogatóban,* Kortárs magyar írók vallomásai.)

Négy évtized alatt - valószínűleg a drámák terjedelmét jóval meghaladóan - nőtt azok irodalma is. Igaz, hogy a tanulmányok, cikkek többsége alkalmi jellegű, tehát nem a drámai oeuvre-höz, hanem inkább az egyes darabokhoz kapcsolódik, mégis ezek együttvéve több-kevesebb biztonsággal elvégezték a drámai életmű értékelésének kettős feladatát. Az első a drámáknak az író munkásságában betöltött szerepére szorítkozik, a második viszont a magyar dráma Illyés-fejezetét kell hogy kialakítsa. Az Illyés-drámák kritikusainak névsora rendkívül gazdag. Szerepel benne irodalomtörténész-kritikusaink közül Béládi Miklós, Diószegi András, Nagy Péter, Pándi Pál, Sőtér István, Tóth Dezső; az író Sarkadi Imre és a nemzedékekkel fiatalabb Nádas Péter; a filozófus Hermann István; a történész Pamlényi Ervin is. Írásaik a művek politikai-társadalmi jelentőségével arányban, a kortárs klasszikusnak járó tisztelettel foglalkoznak, akár polemikusan is, az egyes drámákkal. Nem kerülhették meg az Illyés-drámák felvetette dramaturgiai, színházi problémákat természetesen a gyakorló színikritikusok sem - Ablonczy Lászlótól Illés Jenőig és Berkes Erzsébettől Tarján Tamásig.

Illyés maga népi játékai, a farce-ok ajánlásául vallja meg, hogy népünk nem létező, múltba süllyedt emlékét, hagyományát kívánta életre kelteni a tegnapok rekonstruált játékaival. Történelmi drámái értékelésekor a kritikusi feladatot vállaló irodalomtörténész, Sőtér István hangsúlyozta Illyésnek a hiányzó irodalmi folyamatosság megteremtéséért végzett áldozatos és eredményes munkáját. Érdemének tudva a Katona Józseffel megkezdett és tragikusan félbetört nemzeti drámai hagyomány tudatos folytatását. Sőtér Illyésnek a magyar történelmi dráma újjáteremtésében vállalt tevékenységét a nemzeti eposzt megteremtő Arany János érdemeihez méri. Még egy lépéssel hátrább lapoz a drámatörténetben Sarkadi Imre, aki a Dózsa-dráma bemutatása után, amikor is elragadtatás szülte optimizmusában megállapította: „immáron a drámával is beléptünk a világirodalomba", így vallott: „*A Dózsát* shakespeare-i méretekkel mérhetem csak, de amikor ezt mondom, *a Julius Caesar-i* zengzetes Vörösmarty-nyelvet, Arany János *Hamlet-jambusát* is hozzágondolom, sőt lehet, hogy elsősorban ezeket."

Nemcsak az egyes művek rangjukhoz méltó vagy némileg eltúlzott elismerése, de őszinte nemzeti hála is érződik ezekből a főhajtásokból. Függetlenül attól, hogy egy nemzet irodalomtörténetének hiányzó fejezeteit nemigen lehet pótol-ni, sem századokkal később az alkotó saját korának ihletésére egyszerűen rekonstruálni. Avagy mégis? Illyés drámai életműve a könyvtár felől szemlélve egyértelműen azt bizonyítja, hogy lehet. Hiszen legjobb drámáival nemcsak múltat teremtett, de a jelen kérdéseire is válaszolt, s ily módon valóban - mint ahogy azt az Irodalomtörténet hatodik kötete is megállapítja - új fejezetet nyitott, „új korszakot teremtett a magyar dráma történetében".

A drámatörténetnek ebből az újonnan beiktatott fejezetéből azonban sajnálatosan - hagyományainknak megfelelően - megint csak kiszorult a drámák színpadi élete. Pedig érdemes lenne azt is megvizsgálni, milyen szerepe volta rendezők tartózkodásában a magyar drámairodalom fájdalmas megkésettségének. Tény, hogy a megkésett történelmi fejlődés és a nemzet egészséges történelmi tudatának



Illyés Gyula Lélekbúvárja a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában. Koltai Róbert és Csíkos Gábor

kialakulását következetesen gátló körülmények szükségessé, misszióvá tették a nemzeti függetlenség és a társadalmi felszabadító törekvések találkozásának reális és ugyanakkor példaadó ábrázolását, és ennek a problémafelvetésnek logikus és adekvát kifejezési formája volt az Illyés választotta hagyományos drámaszerkezet. Ugyanakkora darabok korunk sugallta modern eszmeisége, problémafelvetése nem mindig nyerte el a választott keretek között a legtökéletesebb, legegyetemesebb, valóban korszerű megformálást. Rendezőink azonban nemcsak a nagyoperai pátosszal írott, túlhaladott szemléletű *Dózsát* mellőzték a közelmúltban, de nem tettek érdembeli kísérletet például az *Orpheus a felvilágban* című komédiában rejlő lehetőségek feltárására, kibontására sem; sőt *a Különc* színházi történetének is mindmáig Latinovits Zoltán írta meg egyetlen emlékezetes fejezetét.

Éppen ezért örömmel ragadom meg az alkalmat és a témát - Illyés műveinek színpadi sorsát -, amikor egyetlen évadban több Illyés-dráma felújítása is igazolhatja a költő színműveinek életképességét. A tárgyalandó drámákat valójában nem valami belső törvényszerűség, hanem (látszólag) a véletlen kötötte egy csokorba. Ha mindenáron közös nevezőt keresünk, legfeljebb azt bocsáthatjuk előre, hogy három mű tekintetében fontos szerepdráma újrafogalmazásának lehettünk tanúi az új évadban. (A negyediket, a népszínház-beli *Tűvé tevőket* nem láttam.)

A drámaírónak nem elég megfejteni a problémát, kibontani az igazságot, hanem el kell jutnia a jellemhez. „A problémák úgy sorakoznak, mint egy bérkaszárnya gangján a konyhaajtók... Hiába dúl az egyik lakásban a fösvénység, a másikban a kicsinyesség, a harmadikban az erkölcsi sematizmus, gyújtó tanulság csak Harpagon, Nóra, Tartuffe belépésével lobban elénk. Ok a nagyítók, ők a fénysűrítők. Tökéletesen elképzelt jellem hozzá méltó tennivalóban, a dráma ezzel jut el addig, hogy legalább egy sort leírjunk belőle..." Szuverén és kritikus látásra vall, hogy a drámaíró Illyés saját életművén belül is differenciáltan utal darabjai eltérő fogantatásának művészi következményeire oly módon, hogy megemlíti - az *Ozorai példa írója* előbb a problémát látta, *a Lélekbúváré és a Fáklyalángé* (s nyilván *a Kegyencé* is) a hősöket.

A drámák születési mechanizmusának ez a felismerése 1954-ből való. Alighanem ezzel függ össze az a kritika által sem vitatott eredmény, hogy Illyés színpadi művei azóta egyre következetesebben fejlődtek az emberközpontú, egyre kevésbé epikus és egyre következetesebben drámai szerkesztésű színpadi alkotások irányába.

A Lélekbúvár feltámadása

Őszintén szólva, láthattam volna *a Lélekbúvár* ősbemutatóját. Annak, hogy elmulasztottam, a legvalószínűbb oka, hogy a nagyon is vitatott darabokhoz akkoriban sem szerveztek diákelőadást, a körülötte kavargó híresztelés pedig nem vonzott annyira, mint amennyire taszított. A freudizmusról egyébként is - egyetlen forrásmunka vagy érdembeli kommentár ismerete nélkül - pusztán dr. Gartner Pálnak a serdülőkor szexuális problémáiról tartott előadásai alapján, érintett félként az volt a véleményem, hogy a freudizmus tanításai vagy nem igazak, vagy ha mégis - akkor kár előre elvenni az ember kedvét az egésztől.

Azt a kérdést, hogy egyáltalában a freudizmusról szól-e *a Lélekbúvár,* csak felnőttként, a darab olvasása után, illetve a felújítást megelőzően - a hajdani kritikákat lapozgatva tettem fel.

A keletkezés évének Illyés kötete 1948-at tünteti fel. Valami oka mégis lehet annak, hogy még az idei premieren is akadt, aki azt erősítgette, hogy ez az évszám csak a bemutató időpontjára vonatkozik, maga a dráma a felszabadulás előtt született. Ennek a tévhitnek alighanem két oka is van. Az első, hogy maga a szerző egy nyilatkozatában megvallja: a freudizmust ő diákkora óta ismerte, tehát akár tíz évvel korábban is meg tudta volna írni ezt a darabot. Ezt igazolja, hogy *a Hunok Párizsban* lapjain több jelenet is van, amelyik hasonlít *a Lélekbúvár*ban ábrázolt helyzetekhez. (Esti Szabad Szó, 1948. november 11.) De-összefüggh et a tisztázatlanság a darab cselekményének megítélése körüli kavarodással is. Gellért Endrétől és más írott forrásokból is tudjuk: voltak, akiket megtévesztett, hogy Illyés *egy Korunk* hőseiről írott

ciklus első darabjának szánta a komédiát, és sokan jelen idejűnek vélték magát a cselekményt is. Őket a szöveg félreérthetetlenül korhoz kötött utalásaival kellett meggyőzni arról, hogy *a Lélekbúvár* története a második világháború előtt játszódik. (S hogy az időzavar teljes legyen, hadd hivatkozzam Sík Ferencre is, aki egy nyilatkozatában elárulta - néha az az érzése, hogy a darab az ötvenes évek végén született, pedig ő csak ismeri a *Lélekbúvár* történetét... Lehet, hogy a történelem ismételné önmagát? Valószínűbbnek tartom a rendező második feltételezését, hogy tudniillik „Illyésnek volt olyan jó szimata, hogy megérezte a későbbi fordulatot".)

A Lélekbúvárt, A tű fokához hasonlóan, Illyés nem előadásra, hanem olvasásra szánta. Előadásának érdemét kizárólag Gellért Endrének és Benedek Andrásnak tulajdonítja. Efeletti öröme azonban már a bemutató estéjén megkeseredett. A történtekről Legrészletesebben - és alighanem leghitelesebben is - a jó barát, Gara László tudósít. *(Az ismeretlen Illyés,* Occidental Press, 1965.) Tőle tudjuk, hogy Major Tamás a szerzővel való utolsó meg-beszélést (nyilván nem színészi, hanem igazgatói minőségben) Lukács György lakásán rendezte. Ez már önmagában is sejteti, hogy Major tartott attól, hogy a freudizmust, illetve a freudizmus ürügyén mindenfajta vulgarizálást, kiürült dogmát kigúnyoló komédia - politikailag, világnézetileg'? - nem teljesen veszélytelen. Lukács „könnye törlése erejéig úgy végigkacagta a nem rövid felolvasást, hogy hazatértükben a villamoson hozzá-szorított nejének Illyés ezt mondta: erről a témáról még egy vígjátékot fogok írni. Nem írta meg. Épp azért, mert ezt az egyet bemutatták".

A várt siker nem maradt el. A bemutató napján fogant kritikák lelkes fogadtatásról tudósítanak. A premier fényét emelte, hogy „a véletlen és baráti udvariasság párosodása folytán" a szerző páholyában ott ült Paul Eluard is, aki a korábbi tartalmi információk és Flóra segítő suttogása révén nyomon követhette a darab fordulatait. A szünetben, amikor Illyés „illendőnek ítélte, hogy előkelő vendégét és felelős honfitársait összeismertesse", a jelenlevők - Rajk László és Révai József - mosolytalanul fogadták Eluard még mindig nevetve tolmácsolt, lelkes szavait, a feledhetetlen estért mondott udvarias köszönetét. Ok már tudták, amit Eluard és Illyés csak később értett meg, hogy valahol valakinek, aki minden

Illyés Gyula: Lélekbúvár (Várszínház). Dr. Szmuk: Sinkovits Imre

hivatalos tetszést irányított, nagyon is kedve ellen volt a darab. Előadás után a lépcsőn Révai meg is szólította a szerzőt: „Hallom, Lukácséknál elszóltad magad." Illyés mosolyogva ismerte be, hogy Freud valóban - visszarúgott. Csakis így történhetett, hogy álfreudisták helyett ott véletlenül álmarxistákat mondott, nyelvbotlásával megnevettetve a jelenlevőket. De Révai nyomban Illyés arcára fagyasztotta ezt a derűt, mert támadott: „A falun most nem ez a kérdés! Időszerű írnivalód nincs?!"

Arról, hogy vajon időszerű volt-e a *Lélekbúvár* problémafelvetése - az elkövetkező napokban, hetekben azután bőven volt szó.

Magyar Moliére?

A Lélekbúvár cselekménye egy kis, isten háta mögötti dunántúli faluban játszódik, és mindössze hat hőse van. A tökmői Ranyevszkaja, özvegy Gáboryné, nem Párizsból, hanem a városi kórházból érkezik haza adósságokkal terhelt birtokára, oldalán a lábadozó asszony hiszékenységét megnyergelő „lelki gondozóval". A vendég, a freudi tanokat sarlatán módra feltálaló és alkalmazó, nagyhangú és öntelt áltudós, a beteggé bűvölt Gáboryné pénzén szeretné tudományának - a test és a társadalom minden nyavalyáját a mélylélektan eszközeivel gyógyító *szmukizmusnak* - önálló tudományos intézetet szervezni. Szmuk doktor fellépése is, szövege is lehengerlő. Munkatársa, a szép és fiatal Bárány doktornő is mindaddig áhítattal csüng rajta, amíg az idős lélekidomár tolakodó mohósága nem leplezi le a komédia Arnolphe-jának igazi céljait.

A tökmőieket a darabban hárman képviselik. Az első jelenetben az italt kedvelő, de a maga és az egyház érdekeit józan következetességgel képviselő plébános és a birtok gondját viselő, Gáborynéba gyerekkora óta szerelmes, időközben meggazdagodott tökmői Lopahin - azaz Barla Mihály vincellér mutatkoznak be. A plébánost anyagi, a vincellért

érzelmi okok fordítják szembe a lélekbúvárral. (A harmadik felvonásban azután Barla állhatatos szerelme és férfiassága gyógyítja ki hisztériájából a boldogtalan házasságába és a férfi nélküli életbe belekeseredett özvegyet, aki mellette válik újra józan, dolgos, babos kendős menyecskévé.)

Kettőjüknél keményebb és rátermettebb ellenfele Szmuk doktornak a falu igazi érdekeit képviselő, valóságos bajait orvosolni kívánó, jó külsejű és talpraesett fiatalember, Dudás, aki saját fegyvereivel és frázisaival keríti be a lélekelemzőt. Tételeit a fejére olvasva nevetségessé teszi, majd mindenki számára meggyőzően le is leplezi a lelki és társadalmi nyavalyák sarlatán orvosát. Közben mellékesen - a moliére-i komédia örök szabályai szerint - természetesen meghódítja a Szmuk doktor által hiába ostromolt, valójában őhozzá illő szép, fiatal doktornőt is.

A darab, amelynek ősbemutatóját a Nemzeti Színház kamaraszínházaként működő Magyar Színházban tartották, eléggé megosztotta a kritikát. A szemtanúk véleménye még a premierközönség reakciójának megítélésében is megosztott. Míg Benedek Marcell megérdemelt, zajos sikerre hivatkozik (Új Idők, 1948. XI. 20.), Hajduska István nem hallgatja el a premierközönség zavartságát sem. (Világosság, 1948. XI. 16.) A leghatározottabban Kunszery Gyula szállt szembe a csalódottakkal, aki a Magyar Nemzet hasábjain közhírré tette, hogy „Örömmel konstatáljuk: megszületett a magyar Moliére". (1948. XI. 16.)

Moliére-t mintának és mértéknek említeni, voltaképpen kézenfekvő. Köztudott volt, hogy Illyés fordítóként a lehető legszorosabb kapcsolatba került a nagy franciával. A komédia jellemábrázolásában és a problémák megközelítésében pedig igazán szembetűnő a példa. „Moliére-i színház, itt-ott moliére-i módra" - írta a többi között a Független Magyarország. (1948. XI. 15.) Mátray-Betegh Béla mentségként is említi a mestert, mondván, hogy a moliére-i figurák kárpótolják a nézőt a teljes körkép hiányáért. (Magyar Nemzet, 1948. XI. 16.) Goda Gábor ezzel szemben csak azért hivatkozik kritikájában *a Képzelt betegre,* hogy az összevetéssel jelezze a kétféle jellem-rajz közti különbséget: Moliére semmi-féle kétséget nem hagy afelől, hogy hova irányítja a gúny nyilait, amíg Illyés esetében kétséges, hogy az egész pszichoanalízist vagy csak annak túlzásait kívánja nevetségessé tenni. (Képes Világ, 1948. XI. 28.)

A darab, Szmuk doktor és a szmukizmus megítélésében - ma már teljesen nyilvánvaló - nem az esztétikai, hanem a politikai meggyőződés és ízlés vitte a prímet. Bár a kultúrpolitika fenntartásai elsősorban Illyés témaválasztását kérdőjelezték meg, mégsem volt elhanyagolható szempont magának a freudizmusnak a korabeli megítélése. Arra a bírálatra, amely szerint a freudizmus 1948-ban nem központi problémája a magyar falunak és a magyar életnek, Kunszery Gyula cikkében röviden, de sokat sejtetően reagál. Mondván, hogy az ennél is égetőbb, aktuálisabb társadalmi problémák borzolásával szemben - alighanem „gátlásai" lehettek a szerzőnek.. .

Nem Goda Gábor az egyetlen kritikus, akinek kételyei voltak, hogy vajon a lélek-elemzés egésze vagy csak annak túlzásai kerültek pellengérre a darabban. Pedig Illyés sem *a Lélekbúvárban,* sem annak kommentárjában nem hagy kétséget írásának célja felől: „Azt szeretném bemutatni szatirikusan, hogy még egy olyan bonyolult tudománnyal szemben is, mint amilyen a mélylélektan, megállja a helyét egy úgynevezett »beavatatlan«. Igyekszem kifigurázni az összes hiedelmeket." (Idézett nyilatkozat.)

Gellért Endre, az előadás rendezője a műsorfüzetben még céltudatosabban igyekszik eloszlatni minden lehetséges félreértést. Közös célunk: „könyörtelenül leleplezni a tudományos mezben jelentkező dilettánsokat, akár szélhámosok, akár megszállottak legyenek is azok". Ezt a törekvést azonban, úgy látszik, nem koronázta teljes siker. Míg a Független Magyarország cikkírója leszögezi, hogy a darab másról és többről szól, mint a benne elbeszélt történet, és célja korántsem (csak) a pszichoanalízis tárgyalása, az Új Világ cikkírója kritika ürügyén (Major Tamásnak az üzemek kultúrvezetőit eligazító nyilatkozatára támaszkodva) össztüzet nyit magára a freudizmusra: „A freudizmus, mely ellen a darab harcol, még ma is ható, fontos tényező a nyugati kapitalizmus ideológiájában." (ay- 1948. XI. 26.)

Ne feledjük, a koalíciós időkben járunk.. .

Ha az egyik oldal Illyés komédiája kapcsán a vádlottak padjára ülteti a freudizmust, a másik oldalnak ugyanez a bemutató alkalmat kínál a dogmatikus szemlélet, kultúr- és tudománypolitika által valóban veszélyeztetett freudizmus védelmére. A Kis Újság szerint *a Lélekbúvár* azért nem tudta mélyebben megérinteni a közönség kedélyvilágát, mert „a tudat alvilágának félelmetes erejét felismerő pszichoanalízist csak úgy tudja kigúnyolni, hogy megközelítően sem ér el hasonló eszmegazdagságot, mint amit a huszadik századnak ez az egyik nagyjelentőségű felfedezése hozott a modern lélektudományba". (/e/ 1948. XI. 10.)

A kényes egyensúly megsértését Benedek Marcell is szóvá teszi, aki szerint, ha az író a sarlatánságot akarta eláztatni, nem lett volna szabad - magát *a* gondolatot is kikezdeni. A Szabad Nép kritikusa (M. M. - feltételezhetően Molnár Mik-lós) viszont azt veti Illyés szemére, hogy Szmuk doktor idealista halandzsájával „nem állítja szembe a haladás egyértelmű,

Béres Ilona (özvegy Gáboryné) és Agárdi Gábor (Plébános) a Lélekbúvárban

határozott materialista világnézetét". (1948. XI. 16.) A szatíra meg nem értéséről tanúskodik a Világosság kritikusának közelítésmódja is. Hajduska István, miközben azon meditál, hogy vajon kinek szánta a szerző *a Lélekbúvárt,* arra a következtetésre jut, hogy ha a lélekelemzés tanait ismerő városi polgárságnak, akkor nem számolt az új közönséggel, a munkássággal, amely a sok valódi és álszakkifejezés miatt nemigen élvezi majd a darabot.

Idézhetnénk még a falusi osztályharc és a klerikális reakció kívánatosnak vélt ábrázolásával kapcsolatos ideákat is, de talán felesleges. Ezek is jobbára csak a maguk dogmatizmusáról, az irodalmon kívüli irodalmi szempontok groteszk voltáról és a drámaelemzésben való használ hatatlanságáról tanúskodnak. Bár a kifogások mögött ott lappang a valóságos és a mondvacsinált falu-város ellentét, az elfogadott és az elfogultnak vélt népszemlélet kritikája is. Mátray-Betegh Béla nem titkolja, hogy számára is gondokat okoz az a természetes és a darabban tetten érhető részrehajlás, ami Illyést a falu népéhez húzza, és amit mások meglehetős vehemenciával tagadnak.

A darabbal folytatott ideológiai vita - mint a kiragadott idézetekből is érzékelhető - még nyílt volt, de következményeiben már megsemmisítően éles. (Hát ha még az is felszínre bukott volna, hogy valójában mit is gúnyol a komédia...) A támadások árnyékában azért egyetlen bíráló sem mulasztotta el a jellemábrázolás, a figurák dicséretét, az Illyés nyelvének és humorának kijáró tiszteletteli főhajtást. És kétségtelenül voltak olyan hivatásos és civil nézők is, akik megértették: nincs veszedelmesebb, mint ha egy nagy gondolat üres koponyában talál fészket. Hogy a félműveltség kritikája, a butaság szatírája akkor is időszerű, ha a nézőtéren ülőket történetesen nem foglalkoztatják a freudizmus tanai. Akik ráéreztek arra, hogy az igazság felismerését a nép igazságánál kell kezdeni.

Egy-két elmarasztaló megjegyzéstől eltekintve egységes volt viszont a sajtó a Nemzeti Színház jókedvű, tehetséges előadásának megítélésében. A darab játékstílusáról Gellért Endre kifejtette, hogy nincs és nem is lehet az előadásban stílusegység. Hiszen a szatíra a vaskos realitásból lendül át a képtelenségbe, méghozzá úgy, hogy a közönségnek ezt el is kell hinnie. Illyés Gyula szemléletes szerzői utasítása szerint az előadás eszményi játékstílusa „olyan, mint amikor egy repülőgép startol; hosszú ideig a földön fut, azután szinte észrevétlenül elszakad a talajtól, már a levegőben van, és pillanatok alatt eltűnik a felhők közt".

Benedek Marcell Gellért kitűnőnek ítélt munkájáról szólva kiemeli, hogy a rendező még arra is vigyáz: a reális emberábrázolás és a karikatúra között sehol se érezzünk szakadékot. A dicséretek hitelét erősítendő, érdemes az ősbemutató színlapját is felidézni. A címszerepet játszó Major Tamás neve mellett Bihari József, Ladányi Ferenc, Rajczy Lajos alakították a tökmőieket, a két női szerepben pedig Mészáros Ági és Sulyok Mária remekelt.

Húsz év múlva

Valószínűleg nem a komédia értékén és értékelésén, hanem a freudizmusnak a szellemi életből való teljes kirekesztésén múlt, hogy *a* Lélekbúvárt több mint két évtizeden át egyetlen színház sem tartotta felújításra érdemesnek. Ami nem létezik, azt bírálni, gúnyolni is felesleges… Nem szólva az illyési bírálat valóságos célpontjairól, amelyeknek az ötvenes években még a felismerése is felért volna egy feljelentéssel.

Amikor 1966-ban Cserés Miklós dr. a Rádióban újra elővette *a Lélekbúvárt,* talán még ő maga is meglepődött, hogy a darab lényege mennyire időállónak bizonyult. Amit viszont kikezdett az idő - az expozíció, a szerkezet meglazult eresztékeit-, azt felkérésére a szerző maga igyekezett a rádiós változat elkészítésekor korrigálni. Az átdolgozott, felfrissített és tömörített *Lélekbúvár* főszereplője - természetesen - ismét Major Tamás lett.

Volt-e része a rádióváltozat sikerének, s mekkora, az első színházi felújítás létrejöttében - nem tudható. De annyi biztos, hogy Laczkó Mihály Kaposvárott 1969-ben a darab rehabilitációját tűzi ki célul. Bízva abban, hogy ha már az ősbemutató idején nem sikerült *a Lélekbúvár*nak kapcsolatot találnia a (freudizmust nem ismerő) közönséggel, ha sokan félreértették, s végül a műsorról is levették a darabot, azóta egyértelműbb Letta komédia mondanivalója, célba találóbb maga a szatíra, könnyedebb a hangvétel, és talán felnőtt már az új közönség is… .

A kaposvári előadás visszhangjának a főszólamát Hámori Ottó fogalmazta meg: Illyés bohózatában már nem a pszichológia vitája folyik, hanem az új gondolatok vámszedői lepleződnek le. (Film Színház Muzsika, 1969. XI. 22.) A Somogyi Néplap kritikusa szerint *a Lélekbúvár* minden *izmus* demagógjain elveri a port. Egyszerre állít torz tükröt az élősdiség, a hiszékenység és a dogmatizmus bűnébe esett kortársak elé. Már régen nem a freudizmusról - esetleg egy új freudista hullám fenyegetéséről - van szó, sőt nem is a félreértelmezett freudizmusról, hanem minden elferdült, elembertelenedett emberi gondolatról. Van, aki azt hangsúlyozza, hogy a darab írója, amikor ítélkezik, aláhúzza a kóklerség és a lélekkufárság általános veszélyeire figyelmeztető motívumokat (Lukácsy András, Magyar Hírlap, 1969. XI. 12.), és segít a mindenütt jelen levő Szmukok felismerésében.

A komédia első felújítása korántsem vált akkora szenzációvá, mint amekkorává válhatott volna. A lapok dicsérik az

Jelenet az előadásból: Agárdi Gábor, Béres Ilona, Csurka László (Barla) és Tóth Éva (dr. Bárány Klára)

Rubold Ödön (Dudás) és Tóth Éva a várszínházi előadásban (Iklády László felvételei)

egyszerű, minden erőltetett modernkedéstől és sallangtól mentes rendezést, a derekasan helytálló színészeket és Csíkos Gábor Szmuk doktorát. Somlai Péter az egész bohózattá szelídített előadásban a főszereplővel a legelégedettebb. Kiemeli, hogy a színész „nem enged egyetlen pillanatra sem a lélektani tolvaj-nyelv és a bohózati szituáció csábításának: nem ripacs". (SZÍNHÁZ, 1970. 2.) De olyan bíráló is van, aki úgy véli, hogy Csíkos Gábor erősen karikírozott Szmuk doktora félresiklatja az előadást. Nem helyes, hogy a színészi alakításban az eszelős megszállottság dominál a hideg-fejű cinizmus rovására. Hiszen ha Szmuk alakja túlságosan átlátszó, bohózati figurává torzul, ha nincs méltó, megfelelően veszedelmes ellenfele a színpadon, azzal végső soron önmagát semmisíti meg. A SZÍNHÁZ kritikája végezetül arra a következtetésre jut, hogy a kaposvári *Lélek*búvár kibővíti, korrigálja az Illyés-drámáról alkotott képünket, és húsz év távlatából felülvizsgálatra kényszeríti az illyési dramaturgia hagyományosnak ítélt vonásait illetően is. „Ehhez az újragondoláshoz szolgálhatna adalékul, s szerezhetne sokaknak művészi élményt a kaposváriak előadása akár a televízióban, akár egy budapesti bemutató során."

De erre a budapesti bemutatóra megint csak majd két évtizedet kellett várnunk.

A Lélekbúvár felújításának sokféle okát, indítékát el tudtam képzelni. Érthető, ha a rendezőt foglalkoztatja a nagy gondolatok és üres koponyák feszítő ellentéte. Ha úgy érzi, itt az ideje, hogy (újra) szóvá tegyük: „nincs veszélyesebb, mint amikor egy nagy gondolat bekerül egy üres koponyába. Oda többé semmi más nem juthat be, úgy kitölti". A gyakorlattól elszakadt elmélet szatírája, a minden-kori dogmatizmus kritikája ma aktuálisabb, mint valaha. De én magam abban sem látnék semmi kivetnivalót, ha a rendező, Sík Ferenc *a maga,* minden kortársáénál gazdagabb Illyés-repertoárját óhajtotta volna kiegészíteni. Esetleg Sinkovits Imrének keresett testére szabott, jutalomjátékra alkalmas, sikert ígérő értékes szerepet. Csak arra nem gondoltam, hogy „a Nemzeti Színház műsorából hiányzik egy olyan darab, mint *a Lélekbúvár.* Ezért esett rá a választás". (Négy kérdés Sík Ferenchez, Tóth Ágnes: Beszélgetés a *Lélekbúvár* rendezőjével a műsorfüzetben.) Sík Ferenc a továbbiakban arról akar meggyőzni, hogy egy létező műfaji és tartalmi hiány orvoslásának szándéka vezette, amikor a nagyon is időszerű komédiát színpadra állította. Viszont azt is ígéri, hogy „ha jól sikerül megütni az alaphangját, akkor korszerű és megoldandó nemzeti problémákról és a nemzeti problémákon túl az egész európai kultúra és eszmerendszerek alakulásának kérdéséről szól *a Lélekbúvár".*

Attól tartok, hogy ezzel a célkitűzéssel sem jutunk sokkal közelebb a műhöz, de még az előadáshoz sem. Azonban (szerencsére) a *Lélekbúvár* megvalósult értelmezése sokkal világosabb. Ha az ötvenes évek *Lélekbúvára* a dogmatizmusról, a nyolcvanas éveké a gyakorlattól elszakadt, kiszikkadt ideológiák elkoptatásáról és elfajulásáról szól. A játékban ma *még* több a bohózati elem, de azért a rendező, ha feszegeti is, nem töri át a szatíra korlátait. Sík Ferenc rendezései - ha nem uralkodnak el bennük a látványelemek, és a koreográfia nem takarja el a színészi játékot (mert néha ez is előfordul) - általában híven, minden kimódoltság nélkül követik a darabot. Illyés komédiája lehetővé tenne valamiféle frappánsabb meg-oldást, a szövegtől való elrugaszkodást, absztrakciót is. De Sík Ferenc ezzel sem él. Csányi Árpád hagyományosan realista színpadi intérieurt tervezett, s ily módon már a látvány meghatározza az elkövetkezőket. Ez a színpadkép tagadhatatlanul tetszetős, viszont nemcsak túlzásoktól, az ötletektől is mentes. A kép a három felvonás során voltaképpen annyiban változik, amennyiben Szmuk doktor rátelepszik Gáboryné otthonára. Tehát az asszony csecsebecséit mindjobban kiszorítják a polcokról a Lélekbúvár könyvei, s egyre feltűnőbbek a látványos, mesterségbeli kellékek. Az íróasztalra koponya, a könyvespolcokra néhány, a szmukizmus tanait hirdető plakát és táblázat kerül. A hátteret beárnyékoló faóriás, amely talán a természet közelségét hivatott érzékeltetni, inkább csak dekoratív háttér.

A színészek külső megjelenése - maszkja, jelmeze - minden hivalkodás nélkül való, bármelyik második világháború előtt játszódó társadalmi drámában is megfelelne. A hősök környezetében és megjelenítésében tehát nem tapasztalunk semmi zavarót, semmi kihívót. Csakhogy ez a tartózkodás - a jellegtelenség hatását kelti. Hiányzik a képből mindenfajta eredetiség. Dudás bajsza és Gáborynénak a gyógyulást követően láthatóvá tett dekoltázsa egyaránt megfelel a szerep közhelyeinek.

A rendező jól tette, hogy Szmuk doktor szerepére Sinkovitsot választotta! Jól tette, mert Sinkovits rendelkezik az „egész estét betöltő színészek" sugárzásával, intellektualitásával, és a sok hősi szerep után szemmel láthatóan élvezi is, hogy ez egyszer az ő kárán örülnek. Remekül kihasználja a szerep nevettető mondatait, csattanóit, de egészében, groteszk tanait hangoztatva is, megmarad szerencsére a majdnem-valószínűség határain belül. A kritikák szerint Majornál elmosódott a valószínűség és a valószínűtlenség, a fanatizmus és a cinizmus határa. Ez most nem fenyegetett: nyilvánvaló, hogy Szmuk doktor beszámítható. Szélsőséges reakciói a minden emberre ható stresszből, a leleplezéstől való félelemből, de legfőképpen a mértéktelen hiúságból táplálkoznak. Sinkovits alakításában nem is a leghatásosabb nagyjelenetek izgalmasak, hanem például Klára doktornővel való, hízelgést váró és provokáló faggatódzása, amikor is mind makacsabbul próbál vallomást kicsiholni ön-maga számára. Ebben a jelenetben Szmuk doktor mohósága, önteltséggé terebélyesedett jelentéktelensége egyaránt érződik.

Igazságtalan lenne, ha az árnyékában komédiázó szereplők bármelyikét is elmarasztalnánk. Agárdi Gábor a plébános szerepében kifogástalanul „agárdis": a

rutinos színész talán már álmából felébresztve is hibátlanul játszaná a kisüstit nyakaló joviális és kisszerű öregember figuráját, akinek modorába ezúttal - a szerep követelményeinek megfelelően - némi szenteskedő színt kever. Csurka László Barla alakjának elsősorban a gátlásosságát állítja előtérbe. Könnyebben elhiteti velünk (és özvegy Gáborynéval), hogy számára a legnagyobb öröm és megtiszteltetés, ha mindenét a szeretett asszonynak ajándékozhatja, de rejtett érzelmeiről nem szokott és nem tud beszélni, mint azt, hogy valóban szerelmes és szerelmet ébreszt.

Béres Ilona az első felvonásban több árnyalattal élesebben karikíroz, mint játszótársai. A kinyújtott kartól irtózó „beteg" betáplált komplexusait a szükségesnél harsányabban hordja. A gyógyulását követő átváltozásakor elsősorban a jelmeze, a váratlan babos kendő az, ami megzavar: mintha nemcsak asszonyiságát ébresztette volna fel a vincellér, de osztályhelyzetét is megváltoztatta! Nyomasztó gondokkal küzdő, a realitástól elszakadt, kissé lila lelkületű földbirtokosasszonyból a jövő elé mosolyogva tekintő szorgos parasztasszonnyá alakul.

A moliére-i komédiák leghálátlanabb része a szerelmespár megjelenítése, Tóth Évának és Rubold Ödönnek jutott. Illyés azonban, bízvást elmondhatjuk, bőkezűbb volt mesterénél a fiatalokkal. Hiszen a maga módján Dudás is karakterszerep. Rubold Ödön, aki engem máig nemigen tudott meggyőzni jellemformáló erejéről, ezúttal színesebben és felszabadultabban játszott, mint sok korábbi szerepében. Népboldogító eszméinek elő-adása nem kínál igazán hálás komédiás lehetőséget, de a Szmuk megsemmisítésére előadott tudálékos szöveg kétszólamúsága, a szerepen belül vállalt szerep-játszás - kitűnő. Színesíti a darab minden értelemben pozitív hősének győzelmét, hogy a szép doktornőt ostromló szenvedély egyre fokozódó türelmetlenséggel, bosszúsággal keveredik, s a hódítás görcse csak a beteljesüléssel oldódik. Rubold Ödön számlájára íratik, pedig valószínűleg szerzői utasítás lehet, az a játék folyamatát megzavaró, naturalista köpködőszám, aminek az égvilágon semmiféle közlendője, tartalma nincs, csak megzavarja a hőssel való mind szorosabb kapcsolatunkat.

Tóth Évától Klára doktornő szerepe elsősorban bájt, tudással és józan ésszel alátámasztott varázserőt követelt, amivel úgy korbácsolja fel a körülötte levő férfiak vágyát, hogy közben mentes marad mindenféle kacérságtól, magakelletéstől. Tóth Éva játékában - feltehetően, hogy a doktornő sziluettjétjellemmé növelje -, a belénevelt szűzi tartózkodásra, fegyelemre, az entellektüel nő gátlásaira épít. Alakítása különösen a nem kívánt szerelmi ostrom alatt - tehát amikor Szmuk doktor tolakodó udvarlását igyekszik kivédeni - feltétlenül hiteles, viszont a Dudásnak való szerelmes behódolás jelenetében nem igazán meggyőző.

A közönség - ellentétben az ősbemutatón megjelentekkel ezúttal zavartalanul mulatott a premieren. Még akkor sem berzenkedett, amikor érződött, hogy a játékosok nem gondolatokkal, nem a jellem- vagy a helyzetkomikum eszközeivel, hanem helyenként vulgáris ötletek túlhajtásával, erőnek-erejével akarják nevettetni.

A freudizmus helye, értékelése is megállapodottabb ma annál, semmint hogy az általa ihletett vagy ürügyén tolmácsolt szatíra bármiféle érzékenységet sértsen. Ennek ellenére úgy gondolom: egy-két apróbb húzás javára vált volna a szövegnek. Senki sem reklamált volna, ha a Freud Mózes-tanulmányára vonatkozó konkrét utalás, vagy a név szerint kipellengérezett Ferenczi-idézet kimarad a replikákból.

A várszínházi felújítás negyven év után is igazolta a darabot. Nem avatta remekművé, és nem tüntette el a szöveg szövetén észlelhető kisebb kopásokat, nem takarta el a „didaktikus lólábakat" sem. De színvonalasan szórakoztatott, s közben igencsak módot adott a gondolkodásra. A Nemzeti Színház - akármilyen meggondolásból tette - helyesen választott. Ami a rendező távlati célkitűzését illeti, nem hiszem, hogy ez az előadás betöltené azt a feladatot, aminek megoldására Sík Ferenc joggal törekszik: valóban demonstrálni, hogyan kell és lehet Illyés drámáját a legméltóbban a színház nyelvére lefordítani.

(A cikkfolytatását a következő számunkban közöljük.)

Illyés Gyula: Lélekbúvár (Várszínház)

Díszlettervező: Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Dramaturgiai tanácsadó: Czí*mer József. *A rendező munkatársa:* Vancsik Hajnalka. *Játékmester:* Gergely László. *Rendezte:* Sík Ferenc.

Szereplők: Béres Ilona, Tóth Éva, Sinkovits Imre, Rubold Ödön, Csurka László, Agárdi Gábor.

TARJÁN TAMÁS

Lezuhanó üstökös

Az áruló Kecskeméten

Egy-egy előadás összképének kialakításában nemegyszer jut fontos szerep a rendező által kitalált néma figuráknak, akik szimbolikus és valóságos jelenlétükkel, csöndjük titkaival érdekesebbek lehetnek a beszélő személyeknél. A szótlanul, árnyként suhanó nyomozó, detektív például kiválóan megfelel a feszélyező atmoszférateremtésre, látunk - már ebben az évadban is láttunk - belőlük épp eleget. Seprődi Kiss Attila is játszat egyet Németh László *Az áruló* című Görgey-drámájának kecskeméti megelevenítésében. Tejfelesszájú titkosrendőr, a rögös pályát próbálgató gyakornok kémkedik a klagenfurti ház körül: Bécs nyilván elegendőnek vélte, ha siheder kopót járat a ketrecbe zárt nagyvad nyomában.

1849. október 7.

Tegnap Aradon kötelet hurkolt a hóhér, vagy golyó ütött kokárdát a tábornokok szívén. A száműzött fővezér, a fegyvert letevő, ma tudja meg, hogy a szabadságharcot eltipró Habsburg örökre vérrel pecsételte az ő mind hangosabban suttogott árulóságát.

A ketrec - kalitka. Molnár Gabriella díszlete a rabság, a fogvatartottság evidens jelképét vitte a színpadra. Az elegánsan hajlított, szépen kivitelezett, egy-két nemes bútort megtűrő drótrácsozat eltávolít a történelmi konkrétságtól, s általánosabb erkölcsi és lélektani következtetések levonására noszogat. Igen szerencsésen, mert a darabra meddő viták rétegei kövültek. Mennyiben elfogadható és mennyiben tévesztett az író igazságtevése Kossuth és Görgey párharcában? A tudós aszkéta, a zseniális katonai tálentumú parancsnok képében tisztán önmagát fejezte-e ki Németh László?

A Homályból homályba című emlék-irat *Áruló-szakasza* - mely legkevésbé erről a műről szól - és más források világossá teszik az alkotói szituációt és szándékot. 1954-ben keletkezett a dráma, midőn Némethnek a testvérek-konfliktust kellett megszenvednie. Úgy érezte, saját nemzedéktársai, egykori szövetségesei fordulnak ellene, amiért békülékeny arcot igyekezett mutatni a sokáig kirekesztő, *a* Galilei-dráma huzavonájában véleményét állandóan változtatgató kulturális

politikának. „A nemzedék miatti panasz sírta volna ki magát" az ekkortájt tervezett színműben, *a József és* testvéreiben. *A* szabadságharcban kudarcot valló, emelt fővel - a sereg véráldozata nélkül - távozó Görgey Artúr 1849 őszi élethelyzetében kétségtelenül a maga teljesnek hitt csődjével fedezett fől párhuzamot, az alteregós megfeleltetés mégis félrevinne. Hiszen a másik vélt önképet is elhárította: „... kissé megdöbbentett a behelyettesítés, amely szándékaimban nem volt: Galilei én vagyok, az inkvizíció az államvédelmi. . ."

A generációs polémiát Illyés Gyula két művének zavartalan sikere is szította (e leghívebb társsal szembeni tartózkodását, akkori fenntartásait is rögzítette Németh László). „Az *Ozorai példában* és *a Fáklyalángban* megütött Görgey beállítása - olvassuk. - Görgey újabban megint áruló lett; minden ítélet gyanús, ha az ellenkezőjét nincs módom állítani... Görgey nem volt áruló, de Kossuthnak igaza volt, amikor bűnbaknak odadobta - a nemzet önérzetének szüksége volt erre az áldozatra. Nekem már *a Fáklyaláng* nézése közben az volt az érzésem, hogy az igazi dráma - legalábbis Görgey részére - később kezdődött, amikor a nagy hadjáratok zaklatása után az események s fej sebe kábulatából a klagenfurti deportálásban magához tért, s rájött, hogy az áruló - joggal vagy jogtalanul - örökre rá van már sütve. Ha egyszer darabot írnék róla, én ezt írnám meg - egy romantikán nevelődött ember összeszokását ezzel az iszonyú szereppel." Galilei visszavont tanaival, Görgey elfogadott árulóságával egyazon meggyőződést erősít az író: „...egy magasabb, a századokba néző kötelességtudás kivételes esetben még a becsületet is odadobhatja."

Seprődi Kiss Attila rendezésének alighanem ez a mondat, ez a bizonyosság az alfája és ómegája. Sokkal hozzáértőbb kézzel nyúlt ehhez a drámához, mint korábban a *Villámfénynél* felvonásaihoz. A vonzó kecskeméti nekifeszülés, a Németh-darabok sorozatos játszása erre a higgadt, tiszta - ám sajnos csak egy-két epizódjában megragadó előadásra alapozhatja sikeresebb, teljesebb folytatását.

A rendező a kalitkadíszlet segítségével kiterjesztette a morális fogvatartottság dilemmáját. A ketrec metaforája huszadik századi sorsproblémákig lendíti az együtt gondolkodó értelmet, a darabra ráhangolt lelkületet. A maradás, a vállalás, a kitartás, az elviselés etikai programja példaemberséggel glóriázza Görgeyt. Glóriázza? Csak hibáival együtt. Az *áruló* - Németh szerint - „sokkal magasabb fokon marasztalja el Görgeyt s mutatja meg Kossuth nagyságát, mint az Illyés-darab; mint bizonyos pörökben, a vádlott vajúdja ki lelkéből hibáját, s ő ismeri föl eltaposójának kiáltó emberi gyengeségeit túlfénylő dicsőségét".

Az elvont-átplántált, harsogás nélkül maibb tanulságok még teltebben szólalhattak volna meg, ha az előadás bátrabban vállalja az asszociáltatást, s nem könyökül vissza folyton a szöveg biztonságot adó korlátjára. Talán a színpadkép is lehetett volna radikálisabb. A most kétharmadosan zárt, elöl, a közönség felé azonban rács nélkül nyitott kalitka kiképzésével rögvest enyhít is szigorú jelentésén. (Teljes csukottsága nem gátolta volna az események szemlélését, s a kintbent összesimításában sem okozott volna gondokat, ha a most csak hátul megnyíló fehér drótkeret ajtók helyett *felőlünk* is vezetne bejárás.)

A darab terheinek java részét a címszereplő hordozza. Nagy Attila termete, maszkja, jelmeze révén is illúziót keltő Görgeyként egyéniteni tudja a figura jól ismert, szakállas-szemüveges színpadi sablonját. Indokolatlan, hogy - ha nem szóvétés volt - a színész harminc helyett negyvenévesnek mondja Görgey-önmagát a testvérével, Gidával zajló jelenetben. Görgey a kiválasztott októberi napon közelebb állt a harmincegyhez, mint a harminckettőhöz. Tábornoktársai kivégzésén érzett lelki háborúja egészen másként robajlik a még fiatal, mint a középkorú emberben. Dramaturgiailag föltétlenül a harmincéves férfi képe az elfogadható, aki most lesz majd apa, s egyébként még több mint kétszer annyit él, vezekel, mint amekkora földi utat eddig megtett. Nem adhat okot aggodalomra, hogy Nagy Attila mintegy két évtizeddel túl jár Görgey darabbéli korán (Bessenyei Ferenc is játszotta ötvenévesen a szerepet). A fővezér fiatal, de nem fiatalos: pszichés alkata és a közelmúlt tépázó viharai miatt jóval idősebbnek látszik tényleges esztendeinél. A bensejében dúló konfliktus egyikgerjesztője az, hogy mint fiatal férj s a negyedik X-be épp csak belépett férfi a kezdő stációnál tudja magát - de mint bukott szabadságharcos, mint áruló már temetkezne azokba az árkokba, melyeket évtizedeknek számító évek ástak elméjébe, szívébe.

Nagy Attila eszközeinek dicséretes (nem mindig tapasztalt) takarékosságával, visszafogott indulataival, fojtott hanghordozásával jól megfelel a nagy önuralmú, edzett testű és lelkű, a humaniórákban és főként a reáliákban tudósi jártasságú katona image-ának. Ahogy környezetéből fejjel kimagaslik: egy felnőttkorát, önállóságát kereső ország akadémikusa. Vegytanban, hadászatban - az önfegyelem és a helyzetértékelés kultúrájában is. Fanyar, meditáló, nyugatias típusú értelmiségi, elszánt demokrata.

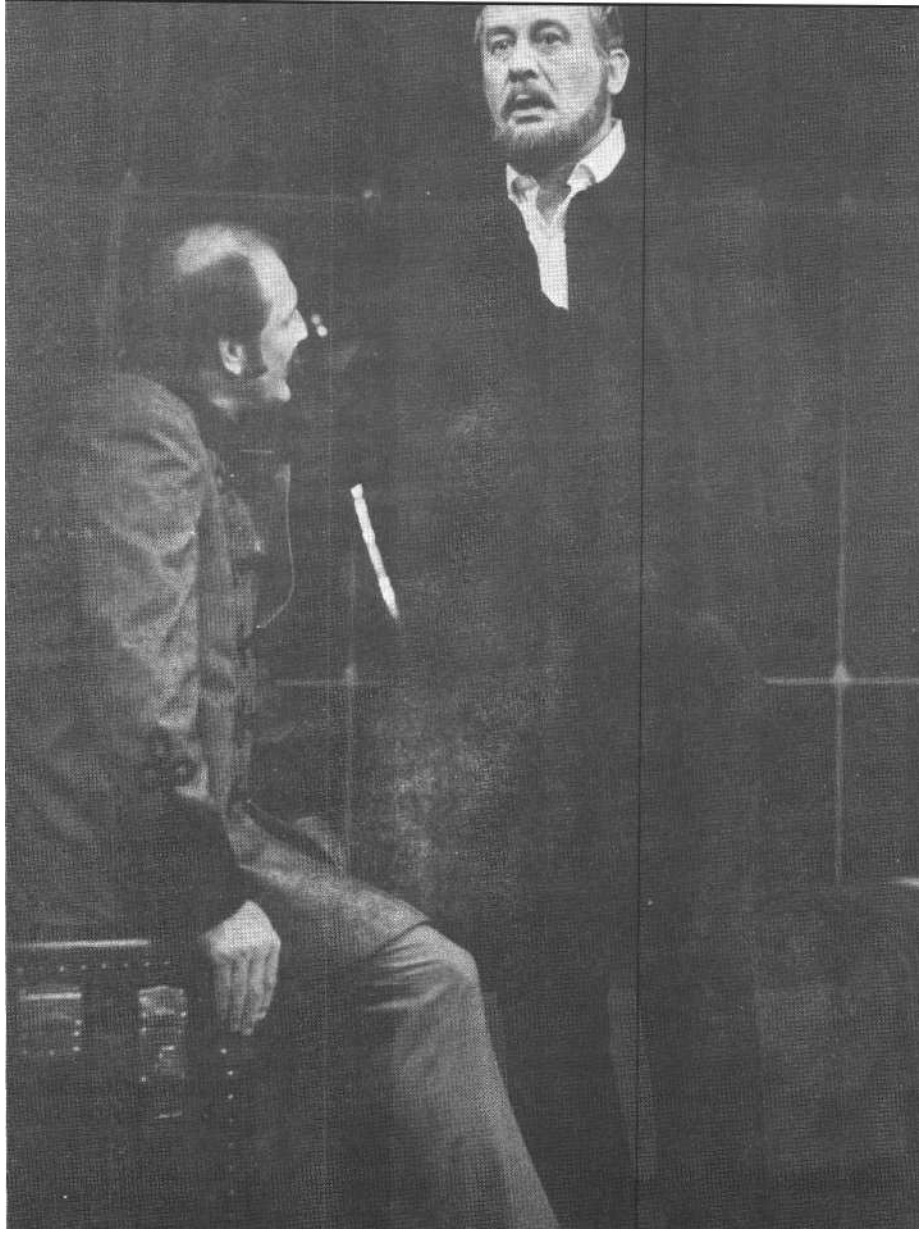
Ezt a nyugatiasságot helyesen engedi közvetve érvényesülni Seprődi Kiss Attila, s ezzel is teret nyit annak a finom stiláris motívumrendszernek, amely Németh László tollán Görgey és a meg nem jelenő - ám nem szükségképp eleve alárendelt - Kossuth világnézeti, történelem-szemléleti és presztízscsatáját a valóságos és látszatengedmények ellenére mindig a „klagenfurti remete" javára dönti

Németh László: Az áruló (kecskeméti Katona József Színház). Nagy Attila (Görgey Artúr) és Kovács Gyula (Moro)

el. A „lezuhanó üstökös" monumentálisabb, mint a nemzet égre álmodott állócsillaga. A szövegben akad célzás arra, hogy Kossuth Lajos „a maga szökdelő képzeletével" a keleties, ázsiai fajta realitásoktól elszakadó, szószaporító, ködvárépítő típusát testesítette meg. Kossuth és Görgey különbségét fokozza, hogy az előbbit, leminősítőn, olykor a női princípium felé taszítja az író, az utóbbinál meg mindegyre a férfiasságot, keménységet nyomatékosítja. „Ön azt mondja, Kossuth hazudik... - vitázik a tábornok tisztelőjével, Moro posztógyárossal. - De ezt nem úgy kell érteni, hogy nem hiszi azt, amit mond. ó úgy hazudik, mint az asszonyok, akikben az érzelem elborítja az elmét, s tényként állítják, amit kívánnak, s képzeletük ugyane hatásra, mint emlékezet működik." Moro szerint „Hogy asszonytermészet: egy államférfinak nem jó ajánlólevél..." - mire Görgey replikája: „Az eredmény mást bizonyít. Kossuthnál igen sokszor, s az asszonyoknál is. Vannak hazugságok, amelyek élesztői az életnek: ott, ahol az igazság elnyomja őket..."

Nem csupán az előnyösnél nagyobb távolságot tartó, csak befelé néző színészi játék következménye, hogy a címszereplő elszigetelődik a többiektől, s alig-alig jönnek létre fölvillanyozó figurakapcsolatok. Nagy Attila ugyan Görgey önszánásában, magafölmentésében melodramatikusabb az elfogadhatónál, ez azonban futó jelenség, s ettől még működhetne a szellemi-lelki találkozások kémiája. A baj az, hogy - sejtette az író is - az epikus és főleg az esszéisztikus elem elterpeszkedik a drámában, amely a tizenegy további szerep ellenére is kezdettől monologikus formát ölt. A rendezés, a színészi játék nem kontrázta, nem oldotta ezt, sőt mintha mindenki belement volna az önkéntelenül átvett magánbeszédbe. Nagy Attila Görgeyje megtartja magának a vívódásait. Önmagában is elegendő médiuma a morális vergődésnek; mások nélkül éli meg, s nem a hozzájuk való viszonyban az árulóságot. A mű drámai természete ettől csökevényes - ahogy ezt eddig valamennyi földolgozása és valamennyi kritikai analízise bizonyította. A félsiker eleve benne van a darab matricájában - aminthogy a *fél siker is* a főhős alakrajzában és erkölcsi küszködésében.

A Görgey-Kossuth viszonylat előbbit fölérendelő értékelésében a mentalitásbeli-historikus (nyugati és keleti típus), valamint a nembeli (asszonyos és férfias)



Kiss Jenő (Reviczky) és Nagy Attila (Görgey) a **kecskeméti előadásban** (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felvételei)**

különbségeken kívül a familiáris terminológia közvetett jelentéseivel is érvel az író. Kossuthot sokszor mint „Kossuth apánkat" említi ellenlábasa, s ettől egy csapásra gúnyosba vált a nevéhez tapasztott szó családias melege, bizodalma. Lefokozódnak a „fiak", akik apaként-atyaként szinte istenítik a nagy szavaktól lelkesítő beszédeiben ugyancsak nem tartózkodó államférfit; akik *a pater familiasban* keresik a *pater patriaet.* Németh mesteri íráskészségére vall, hogy ugyanakkor Görgey többszörösen kiemelt valóságos apasága visszaveszi, illetve átveszi Kossuth e szimbolikus rangját! Az ifjú hitves, Adél maga is némi gyermeki tisztelettel vonzódik urához a csöndes-szép szerelem mellett, s a korábban elvetélt első magzat komor emlékét épp most azzal feledteti, hogy a fogvatartottság paradox nyugalmában kihordja Görgey gyermekét. Legrosszabbkor - és legjobb-kor jön az apaságélmény, az újfelelősség, amelynek döntő része van abban, hogy a fővezér visszahátrál az öngyilkosság szakadéka széléről: családapának. Erősödik a motívum azáltal is, hogy Görgey vállalja bátyja két gyermekének nevelését. (Kecskeméten a kis Gyula és Károly mint Gyula és Karola jelenik meg, nyilván mert Bán Henrik és Bán Viktória találtatott valóban alkalmas, ügyes gyerekszínésznek. Nem is az életrajzi tényektől való elkanyarodást fájlaljuk az apró változtatásban. Németh László nagyon jól tudta, hogy két neveletlen süvölvényfiút kell adnia Görgey katonaszigora alá, hogy kibukjék belőle a keménykezű pedagógus.)

Hálójába fogja a drámát a testvéri viszony is. Szituációvá lesz az a konfliktus, melyet az író az ötvenes évek első felében átélt. Két vér szerinti testvérnek is jut szerep. Gida, Görgey bátyja derék, felesége szeszélyétől kormányzott, s ezért mindenben ingatag férfi. Ilyennek játssza a rövid jelenetében is sokféle karaktervonást villantó Lengyel János. A puhány, bizonytalankodó, nem teherpróbákra termett báty egyszerre szeretné és nem sze-

retné, ha az ő ereiben is Artúr vére folyna. Lengyel János csak azért indul öccse felé, hogy rögtön meghőköljön tőle, s ahogy idegenkedve hátrafelé lép, már készülne megint az ölelésre. Nem bírja, mert nem érti a másik közelét. Méltatlan rágalmak gyalázkodó rémhírével is előhozakodik, s bár jobb belátásra tér, ő is többé-kevésbé bűnösnek tartja öccsét. Nem attól könnyebbül meg, hogy nem az, hanem hogy ekként ő is mentesül, ha mentesül a családi szégyentől.

István, az ifjabbik fivér az ellenpélda. A tanítvány, a famulus, akire Németh éppen úgy vágyott mindig - eszméi igazolójaként, továbbvivőjeként -, mint Görgey. Turpinszky Béla hiteles külsőt, jó megjelenést, szép szóejtést kölcsönzött a figurának, rajongásában is csak néha érződött a mesterségesen csiholt tűz. Becsületesen megfelelt a jó testvér kívánalmainak, akiben az író és a hős maradék reményei összpontosulnak; aki az utókornak fogalmazza a krónikát.

Erőltetettség nélkül megférne a testvérek-viszonyban néhány további alak is. Reviczky, Görgey volt adjutánsa a tisztességet, a Látogató a tisztességtelenséget hozza Klagenfurtba. Kiss Jenő a hűség, a főhajtás mellé a fáradt távolságtartást, a már-már ironikus keserűséget is odavonja: a nemzeti szabadságküzdelem órája megállt, a történelemtől Görgey Artúrnak szabott idő visszahozhatatlanul elmúlt. Hollai Kálmán a rendezővel együtt jól választott, amikor csúszó-mászó gerinctelenség helyett katonás álorcában mutatta meg a becstelen embert.

Moro posztógyáros a főhős belső, vitatkozó énjeinek egyikeként is fölfogható. Részint azt mondja, amit a föloldozást áhító Görgey hallani szeretne, részint „végszavaz" neki, hogy ebbe a láncszembe akaszthassa a saját mondandóját. Nem csekély erőfeszítésébe kerülhetett Kovács Gyulának, hogy ebből a papirosalakból jellemet formáljon. Görgey közelében (és színpadi értelemben is) szuverén embert, akit akkurátus magabiztosságból, szelíden bogaras bölcselkedésből, a vagyon adta biztonságból gyúrt a teremtő. Ezen a „féltestvéri" körön helyezkedik el George, Görgeyné inasa is. Csiszár Nándor a halk, hű cselédek családiasságával, nesztelenségével teszi, amit kell. Nem alázza és nem emeli a figurát, aki tisztában van házon belüli fontosságával és jelentéktelenségével. Seprődi Kiss Attila Mainz könyvkereskedője, aki szívesen szerződne Görgey emlékirataira, hajlottságával a kisemberi hódolást érezteti, de kezét a várható haszon reményében dörzsöli.

A mértéktartó, puritán előadást jótékonyan borzolja Görgeyné és Moróné jelenléte. Sándor Erzsi Adélként változatos fénytöréssel, gazdagon éli férjének tüköréletét. Sokszor rajta, benne látszik, egy kézmozdulat megtörő lendületében, egy arcizom rándulásában az, amit Görgey messze néző szeme üzen. Csák Zsuzsa az értetlenek színes szabadságával szálldos barátnéja és a tábornok körül. Ez a kendőzetlen - azaz tarka jelmezekbe kendőzött - butuskaság csalafinta dolog. Életelixír is; és humorinjekció a zord számvetésű drámának. Mindkét színésznő meg-megpezsdíti az előadást.

A kecskeméti bemutató nem másította a darabról kialakított eddigi képet. Mint állomás lehet jelentős: egy hosszú távú vállalkozás magasabb pontjai felé segíthet. Egyébként Hermann István meg-állapítása látszik igazolódni: „...Németh dramaturgiája mennyiségileg kitűnően adagol, de mégis a minőség új foka, a *minőség forradalma* hiányzik belőle végül. *Az áruló* jellegzetes Németh László-i történeti dráma. Jellegzetes annyiban, amennyiben valóban egy történelmi félreértést szeretne tisztázni, tehát nyíltan és határozottan a félreértettség drámáját és a félreértések összetevőit akarja meg-rajzolni. Jellegzetes annyiban is, hogy hőse tipikus intellektuel, aki történelmi szerephez jutott. Szinte véletlenül, akarata ellenére. Végül jellegzetes annyiban, amennyiben csupán a portré érdekli itt a szerzőt..."

S mi érdekli Görgeyt? „Én a magam dolgát is úgy akarom nézni, ahogy Redtenbacher mellett a kókuszolaj szilárd és illó zsírjait..." Lenyűgöző a tárgyilagosság óhajtásának e vegytiszta megnyilvánulása. A dráma erényeit és fogyatékosságait mérlegelve mégis arra a prózai eredményre futja csak, hogy a történelem - nem kókuszolaj.

Németh László: Az áruló (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet és jelmez: Molnár Gabriella *m. v. Szcenika:* Vujovich György. *Rendezte:* Seprődi Kiss Attila.

Szereplők: Nagy Attila, Sándor Erzsi, Kovács Gyula, Csák Zsuzsa, Lengyel János, Maros Gábor, Kiss Jenő, Hollai Kálmán, Csiszár Nándor, Bán Henrik, Bán Viktória, Seprődi Kiss Attila.

P. MÜLLER PÉTER

Beilleszkedési zavarok

A Szingapúr, végállomás a Radnóti Színpadon

A hős, Kárpáti Péter darabjának főszereplője, mint azt a szerző nyilatkozatából tudhatjuk, nem kitalált személy. Csarnai Péternek hívták (a darabban Borza Gábor a neve), és Csepelen élt, ha éppen nem szökött át a határon, vagy nem ült börtönben, vagy nem lóversenyezett és így tovább. A darabot a szerző az ő emlékének ajánlja, mert a mintául szolgáló személy időközben elhunyt. Mint Kárpáti a műsorlapon írja, a darabnak „még csak a felével voltam készen, mikor 1986. június 18-án a darabban szereplő kocsmában fényes nappal egy ismerőse elvágta a torkát".

A háromfelvonásos, kéziratban százhúsz oldalas *Szingapúr, végállomás* 1983. július 20-a és december 25-e között játszódik. A műbeli történet - a főhőshöz hasonlóan - valóságos, a mellékalakok kitaláltak. Csepelen vagyunk, ottani utcákon és kocsmákban, „halmozottan hátrányos helyzetű" emberek életközegében. A történet, mely a dokumentálható hitelesség látszatát igyekszik kelteni, kronologikusan és párhuzamosságokban halad előre. Az elsődleges dramaturgiai szervező elv, a lineáris cselekményvezetés mellett - igaz, csakjárulékosan- jelen van a szimultán jelenettechnika is. A szerzőnek az a törekvése, hogy jól kontúrozott helyzetek füzérére építse föl ezt az - egyébként szétfolyó és kohéziós erővel nem rendelkező - életanyagot, lényegében csak az első felvonásban sikerül, valamint a harmadik felvonás két (második-harmadik) jelenetében. A második rész meglehetősen túlírt, funkciója az ottani négy jelenetnek tulajdonképpen csak a környezetrajz és néhány kapcsolati vonatkozás színezése. Emiatt az egész darab túlterheltté válik: a mű több anyagot akar mozgatni, mint amire a konstrukció szempontjából szükség volna. A mennyiségileg több anyag azonban nem teszi a szöveget minőségileg többé: azaz az epikus életanyagot drámaibbá. Épp ellenkezőleg: a sok környezeti adalék a drámaiatlanság irányába hat.

A mese röviden a következő: Borza Gábor egy nyári estén egy csepeli játszótéren találkozik ismerősével, Noémivel, akivel ott, ahogy mondani szokás, össze-

jönnek. Olyannyira, hogy a lányáért aggódó és ezért eléje menő apa szemtanúja lesz a közösülésüknek. Noémi másnap az apjával elmegy a rendőrségre, és feljelentést tesz nemi erőszak miatt. Borzát elfogják, útközben azonban megszökik. Egy hét múltán a pomázi alkohológiai osztályon találják meg, és onnan viszik el a rendőrök. A Noémivel való szembesítés és a vizsgálat eredménye-ként a nyomozó elejti a vádemelési indítványt - ellenben a rendőrautóból való szökésért Borza egy évet kap. A darab végén a balassagyarmati börtönben, a beszélőn látjuk.

Kárpáti Péter: **Szingapúr, végállomás (Radnóti Miklós Színpad). Noémi: Egri** Kati és **Borza Gábor: Dörner György**

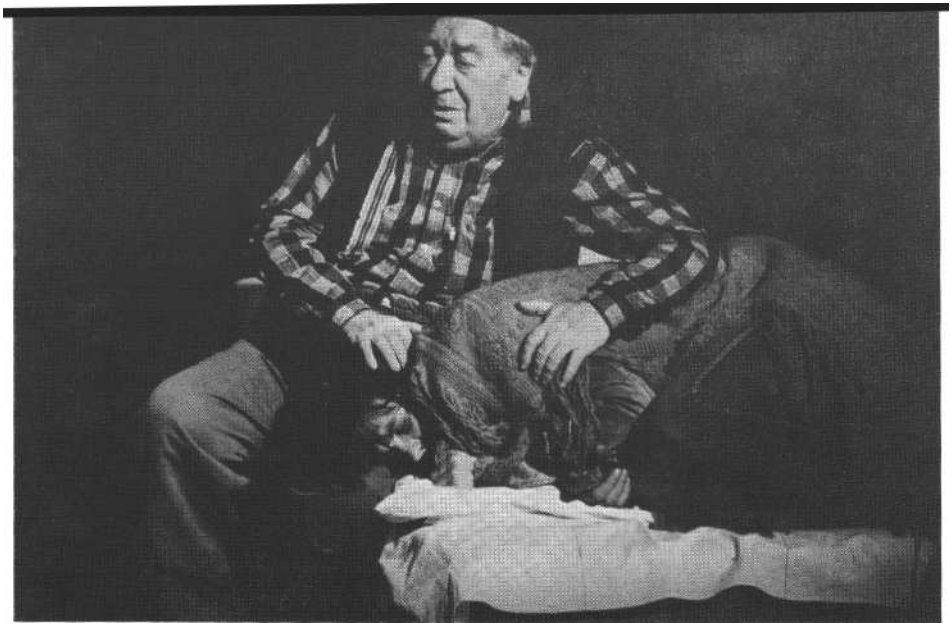
Az író számára a mese elmondásával legalább egyenértékű, de talán még nagyobb jelentőségű is annak a külvárosi élettérnek a bemutatása, amelyben a darab szereplői léteznek. Ennek az élettér-nek a leírása és érzékeltetése ebben az ismertetésben már korántsem olyan egyszerű, mint a történet vázának elmondása. Az élettér ugyanis - noha látszólag egynemű, meglehetősen redukált - nem kedvez az általánosító-összegző megfogalmazásoknak. Erről a társadalmi közegről vannak ugyan valamiféle ismereteink (még inkább elképzeléseink) és fogalmaink, amelyekkel leírjuk és értelmezzük ezt a réteget, ezek azonban jellegzetesen értelmiségi elgondolások, amelyek csak bizonyos fokig tudnak közel fér-kőzni ehhez a világhoz. Érzésem szerint Kárpáti Péter affinitása is megtörik egy bizonyos ponton, és ami fogalmaink szerint társadalmi beilleszkedési zavarokkal küzdő, halmozottan hátrányos helyzet-ben lévő, más módon kommunikáló réteget intellektualizáló szempontból, és ezért némileg hamisan ábrázolja. Ennek a torzulásnak szimptomatikus jele az a *sajnálat,* ami a szerzőnek a szereplőkhöz (különösen a Borzához) fűződő viszonyából sugárzik. Nemcsak a sajtóbeli nyilatkozatai, hanem az egyes jelenetek. ezek felépítése is erről a szerzői részvétről tanúskodnak.

A részvét, illetve a sajnálat mellett a másik viszony, amely e világ megjelenítésében tetten érhető, az az *egzotikumra való rácsodálkozás.* Nemcsak Szingapúr a végállomás, hanem Csepel-sziget is. Az előadásban bejátszott videók világa: az indokínai dzsungelharc, a zsoldoslét a Radnóti Színpad közönsége számára nem egzotikusabb, mint a Gödörnek becézett kocsma világa és az a társadalmi periféria, ami a darabban megjelenik. Kárpáti Péter bizonyára nagyon jól ismeri ezt a közeget - és a mű arról tanúskodik, hogy tehetséggel meg is tudja jeleníteni -, de ez nem hozza közelebb számunkra ezt a világot. Az egzotikumhoz az ember jellegzetesen *kívülállóként* viszonyul. Rácsodálkozik, megborzong a másságától. úgy próbál hozzá közel férkőzni, hogy bármelyik pillanatban elugorhasson. úgy akarja megérinteni, hogy ő maga érintetlen maradjon. Vagyis felülről, megítélő módon néz rá az egzotikusnak érzékelt világra, saját felsőbbrendűsége biztos tudatában.

A Szingapúr, végállomás a tényekre épülő fikció sajátos elegyét adja, melynek a kortársi irodalomban (nálunk és körülöttünk) számos képviselője van. A darab szemléletén és ábrázolásmódján is ott érezhetők ezek a reminiszcenciák: a magyarok közül Fejes Endréé, Moldova Györgyé, akik sikerüket egykor egy nem vagy alig ismert életanyag tényei feltárásának köszönhették. A tényekre építő modern irodalmi törekvés - írja Almási Miklós - „két fejlődésirányt foglal magában - a valóság *érdekességének,* a tények esetleges, néha éppen lényegre villantó kaleidoszkópját és az érdekesség álcája mögötti, pusztán sejtető - ki nem mondott - összefüggések előrejelzését". (*Kényszerpályán,* 1977. 327. old.) Kárpáti Péter ebben a darabban az érdekesség, a köz-napiban megmutatkozó kuriózum, a kül-városi egzotikum nyomába ered, de nem férkőzik az érdekesség álcája mögé.

A csepeli Kalmár József utca és Tölgyes utca környékének lakói között a dráma főhőse is kuriózum. Nem mintha Borza Gábor nem lenne a Gödör közönsége közül való. Ő azonban másnak látja a világot, mint a környezete. Ahogy a szerző írja a mintául szolgáló személy-ről: „ahol én házakat láttam, ott ő őserdőt látott, ahol én utat, ő görbe ösvényt". Ez az egyéni világlátás, az eltérés, a darabban jelzett két másik mozgásirány *között* helyezkedik el. Jani, Borza Gábor öccse a beilleszkedést képviseli (neki nincsenek efféle zavarai), a másik oldalon Karcsi, a deliráló, leépülőfélben levő fiú (akit Gábor apja a darab végén magához vesz, s így jelképesen a fiává fogad) a lumpen-lét kiteljesedésének példája. Gábor sem ez, sem az, hanem az alternatíva mindkét útjától egyformán eltérő, azaz innen és onnan nézve is: deviáns. Ő sem az apai mintába: a szoba-konyha ócska világába, sem az öcsféle panelperspektívába nem tud beilleszkedni. E két minta különbsége persze nemcsak a lakások különbözőségével fejezhető ki. Az öcs feltornázta magát a „kisproletár" konszolidált életnívójára, míg az apa lecsúszott a lumpenlét szintjére. Gábor sem ezt, sem azt nem akarja, de vágyainak nem talál reális tárgyat. A darab egészen gyermeteg világában ő képvisel valami gyermekit, amivel láthatólag kivívja a szerző szimpátiáját. E megkülönböztetett írói megítélés jele a Gábor alakjához rendelt poézis: a fiú versszeretete, a nyitójelenetben a börtönbeli szavalóverseny felidézése.

A főszereplő és családja mellett a másik részletesebben kidolgozott rétege a darabnak a Noémi és az apja közötti viszony. Noémi Borza Gáborhoz íróilag is olyan lazán kapcsolódik, mint az ábrázolt életszeletben: csak a játszótéri jelenetben és a szembesítéskor találkoznak. (A játszótéri jelenet tulajdonképpen egy helyzet, noha az író beiktat egy ezt megszakító jelenetet.) A lány-apa kapcsolatban ismét egy olyan írói szemléletet ismerhetünk fel, ami kívülről, megítélőleg ábrázol. A dialógus és a szerzői instrukciók is egy nyilvánvalóan ödipális helyzetet exponálnak. Ez azonban ismét csak egy jellegzetesen értelmiségi nézőpont, és a darabból ebben a vonatkozásban is „kilóg a konstrukció". Asztalos István ötvenéves munkásember lehet, hogy nagyon szereti a lányát, és féltékeny minden férfira, aki a lánya közelébe kerül;

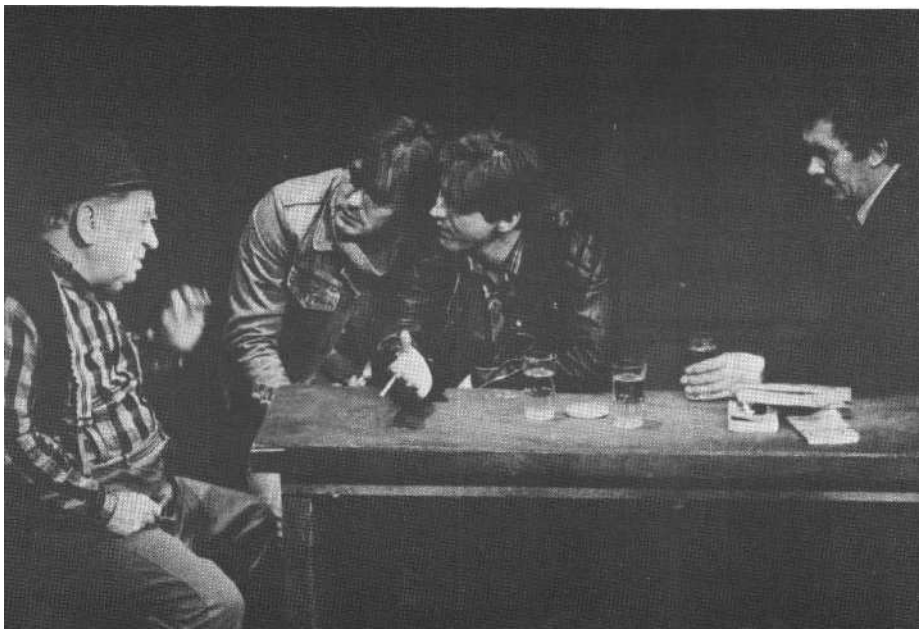


Csákányi László (Lajos) és Nagy Sándor Tamás (Karcsi)

lehet, hogy meg tudná ölni azt, aki lefekszik Noémivel, de az íróilag nem hiteles, ahogyan ő maga kezdeményez a lányával nyíltan erotikus helyzetet. Nem egy hite-lesen megformált kapcsolat, hanem ennek az írói *értelmezése* jelenik meg itt. E túlságosan direkt és magyarázó módon ábrázolt viszonynál sokkal többet lehetne elmondani a látens folyamatoknak azzal a titok és tabu övezte sejtelmességével, amely egy ilyen kapcsolatot jellemezhet.

A darabban a fenti szereplőkön kívül mindenki más epizódalak. Funkciójuk egyfelől a környezetrajz, másfelől a történet előremenetelének szükséges tartozékai ők. A szereplők láncolata mellett a szerző bizonyos motívumokkal is igyekszik növelni a darab összetartó erejét. Lajstromba vétel helyett csak utalok néhányra: a darab egy gyerekdallal, illetve annak értelmezésével indul (első jelenet, Gábor és Noémi), „Hull a hó, hull a hó, mesebeli álom. . .". Erre, a zúzmarát fújdogáló Télapó képére felel a befejezés (karácsony van), amikor - a darabban és az előadásban is - Gábor apja a beszélőn egy csoki-Mikulást ad a fiának. Ilyen a „Kék fény"-motívum: azon az 1983. július 20-i estén ez a műsor megy a tévében - s ehhez kapcsolódik a darab egész „bűnügyi" szála, a feljelentés, letartóztatás, szökés, körözés, szembesítés stb. Ugyancsak motívumnak nevezhetjük a darab címét is értelmező *videót,* mely - a szerző utasítása szerint - a felvonások szünetében szórakoztatja a közönséget. (Verebes István rendezésében az egész előadás folyamán: valamennyi felvonás előtt és utána, illetve minden jelenet között.) A főhős is feltehetőleg egy videofilmből szerezte azt az élményét, amelyről a kórteremben a nővérnek így beszél: „Tudja, kik azok a zöldsapkások? Ledobják a dzsungelbe, az őserdőbe és nincs velük, csak egy kés (...) Megadják, hogy találjon ki a sűrűből, találjon egy ösvényt, hogy mondjuk három hét múlva legyen Szingapúrban, de ha késik egy órát, akkor visszadobják." (Ezt követően hangzik el a darab címe is.)

Jelenet az előadásból: Csákányi László, Nagy Sándor Tamás, Dörner György és Csíkos Gábor (Asztalos) (Iklády László felvételei)



Az előadás, melynek bemutatójára a főszerepet játszó Dörner György balesete miatt 1987 októbere helyett ez év januárjában került sor, megnöveli a videobejátszások számát és szerepét. Ez a - darab olvasása előtt általam rendezői ötletnek vélt - megoldás különös helyzetet teremt. A Radnóti Színpad kicsiny játékterének két oldalán (és az emeleten ülő nézőknek a színpadnyílás jobb felső sarkában) egy-egy tévékészülék látható. (A fölső készülék a kocsmai jelenetekben a színpad felé fordítva működik.) Az előadás egy indokínai dzsungelharcot bemutató, németre szinkronizált amerikai filmbejátszással kezdődik. Nem véletlenül írtam azt, hogy *ezzel* kezdődik az előadás, és nem azt, hogy a darab *előtt* vetítenek videót. Ezek a bejátszások ugyanis szerves részei, a rendező részéről tudatosan belekomponált mozzanatai a produkciónak. A darabban a videóval kapcsolatban ez az instrukció áll (az első felvonás végén): „A szünet alatt a büfében és máshol videofilmek mennek, színesben és természetesen német nyelven."

Verebes István azzal, hogy nemcsak a szünetben, hanem a jelenetek között is videofilmeket vetít, egyfelől kitölti az átdíszletezés idejét, másfelől viszont sajátos befogadói helyzetet teremt. Tévét (videót) vélhetőleg másként kell nézni, mint színházat. A különböző műfajú - pornó, horror, akció, háborús, zenés stb. - videókból bejátszott szalonképes részletek láttán a néző azt a feszültséget éli át, amelyet egyébként is érezne e filmek láttán. Tanulságos élmény érezni, menynyire *lebilincselnek* ezek a részletek (vö. Lukácsnál a lebilincselés-felcsigázás ellen-tétét), és átélni azt, hogy *még egy kicsit* jó volna nézni. A video ilyen jelenléte egy-szerre magyarázat és ellenpont is az elő-adásban: közvetlenül jelzi azt az élmény-anyagot, amely a darab szereplőit bombázza (a Gábor és öccse közti konfliktusban egy videoüzlet is szerepet játszik), illetve láttatja azt a fényévnyi távolságot, ami e mélyben tengődő réteg és a videón rögzített világ között van. A darab természetesen „nem veheti fel a versenyt" a bejátszott videókkal - de ezt nem is azon a módon és szinten kell befogadni. A filmek közvetlensége és hatásra orientáltsága azonban előbbre tolakszik az elő-adás kis részleteket bontogató folyamatainál. Az eredmény egy paradoxon: a video e világ hiteles megjelenítésében - mondjuk így - nélkülözhetetlen, ugyan-

akkor akadályozza, de legalábbis megnehezíti a darab érvényre jutását. A video tömegkommunikációs médiuma elcsábítja a kisszínpad rétegközönségét.

Verebes István nyilatkozata a bemutatóra készülve, hogy „egy év során már másodszor egy fiatal magyar író darabját viszem színpadra a Radnóti Színpadon. Márton László után most Kárpáti Péter a szerző. Akit - éppúgy, mint Mártont - be kell érnem, hiszen ő is tíz évvel, sőt többel fiatalabb nálam. *A Szingapúr, végállomás* című dráma frissebb, romlatlanabb figyelmet követel részemről..." (Ország-Világ, 1987. X. 21.) Ami a fiatalabb szerző „beérését" illeti, ez sikerült, s a darabon végrehajtott rendezői beavatkozások az előadásnak és a műnek is előnyére váltak. Verebes gondosan lenyesegette a szövegről a didaktikus, illetve direkt vadhajtásokat - nem hangzik el például a Noémi és apja közti jelenet végén az itt meglehetősen szájbarágós szerzői instrukcióként szereplő dal, Mary Zsuzsa *Mama* című száma. A rendezés másik összetevője a nagyjelenetek redukciója. Ez azt jelenti, hogy - gondolom, elsődlegesen a színpad méretei és lehetőségei miatt - a tömeg-, illetve csoportos jelenetek (például a rendőrségi feljelentés, beszélőn a börtönben, a vonaton) ugyanolyan intim jelenetekké válnak, mint a többi: nincsen statisztéria. (A csökkentés a tárgyiasságok körében is megjelenik: a kocsmában rexasztal helyett pörgetős foci van, a kórterem hat- helyett háromágyas.)

Ami így esetleg elvész, azt a rendező néhány szellemes megoldással pótolja. Így a feljelentési jelenetben apa és lánya egy kisablakon hajolnak be - felénk, nézők felé -, és így adják elő a mondókájukat. A záróképben a vasúti vagon helyett elegendő egyetlen csomagtartós műbőr ülés a rá összpontosuló fénnyel, hogy a hazautazás körülményeit jelezze. Ezeknek a megoldásoknak szoros kapcsolatuk van a színpadképpel, amit Kiss-Kovács Gergely tervezett. Az előadásban díszletről tulajdonképpen nem beszélhetünk, mert a csupasz színpadra beállított egy-két tárgy csupán az, ami az előadás környezeti-képi hátterét adja. Az első jelenetben egy trafó és egy gyerekcsúszda, a másodikban egy ágy, a kocsmai jelenetekben egy pult, egy asztal néhány székkel (meg a „csocsó"). Az egész színpadkép sivár, de nem abban az értelemben, hogy ezzel a darab világát érzékítené meg, hanem úgy, hogy szegényes és átgondolatlan. A díszlet csupán gyenge *illusztratív* szerepet tölt be az előadásban, és nem válik a játék szerves tartozékává, a produkció összhatását erősítő elemmé. Tordai Hajnal jelmezei közül a Noémihez kapcsolódóak túlzottan elegánsak. Janié, Lajosé (Gábor apjáé), Asztalosé (Noémi apjáé) jól eltalált, Borza öltözékén pedig ugyanaz a másság érezhető, ami a darabbeli helyzetét is jellemzi.

A főszerepben Dörner György intellektuálisabb alkatú színész, mint amilyen Borza Gábor karaktere. Ez az elő-adásnak annyiban van hasznára, amennyi-ben a Gábor és környezete közti különbséget erősíti, de ugyanakkor csökkenti az alak számunkra való másságát, különbségét. (Mindez nem alakítás, hanem alkat kérdése.) Ami Dörner György alakítását illeti, az jól kidolgozott, végiggondolt munka. Tartózkodik a csábító közhelyektől, melyekkel a beilleszkedési zavarokkal küszködő főhős jellemezhető volna, és egyéni arcot ad Borza Gábor alakjának. Különösen az apjával és a Noémivel közös jeleneteiben játszik árnyaltan, hitelesen. Az apa, Csákányi László (vendégként) egy a pályán már sokszor eljátszott alakot formál meg, a züllött, alkoholista, önsajnálatban fetrengő öreg figuráját. Meghívása a szerepre nagy nyeresége az előadásnak. Főként azokban a helyzetekben mutat fel mélységeket, ahol a tehetetlenséget megjátszó és a fiával kommunikálni képtelen apát láthatjuk.

Egri Kati (Dörnerhez hasonlóan) különbözik a darabban megírt szerepétől. Az ő színészi alkata is szellemibb Noémi karakterénél. Ezt az alkati meg nem felelést főként mimikával és az artikuláció durvultságával igyekszik ellensúlyozni. A figurában azonban több van annál, mint amennyit belőle megjelenít. Az apját játszó Csíkos Gábor az aggódást, a méltóságot és a kicsinyes ravaszságot (amellyel Borzát kinyomozza) egyaránt érzékelteti. Karcsi szerepében Nagy Sándor Tamás a vegetatív szintre leépült „óriás csecsemőt" játssza el. Nemcsák Károly - Borza öccseként - pedig, már az epizódalakítások közé átvezető szerepében a beijedős, de nagy hangú „kisproletárt" mutatja be. A mellék-szereplők közül említést érdemel Keres Emil (a kórteremben Villont szavaló beteg), Dőry Virág (a csábuló nővérke), Somhegyi György (a videóval üzletelő Viktor) és Kelemen Csaba (a nyomozó) szerepében.

Kárpáti Péter: Szingapúr, végállomás (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet: Kiss-Kovács Gergely. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Zenei munkatárs:* Novák János. *Szcenika: É.* Kiss Piroska. *A rendező munkatársa:* Kun Magda. *Dramaturg:* Zsótér Sándor. *Rendező:* Verebes István.

Szereplők: Dörner György, Csákányi László m. v., Nemcsók Károly, Egri Kati, Csíkos Gábor, Nagy Sándor Tamás, Keres Emil, Dőry Virág, Somhegyi György, Kelemen Csaba, Verdes Tamás.

ERDEI JÁNOS

Züllesztő ügyszeretet

Új magyar drámák Szegeden és a Tháliában

Előadás a semmiből

Ben Turán Róbert *Melina* címet viselő drámáját mutatta be a Szegedi Nemzeti Színház a színészklubból leválasztott féltenyérnyi színpadon. A barlangszerű, rendkívül szűk s ráadásul szellőztethetetlen helyiség, ahol a harmadik (leghátsó!) sorban ülő nézők már csak görnyesztett háttal „ülhetnek", gyakorlatilag alkalmatlan színházi előadás tartására.

E magyar darab iskolapéldája a szerzői dilettantizmusnak, s ennyiben figyelmet érdemel. Ugyanis nem egyszerűen rossz, hanem a színpadi törvényszerűségek teljes figyelmen kívül hagyása (nem ismerete?) következtében totálisan elrontott darab. A mű egyébként az emigrációban élő s az állampolgárságától is megfosztott Melina Mercouri egy napját idézi fel. Azt, amelyiken a junta „jóvoltából" édes-anyja temetésére hazatérhetett. Volt barátjával s egykori szeretőjével (vőlegényével) beszélgetve tölti az időt, mígnem lassacskán kiderül, azok nemcsak hogy a titkosszolgálat emberei, de egyenesen öccsének gyilkosai. (Némi bonyodalmak után mégis eltávozhat Melina, de már nem azaz ember, aki volt. Megfelelő előadás és darab esetén a néző nyilván megrendülhetne, s nem akként távozna, ahogyan érkezett; s így rendben is lennénk.)

A bajok azzal kezdődnek, hogy mindenre Ben Turán nem rávezeti a nézőt, hanem a minden szempontból tökéletesen előkészítetlen második részben egyszerűen a nyakába zúdítja a problémákat. Természetesen nemcsak Ibsen modorában lehet darabot írni, és sokkhatásról is hallott már az ember, de Ben Turán egyszerűen elfelejt gondoskodni arról, hogy az első részben bármi érdemleges történjék. Az idősebb barát ugyan időről időre megpróbálja lefektetni a művésznőt, volt vőlegénye szintén, de ez önmagában roppant kevés. Igaz, ami igaz: egy selyemfiú is rá-rátör (ugyanazért)... A dialógusok pedig olyanok, mintha egy-két, művészkörökben játszódó rossz hollywoodi film emléke keverednék két-három hasonló témájú „szocialista realista" mű dialógusaival.

Mivel azonban a szituáció valóban drámai, s a második részben végre - elsősorban a rendkívül fegyelmezett színészek

heroikus erőfeszítésének és szakmai tudásának köszönhetően - eltűnik az első rész végére már fojtogató unalom (az általam látott előadáson egy néző a „színpadon" átcsörtetve ki is ment), a dolog végre annak látszik, ami: egy elrontott drámának. A változatlanul hemzsegő dramaturgiai ügyetlenségek ugyan változatlanul bosszantóak, de - hála a színészeknek! - legalább nem elviselhetetlenek. (Csak ízelítőül néhány írói-dramaturgiai ügyetlenség: Melina útleveléből a szerző - rossz krimibe illő eszközzel (fakuló vegytinta) - tünteti el a pecsétet és az aláírást, de ebből semmi sem következik, a művésznő távozhat az országból... Melina volt vőlegényétől már oly részletességgel értesül öccse bestiális meggyilkolásáról, s attól úgy összetörik, hogy az öreg barát titkosszolgálati ezredesként való színre léptetésének már nincs dramaturgiai funkciója.)

Sándor János rendező két dolog miatt akár meg is dicsérhető: biztos kézzel és igen határozott színészvezetéssel viszi színpadra a majdnem semmit. (Bár a játék megváltozott teréről, hogy nincs színpad, s a nézők karnyújtásnyira ülnek a játszóktól, egyszerűen nem vesz tudomást: hagyományos előadást rendez.) S ezzel a semmivel még meglehetősen határozott mondandója is van, amihez megfelelő színpadi eszközt talál: a nézőtérre érkezőket a bejárati ajtónál a szállodai szobalányt alakító Hőgye Zsuzsa s a szobapincért játszó Somló Gábor fogadja s tereli be. A mi életünk terének egyik lehetséges folytatása hát az a szállodai szoba, ahol ez az iszonyatos(an megírt) dráma játszódik. Mondom, akár dicsérhetném is a rendezőt, ha valamennyi érdeme nem törpülne el egyet-len, ám eredendő vétke mellett: ezt a darabot mélyreható és nagyon alapos dramaturgiai beavatkozás nélkül szín-padra vinni merénylet a közönség, de legfőképpen és megbocsáthatatlan módon merénylet a színészek ellen. Ugyanis a lehetetlennél lehetetlenebb helyzetek-ben (a címszerepet alakító és végig bizonytalan Fehér Ildikó kivételével) - szinte remekelnek.

Bobor György például az ugrásszerűen feljavuló második rész nyitójelenetében lép színre. „Természetesen" az ablakon mászik be az alvó Melina szobájába, hogy mint a párt titkos katonája elébb felderítse a „poloskákat", majd ezt követően átadja azt az „anyagot", amit Melinának kell külföldre juttatnia. Szerencsére arra is van ideje, hogy összevitatkozzék az emigrációt képviselő művésznővel arról, hogy szabad-e fiát a fasiszták egyetemére járatnia. Bobornak, fojtott indulatával sikerült hitelesítenie ezt a csupa rossz közhelyből összetákolt figurát, sőt az engedelmesség és a parancsok végrehajtása szülte kétségbeesés állandó és egyidejű érzékeltetésével az alak szánandó és siralmas szeretetreméltóságát is - már-már torokszorítóan.

Bognár Zsolt Melina volt vőlegényét adja, s ismét csak azt kell írnom, igen jól. Okos, hideg, acélkemény férfi. Az édes pokolból, Melina szerelméből kizuhanván ismerte meg az életnek azt a reménytelen oldalát, melyet ismerni az okosság maga, s aminek megpillantása (legtöbbször) vagy összeroppantja, vagy (nagyon-nagyon ritkán) gyémántkeménnyé edzi a lelket. Bognár, igen finom színészi eszközeinek köszönhetően, azt is hibátlanul érzékelteti, hogy okossága és keménysége valójában nem más, mint a paradicsomból való kizáratásának tudomásul vétele. Csupán azért nem könyörög folyamatosan zokogva és térden Melina szerelméért, mert tudja - úgyis hiába tenné. Lélek és test, személy és szituáció eme végletes diszkrepanciájából eredezteti. Bognár Laszkosz jellemének spiclivé hanyatlását. (S egyedül itt, ezen az egyébként legfontosabb helyen dicsérőleg kell szólni a szerzőről is. Ez az a drámai mag, amit drámaköltőkhöz méltó érzékenységgel észrevett, de amit nem bontott ki, épp csak körvonalazott. Éppen ezért minősíthetjük őt jó értelemben „dilettánsnak" s nem antitalentumnak.) Bognár alakításában az a már-már lenyűgöző, hogy játékában moralitás és amoralitás vélt határai feloldódnak. Lehetet-len és elviselhetetlen helyzete ellen okkal, de egyre lehetetlenebb és elviselhetetlenebb eszközökkel küzdő lélek vergődésének állomásaiként láthatjuk múlt-ja felidéződését, spiclivé züllését. Laszkosza úgy van túl jón és rosszon, hogy az is érzéki valósággá válik: a realitást nem a jó és a rossz dolgok alkotják, hanem a lélek, mely elvesztvén a dolgai - és fő-ként önmaga - felett az uralmat, nem egyszerűen „rosszá" lesz, hanem az iszonyathoz, az elviselhetetlenhez közelít, s ennek közelítő kínjaitól igyekezvén szabadulni, tesz tönkre másokat. Akit Laszkosz elsőként följelent, az Melina későbbi férje.

Ha a darab, mondjuk, *a Júdáskor* címet viseli, s Laszkosz a főszereplője, úgy akár jó darabbal gazdagodhatott volna a magyar drámairodalom. Így viszont e modern kori tragédia magja köré egy rossz krimi íródott, ráadásul egy megíratlan, sablonos díva ellenállóval a főszerepben.

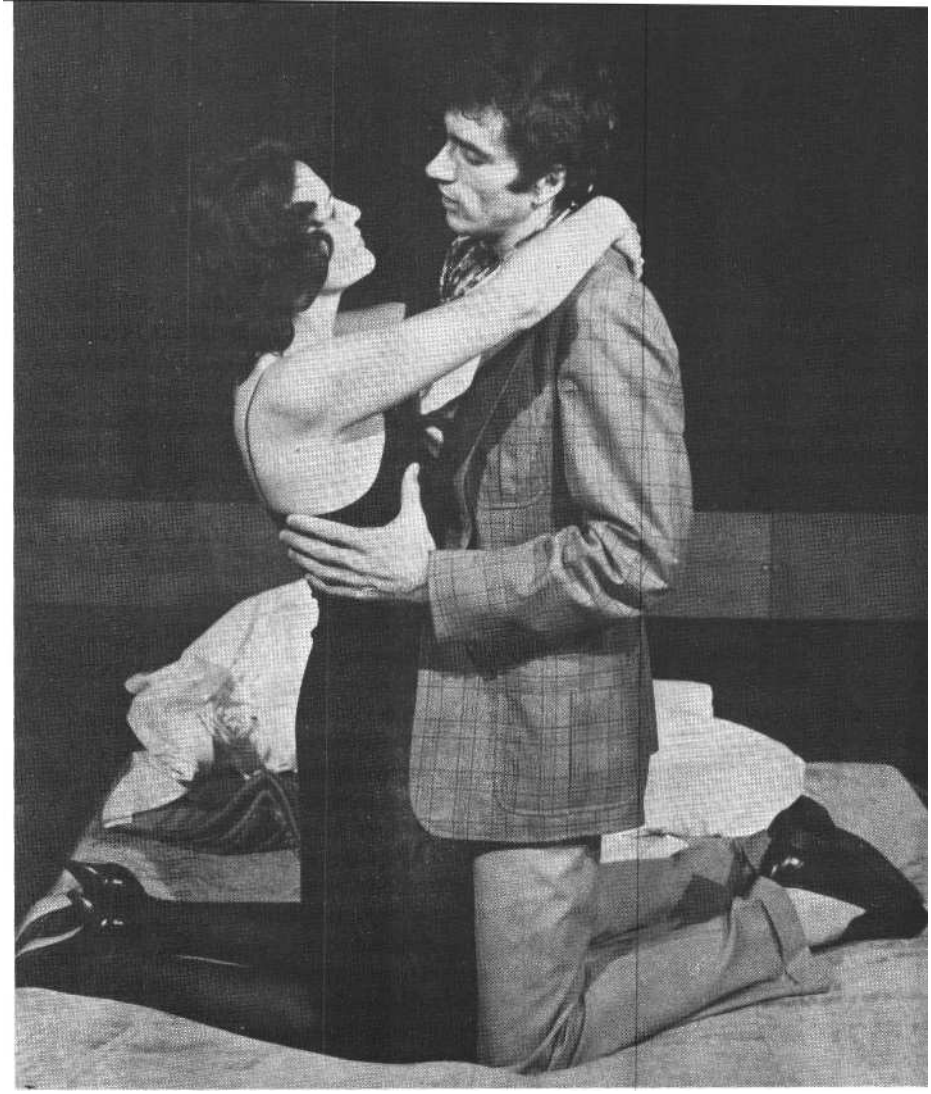
Lehetetlen színpadi helyzetek során kell átvergődnie Király Leventének is, míg hozni tudja a kiugrott színészből gyümölcskereskedőnek álcázott titkosszolgálati ezredes figuráját. Javarészben arra kényszerült, hogy összefüggéstelen, széteső helyzetgyakorlatokban csillogtassa jobb sorsra s főként eljátszható szerepekre érdemes tehetségét. Hőgye Zsuzsa és Somló Gábor számára a besúgó szobapincér, illetve a besúgóvá züllő szobalány szerepe (?) természetesen nem jelentett problémát. Alakításuk egy jó darabban is helyén lett volna. Problematikus volt viszont, hogy a rendezői koncepció épp őket (két ismeretlen statiszta helyett) kárhoztatta arra, hogy az ajtóban fogadják a nagyérdeműt. Szeged kisváros, a művészek pedig ismertek, s így a két némaságra kárhoztatott ajtón-álló felé nemcsak a „szevasz"-ok röpködtek, de a kérdések is, „te meg miért állsz itt?". Náluk is kínosabb és főként kényelmetlenebb helyzetbe hozta a rendező a főszereplő Fehér Ildikót; ő a Laszkosszal beteljesülő nász után az egész szünetet kénytelen az ágyon heverve tölteni. Ennek ugyan az ég egy világon semmi értelme, viszont jó nehéz. Ha az ezt eredményező instrukció valamiféle fegyelmi büntetés része vagy egésze, úgy a művésznő bizonnyal ezt érdemelte, de a közönségnek mi köze ehhez?! Paradox módon szintúgy dicsérőleg kell szólnunk a művésznőt le-lerohanni akaró selyemfiút alakító Both Andrásról is. Ugyanezek a gesztus(ok), ugyanez a hanghordozás egy közepes amerikai filmvígjátékban helyénvaló lett volna. Vele együtt csak reménykedhetünk, hogy tehetségét majdan egy valódi drámában is alkalma lesz megcsillantani.

Se darab, se előadás

A Thália színpadán bemutatott *A pápa és a* császárról írottakat egy sajnálkozással kell kezdenem. Kár, hogy a közönség nem mutat kellő érdeklődést! Holott a darab olyannyira izgalmas, hogy a kritikus - feszültségét oldandó - megszámolta, hány üres hely tátongott a mű harmadik előadásán. A megvizsgált háromszázhuszonnégy szék (zsöllye közép) közül egyszáznégy volt üres. Példátlan és elítélendő közöny, melyen az ültetés ügyessége sem segített (az első sor teli volt, s csak a tizenhetediktől - ahogyan mondani szokás: - tök üres!).

A mű VII. Pius és Napóleon - két, a: egyház és az állam viszonyát szabályoz(konkordátum megkötésével záruló - el lentétét igyekszik drámai formába öntc ni. Maga a darab valamikor 1809-ben, tehá akkor kezdődik, amikor az első, egyébkén egészen 1905-ig érvényes - egyháztörté neti jelentőségű konkordátum már nyolc éve megköttetett; sőt Napóleon, mintegy ellentételezésként, öt éve a franciák pápa által felkent császára.

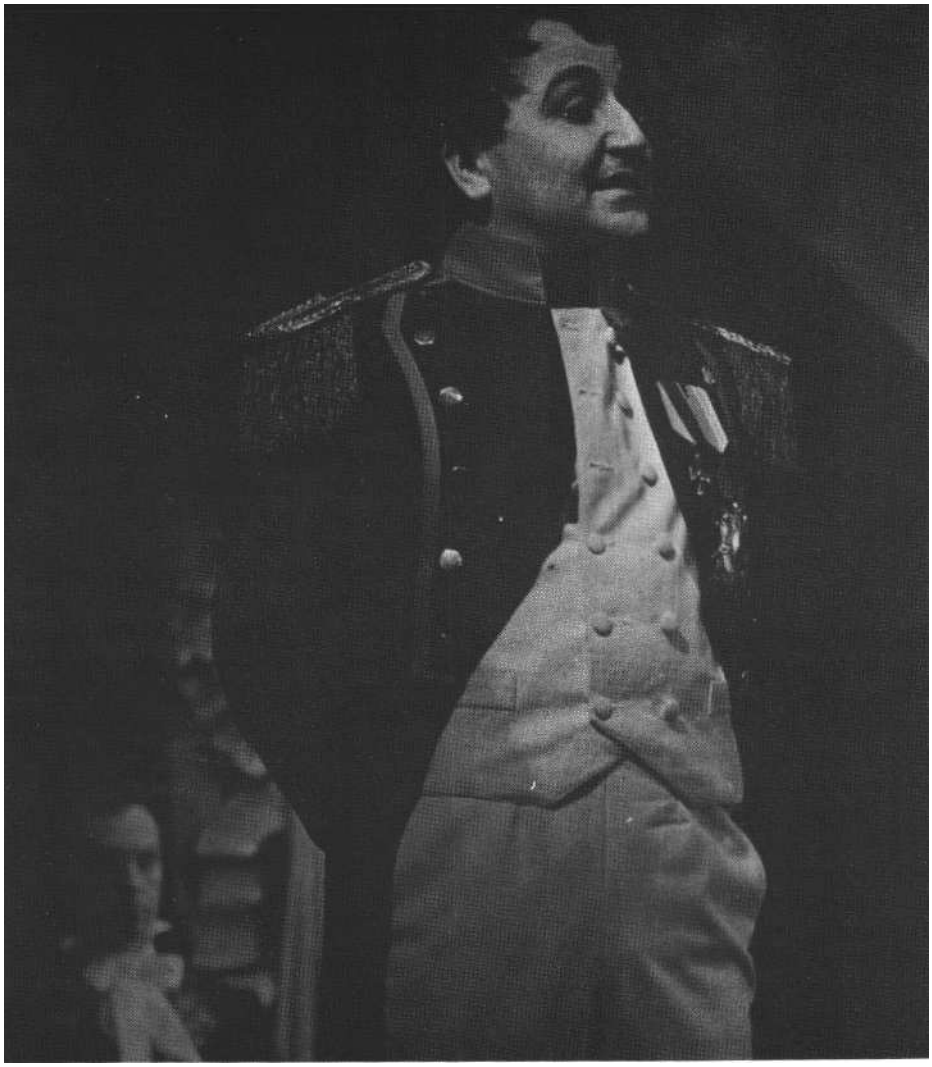
Erről az első, 1801-ben megkötött konkordátumról azt érdemes tudni, hogy tulajdonképpen itt körvonalazódott először a modern polgári állam és a katolikus egyház viszonya. (Az egyház evilági játéktere rendkívüli mértékben leszűkült.) S mint első, mintául szolgált (ez adja a konkordátum, ha úgy tetszik, világtörténelmi jelentőségét) valamennyi, a modernizáció vagy a szocializmus útját választó nemzet és a katolikus egyház közötti kompromisszum számára. Az addig olykor a világi hatalom morális ellensúlyaként is fellépő egyház ezáltal szinte valamennyi (hatékony) evilági eszközét elveszítette. Ha nagyon akarom, akkor ez része annak a drámának, amit némi nagyképűséggel és meglehetősen felszínesen a „modern ember tragédiájának" lehet nevezni. Hogy ezt a ma már suicidiumnak látszó lépést az akkori pápa megtette, érthető: a forradalom alatt ugyanis az egyház nem valamit, hanem mindent veszített Franciaországban. VII. Pius tehát nem lemondott valamiről, hanem valamicskét visszanyert a pápaság régi hatalmából. Igaz, azon az áron, hogy ezzel a valamicskével - a konkordátumban rögzített módon - be is kellett érnie. Hogy kibéküljön az egyházzal, Napóleont két ok is kényszerítette. Egyrészt zsarnokságának a koronázással történő legitimálása, másrészt pedig ideológiai támaszra is szüksége volt az akkorra számára már túlságosan is radikális és éppen ezért kiebrudalt „ideológusai helyett", akik nyomokban még őrizték a „filozófia ígéretét". Az első konkordátum megkötése előtt tehát tulajdonképpen az volt a tét, hogy egyrészről a pápa mennyit tud kicsikarni az akkori első konzulból, másrészről pedig, hogy a mérhetetlen erőfölényben levő Napóleon mennyire tudja lesrófolni a pápai áldás árát. Hatalmas tét és szükségképpen szatócsmentalitás mindkét oldalon. Olyan - egészen a tragikumig torzult - groteszk helyzet és pillanat ez, melyre mélységesen igazak Kierkegaard szavai: „nem az-e a közös az államférfiakban és a papokban, hogy az augurokhoz hasonlóan már régtől fogva nem tudnak egymásra nézni nevetés nélkül?"



Ben Turán Róbert: Melina **(Szegedi** Nemzeti Színház).
Fehér Ildikó (Melina) és Bognár Zsolt (Oresztisz Laszkosz) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

Ebből a szempontból tulajdonképpen ígéretesnek tűnt Napóleon szerepét Mikó Istvánra osztani. Az ígéretből azonban nem lett semmi, s erről Mikó, aki egyébként komolyra vette a figurát, vajmi keveset tehet. A darab ugyanis, mint írtam, jóval a tulajdonképpeni dráma lezajlása és lezárulása után veszi kezdetét. Magyarán, a szerző az antitalentum tévedhetetlen biztonságával keveri össze a drámát a dráma következményeivel. Az még a legkisebb baj, hogy emiatt a szereplők - ordítóan műnemidegen módon - lépten-nyomon anekdotáznak, azaz elmesélik azt, ami már régen megtörtént, s amit nem adatik meg eljátszaniok. Nagyobb baj, hogy Tamás István még a valódi dráma következményeit is félreérti, vagy fogalmazzunk enyhébben: koncepcióját nem sikerül színpadilag hitelesítenie. Mi is történt? Franciaországon kívül a még maradék hatalmával és befolyásával autonóm módon rendelkező pápa egyre inkább útjában van (ha úgy tetszik, politikai intrikáival bosszantja) az ekkoriban még ereje teljében lévő császárnak, aki erre egyszerűen bezáratja, s mellesleg egy megalázó, de tökéletesen jelentéktelen második konkordátum aláírását is kicsikarja. Ha nagyon-nagyon akarom, ezt még dramaturgiailag értelmezhetem a pápa tragikus vétke (az első konkordátum aláírása) drámai büntetéseként. Azonban a Thália színpadán - s ez már fölveti a rendező Emőd György felelősségét - az ég egy világon semmi nem történik. Püspökök, bíborosok, Talleyrand, a pápa és Napóleon, valamint húga, Elisa és annak mamája beszélnek oly hevülettel a második konkordátumról, mintha az legalábbis az első lenne, de ebből a meglehetősen rossz magyarsággal megírt szó-özönből csak az nem derül ki (még egy fél-mondatnyi utalás erejéig sem!), hogy mi volt az elsőben, mi lenne a másodikban; és egyáltalán - mi ez az egész cirkusz?!

Igen, cirkusz. A fennköltt - és nem győzöm hangsúlyozni, a néző számára abszolút érthetetlen tétért történő - handabandázást ugyanis időről időre bohózati elemek dúsítják a Thália színpadán. Csak példaként: amíg Napóleon a pápa küldötteit fogadja, elfeledkezik arról, hogy titkára egy balettpatkányt dugott a hálószobájába. (Az ehhez illő szöveg: „Könnyű császárnak lenni a politikában, de vajon császár lesz-e a hálószobában?")



Tamás István: A pápa és a császár (Thália Színház). Napóleon: Mikó István (Ikládv László felvétele)

Megeshet persze, hogy a kritikus téved, s egyszerűen nem értette a darabot. Forduljunk hát eligazításért az előadás szórólapjához: „A sematikus Antikrisztus kontra Krisztus földi helytartója képlet helyett bemutat egy embert, aki korzikai szabadsághősből a népek zsarnokává vált, és egy másikat, aki töretlen hite birtokában megőrzi emberségét és etikai tartását még a legnagyobb szorongattatás pillanatában is." Nos, csak az idézetnél maradva, a „népek zsarnoka" és az „Antikrisztus" nem látszik olyan ellentétnek, ami egy drámányi distinkció megtételét indokolná, amiként egy (-egy) pápáról sem tűnik drámaian új hipotézisnek, hogy történetesen töretlen az ő hite…

Nagyon röviden: egy kifejezetten rossz - mert a kifejtetlen tragikai elemeket nem komikai, hanem bohózati elemekkel elegyítő, katolikus indíttatású - sematikus tandráma megy a Thália színpadán. (Félreértések elkerülése végett: nem a katolicizmust kifogásolom!)

Mécs Károly egyetlen pillanatra sem zökken ki a VII. Piusnak barmok közé került decens úrként való megjelenítéséből. S így egyedül vele kapcsolatban legalább tudhatja az ember, hogy hányadán áll. Említést érdemel még Inke László, aki Talleyrand szerepében kulturáltan és viszszafogottan hozza a tőle megszokott karaktert. Teljes szereptévesztésével kitűnt még Bitskey Tibor, aki Fesch érsek helyett egy falusi első titkárt játszott. Említhetők még a rendkívül sematikusan aktualizáló bemondások, amelyek a jó húsz évvel ezelőtti kabarék bátorságával vetekszenek.

Eme két, úgynevezett mai magyar dráma bemutatója alapján megfogalmazható, ha nem is valamiféle tanulság, de egy létező veszély: úgy tűnik, hogy önmagában az „ügyszeretet" inkább züllesztheti, mint fellendíti színikultúránkat.

Ben Turán Róbert: Melina (Szegedi Nemzeti Színház)

Rendezte: Sándor János.

Szereplők: Fehér Ildikó, Bobor György, Bognár Zsolt, Both András, Hőgye Zsuzsa, Somló Gábor.

Tamás István: A pápa és a császár (Thália Színház)

Díszlet: Szinte Gábor *m. v. Jelmez:* Székely Piroska. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Rendezőasszisztens:* Gyimesi Tivadar. *Rendezte:* Emőd György.

Szereplők: Mikó István, Inke László, Konrád Antal, Benkő Péter, Sütő Irén, Kánya Kata, Kárpáti Denise, Gyimesi Tivadar, Gesztesi Károly f. h., Orosz István, Mécs Károly, Huszár László, Kautzky József, Bitskey Tibor, Szirtes Ádám, Tándor Lajos, Ruttkai Ottó, S. Tóth József, Juhász-Tóth Frigyes, Csudai Csaba f. h.

NÁNAY ISTVÁN

A bádogvárosban minden a régi

A revizor a Katona József Színházban

„Ha valóban lenne nálunk egészséges, komoly kritika, és ha egyszer egy kicsit is komolyan elgondolkoznának a mi előadásunkon, akkor egyetlen komoly szemrehányást tehetnének nekünk a kritikusok: nem aknáztuk ki eléggé a Gogolműben rejlő gazdag szatirikus lehetőségeket. Még több áthallást és utalást, még több asszociációt kellene találnunk, még több szállal kötni a színpadi helyzeteket a való élethez, még leleplezőbbé tenni az előadást" - mondta Mejerhold A *revizor* moszkvai előadásáról 1927-ben Leningrádban tartott beszédében. A Katona József Színház „megfogadta" Mejerhold tanácsát: *A revizora* színpadi helyzeteket sok-sok szállal kötötte a való élethez.

A Katona József Színház előadásait, a társulat stílusát szokás - sztanyiszlavszkiji értelemben vett - realistának mi-nősíteni, ugyanakkor A revizorletagadhatatlanul mejerholdi ihletésű. Ez természetesen nem egymásnak ellentmondó két minőséget jelent - mint ahogy Sztanyiszlavszkij és Mejerhold munkássága, munkásságuk előadásokban realizálódó eredménye sem állítható mereven egymással szembe -, inkább azt, hogy a társulat „lélektani realizmuson" alapuló játékstílusának és a mejerholdi szellemiségű műértelmezésnek az egymásra hatásából minőségi szintézis jött létre.

A klasszikus művek aktualizálása mindig számos buktatóval jár, a szatírát pedig kétszeresen is mára kell vonatkoztatni. A klasszikus drámák a mindenkori itt és most koordinátái között értelmezhetők, a szatíra pedig csaknem értelmezhetetlen egy korhű előadás múzeumi keretei között. A kérdés mindig az, hogy milyen eszközökkel és milyen mértékben lehet megteremteni a mára vonatkoztathatóság követelményét. A két szélsőség: a korhű keret ellenére a közölt gondolatok pontosan rímelnek a mai problémákra (ez a megoldás általában akkor használatos, ha nem mondhatók ki nyíltan a darab gondolatai, vagy ha ezek a gondolatok éppen hogy nagyon is a kortárs nézeteket fejezik ki), vagy mai helyzetekben, mai környezetben szólalnak meg a mára is vonatkoztatható klasszikus szövegek. A mai színházi gyakorlatban

ez utóbbi a gyakori, de az eredmény többnyire - finoman szólva - felemás: a modern külsőségek sokszor kerülnek ellentétbe a mű egészével, a formai aktualizálás csak felületes „áthallásokat" eredményez.

A Katona József Színház előadása látszólag - az első pillanatban - külső eszközökkel (díszlettel, jelmezzel) közelíti a darabot a mához. De már az első jelenetben nyilvánvaló: alapvetően és mélyen modern műmegközelítést látunk.

Az öt felvonás különböző helyszíneit ugyanazon díszletelemek, bútorok térbeli variálásával teremti meg a rendező, Zsámbéki Gábor és a tervező, Khell Csörsz. A színpadot egy roppant széles, bádogból készült üzemi öltözőszekrénysor és két hosszú, szintén fémből készült fiókos asztal uralja. E két térképző elem helyzetének változtatásával szűkítik vagy tágítják a játékteret, amelyben még két hangsúlyos tárgy látható: a színpad bal hátsó sarkában lévő szerkezet - amelyről kezdetben nehéz eldönteni, mi célt szolgál, de később kiderül, hogy egy hibás, életveszélyes lift - és egy óriási, repülőgépcsavar méretű mennyezeti ventilátor. A polgármester házának helyszínein ezekhez a bútorokhoz még egy koszlott dívány és egy fregoli is társul. A színpad jobb elülső falán - mint egy sokemeletes blokkház földszintjén - levélszekrények sora található. És a térben mindenfelé faszékek és karosszékek.

Az öltözőszekrénysor a legkülönfélébb célokra alkalmas, az első felvonásban ténylegesen öltözőszekrények, ezekből veszik elő a távozó hivatalnokok a kabátjukat, a másodikban az öltözőszekrény ajtajaiból alakítják ki a szoba ajtaját, a negyedik felvonásban a kereskedők, mint egy átjárható falon, úgy mászkálnak, préselődnek keresztül a szekrénysoron, amelynek le- és kicsapódó kisebb-nagyobb ablakain, ajtain át adogatják be az anonim adakozók - csak kezüket látjuk - az ajándékokat Hlesztakovnak.

Minden szürke, minden kopott, piszkos és lepusztult, az egész látvány egy magát hajdan a vas és acél városának, országának hirdető és hivő, de valójában csak egy bádogvilág közállapotait fejezi ki.

A nézőtéri lámpák még égnek, amikor a nyitott színpadra egyenként megérkeznek és szótlanul az asztalhoz ülnek a hivatalnokok: a Tanfelügyelő (Gelley Kornél) hosszú, nyűtt kardigánban, kezében vodkás üveg; a közjótékonysági intézmények főgondnoka (Balkay Géza) fekete bőrzakóban, csuklóján autós táska lóg; a Járásbíró (Vajda László) vadászöltönyben; a Járási orvos (Benedek Miklós) vállára vetett szürke felöltővel. A galériát később kiegészíti a Postamester (Rajhona Ádám) - aki kopott teli aktatáskát cipel és tol maga előtt - meg Dobcsinszkij és Bobcsinszkij (Végvári Tamás és Szacsvay László) - akik, akár a falusi anyagbeszerzők, elnyűtt dzsekiben, füles sapkában jönnek-mennek.

A négy férfiú ül és vár. Megindul lassan a ventilátor. Gelley egy idő után felnéz a felette forgó szélkerékre, s komótosan a fülére húzza kardigánjának nyakát. A méla várakozásba robban be a Polgármester (Blaskó Péter), aki kissé kihízott, középszürke mellényes öltönyt visel. (A ruhákat Szakács Györgyi tervezte.) Kisszerű, mégis a többiek közül fejjel kimagasló figura az elöljáró, pitiánerségében is veszélyes, önző, magának kaparó alak. Bejelentését a többiek nem túl meggyőző ijedelemmel fogadják. Az orvos semmit sem ért a többiek nyelvén, csak egykedvűen rágja a kialudt szivarját; a Járásbíró hiszi is, nem is a revizor érkezését; a főgondnok azonnal kombinál, s tudja, nem őt éri elsőnek az esetleges felelősségre vonás. Csak a Tanfelügyelő - aki bevallása szerint minden feljebbvalójától fél - remeg, minta kocsonya, de még az ő ijedsége sem oly erős, hogy felállva ne érezné még inkább a ventilátor keltette léghuzatot: sapkát húz fejére, miközben a Polgármester az iskolában uralkodó tarthatatlan helyzetet ecseteli ingerülten.

Ezek a hivatalnokok a maguk területén a mindenből hasznot húzó, művelet-len, a megszokások tespedtségében élő, a kompániába tartozást kihasználó, helyükről elmozdíthatatlan középvezetők tipikus képviselői, anélkül hogy ezt a rendező és a színészek külön hangsúlyoznák. Alig különbözik tőlük a Polgármester. Már az expozícióban kitűnően montírozódik össze a színészek játékában a gogoli szituáció és jellemfestés a mindenki számára ismerős típusok jellemző jegyeivel. A szöveginterpretálás módja, a hangsúlyok, a gesztusok, a tartás, a metakommunikáció az írói anyag által determinált, ugyanakkor sokkal mélyebben és összetettebben utal a mára, mint a már említett látványvilág.

Már ebben a jelenetben kitűnik, hogy a hivatalnokok és a Polgármester mozgása között mekkora ellentét van. A hivatalnokok alig mozdulnak, csak ülnek, s akkor emelkednek fel, ha muszáj, ha a Polgármester rájuk dörrent. Kezüket is, fejüket is csak lassan és kicsit mozdítják meg. A Polgármester viszont mint a higany, állandó és örök mozgásban van. Blaskó kicsit előredöntött felsőtesttel áll, rohangál, széles gesztusokkal magyaráz, s ha nagy ritkán mozdulatlan, akkor is csak látszólagos a nyugalma.

A színpadi mozgás szerepe igazán a fogadójelenetben bontakozik ki, amikor Hlesztakov és a Polgármester valóságos táncjelenetben kommunikál egymással. Szinte megelevenedni látszanak Mejerhold biomechanikus gyakorlatai, illetve az ezekből levont színésztechnikai elv: nem bizonyos lelkiállapotokat kísérnek-illusztrálnak a mozdulatok, hanem a mozgáskarakterek sugallják az adott lelkiálla-

Gogol: A revizor (Katona József Színház). Gelley Kornél (Tanfelügyelő) és Blaskó Péter (Polgármester)

Jelenet a Katona József Színház előadásából

potokat. Bán János Hlesztakovja és Blaskó Polgármestere kezdetben más-más ritmusban, önálló koreográfiára mozdul, mindkettő fél a másiktól. Egymást felmérő, puhatolózó, a másikat bekerítő manővereik közben a pillanatnyilag éppen támadó fél mozdulatsora lesz a domináns, a másik kénytelen ehhez igazodni. Ha Blaskó előrelendül, Bánnak hátrálnia kell, közben mindketten megtartják szüntelen mozgásuk egyedi vonásait is. Ahogy az ellenfelek kezdik megismerni egymást, úgy válik egyre összehangoltabbá a mozgásviláguk is, és a bonyolult koreográfiába még a „félrék" is bele vannak komponálva, azaz nemcsak egymással tartják a kontaktust a színészek, hanem a nézőkkel is, minden félre-kiszólás egyben a nézőtér felé való kilépést, gesztust is jelent.

Amikor a Polgármester pénzt ad a pétervári fiatalembernek, a mucsai eleganciájú - lila kabát, sárga ing, szürke szűk nadrág - Hlesztakovon a játékszenvedéllyel vegyes kíváncsiság lesz úrrá, nem tudja, mi okból fordult jobbra a sora, s azt sem tudja, mivel jár ez, mi történik majd vele, de vállalja a meghívást, a kalandot. A Polgármester pedig kissé megnyugszik: ez a revizor sem más, mint a többi, még ha nem is az eddig megszokott, hozzájuk illően lefokozott jelentőségű, hanem egy fővárosi ellenőrrel van dolguk; azokat is, ezt is le lehet pénzelni, azaz egyezkedhetnek.

A harmadik felvonás Hlesztakov nagyáriája s az előadásban Bán bravúrszáma. A színész kiszámíthatatlan, groteszk, ellenpontozott ritmusú mozgása szabja meg a pétervári életet elbeszélő jelenetsor karakterét. Bán János tökéletesen építi fel a kettős részegedés folyamatát. A társaság tagjai összeszokott mozdulatokkal, kezdetben félénkebben, később magabiztosan és tervszerűen itatják le vendégüket, s még arra is van gondjuk, hogy a vörös- és fehérborokat kellő ritmusban váltogassák. A lerészegedéssel párhuzamosan játszódik le Hlesztakov megmámorosodásának folyamata: az egyre részegebb fiatalember számára megszűnik a határ a realitás és az irrealitás között, összemosódnak a megélt élmények és a vágyképek, a hallomások, pletykák s a megtörtént dolgok. Ettől válnak hitelessé, elhihetővé összehordott hazugságai. Ettől az „új stílustól" és Hlesztakov fiatalságától tartanak a városka vezetői, ehhez kell megtalálniuk a megfelelő kulcsot, hiszen a korukbeli és idősebb revizorokkal már rég közös nyelvet beszélnek, de az új szelek képviselőinek, a fiataloknak a módszerei, megkörnyékezhetőségük módja és mértéke még ismeretlen a számukra. Ezért a hivatalnokok nem csak megilletődötten hallgatják vendégüket, hanem kopó módra figyelik. Elbeszélése közben a jórészt egy helyben álló, ülő hivatalnokok és a két nő között lebben, imbolyog, megiramodik, lelassul, lehanyatlik, majd újra nekilendül Bán fiatalembere. Tántorgó léptei szinte kimerevednek, karja a magasban, a lassan forgó ventilátor lapátjára laza mozdulattal felrakja az éppen nála lévő, félig tele boros poharat; mesélés közben nagy lendülettel hanyatt zuhan az egyik öltözőszekrénybe, magára húzza az ajtót, csak a lába lóg ki, ami alá óvatosan odahúzza a főgondnok (Balkay) az asztalt, s a résen át adogatja az újabb teli poharakat; megiramodik, átbukfencezik az asztalon, és nekiesik a falnak, hosszan annak beszél; mint egy álomkóros, úgy ül bele egy felfordított szék lábai közé, majd székestül többször elveszti egyensúlyát, visszavisszaegyenesedik, s végül elterül; felugrik egy fregolira, amelyet Bobcsinszkij és Dobcsinszkij tart, ott egyensúlyoz, a fregoli megbillen, Bán lezuhan, de belekapaszkodik a szárítóba, s a földbirtokosok a fregolival együtt húzzák fel a földről - mindez csak ízelítő abból a gazdag mozgásvariációból, amellyel a színész a figurát és a helyzeteket ábrázolja. S amikor tökéletesen lerészegedik, a hivatalnokok a vállukon viszik át a hálószobába. Egyedül marad a Polgármester. Magához rendeli a rendőrt, aki csattogva, hangoskodva jelenik meg. Blaskó először megpróbálja csöndre inteni Gyerzsimordát (Varga Zoltán), aztán suttogva szól hozzá, majd hangtalanul, csak a szájmozgásáról leolvashatóan adja ki a parancsait. Végül - az első rész lezárásakor - lerogy egy székre, törülgeti a homlokát, és eszelősen újra meg újra, egyre elhalóbban ugyan-azt a mondatot hajtogatja. E pillanatban a színész nemcsak a karikatúráját adja a Polgármesternek, hanem a hatalmát féltő férfi tragédiáját is felvillantja.

A második rész sötétben kezdődik. Csak széknyikorgás hallatszik hosszan, és súrló fény éri a ventilátort. Amikor világos lesz, látjuk: a hivatalnokok feszengenek, hintáznak a székeken, „ünneplőben" vannak. (Ruházatuk jellege természetesen nem változik, de valamennyiükön van valamilyen bordó ruhadarab, nyakkendő, ing, pulóver stb., ha úgy tetszik, finom utalás ez az 1983-as kaposvári *A revizorra* mint egyik szellemi rokon előadásra, amelyben a hivatalnokok ilyen színű egyeningben pompáztak - szintén Szakács Györgyi tervei alapján.) Várnak valamire. Hlesztakov felébredésekor hanyatt-homlok, egymást letiporva rohannak ki a színpadról. Bán színes alsónadrágban, hóna alatta ruháival jelenik meg, így fogadja első látogatóját, a Járásbírót. S miközben öltözködik, öltöztetteti magát a többiekkel, lezajlik a nagy vesztegetési-lepénzelési akció. Színészi remeklések sora, ahogy Vajda, Balkay, Rajhona, Gelley, Szacsvay, Végvári, no meg Benedek megoldja parányi jelenetét. Gelley Tanfelügyelője például zavarában egyetlen szót sem tud kinyögni, a kérdéseket sem fogja fel, nemhogy válaszolni tudna rájuk, a liften át akar távozni, s amikor véletlenül megnyomja az indítógombot, és ettől iszonyatos robaj hallatszik, a többiek alig tudják megállítani. Zsámbéki Hübner járási orvos - általában elhagyott - jelenetét is beiktatja: Hlesztakov a csak németül tudó orvostól is be akarja vasalni a járandóságát. A süketek párbeszéde azzal zárul, hogy Benedek orvosa megtanul egy mondatot a fiatalembertől: Le van szarva! Ez a pontosan kidolgozott epizód a csúcspontja a színész egész előadáson keresztül tartó néma jelenlétének.

A csúszó-mászó középvezetők panoptikuma után a „néppel" ismerkedhetnénk

meg: a kérelmezőkkel, a panaszosokkal. De személyesen csak két képviselőjük jelenik meg a színen, a háborús veterán és a kereskedők szószólója. Ezek ketten (Garay József és Hollósi Frigyes) egymás szavába vágva, sőt egyszerre mondják a magukét, miközben a már említett módon a szekrénysor ablakain-ajtajain keresztül adogatják be a láthatatlan személyek az ajándékokat. (Természetesen e felfogás alapján logikus, hogy a megcsapatott altisztné és a lakatosné epizódja kimaradt az előadásból.) A meglehetősen kaotikus jelenetből kiviláglik, hogy ahol a kisemberek is csak az ajándékozásban bízhatnak dolgaik elintézésekor, ahol nemcsak a helyi vezetőket, de a felsőbb helyről érkezetteket is meg kell kenni, ott semmi érdemleges változásra nem lehet számítani.

A javak megszerzésének komédiája tovább folytatódik a Polgármester lányának és feleségének elnyerésével. Hlesztakov nem udvarol a lánynak (Szalai Edit f. h.), hanem néhány szó után azonnal a szoknyája alá nyúl, csókot kér, le akarja őt teperni. Bár a lány tessék-lássék ellenkezik, egy pofon után már ő lesz a kezdeményező. Mindaddig, míg meg nem jelenik az anyja (Básti Juli.), aki miközben a lányát korholja, levetkőzteti Hlesztakovot, s pongyolája alatt magára húzza a fiatalembert. Az sem zavarja, hogy megjön a férje, aki viszont se nem lát, se nem hall a kereskedők panaszai miatt. Az előadásnak ezen a pontján már szinte a képtelenségbe fordul át a szatíra, a választott eszközök trivialitása és drasztikuma tovább már nem fokozható.

A darab íve mégsem esik, mert a leánykérés után a negyediket átmenet nélkül követő ötödik felvonásban, más síkon, más eszközökkel teremti és tartja meg a komédia feszültségét a rendező. Ettől a ponttól kezdve ismét Blaskó veszi át a főszerepet. Polgármestere először nem akar hinni a fülének-szemének, aztán meg eufóriás boldogságban úszva mohó hatalmi terveket szövöget élete párjával. Vágyaik ugyanolyan kicsinyesek és földhözragadtak, mint az eddigiek, csak az úrhatnámság, a rangok és a külvilág szemében játszható szerepek motiválják őket.

De egy pillanatra már ekkor elborul a boldog tervezgetés hangulata: a kereskedők képviselőjének leteremtése, megalázása és megbüntetése visszamenőleg is minősíti a Polgármestert. Blaskó hangot és magatartást vált - a vészhelyzetekben mindig emelt hangja most egyszerre fenyegetően halk és kemény lesz, mozdulatai is megkeményednek, a Kereskedőnek nemcsak a szakállát tépi meg, hanem egész arcát, mint egy gyurmadarabot, facsarja meg. Az író mesteri dramaturgiával helyezte ezt a jelenetet éppen ide, ugyanis nemcsak utólagos képet ad a Polgármesterről a Kereskedővel szembeni viselkedése, hanem azt is megmutatja: a fővárosban sem lenne másmilyen ez a Polgármester, mint ahogy aligha mások a már odakerült volt polgármesterfélék sem. Azaz nemcsak a vidéki középvezetők, de a „jobb körök" tagjai is ugyanannak a szellemi és morális szintnek a megtestesítői.

Az esküvő hírére érkező vendégek kényszeredetten gratulálnak, Blaskó Polgármestere most ugyanazon a hangon beszél a hivatalnokaival, mint az előbb a Kereskedővel. A vendégek egy csomóban, nyájként, egymáshoz vetve hátukat nyájaskodnak és ellenségeskednek a polgármesterékkel. S ekkor robban a bomba: Hlesztakov levele. Az egymás kezéből kiragadott levél felolvasása közben már feltűnik a vendégek között egy máshogyan öltözött fiatalember. De igazából csak később tudatosodik a jelenléte, akkor, amikor a postaládák fedele óriási zajjal egyszerre felcsapódik, s mindegyik mögött egy-egy névre szóló cédula. Mindenki odarohan, ki-ki elveszi a maga papírját, s ezalatt a lift melletti székre telepszik a világosszürke pantallós, világoskék inges, sötétkék zakós, jól fésült, szúrós tekintetű, intelligens kinézésű fiatalember (Máté Gábor). A térbeli ritmus- és

Bán János (Hlesztakov), Blaskó Péter (Polgármester) és Básti Juli (a felesége)

hangsúlyáthelyezés tökéletes példája ez a jelenet. A következő percben a postaládáknál tömörülő társaság hangosan-félhangosan olvassa-mormolja a cédulákra írt azonos tartalmú szöveget: megjött a revizor, kéri az urakat, hogy egyenként menjenek be hozzá. Majd újabb váltás: feláll a káderek új nemzedékének képviselője, megismétli előszóval a felolvasott szöveget, s belép a liftbe. Váltás. Tanakodás, ki menjen elsőnek. Lassan előrevánszorog a Tanfelügyelő, s amikor a lifthez ér, tétova, de elszánt mozdulattal az indítógombhoz nyúl. Iszonyatos zajjal lecsapódik a liftajtó, és elnyeli (megsemmisíti?) az igazi revizort. Dermedt csend. A visszabotorkáló Tanfelügyelő tettét kiki elismerő vagy annak álcázott gesztussal, szemhunyorítással, fejbiccentéssel nyugtázza. Ebben a bádogvárosban a korrupció, a csoportérdek posványos állóvizét ugyan egy pillanatra megzavarta az álrevizor, de ez elég figyelmeztetés volt arra, hogy éberebbek legyenek, és ne engedjék egy kiismerhetetlen, új felsőbb utasítás hordozóját kibontakozni. Itt minden marad a régiben. Egyelőre.

Zsámbéki hallatlanul pontosan, szinte végig koreográfiai gonddal dolgozta ki a jeleneteket, sokoldalú együttes játékot produkált a magas színvonalú színészi szólóteljesítményekből, s miközben minden cselekedet, megszólalás hiteles hátterét, indokoltságát is megteremtette, ritka gazdag ötletparádét rendezett. Megint csak Mejerholdra kell hivatkoznom: ez az előadás megvalósította azt, amit ő a zenei realizmusról mint e darab egyik lehetséges megvalósítási módjáról vallott: „Egy-egy színészi alakításnak önmagában nincs hangzása, ezért a szerepet a »hangszercsoport« részének kell tekinteni, és azután ezt a csoportot nagyon összetetten hangszerelni. Majd ki kell emelni az összetett struktúrában a vezérmotívumokat, és el kell érni, hogy a színészi játék, a világítás, a színpadi mozgás, sőt még a színpadi tárgyak és a kellékek is - minden, ami a színpadon van és történik - ennek a »zenekari hangzásnak« részévé váljon."

A kemény, szinte az abszurdig fokozott szatíra minden egyes szereplője kitűnő teljesítményt nyújtott. Mindenekelőtt Blaskó Péter, aki ezzel a szereppel debütált e színházban, s nagyon jól illeszkedett be a társulatba. A figura butasága, ravaszsága, kisstílű törtetése, félelme, önhittsége, kegyetlensége, másokat lenéző viselkedése szerves egységet alkotva jelenik meg alakításában.

Bán János - bravúros teljesítményéről már volt szó - Blaskóval együtt az előadás ritmusának, feszültségének meghatározója. A figura slemilsége mellett a gátlástalanságát is megmutatja.

Balkay Géza félrehajtott fejű besúgó, intrikáló főgondnoka - kitűnő jellemrajz. Kifejező erejű, mesterkélten finomkodó kézkoreográfiája, a hol törleszkedő, hol acsarkodó, de a nyílt összetűzéseket kerülő magatartása egy mindenfajta destrukcióra képes típus leleplezője.

Gelley Kornél tétova mozgással, csendes, nyugodt közbeszólásokkal, lapos, fürkésző oldalra pillantásokkal, a fülét védő sztereotip mozdulatokkal teszi jelentőssé a Tanfelügyelő figuráját, s rendezőileg, színészileg következetesen volt előkészítve az action gratuite-nek ható befejező cselekedete.

Rajhona Ádám feltűnő hangoskodással, erőltetett nevetéssel, értetlenséget takaró hirtelen csendekkel ad egyedi karaktert a Postamesternek. Végvári Tamás és Szacsvay László kettőse tökéletes színészi összhangból született, a megtestesült butaság, naivság, a világban való eligazodásképtelenség megtestesítői.

Egyedülálló teljesítmény Benedek Miklósé, de Máté Gáboré is. Benedek szinte az egész darabot végigjátssza - szótlanul. A zsíros arcbőrű, szivart rágó Járási orvos mindenütt ott van, de senki sem törődik vele. Az asztaltól arrébb tolják, mind hátrább és hátrább szorul, de egykedvűen tűri. Éppen ezért megszólalása különös erejű. Akárcsak Máté Gábor utolsó jelenetbeli megnyilatkozása. Szereplésükkel mindketten az együttes munka hallatlan erejéről, a színpadi jelenlét intenzitásáról tanúskodnak.

Básti Juli polgármesterné egy típus megtestesítője. Közönséges és úrhatnám, ízlése nincs, de pénze van, ez látszik meg az öltözködésén. Bizonytalanul működő, meghosszabbított zsinórú hajszárítót cipelve ismerjük meg, a színésznő elnyújtott, a szóvégeket felkapó hanghordozással, előkelőnek szánt alpári kézmozgással jellemzi a káderfeleséget. Kihívó és magakellető Hlesztakovval, kijár neki a fiatal férfi. Ellentmondást nem tűr a családban, a háttérből ő irányítja ezt a kisvárost. Ahogy ismételten rászól a lábával kalimpáló lányára - az önmagában is kitűnő. A lányát Szalai Krisztina f. h. játssza - megbízhatóan, a hisztis kamasz lányt, a szexuális kalandot alig váró alig nőt érzékletesen alakítja.

A revizor a Katona József Színház életében alighanem fontos állomás, ugyanis ebben a társulatra jellemző magas színvonalú realizmust egy megemelt játékmóddal sikerült társítani. Ez olyan stilizálást eredményezett, amely az együttes játékstílusának elengedhetetlen gazdagodását segítheti elő.

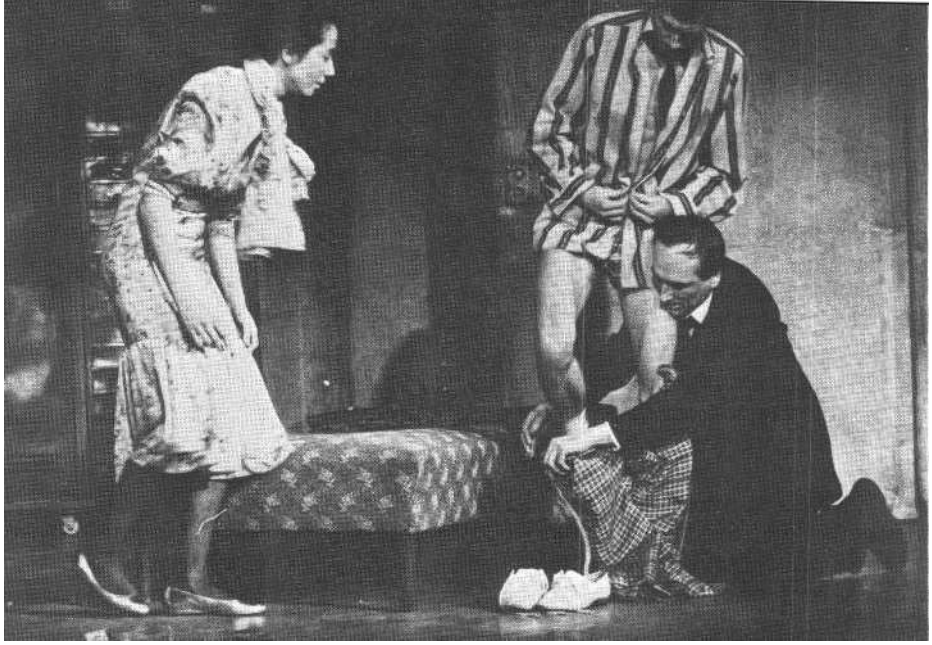
PÁLYI ANDRÁS

A színpad és a nézőtér autonómiája

A revizor előadása kapcsán

„Nagy költők arca minden kor ködében másképp tükröződik, s a remekművek folyton változnak az idővel. Ha nem tudnak változni, nemis remekművek, mert a változás az életerő és az életrevalóság próbája. Amit »belemagyarázásnak« szoktunk nevezni, leintő gesztussal: talán sem-mi egyéb, mint a költőnek vagy a remek-műnek egy későbbi korban való elhelyezkedése, ami sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül." Hevesi Sándor épp hetven esztendővel ezelőtt papírra vetett sorai máig érvényesek, s különösen időszerűnek tűnnek olyankor, ami-kor egy jól ismert klasszikus darab meg-hökkentően újszerű színpadi olvasatban kerül a közönség elé, s mindig újra fellángol a vita az irodalmi hűség és a rendezői szabadság kérdéséről. *A revizora* Katona József Színházban ilyen előadás, Gogol múlt századi szatírája kortársi látleletként tekint ránk az amúgy sem túl tágas, de ezúttal szcenikailag szinte fullasztóan „beszűkített" Petőfi Sándor utcai színpadról. Es Zsámbéki Gábor rendezése igazolja magát, azaz nem szorul védelemre, így az említett vita felélesztésének se látom sok értelmét, s inkább csak mellékesen jegyzem meg, hogy a magam részéről eleve Hevesivel értek egyet, aki szerint a klasszikusok közül „csak azok élnek, akik alkalmasak a belemagyarázásokra". Nem az a kérdés hát, hogy szabad-e, inkább az, hogy hogyan kell „belemagyarázni", belelátni magunkat a klasszikus műbe. Azaz esetünkben így tehető fel a kérdés: hogyan működik *A revizor* Zsámbéki-féle megközelítése? Ennek a „hogyan"-nak lényegileg két aspektusa van: egyrészt az, ami a színpadon történik, másrészt az, amit a nézőtér pszichológiájának neveznék. Megvallom, ez utóbbi érdekel igazán, de ehhez elkerülhetetlenül szólnom kell néhány szót magáról az előadásról is.

Az, ami a színpadon történik, egészen elvontan, már-már képletszerűen is rögzíthető. Látjuk a briliáns technikával és ragyogó emberismerettel megírt tizenkilencedik századi társadalmi szatíra hű és gondos, a lélektani realizmus jegyében született megelevenítését, amely leleplezi az egykori oroszországi provincializ-



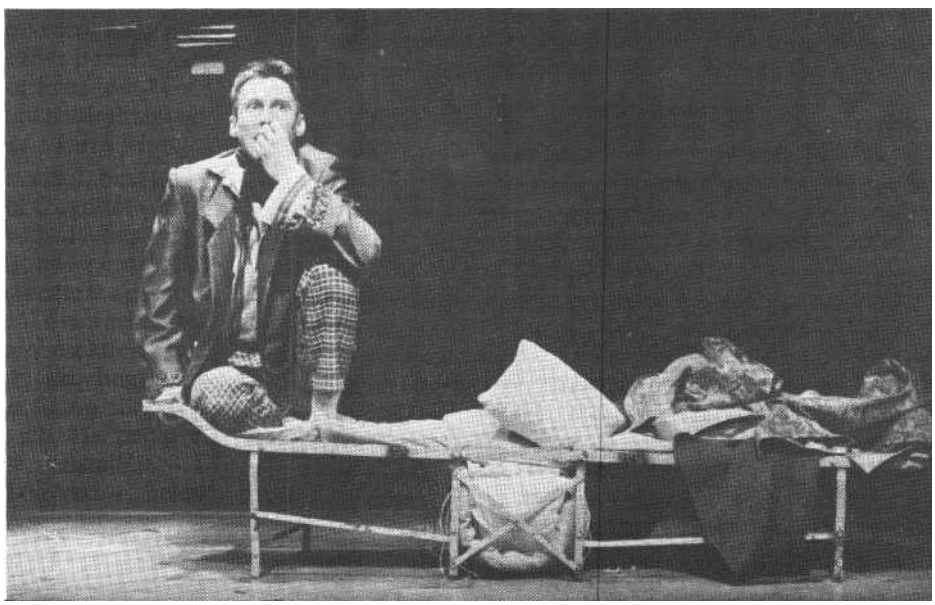
Szalai Krisztina (a Polgármester lánya), Bán János (Hlesztakov) és Blaskó Péter (Polgármester)

must és kisvárosi korrupciót. De miközben ez a szinte „neoklasszikus" *A revizor*-előadás folyik, a játékteret szembetűnően mai és a mi hétköznapjainkból való tárgyak határozzák meg: egy gyári öltöző szekrénysora, a pesti kapualjakból jól ismert, kissé rozsdás postaládablokk, egy fémasztal, egy rozoga, életveszélyes lift stb.; a színészek mai ruhában lépnek színre, mai modorban, mai gesztusokkal nyilvánulnak meg, mai szlengjük van (vagyis az egyébként hűen tolmácsolt és gondosan értelmezett Gogol-dialógusokba is mai kifejezések vegyülnek), s az előadás-nak ez az arca egyértelműen jelen idejű, itt és most rólunk, a mi valóságunkról szól. Mindjárt hozzá kell azonban tennünk, hogy Zsámbéki rendezésében e két réteg tökéletes szimbiózisban él, mond-hatni együtt lélegzik, hol disszonánsan, hol harmonikusan, ám a disszonancia és a harmónia itt nem kizárja, hanem a színpadi mű szervességében kölcsönösen feltételezi egymást (megmaradva a biológiai hasonlatnál: akár a ki- és a belélegzés; és ez ennek *A* revizornak *az* igazi különössége, rendhagyó és nem mindennapi értéke, nevezetesen, hogy a színház képes közös nevezőre hozni a klasszicizáló irodalmiságot és az időnként dokumentumnyerseségű naturalizmust, a történelmi távlatot és a forró jelent.

Könnyű lenne arról beszélni, hogy Zsámbéki magától Gogoltól vette ehhez az ihletet, akit tudvalevően nagyon is foglalkoztatott A *revizor* színészi mikéntje (ő maga rendezte is a darabot), s az olcsó karikírozástól óva a színészeket, „a szerep általános emberi kifejezéseit" tartotta lényegesnek, azt, hogy a színész mindenekelőtt „a figura törekvéseivel" legyen tisztában stb. Ha pedig ezt ma komolyan vesszük, valamiféle - Hevesi Sándor-i értelemben vett - „belemagyarázásra" mindenképp szükség van, vagyis a színésznek meg kell találnia önmagát a szerepben, másképp a gogoli kívánalmaknak nem tud eleget tenni. De Zsámbéki színházeszméje mégiscsak radikálisabb, mint amit a gogoli szándék megvalósítása minimálisan igényelne; pontosabban szólva, mása rendezői-alkotói kiindulópontja, nem egyszerűen egy klasszikus darab mai, eleven hatású színre vitele. Annak ellenére állítom ezt, hogy Zsámbéki rendezői pályafutásában a világirodalom klasszikusai meghatározó szerepet játszottak, s bár éppen nem tartozott a látványos formabontók közé, *A* revizorban látható modell szinte valamennyi klasszikus drámarendezésében fellelhető. Érdekes, de csak látszólag paradox módon másik fő vonzalma a kortársi-nemzedéktársi, hazai dráma, de azt hiszem, ugyanannak az alkotói folyamatnak deduktív és induktív változatáról van szó. A „nagy" klasszikusokban az „általános emberi" az, ami elsőrendűen érték számunkra, a kortársi magyar drámában viszont az „itt és most"; ott a perspektíva, itt a közelkép. Ám a lényeg az, hogy a kettő egyszerre működjön, tehát a színházi munkafolyamat akár az „általánostól" a „közelkép" felé tart, akár fordítva, soha nem szakadhat el attól, amiből kiindult, s így kell elérnie a másik szemléleti tartományt. Ha most visszapillantunk Zsámbéki két évtizedes rendezői tevékenységének egyes állomásaira, korántsem állítható, hogy ezt a célt mindig sikerült volna elérnie, legfeljebb az, hogy első előadásaitól felfedezhető munkáiban e törekvés. Sőt, több olyan Zsámbéki-előadást idézhetnénk, főleg a kaposvári időszakból, amelyek felemás eredménnyel jártak vagy még annyival sem, szakmai visszhangjukat tekintve mégis többnyire „érdekes", ígéretes stb. előadásoknak könyvelték el őket, s nem kudarcnak; az itt leírtakból nyilvánvalóan következik, hogy miért. A kisebb-nagyobb fiaskóval végződött Zsámbéki-előadások is mindig minőséget képviseltek, a bennük rejlő érdemi munkából eredően.

Olyan rendezővel van tehát dolgunk, aki érezhetően bármikor bármilyen mértékben képes túltenni magát az írott dráma tiszteletén, de ezt - valamiféle belső iránytű útmutatása szerint haladva - sosem cselekszi meg. Azt is mondhatnám, hogy csak résztabukat sért, noha ezeket elég sokkírozóan, de azért a mű szelleméhez mindig hű marad. Csakhogy nem erről van szó; Zsámbékit nem olyan fából faragták, hogy féljen áthágni bármilyen esztétikai előítéletet, ha az már valóban csupán előítélet, és nem a műből szervesen következő norma. Végül is honnan ered az a mérték és mérsék-

Hlesztakov: Bán János (Iklády László felvételei)



let, ami a Zsámbéki-színházat minden meghökkentő rendezői „belemagyarázás", átértelmezés ellenére mindannyiszor egyfajta neoklasszicizmus glóriájával veszi körül? Azt állítottam fentebb: számára nem a klasszikus darab mai, eleven hatású színre vitele a kiindulópont. Vagyis szüksége van a (klasszikus) drámára, amit bemutat, de nem a színpad van a dráma kedvéért, hanem fordítva. A dráma „belép" a színpad öntörvényű világába, s itt egyszeri, sajátos életet kezd élni, átformálódik vagy sem, de a „belépés" pillanatától kezdve csak egy tényező lesz a sok közül, még ha tartalmi jegyeinél fogva meghatározó jellegű tényező is, de mindenképp elveszti „szuverenitását". Ugyanazon replika más jelentéssel ruházódik fel, ha suttogják vagy kiabálják (gondoljunk A *revizor* első felvonás végi némajelenetére!), ha a színész ilyen vagy olyan gesztikulációval adja aló, nem is beszélve a térről, a ruháról, az egész színpadi miliőről. Ez így elvileg minden színházi előadásra érvényes, de általában mintegy öntudatlanul jut érvényre. Zsámbékinál nagyon is tudatosan, és épp ez a tudatosság a lényeg. Az előadás tehát egyrészt irodalmi igényű drámaelemzésre épül, ám ez az irodalmiság (a dráma és ami belőle kielemezhető) nem cél, hanem eszköz: valamit szolgálni van hivatva. Ennek következtében se a szöveg, se az írói instrukció, se a dramaturgia stb. nem sérthetetlen, mert nem szent; ez a jelző legfeljebb a maga öntörvényűségében élő és ható színpadra vonatkoztatható, ám a színpadi játék a drámából él (ilyen értelemben ez a színház irodalomcentrikus), s ezért alapvető szándéka, hogy a drámát eljuttassa hozzánk, nézőkhöz.

De amit eljuttat hozzánk, az már a legkevésbé sem irodalmi igazság, legalábbis nem akar az lenni, hanem egyfajta színpadi élet. Az előadás megszületésében az a legfontosabb, hogy ez az élet a színpadon megszerveződjön. Magától értetődik, hogy amikor színpadi életről beszélek, akkor nem *a cinéma vérité* valamiféle színházi változatára gondolok, mert azt a színpadon csak imitálni lehetne, amitől így értelmét is vesztené. Az a színpadi élet, aminek megszervezésére a Zsámbéki-előadások láthatóan törekednek, az előadott dráma impulzusaiból és a színészek impulzusaiból jön létre (s ehhez hozzáadhatók még, kissé képletesen szólva, a színpadi tárgyak, kellékek, egyéb effektusok „impulzusai"), vagyis olyan életről, azaz öntörvényű szervességről van szó, ami eleve magába foglalja a színház műfajilag eredendőnek nevezhető „hamisságát": a műviséget, a kreáltságot, az imitációt, de a „hamisból" egy olyasféle organizmust teremt, ami igaz, hiteles (színpadi) életként jelenik meg előttünk. Hogy mitől? Nem a játéktér valóság-imitációjától és nem is a színészek természetességimitációjától. Tudniillik a legilluzórikusabb díszlet és a legoldottabb színész sem természetes önmagában. Sőt, az ilyen törekvések többnyire visszájára fordulnak. Zsámbéki láthatóan szereti a színpadon a dokumentumnyerseségű tárgyakat, de nem szószerintiségükben, inkább a gogoli „fantasztikus realizmus" jegyében használja őket. Azaz a valóság-elemekből valóságsűrítmények lesznek, minthogy a színpadra emelve már úgy-sem lennének közönséges valóságelemek, hanem természetes összefüggésükből kiszakított tárgyak. Ugyanez érvé-nyes a színészi játékra is. A „természetes" és „oldott", „őszinte" színész sokszor elviselhetetlenül modoros, legalább annyira, mint a valósághű díszlet. Az igazi színészi őszinteség annak az eleve elfogadásából indul ki, hogy a játék mesterséges létezési forma. S az „okos színész" - Gogol szavával - ezt a létezési formát használja fel eszközül ahhoz, hogy a színpadi életben, amelynek megszervezésében maga is részt vesz, valami lényegeset tudjon elmondani magáról és a világról. Vagyis amit itt most színpadi életnek neveznek, az mind a teatralitást és a szavalást-deklamálást, mind pedig a színészi-rendezői narcizmust tagadja. Megmutat egy darab szerves életet, amiből annyit és úgy fogadunk be, amennyit és ahogy tudunk. S e tekintetben egy kissé mégis rokonítható *a cinéma vérité* jelenségével.

Mindebből következik, hogy ebben a színházban nemcsak a színpad autonómiájáról lehet és kell beszélni, vagyis nemcsak arról, amit az „autonóm színház" kifejezésen érteni szoktunk, hanem a nézőtér autonómiájáról is. Más terület-ről kölcsönzött kifejezéssel úgy is mondhatnám, hogy *A revizorból* kiolvasható színházeszmény hatásmechanizmusában „toleráns" és „pluralista" színház, azaz többféle, egymástól meglehetősen elütő értelmezést, nézői percepciót vagy akár elutasítást is magába foglal, s voltaképpen a nézőtér és az egyes néző autonómiájától függ, mit olvas ki az előadásból. Nyilvánvaló, hogy *A revizor* ebben a tolmácsolásban elsősorban egy közösségi pszichózis története: az önmagukkal való szembenézéstől és a tényekkel való szembesüléstől rettegők pszichózisa ez, s nem annyira a korrupt kisvárosi főtisztviselők rettegése a revizortól, a lebukástól, kisebb vagy nagyobb sikkasztásaik nap-fényre kerülésétől. De a színpadon ábrázolt pszichózisnak a nézőtéri befogadásában nagyon sokféle elem vegyül, erősíti vagy gyengíti egymást. E nézőtéri autonómiának a működése végső soron persze meghaladja azokat a kereteket, amelyek még egy kritikai reflexióban átfoghatók, s hogy a nézői tudatban pontosan mi is történik, arra legfeljebb valamiféle színházszociológiai felmérés felelhetne. De azért azt jól érezzük, menynyire különféle nézőtéri impulzusok felelhetnek és felelnek is a színpadi történésre. Egyeseknek nyilván nagyon is politikai-közéleti színház ez, mai társadalmi-gazdasági bajaink „pszichózisa" (sőt, akár inflációs pszichózis! - gondoljunk csak a „százrubelesként" emlegetett hatalmas, szétszóródó pénzkötegekre), mások valószínűleg egy feydeau-i abszurd helyzetekkel operáló szerelmi bohózatot látnak (gondoljunk csak Hlesztakov és a polgármesterné, a lánya stb. szerelmi jeleneteire, a többféle „tettenérésre"), megint mások egyfajta „éjjeli menedékhelynek" láthatják e társadalmi státusukban valóban ugyancsak lefokozott tisztviselőcskék fojtogató együttlétét, nem is beszélve Oszip afféle becketti felfogásáról… Stb. stb. Mindebben azonban az a lényeg, hogy e különféle aspektusok egyszerre és együtt (is) hatnak. S igaz ugyan, hogy ki-ki a maga élménye és értékrendje szerint felróhat az előadásnak hangsúly- és arányeltolódásokat, sőt esetleg a klasszikus mű „kiforgatását" is, az azonban tagadhatatlan, hogy e sokféle publicisztikus és vígjátéki elem egy meglehetősen komor, drámai világot eredményez. Ám ez a dráma már nem a színpadon játszódik, ott inkább egy keserű, abszurd, néha már-már mazochista vígjáték pereg: a dráma a nézői tudatban születik meg. Elsősorban nem is attól, hogy a játék végén a Polgármester a nézők felé fordulva kiáltja, hogy „Magatokon röhögtök!" - inkább attól, hogy nemcsak ez a végső replika, hanem az egész előadás a nézőtér „tudatalattiját" célozza meg. Természetes, hogy ezt mi, akik a nézőtéren ülünk, szeretnénk letagadni. De hát ez a letagadási pszichózis a fő téma.

így mégiscsak magunkon röhögünk, ha röhögünk. De akárhogy nevetünk is, ez már dráma.

Az elmondottakból az minden bizonynyal kiderül, hogy *A* revizort az utóbbi idők egyik legjelentősebb színházi bemutatójának tartom, az talán kevésbé, hogy bizonyos pontokon nem érzem elég meggyőzőnek. Szerencsésnek érzem például az olyan „idegen" díszletelemek alkalmazását, mint az öltözőszekrény, a postaládasor, a fémasztal stb., mert az ezekhez kötődő játékok a darabból valók, azaz magától Gogoltól erednek, csak áthangszereltettek; nehézkesen hat viszont a sejtelmes liftakna, amely a darabbeli igazi revizor vesztét okozza, mert olyan „idegen" elem, amihez csak a darabba „beleírt" színészi játék csatolódik, mint kiderül, azért, hogy végül a tényleges revizor „elfojtása", mint afféle mindent megmagyarázó ráadás-poén eljátszható lehessen. Csakhogy így megmarad tézisnek. Legalábbis számomra. Mert a fentebb vázolt modell nyitottsága egyúttal arra is figyelmeztet, hogy ebben a színházban, akárcsak az életben, elsődlegesen nem az ilyesféle esztétikai-dramaturgiai kritériumok a döntőek, nem az e kritériumoknak való megfelelés vagy meg nem felelés, hanem a drámai hatáskör. Az pedig aligha tagadható, hogy e gogoli komédiának tényleges drámai hatóköre van a Katona József Színházban.

Gogol: A revizor (Katona József Színház)

Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. *Díszlettervező:* Khell Csörsz. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *A rendező munkatársa:* Litvai Nelli. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Blaskó Péter, Básti Juli-Takács Kati m. *v.,* Szalai Krisztina f. h., Gelley Kornél, Olsavszky Éva, Vajda László, Balkay Géza, Rajhona Ádám, Végvári Tamás, Szacsvay László, Bán János, Horváth József, Benedek Miklós, Garay József, Kun Vilmos, Ujlaki Dénes, Varga Zoltán, Hollósi Frigyes, Vajdai Vilmos, Lipics Zsolt f. h.

CSIZNER ILDIKÓ

Másodszor szól az Ige

A Godspell Debrecenben

Vannak olyan művek, amelyeknek színpadi sorsáról kész regényt lehetne írni. Hosszú oldalakat töltene meg már annak a részletezése is, hogy hol, mikor, kinek a rendezésében és kik játszották, és akkor az előadásokról még nem is esett szó. Zenés műveknél - különösen, ha csak a magyarországi történetüket akarjuk nyomon követni - jóval vékonyabb a bibliográfia. A musicalek, a rockoperák - részben devizális okokból - évtizedes késéssel jutnak el hozzánk. Így volt ez az *Evi*tával, *a* Hairrel, *a Jézus Krisztus szuper*sztárral egyaránt. Bemutatásuk óta szép lassan íródik színpadi történetük. A *Godspell,* mely e művek mostohatestvérének tekinthető, még csak az első hazai lapokat tölti. Azt tudjuk róla, hogy ősbemutatója 1971-ben volt. Egy akkor huszonhárom éves fiatalember, John Michael Tebelak vitte először sikerre. Zenéjét az a Stephen Schwartz írta, akit Leonard Bernstein egyik felfedezettjeként és számos Broadway-musical zeneszerzőjeként tartanak számon. Az egyik dalt Peggy Gordon és David Greene írta, akikről még ennyit sem tudunk. Jézust ebben az előadásban az a David Essex énekelte játszotta, aki az *Evita* Chejeként aratott igazán nagy sikert. Aztán a darab Nyugat-Európát bejárva hozott nagy kasszabevételt.

Nálunk 1986-ban mutatták be először, főiskolai vizsgaelőadásként. Az tette izgalmassá a vállalkozást, hogy nem musical, hanem prózai szakos növendékek adták elő. A Godspell - némiképp kiforditva - evangéliumot, Isten igéjét is jelenti. A történet vázát az Újszövetség egyik evangéliuma, Máté könyve adja. Ennek alapján elevenedik meg a bibliai Jézus-történet Keresztelő János megjelenésétől a példabeszédeken, a csodatevéseken, a tanító- és vitabeszédeken keresztül az utolsó vacsoráig, Jézus elárultatásáig és keresztre feszítéséig. Erre a szigorúan a Bibliából merítő anyagra épül az előadás. A színészeknek nem egyszerűen bibliamagyarázatot, misztériumjátékot kell előadniuk, hanem egy minden ízében a mához kötődő történetet. A mű ötleteit, gegjeit éppúgy az előadás részévé kell tenniük, mint a rendelkezésre álló írott anyagot. Jóval több a mozgási lehetőségük, mint kötött szöveg esetében. Az ily módon, egy csapatmunka eredményeként összegyűjtött hozott anyagot úgy kell összeilleszteniük, megnyesegetniük, hogy egy naiv, kedves embercsoport rögtönzésszerű tanulási folyamataként tűnjék fel. Mert a mű jelentős része a commedia dell'arte stílusában, beiktatott tréfa- és játékbetétek sorozatára épül, és csak az utolsó vacsora felidézésétől kezdve komorul el. Ekkor kerül le a festék a bohócarcokról, s válik véresen komollyá, emberszabásúvá a vég.

Komoly színészi feladatot jelent az is, hogy a csoport tagjaként mindvégig színpadon van mindenki, egymás reakcióit folyamatosan figyelemmel kísérik, és legalább mimikával válaszolnak rájuk. Időnként pedig a csoportból kilépve egy-egy jelenet erejéig a kiválasztott személyé (személyeké) a főszerep. Ilyenkor, mint egy helyzetgyakorlatban, az a cél, hogy a legkifejezőbben, a legfrappánsabban és a leghumorosabban elevenedjék meg az adott példázat.

Ehhez az írott és hozott anyaghoz társul a zene és a tánc minta rockjáték éltető eleme. S itt ismét vissza kell kanyarodni a címhez. Létezik egy olyan zenei stílus, melyben az éneklést gospellnek nevezik. Ez pedig nem más, mint a négerek liturgikus éneke. A gospellben az énekes szinte megfeledkezik az ének tartalmáról, s pusztán a dalolásért magáért éne-kel. A *Godspell* dalainak előadása azonban nemcsak örömöt jelent, hanem iskolázott, szép hangokat is kíván. Mert ezek a dalok spirituálés ihletésűek, tele van-nak hajlításokkal, nehezen kiénekelhető magas hangokkal, s mind a dinamikus kórusszámok, mind a dallamosabb szólók próbára teszik az előadókat. A rockjáték ezen része már nem kifejezetten színészi feladat.

De hogy teljesíthető, arra a főiskolások előadása volt a bizonyíték. Fiatalos lendülettel, ritkán látható csapatmunkával szellemes, pergő, ötletgazdag előadást hoztak létre, mellyel nemcsak a főiskolán, hanem a nyári játékok keretében Esztergomban, Zsámbékon, majd a Városmajori Színpadon is nagy sikert arattak.

Iglódi István, a vizsgaelőadás rendezője egy interjúban azt mondta, az az érzése, hogy profi színháznak nem szabad bemutatnia a darabot, mert az csak vizsgaelőadásnak ideális. Egy másik színházi szakembernek, a debreceni Csokonai Színház főrendezőjének, Pinczés Istvánnak más lehetett a véleménye, mert a darabot felvette a színház 1987/88-as

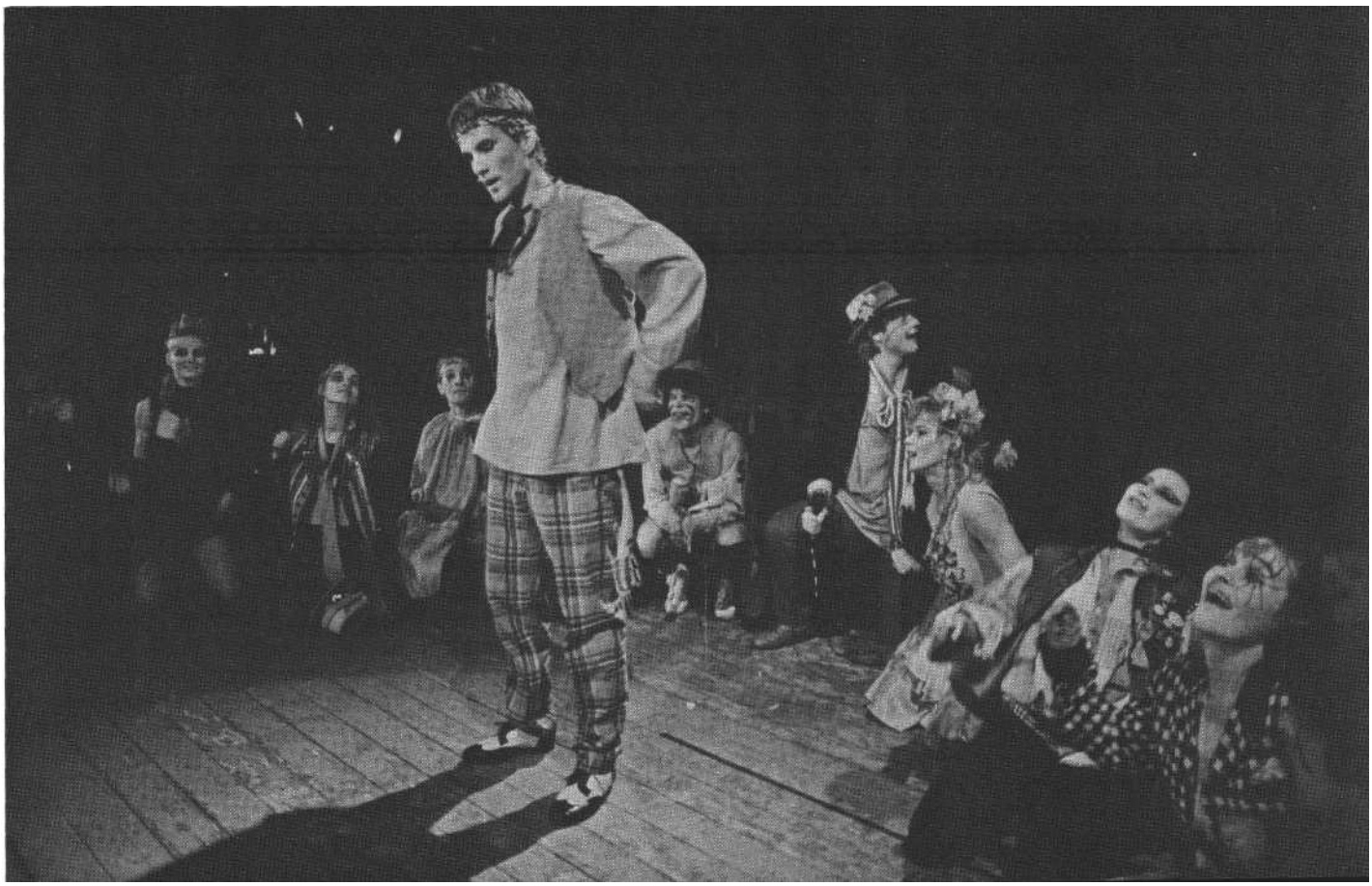
műsortervébe. Ennek okai között szerepelhetett az, hogy a főiskolai előadást játszók közül hármat - Varga Évát, Jantyik Csabát és Lux Ádámot - leszerződtetett a társulatba, így már az induláskor rendelkezett három olyan emberrel, aki otthonosan mozoghat a darabban. A másik ok - s az előbbinél színház- és társulatépítési szem-pontból lényegesebb -, hogy, a bemutatókon végigtekintve, a színház egy igényesen közönségcsalogató évadot tervezett. A bibliai József-történetet populáris formában feldolgozó Barry Stavis-darab, A szi*várványszínű köntös,* Alekszandr Galin komédiája, *A lelátó,* a Dobozy-Ránki-Garai-filmforgatókönyvből a Vajda nővérek által írt zenés játék, a *Villa Negra,* Shakespeare *A makrancos hölgye* mellé odaillett a *Godspell.* (E könnyedebb előadások közé odacsempészhető egy-két súlyosabb darab, mint Strindberg *Haláltánca* vagy Goethe *Stellája.)* Ok lehetett az is, hogy a rockjátékkal egy olyan közönségréteg is behozható a debreceni színházba - az egyetemisták, középiskolások -, amely eddig nem tartozott a rendszeres látogatók közé.

Természetesen felvetődik a kérdés: rendelkezik-e a színház olyan fiatal színészekkel, akik ének- és tánctudással alkalmasak a *Godspell* eljátszására? Tudnak-e rögtönözni annyi új ötletet, mellyel legalább a főiskolásokéhoz hasonló színvonalú előadás születik? Nem fékezik-e rossz beidegződések az amatőrizmust idéző „itt és most születik" ízű játékot?

A kérdésekre meglepő választ adtak a színpadra állítók. A főiskolán tíz növendék, hét fiú és három lány játszotta a szerepeket. Debrecenben helyreállt a bibliai rend, hiszen tizenhárman osztoztak a feladatokon, és az utolsó vacsorán Jézus mellett mind a tizenkét apostol helyet foglalhatott az asztal mellett. De nemis a számszerű növekedés a lényeges, hanem az, hogy több amatőr volt a színpadon, mint színész. Dánielfy Zsolt, Horányi László, Jantyik Csaba, Lux Ádám, Varga Éva és Vízi György mellett két segédszínész, Urszuly Edit és Hajdú Péter, valamint az Ady Gimnázium öt diákja, Fogarassy Katalin, Kiss Katalin, Molnár Péter, Schell Judit és Szarvas Mirella alkották a csapatot. Hogy kényszerű megoldás vagy tudatos elgondolás eredményeképpen kerültek ilyen módon egymás mellé, az az eredmény szempontjából lényegte len. Ebben az összetételben rendelkeztek ugyanis a *Godspell* két nagyon fontos játékfeltételével. Fiatalos lendületet és hihető, de egyáltalán nem zavaró amatőrizmust vittek az előadásba. A rockjáték nagy része ugyanis arról szól, hogy viháncolva, kedvesen és ötletesen előadják mindazt, ami a bibliai történetekről eszükbe jut. Állandó mozgást, szédületes iramot és féktelen jókedvet tételez fel ez a fajta játékmód. Es még valamit megenged a *Godspell,* amelyet más műveknél egyenesen főbenjáró bűnnek tartanak. Lehet tévedni, megakadni, újrakezdeni, mást rögtönözni, hiszen minden baki a játék részévé tehető, és nemis válik feltűnővé, ha a többiek továbbviszik a megkezdetteket.

Természetesen az a legjobb, ha az újítások a próbafolyamat során születnek meg. Már a főiskolások is arra törekedtek, hogyne azt játsszák el, amit a rendelkezésükre álló, Tebelak rendezte előadás szövegkönyve leírt. Egyfelől ez a fajta mechanikusság, „plagizálás" elvette volna a játék örömét, másrészt pedig - a más kultúrkörnyezet miatt - számos poén, ötlet el sem jutott volna a közönséghez,

Schwartz-Green-Tebelak: Godspell (debreceni Csokonai Színház). Jelenet az előadásból

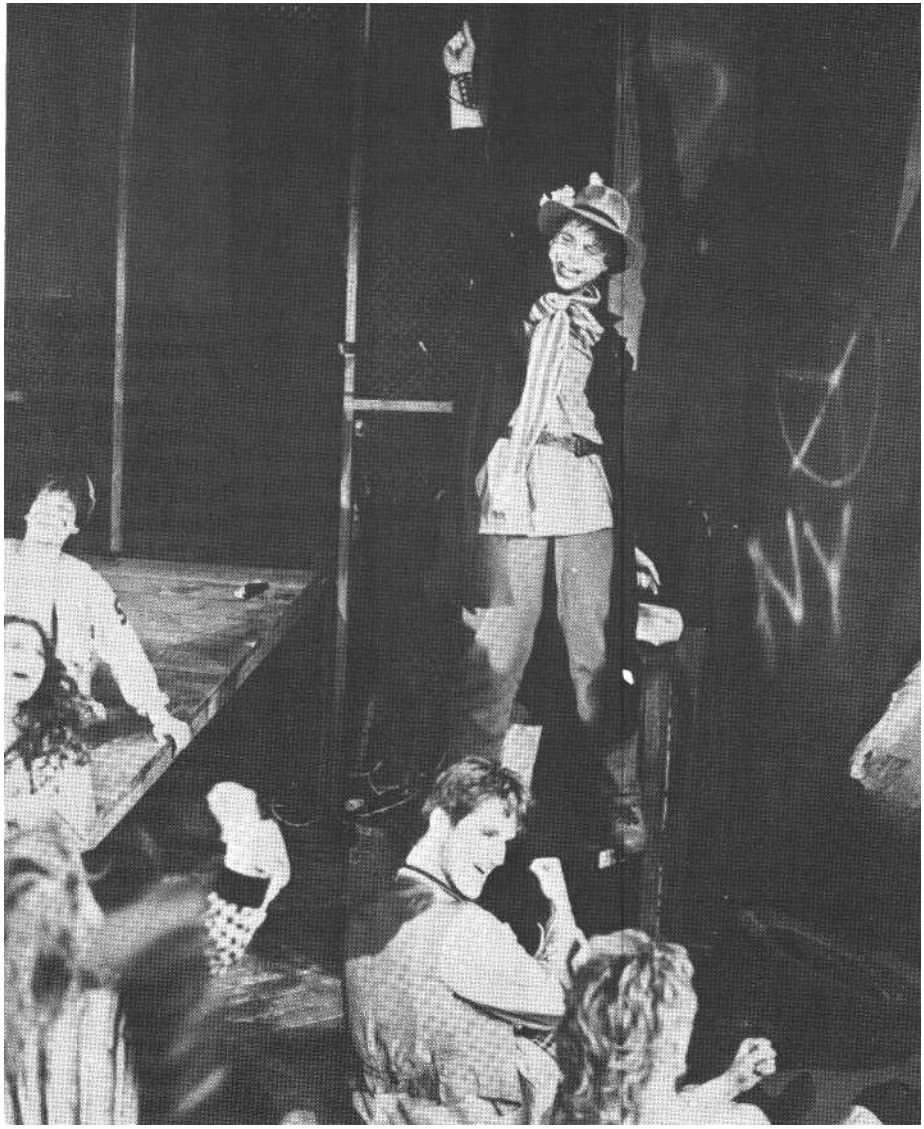


s így az egész játék idegen maradt volna. De nem így történt, hiszen záporoztak a játszók személyiségére méretezett, mindennapjainkból merített gegek. A debreceni társulat is saját képére formálta az előadást. Csak a bibliai anyagban, no meg a dalokban támaszkodik a Tebelak-szövegkönyvre, és a főiskolások előadásából is csak azokon a pontokon merít, ahol jobb megoldást nem találtak.

Hogy másfajta játékot kívántak létrehozni, azt az előadás díszlete is jelezte. A főiskolán néhány piros doboz, sokféleképpen felhasználható rúd- és műanyagfüggöny-háttér inkább a játékosságot hangsúlyozta. Debrecenben embertelenebbé vált a tér. Kasztner Péter valóságos underground színházat épített játéktérül. Valahol a város peremén, egy elhagyott raktárépületben, melynek dróthálós ablakán beköszönnek a felhőkarcolók. És belül minden sivár. Néhány ottfelejtett plakát, jól ismert felirat, gumikerék és olajoshordó jelzi a történés idejét. A díszlet azért is jó, mert nemcsak egy amatőr társulat játszóhelyére asszociálhat belőle a néző, hanem olyan búvóhelyre is, ahol a világ elől elrejtőzve még szívből komédiázhat a bolondos kedvű, naiv fiatal. Egy ponton nem állja a versenyt ez a díszlet a korábbival. A főiskolán Júdás a játékteret szétszedve maga ácsolta a keresztet Jézusnak. Debrecenben a kereszt észrevétlenül beleolvad a dróthálós falakba, és egy látványos pirotechnikai megoldás szükséges ahhoz, hogy egyáltalán észrevegyük. Először meggyújtják a keresztet, s csak miután a lángok elalszanak, feszítik fel Jézust. Ezzel pedig a Jézus-Júdás kapcsolat drámai ereje vész el.

A Godspellnek két játékmestere van. Az egyik a szerep szerint Jézust játszó színész, aki attól a pillanattól kezdve, hogy a feladatra kiválasztatott, irányítja, türelemmel tanítja és szeretettel neveli tanítványait. Ő az, aki nem festi ki magát, hanem egyszerű fehér ruhát magára öltve önmaga marad. A jelmeztervező, Szabó Ágnes ezzel is megkülönbözteti az erősen kifestett pop-, rock- vagy bohócmaskarát viselő többi szereplőtől.

A másik játékmester az előadás rendezője, akinek amolyan ötletgazda szerepet kell ellátnia, hiszen a *Godspell* improvizációk sorozatán alapszik. Nem hagyományos értelemben vett rendezőmunka vár tehát rá, hiszen a darab nem kíván szilárd és szigorúan végigviendő rendezői elképzelést, pontos szerepértelmezést, a játszók közötti kapcsolatrendszerek aprólékos kidolgozását. A szokásosnál szabadabb a színész. A játékmester feladata az, hogy a darab alaphangulatától ne engedje túl messzire elkalandozni a játszókat; kijelölje a határokat, amelyeken a színész már nem léphet túl; kegyetlenül kiirtsa a darabba nem illő ötleteket; meghatározza, egy-egy történet magyarázatához mennyi játékra van szükség ahhoz, hogy az előadás pergő ritmusa meg ne törjön; és továbblendítse a munkát, ha színészei kifogytak az ötletekből. E játékmesteri feladatot Kerényi Miklós Gábor látta el. Egészében meggyőzően, ami legalább annyira dicséri a színészek alkotókedvét, minta rendezőt.



Jelenet a **Godspellből. Középen Jantyik Csaba** és **Lux Ádám (Máthé András felvételei)**

Néhány szépséghiba azonban maradt az előadásban. Az egyik legérthetetlenebb: ha a játék arról szól, hogy kedves, vidám fiatalok játszanak, akkor hogyan kerülhetnek be és maradhatnak benn az előadásban trágár szavak, még ha a leendő Júdás szájából is hangzanak el. De „maszatos" néhány történet értelmezése is. Különösen az első felvonásban tűnik néha elsietettnek a magyarázat, s beszédes mozdulatok helyett inkább a mindent elsöprő nyüzsgés, cikázás uralja a teret. De a látszólag aprólékosan kidolgozott egynémely jelenet után is gondolkodni kell azon, hogy milyen alapgondolatra épül. Rögtönöznek például egy Tom és Jerry show-t, melyben az egerek, macskák és egyéb állatok ugyanolyan kedvesen keverik a mérget, törik a borsot egymás orra alá, mint az amerikai rajzfilmfigurák, csak éppen a bibliai asszociációs láncot nem indítják meg.

E hibák ellenére is szépen összeáll az előadás. Amikor a bohókás ruhába öltözött szereplők a színpad közepére perdülnek, és keresztnevüket elárulva bemutatkoznak, akkor még bármilyen játék ki-alakulhat együttlétükből. Akár unalom-űző robbantgatás is, ahogy azt a szín-pad szélére húzódó Ádám egy földgolyót tartva a kezében meg is kísérelné, ha a többieket a magasból figyelő Zsolt intő mozdulata meg nem állítaná: Még ne! Aztán filozófiát játszanak. Szókratésztól Sartre-ig feleselnek, illeszkednek, válaszolnak egymásnak az emberiség történetét végigkísérő ideológiák. Mindegyik talapzatra szeretne kerülni, egyed uralkodóvá válni, de csak lökdösődés, marakodás, káosz lesz az eredménye. Vissza kel-lene hát jutni az emberi műveltség alapjáig. Ponyvát tartanak az addig elkülönülten álló fiatalember alá, s ő leszáll közéjük. Kezdődhet a játék. Az isteni

rockjáték a mester és tanítványai között. Az arcokra maszk kerül: a naiv ember ábrázata. A maga értetlenségével, rácsodálkozásával, buta és okos válaszaival mindenki tanulójává és egyben résztvevőjévé válik a Biblia-órának. S ahogy a mester irányításával megelevenedik az írástudók, a magvető, az irgalmas szamaritánus, a tékozló fiú, a házasságtörő asszony vagy a hamis bíró története, úgy kerül az evangélium tanítása egyre közelebb, hiszen a játszók ezer szállal kötik a jelenhez. Az írástudók hosszú sort alkotva aktuális panaszokra rakosgatják a stemplijeiket, Júdás és Jézus szabályos vívócsörtében méri össze tudását, a tízparancsolat közben sztepptáncot jár az egyik színész, a pénzről szóló tanításra beugranak a mindennapi gondok és a pénzről írt dalok az ABBA együttes slágerétől Mephisto rondójáig. Jézus csodatevésének illusztrálására bűvészmutatványt ad elő, egyik tanítását most mutasd meg játék formájában találtatja ki, bárcás hölgyek próbálják megkísérteni az Urat. Röpcédulák hullanak alá, egy olajoshordóban a pokol tüze is meggyullad, és a tékozló fiú esete egy kedvelt vasárnap délelőtti rockműsor vezetőjének felkonferálásával, videoklip formájában elevenedik meg.

Ezek az ötletek azért nem válnak erőltetetté, mert a szereplők nem jópofáskodva, hanem egy tanulási folyamat részeként, tudatlanságukat felvállalva, kedvesen és érzelmesen adják elő lazzijaikat. Néha egy-egy rosszabbnak tűnő szereptől ódzkodva, magánvéleményüknek is hangot adva kilépnek a szituációból, hogy a következő pillanatban felismerve a lehetőséget igazi komédiásként alakítsanak. E stílusba belefér a gügyögő hang, a szinkrontolmács és az is, hogy az erősen felnagyított mozdulatokhoz egy másik szereplő adja az aláfestő hangokat, sőt az is, hogy a szavak szokatlan „mozdulatnyelven jelenjenek meg.

A játszók szemléletesen jelölik ki azokat a történéseket, ahol ez a feneketlen jókedv, ha csak időlegesen is, de megszakad. Mint saját végzetük elől menekülők, jajveszékelve másznak a drótháló ra, Jeruzsálem siratófalára. A kötélen hurcolt, házasságtörésen ért asszony felé fenyegetően emelkednek a gumikerekek, hogy Jézus intelmét hallva - „az vesse rá az első követ..." - meghátráljanak. A gecsemáni kertbe érve megváltozik a játék hangulata. A commedia dell'arte helyébe a misztériumjáték komolysága lép. Tükröt tartanak a játszók egymás elé. *Az ilyen vagyok* képtől megrettenve letörlik a festéket az arcukról. Véget ért a tanulás.

Az úrvacsora talán az előadás legszebb jelenete. Jézus héberül megáldja a kenyeret és a bort, és miközben a teste és vére körbejár a tanítványok között, ütemes szívdobogás hallatszik. Félelemmel teli hangok kérdezik Jézustól: „Én vagyok az, Uram?" Vagyis én árullak el? S amikor utolsónak Júdás teszi fel a Mesternek a kérdést, hiába néz körül, lehajtott fejeket lát. Nincs, ki mellé álljon, neki kell az áruló szerepét elvállalnia. Innen már csak egy lépés az Olajfák hegye, ahol a katonák fejük fölé emelik Jézust, és ütemes sípszó kíséretében, mint egy áldozati ajándékot, teszik fel a keresztre. A tanítványoknak pedig most már Mester nélkül, elvállalva a Golgotát kell folytatniuk.

S ahogy a két eltérő hangulatú rész egymásra épül, úgy simulnak egymáshoz *a Godspell* dalai is. Majoros István attraktív, a gospellhez igazodó, az eksztázis határát súroló, bátor koreográfiájára Pazár István zenei irányítása mellett tisztán, szépen szólnak a dalok. A vokállal megerősített tizenhárom szereplő nemcsak hangerővel, de árnyalatokkal, karakterrel is győzi a feladatot, és a dalokat is eljátszva teszi azokat az előadás részévé. Így valóban olyan rockjátékot láthatunk, ahol a rock a játék egyik fontos eleme. Az már igazán nem a dalokat előadók hibája, ha néha - a keverés ördöge folytán - a kórus elnyomja a szólót, a zene túlharsogja az énekest. A háttérapparátus is tanulja még ezt a szokatlan műfajt.

A játszók azonban már megtanulták. Pontosan működik a csoportdramaturgia. Mindenki megtalálja a helyét a darabban anélkül, hogy a másik elé tolakodna, elvenné vagy lejátszaná a poénját. Így is marad mindenkinek elég. Egy ilyen együttes munka esetén nem illene különkülön szólni a szereplőkről. Hogy mégis megteszem, annak két oka van. Az egyik, hogy a játszók egy része már másodszor találkozott a darabbal, a másik pedig, hogy Jézus és Júdás az eredeti műben is nevesítve van.

Varga Éva, Jantyik Csaba és Lux Ádám az előadás lelkét adja. A főiskolán megtanulták, hogy ügyként kezeljék a darabot, és most ezt viszik tovább. De csak ezt. Egyébként törölnek és továbblépnek. Pedig a legkézenfekvőbb megoldás az lenne, ha a vizsgájukon jól bevált és sikert aratott ötleteiket átmenekítenék az új produkcióba. Ok azonban egy új játékot játszanak. Még azokban a jelenetekben is, amelyek véletlen kiosztás miatt másodszor kerülnek hozzájuk. S mindegyiküknek van egy kimagaslóan jól sikerült jelenete.

Varga Éva irgalmas szamaritánusként hol csökönyös csacsiját bűvölve, hol az előtte kiterült, félholtra vert embert pátyolgatva önti kitekert mozdulatokba a narrátor szavait. Jantyik Csaba a jó földbe hullott mag példázatát hozza emberközelbe. Eljátssza a szerep felett érzett örömöt, majd az érzelmi átalakulás fokozatait, ahogy Jézus tanítása nyomán rádöbben, hogy e játékban ő a leggonoszabb. Lux Ádám a tékozló fiú történetében remekbe szabott karatemozdulattal kényszeríti ki a vagyon megosztását, hogy aztán szerepét átadva a visszatérő fiúnak csak a hangját kölcsönözze, és angolul mondja el bújátbaját. De ő az, aki egy-egy ötlettel szinte minden játékban benne van. Ha szteppel, ha hangutánzó szavakat mormol az éppen folyó jelenet színesítéseként, vagy egyszerűen csak elmélkedik, ellazított clownságára mindig oda kell figyelni.

Vízi György egy olajoshordóból kerül elő az előadás kezdetén, és végig lendületes az alakítása. Erősebb színekkel rajzol, de a harsányság előtt mindig megáll.

Nem ilyen egyértelmű Horányi László Júdása. Pedig Júdást meggyőzően játssza el. Azt is, ahogy elvállalja az áruló szerepét, azt is, ahogy kétségbeesetten segítséget kér a többiektől, s azt is, ahogy emberi tekintetek helyett lehajtott fejeket látva a kötél után nyúl, hogy Jézusé után az ő élete is bevégeztessen. Pengeéles a Jézussal vívott szellemi párbaja is, és szépen kidolgozott jelenete az, amikor, a tanítást magáévá téve, az elcsattanó pofon után orcája másik felét fordítja Jézus felé. De Horányi a kiválasztott bélyeget a játék elejétől magán viseli, és ez alakítását a kelleténél merevebbé teszi. Nem tud a többiekkel együtt szívből komédiázni.

Dánielfy Zsolt kitűnő Jézus. Szinte eggyé válik tanítványaival. Nemcsak képletesen, de tényleg is közéjük áll, amikor a játszók ponyvát tartanak felé. S ettől kezdve a csoport tagjaként tanít. Mint egy színészcentrikus rendező, úgy bánik a szereplőkkel. Engedi kibontakozni őket, nem inti le naiv elképzeléseiket, s csak a legkritikusabb helyzetekben korrigál. Szinte észrevétlenül vezet el a megoldás felé. Ezzel a közvetlenséggel vonzza maga köré az embereket, akik gondolatait játékosan elsajátítva lassan hinni kezdenek neki. Meggyőzi őket az ember, aki közülük való. Mert Dánielfy Zsolt Jézust, „az ember fiát" játssza el.

S talán a debreceni előadás meggyőzi a kétkedőket: lehet a *Godspellt* profi színházban játszani.

KŐHÁTI ZSOLT

Desdemona színháza

Verdi Otellója Szegeden

Kerényi Miklós Gábor, akinek szegedi Macbeth-rendezése tavaly a hazai operatalálkozó fődíját nyerte, ígéretes tehetségből trónkövetelővé lépett elő. (A Tisza-partiak ezzel a produkcióval 1988 tavaszán Nyugat-Európában vendégszerepelnek.) Figyelni érdemes rá, még akkor is, ha teljesítménye netán elmarad a fölfokozott várakozástól. Figyelni kell rá, mert rendezéseinek elemzése, ennek tanulságai egész operajátszásunk szemszögéből is hasznosak lehetnek.

1988. január 30-án mutatta be Kerényi rendezésében a Szegedi Nemzeti Színház társulata Verdi öregkori pályaszakaszának remekét, a százesztendős *Otellót* (s a szerző születése 175. évfordulójának évében). Izgalmas, mai olvasatot ígért a rendező: „Otello és Desdemona tragédiája mögött - írja Kerényi - Jago színháza rejlik. Ő így akarja megmutatni önmagát és filozófiáját. (. . .) Érzékszerveink megcsalhatóságáról, szenvedélyeink könnyed felkorbácsolhatóságáról és végtelen manipulálhatóságunkról szól ez a színház."

Állunk elébe, lássuk!

A szegedi Jago, Németh József - remek testi adottságaival, nagy erejű, szép, sötét bariton hangjával - alkalmasnak is mutatkozott egy ilyen megközelítés kulcsszerepére.

Szélvihar süvít, betölti a nézőteret, dagadozik a bársonyfüggöny - a muzsika is az elemek tombolását festi, és valóban: Jago dirigálja mindezt a föltáruló színpad közepén, luciferi-mefisztói vonásokkal árnyalva a figurát.

Aztán később mégiscsak kicsúszik a markából az irányítás: az eleven folyamat zárójelbe teszi a rendező meghirdetett koncepcióját, alapvetően átszerkeszti a tervezett értékrendet. S hiába is érezteette volna a rendező, hogy Jago állandóan „jelen van": Németh József bajkevérő zászlósa - retteg! Fél az egész világtól, nem kevésbé önmagától; számára is meglepetésként bukkannak elő aljasságának kifogyhatatlan tartalékai. Csakhogy: ez inkább Macbeth! *Még mindig* Macbeth, akinek megformálójaként oly tökéletes a már említett díjnyertes előadásban. Jellemző, hogy hangja is a visszafogottabb részeknél mutatja meg igazi lehetőségeit: ahogyan megjátszott zavarral beszámol Otellónak Cassio és Rodrigo párviadaláról, míg a - különben hatásos - Bordal vagy a Credo nem érvényesül kellőképpen, pedig Németh nem takarékoskodik az erejével.

Űr támad ily módon. Űr - egészen a negyedik felvonásig. Mert akkor Desdemona ragyogja be a színpadot. Az elfogódottan kezdő Vámossy Éva magára talál, játéka átszellemül, és ritkán hallható szép „Fűzfa-dallal" és „Ave Mariával" örvendezteti meg a közönséget, érzékien vibráló, sötét árnyalatú hangja megerősödik. Övé már itt a főszerep, hiába áll végül Jago az oldalerkélyre, művét szemlélni, örök mementóként.

Igen, innét lehetett volna megfejteni a történetet, Desdemona felől! Legalábbis 1988 januárjában, Szegeden, az első szereposztás erőviszonyai szerint. (Nem láttam ebben a szerepben a kitűnő Vajda Júliát, de ismerve képességeit, alighanem vele kapcsolatban is megkockáztatható ez az állítás.) Ám s ez a rendezői munka paradoxona - mindez már csak a bemutatón dől el, mert nagyon is valószínű, hogy a rendező - így kell tennie - a végsőkig hisz abban az értékrendben, amelyet előre meghatározott, s a próbák során folyvást azt reméli, hogy szereplői végül is igazolják majd döntését - az előadásokon.

A fő kérdésben nem sikerült tehát a Szegeden tartósan vendégszereplő Kerényi Miklós Gábornak ez a vállalkozása. Ehhez lényeges és kevésbé fontos, jó és rossz mozzanatok sora járul. Naturalisztikus a játéktér, nehéz, botlasztó járásokkal; kaktuszként ható kasírozott ciprusai nemigen keltenek illúziót. Ötlettelenül szokványosak a jelmezek. A negyedik felvonásban hatalmas fekete tüllfátyol lóg alá Desdemona ágya mögött: szájbarágón előlegezve a történéseket; vörös selyemkendő hever a takarón, de senki nem csinál vele semmit: holt kellék marad. Hintaszerű függesztvény is látható: kint felejtették; a harmadik felvonásban a hallgatódzó Otello ereszkedik rajta le - nem egészen meggyőző rendezői elgondolásból. Talán egy korábbi Kerényi-rendezésből való: *A bolygó hollandi* leleménye ez a tartozék; ott volt is funkciója: a tragikusan záruló szerelem látványaként emelkedett spirituális magasságba. Ezen az előadáson azonban Otello - a szöveg ellenére - nem leheli végső csókjait Desdemona ajkára; mielőtt elérné őt, nyomorultan csúszva-mászva feléje, önkezétől megsebezve holtan nyújtózik el, s valóban legfeljebb Verdi csodálatos zenéje „egyesíti a halálban a két szerelmest" - amint az Kerényi Miklós Gábornál olvasható az előadás ajánlószövegében.

Illusztratív a fénykezelés, elszakadva a színpadkép vállalt naturalizmusától. Ha Jago valami baljósat vagy gonoszat mond: elsötétül a szín, ha Otellót a féltés kínozza: vörösbe borul. (Az Oberfrank Géza rendezte szegedi *vérnász-előadás*on láthattunk hasonlót.)

Nem hiányoznak azért kitűnő találatok sem. Az eleven tűz Kerényi előadásainak gondosan és szépen végigvitt motívuma. S az első felvonás balettbetétje hatásosan előlegzi a tragédiát: „mór arcú" táncos vet tűzre jelképesen ifjú fát - zöld ruhás nőt.

Jó gondolat, hogy a harmadik felvonásban Desdemona félőrülten, köröket írva, háttal forogjon ki a színről - de puszta instrukcióként hat ez mégis: Vámossy Évától itt még csak annyira telik, hogy baleset nélkül „abszolválja" a feladatot.

Jó az önállóbb énekszámok térbeli széthúzása (Jago, Cassio egyes szólamrészeinél). A kórus azonban statikus ezen az előadáson (és - sajnos - hangzásban „lötyögős").

Juhász József, a címszerep alakítója minden dicséretes igyekezetével, képességei, tudása legjavának becsületes és tapasztalt mozgósításával sem tudja betölteni a Jago és Desdemona között támadt dramaturgiai űrt. Említendő a rokonszenves Gortva Irén mint Emilia; a Cassio maszkját és jelmezét öltő Réti Csaba nem tudja elhitetni, hogy Desdemona szerelméért versenyezhetne Otellóval.

Az Otello szegedi bemutatóját néhány műszaki, zenei-énektechnikai, játékbeli malőr is sújtotta - ezeket ne részletezzük.

Szerepel az előadáson egy fiatalember is. Nem szól egy hangot sem, csak figyel, a díszlet több pontjáról. Olykor az oldalerkélyen, ahol Otello, Desdemona s végül Jago jelenik meg. A függöny előtt ő is meghajol. Kit jelképez? Talán a ma emberét, aki tanulni próbál a történelem, a múlt csetepatéiból, a lélek öröknek tetsző eltévelyedéseiből. S ha egyszersmind a rendezői önértékelést, szembesülést testesíti meg, ne tágítson eztán se Kerényi Miklós Gábor mellől.

SZŰCS KATALIN

Mozgó világ - állóképekben

Alekszandr Galin valószínűleg kitűnő prózaíró lehetne. Remek novellista. Egy-egy élethelyzetben egymáshoz sodródó, egy-egy pillanatra együvé torlódó sorsok - a maguk drámaiságában is költői - felmutatója. Mert *a Retro* óta Galin dramaturgiája erősen prózaköltőre valló erényekkel bír: finoman kidolgozott, összetett szimbolikával és a mindinkább uralkodóvá váló monológtechnikával, mely utóbbiban valóban fölsejlik a csehovi dramaturgia hagyománya - ezt a szellemi rokonságot maga Galin is nyíltan vállalja -, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy Csehov hőseinek egymás mellett elhúzó s csak bizonyos pontokon, akkor is komikusan egymásba kapó monológjai éppen e dramaturgiai megoldáson mint áttételen keresztül vallanak elmondóikról és a közegről, amelyben elhangzanak, miközben verbálisan, szó szerinti jelentésükben egészen másról, esetleg teljesen közömbös, hétköznapi dolgokról szólnak. Galin hősei ezzel szemben - legyenek bár a társadalom perifériára szorult kitaszítottjai, prostituáltak vagy csak unalmasan pergő hétköznapokat élő, egyszerű, szürke dolgozó nők - az önreflektáltság magas fokán beszélnek sorsukról, múltjukról, a lehető legközvetlenebbül, mindenféle dramaturgiai „mesterkedés" nélkül. Sokszor ezek a monológok is elmennek egymás mellett anélkül, hogy összetalálkoznának, összefogódznának, ha csak egy percre is; ebben a párhuzamosságban azonban nincs meg az előbb említett dramaturgiai többlet, *a* drámaszerkezet „beszédessége". A debreceni Csokonai Színházban - az eredeti *Keleti szektor* helyett - *A lelátó* címmel bemutatott s a Miskolci Nemzeti Színházban *Csillagok a hajnali égbolton* címmel játszott Galin-művekben a legszembetűnőbb ez az inkább dramaturgiai nehézkességnek, semmint leleménynek tetsző megoldás; a Reflektor Színpad *Vaklárma? (az* eredetiben *Zsanna)* interpretációja - és maga a dráma is - másfajta drámaszerkesztési problémákat mutat. Ám már e tekintélyes bemutatószám is azt mutatja, hogy Galin „jött, látott és győzött"; hogy mint „az új hullám legnépszerűbb drámaírója", meghódította a szovjet után a magyar közönséget is. (Többek közt, hiszen darabjait más országokban is játsszák.) E hódítás sebességének magyarázata, azt hiszem, ott rejlik a Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámájából vett idézetben, amelyet a miskolci programfüzet is közöl, s amely így hangzik: „Igenis hazudott, mert sajnált benneteket. Van vigasztaló hazugság, kibékítő hazugság. Aki a maga lábán áll, minek annak a hazugság? A hazugság a rabok és az urak vallása. Az igazság a szabad ember istene!" Az igazmondás szükségességének e felismerése és elementáris vágya, a tabutémák ledöntögetésének igénye és gyakorlása az, ami e darabok láttán a dramaturgiai kétségek ellenére markáns hatást vált ki a nézőtéren, amolyan helyzeti energiát adva az egyébként statikus állapotrajzot tükröző műveknek.

Meglehet, nem volt teljesen alaptalan a Tyeatralnaja Zsizny kritikusának észrevétele a moszkvai Szovremennyik Színház Leonyid Hejfec rendezte (akárcsak Debrecenben) *Keleti szektor-előadása* kapcsán, aki szerint „a szerző kiagyalt, a logikának ellentmondó szituációba helyezi főhősét". Mert való igaz, ugyan miért ment bele Konyev, egy moszkvai színház zenekarának hegedűse, egykor szépreményű művészjelölt abba, hogy életreval ó sógorával a vakáció megkezdése előtt beugorjék szülővárosába, és csencselessel keresse meg a nyaralásravalót, ha alapjában véve undorodik az egésztől? A pénzszerzésre feltehetően lehetett volna más módot is találni. Igaza lehet a fent említett kritikusnak, amikor ekként értékeli a drámai alapszituációt: Konyev „csak azért jött ide, hogy lássuk vívódását, hogy végre kimondhassa, mennyire undorodik jelenlegi életformájától, de változtatni képtelen". A dramaturgiai szükségszerűség tehát nyilvánvaló: valamilyen okkal, ürüggyel össze kell hoznia őt a szerzőnek a többi szereplővel, múltja tanúival és részeseivel, a régi barátnőkkel, mégpedig lehetőleg úgy, hogy ebben a találkozásban legalább a morális konfliktus lehetősége benne legyen, ha már drámai konfliktusról nemigen beszélhetünk. De mihelyt a kétségkívül némileg erőltetett szituációt elfogadja a néző, és nem az előbbi kérdésen töri a fejét, a viszontlátás örömében és az újra elválás szomorkás árnyékában elősorjázó sorsok, jellemek, a számvetés hangulata magával ragadják. A beteljesületlen vágyakkal, a félresiklott életekkel, a be nem váltott lehetőségekkel avagy a lehetőségek hiányával való szembenézés azonban Leonyid Hejfec vendégrendezésében korántsem nyilvánvalóan egyenes vonalú; a preferált értékeket tekintve némileg vitatható az előadás. Galin műve e tekintetben tán kevesebb kérdőjelet hagy az emberben, mint az előadás: a „laza" sógor nyugati cuccokat lengetve maga sem kevésbé szánalmas, üres életet sejtető figura, mint a kisvárosban ragadt lányok; valószínűleg mellette is sok lehetőség rohant el, legfeljebb fényesebb-nek hiszi, hazudja a maga életét. A darab-nak ez a létező alternatívát - a közel-múlt önfeláldozást követelő, magasztos szegénységét, puritánságát s a jelen harsány dologiságát, anyagiasságát - egyként elutasító helyzetértékelése billen némileg az utóbbi javára az előadásban azáltal, hogy a komikumból lényegesen több jut a számukra idegen, szokatlan, nagyestélyiknek álcázott nyári ruhákban, tűsarkokon imbolygó, csetlő-botló lányok ábrázolásába, mint a „valódi" élet hírnökének, e talmi csillogást célként tételező sógornak, akit Csuja Imre alakít; fölényes, magabiztos játékának nincs ellenpontja, nincs partnere Kovács Titusz Konyevjében, így nincs, aki által igazán megkérdőjeleződne harsányan önelégült világszemlélete, egész viselkedésével sugallt értékrendje. (Hozzájárul ehhez az is, hogy Csuja Imre sógora bármily tenyérbemászó is, van benne valami könnyed kedvesség, ami még egyértelműbbé teszi színpadi és életvitelbeli fölényét.) S a bóvli cuccok fetisizálódását csak fokozza, hogy a lányokat játszó színésznők szinte kivétel nélkül nagyon jók, ők tehát igen szemléletesen vonultatják föl röviden összefoglalható kis életüket, személyiségük (de)formálódásának történetét az egész színpadot betöltő, korhadt, lepusztult lelátón. Csoma Judit csámpás, slampos Surája színészi remeklés - szertelenül kapkodó mozdulataiban benne van a repkedő, de a kötelességekre gondolva meg-megbicsakló öröm, az eseménytelen, lepedők kifőzése és az alkoholista férj ellátása között zajló életébe betolakodó kis fény káprázata; de benne van a büszkeség is, a tartás is, nyomorúságos helyzetének emelt fővel való vállalása. Szívfájdítóan komikus, ahogyan billeg, inog a nem neki való ruhában-cipőben, s ahogyan harcol, alkudozik a cuccért: „Vagyik, kell nekem ez a ruha, hogy a férjem rajtam keresztül embernek érezhesse magát"; és szívmelegítően komikus, ahogyan rácsodálkozik a számára idegen világ e talmi hírnökeire. Majd minden típus képviselteti egyébként magát

ezen a lelátón, némileg a kimódoltság érzetét fokozva, a „lányok" kitűnő játéka azonban ezt is képes feledtetni. Megjelenik itta kicsit rigolyás, életének kilátástalanságába már belekeseredett vénlány, Vera (Jancsó Sarolta) és barátnője, az ugyancsak nem sok perspektívával dicsekedhető közgazdász, Natasa (Tóth Rita), akiben azért pislákol még a remény, még nem adta fel, még lázadni próbál, ha csak egy kihívó, a kisvárost megbotránkoztató ruha erejéig is, s ha ezt a lázadást az apai szigor mindjárt le is töri. És felvonul itt a halkan elegáns kosztümbe merevedett, járási vezetővé lett Mila (Bor Adrienn), az egykori reménytelen szerelem, egész jól szervezett, érzelemmentes életével, még egyszeri fellángolásra képes józanságával; s hogy visszautasíttatik, ez a kis takarékláng is - valószínűleg örökre - kialszik a néző szeme láttára. Deák Éva Madleinje berobban ebbe a visszafogott társaságba, tele temperamentummal, élni vágyással, harsány színekben, harsány nőiséggel, aztán emögött az életerős harsányság, lenyűgöző asszonyiság mögött lassan láthatóvá, érzékelhetővé válik az elfojtott, a kompenzált kiábrándultság, a reményvesztettség. Közöttük Kovács Titusz Konyevje eljelentéktelenedik, észrevétlenné válik, sógorával szembeni fölénye semmivé foszlik. Csuja Imre Potyehinje pedig talán nem elég tenyérbemászó ahhoz - de mint említettem, ennek érzékeltetésére nincs is eléggé súlyos „ellenfele" -, hogy e csehovi keserűségekkel, reménytelenségekkel, elvágyódásokkal szemben ne a sógor képviselte életfelfogás javára billenjen némileg a mérleg, kicsit a darab ellenére, mert Galinnak egy nemzedék, a harminc-negyven közöttiek életérzését, hangulatát, állapotát rögzítő művében a mérleg már nem is igen billeg.

Galin: Vaklárma (Reflektor **Színpad).** Bánki Zsuzsa (Szvetlána) és Sütő Irén **(Zsanna)**
(Vinkovits Sándor felvétele)

Látszólag a *Csillagok a hajnali égbolton* című darabban sem. Itt is egyetlen helyszín a játék tere, ugyancsak egy a múltat korhadtságában, düledezettségében magában hordozó építmény, az egykor templomként - falain még ott árválkodnak a kopott ikontöredékek -, majd kórház-ként, pontosabban elmegyógyintézetként funkcionált barakk, benne rozoga vaságyakkal. Ide érkeznek meg a lányok (prostituáltak valamennyien), akiket egyszerűen „eltakarítottak" Moszkvából az olimpia idejére, hogy ne rontsák az összképet, ne keltsenek rossz benyomást ezen a nagy nemzetközi megméretteté-sen. Született ez a megoldás abból a jól ismert struccpolitikai megfontolásból, hogy ami nem látszik, az nincs. A lányok tehát „önként" - senki nem kényszerítette őket, csak mindnyájukat megkérték erre - érkeznek meg ideiglenesen kijelölt (vagy csak egyetlen lehetőségként kínálkozó - ez nem derül ki pontosan) lakhelyükre, a játék keretéül szolgáló barakkba. A díszlet tehát fizikai valóságában most is statikus. Nem úgy a szerző elképzelésében, mert a „lényeg - mondja Galin a miskolci műsorfüzet közölte interjúban -, hogy a színpadon a környezet-nek emlékezete legyen". A Vayer Tamás teremtette környezetnek van is emlékezete, de - és ez már a darab természetéből adódik - csupán a szimbólumok szintjén, jelzésszerűen. Mert hiába fogalmazza meg további művészi szándékát Galin ekként: „Én azokat az erőket próbálom megfogalmazni, amelyek a darab szereplőin, a jelenlévőkön kívül, azok fölött működnek", itt is statikus állapotrajzot állít elénk, amelynek egymásba futó, a színpadi történésben összetalálkozó erővonalai meghosszabbíthatók ugyan gondolatban, az eredők és a folytatás tán elképzelhető, de ehhez már a mű csak a sugalmazás szintjén nyújt támpontokat. A valóságos összefüggések kívül rekednek e szimbólumokból felépített világból, teret engedve az efféle sommás megítéléseknek - az előadásról megjelent egyik kritikából idézek -: „Anna a nagy építkezések, az embernyomorító kor áldozata."

Az ebben a barakkban kényszerűségből összetalálkozó lányok valóban mind áldozatok - ahogyan a felügyelőjükké kirendelt tűzoltóparancsnok-nő is feltehetően az, bár ő inkább mintha okként, „bűnrészesként" szerepelne a darabban és az előadásban -, sorsuk, jelen állapotukhoz vezető élettörténetük azonban éppen annyira felszínesen motivált az író által, amennyire felszínesen megismerhetik egymás életének mélyrétegeit az emberek néhány órás összezártság során. Ettől még lehetnek ezek a sorsok az adott állapotukban megrendítők, felkavarók, ahogyan a Miskolci Nemzeti Színház színpadán a jobbára kitűnő színészi és rendezői munka eredményeként azok is, de igazán csak a színpadi történés pillanatában léteznek; múltjuk, előéletük ugyanolyan homályos, elmosódott, mint az ikontöredék a barakk falán, amely

Galin: Csillagok a hajnali égbolton (Miskolci Nemzeti Színház).
Molnár Zsuzsa (Loran) és Bregyán Péter (Alekszandr)

egyetlen költői mozzanatban válik valóban beszédessé, telítődik meg jelentéssel, amikor nem egyszerűen a múltat hivatott szimbolizálni; amikor a jelképes értelem Marija sorsában szinte megelevenedik, profanizálódik, új értelmezést nyer a „romlott" lány megkapó tisztaságában. Hasonlóan költői szépséggel működik - még ha technikai megvalósítása elég szerencsétlen is - a dráma végén egy másik szimbólum, a hajnali égbolton felbukkanó „csillag", az olimpiai láng, a lányok kitaszítottságának, kirekesztettségének jelképe s a mégis kötődés, valahová tartozás érzésének kiváltója; ezek a lányok szégyellve, megtagadtatva is a „mieinkre" koccintanak boldog eufóriában. (Ezért jeleztem az előbbiekben, hogy itt csak látszólag nem billen a mérleg nyelve semmilyen mérték irányába. Hozzátartozik ugyan ehhez az is, hogy e boldog eufória árnyékában Marija máris haldoklik.) Rendezői telitalálat egyébként, hogy Csiszár Imre ezt a jelenetet a barakk tetejére helyezi, továbbépítve a Galin-darabok szimbólumrendszerét, ez a tető ugyanis, mintha csak egyike - kicsit szárnyaszegett példánya - volna azoknak a tetőknek, amelyekről *a Retro* főhőse számára annak idején minden szépnek látszott. Nemhiába küldi fel többször erre a másik, de talán ugyancsak különös optikájú tetőre Csiszár a Molnár Zsuzsa által (remekül!) megformált Lorant, ezt az öncsalásokból, hazugságokból, képzelgésből szőtt álomvilágba menekülő lányt, akinek apró rebbenéseiben állandó védekezőreflex munkál, akinek még „sansza" van, ha egy a közeli elmegyógyintézetben ápolt férfi személyében is. Ez a Loran maga a megtestesült átmenetiség, szinte csak átlibben ezen a reménytelen barakkon, bár itt veszíti el ő maga is élete talán utolsó sanszát. Ő az a típus, akinek mindig kell legyen valami reménye, lehetősége, aki nem veszíthet, mert az ő valósága a képzelet valósága. Vele szemben Anna a reményvesztett állandóság, fizikai és lelki elhanyagoltsága már végérvényesnek tetszik. A nyomorúságos, toprongyos külső mögött ugyan még felfelbukkan valami emberi gyengédség, melegség, különösen Marija iránt, s tán némi cinikus humor, keserű önirónia is, az ő bukottsága, vesztessége azonban már végleges, neki már nincsenek sanszai. (Fráter Kata alakításában a vesztességtudat, a kiábrándultság fájdalmáé a főszólam, nincsenek igazán cinikus, önironikus hangjai.) A maga módján Marija is az állandóságot jelenti, a tisztaság, a szépség minden bukáson átcsillámló elpusztíthatatlanságát, győzelmét abban a szinte bibliai példázattá emelkedő drámai küzdelemben, amely a gyakran dialógusnak álcázott monológokból bontakozik ki, s amely az ő egyetlen esélyéért, a megmenekülés lehetőségéért vívatik szerelmese anyjával, a tűzoltóparancsnoknővel. S ha Fazekas Zsuzsa Marijája a kikezdhetetlen tisztaság, akkor Tímár Éva tűzoltóparancsnoka a kikezdhetetlen keménység, az asszonyiságot rég elfelejtett, kíméletlen céltudatosság. Tímár Éva, mint mindig, most is biztos érzékkel formálja ezt a típust, most már talán az egyéni vonások rovására is. És a végállapot egy másik variánsa Horváth Zsuzsa Klárája, a brutális, durva, agresszív romlottság harsány, lehengerlő kifejeződése. Mellettük Bregyán Péter az egyik és Gáspár Tibor a másik „sansz" szerepében pontos karakterformálással asszisztál; előbbi a csendes humánumra, utóbbi a határozatlanságra, a férfigyengeségre helyezve a hangsúlyt.

Az állapotrajz mélységét tekintve ebben a darabban nem lépett túl Galin *A lelátón,* a dramaturgiát tekintve azonban feltétlenül. Nemcsak az alapszituáció nem kimódolt, a tulajdonképpeni dráma, Marija személyes tragédiája is már-már szervesül a többiek sorsmonológjaival.

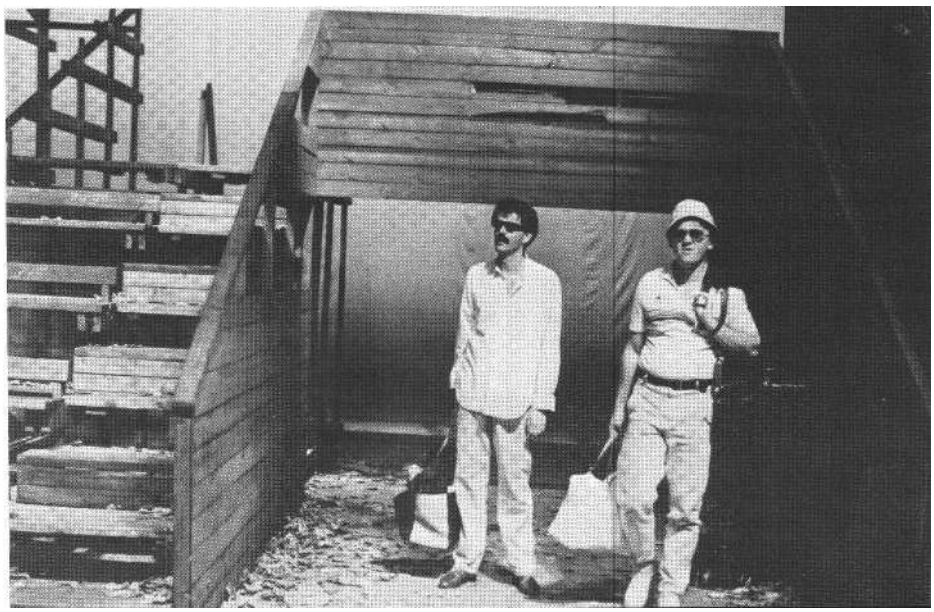
A Magyarországon pillanatnyilag látható harmadik darab, a Reflektor Színpadon játszott *Vaklárma?* (eredeti címe *Zsanna)* nem ezen a nyomon halad, hanem egy korábbi mű, *a Retro* dramaturgiáját és tematikáját követi, annak halovány visszfényeként. E krimiként induló darabban is az idős, elhagyatott, elmagányosodott emberek és a fiatalok morális konfliktusa áll a dráma középpontjában, de ezúttal mind a szerző, mind az interpretálók szándékát tekintve megfejthetetlenül. Sőt, szelőadás, ha lehet, még egy fokkal következetlenebb, mint a darab. A három idős ember - még bűnügyi történetbe illően - rájön, hogy mindhármukat ugyanaz a jótékonykodó fiatalember gondozza, ápolja; bevásárol, takarít rájuk, ők azonban a dráma kezdetéig egymásról mit sem tudtak. A fiú tehát titkolódzott. Ahogyan titkolta magánéletét is, az orvos feleség és anyós létezését, akik mintegy „felhajtották" a gondozásra szoruló magányos öregeket, feltehetően a várható örökség

reményében. A darab első jelenetében derül fény minderre, valamint arra is, hogy a fiú csótányirtó port vásárolt, aminek rendeltetése a sok titkolózás fényében egyértelműnek látszik. A két idős hölgy - Sütő Trén és Bánki Zsuzsa játssza őket - létükben érzik magukat fenyegetve. És bár a csótányporvásárlás valódi céljára az öregúr, Izold - Tyll Attila - szavai kielégítő magyarázatot adnak, a kétely, az örökségre pályázónak való kiszolgáltatottság tudata már befészkelte magát az agyakba. Az első felvonás a nagy leleplezéssel zárul, amikor is a fiú mentegetőzik, hogy Zsanna (Sütő Irén) anyja helyett anyja, őt megszerette, és nem a pénzért vállalta a gondozását; hogy miatta szakított a feleséggel és annak családjával; hogy Izoldot csak azért vállalta, mert valahol laknia kellett, s erre az öregnél lehetőség nyílt és így tovább. (Arról nem szól a krónika, hogy miért vállalta Szvetlánát.) A fiú elvonul vakációzni, mintegy szakítva védenceivel, de megbeszélnek egy későbbi találkozót. Innen indul a második felvonás. Ekkorra a gyakorlatban kiderül, hogy mindenki elhagyatott nélküle - az időközben elhunyt Szvetlánát nincs, aki kérése szerint temesse el, Izold éhezik, Zsanna másodszor is elvesztettnek érzi háborúban elesett fiát. Grigorij azonban változatlanul sértett. Sem Izold, sem Szvetlána végrendeletét nem fogadja el, mondván, van másik, jobb, gazdagabb. Talált újabb idős özvegyasszonyt, aki már „előre elintézett mindent". „Az ő szemében - mondja Grigorij - nem vagyok sem gazember, sem gyilkos. Neki én - egy ember vagyok, nekem is ő - egy ember. Partnerek vagyunk egy közös ügyben." Ez egyben azt is jelenti, hogy visszament a feleségéhez, hogy ismét e kétes etikájú orvosnő hatása alatt áll. A morális és emberi problémával, hogy tudniillik ezek az idős emberek rászorultságukban kiszolgáltatottak, a másik oldalon ott a kétes értékű jótékonyság gyakorlati, praktikus haszna: amíg nem tudtak egymásról s a dolog hátteréről, ezek az emberek boldogok voltak, elégedettek voltak. Ebben állhatna Grigorij igazsága az egyik oldalon - „egyszerűen valahol aludnom kellett. És talán én voltam az egyetlen ember a kerek világon, aki meghallgatta és megértette őt" - Izolddal szemben például; s a másik oldalon az idős emberek nem teljesen alaptalan rossz érzése. („Ha megkapom ennek az özvegynek az örökségét, soha nem függünk majd senkitől! Végre nekem is el kell kezdenem az életemet" -

Tímár Éva (Valentyina) és Fráter Kata (Anna) a Galin-dráma miskolci előadásában
(Jármay **György** felvételei)

mondja Grigorij a Zsannával való végső szóváltásban.) Az eltartási szerződés például nálunk is legalizált feloldása a feloldhatatlannak, annak, hogy az egyik ember a másik halálára vár, még ha a legjobb szándékkal, a legtisztességesebb szerződő félként is. A konfliktus természete tehát szinte drámába kívánkozik, Galin azonban - nyilván a dramaturgiai blikfang kedvéért - oly igen megcsavarja az alapmotívumokat, hogy Grigorij mint ember követhetetlenné, érthetetlenné válik, s így a dráma nem azokat a kérdéseket teszi fel a néző számára, amelyek joggal felvethetők, s amelyek fontosak, hanem hogy valójában miről akar szólni ez az egész. Ha tényleg nem haszonleső a fiú - bár egyértelműen mintha csak *A lelátó* Potyehinjének rokona volna -, akkor hogyan válhat olyan cinikussá néhány hét leforgása alatt, hogy az újdonsült özvegy végrendeletét összetépő Zsannának odavágja: „Az öreg hölgy újat ír." Ha csupán idős pártfogoltjainak gyanakvása sértette vérig, akkor ez elegendő-e ahhoz, hogy visszatérjen „a bűnbe", felesége meglehetősen vitatható orvosi etikájához. Netán a társadalom felelős mindezért, amelyben Grigorij minden perspektíva nélkül ekként látja önnön helyzetét: „már nem vagyok taknyos kölyök, mégis itt állok egy megveszekedett vas nélkül!" Zsanna generációja volna a hibás, amely még mindig a háborúba veszett fia nemzedékét keresi a fiatalokban, s elvárásaiban nem alkalmazkodik a jelenhez? Milyen tulajdonképpen Zsanna és Grigorij viszonya, hogy az asszony ilyen határozottan, keményen, anyai szigorral követelhet? És még sorolhatnám a feltehető és a darab, de különösen az előadás által megválaszolatlanul hagyott kérdéseket. A tanácstalanságot csak fokozza, hogy míg a darab Zsanna és Grigorij végső morális összetűzése után nyitva hagyja, nem dönti el a kérdést, vajon Grigorij a Zsanna képviselte értékrendet választ-ja-e vagy a feleségéét, tehát az önfeladást

Galin: **A lelátó (debreceni Csokonai Színház). Kovács Titusz (Konyev) és Csuja Imre (Oleg)**
(Máthé András felvétele)



- bár motívumaiban egyik sem volna megalapozott -, az előadás választ. A szerzői utasítás (vagy inkább elmélkedés) szerint Zsanna a záróképben odamegy az ablakhoz, mert „tudja, hogy ott lenn az a fiatalember, aki kilépett az esti Moszkva forgatagába - visszafordul, és annak meg kell látnia őt magasan, a jól ismert ablakban". Ereznie kell az erkölcsi támaszt, az erkölcsi erőt. Nyilassy Judit rendezésében Sütő Irén Zsannája is odamegy az ablakhoz, de mozdulataiban reménytelenség van, lassan minden elsötétül, a szobára rátelepszik a félhomályos magány, elhagyatottság. Ez az interpretáció a végleges búcsúval fejeződik be. Zsanna ereje mintha csődöt mondott volna. Ezt megelőzően azonban láthatóan sem a rendező, sem a Grigorijt játszó Lesznek Tibor nem tisztázta, milyen szerepe lehet Grigorij viselkedésében a darabba hevenyészve összehordott társadalomkritikai morzsáknak; nincs saját olvasatuk, nem fejtették meg Grigorij személyiségét, így a színész nem tudja sem elfogadtatni, sem elutasítani, vagy legalább megértetni Grigorij döntéseinek, választásainak belső motívumait.

S ha Grigorij alakja tisztázatlan, akkor csak az lehet a Sütő Irén játszotta Zsanna is, akinek parancsoló, követelőző szeretete így ugyancsak kevéssé motivált, s akinek személyisége - az ebben a darabban is alkalmazott sorsmonológok mellett - elsősorban a fiúhoz való viszonyában mutatkozhatna meg. Bánki Zsuzsa és Tyll Attila (Szvetlána és Izold) szerepe szerencsére függetleníthető e dramaturgiai és rendezői tisztázatlanságoktól; az ő már-már csehoviaz tragikomikus dialógusaik és sorsmonológjaik nagyszerű játékra adnak lehetőséget, s alakítóik ezzel természetesen maximálisan élnek is.

Alekszandr Galin: A lelátó (debreceni Csokonai Színház)
Fordította: Galamb Sándor. *Díszlet és jelmez:* David Borovszkij m. v. *Rendezte:* Leonyid Hejfec.
Szereplők: Kovács Titusz m. v., Csuja Imre, Csoma Judit, Jancsó Sarolta, Tóth Rita, Deák Eva, Bor Adrienne.

Alekszandr Galin: Csillagok a hajnali égbolton (miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Király Zsuzsa és Révész P. Anna. *Dramaturg:* Rátky György. *Zene:* Mártha István. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendezte:* Csiszár Imre.
Szereplők: Tímár Eva, Molnár Zsuzsa, Fráter Kata, Fazekas Zsuzsa m. v., Bregyán Péter, Gáspár Tibor, Horváth Zsuzsa.

Alekszandr Galin: Vaklárma? (Reflektor Színpad)
Fordította: Benedek Árpád. *Díszlet-jelmez:* Csanádi Judit. *Rendezte:* Nyilassy Judit.
Szereplők: Sütő Irén, Bánki Zsuzsa, Tyll Attila, Lesznek Tibor.

CSERJE ZSUZSA

Szükséglakás a világ

A szovjet drámairodalomban a hetvenes évek elején indult az a drámaírói nemzedék, amely a valóság mélyebb feltérképezésére vállalkozik. Őket nevezik a mai szovjet dráma „új hullámának". Ezek az írók immár másfél évtizede alkotják drámáikat, de többnyire csak mostanában kerülhettek színpadra. Olvashattunk már tanulmányokat róluk, tudjuk, Vampilov „köpenyéből" bújtak elő. A mai szovjet élet ellentmondásait feltáró írók csatasorában először Gelman került nálunk színre, az ő úgynevezett „termelési drámáit" játszották színházaink. Most egész sor írót ismerhettünk meg frissen megjelent drámakötetek jóvoltából. A legjelentősebbek közülük Ljudmila Petrusevszkaja, Viktor Szlavkin, ebbe a vonulatba tartozik Lali Roszeba, Vlagyimir Arro, Szemjon Zlotnyikov, valamint a színpadjainkon egyre több darabjával szereplő Alekszandr Galin is. Közös jellemzőjük a problémaérzékegység; a közösségi témák után most a magánélet szféráit kutatják, az emberi kapcsolatok milyensége, tudat és életforma ellentmondásai jelennek meg drámáikban. Alapjában véve Dozorcevet is ide kell sorolnunk, hiszen publicisztikai hevülettel megírt darabja, *Az utolsó ügyfél* szinte első fecskeként jutott el hazai színpadjainkra. A Népszínházban, majd a győri Kisfaludy Színházban játszott darab arról beszél, ami jelen pillanatban a legégetőbb. Vajon megtalálhatja-e a kisember az igazát, ha egyszer elindul, és valódi sérelmeivel és oly tényekkel vádolja a hatalom képviselőit, hogy azoknak tulajdonképpen le kellene mondaniuk hivatalukról. Az igazság előbb-utóbb utat tör magának, de e darabban az érintettek még csak saját lelkiismeretük bírósága előtt érzik magukat bűnösnek. Pozíciójukat még meg tudják tartani, s így minden marad a régiben. Ám *Az utolsó ügyfél* mégis inkább tételdarab, mintsem valódi dráma.

Az alább elemzett három mű s előadásaik jóval életszerűbb képet mutatnak.

Vodka, szex és egy vörös Moszkvics

A Radnóti Miklós Színpad idei évadjának első bemutatójául Baltusnikas, litván szerző művét választotta. Az eredetileg *Egy gyengeférfi ábrándjai* címet viselő mű a dramaturgiailag is beavatkozó rendező, Valló Péter jóvoltából Ábrándokra változott, kiszélesítve ezzel az írói gondolatot. A darab egyszerű szerelminégyszög-története érdekes egyéni, mégis tipikus sorsokat mutat. Főhőse, Szilveszter tizenhárom évi házasság után, meg-unva feleségét, Feliciját, válni akar. Az ok: egy sugárzóan fiatal lány, Audra. A férjét még mindig szerető, hozzá görcsösen ragaszkodó asszony - jobb híján - szintén új partnerre lel egy Fiatalember személyében, aki kezdetben vízvezetékszerelőként jelenik meg, majd később ki tudja miféle foglalkozásokból él. Szilveszter, akinek múltja - intézeti gyerek volt - rányomja bélyegét jelenére is, házassága révén előnyös élethelyzetbe jutott, s így szabadon hódolhat kedvtelésének, „hivatásának", értelmiségi létének. A nevetés filozófiájáról készül disszertációt írni. A „mű" természetesen nem készül el, hősünk úgy érzi, személyisége kiteljesítésének házassága az akadálya. Új, szabad életről ábrándozik a fiatal Audra oldalán, de az alapvetően gyenge embert a gondok, amelyekkel életmódváltása során szembe kell néznie, még jobban legyengítik. A lány, aki-ről azt hitte, jómódú, valójában szegény. A saját házról hamar kiderül, hogy két fivérével, három nővérével és szüleivel lakja, s lehetetlen élethelyzetéből menekülne maga is az érett férfi szerelme révén. Varga Mari a lányt örökké lelkendező lénynek mutatja, napsugaras mosolya időnként vihogással elegyül, amellyel eléri, hogy e kissé sznob, mégis romantikus „ábrándozót" megszerettesse, s egyidejűleg kissé ellenszenvessé is tegye. A feleség ábrándjai egyszerűek, szinte primitívek. Élelmiszerüzlet-vezetőként viszonylagos jólétben él (ez a jólét valójában kisszerű, szegényes életet takar), és igénytelen boldogságát csak az rontja meg, hogy férje elhagyja. S hiába az új partner, vágyálma: Szilveszter visszaszerzése. S itt van még a Fiatalember (egy „igazi" munkás!), aki egy szerelés alkalmával „szedi" fel a magára hagyott asszonyt, abban reménykedve, hogy élettársi mivoltában végre otthonhoz juthat. Az a fajta ember, aki hamar rájön, hogy „melóval nem lehet pénzt keresni". Így aztán marad a vodka, a meccs és a szex. Nemcsák Károly sem tehet többet, mint hogy a Fiatalember színpadi létezését a maga megnyerően természetes játékstílusával hitelesíti. Kezdetben fiatalos és férfias lendülettel, máskor egy sörösüveg

tartalmának vedelésével vagy éppen apatikus meccsbámulással érzékelteti: ábrándjai ezekben a primér élvezetekben ki is merülnek. A darab alapján nem is tudnánk meg többet a dráma (komédia?) szereplőiről, de Valló megpróbált olyan érzékletes atmoszférát teremteni erről a világról, amely a szereplők életén, sorsán túlmutat. Mindent megtett, ami lehetséges a Radnóti Színpad kicsiny színpadán. Nem véletlen, hogy a díszletet is maga tervezte, s rendezte be a helyszínt annak jellemzően tipikus bútoraival, tárgyaival. Életmódot idéz itt minden: a lestrapált NDK-importrekamié, az össze-dőléssel fenyegető kempingágy, frizsider, amelynek ajtaja minden nyitásnál fülsértően nyikordul, a zúgó Rakéta porszívó s a szokvány könyvespolc sablon dísztárgyaival együtt. S a legfontosabb: az ízléstelen tapétát megtörve az egyik főfalat borító óriási poszter, amely csodálatos tájat ábrázol. Óriási hegyek, az előtérben csörgedező patak, partján sárga virágok. Az ilyen poszterek ábrándjaink, álmaink táját hozzák a szobánkba. Ám a nyugalmat és boldogságot árasztó zöld erdő néma csöndje előtt örökös családi perpatvar zajlik. Takács Katalin Felicijája loncsos pongyolában, zilált hajzuhatagával hajdani szépségének roncsait idézi csak. Szájából örökké lóg a cigaretta, még vasalás közben is. Márton András - csíkos pizsamában ténfereg, ócska zsebrádiójának hátlapját csak egy befőttesgumi tartja - szinte önmagából ássa elő Szilveszter tulajdonságait, a nevetségessé váló értelmiségit, a szánalmas férjet, a gátlásos és esetlen szeretőt. S mindezt olyan öniróniával fűszerezi, mely egyúttal kinevettet és leleplez.

A poszter idilli tájának kiáltó ellentéteként az előadás másik helyszíne a házaspár közös vagyonának számító erdei ház, egy kényelmetlen viskó, amelynek már a megközelítése is nehézkes. Különösen esőben, amikor a sár mindent elönt. Füstölő fűtés, kényelmetlen fekhelyek, ahol szúnyogok csípik halálra a pihenni vágyót. A színpadi nyílt átdíszítések nehézkesek, s az esőköpenyes műszakiak hosszadalmas szaladgálása megkérdőjelezi, megéri-e egy valódi rémséges vörös Moszkvicsot is beereszteni a színre, valószínű, mindezzel a rendező érzékeltetni akarja: milyen nevetséges „díszletek" között is zajlik kelet-középeurópai életünk. Végül a viskó lakhatatlansága miatt Szilveszter új választottjával visszaköltözik a régi közös otthonba, s attól kezdve négy ember elviselhetetlen

Baltusnikas: Ábrándok (Radnóti Miklós Színpad). Takács Katalin (Felicija) és Nemcsák Károly (Fiatalember)

együttélésének lehetünk tanúi. Keserves fürdőszobaharcok közepette álmatlanul forgolódó asszonyok, egymásra acsarkodó, meccset bámuló, iszogató férfiak élnek együtt egyetlen elválasztott szobában. S amikor Felicija zokogva rogy le a poszter alá, az idilli táj és a síró asszony meg a tehetetlenségében már öklét rázó Szilveszter együttes képe nem csupán egyéni tragédiákat sugall, de sűrített látleletet is életünkről, megoldhatatlan (lakás)gondjainkról, képtelen ábrándjainkról.

Két lány hintában

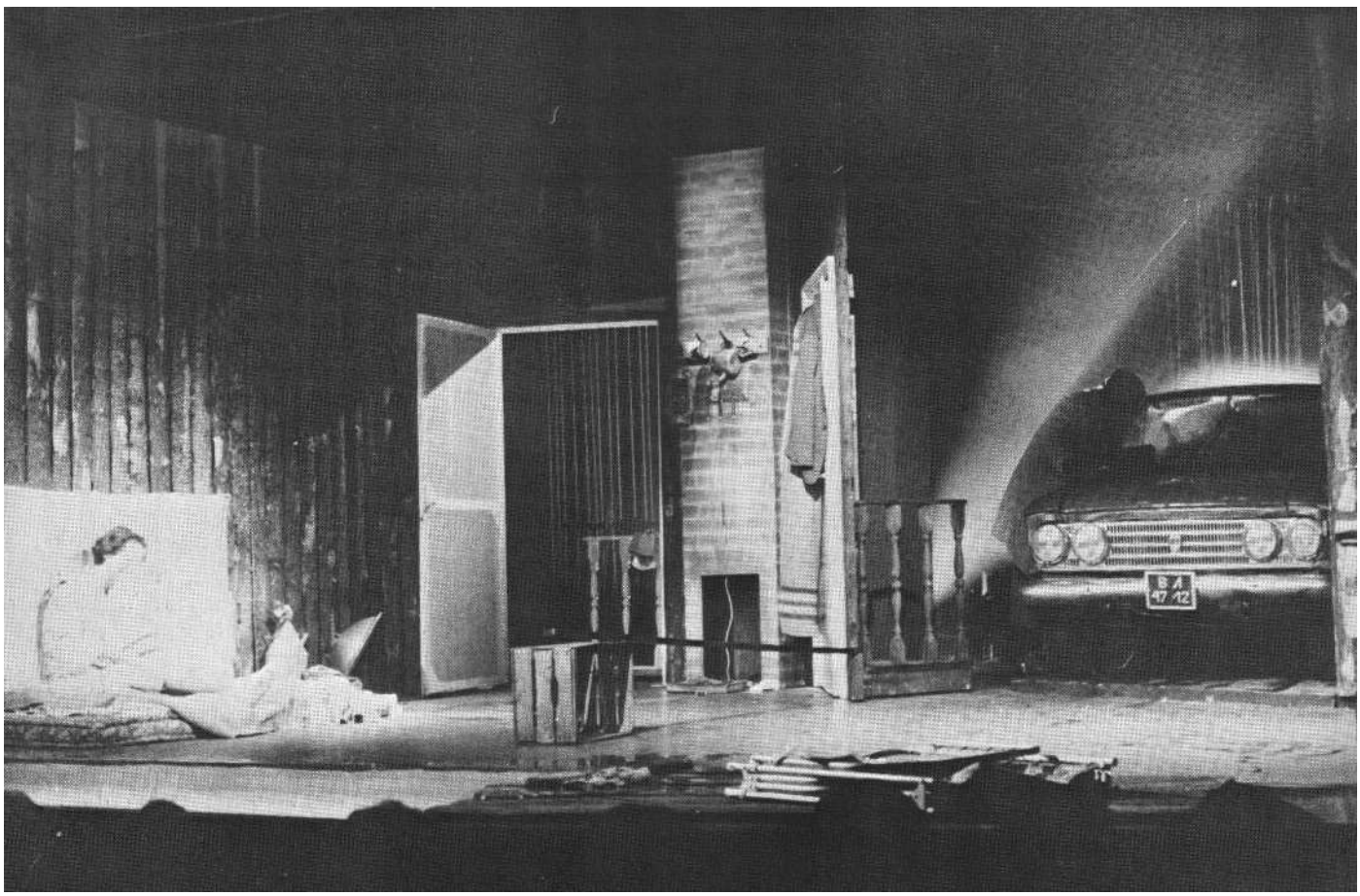
Amíg az *Ábrándok* írója csak négy ember lehetetlen együttélését vázolta komédiájában (tragédiájában?), addig Petrusevszkaja *Zeneórák* című drámája szélesebb társadalmi képet mutat. Több család életét ábrázolja remek mikrorealizmusával. Bonyolultabbak a viszonylatok is, hiszen az írónő tudja, totális képet kell festenie ahhoz, hogy mondandóit a világ (a néző) számára plasztikussá tegye. A dráma főhőse egy frissen leszerelt katona, Nyikolaj Kozlov, aki hazatérése után egy fiatal, munkásszálláson élő lánnyal, Nágyával szeretne együtt élni. A kispolgári család azonban - előítéletek, rossz beidegződések rabjai - „kiutálják" a lányt otthonukból, magukra vonva ezzel fiuk gyűlöletét, megvetését. Ostobaságukat azzal tetézik, hogy magukhoz költöztetik Nyinát, a szomszéd Gavrilovék lányát, gondolván, inkább az való Nyikolajhoz. Nyina tragédiája, hogy valóban szereti a fiút, s ezért a legmegalázóbb helyzeteket is elviseli. A teljes dráma során megismerjük Nyina anyjának, a még fiatal, háromgyerekes Grányának nehéz sorsát, önálló élethez, boldogsághoz való jogának reménytelen keresését; a börtönből hazatért Ivanov keserves beilleszkedési próbálkozását vagy a Kozlov házaspár mindennapjait a munkában megöregedett nagymamával, Vasziljevnával, akivel Nyikolaj szülei egy életen át kénytelenek együtt lakni. Ezek az emberek egy nagyvárosi lakótömb sablon házaiban élnek, csak a dolgok meg-változhatatlanságában hisznek, ragaszkodnak kispolgári ideáljaikhoz. Betokosodott életformájukból Nyikolaj hiába akar kitörni, próbálkozása kilátástalan-nak bizonyul. Reménytelen és tragikus Nágya sorsa is, aki terhesen még utolsó kísérletet tesz, hogy szerelmével találkozhasson. S az eddig szociografikus hűséggel ábrázolt világ a drámában váratlanul abszurd befejezést nyer. Nágyát, aki terhesen öngyilkos akart lenni, a kórházban megmentették, s fej nélküli gyereket szült, olyat, akit - úgymond - „nem kell etetni". Rémséges látomás ez, melyről ezt írja Marianna Sztrojeva, az írónő egyik legalaposabb ismerője és empatikus ér-tője: „Az első pillantásra azt hiheti az olvasó, hogy igen kegyetlen szerzővel állunk szemben, aki kíméletlenül bánik saját anyagával. Mindent élesen a fel-színre hoz, s szinte naturalista igazságaival elborzasztja, visszarettenti az olvasót, aki a darab végén a szokásos harmóniát és megtisztulást várná, de akármenynyire különös, az olvasó rájön, hogy Petrusevszkaja szereti lelkileg sérült hőseit. Szereti, mert megérti helyzetük személyükből és környezetükből fakadó okait is." - Hiszen mi, nézők is látjuk, észleljük azt a tényt, hogy e kisszerű, ellenszenves, mégis szánalomra méltó hősöknek léte határozza meg tudatát.

Ezt a kegyetlen világot már *a Három lány kékben* alapján is megismerhettük. *A Zeneórák* 1973-ban íródott, a szerző első drámája, s mit sem vesztett érvényességéből.

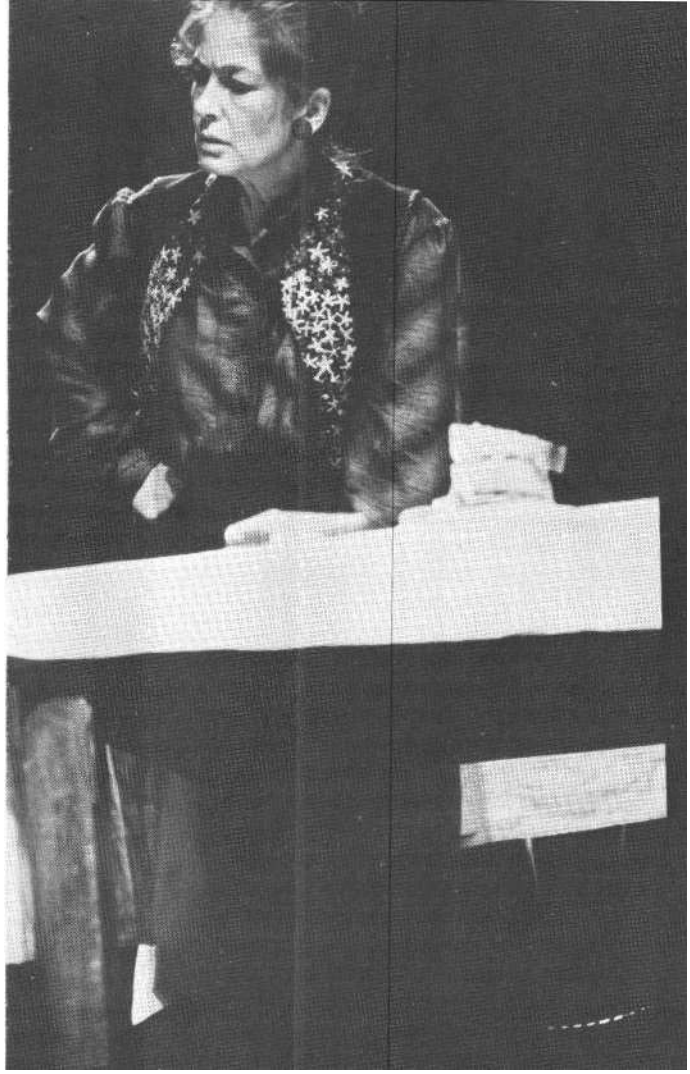
A zalaegerszegi színház előadása Szőnyi G. Sándor rendezésében vállalja az írónő pesszimista világképét, amely ennek ellenére mégis valami mélyről fakadó humanizmust áraszt. Szakácsi Márta díszlete Petrusevszkaja világának adekvát

megjelenítése. A háttérben egy lakótelep szürkén és ormótlanul uralja a terepet, ablakaival szinte börtönre emlékeztet - ilyen kalickákban éljük le életünket. A közelkép is nyomasztó; a szín egyik oldalán Kozlovék otthona, úgynevezett jól berendezett kispolgári lakás: NDK-garnitúrával, csehszlovák csillárral (ezekre különösen büszkék!), horgolt terítőkkel és nippekkel s az elmaradhatatlan televízióval. No és itt van az a bizonyos pianíno is, mintegy státusszimbólumként. Ezen a hangszeren tanult zongorázni gyerekkorában Nyikolaj - hiszen jobb családban a gyereket taníttatni kell zenére. Nem vesz már itt zeneórákat többé senki, a kultúra nem ivódott be az emberek lelkébe, formalitás maradt csupán, mint az itt felejtett pianíno. A múlt örökségét idézi még az asztalon a szép formájú porcelán teáskészlet. . . A szín másik oldalán, a Gavrilov család jóval szegényesebb otthonában csak egyszerű bádogkannából öntik a teát a szerény, hajában főtt krumplivacsora után. Hokedliken ülnek itt a gyerekek, miközben örökösen háborús filmeken bambulnak, s az elhúzós szekrények polcai tátonganak az üresség-től." Szoba és konyha egyesül itt szűk élettérré, ahol valóban gond lehet még egy személy elszállásolása. A ruhák is jellemeznek (Horváth Éva invenciózus munkája). Az a ciklámenszínű pulóver például, amely az anya legjobb darabja, s melyet Nyina is kölcsönkér, hogy abban feszíthessen - kifejez „ízlést", életmódot és anyagi helyzetet egyaránt. Különösen akkor, amikor a lány felvesz hozzá még egy piros horgolt nagykendőt is. Nyikolaj modern dzsekijével, divatos sporttáskájával igazi mai fiatal. Őszinte érzelmei, egészséges gondolkodása ésszerűbb, emberibb világot érdemelne, de a közeg, amelyben él, lehetetlenné teszi lázadását, s végül kedvetlen felnőttként mindenről való lemondásra kényszerül. Mind-ezt érzékelteti Kerekes László játéka, aki Nyikolaj alakjában egy „jövőtlen nemzedék" esszenciáját is hordozza. A színészvezetés egyébként is példás. Minden szerep ideális megformálóra talált Zalaegerszegen. Fekete Gizi úgy vállalja a harmincnyolc éves, még élni vágyó asszony, Gránya sorsát, hogy mer jellegtelen, fakó lenni. Különösen bensőségesen játssza azt a jelenetet, amikor beleegyezik, hogy lánya Kozlovékhoz költözzék. Kiszolgáltatottsága kényszerítő körülmény, szomorúságára nem találván szavakat, lehajtott fejjel nyugszik bele a megváltoztathatatlanba. Farkas Ignác Ivanovja a börtönből hazatérve reménykedik, hogy otthonra lel, de csalódnia kell. Tétovasága, visszaeső alkoholizmusa csak bizonytalanságából, otthontalansága érzetéből ered, így hőzöngése sem válik ellenszenvessé. Valódi kispolgár Rácz Tibor Nyikolaj apjaként. Megrögzött szokásaival, hanghordozásával, szülői sablon intelmeivel félelmetesen ismerős, s játéka a figura kritikáját is hordozza. Felesége, Taisza szerepében Szakács Eszter jóakaratúan önző anya, akinek életérzését mindennapi irodai unalmak, zsúfolt metró- és buszozások, háziasszonyi és anyai teendők fáradságai determinálják. Mégis maradt benne valami nőies, a múltjára, fiatalságára való emlékezés teszi olykor vonzóvá. Jóindulatának hangjai negédesek, rejtett gonoszságukkal tragédiába sodornak két fiatal lányt. Egervári Klára Vasziljevnája a szobájából kitúrt öregaszszony alapállásából gyűlölködik a világra. Panaszkodásai, örökös elégedetlensége, primitív rosszindulata mind szűkös életterének következménye. Mégis vannak szívszorítóan emberséges pillanatai. Ilyen,

Az Ábrándok játéktere (Díszlet: Valló Péter) (Ikládv László felvételei)



Petrusevszkaja: Zeneórák (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)



Barta Mária (Anna Sztyepanovna) és Szakács Eszter (Taisza Petrovna)

amikor felháborodása a váratlanul fölfedezett idegen csecsemő miatt egyszer csak átváltozik aggodalommá, amint meglátja a gyereket. S remekmívű alakítást láthatunk Barta Máriától, aki ezernyi rosszindulatú szomszédasszony kisszerű tulajdonságait egyesíti játékában; a nagy pletykások egyike, aki hívatlanul tör otthonunkba, beleszól életünkbe, folytonosan keveri, amit lehet. Ő az, aki a mindenkiről mindent tudás kajánságával állít be a szomszédokhoz egyszer sót kérni, máskor rossz híreket hozni, vagy éppen saját háza tájával dicsekedni. Am benne is felfénylik időnként a jóság maradék morzsája, mikor egy-egy pillanatra megszánja a szenvedő Nyinát. Borhy Gergely e szörnyű némber férjeként rövid jelenetében is teljes emberi sorsot hordoz. Az elnyomott papucsférj a szerencsét-lenség és kiszolgáltatottság szobraként vonul át a színen. Es itt van a két lány, eltérő életútjával, mégis hasonlóan tragikus sorsával. Nyina jóérzésű fiatal teremtés Mester Edit megfogalmazásában, szelíd lényével, segítőkészségével áldozatként sodródik, s így teljes szánalmunkat bírja. Olyan életút az övé, amelyen csak a rosszak közti választás lehetősége adatik meg. A legdrámaibb sors természetesen mindig azoké, akik a legmélyebbről jöttek. Kitörésének lehetetlenségét intenzíven éli Karancz Katalin fizikai munkáslánya. Sorstársaival, a rideg vaságyakon egymást fodrászoló lányokkal a munkásszállások kietlen otthontalanságát is megidézik. Ez a Nágya lilára festett hajával, kissé érdes magatartásával elriasztja a Kozlov családot, pedig valójában jóravaló lány. Őszintén szeretni tudná Nyikolajt. A második részben élő emberi roncsként látjuk viszont. Először, amikor terhesen megjelenik a Kozlov-házban, utolsó reménytelen kísérletet téve a fiúval való találkozásra, majd a dráma végén, amikor fej nélküli gyermekének születéséről ad hírt. S az addig rideg realizmust az utolsó képben abszurd líra lengi át. A lányok, Nyina és Nágya karjukon bebugyolált csecsemővel ikersorsú „döglött sirályokként" lebegnek két hintán a szín felső terében, az alattuk megállíthatatlanul zajló, változásra képtelen élet fölött. Rekviem ez a látomás, amely alatt Ribnyikov *Reményének* női jajszózenéje szól egy reménytelen világképet sugallva.

Céllövölde és gőzfürdő

A híres *Karikajáték* (Szerszó) írójának most két egyfelvonásosát mutatta be a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház. *A kép* műfaji meghatározása szerint csak egy „tréfa", amely művész és közönsége találkozásáról, alkotó és befogadó kapcsolatának ambivalens módjáról szól. A Szükséglakásban Szlavkin a kortárs írónőhöz hasonló kérdéseit abszurd módon közelíti. Ami *az Ábrándokban* még csak látlelet, *a Zeneórákban* nyomasztó, naturalista fényképfelvétel, az *a Szükséglakásban* gyilkos szatíra. A nyíregyháziak előadása az abszurd élethelyzetben a valóságost, a valóságban pedig az abszurdot kutatja.

Egy családnak, amelynek előző lakása összedőléssel fenyeget, jobb híján egy cél-lövöldét utalnak ki átmeneti lakhelyül. Fejük felett örökké fütyülnek a golyók, szigorú napirend szerint kell berendezniük életüket, ha meg akarnak maradni. Pontosan kell tudniuk, mikor hová záporoznak a becsapódások, mikor kell lehajolni, mikor kell félreállni. Ilyen fenyegetettség közepette zajlanak hétköznapjaik. S mit látunk? A Férj, a Feleség és a Mamus hamarosan könnyedén alkalmazkodnak az új helyzethez. Sőt mi több: a házaspár gyereket is szeretne. Különösen az Asszony. Ám a Férj nem igazán lelkes: túlságosan elszaporodtak a legyek a lakásban, nem szerencsés a jövevénynek.

Váratlan látogatóként beállít az Unokaöcs is, aki eleinte megretten a látottaktól (a természetes reagálás egyetlen mód-ja!), majd hamarosan ő is adottságnak veszi a lehetetlent, sőt már-már tetszik is neki. A komédia (s megint csak kérdés: nem tragédia-e, amit látunk?) második felében megjelenik a Vadász, a céllövölde tulajdonosa, akit lakói arra kérnek, intézze el, hogy a látogatók a legyeket is célozzák, hiszen akkor elhárulna a legfőbb akadálya „nyugalmas élet" elől. Ám váratlanul levél érkezik: a családnak végre kiutalnak egy jobb átmeneti lakást, mégpedig a gőzfürdőben. S ők boldogan készülődnek új otthonukba. A Vadász számára ez a tény azonban a teljes csődöt jelenti. Hiszen a céllövölde az élő célpontok miatt volt remek üzlet, s félő, ha elmennek, alábbhagy a látogatottság. Hogy mentse a helyzetét, a Vadász maga ölti fel a Mamus piros ruháját, és kezd szaladgálni föl és alá.

Az nem kétséges, hogy Szlavkin modelldrámát írt, amelynek esetenkénti színpadi megvalósítása más-más mondandókat hordozhat. Az alapvető tétel persze egyértelmű: rettenetes az a tény, hogy az emberek képesek minden rosszhoz alkalmazkodni, s szinte természetesnek élik meg egyre romló körülményeiket, ahelyett, hogy lázadnának ellenük. *A Szükséglakás* a hetvenes évek elején íródott, de nem kerülhetett színre. A nyíregyházi bemutatót megelőzően Szlavkin elmondta egy interjúban, hogy „ha ma újraírnám, igyekeznék, hogy ne legyen annyira sematikus, modellszerű. A modellt persze megtartanám, de realista részletekkel, naturalista elemekkel tölteném meg, mint újabb darabjaimat. Hogy ne pusztán abszurd legyen, hanem az abszurd és a hét-köznapi lét keveréke. A hatás éppen abban rejlenék, hogy a rémséges körülményeket a szereplők normálisnak fogják fel, és benne élnek, mintha mi sem történt volna - nos, ezt számtalan, a mindennapi életből ellesett apró részlettel lehetne érzékeltetni a legjobban".

Hegyi Árpád Jutocsa rendezése egyértelműen megfogadta e mostani írói javaslatot, és ennek szellemében állította színre *a Szükséglakást.* Khell Zsolt díszlete tehát nemcsak a szerzői instrukciót követi, amikor berendezi a céllövöldelakást. A falon jóval több és mélyebb értelmű kép, tárgy található, mint a leírtakban. Nemcsak nyuszi és sárkány a célpont, nemcsak gusztustalan kacsák, szélmalmok és paprikajancsik vannak a falon, de célpont egy szerelmespár és két törpe is, akik üllővel, kalapáccsal dolgoz-nak. S hozzá a giccses ajándékok garmadája: gumikarikák, tükrök, ócska öntött műanyag játékok borzasztják a nézőt, aki egyébként ugyanezeket a tárgyakat nagy élvezettel nyeri el egy-egy céllövöldei kiruccanás alkalmával. Ezektől eltekintve avagy ezek közepette szabályosan berendezett kispolgári lakást látunk, csakúgy, mint eddigi darabjainkban. Kispolgárit, bár igen szegényeset. Régimódi, szakadt bútorokkal, Szaratov jégszekrénynyel, egy fejjel lefelé fordított biciklivel, amely javításra vár, ócska mosdóval, szanaszét heverő edényekkel. Hegyi mindent megtesz, hogy a golyózápor közepette is minél hitelesebb köznapi képet teremtsen. Tanúi lehetünk a család szokásos reggeli rítusának: a Férj borotválkozik, az Asszony söpröget, majd reggelihez terítenek: kenyérszelés, edények fel-s lerakodása stb. A plafonról légypapírok lógnak az elszaporodó legyek ellen, és Csikós Sándor, a Férj - gyakran üldözi, csapkodja is e szemteleneket. Csikós szinte bárgyú és jámbor Férj, bár időnkénti

Fekete Gizi (Gránya), Barta Mária (Anna Sztyepanovna) és Mester Edit (Nyina) a Zeneórák-előadásból

dadogása azt érzékelteti: idegei előbb-utóbb fölmondják a szolgálatot. A psziché megszenvedi a nem emberre szabott helyzetek elviselését. Pap Éva Felesége szürke és jelentéktelen, mindennapi munkában, háztartásban megfáradt asszony, az éjszakai ágyjelenetben szánalmas és szeretetre méltó egyszerre. Fájdalmas lírát hordoz ez a kép: ketten vannak az éjszaka csöndjében - ilyenkor a golyózápor szünetel, a céllövölde zárva -, az ágy az egyetlen menedék számukra, ahol még emberek maradhatnak.

A Vadász megjelenése Safranek Károly alakításában többértelmű jelentés hordozójává lesz. Külsejét tekintve egy monstrumot látunk, egy undorító, gnómszerűen elrajzolt alakot, aki maszkszerű arcával, tömött bajuszkájával, sertehajával nemcsak ellenszenvet, de gyűlöletet is kivált lakóiból és a nézőkből egyaránt. Fasisztoid figurája mindehhez gyáva és pökhendi, hatalmának érzetét csak a kiszolgáltatottak raja tarthatja életben. Az előadásban a Mamus puskát szegezve rá, ki is mondja: „Dögölj meg!" Ezzel aztán be is fejezte. A tettig nem jut el, csupán pillanatokra csapja meg a lázadás lehetőségének szele. Azután a belérögzött gyávaság erősebbnek bizonyulván, leereszti kezét. A többiek még erre sem képesek. Alázatos hajbókolásuk szinte érthetetlen. Elvesztettük cselekvőképességünket, nem is tudjuk már, kell-e lőni, s ha igen, kire. E gondolatfoszlányokat idézi meg a rendező az asszociáció szintjén. Ám e koncepciózus gondolat megnyilvánulásának ára van. Mégpedig az, hogy az egyes alakok viselkedése olykor megbicsaklik a lélektani következetesség rendszerében. Ám az átfogóbb értelmezés szempontjából - s itt erről van szó - a nézőnek egy többrétegű gondolati következtetés szabadságát kínálja. Konkrét aktualizálást szerencsére keveset tűzött a játékba. Az egyik ilyen, amikor a család örömében, hogy új lakásba költözhet, az egyik Kálmán Imre-operett dallamára táncol. Ez azonban egy igen érzékletesen megtalált zene, amellyel helyileg is kiszélesíti a tartam érvényességi körét. S az, hogy a gőzfürdő helyszínét Ovális térről Vörös Csillag kisugárzása térre keresztelte át, elenyésző erőszakoltság ahhoz képest, hogy az előadás mondandója milyen intenzíven jut el egyébként a közönséghez. Mert a Vadász, aki élő célpontként kénytelen odaállni, hogy anyagi jólétét, hatalmát mentse, olyasmit is sugall, hogy a dolgok valamilyen módon, de előbb-utóbb mindenképpen változásra kényszerülnek.

Szlavkin: Szükséglakás (nyíregyházi Móricz **Zsigmond** Színház). Jelenet az előadásból

„Azt mondhatja a néző: minek mutatják mindezt nekem a színházban, ráadásul pénzért - mikor az utcán tömegesen találkozhatunk hasonlókkal. No, meg odahaza is. Na, köszönöm szépen. De látja-e őket valóban? Szemügyre veszi-e a sorsukat? Szánja-e őket, tudja-e szeretni? Vagy legalább megérteni? S akad-e, aki megérti a nézőt magát? Megérteni annyit tesz, mint megbocsátani. Megérteni - vagyis megsajnálni egy másik embert, belegondolni az életébe, meghajolni a bátorsága és kitartása előtt, ugyanúgy megkönnyezni a sorsát, mint a magunkét, s megkönnyebbülten felsóhajtani, amikor elérkezik a menekvés. Akadnak néha ilyen ritka pillanatok a színházban, amikor megérthetünk egy másik embert. Es önmagunkat. Ki vagy, néző? Hogy élsz?" - kérdi Petrusevszkaja. E három előadás - tiszteletre méltó szellemi elkötelezettséggel - ezekre a kérdésekre keresi a választ.

Romualdas Baltusnikas: Ábrándok (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Bojtár Anna. *Díszlet:* Valló Péter. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Zenei munkatárs:* Novák János. Szcenika: *É. Kiss* Piroska. *A rendező munkatársa:* Balák Margit. *Rendezte:* Valló Péter m. *v.*

Szereplők: Márton András, Takács Katalin, Varga Mária, Nemcsák Károly.

Ljudmila Petrusevszkaja: Zeneórák (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Fordította: S. Papp *Éva. Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet:* Szakácsi Márta. *Jelmez:* Horváth Éva. *Szcenikus:* Bischof Sándor. *Rendezte:* Szőnyi G. Sándor *m. v.*

Szereplők: Fekete Gizi, Mester Edit, Pintér Szabolcs-Radics Igor, Farkas Ignác, Rácz Ti-bor, Szakács Eszter, Kerekes László, Egervári Klára, Barta Mária, Szoboszlai Eva, Baracsi Ferenc, Karancz Katalin, Borhy Gergely.

Viktor Szlavkin: Szükséglakás (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Kovács Léna. *Díszlet:* Khell Zsolt *m. v. Jelmez:* Füleki Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Fülöp Angéla. *Rendezte:* Hegyi Árpád Jutocsa.

Szereplők: Csikós Sándor, Pap Éva, Máthé Eta, Petneházy Attila, Safranek Károly.

Pap Éva (Feleség), Safranek Károly (Vadász) és Máthé Eta (Mamus) (Keleti Éva felvételei)

RÓNA KATALIN

Életre vagy halálra ítélve

Gorin drámája a József Attila Színházban, a Szarkofág Kecskeméten

„Ebben a tragédiában a legfontosabb a tanulság" - Vlagyimir Gubarjev drámájában, *a* Szarkofágban hangzik el a mondat. A gondolat, amely igen jellemző a legújabb szovjet drámatermésre. Azokra a művekre, amelyek az utóbbi esztendőben születtek, illetve amelyek most kerülnek színpadra. A múlt tanulsága, amelyből a jelen szerezhet érvényes elveket, és a jelené, amely a jövőre vonatkoztatva válhat érvényessé.

A jövő számára ad intő példát Gubarjev színműve, miként a jelen számára kínál tanulságot Grigorij Gori né, *a Felejtsétek el Herosztratoszt!* című játék. S e tanulságtétel mint emberi-erkölcsi igény és kívánság sorakoztatja egymás mellé az egymástól igencsak távoli, idegen drámákat. Hisz az ókori történetben és a napjaink szomorú valóságából született színpadi példabeszédben aligha lelhető föl más közös nevező. Ám az intő példa jelenléte, mi több, a szigorú figyelmeztetés, hogy ne feledjük a tartalmat, amit a példa hordoz, mégis megengedi, sőt megkívánja, beszéljünk róluk együtt. Es előrebocsátva, hogy sajnálatosan egyik dráma sem tartozik műfaja különösképpen jeles alkotásai sorába, s egyik színpadi megvalósítás sem nő túl a darab adta lehetőségeken, mégsem szabad elmenni mellettük, lényegtelen színpadi bemutatónak tekinteni őket. Hisz jelenlétükkel, problémafölvetésükkel, a kérdések megszólaltatásával is a szovjet irodalom, dráma és az általános gondolkodás helyzetéről, létéről, állapotáról vallanak. S ha ezek a drámák semmi másra nem jók, mint arra: igazolják, a mai szovjet irodalom elérkezett, elérkezhetett ahhoz a fölismeréshez, hogy a társadalmi problémákról beszélni kell, hogy nem a feledés homályába kell burkolni, ami megtörtént, hanem emlékezni kell rá, s tapasztalatait fölhasználni, hogy a gondolattól nem félni kell, hanem kimondani - úgy máris bizonyították létjogosultságukat. Márpedig a két színmű mondanivalójának lényege - ha igen didaktikus megszólalási formában is, de - itt érhető tetten. Az ókori históriában a huszadik századi ember mondja ki a történelmi igazságokat, a mai történet a maga publicisztikus teljességével szól társadalmi kérdésekről. De tettre, cselekvésre, az igazság megtalálására szólító igényük azonos.

Gorin: Felejtsétek el Herosztratoszt! (József Attila Színház).
Láng József (Krisziposz) és Andorai Péter (Herosztratosz) (Keleti Éva felvétele)

Az időszámításunk előtti negyedik évezredben a perzsa uralom alatt álló görög Epheszoszban porig égett az istennő, Artemisz temploma. A népi hit és história szerint a templom megszületésekor maga az istennő segített az építőknek. A templomot a világ hét csodája közt tartották számon. Tömegek zarándokoltak a csodálatos épülethez, hogy hódoljanak Artemisznek, és leboruljanak az ember teremtő ereje előtt. Egy évszázadig állt büszkén a templom, míg i. e. 356-ban egy Herosztratosz nevű piaci árus - ha úgy tetszik jobban, kereskedő - az éj leple alatt fölgyújtotta. Herosztratosznak semmi más oka nem volt a gyújtogatásra, mint a föltűnni vágyás, a hiúság, a vágy, hogy neve ily módon örökre fönnmaradjon. Mert jóra nem volt képes, hát rosszra használta magát. Az ókori tett és az őt követő események a témája Gorin drámájának. A darab közvetlenül a tűzeset után játszódik. Herosztratosz már börtönben van. A város helytartója, a templom papnői, Epheszosz főbírája és a nép bűnhődésén töri fejét, mígnem megzavarja őket a börtönből „intézkedő" Herosztratosz. Annak a századunkban is föllelhető félművelt, okoskodó, ötletekkel teli, diktatorikus hajlamú, önmutogató embernek a mintapéldánya ő, aki ideig-óráig hatni képes a tömegre, s aki maga is elhiszi, joga van, hogy hasson rájuk, mi több, joga van a hatalomhoz is.

Gorin Herosztratosz alakjában a mindenkori diktátor képét mutatja föl. Emberi formájának, belső logikájának, maga-tartásának, gondolkodásának mintáját. S környezetéét is: a hatalom valódi birtokosát, amelyet már-már képes behálózni a föltűnő diktátori alkat; a pénzzel-itallal-ostoba magamutogatással elkábítható népet, amely a lincshangulatból egy-szerre vált át dicsőítésbe, ha a pénz úgy kívánja, és a hőst, aki ugyan mindvégig hittel állítja, hogy a bűnt meg kell torolni, de csak végső kétségbeesésében, nehezen szánva rá magát hajtja végre a maga jogos ítéletét. Gorin az ókori alakok közé odavarázsolt még egy mai figurát is, „egy embert a színházból". S hogy mi oka van rá? Tán nem bízik eléggé a régi história „áthallásaiban", s úgy érzi, a szavakat „átzengőbbé" kell tennie? Netán önmaga

írói képességét kérdőjelezi meg? Vagy úgy ítéli meg, csak az igazán kimondott szó-gondolat hangzik keményen? A választ nem tudni, mindenesetre ez az ember a drámában arra hivatott, hogy hangsúlyosan fölhívja a figyelmet, mit kellene tenniük az évezredes hősöknek, mit kell tennünk nekünk, magunknak hasonló helyzetekben. A fontosnak vélt - valóban fontos -, ám didaktikusságában bántóan színpadiatlan, drámaellenes mondatok a politika eredendő bűnei-ről, hibáiról beszélnek. De bármily lényegesek, időről időre leállítják a játékot, ismételgetésük már-már jelszavak hajtogatásával vetekszik. Pedig a mondatok igazán pontosak. Arról szólnak: ne próbáljunk feledéssel könnyíteni az emberek emlékezetén, mert aki felejt, az megbocsát, s egy ma élő nemzedék drágán fizethet azért, hogy megmentse a világot a Herosztratosz-féle pestistől. A mondatok önmagukban hibátlanok, s hogy mégis hitel nélkül, üresen koppannak, annak a dráma rendszere az oka. Kilógnak a dramaturgiai építkezés rendjéből, mintha csak ügyetlen kéz aggatta volna őket a darabra, s most fölöslegesen himbálóznak fölszínén.

Amikor másfél évtizede Grigorij Gorin drámája megszületett - tegyük hozzá, azóta sikerszéria Leningrádban a Komiszszazsevszkaja Színházban -, még valóban szükség volt az efféle „lózungokra", az összekacsintás kitételeire. Mára *talán* már más a helyzet, s ezért is fájdalmas leírni, hogy az elmúlt esztendőben szüle-tett *Szarkofág* sem tudott a publicisztika szintjéről továbblépni. Végső, kimondott eszmei mondanivalója - ha nem is összekacsintva, hanem valóban kijelentve - éppoly didaktikus, mint a H erosztratosz-drámáé.

A Szarkofág esetében a gyorsaság, az azonnali reagálás a becsülendő teljesítmény. Vlagyimir Gubarjev tudósítóként járt a csernobili katasztrófa színhelyén, s a látottak, a tapasztaltak sugallták a gondolatot: beszélni kell arról, ami a legfontosabb: a felelősségről, a tudatlanságról, a megrögzött módszerek okozta károkról. S a tragédiaözönből, amelynek nem egy pontja lehetne drámai alapanyag, választotta ki Gubarjev az őt leginkább izgató felelősség kérdését s mellette az emberi vállalását. Nem született nagy dráma az ötletből, a szó jeles értelmében még igazi dráma sem. Publicisztikus gondolkodású, fölépítésű és emberábrázolású szín-padra fogalmazott tanulmány ez, amely-nek tisztességes gondolkodása és a prob-

Gubarjev: Szarkofág (kecskeméti **Katona József Színház(. Csiszár Nándor, Gulyás Zoltán, Krizsik** Alfonz és Dallos József

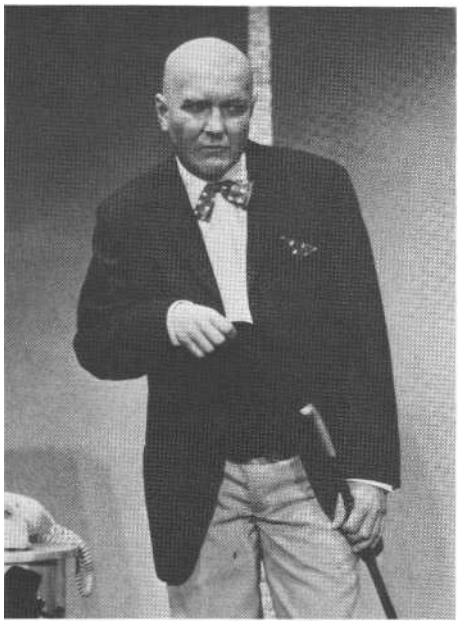
léma megszólaltatása adja jelentőségét. Hisz híján van *a Szarkofág az* igazi jellemeknek, a plasztikusan kibontott alakoknak. Embereknek, akiknek érzéseik, netán érzelmeik, családjuk, hozzátartozóik vannak, akik talán mégis az élet szépségére gondolnak, akiket, ha csak röpke pillanatra is, de megérint a halál közelsége. Mintha nem is emberek lennének, ha-nem fölhúzott bábok vagy gépek (ez alól csak az öregasszony, a kerékpáros és egy-egy pillanatra a tűzoltó kivétel). S mind-ez, tudjuk, nemcsak a dráma hibája. Sokkal inkább az élet ilyen szürke és gépies. Mégis végítéletében, végső következtetésében - amely arról szól, hogy életveszélyes a tudatlanság, a beavatatlanság, a tehetségtelenség, amelynek jegyében mindenkinek csak részismeretei vannak, s az egészről mit sem tudva, lehetnek felelőtlenek is - Gubarjev a lényegről beszél.

Gubarjev játékának főhőse valójában a Halhatatlan, aki legyőzött testével-fizikumával, de legyőzhetetlen akarásával, hitével és önfeláldozásával a nagybetűs ember végletekig leegyszerűsített szimbóluma. Mégis vele mondatja ki a társadalom ítéletét az író: életet ígér az atomerőmű főnökének, hogy felelhessen a felelősség-felelőtlenség vétkében.

Gubarjev életre ítéli az atomerőmű főnökét, Gorin halálra Herosztratoszt. Az életben az emberiség előtt vállalni kell a tettet (vagy éppen a tétlenséget?); a halál, Kleon tűrdöfése megszabadítja az emberiséget a diktátortól. Az ember ítélkezik, az emberé a döntő tett, s ez adja meg minden hibája, túlzott publicisztikussága, didaktikussága, retorikussága ellenére mindkét dráma jelképes tartalmát.

A József Attila Színházban *a Felejtsétek el Herosztratoszt! a* vendégtervező I. G. Szumbatasvili és R. P. Akopov helyenként nehézkesen működtetett színpadán, Kemenes Fanny jellegzetesen korhű kosztümjeiben R. Sz. Agamirzján, a leningrádi előadás rendezője vitte színre a komédia, a ritmus iránti jó érzékkel, biztos színészvezetői készséggel. Herosztratosz szerepét Andorai Péter formázta, megmutatva a rosszra törő ember arcának valamennyi vonását. A börtönben mocskosan, összeverve még a félelemtől szűköl, aztán amint egyre inkább úrrá lesz helyzetén (maga mellé, szolgálatába állítva a porkolábot), amint fölismeri „lehetőségeit', egyre inkább kitör belőle és elhatalmasodik rajta az erőszakosság, amelyen azért mindvégig átsüt a kisszerű gyávaság is. Andorai pontosan mutatja meg Herosztratoszban a diktátort, aki már-már tetszeleg alattvalói bizalmában, hiszi, hogy van népe s joga az uralkodásra. Andorai e láttatásban adja tökéletes képét a diktatorikus hajlamnak, a magamutogatásnak.

Mellette Kaló Flórián az ostobaság és az emberi gyarlóság színeiből formázza Thisszarphenész, a perzsa helytartó szerepét, aki békességet akar mindenkivel,



Kovács Gyula a Szarkofág című előadásban
(MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

aki rémülten alázkodna meg még a gyújtogató előtt is. Nehezebb helyzetben van Bács Ferenc. Övé a hős, a pozitív alak alig körvonalazott, helyzet nélküli szerepe. Kleont játssza, az arkhónt, az igazság főbíráját, aki tudja, hogy városában a törvénytelenség az úr, mégis nehezen szán-ja el magát a cselekvésre. S övé a „helyzet", hogy komédiából tragédiává igyekezzék alakítani a játékot. Bács Ferenc megteszi ezt, amennyire a mű engedi, nem az ő hibája, hogy figurája igencsak halványra sikeredett.

A komédia színeivel él Artemisz papnőinek alakjában Bakó Márta és Hegyi Barbara f. h. éppúgy, mint a helytartó feleségeként Szerencsi Éva. Tolnai Miklós a porkolábot játssza humorral. A huszadik századból érkezett ember rezonőrszövegével Rátóti Zoltán szól bele időről időre a játékba - nem sok meggyőződéssel. Csak úgy, amint ezt egy mai figura megteheti a régmúlt történetben.

S ha úgy hisszük, kevéske esélyt adott Gorin színműve a valóságos emberformálásra, azt mondhatjuk, még ennyi sem jutott a kecskeméti Katona József Színház színészeinek Gubarjev publicisztikájában. Vujovich György műtőzöld, steril játékterében Seprődi Kiss Attila irányításával csak arra vállalkozott az előadás, hogy becsületesen fölmondja Gubarjev mondatait (néhol még ez sem sikerül, az általam látott estén elég sok volt a szövegbizonytalanság), bár kétségtelen: maga az alapanyag sem ad alkalmat valóságos jellemek ábrázolására. Talán csak a három orvosnak adott valamiféle emberi arcot az író. Réti Erika és Vitéz László jól meg is felelt ennek a szerepnek, megmutatva az emberi vállalás, illetve a kívülmaradás esélyeit. Gurnik Ilona viszont elfeledte, hogy aprócska kamaraszínpadon játszik, olyan „átéléssel" és túlzott eszközhasználattal, szenvedő szenvedélyességgel vitte színre az idős, megfáradt és az állandó szélmalomharcba belefásult orvosnő figuráját, hogy szerepformálásába emberség helyett annyi sértett gonoszság szorul, ami tökéletesen ellentmond az alaknak. A három fiatal orvosnő szimbolikusnak is tartott, ám szűkösre mért figuráját meglehetős színtelenséggel mutatta Sivók Irén, Tóth Kinga és Viehmann Nóra. A betegeket Balogh Rózsa, Pál Attila, Molnár László, Gulyás Gábor, Kürti Péter, Lengyel János, Csiszár Nándor, Krizsik Alfonz, Budai László, Gulyás Zoltán képessége szerint és az ügy iránti érezhető tisztelettel ábrázolta.

Látszólagos szimbolikus mélysége csak a Halhatatlan figurájának van ebben a színműben, s ezt Kovács Gyula igyekszik némileg a groteszk, kegyetlen humor felé hajolva emberséggel megtölteni.

Tanulságok, megélt tapasztalatok átadásának szükségességét sugallja mindkét dráma. Vajha megérhetjük, hogy a dramaturgiai, jellemábrázolási színvonal is eléri majd a mondanivaló fontosságát, tisztességességét.

Vlagyimir Gubarjev: Szarkofág (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Gálvögyi Judit. *Jelmez:* Sőmen Mária. *Játéktér:* Vujovich György. *Rendezte:* Seprődi Kiss Attila.

Szereplők: Gurnik Ilona, Réti Erika, Vitéz László, Sivók Irén, Tóth Kinga, Viehmann Nóra, Dallos József, Seprődi Kiss Attila, Pál Attila, Balogh Rózsa, Molnár László-Gulyás Gábor, Kürti Péter, Lengyel János, Csiszár Nándor, Krizsik Alfonz, Budai László, Gulyás Zoltán, Kovács Gyula.

Grigorij Gorin: Felejtsétek el Herosztratoszt! (József Attila Szánház)

Fordította: Balogh Géza. *Díszlet:* I. G. Szumbatasvili és R. P. Akopov. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *A rendező munkatársa:* Radnai Annamária. *Rendezte:* R. Sz. Agamirzján m. v.

Szereplők: Kaló Flórián, Szerencsi Éva, Bács Ferenc, Andorai Péter, Láng József, Bakó Márta, Tolnai Miklós, Kovács Titusz, Eless Béla, Aron László, Rátóti Zoltán, Hegyi Barbara f. h., Haás Vander Péter f. h., Csutka István f. h.

A. SZMELJANSZKIJ

Miből fogunk feltámadni?!

Megújulási kísérletek a szovjet színházi életben

A színházi szezont értékelő cikkek általában nyáron készülnek, amikor lecsendesültek már a színházi viták, lehiggadtak a szenvedélyek. Ilyenkor teregeti ki az ember maga elé a programfüzeteket, veszi sorra emlékezetében a legfontosabb eseményeket, olvassa át jegyzeteit. Van, ami nyom nélkül feledésbe merül, van, ami jelentősebbé válik az idők során. Épp ezért nyáron írják a cikket, s télen olvassák. Akkor, amikor a színházat már újabb szenvedélyek izgatják, s kevesen kívánnak már azzal foglalkozni, ami nemrég még olyan életbevágóan fontos volt.

„A konyhán elmosogatták a tányérokat, senki semmire nem emlékszik..."

Nagyon szeretném, ha ez a szezon jobban megmaradna az emlékezetünkben. Nagyon szeretném, ha nemcsak az egyes előadások „gombáit" szedegetnénk össze, hanem „gombaföldünk" jellemzését is megadnánk, azét a színházi talajét, amely megtermi vagy sem gyümölcseit.

A színházi szezon nem nyílegyenes út, hanem bonyolult koordináta-rendszer, a különböző jellegű események sajátos közeledése és kereszteződése. Jegyzeteimet olvasva megdöbbenve konstatálom, hogy A. Tvardovszkij *Az emlékezet jogán* poémája ugyanazon a napon jelent meg, amikor a párt júniusi KB ülése megkezdődött, a Znamja hatodik számát pedig Bulgakov Kutyaszívével annak a nap-nak reggelén kaptam meg, amelyiken a Fiatal Nézők Színházában *a Kutyaszív* premierje volt. *Az Állok az étteremnél* előadásáról készített jegyzeteim a naptár szerint egybeesnek a fiatal nyugatnémet kalandor Vörös téri landolásával. Minden előadást, minden színházi eseményt sok-sok más esemény színesít, s azok ilyen környezetben léteznek, ilyen kontextusban vizsgálhatók. Talán nem véletlen, hogy épp a Művész Színház konfliktusainak legkeservesebb napjaiban vetítette a televízió *a Jujdefáj-66-ot*, s a 66-os Jefremov jövendölt a mainak: Még jó is, hogy rosszul megy sorunk.

A. Efrosz egyszer, amikor rendezői módszeréről beszélt, az EKG-hoz hasonlította. A lényeg a töredezett, furcsa görbe, a „meghajlított drót". Ha nincs törés,

eltérés, visszalépés, amikor a vonal egyenesen fut - az a halál.

Az élő színházi életet sem kell „kiegyenesíteni". Lényege az állandó hullámzás, csúcs és hanyatlás, a Braun-görbe. Véletlenek, amelyekből lassacskán kinő egy új s mindig váratlan rend. A csúcsok és hullámok mögött emberi sorsok, vereségek, felfedezések, halálok rejlenek. Es mindez jelen volt az elmúlt szezonban, amely minden tekintetben váratlan és megjósolhatatlan volt.

Az évad kardiogramja

Mit is vártunk?

Azt vártuk, hogy a színházi publicisztika éve, a „beszéd megtisztító ünnepe" után a színházművészet felvirágzása következik. Feltételeztük, hogy a meglelt glásznoszty körülményei között a színpad művészei valami olyat mondanak, ami összeszorítja a szívünket. Hisz annyi évig gyűjtögettek, annyi évig ígérgettek és könyörögtek: Hagyjátok kimondani, ami oly régen a tarsolyunkban van!

És amikor „hagyták", amikor eljött az ideje, s a művészeknek kísérleti jelleggel engedélyezték azt, ami alkotómunkájuknak természetes velejárója lenne, vagyis hogy maguk válasszák ki a darabot, maguk döntsenek arról, méltó-e az előadás a közönségre. E csodálatos korban kiderült: a lélek tarsolya nagyjából üres. De hát hallgatni nem lehet. A színháznak szüntelen dolgoznia kell, nem ismer szünetet és leállást. A drámaíró, a prózaíró megteheti, hogy kihagy egy-két évet, hogy átgondolja a helyzetet, és valami új ajánlattal lép a közönség elé, de a színház - folyamatos termelés, mint az acélöntés. És most senki semmit nem parancsol, semmire nem kötelez, semmilyen visszhangra nem fülel. Mindenért magad felelsz, nincs ki mögé rejtőzni, nincs kire mutogatni.

És nem elég a glásznoszty, itt van ráadásul a demokratizálódás, amelyet a színházi emberek igen sajátságosan értelmeznek. „Mindenki a fedélzetre!" - hangzott az orosz színház végtelen világában. Kurgán városában a bábszínház művészei éhségsztrájkba kezdtek, a moszkvai Fiatal Nézők Színházában megtagadták a gázsi felvételét. Az egyik színházban nyolcvantagú művészeti tanácsot választottak, a másikban nem fogadták el annak a karmesternek a pályázatát, aki meg kívánta követelni, hogy időben jelenjenek meg a próbákon, és pontosan játsszanak a kottából.

A szverdlovi operában a kórustagokat ünnepélyesen a színház munkásosztályának nevezik. A Művész Színház botrányba fulladó gyűléseinek egyikén az egyik jelentéktelen művész szemrehányást tett a főrendezőnek: „Állítólag háromezer tisztviselőt bocsátottak el az Agráripari Egyesüléstől. De a tisztviselői létszámot csökkentették, nem a szántóvetőkét." „Te lennél a szántóvető?" - bukott ki a főrendezőből. . .

G. Gorin elbeszélésében így okoskodik a főhős: A demokrácia nem orosz szó. Sokat haboztak, hogy is fordítsák le, végül az arcátlanság mellett döntöttek.

Összeomlott a szorgos adminisztratív méhecskék által sok évtizedes munkával létrehozott moszkvai színházi szerkezet. Ismét színész lett Jevgenyij Lazarev (amikor találkoztunk, azt mondta: „Gyertyát gyújtottam a templomban, tudod, a Brjuszov utcában, szemben azzal a házzal, ahol Mejerhold élt"). A Művész Színház két társulatra oszlott. Borisz Golubovszkij otthagyta munkahelyét. A demokratikus többség nyomására eltávolították a Puskin Színházból Borisz Morozovot, a fiatal moszkvai rendezőgárda tegnapi reménységét. A közhit szerint a jól működő Szovjet Hadsereg Színházából eltávozott Jurij Jeremin. És sokan mások, neves és névtelen művészek úgy állnak színházaik kapujában, mint biliárdgolyók a lyuk peremén. Mindenütt nyugtalanság, aggodalom, vacogás.

Nemrég, az összorosz színházi konferencián M. Uljanov Blokot idézte: a demokrácia viharral érkezik. Ha mai nyelvre akarjuk lefordítani *az Értelmiség és forradalom* című cikk szerzőjének szavait, akkor így mondhatjuk: a demokrácia türelmetlenséggel, demagógiával, pánikkal és mendemondákkal érkezik. Ezt is túl kell élni, meg kell érteni, hogy a kavargásban a salak is fölszínre kerül. Ezzel fizetünk az elmúlt évtizedek kincs-tári biztonságáért, a felelőtlen kapcsolatokért, melyekbe az adminisztratív szín-házi rendszer kényszerítette az embereket, kijátszva a színészt a rendezővel szemben, a rendezőt a társulattal szemben, az egész színházat a közönséggel, a várossal szemben.

Minden probléma feltört a felszínre, a színházi élet minden gondosan titkolt fekélye most közszemlére került. Az új színházi szövetségek kongresszusait a mindent elsöprő kritika és önkritika jegyében tartották meg, s ez az ország színházi ügyeinek gyökeres átalakítására szólított fel minket.

Az események ilyen alakulására nem állt készen liberális színházi tudat. Az előző években a glásznoszty mint egy minden tekintetben gyönyörű hölgy szerepelt sokunk álmában. Azt gondoltuk, hogy a nyíltság a társadalomnak olyan állapota, melyben az okos és haladó emberek kiterjesztve szárnyaikat eldalolják progresszív dalaikat, míg a nem nagyon okos és nem nagyon haladó emberek ezalatt csendben hallgatják e dalokat. Körülbelül az történt az irodalmi és színházi körökben, ami Bulgakov *Kutyaszív* című írásában. A professzor, amikor Sárik nevű kiskutyájából homonculust csinál, hiába várja, hogy gyengéd emberi szavakat hall majd tőle, egészen mást kap: „Kopj le, te tetű!", „Ne tolakodj, te szemét." Az elmúlt évben mi is sok ilyen „kopj le" és „ne tolakodj" felszólítást hallottunk, amely rémületbe kergette a demokrácia logopédusait.

A nehéz helyzetben arra lett volna szükség, hogy elemezzük, végiggondoljuk, hogy jutottunk ide, megtegyük és támogassuk az első elvi lépéseket, amelyek a színház új létfeltételeinek kialakításához vezetnek. Nem ez történt. Még igazából semmit nem tettünk, semmibe nem kezdtünk, de már egymást támadtuk. Alig várva ki a tavaszt, már vagy három hónappal az évad vége előtt hallatszott a kritikai megfigyelők és felügyelők károrvendő hangja: sikertelen évad! Mintha valami ünnepi köszöntő lett volna, úgy hangzott. Ajándékba kapták a szabadságot, s ők úgy értelmezték, hogy szabad fecsegni, s premierek helyett vitákat tartottak. A glásznoszty, mondták, már hat hónapos, s még mindig nem született remekmű. Es egyesek olyan pasztellszínekben kezdték ábrázolni a pangás éveit, hogy a be nem avatott majdnem sírva fakadt.

Nem fogunk sírni, nem bánkódunk azok után az évek után. Nem leszünk hasonlatosak Zoscsenko hőseihez, akik lakásukba bevezették a villanyt, s mikor meg-látták, hogy milyen rosszul élnek, elvágták a vezetékeket. Nem a fény a hibás. A remekművek születése nem függ egyenesen össze a nyíltsággal, mivel a művész szabadsága nem egyszerűen a külvilág függvénye. A legtűrhetetlenebb körülmények között is születnek kiváló műalkotások, a szabadság hiányának legképtelenebb és legszélsőségesebb eseteiben is tudatában lehet az ember saját isteni szuverenitásának.

Saját tapasztalatunkból tudjuk mindnyájan, milyen nehéz csendben gondolkodni. Csupa nagy, emelkedett és örökké-

való dologra szeretnénk gondolni, ám fejünkben mindegyre kicsinyes, néha mármár alantas gondolatocskák rajzanak. Es amikor hosszú hallgatás után eljön végre az idő, és szólni lehet, amikor senki sem akadályozza többé a nyílt beszédet, sőt fölszólítást is kapunk erre, akkor történhet meg az, amit Anatolij Vasziljev a Tyeatralnaja Zsizny című folyóiratnak adott interjújában oly találóan idéz Erdman Öngyilkosából. A darabban szereplő öregasszony arról elmélkedik a temetőben, hogy azelőtt a földbe temetkeztek, most pedig elégetik a holttesteket. „Eljön a feltámadás - véli -, s nem lesz miből föltámadni."

A külső körülmények szempontjából oly ígéretes színházi évad az ígéretes színházi eszmék legteljesebb hiányával párosult. Nincs miből föltámadni. Az évek nem a művészet tökéletesítésével teltek el, hanem a kijelölt hely körülsáncolásával. A sikerek, címek, kitüntetések hamis fényei, az alkotó emberek közti kincstári-formális kapcsolatok kiüresedett rendszere megtette a magáét. Ahogy kiverték a parasztból a föld szeretetét, ugyanúgy vették el a színészektől és a rendezőktől a játékhoz való kedvüket. Az utóbbi években nemegyszer megfigyeltem, hogy a művészeknek, a legjobb művészeknek is, nincs kedvük játszani, nem szívesen mennek nap mint nap ki a színpadra. Ha pedig kimennek, nincs, aki rájuk kiáltson: nem hiszem, nincs, aki elmondja, hogy művészetük megcsontosodott, kifejezésmódjuk reménytelenül elavult, a nézőközönség figyelmének felkeltésére szolgáló eszközeik alpáriak.

A legegyszerűbb mindig a külső körülményekre hárítani a hibát, de hisz voltak, akik nem alkudtak meg velük, akik szabadok maradtak belül, írtak, dolgoztak, sorsukkal fizetve meg ezért, sikertelenséggel, azzal, hogy nem volt saját színházuk. A lehetőség mindenki számára adva volt, de az egyéniség megőrzéséért nagy árat kellett fizetni. Aki többet fizetett, annak több lehetősége maradt a „feltámadásra".

A Művész Színház egyik művészeti tanácsán, még a szétválás előtt, azt tárgyalták, ne hívják-e meg a társulatba a Művész Színház elveit valló A. Vasziljevet. A többség ellenezte: nem jó a teljesítménye. Jefremov hirtelen dühbe gurult, elege lett, és olyat mondott, amit sokan bolondságnak tekintettek: Lehet, hogy éppen ő az utolsó, aki teljesít.

. Ebből a hangulatból született meg a Művész Színház átalakításának gondolata.

A. Vasziljev a Drámai Művészetek Iskolája nevet adta stúdiójának. Először a drámai művészet elemi iskolájára akarta keresztelni, ami helytállóbb is lett volna, ha a szovjet színház egészét tekintjük. Nulláról kell kezdeni, fel kell frissíteni a szemeket és az érzelmeket, ki kell magunkból kergetni a rabot, le kell vetkeznünk az adminisztratív kapcsolatok hálóját, amely mindenkinek biztosítja a munkahelyet, de megöli az állandó művészi keresgélésnek még a lehetőségét is. Ez valóban „széles körű kísérlet", amely megújítja a szellemi rombolás, a hallgatás évei vagy az üresjáratok által megcsonkított, pangó színházi öntudatot.

Sokak számára ez az utolsó lehetőség. 1986 nyarán Leningrádban a Művész Színház vezető színészeivel Jefremov a színházon belüli új élet lehetőségeiről beszélgetett. Szmoktunovszkij kételyeinek adott hangot, vajon képesek leszünk-e rá, hiszen nem az 1956-os Szovremenynyik Színházban vagyunk már, sokan nyugdíjasok közöttünk. Lenyűgöző bátorsággal, önmagával szemben kivételes őszinteséggel mondta ki e szavakat.

Arról van szó, mi maradt meg lelki tartalékként.

A filmesek több tucat filmet emeltek le a polcokról, amelyek nem voltak ínyé-re a pangás kultúrpolitikusainak. A színházban ez gyakorlatilag lehetetlen. Nem lehet a polcról levenni olyan darabokat, melyeket annak idején nem játszottak el: az idő könyörtelenül megsemmisíti azt az atmoszférát, azt a szövedéket, amely kollektív közérzetben egyesíti a színpadot és a nézőteret. Ebben a szezonban meggyőződhettünk erről, amikor a Közjáték *Vichybent* láttuk a Szovremennyik Színházban. A hatvanas évek színháza szomorú föltámadásán az öröm és ellágyulás könnyein át tolakodott fel a kérdés: milyen a mi színházunk, mit adunk a „kulturális hatvanasok" helyett mi, ahogy egy kritikustársam nevezte ironikusan a kor művészeit.

A prózaírók elővették kéziratait, amelyek nem égtek el a pangás éveiben. Drámaíróinknak viszont az elmúlt évben gyakorlatilag nem volt mit előszedniük (néhány kivételtől eltekintve, amikről később még szólok). Ez a foglalkozási ág, úgy tűnik, a prózánál, költészetnél vagy zenénél jobban igazodik a színház mindennapi igényeihez, az évtizedeken keresztül létezett konkrét kereslethez. Az irodalmi glásznoszty korszaka más oldalról tette nyilvánvalóvá, hogy a mai dráma optikája nem elégíti ki a színházat. Nem mintha hiányolnánk, hogy egyes drámák nem tükrözik a peresztrojka folyamatát, nem dicsőítik az új hősöket, és nem reagálnak az új áramlatokra. (Hála istennek, az idei szezonban nem volt kincstári visszhang, s ezt a negatív eredményt a mai színház sikereként, a felébredt szégyenérzet tényeként kell elkönyvelni.) Vagyis nem a peresztrojkadarabokat hiányoljuk. De még a pangás éveiről sem mondtuk el a színpadon a legfontosabbat: az irodalom ismeretében ez nyilvánvaló. Elvégre a pangás nem valaki másnak az élete, melyet minél hamarabb el kell felejteni, hanem a miénk. A már felnőtt gyermekeinké, a mi fiatalságunké, azok számára pedig, akik nem tudták kivárni a változást, a teljes életük. A pangás a művészet számára ugyanolyan gazdag téma, mint a komor és véres harmincas évek, a „nagy áttörés" korszaka vagy a háború. Minden korosztálynak megvan a maga elszámolnivalója az élettel - mondta Vampilov hőse. Nem kell jósnak lenni ahhoz, hogy elmondjuk, ezeket a számlákat még nem nyújtották be, a közelmúltról még nem írták meg a legfontosabb könyveket és színdarabokat, pedig erre elengedhetetlen szüksége van a társadalomnak, hiszen az emberi lelket sokkal nehezebb meggyógyítani, mint a gazdaságot. Anélkül, hogy az ételteket lelkileg megemésztenénk, nem fejlődhet természetesen sem a társadalom, sem a művészet, amely végső soron nem egyéb, mint a társadalom szabad lélegzése, annak valódi öntudata. Azért mondom el ezeket az ismert dolgokat, mert nemegyszer olvastam és hallottam azt az óvatos, de meglehetősen kitartó buzdítást, hogy elég már a pangásról beszélni, ne háborgassuk a múltat, teremtsünk új hősöket, akik „átépítik" magukat. A hatvanas évek közepén is sürgettek: elég volt a személyi kultuszból, unalmas, már mindent elmondtak, írjatok a fényes jelenről, ne turkáljatok a múltban, nézzetek a jövőbe. A művészet önszabályozó rendszer, maga méri ki magának az időt és a teret, amelyben működik, maga választja tárgyát és témáját. Az 1812-es honvédő háború után fél évszázaddal fogtak bele a legfontosabb könyvbe a nemzet eme megpróbáltatásáról. Évtizedekkel később kezdtek megjelenni a legjobb könyvek századunk nagy honvédő háborújáról, Borisz Vasziljev pedig megkockáztatta azt a feltevést, hogy a legutolsó háborúról az írja majd meg a legfőbb könyvet, aki nem harcolt. (A franciák ellen nem harcoló Lev Tolsztoj analógiájára.) Az irodalom-

értő közönség a múlt évben olvashatta először Anna Ahmatova Rekviemjének nyugtalanító sorait, publikációk tucatjait, amelyek az irodalom felszínére emelték a nagy irodalom elsüllyedt Atlantiszát, hogy ott beilleszkedjék mai dolgaink és gondjaink közé, megváltoztassa nem-csak az irodalom, hanem általában a művészeti kultúra kritériumait. Az üresség érzete az elmúlt színházi évaddal kapcsolatban nagyrészt a gyökeresen meg-változott kulturális háttér következménye.

Az év azzal telt el, hogy igen éles vita folyt egy látszólag adminisztratív témáról: nevezetesen, hogy megjelenjenek-e ilyen mennyiségben és a legnagyobb példányszámú irodalmi-művészeti folyóiratokban olyan régi írók, akik elveszik a rendelkezésre álló teret a mai témákkal előlépő íróktól. De kiderült, hogy semmi sem aktuálisabb Platonov Katlanjánál vagy Bulgakov Kutyaszívénél, amelyek előrevetítő, magyarázó képességgel rendelkeznek nemcsak a megírás idejére, hanem napjainkra vonatkozóan is. És a színház természetesen nagy figyelemmel olvasta az újjászületett könyveket, s azon volt, hogy azokat színházi értékké tegye.

Divat? Hóbort? A tiltott gyümölcs öröme? Nekrofília? Lia Ahedzsakova monológja jut eszembe (akivel együtt szerepeltünk az AZLK Művelődési Házában). Mihail Csehov frissen olvasott kétkötetes könyvéről beszélt, s felidézte, hogyan csókolt kezet annak idején Inna Csurikova Giulictta Masinának, amiért Federico Fellinivel együtt megteremtette annak esztétikai lehetőségét, hogy, ahogy mondta, olyan színésznők létezhessenek nálunk, mint Csurikova. Volt egy Mihail Csehovunk, akit nem olvastunk a maga idején, létezett a világban egy nagy filmművészet, melyet gyakorlatilag nem ismertünk- sorolta L. Ahedzsakova, s hirtelen, majdnem gyermeki sértettséggel foglalta össze: Megloptak minket.

Számomra ez a sértődöttség súlyosabb minden vitánknál, amely arról folyik, kell-e vagy sem közölni az „elfeledett" prózát, játszani Ionescot vagy Beckettet, színpadra alkalmazni Platonovot vagy Bulgakovot.

Az egyetemes irodalom fényében kezdett elhalványulni a mi gondosan megszervezett irodalmi és színházi hierarchiánk hamis bölcsessége. Ebben az új kulturális helyzetben, amely a szemünk előtt alakult ki, megvan, mit tagadjuk, a magunk bánata. „Tudd meg, orosz nép, amit az egész világ tud!" - a puskini sor keserű ízét az elmúlt évben megtapasztaltuk.

A harmadik hadjárat

Az elmúlt szezon első jelzései különösek. Miközben egyre terjed a peresztrojka, és mindenki új drámákra vár, a moszkvai színházak sorra klasszikusokkal léptek a nézők elé: az *Üggyel a* Sztanyiszlavszkij Színház, *a* Hamlettel a Le-nini Komszomol Színháza, *a Mizantróp*pal a Taganka, ráadásul pedig Gogol *Kártyásokjával* a GITISZ főiskolás szín háza és a Gogol Színház, az Árnyakkal a Szatíra Színház stb. A nyolcvanas években a klasszikus művek az érdeklődés perifériájára szorultak. Számuk nem csökkent, talán még növekedett is az előző időszakhoz képest, de azaz asszociatív kapcsolódás, amelyet a hetvenes évek rendezői alakítottak ki, vagy egyáltalán nem működött, vagy pedig már nem váltotta ki a régi visszhangot. A legnagyobb érdeklődés az ismeretlen mai élet felé fordult, melyet úgy fedeztünk fel, mint Kolumbusz Amerikát.

A klasszikus írók ennek ellenére betöltötték feladatukat, segítettek abban, hogy sok olyan kérdés gyökereiről és fejlődéséről beszélhessünk, amelyek a klasszikus drámairodalom fényében egészen más megvilágítást nyertek. Ha valaki meg akarja érteni, milyen erővel rendelkezik a lezüllött csinovnyikapparátus, milyen belső erőforrásai vannak az önfenntartásért vívott harcban, az nézze meg Szuhovo-Kobilin *Ügyét* vagy Szaltikov-Scsedrin *Árnyak* című darabját. Ezek olyan szemléletesen, olyan messzeható erővel ábrázolják a kificamodott élet mechanizmusát, hogy sokkal inkább mozgósítják a közönség érzelmeit, mint sok aktuális témájú darab. A nézőket megérinti és elevenükbe vág a klasszikus megfogalmazások pontossága: „Három hadjáratot vezettek a mi földünk ellen: lerohanták a tatárok, elfoglalták a franciák, most a csinovnyikok szállták meg. Es ami földünk? Ránézni is szívet szomorító: beteg minden ízében, velejéig megromlott. Akit eladtak a bíróságok előtt, akit elittak a kocsmákban, most itt fekszika sztyeppén mosdatlanul, gyékénnyel letakarva, magatehetetlenül." Es ezek nemcsak szavak, nemcsak replika és nem publicisztika, ahogy ma mondják. Ez látható társadalmi szinten, emberi, sőt sátáni szinten is, mert nem tudom, hogyan fejezzem ki magam, de a sátán emlegetése elkerülhetetlen. Mindenesetre mind *a Kártyások* rendezője, P. Fomenko, mindaz Ügy rendezője, V. Portnov - a maga módján - igyekezett megmutatni a magából kiforgott embert.

Gogol darabját Koldusopera-stílusban adták elő. A főiskolás előadás szegénységét kihívóan tálalták és hangsúlyozták. Ez a világ itt az alagsorok, a provinciális szegénység és az esztelen pénz világa, amely úgy csúszik ki a kezekből, ahogy a boldogság siklik el. Az egész darabon végigvonul a „ne csalj meg" románc és a „csalárd föld", a megjósolhatatlan eredményre vezető esztelen játék témája. Az emberi jellemek körvonalai elmosódottak, a táncot egy hús-vér ördögfajzat irányítja; itt nem emberek mozognak, hanem denevérek, nem járnak, hanem ugrálnak, dobálják magukat, a falakhoz tapadnak.

Belegondolva ebbe az újító és szomorú előadásba, az embernek eszébe jut P. Fomenko rendezői sorsa. Talán nem akadt nálunk az utóbbi két évtizedben rendező, akinek ilyen kitűnő érzéke lett volna a mindennapi, a csupán látszatra értelmes élet fantasztikus titkainak kifürkészésére és ábrázolására. Az orosz színháznak ezt az egyik legfontosabb irányzatát elevenítette fel már P. Fomin a hatvanas évek végén bemutatott *Tarelkin* halálával is, melyet Mark Zaharov szatíra színházbeli *A jövedelmező* állásával és Anatolij Efrosz Malaja Bronnaja-beli *Három nővérével* együtt sürgősen levettek a műsorról. Milyen remek kezdete volt ez az újjászületésnek, micsoda ígéretekkel, reményekkel kecsegtetett! Semmi sem lett belőle. Fomenkónak sokáig nem volt saját színháza, idegen fészkekbe rakott kakukktojás-előadásai életképteleneknek bizonyultak. Amikor pedig saját színházhoz jutott Leningrádban, abban a városban, melynek színházi légkörét az elmúlt években kevesen bírták elviselni, abból sem lett semmi. Eljárta a szokványos „kardtáncot", a főrendezők már-már rituális táncát, más szóval rendezgette a társulat ügyeit, és haldoklott a hetvenes évek színházi szatírájának engedélyezett körülményei között. Fomenko ekkor szinte észrevétlenül elmerült a pedagógiában, csak néha adott hírt magáról, hol *A műveltség gyümölcsével* egy idegen színházban, hol egy véletlenszerű filmmel. Es most íme, ebben a főiskolás előadásban, amely nem hivalkodott különösebb rendezői koncepcióval, Fomenko föltámadt, és újra hírt adott az élet félelmetesen irracionális elemeiről, melyeket oly nyugtalanítóan és mélyen átérez.

Ugyanakkor V. Portnov az Ügyben arra tett kísérletet, hogy kimutassa a bürokratikus csinovnyikbirodalom misztikus hátterét, azokat a lélekhalászokat, akik

oly tökéletes kényelemben helyezkednek el a templomban az Utolsó ítélet freskója előtt. A rendező sok erőt áldozott annak bizonyítására, amit a színház már régen bebizonyított. A csinovnyik-világ makacs összehasonlítása a pokollal, azok a szörnyű csikorgással megnyíló süllyesztők, ahonnan a Varravin család előkerül, s ahol eltűnik, nem hozott különösebb jelentésbeli többletet. Az előadásnak azok voltak a legjobb pillanatai, amikor ez az egész ördögiség nem a süllyesztők, alagutak és freskók közvetítésével, hanem az emberi lélekben jelenik meg. Es pontosan ebben jeleskedtek a színészek, akik szenvedéllyel, az ismerős, megismerhető és veszélyes társa-dalmi tartalom érzékeltetésével alakítják szerepüket, V. Sztyeklov (Tarelkin) és L. Szatanovszkij (Varravin). A baksis-csapda jelenetét V. Portnov olyan ördögi vidámsággal rendezte meg, s a színészek úgy játszották el, hogy a hideg futkározott az ember hátán. S amikor Muromszkijt megfosztják becsületétől és agyontapossák, amikor az igazság a vérrel együtt ömlik a szájából, amikor megkezdődik az osztozkodás: Varravin megtagadja a lakájlelkű Tarelkintől a rá eső részt. S némi eszmefuttatásoktól sem riad vissza, miszerint azért nem fogadott el baksist, mert „furdalta volna a lelkiismerete". Ez az a téma, ami farkasüvöltésre készteti Sztyeklov megformálásában Tarelkint. Felszárnyal a magasba, lezuhan a süllyesztőbe, elfúl a hangja a nevetéstől és a könnyektől, elátkozza a „csalárd földet", amelyet ideje lenne felperzselni, s az egész fantasztikus etűdöt egy szó témájára, a lelkiismeretére építi fel, amely állítólag nem vitte volna rá az alávalóságra. Varravin és Tarelkin nem egykönynyen engedik el a koncot. Ennek vérszaga, polgárháborúszaga van. Ez az igazán váratlan lelemény abban a darabban, amit a régi Oroszországban harminc évig nem engedtek színpadra.

A cári cenzor, aki betiltotta Szuhovo-Kobilin művét, azt írta, hogy a darab azért lehet káros, mert megrendíti a nézőt. Az írónak megtetszett a XIX. századi irodalmi hóhér találó megjegyzése: éppen a megrendítés, mondta, a gonoszság okozta megrendülés az erkölcsiség legmagasabb formája.

Ritkán váltja ki a színház ezt a megrendülést. Lehetetlen csak rendezői megoldásokkal és fogásokkal az erkölcsi hatás legmagasabb formáit elérni. Szuhovo-Kobilinhoz kiváló színész kell. Hatvan évvel ezelőtt Mihail Csehov nemcsak a szervezett gonoszság erejével rendítette meg közönségét, hanem a halálra ítélt és eltaposott jóság szenvedésével. Kevéssé szokták figyelembe venni azt a hatást, amelyet Csehov Muromszkij szerepével gyakorolt kortársaira, többek között a kortárs drámaírókra is. Azt hiszem, hogy Bulgakov *Bíbor sziget* című pamfletjében Dimogackij író és Szavva Lukics cenzor párbajának jelenete (ami ötvenévi csend után végre eljutott az olvasóhoz) ennek az előadásnak a hatása alatt született. „Na, döfd át a mellemet a ceruzával" - szólítja fel a betiltott színdarab szerzője eleve reménytelen párbajra a vámpírt, aki itt szent inkvizítor-ideológus rangjára emelkedik. A klasszikus irodalom egyik témája így alakult át a húszas évek színházában, és így próbál betörni a mai színházba.

A klasszikus művek aktualitása néha olyan meglepő, mint az aznapi újságé. Andrej Mironov a klasszikus szövegek arzenáljából jó érzékkel választotta ki az év darabját. Scsedrin *Árnyakja* magában hordozza az 1861-et megelőző orosz liberális tavasz atmoszféráját, amikor is - Szaltikov-Scsedrin szavaival élve - minden orr, a vezető és a vezetett orra is, megérezte a társadalmi helyzet gyökeres fordulatát, és kénytelen volt valahogy alkalmazkodni ehhez a helyzethez. Hová legyünk? Melyik csapatban harcoljunk? Ki győz? Zavarosak az idők, érthetetlen, feléled-e a régi, győz-e az új - a néző-tér egyértelmű nevetéssel reagál minden scsedrini replikára. Ezt hívják utánérzésnek? Hadd hívják! A színészek is, a közönség is kedvükre „célozgatnak", és örülnek, hogy a klasszikus művek nem öregedtek el, betöltik örök szerepüket.

Mironov azonban más rétegekbe is be akart hatolni, arra a területre, amely az éles replikák és az egybeesések mögött rejlik. Állhatatosan készült erre a rendezői munkára, igyekezett feltárni az ember áruba bocsátásának rendszerét, kibogozni az eltorzult társadalom ok-okozati összefüggéseit, megérteni az apparátus mindennapjainak közelebbi és távolabbi perspektíváit. A scsedrini szatíra társadalmi aktivizálását nem sikerült végigvinnie. A premier után néhány hónappal, a rigai vendégjáték idején már nem játszotta végig az utolsó előadást.

Kilenc nap különbséggel vesztette el a Szatíra Színház két legjobb színészét, Anatolij Papanovot és Andrej Mironovot.. .

Radzinszkij és Fokin színháza

Talán nem volt az elmúlt évadnak zajosabb, ha úgy tetszik, megbotránkoztatóbb előadása, mint *a Sportjelenetek 1981-ből.* E. Radzinszkij e darabjában, V. Fokin előadásában a letűnt világ legaljasabb vonásai nyernek demonstratív jelleget. Egy tudatos és kihívó pofon ez a közízlésnek.

E. Radzinszkij így visszaszerezte magának a mai életet legélesebben ábrázoló író rangját, amit a hatvanas években, a *104 oldal a szerelemről, a Filmet forgatunk és a Hódító Kolobasin* idején szerzett magának. Mai életünkhöz azután tért vissza a drámaíró, hogy többéves kirándulást tett Szókratész, Néró, Seneca és Lunyin korába, ahol drámaírónak való aranybányát talált. Mivel nem volt lehetősége arra, hogy saját korának színházát (shakespeare-i értelemben vett társadalmi berendezését) tanulmányozza, ezért olyan társadalmi szituációk összehasonlító tanulmányozásába kezdett, amelyek tipológiailag a miénkre hasonlítanak. Saját korának színházához e történelmi tapasztalatok birtokában és a világhír súlyával tért vissza: talán nincs is a pangás korának drámaírói közt egy sem, aki felvehetné vele a versenyt a külföldi bemutatók számát illetően. Idehaza nem nagyon gyakran vitték színre darabjait, néhányat be sem mutattak. Az író lassacskán megszokta, hogy exportra dolgozzék, drámai termékei fokozatosan elérték a standard világszínvonalat. Érdekes lenne kimutatni, hogyan változott meg darabjainak témája, tartalma és egész művészi kivitelezése annak mértékében, ahogy a nemzetközi szabványhoz alkalmazkodott. Most nincs lehetőségem ilyen vizsgálatra, bár a szerző az érdeklődők számára rengeteg utalást hagyott darabjaiban az általa megteremtett „szovjet analitikus dráma" mintáira vonatkozóan.

Edvard Radzinszkij műve, *a Sportjelenetek1981-ből* Edward Albee szabadalma alapján készült, tele van hazai anyaggal, és kiváló előadásban került színre a hazai, Gorkij utca nevű Broadwayn. A darab és a Jermolov Színház előadása a legtökéletesebben illeszkedik helyhez és időhöz, a győzedelmeskedő glásznoszty évadába. Valerij Fokin, aki *a Nem félünk a farkastól* rendezője volt a Szovremennyik Színházban, megérezte annak lehetőségét, hogy a klasszikus amerikai darabok formális újításait a legaktuálisabb szociális témával ütköztesse. Az ilyen esztétikai „oltás" egészséges társadalmi botrányhoz vezet, és segítségével felszínre kerül bizonyos körök magánéletének minden disznósága, amiről eddig hazai körök hallgattak. Megjelent előttünk a szovjet „elit", az „újgazdagok" rétege,

mely eljutott a „jövedelmező álláshoz" és az „édes élethez". A klikk gyermekei ezek, az önmagát újrateremtő nómenklatúra örökösei, akik külön térben, saját élelmezési, gyógykezeltetési, iparcikk- és értékvilágban élnek, amely az idegen szemek elől zárva van. E. Radzinszkij és V. Fokin úgy nyitnak kaputmintha igazi cirkuszi cselekményről lenne szó, a guignole és a neveletlenség határán. Új színház ez az éppen csak elmúlt időkről, 1981-ről, „negyven percre a Kutuzov proszpekttől".

Az ismeretlen élet hány jellegzetessége tárul itt fel a beavatatlan szemek előtt! Megtudhatjuk, hogy nem szabad a Berjozkából öltözködni, mert előfordulhat, hogy az ember egy senkin látja viszont a cuccát. Csak úgy mellesleg arról is informálnak bennünket, hogy „odaát" csak a legdrágább üzletekben szabad vásárolni, mert az olcsó márkákat ma mindenki hordja. A jólét technikáját tanulmányozva olyan nyílt vallomás tárul elénk, amilyet még nem ismert a szovjet színház. Az emberi lélek legrejtettebb zugába pillanthatunk bele, ahogy az egy analitikus drámától el is várható. Radzinszkij a drámaírás, a sokkoló színházi pszichoterápia legújabb, gyors hatású fogásainak teljes tárházát bemutatja. Ha egy egyszerű származású ifjú nő „lendületbe jön", akkor torkon kell ragadni, és addig kell püfölni, míg az örömet, az eufóriát, az orgazmus előszelét nem érzi. S a színpadon valóban püfölnek, s valóban érzik.

A Sportjelenetek 1981-ből: száznégy oldal az agyat és a lelket kiszikkasztó gyűlöletről. Száznégy oldal a világot mozgásban tartó irigységről. E színmű hősei nem ismerik a szerelmet, csak erogén zónáik vannak, csámcsogva és részletesen ecsetelik, milyen a hűtlenség, s hogy alkalmi hölgyek miként tűrik fel alkalmi urak köntösének ujját, hogyan hagynak bennük árulkodó vattadarabkákat. „Hájas demokratikus sonkák"-ról kiabálnak, a legaljasabb sértéseket vágják egymás fejéhez, a közösen leélt élet legmegalázóbb pillanatait emlegetik fel, vájkálnak bennük, és ettől különös, jó érzésük támad. Hányavetien csak harmadik személyben beszélnek önmagukról: „A fiatal Inga egyszer kocsival jött reggel a dácsánkhoz. Mihalev előbújt a bokrokból, és pofon csördítette Ingát." Különös, ritmizált zsargonban beszélnek, amelynek eredete a Radzinszkij nyelvét meghatározó legendás „hatvanasok" prózájában található. Itt sem kell a realizmust számon kérni: ez színház, analitikus szeánsz, ez modern „illegalitás", és ezek modern „illegális emberek".

A darab műfaji természetéből kiindulva V. Fokin csodálatos színészi kvartettet hozott létre. Tatjana Doronyina, ahogy egy kritikában olvashattuk, a társadalomábrázolás pontosságával és a műfaj tökéletes értelmezésével lepi meg a nézőt. Míg *a Kispad* előadása alkalmával a színházi valósághűség egyes bajnokai nem tudták elfogadni Doronyina figuráját (nem lehet elhinni, mondták, hogy Doronyina harisnyagyári munkásnő, nem lehet elhinni, de még elképzelni sem, hogy egy férfi elfeledheti azt az éjszakát, amit egy ilyen ragyogó nővel töltött). A Jermolajev színházbeli szerepalakítás nem vált ki ilyen naiv ellenvetéseket. Doronyina itt telitalálat szerepben, szituációban, műfajban, de akár ideológiában is. Virtuóz módon leplezi le Inga primitív lelkivilágát: a viszonzatlan szerelem Doronyina által oly jól ismert témájára itt rárétegződik a vadság, a gyűlölet és a rosszakarat, mely mind-mind az elpusztított szeretet helyére lép. Mi lett belőle e mellett az ártány Mihalev mellett, aki könnyedén megtalálva a már nem fiatal Inga erogén zónáit, megfizetteti vele minden korábbi megaláztatását, mely éppen az asszony részéről érte őt, a „parasztfiút", mikor elfoglalta a „trónt", azaz Inga házát, kapcsolatait s a papa Mercedesét. Es ez a „két ember, aki tökéletesen megőrizte életerős, egészséges testét", ahogy az író jellemzi őket, szemünk előtt folytatja le kétrészes élethalálharcát. Micsoda kegyetlen, kockázatos játék folyik itt, micsoda kölcsönösen kimerítő erő tárul fel! Doronyina újraértékelte színészi eszközeit, nem sajnálta Ingától a lírai felhangokat, győztes mosollyal, megfékezhetetlen temperamentummal, romboló energiával ruházta fel az ábrázolt alakot s ezzel Mihalevet, s úgy tűnik, az egész nézőteret a végletekig fel tudja csigázni. Nehéz ellenállni ennek a fehér csizmás, lobogó köpenyes női D'Artagnannak. Inga a botránytól virul ki, megszépül, ereiben felgyorsul a vérkeringés, szeme bosszúvágyat tükröz. Egy vadállat - mondaná Csehov -, aki a saját kedvtelésén kívül semmilyen törvényt nem ismer. Doronyina a kellő időben meg nem valósult s éppen ezért eltorzult szerelem megfékezhetetlen és társadalmilag káros tüneteit mutatja fel.

Kifejező és cirkusszerűen harsány „azonosítatlan bicegő tárgy"-nak mutatja be V. Pavlov Mihalev figuráját, T. Dogiljeva a környezetét bolondító bohócnak Kátyát, s O. Menysikov pedig a lelki AIDS-től megtámadott s így a környezettel szembeni ellenállásra teljesen alkalmatlan, gyermeteg Szerjózsát.

Az előadás után dübörög a taps a kitűnően megírt darab és a sztárszínészek ragyogó alakításai nyomán. A magam részéről én is kész vagyok tapsolni annak a következetes és célratörő munkának, amellyel Valerij Fokin új színházat épít Moszkva főutcáján. Csak egy dolog zavar: vajon nem játssza-e túl a szerző a maga pszichoanalitikus szeánszát, nem csinál-e márkás színházi árut az emberi szenvedésből? Ezt a kellemetlen gyanút erősítette meg bennem Konsztantyin Scserbakov cikke, mely az előadást inkább a kritikus érzelmeivel s meglehetősen pontosan és magasra értékelte. Azt írja: „Menysikovnak vannak olyan percei a színpadon, amikor csak egy hajszál választja el a nézőt attól, hogy Szerjózsáját meg-értse és megsajnálja. De amintbelegondol, hogy ezt a fiút majd bedughatják egy tekintélyes főiskolára, és az ország ismét gazdagabb lesz egy megfelelően javadalmazott »külszolgálatossal«, elmúlik a megértés, elapad a sajnálkozás." Cikke végén Scserbakov logikusan ezt írja: „S ezt az országot, amelyben nyilvánvalóan túltermelés van az ilyen káderekből, ezt ki sajnálja meg?"

Sajnálom az országot, de sehogy sem értem, miért kell a felnőtt generáción kívül a társadalomkritika teljes súlyát magukra venniük azoknak is, akiket a század elején még „követőknek" neveztek, ezeknek a fiatal és általunk megnyomorított lelkű embereknek, akik épp csak elindultak az életbe. Vajon ők is rászolgáltak e súlyos színházi büntetésre? Hát nem lehet itt egy másodpercnyi megértés, együttérzés sem? Nem lehet még megrendülni sem, amiről a múlt században Szuhovo-Kobilin beszélt? Szükség van-e a még keserűbb orvosságra, ami hányingert és undort vált ki? Lehetséges. De számomra vonzóbb a bulgakovi hitvallás, amit még senki sem cáfolt meg: „Hőseinket szeretni kell, mert különben a sikert kockáztatjuk."

Lehet, hogy ma már mindez reménytelenül elavult, s az átépítés során gyűlöletünk hevét izzó fénnyé kell gerjesztenünk? Nagyon valószínű. Bár meg kell vallanom, ebben a kérdésben régimódi maradok, s a könyörtelenül és kérlelhetetlenül felépített előadásban nekem nagyon is hiányoztak a belső megértés, a csend, az együttérzés és a szerző magasabb rendű humanizmusának pillanatai, melyek nélkül megfullad a színház, de maga az élet is. (Tyeatr, 1987/12)

(A tanulmány második részét következő számunkban közöljük.)

(Fordította: Szeredás Ágnes)

VINKÓ JÓZSEF

Rabszolga-felszabadítás?

Beszélgetés a fővárosi színházak helyzetét szabályozandó tanácsi tervezetről

- Vannak, akik azt mondják, túl nagy a füst a magyar színház körül. Alig ezer-egynéhány ember, alig több, mint mondjuk a Ganz Mávag egy részlege. Minek ez a cirkusz? - kérdezem dr. Mezei Gyulától, a Budapest Fővárosi Tanácsa Művelődési Főosztályának vezetőjétől.

– Kétségtelen, manapság egyre többet hallani, nem tagadom, nálunk, a Tanácsban is, a költségvetési viták során: ha egy színház nem tud teljesíteni, nem tud megélni, bukjon meg. Nos, mi, akik itt a Fővárosi Tanácsnál színházakkal foglalkozunk, nagyon ellene vagyunk az ilyen nézeteknek. Ha egy vállalat nem rentábilis, bukjon meg, ezt természetesnek tartom, hiszen a piacon derül ki, hogy annak a vállalatnak a termékeire szükség van-e vagy sem. De a színháznál más a helyzet. A színháznak jóval nagyobb a hatása az emberekre, mint gondolnánk. A színház olyan értéket ad, amely az emberek műveltségének, tudatának, az emberek személyiségének gazdagodását hozza magával. Erre a pénzt nem szabad sajnálni. Már csak azért sem, mert az állami költségvetésben a színházakra fordított összeg elenyészően csekély: Budapesten a tizenegy fővárosi tanácsi színházunkra 286 millió forintot fordítunk. Ez az összeg, még a művelődési ágazat költségvetését tekintve is, nagyon szerény, öt-hat százalék. Ha meggondolja, hogy ezeket a színházakat évente 2 millió 640 ezer néző látogatja, tehát több, mint az összes magyarországi színházi néző fele, akkor szinte szégyellem ezt az összeget kimondani. . .

– Ne haragudjon, hogy a szavába vágok, de hát ha ez az összeg már eddig is elégtelen volt, akkor mi lesz jövőre? Hogyan fogja érinteni a színházakat az általános forgalmi adó? Lesznek színházak, amelyek mégiscsak bezárnak?

– Nem. Nagyon fontosnak tartom annak kimondását, hogy színházat nem lehet bezárni. Azt el tudom képzelni, hogy meg-bukik egy színházigazgató, mert nem meg-felelő a műsorpolitikája, vagy nem tud megfelelően gazdálkodni, de azt nem tudom elképzelni, és nem tartom megengedhetőnek, hogy bezárjunk egy színházat. Az élet (és a színházi konjunktúra) azt bizonyítja, hogy ennyi színházra szükség van Budapesten. Ha nemzetközileg összehasonlítom a fővárost akár keleti, akár nyugati nagyvárosokkal, s megnézem, mennyi lakosra mennyi színházi férőhely jut, akkor Európában majdnem a legutolsó helyen állunk. Az a helyzet, hogy Budapesten 1945 óta egyetlen új színház sem épült, ám ugyanakkor a város lakóinak a száma duplájára nőtt, semmiképpen nem tartható tovább. Tehát nemhogy bezárni nem szabad színházakat, hanem újakat kellene nyitni. Na most, ami a forgalmi adót illeti, a színházaknál nem fog ilyen jelentős mértékben jelentkezni a költségnövekedés, mint ön mondja, mert a színház úgynevezett „nullakulcsos" kategóriába tartozik, tehát az általános forgalmi adót visszaigényelheti.

– Azt mondja, hogy Budapesten 1945 óta nem épült új színház. A színházak költségvetése még a szerény művelődési ágazat igen szerény költségvetésén belül is csupán öt százalék. Föl kell akkor tennem a kérdést, vajon a magyar kultúrpolitikának egyáltalán fontos a színház? Nem lehet, hogy csak mi - másfél ezren, meg talán a közönség, csak mi hisszük, hogy fontos?

– Nem tudok ellentmondani. Az, hogy a kultúrpolitika mennyire értékeli a színházat, az nem szavakon múlik, hanem tényeken. A tények pedig makacs dolgok. Véleményem szerint a színház mint művészeti ág a kultúrpolitikában nem kapja meg azt a támogatást, amire szüksége volna, s amit megérdemelne. Talán azt tudnám mondani, hogy az utóbbi években néhány színházi felújítás (Madách Kamara, József Attila Színház, Arany János Színház), talán ez jelez valamit bizonyos kultúrpolitikai szándékból, de csak jelez. Hozzá kell ugyanis rögtön tennem, hogy a Vígszínház például ugyanúgy rászorulna a rekonstrukcióra, mint az előbbiek. Az igazság az, hogy valójában mi színházra akkor sem adtunk elég pénzt, amikor - talán fogalmazzunk így - az „aranykorban" éltünk. Azaz a boldogult hatvanas években. Persze rögvest hozzá kell tennem, mint olyanvalakinek, aki nem csupán a színházzal foglalkozik, hanem az iskolától szélesebb értelem-ben a város egész művelődéspolitikájával, hogy mi soha nem éltünk egy igazi „aranykor" áldásaival, és soha nem tudtunk eleget fordítani az oktatásügyre és a művelődéspolitikára sem. Talán ha egyszer valóban megkeressük az okokat, miért jutottunk ide gazdaságilag, társadalmilag, erkölcsi és anyagi értelemben, akkor - véleményem szerint - meg kell kérdeznünk azt is, vajon eleget tettünk-e az emberek általános műveltségéért, képzéséért? Tettünk-e eleget azért, hogy az emberekhez igazi értékeket juttassunk el? Es minél szélesebb rétegekhez . . . Azt hiszem, itt nagyon nagy adósságaink vannak, s ezeknek most, a gazdasági bajok közepette arra kell figyelmeztetniük bennünket, hogy ebből a kevésből most már semmiképpen nem szabad visszalépni, mert akkor katasztrófa lesz. A szocialista társadalomnak alkotó, gondolkodó, művelt emberre van szüksége, hogy kibontakozzék, s ma már világos, ezt csak akkor érhetjük el, ha az állampolgárok általános műveltségét emelni tudjuk. Ebben pedig óriási szerepe van a színháznak.

– Önök készítettek egy részletes tervezetet, amely a színházi struktúra és a színházi dotációs rendszer gyökeres megváltoztatására tesz javaslatot. Ez a tervezet számtalan tabut felszámolna, számtalan rendelet megváltoztatását ajánlja. Fogalmazhatnék-e úgy: mivel ebben a tarthatatlan helyzetben önök több pénzt adni nem tudnak, most úgy döntöttek, hogy szabadságot adnak?

– Szeretném, ha nem így fogalmazna. Nem ez a dolog lényege. Nagyon sok vitát átéltünk mi már a színházban; öregek és fiatalok, vidékiek és budapestiek, en suite-színházak és repertoárszínházak között stb. Mindez nem vezetett sehová. Sőt! Mára olyan patthelyzet alakult ki, hogy lassan senkinek sem hisznek a színháziak, és nem fogadnak el semmiféle értékmérőt. A közönséget nem, mert a közönség ízlése manipulált, alacsony nívójú. A szakmai kritikát nem, mert úgy érzik, klikkekbe szerveződik. Az irányítást sem, mert bürokratikus, elavult paragrafusokhoz ragaszkodik stb. Talán nem túlzok, ha ilyen sarkítottan foglalom össze a helyzet képtelenségét. Tegyük még ehhez hozzá azt, hogy a színházak elértek a költségvetési küszöbig, s létezésüket is veszély fenyegeti, akkor megért-heti, hogy ez a helyzet továbbra tarthatatlan. Véleményünk szerint tehát ha előbb-re akarunk jutni, akkor át kell gondolni egész színházi életünket, az egész színházi struktúrát, és nemcsak valamelyik szegmentjét. Úgy gondoljuk, és ezt sokszor hangoztattuk is, hogy a színház alkotóműhely, márpedig ha tényleg az, akkor legelőször is biztosítani kell ennek az alkotóműhelynek az önállóságát. Egyébként ezt akkor is biztosítanunk kellene, ha lenne pénzünk.

– Ha jól olvasom a tervezetet, akkor strukturális szempontból az a legfőbb új-

szerűsége, hogy a színház irányításának döntő kérdései visszakerülnek a színházi vezetők kezébe. Mondhatjuk tehát azt, hogy egyszerűen a felépítményben követni akarják a közelmúltban végbement gazdasági változásokat?

– Így van. Követni akarjuk a művészeti életben is a társadalomban végbemenő demokratizálódási folyamatot: tehát azt, amit már számtalanszor deklaráltunk.. .

- . . . *de még soha nem engedtek megvalósítani…*

- ... a színházi műhelyek önállóságát. Ennek legelső lépése, hogy a színház vezetőjét pályázat útján kell kinevezni. A pályázatban pedig rögzíteni kell, hogy mit akar a színházban elérni, milyen koncepciója van. S mindezt meghatározott időre megszabva.

– *Ne haragudjék, de felvetődik a kérdés, eddig hogyan történt a színházi vezetők kinevezése, ha nem így?*

– Régebben a Tanács a Művelődési Minisztérium egyetértésével nevezett ki színházigazgatókat olyan művészek közül, akikről munkájuk alapján úgy gondolta, hogy alkalmasak erre a feladatkörre. A Fővárosi Tanács azonban már három éve rátért a pályázat útján törté-nő kinevezésre, már több színházunkban több olyan színigazgató dolgozik, aki pályázat útján került a helyére.

– *Ha tervezete megvalósul, elképzelhetőnek tartja, hogy a mostani színházigazgatók közül néhányról kiderül: az új helyzetben alkalmatlan funkciója ellátására?*

– Igen.

– *Es akkor mi fog történni?*

– Ebben az esetben ennek a színházigazgatónak a megbízását vissza kell vonni.

– *A tervezet második pontja így hangzik: „a kinevezett színházigazgatók számára biztosítani kell az önálló műsoralakítás jogát". Miért, eddig nem maga döntötte el, hogy mit játszik?*

– Jelen pillanatban a műsor-engedélyeztetés módja a következő: az igazgató elkészíti az előzetes műsortervet, a Tanács véleményezi, felküldi a Művelődési Minisztériumba, s annak egyetértése alapján engedélyezzük. Most azt mondjuk, hogy ezt az egész folyamatot töröljük el. A színház készítse el a maga műsortervét, a színházigazgató ezt kötelezően vitassa meg a színházban a munkatársaival, a kötelezően létrehozandó Művészeti Tanáccsal, majd ezek után saját felelősségére döntsön, hogy az adott színdarabot bemutatja-e vagy sem. Hogy értéket mutat-e be vagy értéktelent, politikailag megfelelőt-e avagy éppen károsat: ezt a felelősséget ne vállaljuk át a színházigazgatótól...

– *Ön nagyon elegánsan fogalmaz, amikor azt mondja, hogy „átvállalni a felelősséget". Itt kötelezően „átvállalták" mások is. Ugyanazt a színdarabot a színház benyújtotta engedélyezésre a Tanácsnak, a Minisztériumnak, de nagyon sokszor elküldte különböző pártszerveknek is. Tudok olyan színdarabról, amit évek alatt nyolc példányban kellett legépeltetni, mert annyian akarták „átvállalni a felelősséget", az ön szavaival élve…*

– Ezért mondjuk azt, hogy mi a színházigazgató kinevezéséért vállaljuk a felelősséget, a programjának megvalósulásáért pedig ő a felelős. És ha nem tud élni ezzel a felelősséggel, akkor vonjuk ténylegesen felelősségre. Még pontosabban fogalmazok: az előbb azt mondtam, hogy „átvállaltuk a felelősséget". Valójában az az igazság, hogy a jelenlegi rendszerben soha senki semmiért sem felelős. A mi javaslatunknak éppen az a lényege, hogy legyen felelős.

– *Tervezetük további két pontja tulajdonképpen már megvalósult: eltörölték a kötelező előadásszámot, amit a színházaknak idáig úgy be kellett tartani, mint a Tejipari Vállalatnaka kefírgyártást, és feloldották a művészek kötelező alapfellépéseinek a számát is. Ez megkönnyíti a színházak munkáját, és megkönnyíti a tervezést is. Van itt azonban valami, ami már eddig is rengeteg félreértésre adott okot, s alaposan felborzolta a kedélyeket: az önálló helyár megállapításának a joga...*

– Mind a három pont, amit idéz, olyan feladatokat takar, amelyek megoldását már 1987-ben elkezdtük, s 1988. január 1-jétől a mi színházainkban elfogadottá váltak. Meggyőződésünk, hogy a színházak nálunk jobban tudják, melyik darabot hányszor, kivel és mennyiért tudják játszani.. .

– *A következő pont a színházak impresszálási joga. Mit jelent ez?*

– Közismert, hogy megszüntették az Interkoncert monopóliumát. Szeretnénk, ha a színházaknak joguk lenne szabadon külföldi turnékat szervezni, s a külföldi előadások bevétele legyen az övék. De továbbmegyek: legyen joga a színháznak saját színészeit, énekeseit itthon, de főleg külföldön menedzselni, „eladni", s az ebből származó százalék maradjon a színházban. De legyen joga a színháznak műsorokat is eladni, s ez szintén képezzen színházi jövedelmet. Ebben tulajdonképpen az lehetne a jó, hogy a színész a színházban kereshetné meg jövedelmének tetemes részét, de így a „hakni" is színvonalasabbá válhatna, hiszen a színház vállalná érte a felelősséget, s nem különböző hivatalok.

– *Szinte magától értetődik, hogy ebben a struktúrában további tabukat is fel kell számolni. Igaz, hogy ha ez a tervezet érvénybe lép, akkor kiszélesedhet a színházak vállalkozótevékenysége? Tehát a színház szabadon kiadhat és árusíthat könyvet, videokazettát, hanglemezt, sőt ne adj isten, éttermet is nyithat?*

– Pontosan. Azt mondjuk, hogy a színház váljon komplex intézménnyé. Sok olyan dolog van, ami a színház működésével kapcsolatos: akár könyvet, akár hanglemezt, akár videokazettát megjelentethet, de valóban az éttermet, a színházi éttermet sem tartjuk kizártnak.

– *Eddig kizárólag strukturális kérdésekről beszéltünk. Az önök tervezetének azonban van egy nagyon fontos, a dotációs rendszer megváltoztatására irányuló fejezete is. Ne haragudjék, de valamit nem értek. A beszélgetésünk elején leszögeztük, hogy a fővárosi tanácsi színházak állami szubvenciója (286 millió forint) nominálisan az elkövetkezendő években sem változik. Reálértékének változásáról beszéltünk. Ha semmi nem változik, ha jövőre is változatlan formában folyósítják a színházaknak az állami szubvenciót, akkor mit takar a tervezetnek az a része, hogy a „dotációs rendszer korszerűsítése"?*

– Az lényegében igaz, hogy 1988-ban minden tanácsi színház a fővárosban ugyanazt a támogatást kapja, mint az előző évben, csakhogy szeretnénk elérni azt, hogy a színházak ne fizessenek bérleti díjat az Ingatlankezelő Vállalatnak. Ez a mi színházaink esetében tizenötmillió forintot jelent. Szeretnénk elérni, hogy a színházak mentesüljenek a bérleti díjtól, a Tanács engedje át ingyen épületeit a színházaknak. Erről a Végrehajtó Bizottság dönt majd. Ez tulajdonképpen olyan újításunk, amit már gyakorolt a főváros. 1945 előttről tudunk erre példát, s számos külföldi országban ez ma is élő gyakorlat. Hozzáteszem azonban, hogy ezt a pénzt nem adnánk vissza a színházaknak, hanem ezzel növelnénk az úgynevezett színházi alapunkat, ami így közel harmincmillió forintra növekedne, s ez volna az a szubvenció, amit pályázat útján adnánk, ítélnénk oda a színházaknak.

– *Produkciókra?*

– Igen. Ily módon befolyásolhatnánk a fővárosi tanácsi színházak műsorpolitikáját tematikai és minőségi szempontból.

Elsősorban azt, hogy milyen darabot játsszanak s milyen művészi színvonalon.

– Igen, csakhogy ez egy nagyon kényes kérdés. Hiszen, mondjuk, valamelyik színházigazgató bemondja a kulcsszót: szovjet darab, s máris megkapta a támogatást. Vagy eljátssza a Macbethet *négy alkalommal. Ebben az esetben önök nem a közönséget, nem a művészeket, hanem Shakespeare-t támogatták?*

– Szó sincs róla. A pályázaton elnyert összeget két részben fizetjük. Adunk valami előleget, ami a produkció előállításához segítség, de a nagyobb részét arra adjuk majd, hogy az előadás milyen művészi eredményt hozott, s főként hányszor játszották.

– Ki dönti ezt el?

– Hogy hányszor játszották? Háta statisztika! Mennyi a fizető nézők száma. Tehát ha négyszer vagy általában kevésszer játsszák, akkor a színház nem kap egy fillér támogatást sem a Színházi Alapból, sőt még az is előfordulhat, hogy az előleget is visszakövetelük. Ha viszont eljátszotta ötvenszer, hetvenszer, abban az esetben megkapja a beígért támogatás teljes összegét, hiszen számunkra fontos kultúrpolitikai értéket hozott létre.

– Említett az imént külföldi példákat. Tudja-e, hogy Franciaországban és Angliában Párizs, illetve London polgármestere nem egy színházat középületnek minősí-tett, ami azt jelenti, hogy ezeknek a színházaknak sem világítási, sem fűtési díjat nem kell fizetniük, ezt az összeget az illető vállalatok leírhatják az adójukból. Ezzel reálértékben jelentősen növelték az adott színházak támogatását. Elképzelhetőnek tart Budapesten is egy ilyen megoldást?

– Elképzelhetőnek tartom, bár sajnos ezt a mi adórendeletünk pillanatnyilag nem teszi lehetővé. Van ilyen kezdeményezésünk is, folytatunk ilyen tárgyalásokat, de sajnos nincsenek olyan előrehaladott állapotban, mint például a bérleti díjjal kapcsolatos tárgyalásaink, ezért erről semmi biztatót nem mondhatok.

– Köztudott, hogy a színházak bevételei hármas tagozódást mutatnak: állami szubvenció, jegybevétel, egyéb bevételek. Na most, nyilvánvaló, hogy az a színház, amelyik az összes bevételének háromnegyedét (például a Katona József Színház) az állami szubvencióból fedezi, teljesen más helyzetben van, mint az, amelyiknél ez a részarány csak huszonöt százalékos (például a Madách Színház). Amikor a dotációs rendszer korszerűsítéséről beszél, nem érez valami ellentmondást? Hogyan lehet ugyanolyan kultúrpolitikai és szakmai mércét állítani egy olyan színház elé, ahol az egy főre jutó támogatás esténként és székenként kétszázhúsz forint és egy olyan elé, ahol ugyanez csak ötvenkilenc forint?

– Hadd kezdjem azzal, nagy baj lenne, ha minden budapesti színház elé ugyanazt a mércét állítanánk, és ugyanazt kérnénk mindegyiktől. Szerencsére a színházak között kialakultak profilok, s kialakult ennek a profilnak megfelelő nézőközönség is. Mi például a legnagyobb, ön által is idézett támogatást a Katona József Színháznak adjuk, nézőnként kétszázhúsz forintot, de amikor ezt tesszük, akkor figyelembe vesszük, hogy a Katona József Színház egész műsorpolitikája olyan, hogy elsősorban fiatal értelmiségiek, egyetemi hallgatók, főiskolai hallgatók járnak oda, tehát olyanok, akiktől a jelenleginél magasabb jegyárat kérni képtelenség. Nem véletlen, hogy a Katona József Színház az egyik legalacsonyabb helyárral dolgozó színházunk. De azt sem tagadhatja senki sem, ha az utóbbi évek hazai és kül-földi díjaira gondol, hogy ők tényleges értéket nyújtanak.

– No de megbocsásson, a szakmai kritika - joggal - nem veszi tudomásul, hogy a Madách Színháznak vagy a Vígszínháznak esténként a két színpadon több mint másfél-másfél ezer nézőt kell leültetnie lényegesen magasabb helyár mellett ahhoz, hogy működni tudjon, hiszen ott az egy főre jutó állami támogatás majdhogynem csak negyede a Katona József színházbelinek... Nem egyenlőtlen verseny ez? Es nem igazságtalan?

– Ha ugyanazt a műsorpolitikai és szakmai mércét állítják mindhárom színház elé, akkor igen. Akkor igazságtalan. Ám ha minden színházat azzal mérnek, hogy mit ígért és ahhoz képest mit teljesít, akkor, azt hiszem, nem az. Minden színház az adott műfajban nyújtson tényleges művészi értéket.

– Ezek szerint elképzelhető az is, hogy a jövőben lesznek olyan színházak, amelyekben hatvan-hetven százalékos marad a szubvenció, más színházakban pedig húsz százalék alá csökken?

– Ha a színházak megkapják az impresszálási jogot, abban az esetben bekövetkezhet, hogy bizonyos színházaknál csökken a szubvenció. De ez csak egyes színházak esetében lehetséges.

– Ne haragudjék, de most ön is közel jutott azokhoz a véleményekhez, amelyek szerint a színházak, ha elég ügyesek, megélhetnek állami szubvenció nélkül is. Mi erről a véleménye?

– Soha nem éltek meg a színházak szubvenció nélkül, és tudomásom szerint nem élnek meg egyetlen országban sem. (Ha nem állami, akkor van magánszubvenciójuk, szponzorok stb.) És hadd figyelmeztessek most valamire: mi a minimumán vagyunk annak a szubvenciónak, amivel még egy színház fennállhat. Ha ezt csökkentjük, akár nominálisan, akár reálértékben, akkor a színházainknak be kell zárniok. Pedig, megismétlem, a mi színházainkban (és csak a mi fővárosi tanácsi színházainkban) egy évben kétmillió-hatszáznegyvenezer néző fordul meg. Óriási kárt tennénk, ha ezt a szubvenciót tovább csökkentenénk. Sőt, ezt az évet talán mégígy át lehet vészelni, éppen ezekkel a vállalkozásokkal, újfajta gazdálkodási módszerekkel, takarékoskodással stb., de ezt nem lehet évekig fenntartani.

– És azok, akik azt mondják, hogy kezeljék a színházat ugyanúgy, mint bármelyik termelőüzemet?

– A színház szolgáltatást nyújt, ez igaz, csakhogy, mint már említettem, szörnyű szűklátókörűségre vall és maradandó károkat okoz, ha a konzervgyártást (nem becsülöm le a fontosságát) összekeverjük a művelődéspolitikával. A legrosszabb konzervgyárat is rekonstruálni lehet néhány év alatt, ám azt, amit nemzeti identitásban, oktatásügyben, általános művelődésben elmulasztunk vagy elmulasztottunk, azt évtizedekig tartó keserves munkával sem lehet mindig helyrehozni.

– Összefoglalásul, mit tart ebben a tervezetben a legfontosabbnak?

– Nagykorúnak kell tekinteni a színházat. Amikor az egész társadalomban egy demokratizálódási folyamat indul el, amikor vállalatok, intézmények válnak önállókká, és lesznek felelősek saját tevékenységükért, akkor nem lehet egyetlen intézményhálózatot, a színházat rabszolgasorban tartani.

Budapest, 1988. január.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes: Une saison de Gyula Illyés I.

Le théâtre de Gyula Illyés est et pour son volume et pour sa qualité assez considérable pour qu'une présence continuelle lui soit assurée sur les scènes hongroises. Pourtant, il n'en est pas ainsi: la plupart de ses pièces n'ont pas une véritable histoire au théâtre. Cependant la saison courante semble rendre une certaine justice au poète de grandeur exceptionnelle, décédé il y a quelques années. Trois premières importantes lui ont déjà été consacrées dont la première partie de cette étude examine *Le Psychologue,* joué au Théâtre du Chateau, dans la mise en scène de Ferenc Sík.

Tamás Tarján: Une comète qui s'abat

Le théâtre de Kecskemét a entrepris la mission de présenter l'une après l'autre les pièces de László Németh, ce classique du théâtre réaliste hongrois du XXème siècle. Après une tentative assez incertaine de la saison précédente nous voyons maintenant un spectacle pur et refléchi: *Le Traître,* puisant son sujet dans une période douleureuse de notre histoire, l'échec de la guerre d'indépendance de 1848/49, dans la mise en scène d'Attila Seprődi Kiss.

Péter P. Müller: Troubles d'adaptation

Le Théâtre Radnóti a présenté une nouvelle pièce hongroise, *Terminus: Singapour* du jeune auteur Péter Kárpáti. La réalité hongroise actuelle devient ici et milieu et message: les situations existentielles et les conflits caractéristiques des figures typiques des faubourgs entourent la tentative manquée de communication de deux jeunes gens. Selon le critique il s'agit là d'un début prometteur; on doit apprécier l'initiative du théâtre et le travail du metteur en scène István Verebes pour avoir fait valoir ce jeune talent.

János Erdei: Un zèle qui démoralise

Pour notre critique, *Melina* de Róbert Ben Turán au Studio du Théâtre National de Szeged et *Le Pape et l'Empereur* d'István Tamás au Théâtre Thália ne comptent que pour des « quasi-créations »; il estime que ce zèle à l'égard de la nouvelle dramaturgie hongroise, s'il devient un but en soi, démoralise plutot notre culture théâtrale au lieu de lui rendre un essor.

István Nánay: A Bidonville, rien de changé

En parlant des spectacles et du style du Théâtre Katona József, on a généralement recours au terme du « réalisme psychologique » à la Stanislavski. Pourtant, leur première récente, *Le Réviseur* de Gogol reflète un esprit meyerholdien authentique, et cela sans aucun dommage porté à la qualité. La mise en scène de Gábor Zsámbéki a réussi à allier au réalisme de haute qualité qui est devenu la marque distinctive de cet ensemble une stylisation rehaussée, favorisant ainsi l'enrichissement indispensable du style de la maison.

András Pályi: L'autonomie de la scène et de la salle

Le Réviseur joué au Théâtre Katona József constitue une étape importante dans la carrière de son metteur en scène Gábor Zsámbéki dont on connaissait déjà de longue date le flair et la maîtrise profonde de la théâtralité. Analysant maintenant en rétrospective les deux décennies du passé de Zsámbéki le critique souligne que ce metteur en scène ne tient pas qu'à l'autonomie de la scène mais intègre aussi les réactions changeantes de la salle au mécanisme de l'attraction du spectacle.

Ildikó Csizner: Le Verbe retentit pour la seconde fois

C'est en 1986 que nous avons pu faire la connaissance de *Godspell,* ce musical de Schwarz et Grenne, à travers un spectacle des élèves-comédiens du Conservatoire. Sa reprise actuelle a eu lieu dans un théâtre professionnel, celui de Debrecen et la mise en scène d'Miklós Gábor Kerényi a prouvé la viabilité de l'entreprise qui a toutefois exigé un engagement total de la part des acteurs.

Zsolt Kőháti: Le théâtre de Desdémone

A Szeged c'est le jeune metteur en scène Miklós Gábor Kerényi qui a signé la réalisation de l'*Otello* de Verdi. Bien qu'on y découvre quelques trouvailles scénographiques remarquables, celles-ci ne font pas oublier les lacunes essentielles de ce travail.

Katalin Szűcs: Images statiques d'un monde en mouvement

« Veni, vidi, vici » – voilà ce que pourrait dire, à propos de sa carrière en Hongrie, Alexandre Galine, l'auteur peut-être le plus populaire de la nouvelle vague de la dramaturgie soviétique. Notre collaboratrice, en rendant compte de trois créations de pièces de Galine, estime que *Le Secteur d'est* (Debrecen) et *Étoiles sur un ciel d'aube* (Miskolc) sont, en cette période de glasnost, certainement des nouveautés intéressantes et bienvenues sur nos scènes, contrairement a *Jeanne* (Théâtre Réflecteur) dont la valeur littéraire contestable compromet l'intérêt.

Zsuzsa Cserje: Le monde est un logement d'urgence

Trois créations: *Les Chimères d'un homme faible* de Romualdas Baltusnikas au Théâtre Radnóti, *Leçons de musique* de Loudmila Pétrouchevskaïa à Zalaegerszeg et *Le Logement d'urgence* de Victor Slavkine à Nyíregyháza ont offert un échantillon des oeuvres de la nouvelle génération des auteurs soviétiques, surgis au cours des années soixante-dix. Quant aux pièces elles-memes, la première n'est qu'un constat médical; la seconde est une prise de vue de naturalisme déprimant, tandis que dans la troisième nous avons affaire a une satire meurtrière.

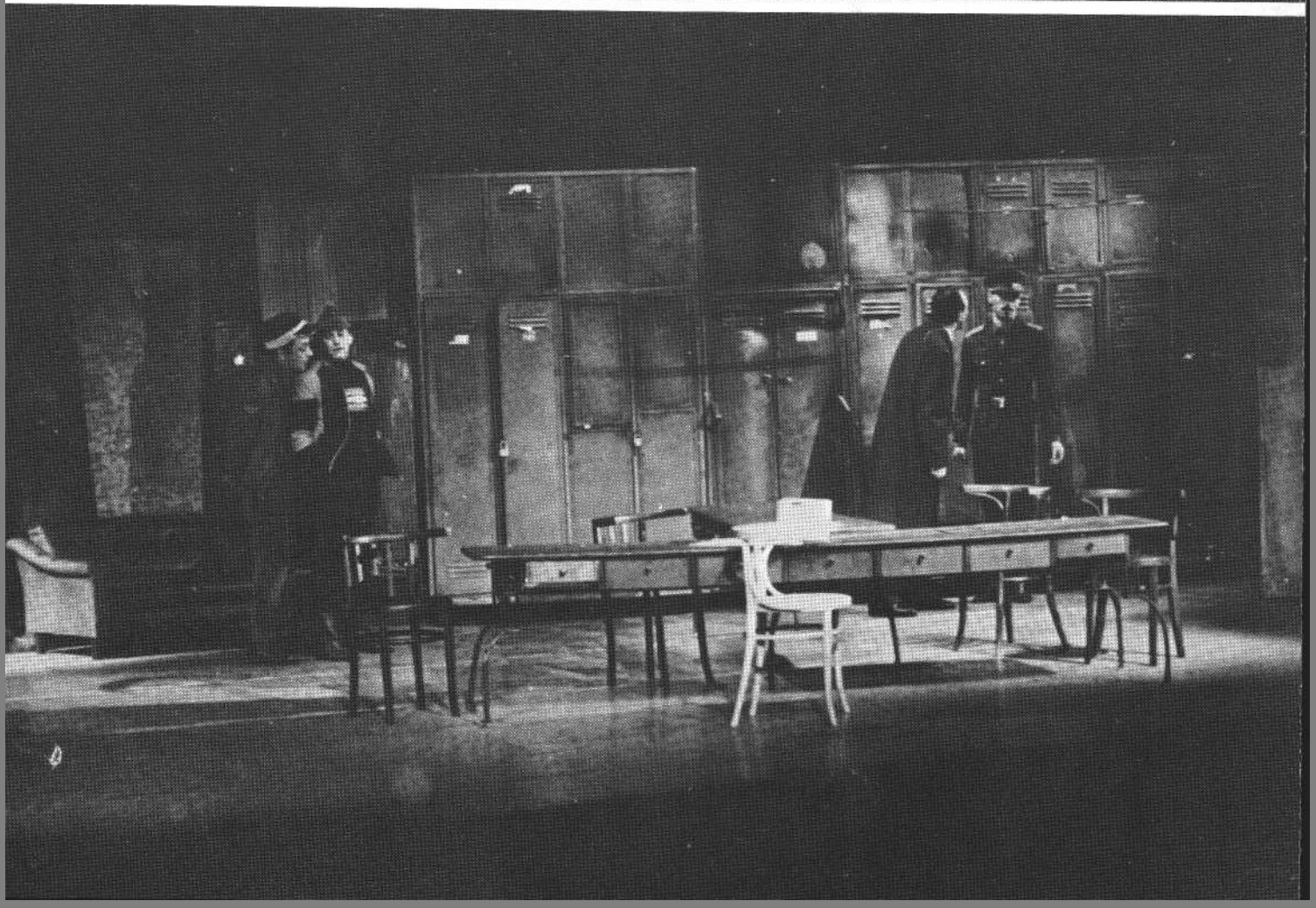
Katalin Róna: Condamnés à la vie ou à la mort

Deux autres pièces de la nouvelle vague du théâtre soviétique, *Oubliez Hérostrate* de Grigori Gorine et *Le Sarcophage* de Vladimir Goubariev ont été présentées au Théâtre József Attila de Budapest, resp. au théâtre de Kecskemét. Bien que leur dramaturgie et la peinture des caractères laissent encore à désirer, les textes suggèrent la nécessité de tirer les conclusions pratiques et morales de nos expériences.

Anatole Smélianski: Comment allons-nous ressusciter?

Faisant le bilan de la saison 1986/87 l'auteur, un éminent homme de théâtre soviétique, résume la situation du théâtre et de la littérature dramatique en URSS soun un aspect plus général. Tandis que – dit-il – les prosateurs souvaient sortir de leurs tiroirs les manuscrits qu'ils n'avaient pas brûlés pendant les années de la stagnation, les auteurs dramatiques n'avaient pratiquement rien à sortir. Il paraît que les auteurs dramatiques s'adaptent, plus que tous leurs collègues, aux exigences du jour et maintenant le glasnost dans les lettres a révélé que l'optique de la littérature dramatique actuelle ne satisfait point les théâtres. C'est au numéro de décembre 1987 de la revue Teatr de Moscou que nous avons emprunté cette étude dont la seconde partie suivra dans notre numéro de mai.

József Vinkó: Libération des esclaves?

Il s'agit d'une conversation avec le Dr. Gyula Mezei, chef de la section culturelle du Conseil de Budapest sur leur projet d'un règlement nouveau pour les théâtres de la capitale. Ce projet propose un changement radical de la structure théâtrale et du système des dotations.

Ára: 30 Ft