SZÍNHÁZ

XXX. ÉVF. 1. SZÁM
1997. JANUÁR

CSEHOV

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Nánay István:
DWA BRATANKI 1

Csáki Judit:
ÉLNI KELL? 2
(Ványa bácsi)

Sándor L. István:
BOHÓCORR ÉS RUHACSIPESZ 5
(A Sirály Nyíregyházán)

Márok Tamás:
ÉLNI FELELŐTLENSÉG 7
(A Sirály Szegeden)

Györffy Gabriella:
LE AZ UNALOMMAL?! 9
(A Manó)

Peterdi Nagy László:
MIKOR SZÜLETETT A SIRÁLY? 11
(Levél Moszkvából)

Spiró György:
CSEHOV SZEREPEI 16

Szántó Judit:
BÁNK, A BÁLANYA 18
(Katona József: Bánk bán)

Karsai György:
KÉT GÖRÖG VÁZA 20
(Antik tragédiák a Várszínházban)

Dömötör Adrienne:
NAIV NATURÁL 24
(Coline Serreau: Nézd meg, ki az!)

Radnóti Sándor:
HÁBORÚ ÉS BÁL 25
(Piscator: Háború és béke)

Bérczes László:
A SZERZŐ SZÁNDÉKA, A SZÖVEG SZÁNDÉKA 28
(Beszélgetés Kiss Csabával és Parti Nagy Lajossal)

Upor László:
A PLURIMEDIÁLIS RIGÓ JÁNOS 33
(Debreceni Irodalmi Napok)

Tim Carroll:
MAGYAR DRÁMÁK ANGOL TÜKÖRBEN 35

Peter Brook:
AZ ARANYHAL 39

Koltai Tamás:
A SZÍNHÁZ MINT METAFORA 44
(Unió-fesztivál Krakkóban)

Csehov-előadások (2. oldal)

Bánk bán '96 (18. oldal)

Unió-fesztivál Krakkóban (44. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1997. JANUÁR Főszerkesztő:
Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 131-6308
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Schell Judit (Szonya) és Kováts Adél (Jelena) a Ványa bácsi Radnóti színházi előadásán
A hátsó borítón: Avar Istvan (Petur bán) és Gálffi László (Bánk bán) a Budapesti Kamaraszínház előadásában
A felvételeket Koncz Zsuzsa készítette
A borítókat Kemény György tervezte

NÁNAY ISTVÁN

DWA BRATANKI

Manapság nemigen hallani, hogy „lengyel, magyar két jó barát" (Polak, Wkgier dwa bratanki). E régi és régmúltbeli történelmi sorsközösségünket kifejező szlogen az elmúlt negyven évben igencsak megkopott, pedig ha egy lengyel s egy magyar összeakadt valahol a világban, rögtön ezt szajkózták, pláne ha némi alkoholfogyasztás is segített a nyelvi nehézségek legyőzésében. Ki gondolt ilyenkor a Báthoriakra, Balassi Bálintra, a második világháború lengyel menekültjeinek magyarországi sorsára, 56-ra, 68-ra, 81-re, a Solidarnosera? Aztán jött a „rendszerváltás" itt is, ott is, és egyszeriben elvesztették fontosságukat a szomszéd népek, figyelő szemünket Nyugatra vetettük mi is, a lengyelek is. Ma egyre inkább azt hallani, hogy együtt, de riválisként menetelünk Európába. (Mintha eddig nem Európában lettünk volna! Bár lehet, hogy mind ez idáig vészes identitászavarban éltünk itt, Keleten.) Kit érdekel manapság, milyen az irodalom, a színház, a képzőművészet, a zene ott, ahová néhány éve még lelki-szellemi feltöltekezés céljából zarándokoltunk? Egyáltalán: ki akar itt még feltöltekezni? Kinek kell a kultúra, a művészete pénzorientált, újgazdagokra és elszegényedőkre polarizált világban? Ki tartja számon, ki mit alkot Moszkvában és Péterváron, Varsóban és Krakkóban, Prágában és Bukarestben...?

Így dohogtunk néhányan egy kora tavaszi napon a budapesti Lengyel Intézet irodájában, ahová Rafa3 Wiśniewski igazgató olyan embereket hívott meg, akik valamikor életre szóló impulzusokat kaptak a lengyel színháztól. (Jómagam mint a wroc3awi fesztiválok rendszeres látogatója megismerhettem Grotowski színházát, Barba első próbálkozásait, Robert Wilson, a Bread and Puppet, a Performance Theater produkcióit - hogy csak néhány fényes nevet említsek -, s emellett évente jártam Varsóban, Krakkóban; Wiśniewskivel is egy wroc3awi fesztiválon találkoztam először vagy húsz éve.)

E dohogásból kezdett kirajzolódni annak a rendezvénysorozatnak a terve, amelynek első eseményeire már az elmúlt hónapokban sor került. Azon a tavaszi beszélgetésen ugyanis elhatároztuk: nem lehet beletörődni abba, hogy így fordult a világ. Az intézet már jó párszor kezdeményezte, hogy egy-egy konkrét témában az érintett lengyel és magyar szakemberek közösen beszéljék meg az országukban fellelhető problémákat, mindazt, ami a praxisukban azonos és különböző. Tehát folytassuk a sort a színházi szakemberek találkozójával. Önmagában egy szakmai megbeszélésnek is lehet haszna, de a színházat nem érdemes csak szakmai belügyként kezelni. Meg kellett találnunk azokat a formákat, amelyek széles körű érdeklődésre is számot tartanak, amelyek kiegészítik, művészileg alátámasztják mindazt, amiről aztán a szakemberek eszmét cserélhetnek.

Októberi számunkban - amelyben terjedelmes összeállítást adtunk a mai lengyel színházról, illetve „Lengyelország legnagyobb színházáról", a tévészínházról - olvasható volt, mi mindent kínált az intézet az először megrendezett lengyel-magyar színházi napokon. Csak emlékeztetőül: filmek Grotowskiról és legendás színészéről, Ryszard Cies3akról; lengyel tévéfilmek vetítéssorozata a Szindbád moziban; kétnapos szakmai megbeszélés; a Játéka színpaddal című kiállítása krakkói Stary Teatr múzeumának anyagát felhasználva Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor, Krystian Lupa és Andrzej Wajda munkásságából ad ízelítőt. (A lengyel rendezőművészet e korszakos alkotóinak bemutatkozását Anna Litak muzeológus installálta.)

Ezúttal a népes közönség előtt lezajlott kerekasztal-tanácskozásról szeretnék szólni, amelynek résztvevői Jerzy Koenig, a lengyel tévészínház igazgatója, Jacek Weksler, a wroc3awi Teatr Polski, Pave3 Konic, a varsói Maly Teatr, Piotr Cieślak, a varsói Teatr Dramatyczny igazgatója, valamint Piotr Gruszczyński kritikus, illetve Bába Krisztina, Bálint András, Békés Pál, Csóti József, Fodor Tamás, Hegyi Árpád Jutocsa, Horváth Z. Gergely, Koltai Tamás és Szabó István vett részt.

Jórészt a lengyel vendégeknek köszönhetően elmaradt az ilyenkor szokásos udvarias felvezetés, nem voltak tiszteletkörök, a beszélgetés résztvevői azonnal a téma közepébe vágtak: arra keresték a választ, hogy a két országban miként alakult a színházi élet a rendszerváltás után, illetve milyen perspektívái vannak a színháznak a következő évezred küszöbén.

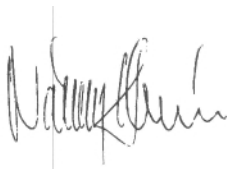
A válaszok döbbenetes egyezést mutattak. Nemcsak a színházak gazdasági helyzete, a struktúra megmerevedése, a repertoár kényszerű átalakulása és a közönségízlés változása hasonló, hanem az is - ami minden beszélgető szerint kulcskérdés --, hogy a színház elvesztette fontosságát, társadalmi identitását. Ez persze térségünk minden országában többé-kevésbé azonos súlyú probléma, de ennek tudatosítása fontos lehet abból a szempontból, hogy milyen stratégiára van-lesz szükség e helyzet feloldásához.

Meglepő - mivel addig ellenkező tartalmú információk keringtek nálunk -, hogy a több mint százhúsz lengyel színház közül mindössze egyet zártak be az elmúlt hét év alatt, azaz a struktúra lényegében ott sem változott. Ugyanakkor a finanszírozásban ott is csak bátortalan „modernizáció" következett be: a színházakat kategóriákba sorolták, s e kategóriákhoz eltérő, esetenként drasztikusan megváltozott dotációs szint társul. A többtagozatos, több színpaddal rendelkező wroc3awi Polski például állami színház maradt, s évi több mint egymillió dolláros központi támogatást kap, míg a néhány éve még a legjelentősebb prózai színházként ismert Dramatycznyt helyi színházzá minősítették át, ami azt jelenti, hogy még a rezsire is alig futja a fővárosi dotációból. Ahhoz, hogy igényes prózai repertoárt tudjon játszani, zenés darabokat is bemutat: első lengyel musicaljüknek most volt a kilencszázadik előadása.

Ott is alakulnak befogadószínházak - a lengyel szakemberek szerint távolról sem annyi, amennyire szükség lennie! -; ilyen az a Maly Teatr is, amelynek igazgatója a beszélgetésen elmondta: az ország minden táján felkutatja a fővárosban bemutatható produkciókat, függetlenül attól, hogy a társulatok hivatásosak, alternatívok vagy iskolaiak. Az alternatívok jelentősége Lengyelországban 1989 után csökkent (ellentétben a nálunk tapasztalható tendenciával), viszont fontosabbak lettek azok az együttesek, amelyek ma is társadalmi-politikai érzékenységet mutatnak, adott kisközösségen belül dolgoznak - ezek zöme az iskolai társulatok kategóriájába tartozik, azaz amatőr vagy félhivatásos. (Elérik vita alakult ki a lengyel vendégek között arról, mekkora szerepük van vagy lehet e csoportoknak a színházi megújulás folyamatában -. mintha az alternatívokról szóló hazai, hasonlóan mélyenszántó eszmefuttatásokat hallottam volna.)

Mindkét fél egyetértett abban, hogy első-sorban nem a gazdasági nehézségek és kényszerek szabnak gátat a színházak munkájának, vagy máshonnan közelítve: az alkotók nem azért érzik úgy ott is, itt is, hogy a színház egyre nehezebben tudja betölteni hivatását, mert anyagilag szorongatott helyzetben; van, hanem azért, mert nem találja helyét a társadalmi-művészi munkamegosztásban. Politikai szerepe elveszett, új szerepét még nem találta meg. Túlélésre rendezkednek be a színházak is, a művészek is.

Ma még egyik országban sincs nagy baj, hiszen az előadások látogatottsága jó, a nézők kitartanak színházaik mellett. De kérdés: meddig? A válaszok most elmaradtak. Talán jövőre, amikor a kerekasztal-beszélgetés témája a drámairodalom és a színház kapcsolata, a mai drámák kölcsönös megismertetése, egyáltalán a kortárs dráma és a kortárs színház egymásrautaltsága lesz, e kérdésben is okosabbak lehetünk.



CSÁKI JUDIT

ÉLNI KELL?

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI

Azt hiszem, a *Ványa bácsi* tragédia. Pedig nem hal meg benne senki. Csehov ugyan csak azt írta a cím alá: „jelenetek a falusi életből'; és csakugyan, nincs is benne semmi más. Pisztolylövés persze van, kettő is, de ezúttal egyik sem talál. Mi több, a dráma a rendetlenségből a rend felé tart, és amikor a rend visszahódítja uralmát a káosz felett - véget ér a negyedik felvonás. És beteljesedik a végzet - éppen a renddel. Ma ez az olvasat - *nézet* inkább - tragédiának látszik.

A Radnóti Színház előadása szerencsés csillagzat alatt született. Igazi puskalövésektől hangos jelenünkben a csönd, a látszólagos béke árnyalatait, a zsákutcába futott életek anatómiáját mutatja meg, a banális történésekből álló falusi, lassúdal hömpölygést. Végtelen bizalommal Csehov iránt, minden aktualizálást, vonatkoztatást és utalást mellőzve belemerül a „normális" realista-naturalista színjátszásba. A szerencse abban áll, hogy mostanság „rutinunk van" Csehovban, fülünk és szemünk a mindennapjaink felületétől ennyire elütő, mélyével ennyire rokon világára. Valló Péter a koncepciót a darabra és a színészekre bírta- igaz, ez utóbbi tekintetében hibátlan munkát végzett: a szereposztás lehengerlően áll helyt magáért, minden ponton. A darabról ugyanezt, ugyebár, tudhatni.

A szöveg új. Nem aktualizált, de mai. Úgy mai, mintha sosem lett volna lefordítva még: nem viszonyul, nem emlékeztet, nem tűnik fel mássságaival. Morcsányi Géza nyilván nagyon jól tud oroszul, látnivalóan remekül tud magyarul, és legjobban a színpadi nyelv jellegzetességeit ismeri; tudja, mi mondható, de azt is, milyen megfogalmazásba milyen intonáció, milyen gesztus, milyen „játék" fér bele.

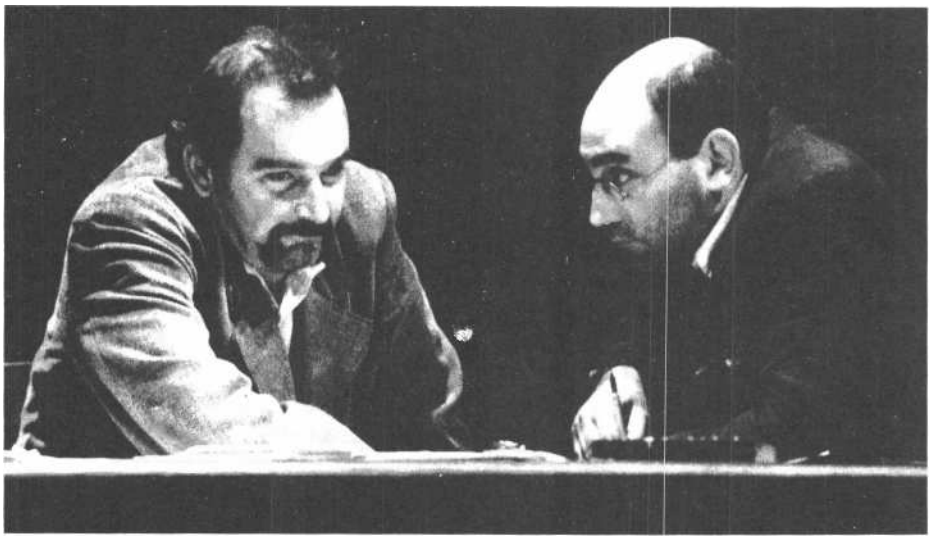
Összhatásában szikár, majdhogynem száraz. Akár egy üres keret: arra vár, hogy a figura, a színpadi alak kitöltse, testet, életet adjon neki. Következésképp Morcsányi nem szabja meg a darab hangvételét sem - legfeljebb a melodrámát zárja ki.

Az első felvonás a kertben játszódik; kopott faszín, őszi gallyakkal befuttatott térelválasztók, hinta, nád karosszék, hajlított fa hintaszék. A jelmezek is a nyers szín skáláján játszanak, a halvány piszkosfehértől a barnáig. Szlávik István itt is, a későbbiekben is hagyományos - *Csehov-hagyományos* - teret kerít a játék köré, a szobák szűkös hatása tudatos komponálást mutat, a szép bútorok, odaillő tárgyak, de még a zsalugáter is jó atmoszférát teremtenek. Szakács Györgyi pedig ismét jellemzőerővel bíró ruhát adott a szereplőkre: Szonya darabosságot sugalló ruhája éppúgy ilyen, mint Jelena világos, libbenő szoknyája vagy Ványa kopott, kikönyökölt, kinőtt fekete „munkazakója" az utolsó felvonásban.

Az első jelenetben Asztrov a dajkának *nyafog.* Elmondja, milyen elégedetlen önmagával - miközben dicsekszik: ez az orvos ugyanis a munka, a hivatás megszállottja, nem a felkent „orvos-papok", hanem a hajtós-talpalós közdoktorok hadseregéből. Megy és gyógyít, mert másként nem tehet. Rabiga ez, és egyben önmaga mentsége mindenre, az életgyávaságra, az ivásra.

Ez pedig, mármint a munka, Csehov drámájának középponti motívuma. A munka mint az élet értelme; a munka mint az élet múlatásának értelmetlen eszköze; a munka mint szükségszerűség, mint eseménytelenség, mint élethazugság, mint vágyak céltáblája, mint vágyak gyilkosa. Miközben mindez, ahogy a *Ványa* bácsi-előadásokban hagyományos, Valló rendezésében is rátelepszik az előadásra, ezúttal, akár egy tüllfüggöny, átlát-

Kováts Adél (Jelena), Bálint András (Szerebrjakov) és Schell Judit (Szonya)



Szervét Tibor (Asztrov) és Kulka János (Ványa)

szik, könnyedén lebeg a többi életprobléma felett. Beszélnek róla, emlegetik szüntelen, de mögötte hangosan szól az is, amit elfedni próbálnak vele.

A fülledt nyárutón a kerti asztalon ott a szamovár, a dajka mellette kötöget, és az álmos békében Asztrov saját békétlenségéről tudósít. Mire a gyűrött, ébredező Ványa előbotorkál, és ugyancsak zsörtölődésbe fog, már tudjuk: ebben a házban felborult a rend. Szerebrjakov éppen csak átvonul a kerten, felvillantja taszító, öntelt valóját, és - Csehov legtöbb drámájától eltérően - máris az érzelmek és figurák drámai viszonyrendszerének középpontjában vagyunk. Szonya szerelmes Asztrovba, Ványa bácsi Jelenába, Szerebrjakov fiatal és szép feleségébe; Jelena unottan hárít, és lustán némi érdeklődést táplál Asztrov iránt. A maga módján Asztrov is udvarol: szenvedélyéről, az erdőtelepítésről mesél. Ványa anyja, Vojnyickaja leplezetlen csodálattal csügg volt vején, és rideg anyai despotizmussal viszonyul saját felnőtt fiacskájához. Marina, a dajka a sokat látott öregasszonyok bölcsességével simítgatja a mind feltűnőbb gyűrődéseket a szereplők közt, miközben Istent és a rendet emlegeti. A felvonás zárásaként Ványa heves szerelmi vallomása mintegy összegzi a különböző irányból egymás felé tartó feszültségeket.

A második felvonás főleg párjelenetekből áll. Az első Szerebrjakov és Jelena kettőséé, melyben Valló Péter rendezésében bizony némi igazság szolgáltatik az önző és házsártos öregembernek: nem a „fényes" tudományos pálya, nem is a jellembéli kiválóság, hanem az alighanem igazi fájdalom, igazi szenvedés, igazi félelem és igazi életcsőd nevében. Bálint András az első felvonásban átsuhanó fekete kabátos alakot, a kezét maga elé és fölé emelő, önünneplő szónokias gesztussal kihátráló professzort itt magába roskadtan, a világhoz és önmagához egyaránt kritikus viszonyban mutatja. Az öregek kegyetlen igazmondásával, szinte élvezettel kínozza a feleségét. Bálint ebben a jelenetben visszavonja Szerebrjakov portréjából az első felvonásban felvillantott karikaturisztikus jelleget, és részint szánalmasnak, részint fenyegetőnek mutatja figuráját. Hosszú csöndek, tétova és kapkodó gesztusok törik meg a jelenetet; ez utóbbiak Jelena reakciói, aki Kováts Adél alakításában élénk arcjátékkal, gyakori ajakbiggyesztéssel is kíséri - no, nem is elsősorban férje iránti indulatát, hanem önmagával kapcsolatos érzelmeit.

Ez az ajakbiggyesztés - mindközönségesen „pofavágás" - Szonyát is jellemzi, amikor a szobába lépve rendreutasítja panaszkodó apját. Aki erre még visszavág, de halálosan megrémül, amikor a szintén betoppanó Ványa egyedül akar maradni vele. Szerebrjakov, akár egy ijedt gyerek, kapaszkodik a nőkbe, és reszket volt sógorától; valóságos megváltás számára, amikor megérkezik az ősanya képzetét idéző dajka, akit Martin Márta két alapvonásból, a megértésből és az együttérzésből kever ki, és Szonyával az ágyába kíséri.

Ványa és Jelena párjelenetében már nem csak a megismételt szerelmi vallomás fokozza a feszültséget. A kicsit részeg és nagyon gyűrött, házikabátos Ványa szenvedélye egyszerre önironikus és tragikus: Kulka János két kezét előrenyújtva mintegy az életét, negyvenhét éves magamagát kínálja Jelenának: érvel, könyörög, nyafog, követelőzik. Kulka ebbe a vallomásba már belelopja Ványa életkudarcát. Jelenának van némi igaza, amikor azt mondja: „hiányzik a jóság ebből *a* házból", *csak nem az emberi jóság,* hanem *az életjóság. Az* előadás *egyik* legmegrendítőbb pillanata, amikor Kulka János Ványa bácsija mintegy Jelena lábnyoma után veti magát: minden benne van ebben a vetődésben, és minden elillan a szobából kicsattogó meztelen lábbal. Ványa magára maradva keserűen döbben rá, hogy be van csapva; reménytelen a szerelme, az egész élete, és visszafelé is: hiábavaló volt minden, értelmetlen az áldozat, rossz a cél, fölösleges az erőfeszítés. A csehovi értelemben vett tragikus felismerés ideje ez, és a szokásosan késleltetett robbanás innen, ebből az éjszakai, félrészegen is tiszta pillanatból eredeztethető. Es itt válik fontossá, hogy Kulka Ványa bácsija egyáltalán *nem bácsi; a* pontosan kiszámított, *sza*bályos ritmusú alakítás egyik csúcspontja ez. A negyvenhét éves életerős férfi magányos leszámolása a jövővel, mindazzal, ami még hátravan.

Szonya és Asztrov jelenetében a hagyományosan kényes együtt evésbe Valló és a két színész belelopja mindazt, ami addig és később szavakban és tettekben megfogalmazódik: ez is összegző jelenet. Szonya szerelmesen, odaadóan, felkínálkozóan eszik, némasága kifejezőbb minden beszédnél. Akárcsak Asztrov zavart-tétova mozdulata, mellyel Szonyára ráhajolva a kredenc ajtaját nyitná ki, poharat keresve. Szervét Tibor Asztrovja jelentéses újrafogalmazása ennek a csehovi archetípusnak: menekülő alak. Nem csak Szonyától menekül; kapóra jön neki minden hívás, ami elszólítja a Szerebrjakov-házból, bárhogy nyafog is alkalmanként. Menekül a betegtől és a beteghez, az italtól és az italba; a faültetéses jövőbe és a jövőtől; szétfolyó életétől pillanatnyi túlélésekbe. Jelenához a másságért menekülne; inkább cinikus, mint rezignált férfiösztön ez. Szervét színpadi alkatában készen van korunk értelmiségije, a fiatalon is hitevesztett, mókuskerékben készségesen pörgő, élete elvesztegetését, önnön gyávaságát okosan megideologizáló férfi. Kemény színész, Ivanovot azonban lágyra vette, agyonsajnálta annak idején. Asztrovja nyugodtan nyafoghat, mégis kemény és - el fog veszni.

Schell Judit sprőd, energikus Szonyát játszik; semmi bágyadt melankólia, beletörődő önfeláldozódás, lírai szenvelgés. Az ő Szonyája egyszerre bakfisos és asszonyos szenvedéllyel akarja magának Asztrovot, életre, családra, boldogságra vágyik. Tartása, véleménye, ereje van. Elénk rakja Csehovból fogalmazva azt a nagyon mainak és közelinek látszó alapigazságot, hogy a sors nem érdemek alapján osztogat kegyeket. Es a tehetséges fiatal színésznő megállja, hogy nem reflektál szomorú helyzetére, nem kommentálja azt semmilyen módon - ezért megrendítő az alakítása.

Mint tudjuk csak ebben a „kottakövető" Csehov-előadásban valahogy nagyon hangsúlyos -, az éjszakai vihar akkor áll el odakint, amikor idebent is: Jelena és Szonya jelenetére. Kováts Adél és Schell Judit játékát fel lehet venni, és üdvös volna tanítani a megfelelő iskolában: a

Vojnyickaja: Koós Olga (Koncz Zsuzsa felvételei)

szavak és gesztusok, a testtartások és lépések kettős beszédét, ezt a felszabadító női egymásra találást, a vallomásosság fehér izzását. Tökéletes a ritmus és az összjáték, a megkönnyebbült sírások és szomorú-zavart nevetések váltakozása. Kezek és tekintetek találkozása. Valló mintha közelire komponálta volna ezt az intim jelenetet, és el is éri, hogy tekintetünk „vágjon" a képből, mindig csak a lényeget lássuk.

A végén pedig a vihar utolsó dörrenése, amikor Szerebrjakov zsarnoki „nem lehet"-jét Jelena zongorázására Szonya kimondja.

A harmadik felvonásban minden megtörténik. Jelena és Szonya majdnem összekap-a munkán és az unatkozáson: kettőjük alkati összeférhetetlenségén, természetesen -, aztán Jelena megígéri, hogy kipuhatolja Asztrov érzelmeit. Kováts Adél szintén érdesre fogalmazza Jelenát, de Schellétől eltérően az ő játéka még reflexív is: álszentsége „kritikailag is jelezve van", Szonya jelenlétében máris Asztrovra vadászván igazgatja a ruháját és a frizuráját, miközben a küldetésre készül. Monológja hitelesíti ezt a kritikát: a gyávaság, a csábítás és az elvont szabadságvágy magányos bevallása egy újabb életkudarc kitakarása. Jelena nem hazug, nem romlott-egyszerű lélek, a kényszerpálya embere. Asszonya.

Az Asztrovval való jelenetben lázas kapkodás, pattogó replikák mindkét oldalon; világos, hogy nem a férfi „művészetéről", nem is az asszony érdeklődéséről, hanem egyfajta szerelmi előjátékról van szó. Ismét erős, ellenállhatatlan a játék hatása: Kováts Adél figyelmet, majd épp nem figyelést mímelő hallgatása szinte képtelenül szószátyár monológnak hat Szervét hullámzó, hol hadaró, hol ráfékező kiselőadása alatt. Jelena küldetésének gyors és zavart „letudása" után a férfi agresszív lerohanással vet véget a játéknak, de maga az összeborulás voltaképpen már nem kettőjükről szól. Hanem az ajtó üvegéhez tapadó, kókadt őszirózsacsokrot szorongató Ványáról, aki - épp mert *csak* negyvenhét éves - a dermedt bámulással bevégzi tragédiáját.

Ehhez képest Bálint Szerebrjakovja a következő jelenetben szinte tétován vezeti elő birtokeladási ötletét. Valló rendezésében teljesen világos, hogy Ványa robbanásában ez csak a legutolsó, majdhogynem fölösleges összetevő: a pisztolyt sem a borzalmas ötlet kiagyalójára, hanem egész elrontott életének okára és okozójára fogja. Ez is, a lövés, újabb csúcspont az előadásban: a vérengző gyilkos szerepéből kiesett Ványa érdeklődve kérdi Szerebrjakovot, talált-e, aki éppúgy kiesve a merénylet áldozatának szerepéből, a fejét ingatja: nem. Ez a kettős áttétel ismét a rendező és ezúttal Kulka és Bálint tökéletes összmunkájának eredménye. És a feszültség még csak nem is esik, amikor Kulka Ványája visszagyerekesedve borul az anyja lábához: az örök autoritáshoz a fel nem nőtt gyerek. Koós Olga ráborulva átöleli ugyan, de kétségbeesése, érzelmei nem a fia mellett szólnak; mozdulata és arckifejezése, a kettő közti ellentét többet árul el erről az asszonyról és erről az anya-fiú kapcsolatról, mint egy hosszú pszichoanalízis.

A negyedik felvonás ebben az előadásban is *kóda.* A Martin Márta által remekül játszott dajka - főleg hangulatilag, de fizikailag is - átveszi a terepet. Eligazgatja az. apróbb viszályokat, de legfőképp is fonalat gombolyít: minden rendben lesz. A Ványa által ellopott morfium visszakerül a helyére, Asztrov útipatikájába; elhangzik Szonya emblematikus parancsa: „tűrj". És elmennek, akik nem idevalók. A professzor búcsúját Bálint hangosra, megbocsátóra-és leginkább közönyösre veszi. Az előadás örök kisemberét, Tyelegint játszó Kocsó Gábornak itt jut egy aprócska jutalomjáték: készségesen ugrik a professzor elé búcsúra nyújtott kézzel, de Szerebrjakov, mintha a semmin, a levegőn nyúlna keresztül, Asztrovtól köszön el, észre sem véve az őt készségesen körülugráló Tyelegint.

Jelena csak Asztrovtól "válik"; Kováts Adél alaposan megfürdeti őt a reménytelenség, kietlenség perspektívájában, mi több, a jelenet közönségességében, durvaságában is. Ez utóbbi árnyalatokat Szervét adja a képhez, aki Asztrovot hidegnek, cinikusnak mutatja a válás pillanatában.

Amikor a szűknek tetsző szobában ki-ki elfoglalja megszokott helyét, és hozzálát szokásos tevékenységéhez, már csak Asztrov fölös-leges. Szonya, inkább megszokásból, sem-mint valamiben reménykedvén, kikíséri őt. És amikor visszajön, mintha koporsó fedele zárulna rájuk. A túlvilágról, megpihenésről fantáziáló Szonya-monológ alatt az előadás először tér el a „kottától". Ványa könnyezik, ahogy az írva van. Szonya azonban nem. Annál tragikusabb.

Valló Péter rendezésében ezúttal nemcsak a „nagy dolgok", nemcsak az eszme, hanem az apróságok, a részletek is a helyükön vannak. Kockacukor, teázás, leülés a búcsú pillanatában, tinta, Afrika-térkép. Összhang született.

Minden nemzedéknek van egy *Ványa bácsija*, azt mondják. Anyám a Gellért Endre rendezte előadást tartotta a sajátjának, Makláry Zoltánnal, Mészáros Ágival, Balázs Samuval, Lukács Margittal, Bessenyei Ferenccel a főbb szerepekben; később is minden *Ványa* bácsit ahhoz mért, ahhoz hasonlított, azzal magyarázott.

Lehet, hogy most én is találtam magamnak egyet.

Anton Csehov: Ványa bácsi (Radnóti Színház)
Jelmez: Szakács Györgyi. *Díszlet:* Szlávik István.
Asszisztens: Őri Rózsa. Rendezte: Valló Péter.
Szereplők: Bálint András, Kováts Adél, Schell Judit, Koós Olga, Kulka János, Szervét Tibor m. v., Kocsó Gábor m. v., Martin Márta, Bajka Pál.

SÁNDOR L. ISTVÁN

BOHÓCORR ÉS RUHACSIPESZ

CSEHOV: SIRÁLY

Csehov ugyanarról beszélt tíz éve, száz éve: az eltévesztett vonzódásokról, a magánnyá záruló szerelmekről, az egyéni életprogramok kényszerében felszámoló-dó közösségekről. De nem ezek az alig változó szavak teszik fájdalmassá az életet, ha-nem azok a tétova, viszonozhatatlan gesztusok, azok a semmibe dermedő érintések, azok a vissz-hangtalan vallomások, amelyekben ezek a tisztázhatatlan viszonyok megnyilvánulnak. Azok a folyton változó mozdulatok, múlékony jelzések, amelyek mindig új élettapasztalatokkal töltik fel az időtől független közös emberi élményeket. Amelyeket látva saját világunkra ismerhetünk akár egy százéves darab előadásában is.

„Túl vagyunk Csehovon" - írtam *a Cseresznyéskert* tavalyi két bemutatója kapcsán: „Amíg az elmúlt évtizedben megrendítően jelen idejű előadások alapjául szolgáltak Csehov művei, a mai magyar színjátszásnak nincs lényegi mondanivalója róla." Most pontosítanom kell az akkor mondottakat. Túl vagyunk a Csehov-játszás egy rendkívül erőteljes, meghatározó korszakán, és kibontakozóban van egy másfajta közelítésmód. Az élet külső formáinak, belső feltételeinek drasztikus átalakulásával egyre inkább számol a színházművészet. A tíz éve érvényes, izgalmas színpadi módszerek másfajta tapasztalatokkal konfrontálódnak. A mai magyar színház a lassú, tétova, kerülő utakkal terhes korszakváltás időszakát éli. Ma egyszerre láthatók korszakváltás előtti és utáni produkciók színpadjainkon. Olyanok, melyek a nyolcvanas évek játékmódját igyekeznek életben tartani, megújítani, és olyanok is, melyek a realizmus utáni játékstílusok lehetőségeit keresik. Az előbbi produkciók már nem, az utóbbiak még nem elég meggyőzőek.

Az útkeresés egyik fontos változata az a törekvés, amely a mai gesztusrendszerrel, metakommunikációs jelzésekkel, nyelvi formákkal ütközteti a klasszikus műveket. Ennek eredményeként többnyire ironikus gesztusokkal telített előadások, groteszk állapotrajzok, szarkasztikus valóságelemzések születnek. Ez jellemző Gothár Péter és Mohácsi János legjobb munkáira. Többnyire ilyen „átiratok" Verebes István rendezései is. S ugyanez érvényes a nyíregyházi *Sirály*-előadásra is.

Az ilyen típusú produkciók többnyire nyíltan vállalják, hogy játék zajlik a színpadon. Viszonylagossá válik bennük a színház illúziója. Erre utal a nyíregyházi előadás színpadképe (Kis Kovács Gergely munkája): a stúdiószínpadon felépített faház valóságosságát a ráfestett képek teszik idézőjelbe. Két szélén - komédiás lakóihoz méltóan, mintha színpadnyílást kereteznének - mázolt bordó színházi függönyök. Középen szürreális rajzok: egy háromszögszem, melyből könnyek hullanak, eltorzult hangszerek, furcsa (élet-korokat sejtető) számlapú óra. Az ablakok, ajtók mögött színes vásznakra festett, szóköz nélküli idézetek, kibogarászhatatlan életbölcsességek láthatók. A színházi illúzió viszonylagosságát jelzik az előadásba épített „kiszólások" is: a szereplők bizonyos szövegrészleteket a nézőkhöz fordulva, a közönséget közvetlenül megszólítva mondanak el. „A mai színház rutin és dogma" - néz ki ránk Trepljov (Avass Attila). „Új formák kellenek" - teszi hozzá, és közben piros bohóc-orrot ölt. Baj van, mondja később Dorn (Szigeti András), ha a társadalom jobban szereti a szatócsokat, mint a színészeket. Nyina (Szabó Márta) nekünk újságolja el, hogy itt lesz az előadásán Trigorin is. Később hozzánk fordul az intézővel való veszekedés után is: „egy híres színésznő sír egy ilyen hülyeség miatt." Később Dorn a Szorinnak (Bárány Frigyes) szánt mondatokat szintén a közönségnek mondja: „Minden múlandó. A haláltól való félelem állati félelem." Aktualitással bíró tézismondatok válnak ironikussá azáltal, hogy valóban példamondatként hangoznak el, magánjellegű, közömbös mondatok nyernek többletjelentést, tézisjelleget azáltal, hogy a szituációból kimutató gesztusok kísérik őket.

A Verebes vezényelte színészcsapat nem a klasszikus szöveget mondja. Mai köznyelvi fordulatokra hangolt, kiszólásokkal feldúsított nyel-vet beszélnek. Arkagyina (Csoma Judit) nem egyszerűen csak „dekadens izének" minősíti a fia darabját, hanem jól értesült megjegyzéseket fűz hozzá. „Ez valami magánmitológia" - mondja, majd amikor füst lepi el a színpadot, jelentőségteljesen hozzáteszi: „effekt." Amikor Trepljov végül elrohan, nem „szeszélyes, hiú kamasznak", hanem „arrogáns, önhitt szarjankó-nak" minősíti: „Nincs itt semmiféle új forma, ez egy baromság." „Te rohadék!" - üvölti Mása (Gábos Katalin), amikor Trepljov ingerülten közli vele, hogy ne járjon folyton a nyomában. A második felvonás elején Maupassant *A vízen* című novelláját olvassa hangosan Arkagyina és Dorn. Amikor a színésznő dühösen a tóba hajítja a könyvet, az orvos hosszan néz utána: „Maupassant a vízen" - mondja ironikusan. (Az első felvonásban hasonló iróniával írta le Dorn a tó-parti helyszínt: „Itt van tehát a színház. Előtér, háttér, ártér, puszta tér.") A harmadik felvonás nyitó jelenetében elhangzó mondatok, melyek-ben Mása megvallja Trigorinnak (Molnár László) Trepljov iránti szerelmét, az író részeg közbekérdezéseivel tagolt, ittasan kibökött szócsonkokká

Jelenet a második felvonásbál

Molnár László (Trigorin) és Csoma Judit (Arkagyina) (Szoboszlai Gábor felvételei)

esnek szét: „Kitépem! Mit? Gyökerestől! Mit? Szívemből! Mit? Ezt a szerelmet!" „Takarodj már el a francba!" - üvölti Mása a férjének, amikor Medvegyenkónak (Keresztes Sándor) mégse nagyon akaródzik hazamenni a gyerekükhöz. „Miféle diadalszekeret? Nem vagyok én Agamemnón!" - mondja gúnyosan Trigorin Nyinának, amikor a lány elragadtatottan az írói dicsőségről beszél. Hosszasan sorolhatnánk a példákat a szöveg „modernizálásának" különféle változataira (bár tegyük hozzá, hogy az átigazítások, betoldások korántsem annyira tolakodóak, egyféle nyelvi humorhoz kötődőek, minta Gothár- vagy Mohácsi-előadásokban).

Az öltözetek, a kellékek alapján akár a tízes, húszas években is játszódhatna az előadás (Nyina kerékpáron érkezik, aztán piros pöttyös gumilabdával játszik, Trigorin az írógépéért rohan vissza, amikor el akar a lánytól búcsúzni, a szereplők gramofont hallgatnak). A játékötletek azonban egyértelműen mai hangoltságúvá teszik az előadást. Olyan fontos jelzések ezek, amelyek erőteljes groteszk felhangokkal telítik Csehov helyzeteit.

Mozog a sás a kezdőképben. Miután Trepljov átvonult a színen, Medvegyenko és Mása bújik elő. A ruhájukat igazítják, öltözködnek. Úgy tűnik, szeretkeztek. A földön fekvő nő egy pillanatra még bele is kapaszkodik Trepljovba, felnevet. Aztán hosszan és provokatívan követi a fiút. Az nem vesz róla tudomást, elmegy. Medvegyenko elégedetlenkedik: „Hat versztát gyaloglok, és csak közönyt találok" - mondja, és közben párzó mozdulatokkal értelmezi, hogy mire is gondol valójában. Hiába kapja meg a nőt, az nem viszonozza vonzódását. Hideg és közönyös, ha enged is neki. Később Mása az ablakból lesi, hogy Trepljov a színpaddá kinevezett tornácra fekteti Nyinát. Valaki figyel - mondja Nyina, és kibontakozik az ölelésből. Valóban kivágódik az ajtó, és Mása lép ki rajta. Számonkérően egy fa mellé kuporodik, úgy bámulja a szerelmespárt. Nyina ugratja őt: ez milyen fa, és miért ilyen sötét? Trepljov azonban ingerülten elkergeti a hívatlan szemtanút.

Nyina, amint előbújik a függöny leple alól, Trigorint kezdi fürkészni. Arkagyina észreveszi, és mosolyogva, fölényesen bemutatja neki a férfit. Trigorin vissza-visszanéz Nyinára. Látja, hogy mit akarnak tőle, de még nem tudja, hogy van-e valami köze a lányhoz. A második felvonásbeli találkozásukkor egyértelművé válik a helyzet: Nyina kertelés nélkül odalép a férfihoz, és szájon csókolja. Trigorin ugyanolyan természetesnek találja ezt, minta lány. Beszélgetésüket hosszú csókolózások szakítják meg. Ezt látja meg Trepljov is.

Arkagyina kelletlenül, ügyetlenül nyúl hozzá a fia kötéséhez. Láthatóan semmi kedve az ápolónővért játszani. Egy pillanatig sem születik meg tehát anya és fia között az intimitás, annál kíméletlenebbé válik azonban a számonkérés. Esélyt sem adnak egymásnak a megértésre. Száradni kitett, leszaggatott lepedők között üvöltöznek. Mindenketten csakis a maguk sértettségét kiáltják világgá.

Trigorin azonnal megmutatja Arkagyinának a Nyinától kapott medált. Az asszony rámosolyog a fiatal férfira: menjen, nézze csak meg a könyvtárban, miféle idézetre vonatkozik a bevésetett oldalszám. Aztán együtt keresik ki a könyvben a megjelölt lapot. Arkagyina kiigazítja Trigorint: rosszul számolta ki a sorokat. Összenevetnek az idézeten: „Ha valaha kell majd az életem, csak gyere érte és vidd." Milyen butaság, micsoda dolgokat talál ki ez az ostoba vidéki lány- mondja a gesztus. Aztán, különösebb zavar nélkül, a férfi hozzáteszi: „Maradjunk még egy napig!" Miért is

utasítaná el a felkínálkozást? Aztán csak legyint Arkagyina dühére, ragaszkodására. Hát menjünk, ha nem érted meg. Úgyis minden olyan mindegy - gondolja. Mégis visszarohan, hogy váltson néhány szót Nyinával. Párhuzamosan, a másikat szinte meg se hallva beszélnek mindketten. Nem gyöngéd szerelmet, hanem zaklatott, dühödt, gyötrelmes egymásba kapaszkodást ígérnek ezek a búcsúszavak.

Talán ennyiből is kiderül, hogy a nyíregyházi előadás erőteljes gesztusokkal él, karakteres figurákat jelenít meg. A szereplőknek azonban inkább csak a „gesztusértéke" fontos: az alakok nem önmagukban értelmeződnek, hanem abban az ironikus viszonyban, ahogyan az ábrázolt világ részeként megjelennek. Sokat elárulnak bizonyos személyiségjegyekről, tipikus magatartásmódokról, emberi habitusokról. de nem formálódnak jellemekké. Érdekesek, de nem érdemes önálló titkaikat fürkésznünk. A színészeknek ugyanis ebben a játékstílusban természetszerűleg nem teljes életsorsok megformálása a feladatuk, hanem az, hogy meggyőzővé tegyék azokat a gesztusokat, melyeket az előadás ironikus közlésmódja közvetít. Épp ezért az előadás nem az egyéni alakítások ereje, hanem inkább az egységesen vállalt közelítésmód következtében tűnik színészileg is figyelemre méltónak.

Csoma Judit Arkagyinája elegáns, fölényes „nagyasszony". Még a megalázó helyzetben sem alázkodik meg: egy ruhacsipeszt rak az orrára, így mondja el Trigorinnak kétségbeesett szerelmi vallomását. Olyan, mintha ő maga is bohócorrot öltött volna, akárcsak Nyina, amikor Trepljovnak a magányról valló darabját szavalta. (Az öregebb színésznő az előadás után ki is próbálja, milyen abban a koporsószerűségben ülni, ahol Nyina játszott.) Érzelmeket ebben a világban csak bohócmaszk mögé bújva érdemes közölni: Avass Attila Trepljovja, bármi történik is vele, alkatilag mindörökre kamasz marad. Komoly, lelkes, odaadó, számonkérő. De soha nem tud megszabadulni kételyeitől: „Nem tudom, minek és kinek kell ez az egész. Nem hiszek, és nem tudom, hogy miben áll a hivatásom" - mondja, Nyinának is válaszolva, az élettől búcsúzó utolsó gesztusaként. Szabó Márta Nyinájának naivitása romlott báj: érzi, bármit képes elérni, ha elég magabiztosan akarja. Saját árnyékát azonban nem lépheti át; csak tehetségtelenségét, tehetetlenségét palástolja, ahogy a megtalált hivatásáról szaval. Molnár László Trigorinja néhány üres pózzal hódítja meg a világot. Mintha nem mindig értené, nem mindig érintené meg, ami körülötte történik, mintha semmit nem szenvedne meg abból, amit irodalmárként kifejez. Gábos Katalin Másája darabos, dühödt, számonkérő. Frusztráltságában mind teljesebben kibontakozik közönségessége. Keresztes Sándor Medvegyenkója tétován igyekszik a hűség, az odaadás erényévé átstilizálni pipogyaságát. Zubor Ágnes Polinája csupa fájdalmas, nevetséges lemondás, Czikéli László Samrajevje hivalkodó primitívség. Bárány Frigyes tipegő járású, majd tolószékhez kötött Szorinja még mindig megdöbben azon a fordított csodán, hogy semmit nem valósított meg mindabból, amire feltette az életét. Szigeti András Dornja - az előadás talán legkonzekvensebb alakítása - visszafogottsággal, kimértséggel tartja egyensúlyban alkati cinizmusát.

Jól funkcionáló, jelentéssel bíró színpadkép, jellemző erejű (hányavetiséget, eleganciát, loncsosságot, megbomló, megerősödő társadalmi pozíciókat) kifejező ruhák (Torday Hajnal tervei), erős gesztusok, átgondolt játékötletek, a stílushoz igazodó színészi alakítások. Miért van mégis némi hiányérzetem a nyíregyházi *Sirály* után? Talán azért, mert az előadás szemléletmódjából következő megoldások ugyan hatásosan közvetíthetnek állapotrajzot, meggyőzően érzékeltethetnek közérzetet, de nem elég árnyaltak ahhoz, hogy mélyebb folyamatokat is megsejtessenek. Mindent tudok a figurákról, de a sorsuk nem érint meg. Eseménnyé egyszerűsödik, ami történik velük. Legremekebb gesztusaiban, hálás pillanataiban olyan életélményeket közöl a nyíregyházi előadás, amelyeket folyamatukban, belső összefüggéseikben nem kíván kifejteni. Jelzi, hogy miféle kortárs élettapasztalatokra ismerhetünk Csehov százéves mondataiban, jelenkori élményekkel hozza összefüggésbe a darabban ábrázolt aszimmetrikus viszonyokat, ám ez a „gesztusszínház", amelyet a (valóságunkra való) ráismerés és nem a (tapasztalatainktól független, autonóm világ) megismerés(ének) lehetősége mozgat, nem tárhatja fel az előadásban megjelenő nyers, kíméletlen, őszinte kapcsolatok hátterét.

A nyíregyházi előadás összhatásában olyan világot érzékeltet, amely egy pillanatra sem hagyja meg az illúzió lehetőségét. Itt senki nem áltatja a másikat, de esélyt sem kínál számára. A szerelemben egyik szereplő sem mutatkozik fogékonynak arra a titokra, amit a másik ember jelent. Így csak énérvényesítésének korlátaira, de nem személyiségének végességére döbbenhet rá az ember. Hogyan lehetne így bármiféle érzelemben hinni, bármilyen kapcsolattól megváltást remélni? Még pillanatokra sem születhet meg a boldogság esélye. A testi vágyak még csak „kezelhetők" valahogy, de az érzelmi, lelki dimenziók a káosz fenyegetését jelzik. Épp ezért mintha mindenki erre rendezte volna be az életét: minden egymásra találás csak időleges lehet, minden vonzódás lemondásba, teljesületlenségbe torkollik. Nincsenek titkok, nincsenek remények. Mindenki be van zárva saját magányába. amelynek az állandóan társaságban zajló élet a legtermészetesebb kerete.

Érről szól ma Csehov?

Csehov: Sirály (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) Díszlettervező: Kis Kovács Gergely. *Jelmeztervező:* Torday Hajnal. *Segédrendező:* Fülöp Angéla. *Rendező:* Verebes István.
Szereplők: Csoma Judit, Avass Attila, Bárány Frigyes, Szabó Márta, Czikéli László, Zubor Ágnes, Gábos Katalin, Molnár László, Szigeti András, Keresztes Sándor, Andrásdi Tibor.

MÁROK TAMÁS

ÉLNI FELELŐTLENSÉG

CSEHOV: SIRÁLY

Nincs abban semmi, hogy a jegyszedő hölgy a második rész közepén mint szobalány tűnik föl a színen. Kicsi színházról van szó és újról, hogy is futná külön epizodistára? Meg elvégre a jegyszedőnő is epizodista, az elején van egy kis szövege, a szünetben némi némajáték, a végére semmi. S az mindig biztos jele egy szereplő jelentéktelenségének, ha a darab végére nyom nélkül eltűnik.

Kicsi társulata van a Szegedi Színkörnek, mindössze nyolc állandó színészből áll. Van némi múltjuk. Tavaly különös egyveleggel mutatkoztak be. Racine Phaedráját és Moliére *A mizantrópját* dolgozták össze, ezt játszották a JATE aulájában. *A Szerelmesek* és a *mizantrópok az* idén is műsoron marad. Új bemutatójukat azonban új helyszínen, a Tantusz Művelődési Házban tartották. Kicsi a terem, ebben az elrendezésben alig százhúszan férnek bele. De azért megtelik, ha nem is zsúfolásig.

Magasra teszik a lécet, Csehov *Sirályát* adják.

A Színkör társulattá alakulása összefügg a Szegedi Nemzeti Színház prózai tagozatának tavalyi átalakulásával. Szikora János, az új művé-

szeti vezető a társulat több tagjával nem újított szerződést, s volt, akit szelíden nyugdíjba segítettek. Részben ezekből a kiszorult művészekből állt össze a Színkör. Új színház alapítására nem épp a legideálisabb lélektani állapot. A Szegedi Színkör előadásában épp az a legszimpatikusabb: mindebből semmi sem érezhető.

Persze két részben játsszák a darabot, mint manapság szokás. Egy szünettel, így fél tízre vége, ennyit bír a villanyszámla, a műszak meg a szakszervezet, s ennyit a publikum, amely reggel, gondolom, hétre jár munkába, úgyhogy tíz körül menthetetlenül elalszik. A művház apró színpada lesz a darabbéli színpad, s a nézőtér közepe, a szobaszínházszerű játéktér a kert. Molnár Zsuzsa

Dobos Kati (Arkagyina), Téglás Judit (Nyina) és Varsa Mátyás (Trigorin) (Gyenes Kálmán felvétele)

a szokásos fonott székekkel, asztalokkal rakja tele, csak egy hatalmas karosszék hat idegenül a kertben. De fönt és lent, színpad és élet, színjáték és „életjáték" ellentéte jól működik. Csak a tó nincs megoldva, a háttérben föllógatott piszkoskék drapéria még jelzésszerű megoldásnak sem fogadható el. A második részre viszont a színnel nem történik semmi. Az első rész színpadából szoba lesz, a nézőtér közepének mibenléte homályos marad. De ellentét, funkciómegoszlás semmi. S ez az előzmények után értetlenséget kelt.

Az előadás korrekt. Érthetően meséli el a történetet, erős, új értelmezésre nem törekszik. Varsa Mátyás előző rendezéseihez viszonyítva ez komoly eredménynek tekinthető. Időnként nehéz eldönteni, hogy egy-egy effektus a véletlen eredménye-e, avagy a szűkös színházi feltételek szándékos bővítési kísérletének kell tekintenünk. A színek eleje teljes sötétségben indul. Az egyik utcai ablakon azonban nem húzzák be a függönyt. Besüt a közvilágítás, egészen artisztikusan rajzolja ki a sugárúti platán vonalát, közben autók és villamosok robognak bele a darabba.

Varsa, aki a főiskolát színészként végezte, szokása szerint tevőlegesen is részt vesz rendezése megvalósításában. Trigorint osztotta magára, de ezt persze könnyű kikövetkeztetni. Varsa erőtlen színész. Ráadásul apró gesztusokkal, finom hangsúlyokkal dolgozik. Trigorinnak kiterjedést alig, fölfedezhető egyéniséget egyáltalán nem ad. Lézeng a darabban. Am ez a súlytalanság itt funkcionálissá válik. Az ember azon kezd morfondírozni, mitől is szeret bele minden nő ebbe a jelentéktelen alakba. A baj csak az, hogy nem lehet róla elhinni azt sem, hogy jó író volna.

Téglás Judit sötétebben indítja Nyinát, mint az ideális volna. Így aztán nehezen tudja magát moderálni a második rész komorabb hangnemébe. De az átélés komolysága s a színészi eszközök takarékos alkalmazása mégis jelentőssé teszi az alakítását. Dobos Kati nagyon jól hozza azt a vidám, gúnyos hangot, amellyel az idősödő színésznő viszonyul a kezdőhöz. Ám sem jelmezében, sem egész megjelenésében még semmi nem utal az öregedésre, amely pedig Arkagyina legfőbb problémája. Az előadás egy ereje teljében lévő szépasszonyt állít elénk. Semmi ránc, semmi őszülés, semmi nyoma az időnek. Sem a testen, sem a lélekben. Dobos mindvégig bizonyos iróniával, szerepjátékkal formái. Így aztán nem jelent kontrasztot az a jelenet, amikor Arkagyinaként ölébe veszi Trigorin fejét, és összes színésznői képességét bevetve visszacsábítja, vagy inkább „visszajátssza" magához az írót. Itt nincs hangváltás, ezért Trigorin döntése megokolatlan marad. Kimarad egy másik lehetőség is. Amikor ugyanis Nyina már mint színésznő vissza-tér, azt várná az ember,

hogy ő is megüsse vagy legalábbis megmutassa Arkagyina könnyed, ironikus hangját, amelyre csak azok képesek, akik az életben már sok jót és rosszat elviseltek. Azt a hangnemet, amely a tapasztalt színész szájából azt jelenti: ismerem a világot, de az nem elég jelentős ahhoz, hogy komolyan vegyem. Ez a felismerés, ez a tudás a felnőtté válás legbiztosabb jele és legkeserűbb tapasztalata.

Kiss László karakterek és epizódfigurák specialistájaként talált elismerésre az utóbbi években. Most Trepljov szerepében, úgy tűnik, másra, többre is képes. Szenvedélyes, erős alakot formái. Bagó László kevés öreg színészeink egyike. Az a figura, aki nemcsak korban, de összes külső jegyében is magán viseli az elmúlt idő nyomát. Valaha rengeteg öreg színészünk volt, és jobbnál jobbak: Bihari József, Zách János, Kőmíves Sándor, mind-mind valódi öregember volt. Mára az öreg színészek kihaltak, akik pedig olyan korúak, képtelenek megöregedni. Pedig egy ilyen Bagó-szerű figura a reszkető térdével, ősz hajával, ritka, fehér szakállával, reszelős hangjával olyan természetesen változik át bizonyos figurákká, hogy „alakítást", „szerepjátszást" elemezni értelmetlen. Bagó ezúttal Samrajev jószágigazgatónak adta kölcsön a maga fizikai valóját.

Így viszont következetlenség, hogy a darab másik öregét, Szorint, Arkagyina bátyját megöregített fiatal színészre osztották. Am ez feltehetően nem annyira művészi döntés volt: inkább „társulati szempont" alakította helyzet. Somló Gábornak viszont javára kell írni, hogy ízléssel és mértéktartással formálta meg szerepét. Soha nem vált külsődlegessé, ami pedig ilyen esetben szinte kikerül-hetetlen. Csak élni szeretnék, mondja az öreg. Ez felelőtlenség, jön rá a válasz. De ez nem poén.

Ki kell még emelni Szanka Dórát, aki mind jelmezben, mind játékban szuggesztíven képvi selte Mását, Nyina ellenpontját. Mintegy a darab „fekete sirálya" lett.

Azt nem lehet mondani, hogy a Szegedi Színkör valamiféle alternatívát kínálna a város „hivatalos" színházával szemben. Legföljebb darabválasrtásban, színészekben, helyszínben kínál mást, stílusban nem. De nem is biztos, hogy ez követelmény vele szemben. Sokkal fontosabb, hogy a Sirályhoz hasonló, életképes és értelmes előadásokat hozzon létre.

Csehov: Sirály (Szegedi Színkör)
Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa. *Játékmester:* Kiss László. *Rendezte:* Varsa Mátyás.
Szereplők: Dobos Kati, Kiss László, Somló Gábor, Téglás Judit, Bagó László, Markovits Bori, Szanka Dóra, Varsa Mátyás, Flórián Antal, Halász Gábor, Gali Levente, Meixner Vera, Fábián Tibor.

GYÖRFFY GABRIELLA

LE AZ UNALOMMAL?!

CSEHOV: A MANÓ

Varjas Endre kritikus tizennégy évvel ezelőtt könnyebb helyzetben volt, mert elsőként adhatta a Katona József Színház előadását méltató írásának ezt a találóan humoros címet: Mi A Manó? A válasszal viszont adós maradt. A „manó" szó jelentése ugyanis az orosz nyelvben sokkal negatívabb tartalmú, mint a miénkben. Rossz szellemet takar, aki mindent megtesz, hogy kiválasztott áldozata útját megnehezítse, az erdőt félelmetesebbé tegye. De ki a Manó? A darab Hruscsov doktorára (a későbbi, átdolgozott változatban a *Ványa* bácsiban megjelenő Asztrov doktor elődjére) nem jellemzőek a gonosz tulajdonságok. Telihay Péter rendezése arra az alapgondolatra épít, melyet Hruscsov mond ki monológjában: mindannyian hordozzuk a magunk manóságát, lényünkben mindig él egy kis „ellenlény", aki megakadályozza, hogy kijussunk a sötét erdőből, akivel mindig harcolnunk kell, hogy legyőzhessük önmagunkat. Innen az előadás alcíme: Komédia félhomályban. Szereplői csak tapogatóznak, és nem derül ki, sikerül-e kijutniuk a fényre. A „félhomály" szó fejezi ki azt a semleges erőt, amely egyensúlyt teremt a két pólus között.

Menczel Róbert díszlete találóan jeleníti meg ezt a lelki teret (tisztást), amelyhez minden oldalról kikövezett pallók vezetnek. A tisztást a sötét szövettel körülvett térben lecsupaszított fák veszik körül. (Lombok nélkül talán könnyebb a tájékozódás?) A nézőtérrel szemben, a színpad hátsó falán tévéképernyőre (vagy széthúzott színházfüggönyre) emlékeztető világos alakzat szimbolizálja a sötétben tájékozódást nyújtó fényforrást. Ennek, a színpad által is kifejezett alapgondolatnak a segítségével a rendező olyan otthonos atmoszférát teremt, hogy magam nehezen tudtam szabadulni ettől a „kettős" világtól. Egyszerűen jó nézni ezt a darabot.

Hogy miért „kettős" az előadás? Egyrészt mert hűen követi Csehov mondanivalóját, másrészt viszont a szövegtől elrugaszkodva egészen új jelentéstartalmakat teremt, teletűzdelve azt spontánnak ható ötletekkel. Ezzel egyszerre árt és használ a produkciónak. Használ, mert kihasználja, hogy *A Manó* sokkal impulzívabb, energikusabb, optimistább a későbbi, átírt változatnál, s így életszerűbb, hitelesebb lesz az előadás, kevésbé jellemzi a mégoly idézőjeles „csehovi unalom".

Ugyanakkor azonban árt is ez a felfogás, mert a „külső" ötletektől az előadás olyan lesz, mint a komédiához kiadott műsorfüzet: az eredeti orosz szövegre rányomtatott ismertetés, a szereposztás, a természetvédő propagandaszöveg átláthatatlanná teszi aZ egészet, úgy járunk, mint a gonosz manó áldozata: eltévedünk. A Csehov „előírta" unalom hirtelen előtörő dinamikussággal váltakozik. SZinte várjuk a következő poént, kipattanó ötletet, de a hosszabb-rövidebb monológok alatt az elkényeztetett néző gyakran unatkozni kezd, várná a következő „újítást". Ilyen sajátosan eredeti ötlet a számvetőt hozó Georges bácsi (Vojnyickij) spanyol tánca vagy a második felvonás elején szintén Georges „klimpírozása" (Jelena zongorázását utánozza így az asztalon), Fegya szónoklatának izgalmát zongoraszólamban kifejező gúnyolódása. A legötletesebben és legérzékenyebben megvalósított jelenet az előadás végén Szonyáé és Hruscsové: a patakban (Menczel Róbert díszlete a miniatűr, működő malommodellel itt nagyon szép) gázoló két szerelmes „kabátba oltott" szerelmi jelenetet ad elő: Hruscsov újra meg újra vízbe dobott kabátját a lány újra és újra felveszi, kicsavarja, visszaadja, mindaddig, míg meg nem születik az egyetértés, az összhang: a kabátot közösen csavaró szerelmespár végleg egymásra talált.

A színészi játékban is megmutatkozik a „félhomályos" egyenetlenség. Gazsó György (Vojnyickij) és Quirtus Konrád (Hruscsov-Manó) hitelesen mutatják meg a hangulati változásokat, következetesen végigvitt jellemábrázolásukkal kiemelkednek a többiek összjátékából. Gazsó figurája már a kezdő pillanatban a végső összeomlást sejteti, erőltetett, zavart ugrándozásai depresszióra utalnák. A dráma legszebb magánszá-

mait neki köszönhetjük. Öngyilkosságát szépen kidolgozott jelenet „vezeti be": Szerebrjakov gyógyszereit tenyerébe önti, sokáig, csendben nézi, majd hirtelen mozdulattal a levegőbe repíti őket. A színész jól érzékelteti a cinikus emberben lakozó irigységet: a Szerebrjakov és a Manó iránti megvetés tulajdonképpen féltékenység. Vojnyickij nagyon jól sejti, hogy soha nem lehetett volna belőle új Schopenhauer (bármennyire tehetséges is); Szerebrjakov kiszolgálásának szentelte életét, de ezért csak önmagát okolhatja. Öngyilkossága logikusan következik félelmeiből. Fél kifejezni önmagát, cinizmus mögé rejtőzködik, ugrándozik, figyelemfelkeltő szándékkal pózol.

A szegedi előadás szakít a megszokott hagyománnyal: Vojnyickijt halála után elfelejtik, senki nem gondol már rá. Itt a „halott" szereplő figyeli a többiek játékát, állandóan jelen van, mások is beszélnek hozzá. Igaz, a szereplők élete ugyanúgy megy tovább, de magukkal viszik egy elrontott élet tanulságait.

Quintus Konrád egyéniségével ható jellemet formái. Őszinte hitét kiemeli szép és érthető beszéde. Figurája befelé él; legszebbek a csendjei. Szonyával való jelenetében szinte felesleges a beszéd.

Sajnos a Jelenát alakító Létay Dóráról mindez nem mondható el. Alkatilag tökéletesen megfelel ugyan az érdekházasságot kötő, de amellett hűségesen kitartó szépasszony figurájának, de kimarad játékából a magyarázat: miért hódít meg annyi férfiszívet? Puszta szépsége ehhez nem elég; beleérző, következetesen végigvezetett szerepformálás híján a figura jelleme elsikkad, a kimódolt játék rontja az előadás hitelét. Az egyébként hatásos „Miért?" kétségbeesett sikoltása a barátságát elutasító Manó távozása után feleslegesnek, túlzónak hat.

Czifra Krisztina Szonya-alakítására nem találok jobb szót, csak azt, hogy „érdekes". Harsány, az új ideológiák „férfias" harcosából nővé érő alakja illik az előadás stílusához. Alakítása azonban gyakran a szerep karikatúrájának hat, manírjai, modorosságai helyenként zavaróak. Túlzó nevetése, harsogása lehetne visszafogottabb.

Találóan visszafogott viszont Andorai Péter Szerebrjakov-alakítása. Közönye, megunt hivatásának, gyakran hipochondriába hajló betegségének túlhangsúlyozása igazi manóvá teszi környezete számára. Kötődése feleségéhez csak testi, illetve társadalmi konvenciókon alapuló kapcsolat, nincs benne igazi érzelem, még akkor sem, amikor az elhagyott asszony visszatér hozzá. Az életunt tudós csak tudományával kelthet tiszteletet, ezért érthető és ért-hetetlen is egyben, miért övezi akkora tisztelet figuráját, és miért gyűlöli annyira Vojnyickij. Csendes, a társasági életben jelentéktelen ember - mégis zsarnok. Andorai alakításának épp az az érdekessége, hogy nincs benne semmi rendkívüli.

Sajnos ugyanez nem válik előnyére Jakab Tamás (Gyagyin), Király Levente (idős Őrlovszkij), Szabó Mária (Vojnyickaja) és Janik László (Szemjon, Jefim, Vaszilij, Joszip) alakításának. Jakab Tamásnak ez a sokadik balga vagy részeg szerepe. (A magyarul furcsán hangzó név nem igényel színészi játékra való „tükörfordítást".) Egyensúlyproblémái, széles gesztusai zavarják az előadást, játékmódjának mozaikszerűsége miatt nem alakul ki határozott jellem. Jakab komédiázni akar, de ez nem menti fel az alól, hogy hihető egyéniséget formáljon meg.

Kancsár József (ifjú Orlovszkij) sem hoz sokkal többet, mint eddigi ficsúros alakításaiban. Flegmasága, szépfiús viselkedése beleillik az előadásba, de nem elég kiforrott, megformált. Zavart játéka a jellemnek csak a felszínét adja.

Őszinte és szép viszont Szerémi Zoltán (Zsoltuhin) és Bacsa Ildikó (Julecska) testvérpárja. Mindketten mélyről jövő (de viszonzatlan), elvárások nélküli szerelmet jelenítenek meg. Szerémi játéka magában hordozza a „zsarnok" háziúr jellemét. Zsarnoksága logikusan következik lelki és testi „betegségéből". Érzi, hogy Szonyával való kapcsolata hamarosan véget ér, mégis „kivirul". Zeke Edit jelmezei találóan érzékeltetik ezt a folyamatot - a ruhák egyébként is jól tükrözik viselőik jellemét.

Létay Dóra (Jelena) és Andorai Péter (Szerebrjakov)

Tánc a tóban (Katkó Tamás felvételei)

Bacsa Ildikó az est legkövetkezetesebben végigvitt nőalakját formálja meg, zavart heherészése többet mutat egy butácska falusi lánynál. Nem találja helyét ebben a világban. Mindenkinek meg akar felelni, mert mások kiszolgálására tanították, de nem boldog ebben a közegben. Tisztában van szerelme, Fegya szándékaival és érzelmeivel, mégis vállalja a házasságot. Igaz, csak „zsarnokot" cserél, mégis a boldogabb élet reménye mozgatja. A színésznő annyira kedvessé formálja a figurát, hogy elhisszük: Fegya valóban beleszerethet ebbe az elragadó lénybe.

Az új vezetésű Szegedi Nemzeti Színház első prózai bemutatója hibái ellenére ígéretesre sikerült. Az előadás látványos, hatásos befejező jelenete a társulat összefogását is példázza. A megtisztító vízben egymásba kapaszkodó, „menetelve táncoló" szereplők szembeszegülnek az unalommal, összefognak saját manóságuk ellen. A tánc utáni meghajlásnál mindenki ledob magáról egy-egy ruhadarabot. A mozdulat jelképesnek is értelmezhető.

Csehov: A Manó (Szegedi Nemzeti Színház)
Fordította: Vessely László. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa:
Díszlet: Menczel Róbert m. *v. Jelmez:* Zeke Edit.
Rendező: Telihay Péter.
Szereplők: Andorai Péter *m. v.,* Czifra Krisztina, Létay Dóra, Szabó Mária, Gazsó György m. *v.,* Szerémi Zoltán, Bacsa Ildikó, Király Levente, Kancsár József, Quintus Konrád, Jakab Tamás, Janik László m. *v.*

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

MIKOR SZÜLETETT A SIRÁLY?

LEVÉL MOSZKVÁBÓL

Tulajdonképpen 1990 őszén kezdtem el írni ezt a levelet, amikor Ács János *Sirály*-előadását láttam. Ezzel emlékezett meg akkor a színház az 1971-es legendás be-mutatóról, amelytől a kaposvári műhely negyedszázados megalakulását számítjuk.

Ha valaha megírják a közép- és kelet-európai „bársonyos forradalmak" történetét, a magyar fejezet minden bizonnyal két színházi bemutatóval kezdődik majd. Az 1971/72-es évad elején, a magyar „gazdasági mechanizmus" csúcspontján, a legnagyobb „jólét" kellős közepén Szolnokon és Kaposváron egyszerre vitte színre Csehov gyilkosan nonkonformista komédiáját két fiatal főrendező. Nem akartak ők forradalmat. Szakmailag tisztességes, nézhető, polgári színházat akartak teremteni két szocializált dzsentrivárosban.

A szolnoki meg a kaposvári Gábor - Székely és Zsámbéki - a technikusként alkalmazott fiatal mérnököknek és az örökké inspekciós kezdő orvosoknak ajánlotta a színházát. Es azok jöttek, leadták nagymamátlan, panelbe született csemetéiket megőrzésre a ruhatárba a tanítóképzősöknek, akik már látták az előadást.

A baj nem ezzel, hanem az előadásokkal volt. A két ifjú főrendező szűzbeszédének fiatalos, karcos, de mindenképp optimista, magabiztos kihívásnak illett volna lennie a többségükben még az '56 utáni „konszolidáció" jegyében kinevezett igazgatókkal szemben, akiktől akkor már a minisztérium is meg akart szabadulni - legalábbis Szolnokon meg Kaposváron.

De ezek a szűzbeszédek valahogy nagyon komorra sikeredtek. Székely Gábor később a *Versailles-i* rögtönzésben és a *Danton halálá*ban, Zsámbéki *az Ahogy tetszikben, az Übü ki*rályban és *A* revizorban aztán félreérthetetlenül ki is mondta: nem bíznak ők sem jó királyok, sem száműzött hercegek, sem népvezérek kegyeiben.

A kaposvári *Sirályt* valamilyen rossz előérzet vette körül. A hideg szélben, a kopár tóparton csupa gémberedett szárnyú, fázós madár csapkodott. A koraszülött sirályok csak gyötörni tudták egymást a kétségbeesett életvágyukkal - a szerelmükkel, a tehetségükkel. Szárnyra kapni nem tudtak sehogy sem.

A kopár díszlétek között csak a Népszabadság fenegyereke, Molnár Gál Péter fedezett fel egy hús-vér alakot. Kaposvári recenzióját szinte teljesen az egyik mellékszereplő, Mása alakítójának szentelte, akinek a rendező - tubák helyett - szivart adott a szájába. „Szabó Ildikó modernebb, mint az egész »modern« előadás" - írta a lap 1971. október 24-i számában.

Nem a szivar miatt, persze. Hanem mert a színésznő meg tudta mutatni ennek a figurának a diákos, még inkább őrmesteri modora mögött azt a tulajdonságot, amely Csehovnál mindig biztosan különbözteti meg egymástól a fecsegőket és a munkálkodókat, az affektálókat és a valódi tehetségeket. A humort és az öniróniát, ami annyira hiányzik az összes többi szereplőből. Jócskán része volt persze ebben a színészi felfedezésben a rendező tehetségének és emberi kvalitásainak is.

A színházban csak azt lehet felfedezni, amit az emberek már amúgy is ismernek. Pontosabban: amire ráismernek. Shakespeare-t, Goldonit, Moliére-t, Marivaux-t, Ibsent és Strindberget a nagy színházi nemzetek eljátszották már, mire mi felébredtünk. Maradtak az oroszok, s akkor már - a klasszikusok. A műsortervi pontszámok szerint egy orosz klasszikus majdnem annyit ért akkoriban, mint egy kortárs orosz - vagy ma-

Csehov 1892-ben

Olga Knyipper és Csehov

gyar - drámaíró. És jó volt, nem rázott, mint az újabb orosz darabok némelyike.

Részt vettem egy ankéton, amelyen arról faggatták Székelyt és Zsámbékit, hogy kik a kedvenc íróik. Moszkvában akkoriban még elegendő válasz volt erre Csehov zsenijét emlegetni. De már akkor is tudta mindenki, a kérdés lényege nem ez, hanem az: miért nem az új magyar dráma teremtette meg az új magyar színházat?

Mostani filoszkuckómból visszatekintve, nem látok már semmi rendkívülit abban, hogy a magyar drámaírók nem akartak az íróasztalfióknak dolgozni. A korszak nagy sikerei egy-szer már jól bevált prózai művek színpadi adaptációi voltak: *a Rozsdatemető, a Popfesztivál, a Makra, a Névnap, a Cserepes Margit házassága,* sőt még *a Macskajáték* és *Az imposztor is.* Éppen így fejezte ki a magyar dráma legteljesebben a maga korát, csakhogy ezt akkor senki nem akarta elhinni.

Még a Broadway-sikerek is jobbak voltak, mint ha Illyést, Németh Lászlót, Déryt, Sarkadit és Örkényt vagy - Isten ne adja! - Spirót, Nádast, Schwajdát kezdtek volna minden felügyelet nélkül játszani, azaz a cenzúrát magukba a műhelyekbe kellett beépíteni.

Persze nem nálunk találták ki a cenzúrának ezt az agyafúrt módját, mégis született egynéhány nagy dráma. Ismerjük Moliére és a Napkirály esetét. Olykor bizony II. Frigyes is eltörte a pálcát a karmesterfején, ha hibádzott a taktus. Szegény II. József a Mozart-operák szövegkönyvébe próbált nagy szerényen beleírogatni. Bezzeg Karl-August nagyherceg úr felől aztán írhatott Goethe meg Schiller, amit akart. Az asztalfióknak, a rothadó almák közé. Mert a weimari színház, ugye, Kotzebue-t játszott akkor is, amikor Goethe volt az igazgató, a műhely felelős vezetője...

Puskinnak a cár volta cenzora. Nem is került életében színpadra sem ő, sem Lermontov, a korszak másik zseniális drámaírója. Igaz, *A revizort* később bemutatták, és I. Miklós, aki ekkor még nagy reformer volt, vörösre tapsolta a tenyerét. De ettől ijedt csak meg Gogol igazán! Tizenkét éven át írta a darabhoz az esztétikai magyarázatokat, a dramaturgiai és rendezési fejtegetéseket.

Ezzel a kötetre duzzadt magyarázkodással kezdődik tulajdonképp az orosz írók egészen Csehovig tartó kisebbrendűségi komplexusa. Puskin *a Borisz Godunov* mentegetéseképpen nagy tanulmányt szentelt a shakespeare-i, népi drámának, amelyet szembeállított Racine-nal s általában a francia klasszicizmussal. Nyekraszov, a Szovremennyik megteremtője gyakorló dramaturgként akarta megtanulni a szakmát - francia bohózatokat írt át a pétervári színházak számára.

Osztrovszkij, a moszkvai színházak főintendánsa, már életében nemzeti klasszikus lett. Zavartan és szégyenkezve olvassa az ember a Párizsban élő Turgenyevhez írott leveleit, amelyekben kérleli, hogy fordíttassa le a Vihart egy ügyes

franciával, aki eltünteti a mű „dramaturgiai lomposságát". De a párizsi bemutató így is nagy bukás lett.

Kafka orosz elődje, a zseniális Szuhovo-Kobilin az ifjabb Dumas-tól kért dramaturgiai tanácsokat, amelyeket az - ostoba nagyképűséggel - meg is adott.

Flaubert, Zola, Daudet, Sand, Maupassant és a Goncourt-ok barátja, Turgenyev maga sem járt jobban. Nagy darabjait mind megírta már első jelentősebb prózai műve, *az Egy vadász feljegyzései* előtt. Ha el is játsszák őket -talán soha nem is írt volna mást, csak drámát. Ezt mutatja legalábbis, hogy amikor késő öregkorában a weimari színház eljátszotta végre két - franciául írt - vaudeville-jét, gyermeki örömmel maga sietett tudósítani erről a pétervári lapokat...

Az orosz dráma zárókövének, Csehovnak a „déli Szentpétervároon", Taganrogban kellett megszületnie. Ahonnét Görögország és Itália - a tengeren át - közelebb van, mint Oroszország a lakatlan sztyeppén át. A déliesen hangzó Csehov nevet viselő szatócscsalád emeletes sarokházának a szalonjában szép kis francia könyvtár volt. Az egymást váltó olasz, illetve görög operatársulat primadonnájának a neve alapján a város gimnazistái két nagy táborra oszlottak: a piros nyakkendős „zingeristákra" és a kék nyakravalós „bellettistákra". A tengerparti, pompás Drossi-villában rendezett működevő előadásokon Anton tévedhetetlen ösztönnel a „lompos és színszerűtlen" *Revizort* rendezte meg, önmagának a Polgármester szerepét tartva fenn. Es első drámai műveit is a Gogol-komédiák ihlették.

A család aztán tönkrement. Moszkvába költöztek, s az ő gondja lett az egyetem mellett a megélhetést is biztosítani mindannyiuk számára. De - mennyire jellemző! - bár készen áll már a *Jubileum* és A *dohányzás ártalmairól,* ő vicclapoknak dolgozik, ahelyett, hogy bohózatok gyártásával keresne pénzt. Sőt, csak hogy ne kelljen megtanulnia a közkeletű dramaturgiát, inkább szociográfiát ír. A Szahalinért kapott pénzen aztán birtokot vesz Moszkva mellett. Gazdálkodni kezd, körorvosi állást vállal.

Melihovo! Nem a hófehér jaltai villába, hanem ebbe a sárba ragadt kis faluba kell elzarándokolni, ha a XX. századi dráma bölcsőjét keressük! Két nagy kolerajárvány alatt, faültetés és paradicsomkapálás közben, lassan és kínlódva, egymást át- meg átfonva, egymással összegabalyodva itt íródott meg *a Szakadékban, a Paraszt-ok, a Platonov, az Ivanov, A Manó* és *a Király.*

A játékszabályok betartására féltékenyen ügyelő kritika ingerülten fogadta már az-enyhén szólva - nem túl optimista kicsengésű, félelmetesen valósághű kisregényeket is. Hát még azt, amikor a vidéki körorvos a maga szabálytalan, dilettáns hőseivel a világot jelentő deszkákra merészkedett! Akarta a mi jó doktorunk vagy sem, *Az ész bajjal jár* és a *Vihar* óta nem volt ilyen bosszantó meglepetésben része a felülről adagolt reformok és a népboldogítás elitjének.

A Manó bukása után Csehov megesküdött, hogy nem ír többet színház számára. Es mégis megírta a *Királyt!* „Áthágok minden dramaturgiai szabályt" - közölte újra magabiztosan egy levelében. A pétervári bemutatón aztán meg is kapta megint, ami járt ezért. De úgy tett, mint aki fel sem veszi. Nem szegődött el színházba sem dramaturgnak, sem igazgatónak, hogy kitanulja a mesterséget. Mintha csak tudta volna, hogy reá hivatkozik majd Hevesi Sándor, amikor megmenti a Nemzeti Színházba ajánlkozó Móricz Zsigmondot: „Tudod, Zsiga, azt érdemes csak tanulni, amit már amúgyis tud az ember."

A doktor úr látszólag nyugodtan kapált, ültetett, és írta tovább fejben a darabját. Eljárt persze Párizsba is, a Dreyfus-per tárgyalásaira. Harmadosztályon, muzsikok közt utazott, mint Nyina a darabban. Es az egyik átszálláskor Moszkvában talált egy olyan színházat, amelynek éppen ilyen furcsa dramaturgiára volt szüksége.

Egy kis részlet Csehov édesapjának, Pavel Jegorovicsnak a naplójából:

„1898. szeptember 9. Idén korán beköszöntött az ősz. Antont újra elfogta a köhögés. Véreset köp. Felment Moszkvába, de előbb kiásta a gödröket a kis fáknak.

szeptember 14. Levél Antontól. Elment Moszkvába, a Király egyik próbájára. A színészek éppen hogy megjárják. De azt írja, Arkagyina művésznő alakítója, bizonyos Olga Knyipper igen megnyerte a tetszését. Képzeljétek, írja, ezek - intelligens emberek!

szeptember 26. Megjöttek Rigából a kis fák, amelyeket rendeltünk. Elültettem őket, ahogy Anton meghagyta. Estére meg leesett a hó. A parasztok itt azt mondják: »Felvette a tél a bundáját.« Ma éjszaka utolszor tombolja ki magát a Manó az erdőn, aztán elnyeli a föld."

Pavel Jegorovics naplójának a végén lánya, Marija Pavlovna keze vonásával a kockás füzet utolsó lapján ez áll:

„1898. október 12. Apa meghalt délután öt órakor. Anton könyveit vitte be az állomásra, amelyeket a városi könyvtárnak küldött Taganrogba. Valami megszakadt benne, amikor emelte le a kocsiról azokat a nehéz ládákat. Bevittük mindjárt a kórházba. Megoperálták, de már nem lehetett rajta segíteni.

október 14. Apát ma temettük el. Moszkvában megnyílt a Művész Színház."

„Ezek intelligens emberek!" Nem volt ez bizony magától értetődő a századelő Oroszországában, még színészekről szólva sem. Az ország - mint mindig - csodatevőkre várt. De hogy majd épp ezek a vékonydongájú, németes nevű, működevő ifjoncok fogják megcsinálni az új színházat, arra nem számított senki. Sztanyiszlavszkij eddig gyáros papájának a pénzét költötte színházi kedvteléseire. De ez a társulat most részvénytársasággá alakult, s népszínháznak nevezte magát. Komolyra fordult a játék.

A. K. Tolsztoj érdekesen szcenírozott, de meglehetősen középszerű történelmi drámájával, *a Fjodor* cárral nyitnak. Érzik, hogy ez nem az igazi. Es akkor a színház alapító igazgatója, Nyemirovics-Dancsenko, maga is sikeres drámaíró, Csehov javára lemond az év legjobb szerzőjének járó díjról, és a főrendező, Sztanyiszlavszkij tiltakozásával mit sem törődve műsorra tűzi a fővárosban már megbukott *Királyt.* Bulgakov, aki később segédrendezőjük volt, *Színházi* regényében megírta, hogyan gyilkolta ez a két ember egymást egy életen át. Egyetlen kérdés volt csupán, amelyben Sztanyiszlavszkij soha nem vonta kétségbe társának nagyobb illetékességét - a dramaturgia. Belátta: Melihovóból, onnan a nagy tó mellől mégiscsak jobban áttekinthetők az élet és a színház dolgai, mint az ő igazgatói szobájából.

Ez a felismerés teremtette meg a Művész Színházat. Igy történhetett, hogy amikor a *Király* bemutatóján felment a függöny, és a félhomályos színpadon - a nézőknek háttal - a színészek elkezdtek félhangon beszélgetni mindenféle, látszólag nem is odavaló dologról, egyszer csak mindenki megértette: igen, ez az! Új színház, új dramaturgia, új gondolkodás született. Nincs mese! A Királyminden porcikájában forradalmi mű.

Moszkvában például 1965-ben azzal kezdődött a forradalom, hogy Efrosz Király-elő-adásában néhány, a Rozov rövidnadrágjából épphogy kinőtt tornacipős-farmeres fiatal kifutott a moszkvai Komszomol Színház színpadának gyalulatlan deszkáira, és szembenézett a frissen vásárolt Moszkvicsával érkezett, Harkov borotvával simára gyalult nézőkkel. - Itt vagyunk, és nem tudunk már úgy élni, mint ti! De kint a moszkvai utcán felfalták őket - a Moszkvicsok. Efroszt beosztott rendezőként száműzték a Malaja Bronnajára, majd infarktussal az intenzív osztályra.

1968-ban Prágában Otomar Krejča *Három* nővér-előadásában a fiatalok Versinyin és Tuzenbach egyenruhájába öltöztetve rohamozták meg újra a hétköznapokat. És ők is elestek. Vagy inkább - elsüllyedtek. Egy láthatatlan erő újra meg újra elszakította őket egymástól, és lehúzta őket a mélybe, Prozorov és Natasa öntudatosan korlátolt világába, a káposztás libához és a vodkához.

A *Tyeatr* című színházi folyóirat neves kritikusa - Efrosz felesége és fegyvertársa -, A. Krimova lelkes elemzést jelentetett meg a prágai előadásról. És alig egy év múlva már a Malaja

Bronnaja színpadán táncolt elő az Életfája mögül a három nővér. Fehér-zöld csíkos aranyos ruhájukban olyanok voltak maguk is, mint egy-egy frissen lehullott levele a színpad egész hátterét elfoglaló nagy fának, melyet kegyetlenül rázott, hajlítgatott a szél.

Irina nevenapján a vendégek még egymást szorosan átkarolva állták körül a bugócsigát, amely szerelmet, munkát, egyetemet, Moszkvát ígért nekik. S aztán a szemünk láttára sodorta őket el egymástól a szél. Egyre szürkébb lett az arcuk és a ruhájuk, egyre inkább belesimult a környezetbe. Aztán Efroszt elvitte a negyedik infarktus.

De a színházi búvópatakok fáradhatatlanul közvetítették az új gondolatokat Közép- és Kelet-Európában húsz éven át. A három nővér eljutott Prágából Moszkván, Varsón (Adam Hanuszkiewicz rendezése a Narodowyban), Szolnokon (Székely Gábor híres előadása azokkal az önvizsgálatra kényszerítő tükrökkel a szalonban) és Budapesten át - Párizsba. A Katona József Szín-ház Ascher Tamás rendezte előadása többéves hazai sikersorozat után vendégszerepelt Párizsban, az Európa Színházban.

A Három nővérben a nyomatékos szerzői utasítás értelmében a ház előtt hatalmas fenyők állanak. Jóllehet a szövegből kitűnik, hogy a város valahol Szmolenszk és Minszk között van, hideg, vizes lapályon, ahol csak csenevész nyírek tengődnek. A darab végén aztán a közeli Lengyel-országba vezénylik az ezredet. Amikor a Moszkvából jött nővérek a hűvös éghajlatra panaszkodnak, Versinyin alezredes megpirongatja őket: „Egészséges, jó szláv természet."

A szerző valamiért tehát nagyon fontosnak tartotta, hogy egészséges, magas fák álljanak a színpadon. Megvan a fénykép az 1901-es bemutatóról: jól látszanak a vastag fenyőtörzsek. A második színpadra állításkor, 1940-ben cserélte ki őket Nyemirovics-Dancsenko nyírfákra, amelyek azóta is könnyeznek...

Az igazán nagy orosz íróknak van valami közös titkuk a hazai földdel: Gogolnál a sztyepp, Osztrovszkijnál a Volga, a *Vihar, az Erdő,* Turgenyevnél azok a romantikus nemesi birtokok, az elmaradhatatlan tóval. Csehovnak is első dolga volt tavat ásatni Melihovóban.

Csehov szinte mindegyik művében szerepel egy nagy tó. A készülő Sirályról így ír egyik levelében: „Díszlet - egy nagy tó; három női szerep, hat férfi; sok beszéd az irodalomról, kevés cselekmény; öt pud szerelem."

Ezt a levelet mindig a „komédia" szó miatt idézik. Pedig hát mennyivel jobban érzékelteti ennek a furcsa darabnak a műfaját, levegőjét, dramaturgiáját az a nagy tó, amelyet David Borovszkij varázsolt Efrosz színpadára! „Varázslatos tó!" - suttogja Dorn doktor az első felvonásban, nem találván más magyarázatot a sok furcsa, ideges szerelemre, irodalomra, lövöldözésre...

Moszkvától nem messze található Szerpuhov. Ezt a járási székhelyet a Sirályban Jelecnek hívják. Itt lett Nyina „igazi" színésznő. És a mai néző sajnálja érte, hogy el kellett viselnie a „művelt kereskedőtársadalom" szívélyességét. Pedig minden mai színésznőnek ilyen szponzorokat kívánok. Az akkori kereskedők zöme művelt, tehetséges ember volt. Hadd hivatkozzam megint egy szerzői utasításra a Cseresznyéskertből! Lopahinról Csehov fontosnak tartotta megjegyezni: hosszú, finom ujjai vannak. Itt találkozott ő ilyen kupecekkel...

Minta járási zemsztvo tagja a doktor úr sokat járt be a városba értekezni. Szerpuhovban egyébként igen jól felszerelt pszichiátriai klinika is működött akkoriban. Igazgatója, V. I. Jakovenko doktor Európa-hírű elmegyógyász, Csehov jó barátja volt. Belőle lett aztán *A hatos számú kórterem* főszereplője.

Melihovóban a híres tó ma csak egy nagy kiszáradt pocsolya az udvarház mellett. A szövegből azonban világosan kiderül: a tó, amely körül a *Sirály* szereplői élnek, nem itt, hanem a volt tveri kormányzóságban fekszik, és hat birtok terül el a partján. Arkagyina mondja az első felvonásban: „Hat úri kastély állt itt, a tó körül. Emlékszem: zaj, kacagás, lövöldözés és csupa flört, flört..."

A Sirály tava csak Osztrovno lehetett. A Moszkva-Kurszk vasútvonal mentén fekszik. A tó szemben lévő két partján két művészbarát szépasszony lakott: Sz. R. Kuvsinnyikova, akit Csehov aztán a *Léha asszony* című elbeszélésében örökített meg, és A. N. Turcsanyinova, egy gazdag pétervári ügyvéd felesége.

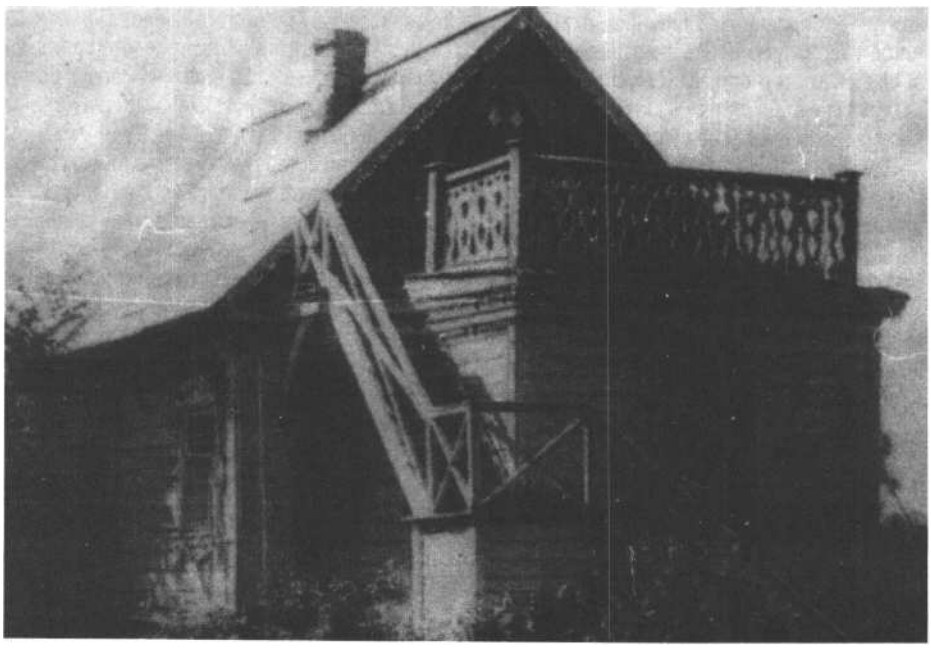
A hölgyek gyakori vendégek voltak Melihovóban, s át-átcsábították magukhoz Levitant, a festőt, aki Csehov húgának, Marija Pavlovnának tette a szépet. Előbb az egyik, aztán a másik parton vendégeskedett. A szépasszonyok berendeztek neki egy műtermet a tóparton, s felváltva bábáskodtak a képek születésénél.

A baj abból lett, hogy Levitanba belebolondultak az ügyvédné lányai is. A festő - Trepljov módján - látványos öngyilkossággal akarta kivágni magát, de a jelentéktelen sebből szivárgó vér láttán elájult. A halálra rémült asszonyok-lányok együtt könyörögtek Csehovnak: jöjjön, és vigye el a barátját.

Lapozzuk fel az író naplóját az 1894. július 24-én kelt beszámolónál! „Voltam Levitannál. Kétségkívül még mindig ő a legjobb orosz tájképfestő, de már nincsen benne semmi lendület. Rutinból fest. De hát lehet pátosz és elragadtatás nélkül festeni? Levitan - túlzabálta magát. Ha festő volnék, aszkéta módra rendezném be az életemet." Ennyit tartott feljegyzésre érdemes-nek a vérfagyasztó drámából. A szerelmes természetű festőt gondosan megvizsgálta, és kije-lentette: sem a szíve, sem a mája nincsen már olyan állapotban, hogy hozzáadja a húgát. A Sirály *cím* alá pedig odaírta: „komédia".

Egyfajta önköltséges művésznyaraltatás folyt itt minden évben: írók, festők, színészek érkeztek. Állandó vendég volt Marija Pavlovna barátnője, Lika Mizinova is, aki énekesnőnek készült, és nagyon szerette volna, ha az író figyelmére méltatja. A program abban különbözött csak

A melihovói ház, ahol a Sirály született



a Sirályban leírtaktól, hogy az ádáz viták a művészetről nem délelőtt folytak, mert akkor mindenki dolgozott. A házigazda kiosztotta minden reggel a szerszámokat, és ő ellenőrizte az elvégzett munkát is. A paradicsomot akkor arrafelé még nem ismerték. Csóválták is a fejüket a muzsikok, amikor látták, miféle furcsa almákat öntözget az új földesúr. -Csak aztán ne egyél ám belőlük, Anton Pavlovics, mert még meghalsz! - mondogatták neki.

Levitant, a nők kedvencét persze nem lehetett megdolgoztatni. Őt elvitte Osztrovnóba Csehov, a tóra. Ő horgászott, Levitan pedig vadászott. Trigorin kettőjükből van összegyúrva. Még jóval az öngyilkossági komédia előtt, 1892 nyarán követték el együtt azt a gyilkosságot, amely a darab alapötletét adta. Levitan meglőtt egy sirályt, s az a lábához esett. De nem volt szíve egy kőhöz csapni a fejét. Az író megbűvölten nézte a vergődő madarat, és szintén nem mozdult. A festő végül - szokása szerint - idegrohamot kapott. Csehov jegyzeteiben pedig ettől fogva egyre-másra feltűnik a sebzett madár, amint „csodálkozva néz két gyáva gyilkosára".

A szövegbe ez került bele: „A tó partján gyermek-kora óta él egy fiatal lány... Szereti a tavat, akár a sirály, boldog és szabad, akár a sirály. De arra jár egy férfi, meglátja, és mert más dolga sincs, elpusztítja..."

„Téma egy közepes méretű novellához" - folytatom az idézetet. De „komédia" lett belőle, amelyet - mint látjuk -1892-től 98-ig, tehát hat év alatt írt meg a doktor úr. Volt közben két kolerajárvány és a Dreyfus-per, négy elvetélt darab és egy csúnya ősbemutató; egy sereg elbeszélés és kisregény; mintegy kilencszáz gyümölcsfa és az édesapja halála. Es egy színház, amely felvarrta a függönyére a sirály emblémáját.

A fiatal Mejerhold játszotta Trepljovot, Nyinát pedig Sztanyiszlavszkij felesége, a butácska Lilina. Ok szárnyalni akartak mindenáron, egyre messzebb és egyre magasabbra. Csehovot ez szörnyen idegesítette, amikor - jóval később - meg-nézte az előadást. „Ma rossz a kedvem, mert megnéztem a darabomat - írja egy levelében. - Nyina úgy játszott, mint egy idegbeteg" - adja meg a magyarázatot.

Hanem eljött aztán az egész trupp Melihovóba paradicsomot kapálni. Es ő eljegyezte magának a befutott Arkagyinát játszó ifjú színésznőt, Olga Knyippert.

A büfé az egykori szalonban van. Melihovóban az író hajdani háza ma múzeum, ahol többek között két tájkép is látható: az egyik a konyhakertben épült kis faházat, *a fligelt* ábrázolja. Hátlapján az író kezevonásával: „A ház, ahol a *Sirályt* írtam." A másikon Olga Knyippert láthatjuk itt. a mellettünk lévő „leányszobában", Marija Pavlovna otthonában, ahol Lika Mizinova is mindig meg szokott szállni. Vastag

A moszkvai* Művész *Színház első Sirály-előadása (1899-90)

anyagból készült, magas nyakú ruha van rajta, a haja tömött kontyban. Baljában nyitott könyv, a jobbal egy kis asztalkára támaszkodik, s fakanalat markol. Ölében hatalmas csupor. Az aláírás pedig: „Knyipper művésznő, amint Csehov elbeszéléseit és az általa készített tejszínt habzsolja."

A kis faház oldalára márványtáblát csavaroztak: „Itt írta Csehov a *Sirályt."* 1895-ben, *a Sirály* balul sikerült pétervári bemutatójának az évében építette meg a helybéli ács ezt a kis faházat. Marija Pavlovna felsikálta, bebútorozta, és szépen eltömögette a réseket. Ide vonult aztán dolgozni a bátyó, még hideg télidőben is. De persze itt már nem írta, legfeljebb átírta, továbbírta a *Sirályt!* Nyilván a fénykép, a bizalmaskodó, dicsekvő aláírás meg Knyipper elhasznált, megkopott színészmemóriája vezette félre a tisztelt munkatársakat. Élete alkonyán, amikor meghívták újra Melihovóba, a múzeum megnyitására, hogy meséljen arról a régi tavaszról, Csehov annyit tudott csak mondani: „Galambocskáim, tavasz volt, és szerelmes voltam. Másra nem emlékezem."

Pedig lett volna mire emlékeznie. A látogatás három napja alatt az íróban valami nagyon fontos dolog történhetett, mert így kezdte az első levelet, amit Moszkvába küldött: „Idvez légy Oroszhon legelső színésznője, életem utolsó lapja!" A történet a következő. *A Sirály* igazi, moszkvai bemutatóján Csehov valami okból nem vehetett részt. Amikor legközelebb, 1899. május elsején Moszkvában járt, külön neki eljátszották a darabot. Utána közös fényképezkedés volt. Akkor ajándékozta a kerti ház fényképét a színésznőnek. Az aláírás egyben persze meghívást is jelentett: jöjjön, nézze meg a házat, ahol közös szellemi gyermekük, a Sirály született!

A színésznő tudta jól persze, hogy a színdarabok nem egyetlen éjszaka, nem egyetlen házban születnek. De ment és repesett. Beköltözött szegény kis Lika szobájába, és ette a befőtteket, amelyeket jövendő anyósa. bekészített az éjjeliszekrényére, hátha megéhezik éjszaka.

Házasságuk ennek ellenére sem lett boldog, legalábbis a szó köznapi értelmében nem. A valóságos gyermek, akire az író annyira vágyott - nem született meg. Knyipper nem tudott szakítani a színházzal, és még áldott állapotban is játszott. Aztán elesett a színpadon, kimeríthetetlenül sok érvvel szolgálva az irigykedő és gyűlölködő kékharisnyák egymást követő nemzedékei számára. Csehovot pedig rossz tüdeje nem engedte fel Moszkvába a huzatos, kifűthetetlen jaltai villából, amelyre a melihovói birtokot felcserélte, s amelyben végül egyedül maradt.

Minden évben született viszont egy új színdarab. És mindegyik kirobbanó siker lett. Az író mégis egyre sűrűbben, egyre kétségbeesettebben fakadt ki: „Nem, ezt nem én írtam! Sztanyiszlavszkij szétsírja a darabjaimat! Égy báróval több vagy kevesebb - nem mindegy?" A közönségnek láthatóan elég volt, amennyit a Művész Színház eljátszott akkor neki Csehovból. A sajtó és a részvényesek is meg voltak elégedve. Sztanyiszlavszkijék ennek megfelelően a zseninek kijáró tapintatos elnézéssel kezelték a tiltakozórohamokat. - Tessék, mutassa meg, hogyan gondolja! Felcsalták az írót a legkődösebb télben Moszkvába, *a Három nővér* próbáira. Aztán hagyták, hogy egész idő alatt a vészharang beállításán vesződjék a díszletezőkkel a tűzvész jelenetében.

„Nem tudta ő elmondani, mit is akar. Nem értett ő tulajdonképpen a színházi mesterséghez" - emlékszik könyvében Sztanyiszlavszkij. Előadás után pedig tovabbra is Nyemirovics-Dancsenko kísérgette haza Knyipper művésznőt. Az író feküdt a díványon és köhögött. Néha meg csak

bámulta a plafont, és arra gondolt: valami végleg ott maradt, Melihovóban.

Mi lehetett az a valami? Az ifjú pár külön utazott Baden-Weilerbe is, meghalni. Az író Jaltában egyedül szedelőzködött össze, felesége csak Moszkvában szállt fel hozzá a vonatba. De mielőtt útnak indult, jaltai szomszédnője, egy idős hölgy megkérte: vigye el a fővárosba megreparálni öreg óráját. A kéziratok, könyvek és jegyzetek meg a meleg ruhanemű halmai tetejébe Csehov felrakta háta bebugyolált faliórát. Majd Moszkvában leadta az ismerős mesternél. Az átvételi elismervényt gondosan eltette. Azzal, hogy majd visszafelé kiváltja.

Knyipper végigasszisztálta a panzióban az író halálát. Memoárjaiban erről röviden meg is emlékezik. Elismeréssel nyilatkozik például férje eszköztelenségéről az utolsó jelenetben. Amikor rosszul lett, a szállodai orvos - az utolsó perceket megkönnyítendő - pezsgőt rendelt neki. ő csendesen annyit mondott csak a kollégának: „Ich sterbe." Ivott egy kortyot, és visszatette a poharat a tálcára. - Rég ittam pezsgőt! -jegyezte meg. Aztán a falnak fordult, és meghalt.

A művésznő sajnálatosan megfeledkezik azonban egy apró részletről, amely nélkül nem teljes a jelenet. A jaltai hölgy később elmondta, hogy - visszakapta Moszkvából az óráját. Ez pedig csak úgy történhetett, hogy élete utolsó percében, a pezsgő és a meghalás között, az író előkotorta levéltárcájából a moszkvai órásmester céduláját, s - talán búcsú helyett is - a felesége lelkére kötötte: váltsa ki az órát, s juttassa vissza Jaltába.

Knyipper nyolcvanhárom éves korában a *Cseresznyéskert* főszerepében búcsúzott a közönségtől. A lapok áradoztak, fiatalsága titkát emlegették. Az igazi titkot azonban Csehov vitte el magával a sírba, amint ifjú felfedezettje, Gorkij - nem minden irigység nélkül - meg is jegyezte. De ehhez előbb haza kellett jutnia Moszkvába, a Novogyevicsij kolostor temetőjébe. A nagy melegre való tekintettel egy osztrigás hűtővagonban szállították a tetemet. Csakhogy ugyanilyen kocsikban fuvarozták haza a magasabb rangú hősi halottakat a másik irányból, a japán frontról is. A pályaudvaron várakozó két temetési menet - mint egy korai Csehov-egyfelvonásosban - összecserélte a szállítmányokat. Már csak a temető kapujában derült ki a dolog, és akkor cserélték vissza a testeket, ami persze nem eshetett meg néhány keserű kifakadás nélkül. Ezt is Gorkij írta meg.

A szocialista realizmus jövendőbeli atyja bement akkor a színházba, hogy elfoglalja mesterének megüresedett székét. Összeállt a bájos szőke Andrejevával, a pétervári rendőrfőnök lányával, akinek Lenin pártfeladatul adta a „mezítlábas" író kiművelését. A Művész Színház az *Éjjeli menedékhelyet* játszotta, később a forradalmat, majd - legalább ekkora átéléssel - a dekadenseket.

Ez már egy másik történet.

SPIRÓ GYÖRGY

CSEHOV SZEREPEI

A szerepösszevonások mélyén az a meggyőződés munkál, miszerint egy elő-adáson belül két vagy több egymástól eltérő - rokon jellegű vagy akár egymás végletes ellentéteit képező - szerep azért játszható azonos színésszel, mert e *szerepekben van valami közös.*

Ennek a szemléletnek a végsőkig hajtása egy egészen másfajta drámatípust is eredményezhet. Ez a típus arra épít, hogy ugyanaz előadásban nincs kettőzés, minden szerepet külön színész játszik, a dráma azonban arról szól, hogy *minden szerep azonos.* Másképpen fogalmazva: *minden színpadra állított alaknak azonos a központi életproblémája,* emiatt aztán egymással akár fel is cserélhetők.

Ez az összevonásos technika inverze, de mint minden inverz, valójában strukturálisan azonos vele.

Ez a technika működik Csehov négy érett drámájában.

Az érett drámaíró szakít a korai darabok *(Platonov, Ivanov)* egy hőst középpontba állító dramaturgiájával. Az utolsó négy drámában voltaképpen ugyanazt írja, szerkezetileg mindenképpen: olyan emberi viszonylathálót hoz létre, ahol minden metszéspont egyformán fontos, és valamennyi szereplő a főtémát variálja.

Ez a főtéma meglepően nem orosz jellegű: hiányzik belőle a vallás mind tematikailag, mind a szereplők lelki indítékait tekintve. Abban a korszakban, amikor még ír Tolsztoj, és már ír Gorkij, amikor Szolovjov, Bergyajev és a többi orosz filozófus a vallást állítja kutatásai központjába, Csehov olyan világot ábrázol, amelyből a vallás, az Isten feltűnően hiányzik. Ez a Dosztojevszkijt-és persze Nietzschét

– követően megtehető első lépés: Dosztojevszkij kérdése az volt, mi történne, ha a világból kiveszne az Isten, Csehov kérdése az, hogy mi van a világban, amikor nincsen benne Isten.

Az utolsó négy dráma szereplői között a-vidéki

– orosz értelmiség valamennyi jellegzetes foglalkozása képviselve van, kivéve a papságot. (Egyetlen, meg nem jelenő szereplő neve utal csak erre, Protapopové a *Három* nővérben, de jellemző módon ő nagyon is világi figura, zemsztvo-elnök.) Az utolsó négy Csehov-dráma valamennyi fontosabb, némi öntudattal bíró szereplője valláspótlékot keres magának a közös Isten nélküli világban, és ahhoz minden határon túl ragaszkodik; vesztüket éppen ez okozza azokkal szemben, akik tökéletesen öntudatlanok. Olyan világot ábrázol Csehov, amelyben a vallás már nem lehetséges, de az emberek nem tudnak nem vallásosan érezni és cselekedni. Szabadságra vannak ítélve, de szabadságukkal nem tudnak, sőt nem is akarnak élni, nem akarnak felnőni, gyávák. Ebben az értelemben a Csehov-drámák nem a korabeli orosz problémákkal foglalkoznak - noha a „fölösleges ember" megsokszorozása az orosz prózai és drámai előzményekre épül -, hanem a Nietzsche és Dosztojevszkij utáni európai filozófia fő kérdésére, a szabadság kérdésére keresik a választ. Nem tekintem sem véletlennek, sem vissza-visszatérő divatnak, hogy Csehov Nyugat-Európában és Észak- Amerikában az egész XX. században annyira népszerű szerző lehetett. Ezt nem az orosz - majd szovjet - problémák iránti érdeklődés okozta, hanem az, hogy Csehov látszólag orosz közegben a fejlett Európa alapproblémáját írta le.

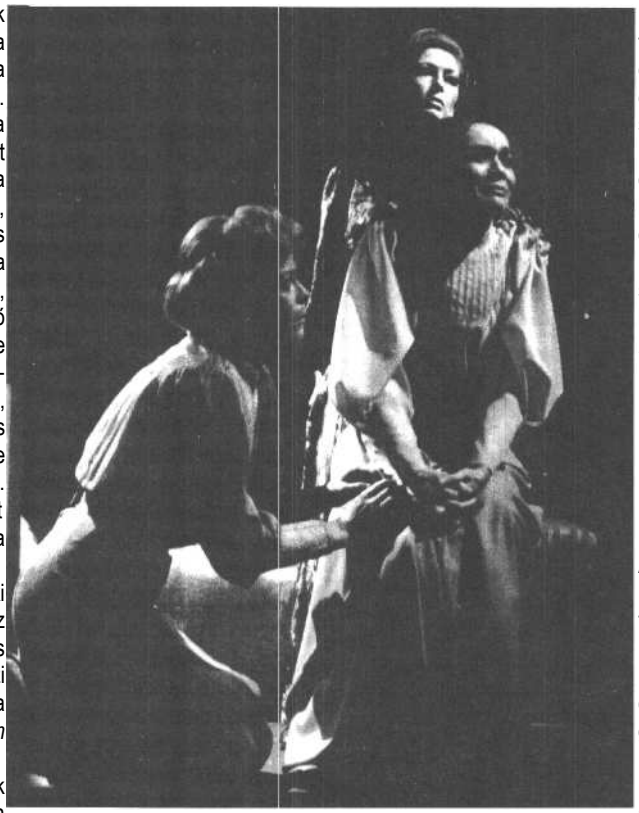
Az utolsó négy nagy drámában az orosz vidék jellegzetes értelmiségi képviselőit látjuk: tudósok, tanárok, művészek-írók, színésznők-, katonatisztek, orvosok, gazdatisztek; valamint az egykori patriarchális szolgarendszer utolsó képviselőit és az új, fenyegető ipari társadalom első termékeit - a legélesebben fogalmazva a Cseresznyéskertben. Problémájuk azonban egyetemes.

Ha a művészileg legtökéletesebb *Három nővért* vesszük alapul, azt látjuk, hogy Natasa kivételével az összes szereplő alapproblémája azonos. A három nővér és egyetlen fivérük azt a legtriviálisabb életproblémát nem tudja megoldani, hogy a szüleik meghaltak. Különböző álmegoldásokba menekülnek - a „munkába", amely valamennyiük számára gyötrelem, vagy a „szerelembe", amely egyikük számára sem hozhat megváltást. A szerelem mint a másik ember által való megváltatás a mellékszereplőknek is legfontosabb illúziójuk, amelyhez minden határon túl ragaszkodnak. Csebutikin például a nővérek rég halott édesanyjába szerelmes - utólag, ami abszurdum. (Drámai előképe Páris, aki a halott Júliába szeret bele.) Mása és Versinyin azért választja egymást, mert szerelmük eleve reménytelen - egyikük sem fog elválni, mind a ketten a családi gyötrelmet választják a szabadság helyett. Versinyinnek a valódi párja Olga lenne - ez búcsújelenetükben hangsúlyozottan világos-, de éppen azért nem Olgának udvarol, nehogy meg kelljen szabadulnia unt és kibírhatatlan feleségétől, akire minden felelősséget áthárítha magáról. Kuligin, Mása férje ugyanúgy menekül a rossz házasságba, mint Versinyin - pontosan tudja, hogy a felesége meg-csalja, neki azonban esze ágában sincs elválni: neki az a lelkileg kényelmes megoldás, ha minden bajáért másokra - Mására - háríthatja a felelősséget. Irina

senkibe sem szerelmes - aztán a többiek példájára belemenne a rossz házasságba Tuzenbachhal, vőlegénye halála pedig a legcsekélyebb mértékben sem rázza meg. Tuzenbach tisztában van vele, hogy sem a házasság, sem a „munka" nem hozhat megváltást, de inkább belehal, semhogy a saját lábára álljon. Andrej is pontosan tudja, kit vett feleségül Natasa személyében - és ugyan-úgy a lelki kényelmet, vagyis a folyamatos megaláztatást választja inkább, és dajkálja a felvonások között megszülető gyerekeit, akik valószínűleg nem is tőle valók. Szoljonij a szerelem helyett a romantikus-démonikus modellt választja, lermontovkodik, és minden lelkifurdalás nélkül puffantja le az egyetlen, vele rokonszenvező embert, Tuzenbachot. Olgának is az a kényelmes, ha szenvedhet - a munkától meg attól, hogy Natasa kitúrja a házból, Anfiszával együtt.

Egyetlen szereplője van a drámának, aki nem a rabság választásában jeleskedik, ez Natasa. Valójában kilóg a drámatematikus hálójából, olyan, mint egy tank, és beveszi az erődöt. Ha a következő dráma szerkezetéből tekintünk vissza a H*árom nővérre,* azt kell látnunk, hogy Csehov elégedetlen volt Natasa alakjának megoldásával - a Cseresznyéskertben ugyan jó pár idióta szereplő van, a legjellegzetesebb alak Jepihodov, de Csehov itt elveti a *Három nővér* Natasa-koncepcióját, hogy ugyanis a rabságot választókkal szemben bárki is problémátlanul megvalósíthat-ja a céljait az anyagi érdek választásával. Lopahin alakjában Csehovnak sikerült a feltörekvő, anyagi érdekek által mozgatott típust is a rabságot választók körébe vonnia: hiába szerzi meg Lopahin a cseresznyéskertet - akárcsak Natasa a Prozorov-házat -, nem tud neki örülni, ebben a világban a nyertes is vesztes, sem a birtok, sem a hatalom nem oldja meg az individuum alapproblémáját. A Cseresznyéskertben csak azok az alakok „boldogok", akiknek még csak sejtelmük sincs arról, hogy bármit is választaniuk kellene és lehetne - a már említett Jepihodovon kívül Jasa is ilyen. Csehov azt is érzékelteti, hogy a nyelvileg kifosztott tömegember - Jepihodov - a jövő embere, egy távolban sejlő világváros háttere előtt a *giccset* gitározó Jepihodov jön szimbolikusan.

A művészet mint téma ugyan jelen van az érett Csehovnál -elsősorban a Királyban -, de mind a két színésznő, mind a két író a művészetet pótléknak, menedéknek akarja használni, életproblémáik elkenése céljából, természetesen sikertelenül. *A Királyt* már Csehov korában is az idősebb és fiatalabb művésznemzedék harcának tükreként fogták fel - ami alapvetően téves értelmezés -, tiltakozásul Csehov a továbbiakban a rabság választásának variánsai közül a művészetet mint álmegoldást elhagyta (nem mintha álmegoldás voltáról nem lett volna meggyőződve, csak a félreértést akarta elkerülni). A *Cseresznyéskertben* sikerült egy igazi művészt ábrázolnia, akinek a számára a művészet valóban lényeg, maga a szabadság. Ez Sarlotta Ivanovna, a bohóc, akinek azonban a külső - anyagi - szabadság nincs megadva. Sarlotta a művészetet nem pótlékként választotta - ő kényszerűségből művész, de nem a művészet rabja, hanem a körülményeié, hányódik, saját egzisztenciája sose volt és nem is lehet, vagyis a szabadság és rabság közötti választásból kimarad.



Falvay Klári (Olga), Szakács Eszter (Mása) és Szoboszlay Eva (Irina) a zalaegerszegi Három nővérben (1985) (Keleti Éva felvétele)

Abban a világban, ahol nincs vallás, csak érvénytelen valláspótlékok lehetségesek, a szabadság csak látszólag választható, valójában az ember képtelen élni a szabadsággal, Ez jövőtlen világ. Csehovnál ezért a központi problémával küszködő szereplőknek vagy nincsenek gyerekeik, vagy a gyerek már felnőtt, és ugyanennek a küszködésnek a szenvedő alanya (Ánya a Cseresznyéskertben). Akinek gyereke lehet, aki szaporodik, az Natasa, de nála szörnyetegebb anyát nemigen ábrázoltak a világirodalomban. (Tudatos, ironikus utalás a *Macbethre,* ahogyan Natasa gyertyával vonul be a színpadra.) A Cseresznyéskeltben Csehov szinte didaktikusan kimondja: elpattant egy húr, a hajdani történelmi és vallásos világ véget ért, az ember belecsöppent-belevettetett - hogy egzisztencialista kategóriával éljek - a semmibe, azaz a szabadságba. A régi, elmúlt világ utolsó képviselője, az utolsó dráma utolsó szolgája, Firsz ezt pontosan látja: a szabadság katasztrófa - orosz eredetiben a „volja" konkrétan ugyan a jobbágyfelszabadítást jelenti, de az archaikus szó a szabadság maga. (Valamivel homályosabban ezt a régi világot képviseli a *Három* nővérben a halott apa, akinek a hiányával lányai és fia nem tudnak megküzdeni.) Nyilván nem a véletlen műve, hogy Csehov utolsó nagy drámáját Firsz halála zárja, az ő utolsó szavai pedig - „eh, ti, nyedotyopa" - ezen a rendkívül hangsúlyos helyen nemcsak saját magát mi-nősítik, hanem *mindenkit, aki ezután még élni fog.* A „nyedotyopa" szinte lefordíthatatlan más nyelvre, jelentése körülbelül az, hogy valaki tehetetlen, képtelen, alkalmatlan, ügyefogyott.

A szabadságra alkalmatlan emberiség drámáját sikerült Csehovnak színpadra fogalmaznia a századfordulón, megelőzve minden lényeges XX. századi európai filozófiát. Szinte valamennyi szereplője az összes többinek rokona, variációja. Voltaképpen *az Everyman* - vagy a moralitások másik hősével szólva, a Mankind - alakváltozatai valamennyien, az egyetlen központi probléma felől vizsgálva.

Csehov érett drámái rendkívül távol állnak a korszak naturalista drámatípusától, e művek stilizációja a látszat ellenére rendkívül magas fokú, szinte a bábszínházéhoz hasonlítható. A szerepek felcserélhetőek, és még mindig ugyanabban a világban vagyunk. Egyetlen ember alakváltozatait látjuk, akinek egyetlen központi problémája van csak, és arra nincs megoldás.

Ehhez a Shakespeare-korszak színházának több köze van, mint első pillanatra látszik. Az Erzsébet-kori dráma alapvetően antropológiai jellegű volt, és Csehové is az. Nem a hamletizáló fiatalkori művek - a *Platonov és az Ivanov* - jelentik az igazán fontos kapcsolatot. A szerepösszevonásos rendszerrel strukturálisan összefüggő második -sőt harmadik, olykor negyedik cselekményszál Erzsébet-kori használata Csehov rendszerében elvileg végtelenné tágul, az Erzsébet-kori dráma két-három-négy tükörből álló rendszere Csehovnál tükörcserépka-kaleidoszkóppá válik. Az Erzsébet- és Jakab-kori dráma a színházi gyakorlat által garantált módon *a kevés színész-sok szerep,* a csehovi dráma a számára adott színházban lehetséges módon *a sok színész-egy szerep* megoldást kínálja.

Részlet a szerző Shakespeare szerepösszevonásai című könyvéből

SZÁNTÓ JUDIT

BÁNK, A BÁLANYA

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN

Mire ez az írás megjelenik, épp negyven éve lesz, hogy a letargiába süppedő ország vidéki színházain végigsöpört a betilthatatlan nemzeti klasszikus be nem tervezett felújításainak hulláma. Magam története-sen a Pécsi Nemzeti Színház nézőterén csapkodtam vörösre a tenyerem, amikor feldübörgött a vastaps Petur dermesztően aktuális sorai hallatán: „Üsd az orrát, magyar, ki bántja a tiéd!"

Négy évtizeddel később az Asbóth utcában is elhangzik ez a sor; testes, rosszkedvű, tehetetlen idősebb úr szavalja nagy belső ürességgel, s a bal szélen három nyiszlett, semmitmondó arcú statiszta kurjantja rá gépiesen: „Üsd, üsd, üsd!" A kis nézőtéren enyhe nevetés.

So far so good, mondaná a híresen tömör angol nyelv, avagy: eddig nincs is semmi baj. Deheroizáló korban élünk, amelynek bálványromboló kedvét nálunk csak felszítja a fordulat utáni első évek vitézkötéses magyarkodása. Meg aztán a nemzeti klasszikusok már jó évtizede alanyai hasonló csínytevő rendezői kísérleteknek - s mert nálunk ilyenből mindössze három van, természetesen a *Bánk bán is.* Alighanem a legelső, Mohácsi János 1985-ös, a kaposvári stúdióban bemutatott *Hogyan vagy, partizán?-ja* volt a legjobb; Verebes István legutóbbi, kassai nekifutását csak leírásokból ismerem. Mohácsitól átfogó koncepció telt: egy gazdátlan ország „dombérozott", darvadozott, sírvavigadt a hatalmas asztal körül mindvégig, duhajkodás, összeesküvés, szeretkezés, gyilkosság, Tiborc zsákmányszerző portyái, mind az asztal körül vagy az asztalon zajlottak, céltalanul vagy öncélúan, értelem és folytatás nélkül, míg a király átláthatatlan okból távol volt, s a felelőtlen uralkodó iránti mágikus hűség már eleve kompromittálta Bánkot, akit a végén Endre pribékjei el is tesznek láb alól.

Mohácsi, hogy úgy mondjam, horizontálisan, egyetlen nagy vízióban fogta össze egy országnak azt a reménytelen állapotát, amely a *Bánk* bánból mai szemmel kiolvasható. Ruszt József vertikális irányban próbálkozik: a történelem egymásra építkező korszakainak felhalmozásán át közvetít hasonló tartalmat. A két, egymástól tizenegy évvel elválasztott előadás összevetése azért lehet indokolt, mert talán ennyiből is kitetszik: a vertikális látásmódból sokkal kevésbé fejlődhet ki egységes összkép. Sokkal inkább az ötletdramaturgiának kedvez, és elsősorban mozaikok, *aperçuk* felvillantására alkalmas.

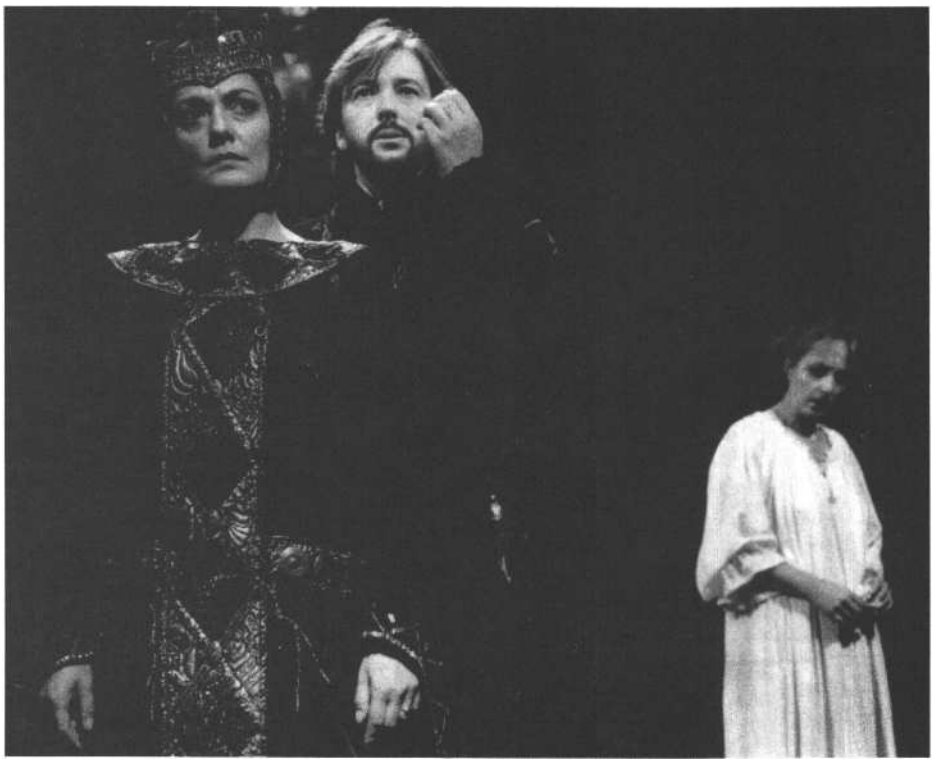
Zavarban is vagyok valamelyest a dologgal. Mert kétségkívül jól szórakoztam, egy-egy gagen szívből nevettem, az átfogó elgondolást érteni is véltem, mégsem éreztem úgy, hogy jelentős előadást látok, mi több: még magát a vállalkozást sem éreztem jelentősnek. Mint már nemegyszer Ruszt újabb rendezései láttán, azzal hízelgek magamnak, hogy egy-egy megoldást némi agyketyegtetés után (elnézést, ezt a szót ugyanebben a kontextusban leírtam már, de az ismétlés kényszere talán nem véletlen!) meg tudok magyarázni, de az előadás minduntalan meg-megzökken egy-egy ilyen találós kérdésen, amelynek indokoltsága eléggé hézagos, és az ember óhatatlanul azt gondolja: ehelyett inkább az előadás átfogó, önmagát törésmentesen elfogadtató koncepciójának kidolgozására kellett volna több időt s leleményt fordítani.

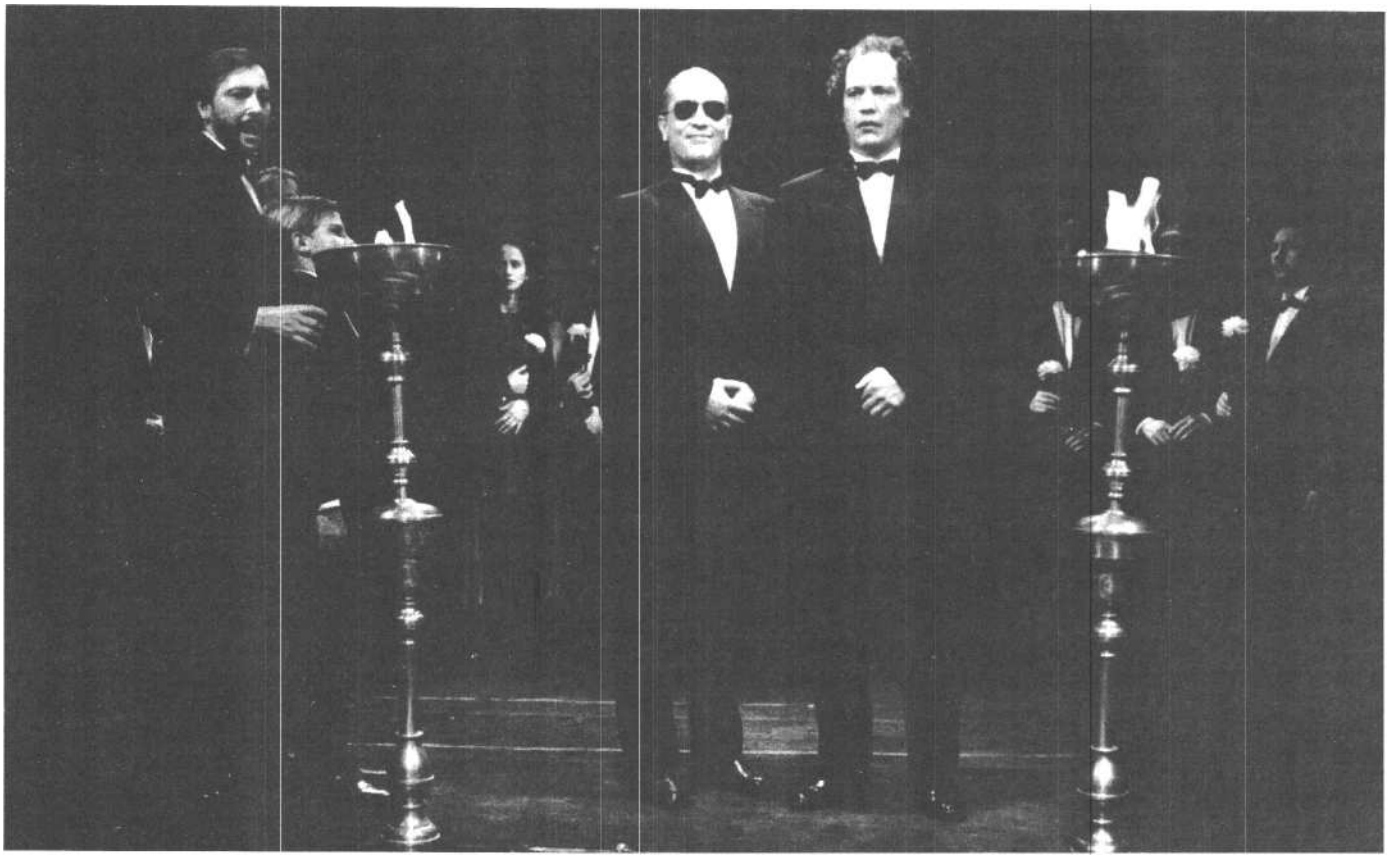
Azt kérdezte tőlem a szünetben a lányom: de miért kell Tiborcnak ilyen ellenszenvesnek lennie? Valóban, az Újvári Zoltán játszta Tiborc el-veszi a kedvünket, hogy az aluljáróban akár egyetlen koldusnak is valaha odavessünk tíz forintot: akár mai toprongyban, akár az *Egy szerelem három éjszakája* három királyait idéző második világháborús katonaruhában jelenik meg, mindvégig agresszív, kellemetlen lejmoló. Valamit dadogtam a nyomor, az évszázados szerepnélküliség züllesztő hatásáról, de magamat sem sikerült igazán meggyőznöm.

Aztán azt kérdezte a lányom: amikor Kamarás Iván Ottóként éppen nem szmokingban, hanem középkorias jelmezben s répavörös apródparókában jelenik meg, miért rántja félre időnként a parókáját, mintha kalapot emelne? Valamit dadogtam a) a kaméleoni jellemről, b) a korszakok egymásba csúsztatásáról, de magamat sem sikerült igazán meggyőznöm. Mert éppúgy lehet puszta gag is, amin próba közben nagyot kacag a csapat, de a nyilvánosság előtt inkább csak félig sült bohó diáktréfának hat.

Es még sorjáztathatnám azokat a kérdéseket, amelyeket már csak én tettem fel magamnak. Következik-e valami abból a merész szereposztási megoldásból, hogy Melinda, életkorát tekintve, jószerével az anyja lehetne csábítójának, Ot-tónak? Nemigen, mert Egri Márta kidolgozottan játssza el a hagyományos, huszonéves Melinda-alakot, azzal az egyébként már Mohácsitól is ismert változtatással, hogy a férje által hónapok-ra magára hagyott fiatalasszony, bizony, erényes beszédére rútúl rácáfolva metakommunikatíve erősen kokettál a princcel. Miért sejtet a rendezés Ottó és Gertrudis között vérfertőző kapcsolatot, azon túl, hogy miért is ne, két immorális ember jellemébe ez is belefér? A „miért"-re azonban színházban aligha lehet válasz a „miért is ne". Továbbá felfedezhető-e valami logika a jelmezjátékokban, abban tehát, hogy a szereplők felváltva viselnek korabeli, pontosabban közép- és reformkort idéző, illetve mai ruhákat? Általában persze világos, hogy a nemzeti tragédiának változó külsőségek között is változatlan lényegéről van szó, s még az is kiókumlálható, hogy idegen udvarba mulatni mai esti viseletben kénytelen elmenni a magyar, míg egymás közt összeesküdni dolmányban-mentében-csákóban esik jól; és az is érthetőnek rémlik, hogy királynégyilkosság-hoz a modern estélyi ruhát krónikás kosztümre illik cserélnie az áldozatnak. De miért jelenik meg

Egri Kati (Gertrudis), Gálffi László (Bánk) és Egri Márta (Melinda)





Gálffi László, Dózsa Zoltán (Solom) és Haas Vander Péter** (II. **Endre) (Koncz Zsuzsa felvételei)

például Biberach a nyitó bálon a szereplők közül - az idegen ajkúakat is beleértve - egyedül középkori trubadúrmezben? Es nem utolsósorban: miért „komolyak" egyes jelenetek? Hol érzi Ruszt azt a hőfokot, amikor a tragikumból már nem szabad viccet csinálni? Mert hiszen szinte már akármilyen hagyományos Bánk-előadásba beleférne Petur meghódoltatásának, Melinda megtébolyodásának, valamint a királynégyilkosságnak a jelenete is, miközben Ottó, Biberach, Mikhál és Petur, valamint a statisztéria és nem utolsósorban II. Endre jelenései mindig a szatíra, sőt olykor a kabaré síkjára rántanak vissza...

Ami a játéknak bizonyos fokig az egység hatását kölcsönzi, az Bánk beállítása. Bánk, az utolsó jelenetet leszámítva, végig díszmagyart hord, s jelleme is figyelemre méltóan konstans: Gálffi László egy szelíd embert játszik, aki nagy bajban van, és nem érti, miért. Mindenki tőle vár valamit: nádornak, ország első emberének, gondoskodó férjnek, gyengéd apának, szegények gyámolítójának s nem utolsósorban valami magasabb eszmekör, a királyhűség és a hazafiság egyidejű megtestesítőjének kellene lennie, s közben mindenki becsapja, kisemmizi, eszköznek használja, követel tőle, anélkül, hogy cserébe bármit is adna. A magyar honfi, aki kész volna szolgálni, de nem tudja, mit, mert a történelem úgy ezer éve nem teszi lehetővé, hogy egyetlen ügyet szolgálva tiszta maradhasson. E Bánk bamba szelídséggel borong a tőle méternyire fetrengő Ottó-Melinda pár látványán, aztán a szereptudat életre galvanizálja: meghódoltatja Peturt az alkalmatlan királynak, s végül besétál a legnagyobb csapdába: meg kell ölnöm a zsarnoki idegen királynét, hogy szolgáljam hazámat, de ezzel súlyos csapást mérek a szerető férjre, azaz a magyar hazát megtestesítő imádott magyar királyra. Es ez így megy tovább az évszázadokon át, bársonydolmánytól a szmokingig: haza vagy haladás, magasztos indokokból elkövetett árulás, bölcsességgé stilizált kétkulacsosság, szolgalelkűen elfogadott béke vagy hősi, nemes, de nemzeti tragédiába torkolló háború, magyarság vagy európaiság - akármelyiknek kötelezem el magam, más jogos érdekeket és szempontokat elárulok, és a végén senkinek, legkevésbé a *hazám,* hazámnak nem szolgálok vele. És a szelíd, szenvedő Gálffi, aki Bánkként is Ruszt kedves emblematikus figuráját, a világ, az emberiség, ez esetben a haza bűneit magára vevő áldozati bárányt játssza, hagyja magát sodortatni a rákényszerített szereptől, és megöli a királynét, miáltal elveszti feleségét, szövetségeseit, királyát, és senki sem lesz boldogabb. Bánunk, nagyurunk egy alapvetően peches történelem botcsinálta, balek hőse. Bálanya. Ő állja a mulatság cehjét.

Es így jut el a mese a XX. századba, ahol végre Bánk is szmokingot ölt, és így vesz részt a finálában, ahol először érződik művészileg igazán indokoltnak a laza többértelműség, mert ez a temetés, a merániai Gertrudisé, nagy magyar temetéseinket idézi, a Rajk-félét (a beszédét papírról olvasó király az akkori, PB-ilag kijelölt s a bűntettben eléggé sáros hivatalos elsiratókat idézi, a kis Soma meg még tán külsőleg is hasonlít a koporsó mögött állt gyermek Rajk Lacira), a Nagy Imréékét, sőt, áttételesen, a szárnyaló Erkel-ária hullámain még Vörösmarty víziója is átdereng: „...a sírt, hol nemzet süllyed el..." (Csak ne folytassuk. Mert népek biz' nem veszik körül.)

Az sem először esik meg, hogy a Rusztrendezések záróképe láttán az ember visszamenőleg elnézőre hangolódik. Aha, most már értem, gondolja, és hajlamos feledni a korábbi kuszaságokat. De egyre kevésbé hajlamos. Kevesebb rejt-vényre és gagre - több következetes és markáns gondolatra vágyna.

Azért még említsük meg, Gálffi Prokrusztészágyba szorított, de azon szépen szenvedő Bánkján kívül Kamarás Iván most is parádésan megoldott epizódremeklését: Ottója lomha vipera, csak azokat marja meg, akik után nem kell mozdulni, de azokat halálosan. Jelenléte van az Avar

István játszta Petur vészesen csökött kártékonyságának is. A többiek, részben a rendezés hibájából, konvencionálisak vagy jelentéktelenek. Es essék néhány szó Forgách András szövegváltozatáról is, amely először is nem szentségtörés: Shakespeare-rel hasonlókat műveinek a mai angolok. Másodszor is érződik a tapintat: a drágaköveket, a legszokatlanabbakat is meghagyni, s az összekötő láncszemeket rozsdásról frissebbre cserélni. Az előadás második megtekintésekor már kimaradt a kapitális csacskaság: „Ottó s Melinda egyaránt őrültek" - mondta volt kezdetben Bánk, de lám, a színháziak szerencsére olykor hallgatnak a kritikára. Azért a gyönyörű „Csak szúnyogok, csak szőnyeget nekik!"-et még visszaállítani javasolnám. Amúgy szellemesek az idegen - német, spanyol - nyelvű betoldások, amelyek arra is emlékeztetnek, hogy nagy nemzeti sorskérdéseinket ezer év óta nemcsak idegen ajkúak ellenében, hanem velük együttélve is szenvedjük.

Több keménységgel, kevesebb laza maszatolással, summa summárum, jobb előadás is születhetett volna.

Katona József. Bánk bán (Budapesti Kamaraszínház) *Mai színpadra atkalmazta:* Ruszt József és Forgách András. *Díszlet:* Kis Kovács Gergely. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Dramaturg:* Forgách András. *Rendező:* Ruszt József.
Szereplők: Haas Vander Péter, Egri Kati, Kamarás Iván, Gálffi László m. *v.,* Egri Márta, Tyll Attila, Jakab Csaba, Avar István, Holl János, Dózsa Zoltán, Nagy Enikő, Pindroch Csaba f. h., Újvári Zoltán, valamint Horváth Illés, Vékony Zoltán, Galambos Attila.

KARSAI GYÖRGY

KÉT GÖRÖG VÁZA

ANTIK TRAGÉDIÁK A VÁRSZÍNHÁZBAN

Egyre jobban zavar, ha magukat joggal műveltnek gondoló emberek rossz véleménnyel vannak az antik görög tragédiáról. Pedig általános jelenség ez. Nem *nagyon* rossz ez a vélemény, de rossz. Úgy tekintenek e művekre, mint az anyós vitrinjében tárolt szép, régi vázákra: ha jobban szemügyre vennénk őket, lehet, hogy tetszenének is, de mindenképpen kicsit idegenek, idegesítőek. Tudjuk ró-luk, hogy ott vannak, időnként egy-egy pillantást is vetünk rájuk, ha másvalaki dicséri őket, udvariasan-szórakozottan rábólintunk, hiszen hozzátartoznak a családi mitológiához. De hogy közelebbről megnézzük, elmélyültebben megvizsgáljuk őket?! Ugyan minek?!

Az antik tragédiák is egyszerűen vannak, és kész. Ne beszéljünk róluk. Sok idegen név, bonyolult történet, szokatlan szereplők - ott van például ez a kar, időnként megszólal, valamit csinál - táncol, énekel?! -, de hogy minek?! Persze, persze, az európai színházkultúra, Plautusostul, Shakespeare-estül, Ionescóstul ebből a drámairodalomból született, ám ez még nem ok arra, hogy foglalkozni is kelljen velük! Ma nekünk idegenek ezek a drámák! Jó, az *Antigoné* és az *Oidipusz király,* az más. Gyerekkorunk óta lépten-nyomon beléjük ütközünk: Csiky Gergelytől Babitson, Mészöly Dezsőn át Eörsi Istvánig fordítások, tanulmányok és átdolgozások, színházi előadások sora népszerűsíti e két legismertebb görög tragédiát. Nem mintha nem lehetne hozzáférni a többi fennmaradt Aiszkhülosz-, Szophoklész- és Euripidész-tragédiához, akár magyar nyelven is.

Bornemisza Péter óta ugyanis a tragikus triász műveinek fordítása Magyarországon hagyomány. Többek között Kölcsey és Arany is próbálkozott az Elektra-drámák, illetve Szophoklész *Philoktétészének* átültetésével. Csiky Gergely Szophoklész- és Plautus-fordításait ma is használja sok színházunk. Közben a fordításra (is) szakosodott klasszika-filológusok is tették a dolgukat, s századunk tízes éveinek végére Csengeri János mindhárom szerző fennmaradt műveit (sőt Euripidész töredékeit is!) megjelentette magyar nyelven. A későbbi generációk - a fentieken kívül: Devecseri Gábor, Kerényi Grácia, Trencsényi-Waldapfel Imre, Jánosy István, Kárpáty Csilla, hogy csak a legfontosabbakat említsük - mind filológiailag, mind esztétikailag egyre igényesebb fordításokban tették hozzáférhetővé a teljes, fennmaradt görög tragédia-irodalmat.

Mégis nálunk csak két biztos pontra, két mindig játszható tragédiára szűkült az antik görög színház ismerete: az *Antigonét* és az *Oidipusz királyt* ma is újra és újra kiadják, színházaink bemutatják - ki ne emlékeznék Gábor Miklós Oidipusz-alakítására?! -, nyilván iskolai kötelező olvasmány mivoltuknak köszönhetően.

Elgondolkodtató, miért nem lehet bővíteni a népszerűsített tragédiák körét. (Néhány hónapja egyik kiadónknak óvatosan felvetettem Euripidész Hippolütoszának vagy Helenéjének kommentáros kiadását. Úgy néztek rám, mintha, mondjuk, az albán kommunista párt központi bizottságának az 1972-es mezőgazdasági évről szóló bizalmas anyagát ajánlottam volna népszerűsítő, nagy példányszámú kiadásra.)

Hiába, az anyósvitrin-effektus töretlenül működik. Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész műveiről sem kiadó, sem színházrendező nem fújja le a port. Ma kevesen tudják, hogy a fentieken kívül például *a Heten Thébai ellen* és az *Eumeniszek* (Aiszkhülosz); a *Trakhiszi nők* és az *Oidipusz Kolónoszban* (Szophoklész); *a Hippolütosz, a Ión, a Helené, a Trójai nők,* az *Iphigeneia a tauroszok földjén* (Euripidész) nagyon jó, játszható darabok.

Nagy öröm tehát, ha végre nem a megszokott antik művek kerülnek színpadra. Most egyszerre kettő is: *a Leláncolt Prométheusz* és a *Médeia.* Ne firtassuk ünneprontó módon, hogyan kerül egy műsorba e két nagyon különböző problematikájú, különböző mítoszkezelésű tragédia. Bizonyára van összekötő kapocs köztük, az én hibám, hogy nem ismertem még fel. Örüljünk az úttörés bátorságának.

Aiszkhülosz Leláncolt Prométheusza

több okból is talányos dráma. Bizonyosnak tűnik, hogy egy *Prométheusz-trilógia* középső darabja. A trilógiát alkotó másik két tragédia elve-szett, így nem tudjuk, hogyan oldotta meg a szerző a titán bűnelkövetésének történetét (A *tűzhozó Prométheuszban),* s azt is csak találgathatjuk, miként békült ki Zeusz a hatalma ellen lázadó titánnal (A *megszabadított Prométheuszban).* Előttünk a *büntetésdráma,* előzmények és befejezés nélkül. Nehéz ügy, de tudjuk, az antik trilógia darabjai egyenként is teljes, egész történetek. Különben is legyen a filológusok gondja a ránk nem maradt darabokon való rágódás; a színházat és a nézőt csak az érdekelheti, mit tud kezdeni Aiszkhülosz történetével a művet értelmező rendező itt és ma.

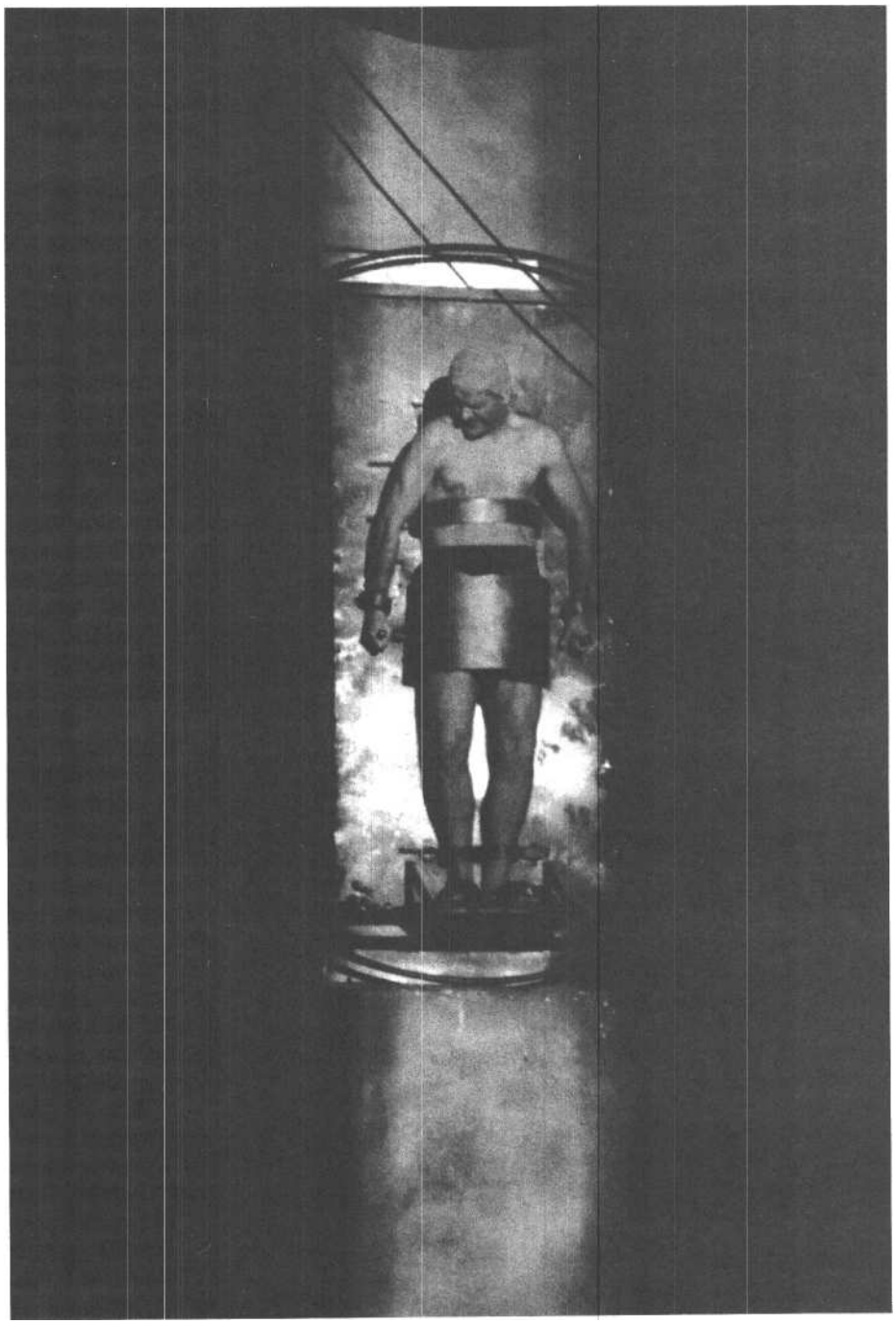
A Nemzeti Színház előadásával éppen itt kezdődnek a bajok. Ez a *Leláncolt Prométheuszugyan-*is nem szól semmiről. Zavaros, kusza ötlet-kavalkádot látunk, összefüggéstelen jelenetfüzért, egymással köszönő viszonyban sem lévő stílusok olykor nevetésre, olykor bosszankodásra ingerlő keveredését. Alapvetően elhibázott az értelmezés. A darab azzal kezdődik, hogy Prométheuszt a Kaukázus sziklájához erősítik, s ő szenved (F. Kovács Attila csupasz színpada, középen a függőlegesen magasba emelkedő fémoszloppal s a Michelangelót idéző, körbe illesztett *emberrel* egy pontos értelmezésben akár jó is lehetne - itt azonban csak sivárság látható egy öncélú herkentyűvel). Tévúton jár, aki azt hiszi, Aiszkhülosz tragédiája

a titán kínjairól szól. Dramaturgiai képtelenség egy egész előadást arra építeni, hogy a mozdulatlanságra kárhoztatott főszereplő szenved. Még szép, hogy szenved, mi mást tehetne?! De ettől ez még nem konfliktushelyzet, nem születhet belőle tragédia!

Legfeljebb akkor lehetne elfogadható előadást építeni e téves koncepcióra, ha a Zeusz hatalma ellen lázadó Prométheusz szenvedéseinek bemutatását kivételes formátumú színész jutalomjátékaként értékelhetnénk. Rubold Ödön Prométheusz-alakítása azonban szürkébb, mint az a szikla, amelyhez rögzítették. Erről nem csak ő tehet: túl a rendezői koncepció elhibázottságán s a szövegmondás unalmas, monoton jellegén, elévülhetetlen érdemei vannak ebben a jelmeztervezőnek, Benedek Marinak. Őszinte nosztalgiával ismertem fel régen volt tornaóráim fekete klottnadrágját Prométheusz öltözékében - a színház környéki szóbeszéd szerint Gaál eredetileg meztelenül akarta volna játszatni a szerepet, szerintem a választott megoldásnál még ez is jobb lett volna -, Rubold Ödön fejére pedig Darvas Iván egykori, felejthetetlen *Egy őrült* naplójának kopaszparókáját varázsolta, amitől egy elmegyógyintézet Kaukázusba kihelyezett osztályán érezzük magunkat.

Az így megjelenített tébolydába pontosan illenek a levegőben időnként átsuhanó - illetve a komikusan primitív színpadi masinéria (csak nem az ókori *mékhanéma* paródiája?!) szeszélyétől függően a huzalokról lógva időnként suhanó, időnként elakadó - szereplők: Rékasi Károly békalábas-békaszemüveges, Rejtő Jenő Vanek urának eleganciáját és értelmi szintjét idéző Ókeanosza, valamint Tóth Sándor eszement, villogó térdű légi biciklistája. Természetesen jót derülünk e cirkuszi megjelenéseken, csakhogy itt meg az a baj, hogy a látvány teljesen elnyomja a tartalmat: sem Ókeanosz, sem Hermész szövege nem követhető, mert egész egyszerűen nem lehet odafigyelni rájuk.

Lehetne koncepció ez is természetesen: bohózatnak látni Prométheusz történetét. Jómagam ugyan nem látom a komikus elemek túlburjánzását a darabban, de készséggel elfogadom, hogy egy éles szemű rendező meggyőzően kimutathatja meglétüket. Csakhogy a többi szereplő értelmezésébe - ha jól értem - szemernyi komikum sem szorult: jön ló, a bögöly űzte lány (Gregor Bernadett korrekt, szép alakításában), s mozgása, szavai igazi tragédiába illenek. Gyanítom, hogy a rendező s nem a jelmeztervező okolható az előadás itt tetten érhető, legvaskosabb filológiai hibájáért. A látvány szintjén eldönthetetlen, Benedek Mari milyen állat bőrébe bújtatta lót: leginkább egy kecske, esetleg zerge (?) szarvait és bundáját viseli a lány (az alakítás bravúrja, hogy az előnyösnek csak jelentős eufemizmussal nevezhető jelmez sem tudta elrejteni a színésznő szépségét). Ha kecske, hát legyen kecske. Ne akadékoskodjunk, nem filológiai szövegolvasás ez, hanem színház. Nem kell elfogadni, amit a mítosz minden ismert változata állít, hogy Zeusz tehén alakjába rejtette kedvesét a féltékeny Héra haragja elől. De akkor viszont Prométheusz se mondja neki - midőn vándorlásait jósolja meg -, hogy: „Az átkelés emléke majd örökre él / az emberek között: a Boszporosz neve / innét ered." (732-735. sor. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.)



Prométheusz: Rubold Ödön

A tehén útja - ezt jelenti a Boszporosz szó. Ezt sem kell feltétlenül tudni - ki lehet ugyan nyitni egy szótárt, vagy meg is lehet kérdezni -, de ha már megváltoztatjuk a hagyományt, következetesnek il lenék lenni, s legalább a látványnak ellentmondó szöveget ki kell húzni.

Szólni kell még a karról, amelynek szintén semmi köze sincs a komikus értelmezéshez. Sokszor szemére vetik Aiszkhülosznak, hogy darabjai (például a *Perzsák)* statikusak: kevés cselekmény, sok beszéd, sablonjellemek, elenyészően csekély izgalommal kecsegtető szócsaták. Nem tisztünk eme summázott vélekedések, netán Aiszkhülosz értéke-

Béres Ilona (Médeia) és Rékasi Károly (lászón)

lése, de azt azért jegyezzük meg, hogy a *Leláncolt Prométheusz* látszólag aranybánya az Aiszkhülosz-tragédiák statikusságát keresők számára: nehezen képzelhető el statikusabb alaphelyzet, mint egy, a színpadon sziklához szögezett szereplő, aki a tragédia utolsó pillanatáig mozdulatlanságra van ítélve. Gaál Erzsébet itt is provokál, amikor Prométheusz mellett a kart is totális mozdulatlanságra kárhoztatja. Mintha nem lenne elég Prométheusz statikussága!

Értem én, illeve érteni vélem a rendezői szándékot: *minden mozdulatlan-mozdíthatatlan* ebben a Zeusz uralta világban. A forradalom letörése után csak a hatalom kiszolgálói mozoghatnak szabadon. Szép gondolat (különösen évfordulók táján). Kár, hogy Aiszkhülosz szövege, a tragédia egésze nem tűri meg ezt az értelmezést. Már az komikus, hogy a darab elején közeledő szárnysuhogást hall Prométheusz, majd megmozdul az addig tapétaként funkcionáló, kékes-lilás oldalfalborítás, s előbukkan alóla - talán felesleges is meg-említeni - őrült visítozás közepette az Ókeanidák Kara. Vagyis már akkor ott voltak, amikor Héphaisztosz - mint több okból is orvosi kezelésre szoruló, sánta hegesztő - odaforrasztotta a titánt a vas(?!)sziklához, s ott is maradnak végig. Szegényeknek még a tapsrend szerint is e kalodaszerű építményből kell kihajolniuk, akrobatákat megszégyenítő ügyességgel!

Pontos értelmezés kimutathatta volna, hogy a Prométheuszban főszereplő a kar: ezek a lányok félúton vannak az Új Hatalomnak behódolt isteni világ és a lázadó Prométheusz között. Ókeanosz gyermekei ők, de önként eljönnek, hogy együtt-érzésükről biztosítsák a lázadó hőst. Figyelemmel kísérik, ki, hogyan viszonyul Prométheusz bűnéhez (tehát nem *szenvedéséhez,* hanem *bűnéhez!),* majd egyedülálló módon eljutnak a döntéshez, hogy Prométheusszal együtt vállalják a pusztulást. A tragédia csúcspontjaként Zeusz villámcsapásától sújtva ők is a megnyíló mélységbe zuhannak. Ez történik Aiszkhülosz darabjában.

De nem a Várszínházban. Itt ugyan elmondják az eseményekre utaló, döntő fontosságú mondatokat, ám a kar akkor is a helyén - értsd: a falra szögezetten - marad, amikor Prométheusz eltűnik. Az pedig már csak hab a félreértelmezés tortáján, hogy Prométheusz ahelyett, hogy sziklástul eltűnne a föld alatt - pedig amikor a szikla az előadás elején kiemelkedett a földből, már készültem a pillanatra, hogy ugyanez a szikla milyen teátrálisan fog eltűnni a darab végén! -, minta várkandallón rossz helyen megtámaszkodó Indiana Jones, befordul a sziklába, s így tűnik el a szemünk elől, nevetésbe fullasztva még ez utolsó, tragikus pillanatot is. Sok baj van ezzel az odaszögecselt-forrasztott Prométheusszal. Mégiscsak mozgatni akarta valahogy a rendező, nyilván, hogy ne unatkozzék szegény. Ha már Aiszkhülosz ezt nem engedte, legalább síkban körbeforgatja. Amikor az első, kilencvenfokos elfordulást megtette a színész, érezhető, ámulattal vegyes nyugtalanság lett úrrá a nézőtéren. Természetesen élesen elhatárolódom az előadáson mellettem ülő fiatalember cinikus megjegyzésétől, mely szerint Prométheusz negyedet mutat, de akkor és ott, töredelmesen bevallom, bizony magam is az úgynevezett nehezen elfojtható nevethetnék állapotába kerültem. A továbbiakban kevés híján az „elviselhetetlen" fokozatig jutottam, midőn a jobb sorsra érdemes művész előbb fejtetőre állt - értelemszerűen felet mutatott -, majd elütötte a háromnegyedet, hogy végül - feltételezhetően: zúgó fejjel - ismét elérje a megnyugtató függőleges helyzetet. Lehet, hogy ez is a rendezői koncepció része: lám, még a sziklához kötözöttségen belül is megjeleníthetők különböző szenvedési fokozatok.

1938-ban betiltották az akkori Független Színpad Prométheusz-előadását, mert a Hatalom a titánban Horthy ellen lázító forradalmárt látott. Bitskey Tibor a Körszínházban (1961-ben) öltönyös-frakkos, szép orgánumú Prométheusz volt, aki a be nem illeszkedést hirdette Kazimir Károly rendezésében. 1987-ben Trokán Péter emlékezetes pinceszínházi Prométheusza a lobogó, örök lázadást, a racionálisan indokolhatatlan meg nem alkuvást mutatta meg. A Várszínházban 1996 őszén annak örülünk, hogy Rubold Ödön nem fázott meg ott a magasban, klottnadrágban, kopaszon.

Euripidész Médeiája

van műsoron az est második felében. Ki hinné, hogy ezt a tragédiát eddig soha budapesti szín-ház nem tűzte műsorára... Bemutatásának van azért - igaz: csekély - múltja Magyarországon. Kétszer játszatták Pécsett: először 1960-ban a Pécsi Nemzeti Színház, Katona Ferenc rendezésében, Spányik Eva és Bánffy György fő-szereplésével. A korabeli kritika egyöntetű lelkesedése kísérte az előadást, amely eljutott a budapesti Egyetemi Színpadra is, bár úgy tűnik, az esemény színháztörténeti jelentőségét több sajtóorgánum egybecsengő beszámolója szerint elsősorban az adta meg, hogy „a nézők között ott volt Marosán György elvtárs és Meruk Vilmos elvtárs, a Művelődésügyi Minisztérium főosztályvezetője" is, akik az előadás után „lelkesen elbeszélgettek a színészekkel és a színházi szak-emberekkel". Hm.

Másodszor 1988-ban a kaposvári színház csapata - Jordán Tamás rendező, Lázár Kati és Spindler Béla - nyári előadásként a pécsi Anna-udvarban játszotta alig néhányszor, méltatlanul csekély hírveréssel. Pedig Lázár Kati egy félig kész előadás emlékezetes, nagyszerű Médeiája volt - alakítása úgy él emlékezetemben, mint a nagy színésznő sikerekben amúgy is gazdag pályájának egyik csúcspontja.

Egy szegedi (1972, Médeia: Kovács Mária, rendezte: Giricz Mátyás) és egy szolnoki (1983, Médeia: Falvay Klári, rendezte: Koós Olga) előadás egészíti ki a rövid listát. Ennyi.

A Médeia mindig aktualizálható: a szeretőjeférje által elhagyott nő szenvedése és gyilkos bosszúja kortól és társadalmi berendezkedéstől függetlenül megszólítja közönségét. Senecától Grillparzerig feldolgozások sora bizonyítja, hogy a Médeia-mítosz izgalmas alapanyag lehet a színházban gondolkodó szerzők és rendezők számára (egyébként Jászai Mari 1887-ben a Nemzeti Színházban éppen Grillparzer

Médeiájában aratta egyik legnagyobb sikerét). A színházak mégis ódzkodnak elővenni. Pedig még feminista felhangokra áhítozó rendező(nők)nek sem kellene átírniuk a darabot, hiszen minden benne van, készen, csak el kell olvasni: női kiszolgáltatottság, öntudatos-utálatos macsó, rémüldöző környezet, embertelen szenvedés, világvége...

Bátor, tudatosan vállalt útkeresés: „A Nemzeti Színház először tűzte műsorára ezt a két görög tragédiát" - olvasható a szórólapon. (Nyilván a színház sanyarú anyagi helyzete okolható azért, hogy nem készült műsorfüzet e határpontot jelölő elődáshoz!) Csakúgy, mint a *Prométheuszt, a* Médeiát *is* Gaál Erzsébet állította színpadra. Az eredmény: figyelemre méltó, olykor kifejezetten izgalmas előadás, néhány komoly hibával.

Béres Ilona alakítása nagyon jó. Médeiája nem azért küzd, hogy visszaszerezze a szeretett férfit a gaz csábító karmai közül. A féltékeny nő sablonábrázolása - ami pedig minden nehézség nélkül kibontható lenne a szövegből - itt teljesen háttérbe szorul, s ez mindenképpen bátor szerepértelmezés. Ezt a Médeiát elsősorban emberségében s csak mellékesen női hiúságában alázza meg lászón árulása.

A férfi hűtlensége Médeia *múltját teszi* tönkre, az egykor közösen vállalt küzdelmek, csalások, gyilkosságok értelmét veszi el. Euripidész Médeiája Béres Ilona ábrázolásában ezt a *múltnélküliséget, s* az így *örökre elvesztett jövőt* bosszulja meg. Médeia magával rántja a semmibe a kettejük szövetségét megtagadó lászónt. Az élet értelmét meg-semmisítő bosszú válik befejezetté Médeia embertelennek tűnő gyermekgyilkosságával. lászón megszabadult Médeiától, de már nincs kivel megosztania frissen visszaszerzett szabadságát, hiszen mind gyermekeit, mind kiszemelt hitvesét elpusztította az asszony. Béres Ilona pontosan érzékelteti a bosszú motívumait csakúgy, mint a szörnyű bosszú bevégzéséig vezető út állomásait (a gyermekgyilkosságot megelőző elbizonytalanodása különösen szívet szorító, nagy, színházi pillanat).

lászón - Rékasi Károly érett, pontos megfogalmazásában (ki hinné, hogy alig egy órája elviselhetetlen Ókeánosz volt?!) - üres fejű, végtelenül önző szépfiú. Tudja, hogy mindent a testének köszönhet - sóhajtoznak is a tini lányok, amikor feltűnik a színen meztelen felsőtesttel, csinos forrónadrágban. Inkább tárgyilagosan, mint büszkén nyugszik bele a Sors rendelésébe, hogy számára az érvényesüléshez vezető út a női hálószobákban aratott győzelmeken át vezet.

Nem szerelmi kalandra, csábításra kész hérosz, hanem kitartottságból élő selyemfiú. Dolgozik, amikor Médeia egy gyenge pillanatát kihasználva újra elcsábítaná, de az elutasításból nem csinál nagy ügyet: szakmai malőr, mondja mentegetőző félrefordulása. Későn, gyermekei és új „szerelme" halála után döbben rá, hogy helyrehozhatatlan, tragikus bűnt követett el Médeia ellen. Látjuk, tudjuk, nincsenek egy súlycsoportban, hiszen ez a férfialsónemű-hirdetésből előlépett szépfiú nem lehet partnere az emberi szenvedés mélyére jutott, megcsalt-becsapott királylánynak. A rendezés és Rékasi alakításának érdeme, hogy a két világ ellentéte egyetlen pillanatra sem válik ironikussá, súlytalanná.

A kar meghökkentő, mondhatni, provokatív, mégis meggyőző értelmezésben áll előttünk: strandolni igyekvő, kalandra vágyó fruskák, fecsegő-pletykálkodó vénasszonyok, játszadozó kis-lányok alkotják a Peremartoni Krisztina vezette kart. Peremartoni tiszta, szép szövegmondással, őszinte gesztusokkal irányít, s teremti meg a mindent tudni akaró, de azért semmit nem vállaló közösség hangulatát.

Úgy tűnik, Gaál elemében volt a színészválasztáskor. A jelenlegi Nemzeti véleményem szerint leg-

Médeia: Béres Ilona (Dusa Gábor felvételei)

jobb színésznője, Csernus Mariann is színpadra lép a Dajka szerepében. Amikor ő mondja a szöveget, nincsenek elharapott mondatvégek, rosszul hangsúlyozott mondatok. Kristálytisztán cseng szava, minden mozdulatával tekintélyt teremt, még azt is elhisszük neki, hogy jobban szereti úrnőjét életénél. (Valaha messze földön híresek voltak Csernus önálló előadóestjei; de szép is lenne újra egész estén át hallgatni versmondó művészetét!)

Gaál Erzsébet képekben gondolkozik - ennek áldozata volt Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusza* -, ez a rendezői képessége erénnyé nemesedik *a Médeiában.* Gyönyörű vagy éppenséggel szörnyűséges-meghökkentő képek sorakoznak egymás mellett.

Gyönyörű-félelmetes Médeia első megjelenése a palota első szintjén kinyíló fal keretében: mint egy Gorgó-fejű bosszúistennő, távol földtől és égtől kiáltja világgá fájdalmát. Majd oroszlánfejes, éjfekete fekhelyen hozzák a színre, hogy hófehér tengerként hömpölygő ruhája még jobban kiemelje őt környezetéből (Benedek Mari jelmezei itt kitűnőek). Óriássá magasodó, végtelen rézlepelbe burkolózó varázslónő a bosszú meghirdetésekor, végül merészen kivágott estélyi ruhás, kívánatos démon, amikor lászónt kell csábító szóval csapdába csalnia, hogy azután a tragédia végén fekete maszk mögé rejtőzve keljen útra Héliosz szekerén.

Az átgondolt, következetesen képekbe fogalmazott értelmezés egységes, magas színvonalú előadást eredményezett. Ide tartoznak a kar szépen kidolgozott mozgásai csakúgy, minta gyermekek - ezek a hátborzongatóan aranyos mini-Jászónok - apjukat utánzó mozdulatai s ruházatuk is.

Es mosta hibákról: nincsenek oly számosan, minta *Prométheuszban,* mindössze néhány részlet maradt megoldatlan, elnagyolt vagy egyszerűen elrontott. A látványhatásra törekvés olykor elvonja a figyelmet a tragédia szövegéről: a szín-padra helyezett úszómedence - amely a tragédia elején látványnak is kifejezetten felüdítő - egy idő után funkciótlanná válik. Úgy tűnik, már csak kötelességszerűen hajítanak bele ezt-azt (ékszereket, égő fáklyát, a Hírnököt).

Súlyos hiba a Médeia gyilkos ajándékaitól kínhalált szenvedő Kreónnak és leányának végórájáról beszámoló Hírnök (Széles Tamás) hatásos megoldása. Valami rejtélyes oknál fogva véresen, sebe-sülten, rongyosan zuhan be a színpadra, s a végki-merültség határán mondja el monológját. Ki bántotta? Miért? Es mitől fáradt el szegény? Rejtély. A szövegben nincs utalás arra, hogy bármi köze lenne a gyilkosságokhoz, azon túl, hogy szemtanúja volt urai pusztulásának. Általában is ez, és semmi más nem jellemzi a Hírnököt a görög tragédiában: tanúja olyan eseményeknek, amelyek a színpadon nem ábrázolhatók, s ezekről pontosan beszámol a színen. Nem lehet vérző fejű, halálközeli állapotba jutott szereplőnek ábrázolni, mert így azt hihetjük, sorsa, múltja, története van e mellékszereplőnek. Erről pedig természetesen szó sem lehet görög tragédiában. Széles Tamás Hírnöke láttán is egyetlen logikus megoldás képzelhető el: nem elég, hogy borzasztó dolgokról kell a színpadon beszámolnia, gonosz huligánok nyilván el is verték valahol a színfalak mögött (a Vársznház környékén meglehetősen rossza közvilágítás, gyanús alakokban sincs hiány). De ez már egy másik, Euripidésznél sajnálatosan nem szereplő történet.

Végül egy érthetetlen hibáról kell még szólni, ami a közönség egy részét - pontosan az első nyolc sorban (!) ülőket - érinti: az utolsó jelenet fele nem látható. Amikor először láttam az előadást, nyakukat idegesen tekergető nézők (köztük jómagam is) keresték, honnan szól Médeia, kihez beszél lászón elkeseredetten, a palota teteje felé tekintgetve. Merthogy az első sorokból semmi nem látszik Médeiából, a Napisten szekeréből, a szekéren holtan heverő gyermekekből. Ez a bosszantó baklövés azért is érthetetlen, hiszen, mint említettem, Gaál egyik erőssége a képi fogalmazás. Lemondani erről az egyébként kiváló hatáselemről vagy figyelmetlenség, vagy a közönség egy részének semmibevétele (második alkalommal már hátul ültem, s láss csodát, ott volt a palota tetején az Euripidész megálmodta szekér, minden kellékével együtt!).

Aiszkhülosz: Leláncolt Prométheusz (Vársznház)
Fordította: Trencsényi-Waldapfel Imre. *Díszlet* F. Kovács Attila m. *v. Jelmez:* Benedek Mari m. *v. Rendezte:* Gaál Erzsébet.
Szereptők: Rubold Ödön, Gregor Bernadett, Őze Áron, Rékasi Károly, Tóth Sándor, Széles Tamás, Mátthyássy Szabolcs a.n., Peremartoni Krisztina, valamint a Nemzeti Színi Akadémia növendékei.

Euripidész: Médeia
Fordította: Kerényi Grácia
Szereptők: Béres Ilona, Csernus Mariann, Tóth Sándor, Rékasi Károly, Széles Tamás, Őze Áron, Peremartoni Krisztina, Győri Ilona m. *v.,* Czigány Judit m. *v.,* Szécsi Ilma m. *v.,* Rajna Mária m. *v.,* valamint a Nemzeti Színi Akadémia növendékei.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

NAIV NATURÁL

SERREAU: NÉZD MEG KI AZ!

Szűnni nem akaró értetlenséggel állok a Merlin Színház Deák Krisztina rendezte bemutatója előtt. Pedig színházügyben nem vagyok maximalista. Tudom, ritka, becses tünemény az olyan előadás, melynek rendezője rátalál éppen arra a darabra, amellyel a pillanatnyilag számára legfontosabbakat tudja elmondani a világról, a színházról (miközben én, a néző azt érzem: itt rólam van szó), és ehhez az alkotótársakat is megtalálja. De azért a kevésbé kongeniális bemutatóknál is a látottak alapján rendszerint kiderül, miért született meg az előadás. A rendező (a dramaturg) fantáziát látott a darabban. A színház remek szerepet talált ben-ne valamelyik színészének. A törzsközönség is-meri és szereti a művet (vagy még nem ismeri, de várhatóan szeretni fogja). Garantált az anyagi siker. Stb. A Merlin bemutatóját látva azonban tanácstalan maradtam. Esetleg a színház szerepet akart kínálni 'Margitai Áginak (aki kitartóan cipeli is a vállán az előadás terheit), de hogy erre miért a *Nézd meg, ki az!* (eredeti címén: *Nyúl Nyúl)* tűnt a legjobb alkalomnak?!

A darab a Nyúl családról szóló jelenetek laza füzére. Négyen éldegélnek együtt létminimum alatti hétköznapjaikban: a szülők és két fiuk, akik közül a kisebbik, Nyúl Nyúl meg határozatlan kapcsolatban áll szintén meghatározatlan földön kívüli erőkkel. Hamarosan hazaköltözik a másik három gyerek is, valamint betelepszik még az egyik lány exférjjelöltje és egy öregedő szomszédasszony. Az egyhangú napok átlagcivódása-inak az vet véget, amikor az egyik, terroristává lett báty bombát robbant, Nyulat pedig magához szólítja az Angyal. A család álruhás cselsorozattal és a Földre újból visszatérő Nyúl segítségével ki-szabadítja a börtönbe került fiút, akinek őrei a helyszínen nővé változnak - és mindenki boldogtalanul él, amíg meg nem hal. A sutácska történetet az életről szóló néhány közhely és egy-két mindig aktuális napi utalás tarkítja (hogy például drágul a hús, vagy hogy a miniszter-elnök roppantelégedett mindennel). Bizonyára lakoznának lehetőségek a szövegben - az egyre szaporodó matracokon összezsúfolódó család-tagok életének groteszk tragikuma, az Angyallal társalgó Nyúl mesehősszerűsége, a reális és a szürreális szint egybejátszatása -, de ezek épp-úgy kibontatlanok maradnak, mint amilyen váz-latszerűek maguk a figurák és a helyzet is.

Margitai Ági (Mama), Végvári Tamás (Papa) és Koleszár Bazil Péter (Bébé) (Szilágyi Lenke felvétele)

És nemcsak a darabban, hanem az előadásban is - ami elég meglepő Deák Krisztina korábbi színházi munkáinak ismeretében. A filmrendező színpadi alkotásai - akár Gozzi Radnóti színházi A *szarvaskirályára,* akár Audiberti *Arad a* gazságának Arany János-beli bemutatójára gondolunk - mindenekelőtt az erős hangulatú képekről és a groteszk előadásmódról emlékezetesek; arról, ahogyan a játék realisztikusan kidolgozott és stilizáltan megkomponált rétegei egybefonódtak bennük.

Vélhetőleg most is a darabból kicsiholható naturális és groteszk, reális és szürreális kettősségek vonzhatták a rendezőt („...mint mikor a kilkáposzta-főzelékbe az angyal szárnytolla hull" - olvasható a szórólapon). Az előadásban azonban mégsem szikráznak össze a földközeli keservek, apró, napi abszurditások és a titokzatos erők csodái. A produkció meglehetős hűséggel követi a darabot, melyen nem javítanak sem a közbeékelt songok, sem az első felvonás alatt mindvégig a szekrény tetején kuporgó Angyal - valódi szerep nélküli - jelenléte. A képi világ jellegtelen; a díszlet se nem reális, se nem jelképes, sem a szürreálishoz nincs köze, mindössze kék és csúnya, a jelmezek - egy-egy darab kivételével - olyanok, mintha a színészeknek azt mondták volna: játsszanak csak nyugodtan abban, amiben éppen vannak. (Díszlet--jelmez: Balla Margit.) A Merlin Színház fiataljai - a groteszket értő Kalmár Tamás kivételével - bizonytalannak, görcsösnek látszanak, mintha valamely (alulinstruált?) színitanodai feladatnak igyekeznének megfelelni.

Ám itt van a főszereplő, Margitai Ági, aki menteni próbálja a helyzetet (valahogy úgy, ahogy a Nyúl családban az általa játszott Mama teszi). Margitai szelíd tekintetű Mamájának mosolyra áll az arca: örömmel és örömöt adva akar élni, s ha ezt a körülmények - mint általában - nem engedik, inkább felülemelkedik rajtuk, semhogy kétségbe essen. Nem lepődik meg semmin, és nincs az a helyzet, amelyet kilátástalannak találna. Naiv és álmodozó, mégis a család legáldozatosabb, legerősebb és leginkább tettre kész tagja; az egyetlen, aki a szeretetével együtt tudja tartani ezt a furcsa népséget. És oda kell figyelnünk még Végvári Tamás mosolytalan Papájára és Falvay Klári sükebóka öregasszonyára is. Végvári-Papa amolyan bocsánat-hogy-élek-féle jámbor emberke, aki bizonyára soha nem ártott, de hasznára sem volt senkinek; időközben pedig valahogy kimaradt a saját életéből. Falvay-Pertisné az életerős elhagyatottak szívósságával menekül önmaga elől; befurakodik Nyúlékhoz, mert csábítja a nyüzsgés meg a mégoly szerényen terített asztal is. Mindhárman adósok maradnak azonban a játék reálison túli rétegének megmutatásával, összhangban az előadás egészével, melyben a meseszerűen szürreálisat az Angyal *(A* szarvaskirályból egyébként ismerős) tollszárnyai és a nyílt színi nővé változás felpumpált gumicicijei helyettesítik.

A kísérletező kedvű, többféle stílus képviselői előtt nyitott Merlin Színház ezúttal egy leginkább naiv naturalistának nevezhető játékot hozott lét-re, amelyről nehezen tudnám megállapítani, vajon kihez szól és miről. Az értetlenség pedig - bármely témához és stílushoz társuljon is - meglehetősen kellemetlen színházi partner.

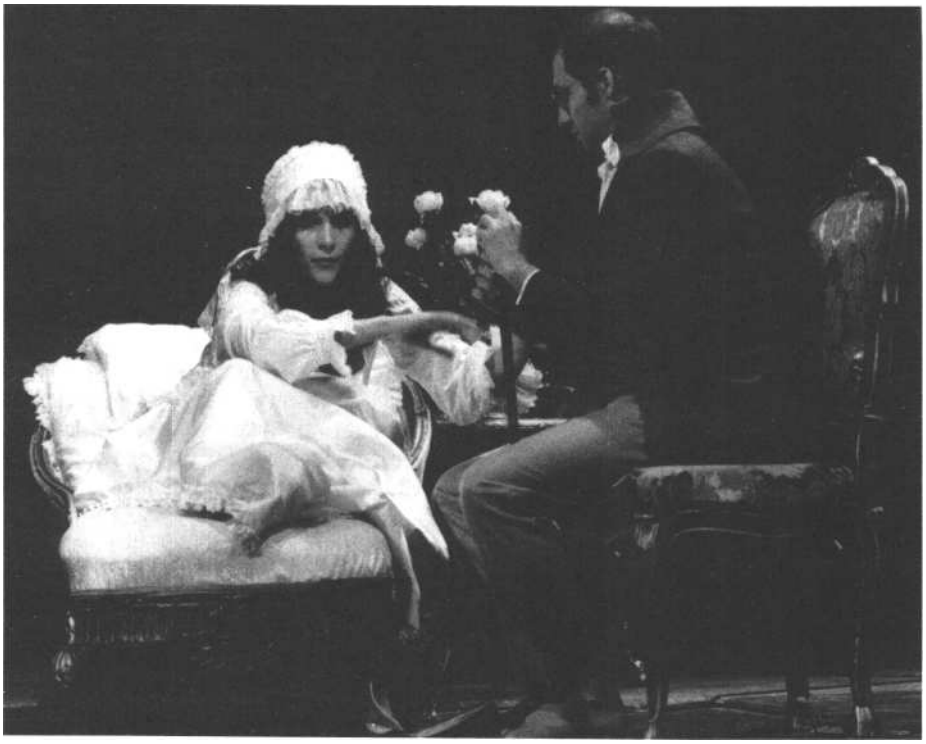
Coline Serreau: Nézd meg, ki az! (Nyúl Nyúl) (Merlin Színház)
Fordította: Litvai Nelli. *Díszlet-jelmez:* Balla Margit. *Zene:* Melis László. *Dramaturg, dalszövegek:* Lőrinczy Attila. *A rendező munkatársa:* Szakács Ági. *Rendezte:* Deák Krisztina.
Szereplők: Margitai Ági, Végvári Tamás, Pásztor Tibor, Koleszár Bazil Péter, Horváth Ákos, Orosz Anna, Bozó Andrea, Kalmár Tamás, Falvay Klári, Kolozsvári Dóra, Orosz Róbert, Kupcsok Zoltán.

RADNÓTI SÁNDOR

HÁBORÚ ÉS BÁL

PISCATOR: HÁBORÚ ÉS BÉKE

Vígszínház *Háború* és béke-előadásának rendkívüli élményt köszönhetek: kedvem támadt újraolvasni a *Háború és békét.* Ha jó néhány néző (és színész) el- vagy újraolvasta Tolsztoj regényét, máris érdemes volt bemutatni. Ezt teljes komolysággal mondom. A színház számos funkciója között ez is egy - kedvet csinálni az irodalomhoz. Tudom persze, hogy lehet ezt visszájáról is nézni, és az olvasás-szociológia régi problémája, hogy az „olvastam" válasz mögött gyakran csak egy-egy híres könyv filmváltozatának, televíziós feldolgozásának, *100 híres* regény-szerű tematikus összefoglalásának vagy éppen színházi előadásának emléke áll. De azért ezt sem szabad lebecsülni. *A klasszikus* műalkotás egy lehetséges meghatározása, hogy akkor is ismerjük, ha nem ismerjük. *A Mona Lisát* akkor is láttuk, ha nem voltunk sohasem Párizsban. Pierre Bezuhov gróf, Andrej Bolkonszkij herceg, Natasa Rosztova grófnő pedig akkor is európai kulturális mitológiánk szereplője, ha történetesen nem olvastuk végig az (én kiadásomban) mintegy 1600 könyvoldalt.



Balázsovits Edit (Natasa) és Rudolf Péter (Pierre)

Erwin Piscator (1893-1966) feldolgozása a regény hagyatékát is hangsúlyozza. A sztorival és a drámai jelenetekkel nem helyettesíti *a könyvet,* hanem a könyv *fellapozását,* illetve fellapozóját magát is színre állítja a Mesélő, a narrátor alakjában. Piscator tervét a világháborúk kora aktualizálta, megvalósítását egyszerre késleltette és tartotta életben. Majd' negyedszázadnyi előkészület után, 1955-ben volt az ősbemutatója, s négy évvel később már föltűnt egyszer a Vígszínház színpadán. A harminchét évvel későbbi reprízt most az indokolja, hogy a világháborúk kora nem szűnt meg, csak szétaprózódott. Az új vígszínházi változat készítői, Spiró György, Valló Péter & al. a háborúra és békére vonatkozó narrátorszöveget ki is terjesztették napjainkig. Az a *heves* aktualitás, amelyet az eredeti változatban, mondjuk, Napóleon és Hitler párhuzama gerjeszthetett, persze kilúgozódott, hűvösebb általánosság került a helyére, s ez is a színielőadás irodalmi jellegét nyomatékosítja.

A narrátort mint a színdarab alapját képező könyv ismertetőjét nehéz elhelyezni a színpadon. A valaha merésznek tűnő ötlet sokat vesztett *charme*jából, és a rendezés nem is tud mit kezdeni vele. Az egyszerű, sötét öltözék és a modern szemüveg hagyományosan elválasztja a játéktól, s ezt indokolja is a játékmesteri, a föllapozó, a kommentáló, a mese szálait összekötő és a filozofáló funkció. A néző tudomásul veszi mint konvenciót, hogy a mesélő ugyan jelen van, de nem a játék terében van jelen. Ennek a feladatnak szép és intelligens dikcióval tesz eleget Hegedűs D. Géza. Nem is kellene több. Ez azonban talán túl száraznak tűnhetett, és ezért a rendező két egymással ellentétes játékfeladattal ruházza föl: egyszer belép a színjáték terébe, és maga is szereplővé válik, másszor pedig a (nekem személy szerint fölötte rokonszenves, de mégiscsak az intellektuális mivoltot sablonszerűen jellemző) modern, rövid szárú *pipára gyújtással* mintegy privát játékot játszik a színpadi történés játéka mellett, s mesterkélten túlhangsúlyozza különállását. Mindez a bizonyára Piscatortól eredő harmadik funkcióval együtt- hogy ugyanis a narrátor néha *interjút készít* a történelmi személyiségekkel - meglehetősen zavarossá teszi helyzetét.

A történelmi személyiségek - Kutuzov, Sándor cár és Napóleon - különállását ebben az előadásban térbeli elhelyezésük *emelt* volta biztosítja: Napóleon esetében, aki egy kinyúló hasábon mintegy oszlopszentként jeleníti meg önmaga szobrát, de a magasba azért egy kandeláber is elkíséri égő gyertyáival, ez groteszkül esetleges ötletnek tűnik.

Nem is ebben van talán a rendező becsvágya, hanem abban a *tablóban,* amelyben a bál és a csata összekeveredik, a bál forgatagában szanitécek visznek sebesülteket, és a táncosok a becsapódó lövedéktől holtan vagy sebesülten omlanak össze. E jelenet többszöri ismétlése arra a rendezői szándékra utalhat, hogy ez legyen az előadás *emblémája.* De ez elég külsődleges ötlet, mert nincs szerves összefüggésben az előadás más elemeivel, irodalmi alapjáról és előképéről nem is szólva. Mit *mond* ez a jelenet? Háború és béke olyatén *ellentétéről* beszél, amelyben a béke *gyanútlan bálként* jeleníthető meg, amelyet idegen, nem várt módon szakít félbe a háború. Létezik ilyen közhely háborúról és békéről, s létezik az utólagos értetlenség vagy szemrehányás, hogy az emberek gyanútlanságukban nem észlelték a közeledő fenyegetést. Ez nálunk lehetetlen - mondják, noha közel-ben csapkod a gránát. (Például a közép-európai zsidóság túlélői gyakran kaptak ilyen szemrehányást maguktól, másoktól a második világ-háború után.) *A Háború és béke* kontextusában azonban nincs fő helye ennek a gondolatnak.* Mert ugyan kinek lehet ilyesmit szemére vetni? Ha embercsoportnak, tömegnek, akkor azt mondhatjuk, hogy ezeknek ugyan Tolsztojnál rendkívüli jelentőségük van, de nem ilyen természetű. Korántsem gyanútlan: az akarnokok csoportja éppenséggel meglovagolja a háborút, a tömeg mélyárama pedig (amit Kutuzov testesít meg) a nem cselekvés türelmével és kivárásával győzedelmeskedik. A Neumann-Piscator-Prüfer-Valló-Spiró-stb.-féle fel-dolgozásban pedig ezek a motívumok teljesen ki is vannak iktatva. A mély és tépelődő *alakok* ugyan sokat foglalkoznak a háború irracionalitásával - az austerlitzi csatasíkon az égboltot fölfedező sebesült Andrej az ilyesfajta irodalmi ábrázolások halhatatlan archetípusa-, de ezek a meditációk éppen fordított természetűek: egy háborús játékokat játszó, Napóleon- és/vagy cárimádó, párbajozó, katonai becsvágyat dédelgető nemzedék tagjai fedezik fel játékaik hiú értelmetlenségét. (Ha analógiát keresünk, akkor ez inkább Piscator nemzedékének első és nem második világháborús tapasztalataival rokon.) Marad az első bálozó gyermeklány, Natasa tekintete, amely *kezdetben* valóban gyanútlan, de hát ez nem lehet a történelmi tabló szemszöge, mert kezdetben mindannyian gyanútlanok vagyunk.

Pierre Bezuhovot Rudolf Péter játssza. A színész *teste* Pierre-képzetünknek tökéletesen ellentmond, és ez nem azért aggályos, mert a rendező választásával szakít a filmes és színházi megszemélyesítések Tolsztoj képzeletéhez ragaszkodó konvenciójával, hanem azért, mert egy másik konvencióval helyettesíti, amely szerint az értelmiségi tépelődő satnya, alacsony, ritkuló hajú. Az „eredeti" Pierre alakjában a töprengő szellem és a vívódó lélek hatalmas, kövér testbe van zárva, amely duhaj kilengésekre képes; indulatának minduntalan számot kell vetnie erejével, és ez tétovaságának, gátlásosságának fizikai oka. Rudolf ebbe az irányba nem bontakoztathatja ki figuráját. Alakítása mégsem csalódás, mert gazdagon és - hogy úgy mondjam -

Nem állítom, hogy ne lehetne ilyen szellemű megállapítást a *Háború* és békében találni. Például: „Hiába közeledett az ellenség Moszkva felé, a moszkvaiak semmivel sem szemlélték komolyabban a helyzetüket, sőt ellenkezőleg, még könnyelműbben..." Harmadik könyv, I. rész. 17. Mégis, a történet ellaposítása ezt a középpontba állítani. Másutt ezt olvassuk: „És ez a tudat, sőt ami még több: annak előérzete, hogy Moszkva elesik, benne élt ezernyolcszáztizenkettő egész moszkvai orosz társadalmában." Harmadik könyv, III. rész. 5.

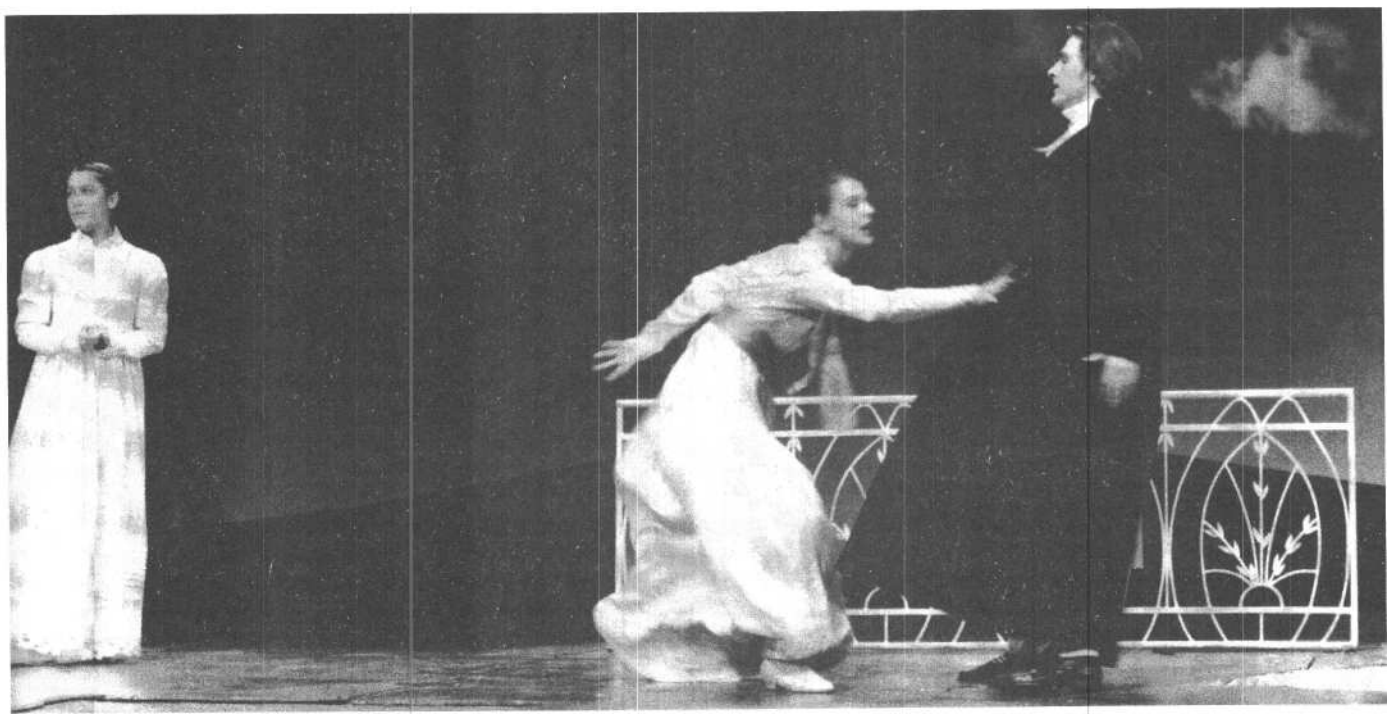
állandó szellemi háttérsugárzással jeleníti meg a világirodalom talán legnagyobb - főhőssé váló - rezonőrjét. Sajnálattal kell megállapítanom viszont, hogy Alföldi Róbert Andrej-alakítása az elkerülhetetlen összehasonlításban csalódást kelt. Nehéz megmondani, miért, mert sem a színészi tehetség, sem a lelkiismeretes munka nem tagadható. Jelzésre szorítkozom: Andrej - nemcsak a regény, hanem a szerep szerint is - érett férfi; Alföldi domborításában viszont- *fiú.* Ez apjához való viszonyának kivételével minden jelentős viszonyában - Pierre, Liza, Natasa - nem indokolható elmozdulásokat okoz. A botcsinálta színibíráló, mint a sorok írója, a Natasát alakító Balázsovits Edit főiskolai hallgató első jelentős próbálkozását nem értékelheti, mert olyan - jórészt jóslásokat és feltételezéseket tartalmazó - elemzésbe kellene bocsátkoznia, amelyre nem érez magában képességet. Nyugtázom tehát, ami érzékileg jelen van és szembetűnő: bájos, naiv, eleven. Talán csak később dől el, hogy személyiségét kölcsönözte-e színpadi rátermettséggel Natasának, vagy ábrázolta.

Ahol viszont mégis meg kell próbálkoznom az - érett - színészi mesterség valamiféle jellemzésével, az Kállai Ferenc öreg hercege, mert ennek az alakításnak olyan túlsúlya van, hogy az előadás egyáltalán nem értékelhető nélküle. Kállai *mint vendég* persze abban az értelemben is vendégszereplő, ahogyan a híres Wagner-tenor: Wolfgang Windgassen hozta magával mindenhová arany Lohengrin-ruháját, függetlenül az éppen adott rendezés koncepciójától, jelmeztervétől. Kállai is hozta magával élete nagy szerepeinek tradícióját, és Valló rendezésének visszafogottabb, stilizáltabb színészvezetésétől elütő módon a naturalisztikusabb színészi stílust. Ez azonban valóban csak stílus; részletező, aprólékosan kidolgozott játékot jelent, amely meg is maradhatna a minuciozitás kiterjedt fölszínén. Kállai játékának azonban mélysége van, amely - hiába ismerjük fel számos alakításának emlékét - az öreg Bolkonszkij figurájának sajátja. Nem tudom, a Mester vette-e magának a fáradságot, hogy erre a szerepére készülve Tolsztojt olvasson. Talán nem is érdekes ez a kérdés. En mindenesetre most, hogy újraolvastam *a Háború és békét,* őt és csak őt valóban bele tudtam képzelni az olvasottakba. Ahogy azt a „Csókolj meg - itt" gesztust csinálja! S bizonyos értelemben ez a különállás a *többiek* színészi játékától funkcionális a darabban, hiszen ahogy a színész egy olyan klasszikus színjátszás egyik utolsó képviselője Magyarországon, amely talán jelentősebb, nagyobb szabású a mainál, noha nyilvánvalóan éppen nem „mai", egyszerre reflektálatlanabb és individuálisabb annál, ugyanúgy az öreg Bolkonszkij is kiveszőben lévő képviselője egy bizonyosabb, kevesebb tépelődést, önmeghatározást igénylő és *ezért* nagyobb szabású alakokat és szörnyetegeket, kevésbé individualistákat, de inkább individuumokat létrehozó életformának. Kállai alakításának túlsúlya valami eredeti tolsztoji elemet hoz be az egyébként elavult és sem az aktualizálással, sem a rendezéssel nem javított adaptációba. Tolsztojnál ugyanis Kutuzov és az öreg Bolkonszkij között - noha csak megemlékeznek egymásról, de nem is találkoznak a regényben - szoros kapcsolat áll fönn, mint a régi, nagy generáció két reprezentatív képviselője között. Az egyik a világszínpadon áll, a másik - a regény idején már - csak a család és a birtok kis színpadán, s noha az egyik a nagyszínpadon alárendeli akaratát az események elkerülhetetlen menetének, a másik a kis színpadon mindenki akaratát zsarnoki módon a sajátja alá rendeli, mégis ugyanaz, a meglehet, korlátolt, de mégis biztos alapot jelentő világlátás és világban benne állás jellemzi őket, melyet Pierre-nek megannyi botladozás után *újra* kell teremtenie: utolsó, kétségbeesett, nagyszínpadi kísérlete (a Napóleon elleni merényletről való álmodozás) után a kis világ, a kis színpad kerül élete középpontjába.

Ezt jelzi a tapsrendbe beillesztett, Bergman Varázsfuvolájából kölcsönzött ötlet: ahogy ott Papageno és Papagena, itt Pierre és Natasa családi boldogságát mutatja, hogy cseperedő gyermekeikkel együtt jelennek meg.

Alfred Neumann-Erwin Piscator-Guntram Prüfer: Háború és béke (Vígszínház)
Lev Tolsztoj regénye nyomán a vígszínházi változatot készítette: Spiró György és *Valló Péter, valamint Almási-Tóth András f. h., Radnóti Zsuzsa és Rácz Erzsébet. Fordította:* Szántó Judit. *Díszlet:* Szlávik András. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Melis László. *Mozgás:* Pintér Tamás. *Video:* Geréb Anna és Szakács Andrea. *Koreográfia:* Bodor Johanna. *Asszisztens:* Lévai Ágnes és Viszt Attila. *Rendezte:* Valló Péter.
Szereplők: Hegedűs D. Géza, Rudolf Péter, Alföldi Róbert, Kállai Ferenc m. v., Kéri Kitty, Murányi Tünde, Balázsovits Edit f. h., Igó Eva, Kállóy Molnár Péter, Lukács Sándor, Király Attila, Szoboszlay Sándor, Selmeczi Roland, Gesztesi Károly, Vallai Péter, Fonyó József, Csőre Gábor f. h.

Murányi Tünde (Marja) Balázsovits Edit és Alföldi Róbert (Andrej)
(Koncz Zsuzsa felvételei)



BÉRCZES LÁSZLÓ

A SZERZŐ SZÁNDÉKA, A SZÖVEG SZÁNDÉKA

BESZÉLGETÉS KISS CSABÁVAL ÉS PARTI NAGY LAJOSSAL

Egy rendező és egy író volt az októberi SZÍNHÁZ-est két vendége. Egymás mellé a kritikusok szavazatai sodorták őket: Kiss Csaba a győri Padlásszínház produkcióiért, Parti Nagy Lajos pedig az évad legjobb új magyar drámájáért kapott díjat. Előadásaik egyébként az Országos Színházi Találkozón is szerepeltek, sőt mind *a Macbeth,* mind a *Mauzóleuma* díjazottak közé került. Az októberi beszélgetés második részében elsősorban erről a két előadásról voltszó. Mielőtt azonban eljutottunk az úgynevezett szakmai kérdésekhez, sok egyéb elhangzott: nevek, papírok, kaposvári bokszmeccsek...

Kiss Csaba

- Csaba, amikor Erdélyben szóba kerül a neved - és gyakran szóba kerül -, mindenki így emleget téged: „a Kabát". Honnan ez a fura becenév?

K. Cs.: A Kabát eredetileg egy amatőr színház neve volt Kolozsvárott a nyolcvanas években. Összesen öt előadást tartott - ez egyben öt premiert is jelentett. Vagyis mindent egyszer játszottunk. Egy barátommal vezettük a színházat. A barátom azóta Londonban él, és értelmi fogyatékos gyerekek agyagműhelyét vezeti, én pedig Magyarországra települtem. Nagyon radikális, vad színház volt a Kabát. Aki a mostani munkáimat látja, el sem tudja képzelni, hogy ez az ember egykor egy szál ágyékkötőben, tetőtől talpig véresen rohangált, és ógörögül üvöltözött a színpadon. Ez egyéb-ként a *Prométheusz* című rockoperában történt - óriási sikerünk volt, aminek oka persze az volt, hogy az egyetlen „avantgárd" együttes voltunk azon a vidéken. E siker következményeként mindazokat, akik ehhez a társasághoz tartoztak, beidézték a rendőrségre, és jó néhány embert kirúgtak az egyetemről.

- Miben állt az „ avantgárd" jelleg?

K. Cs.: Mondok egy példát: a kétszereplősre redukált *Romeo és Júliát Idegössze-roppanás* címmel játszottuk...

- ...feltételezem, egyszer.

K. Cs.: Természetesen. Az előadás alapgondolata az volt, hogy egy idegbeteg városban bizony még a szerelem is tiltva van. Az ideges várost, „Veronát" hangyák lakták. Mondtuk a shakespeare-i vagy éppen nem shakespeare-i szöveget, az asztalon pedig sok száz hangya mászkált. Egy idő után majd' minden néző vakaródzni kezdett - pedig az asztalról egyetlen hangya sem mászott le... Szóval ilyeneket csináltunk. Ez volt a Kabát.

– En úgy tudtam, hogy ez a te neved volt.

K. Cs.: Ketten voltunk Kabátok. Endre, a társam volta vatelines, én voltam a lóden.

– Mikor Jöttél át Magyarországra, és miről van „papírod"?

K. Cs.: Tartalékos őrmester és fizikus vagyok. 1985-ben jöttem át, és egy szakközépiskolában fizikát tanítottam nyolc hónapon át. Aztán felvettek a színművészeti főiskolára dramaturg szakra.

– Lajos, a kérdéskör egyelőre azonos: név és papírok.

P. N. L.: A nevem Nagy Lajos, a személyimben is ez szerepel. Apám anyja Parti, és tizenhét éves koromban, amikor a Jelenkorban először közölték egy írásomat, odabiggyesztettem ezt a nevem elé, mert a szerkesztő, Pákolitz István felhívta a figyelmemet arra a kétségtelen tényre, hogy Nagy Lajos már volta magyar irodalomban. Parti - akkor furcsa volt, mára már megszoktam, rajtam maradt, rám büdösödött, mint egy régi „Kabát". A napokban kérdezte meg valaki, talán a villanyszámlás: *„Ivel vagy ipszilonnal?"* Hát igen, mostanában mindenki partykra jár, a telefonban is partyvonal van, és egyáltalán, minden ipszilonosan bepartysodott - mintha egy kis stichet kapott volna ez a név. De erről nem én tehetek, hanem a világ. Papírom különben a pécsi tanárképző főiskola magyar-történelem szakáról van 1977-ből. Kaptam egy igazolást a marxista-leninista egyetemről is, ahová egyéves esztétika továbbképzésre jártam. Ez 1982-ben történt, ami-kor a Jelenkor főszerkesztőjét, Szederkényi Ervint megfenyegették, hogy baj lesz, ha senkit nem tud beiskolázni közülünk. Én voltam a legkisebb - beiskoláztak.

- Három tanár ül tehát itt: én nyolc évig tanítottam egy középiskolában, Csaba nyolc hó-napig...

P. N. L.: ...én csak a kötelező gyakorlatot teljesítettem. Eszem-be sem jutott tanítani. A gyerekek-kel nem volt semmi baj, de a tanári szobák! A hetvenes években ezek a szobák teli voltak úttörő-vezetőkkel és tanácsi macákkal. Nem tudtam elképzelni, hogy én ott kollégáskodjak. Különben is, akkoriban már írtam. Igaz, nem színdarabokat, hanem verseket, később pedig prózát.

– Feltételezem hát, hogy Csaba életébe jóval hamarabb belépett a színház. Márcsak azért is, mert Kolozsvárott a hetvenes-nyolcvanas évek-ben Harag György, majd Tompa Gábor vezetése alatt kiváló előadások születtek.

K. Cs.: Ez igaz, csakhogy én is, mint általában az egyetemisták többsége, kerültem a hagyományos kőszínházat. Úgy tapasztaltam, ez mindig minden egyetemi városban így működött és működik ma is, Antisznobizmus ez, ami akkoriban rám is jellemző volt. És ha őszinte akarok lenni, meghatározó gyerekkori színházi élményem sincs - annak ellenére, hogy Erdélyben még a gyerekek számára is sokkal inkább „ügy" a színház, mint Magyarországon.

– Parti Nagy Lajosnak viszont bizonyosan van meghatározó gyerekkori színházi élménye, legalábbis erről olvastam évekkel ezelőtt egyik írásodban...

P. N. L.: A Se dobok...-kötetben jelent meg *Inak cukra* címmel ez az írás. A hatvanas évek elején Kaposvárott éltünk. Nagyon kövér kisgye-

rek voltam, és anyám beíratott „valami sportra" - ez a sport a bokszolás volt. Bennünket, sportiskolásokat el-elvittek bokszversenyeket nézni. Abban az időben az ökölvívó-csapatbajnokságokat a színházakban rendezték. Azt hiszem, hogy az azóta legendássá vált kaposvári színházban akkoriban *a Cigánybárón* meg a bokszversenyeken volt telt ház. Minket a zenekari árokba állítottak, onnan bámultuk a bokszolók lábát meg a kilógó tököket... Így telt a vasárnap délelőtt. Színházi élménnyel.

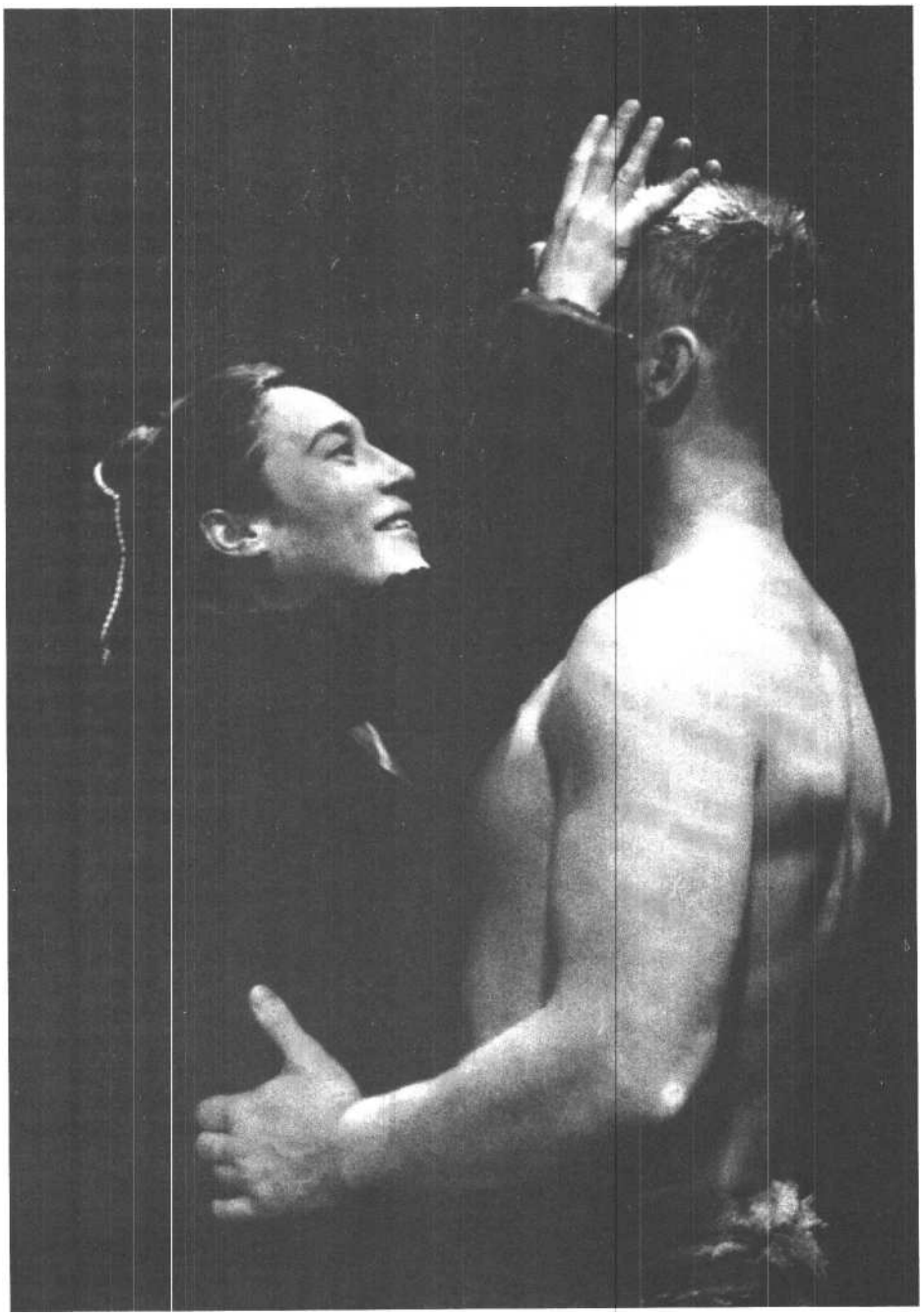
II.

- Kiss Csaba kolozsvári avantgárd „Kabátja" *elbizonytalanított: azóta elkövetett Moliére-, Beckett-, Goldoni-, Shakespeare-átírásaid látszólag ártatlan tettek a* Romeo és Júlia *hangyáihoz képest. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy „átirataid" igenis radikális megoldásokat jelentettek színházi életünkben. Tulajdonképpen miért van szükséged a klasszikusokra, miért ,,bántod" őket éppen te, aki magad is írsz darabokat?*

K. Cs.: Engem nagyon meglep az, hogy az átírás ekkora „szám". Posztmodern korban élünk, amikor mindenki csapból folyatva idézi a világirodalmat. De azaz igazság, hogy miközben határtalanul liberálisnak próbálunk mutatkozni, ultrakonzervatívak vagyunk. Nem a konkrét megoldásokat vizsgáljuk, hanem magát az átírás tényét. Te is ezt teszed most. En nem átírni akarok, hanem pontos előadást csinálni. Shakespeare-nél Banquo arctalanul funkcionál. Így „könnyű" őt eltenni láb alól. De ha Macbeth az egyik legjobb barátját öli meg, az már izgalmas és emberileg-színházilag gazdag helyzet. Egy sok szöveggel ellátott statiszta kinyírása engem, a nézőt nem ráz meg - legfeljebb, ha kellőképp véres, elborzaszt, mint egy utcai baleset. Am ennek semmi köze ahhoz a dosztojevszkiji viszonyrendszerhez, amelyet én ebben a négyszereplős Macbethben meg szerettem volna valósítani.

- A négy szereplő között természetesen nem „fér el" három boszorkány, sőt, egy sem. Szövegüket, azaz jóslatukat a darab elején átadod Macduffnak, aki szeretetteljes haveri viccelődés közben mintegy véletlenül említi szívbéli barátja, Macbeth fényes jövőjét. Az előadás valóban gyönyörűen beszél három férfiember barátságáról és annak szétesésérol - viszont, nyilván tudatosan, kinyested a dráma transzcendens, irracionális vonulatát, mondhatni: racionalizáltad Shakespeare-t.

K. Cs.: Nem hiszem, hogy egyetlen előadás tartalmazni tudja mindazt, amit a Macbethbe rejtett a szerző. Nem mellékes szempontom volt az, hogy az általam látott összes Macbeth-előadásban izzadságszagúak voltak a boszorkányjelenetek. Általában az a kérdés, kik is ezek a lények, és milyen trükkökkel mutassuk meg őket. De még ha lehetne is trükközni a Padlásszínházban - nemigen lehet -, számomra másodlagos megoldás lenne azon morfondírozni, férfiak vagy nők a boszorkányok, és vajon kékes fényekkel világítsuk őket avagy pirossal... Akárhogyan is, én úgy érzem, ezek a jóslatok nem kívülről jönnek, hanem Macbeth titkolt álmait-vágyait tükrözik. Az ilyeneken az ember általában úrrá tud lenni, kivéve a szélsőségesen diadalmas vagy kétségbeesett, vagy éppen ágyszagúan intim pillanatokat. Ez pedig *a* Macbethben mind adott: egy szörnyűséges csata után együtt van három igazi jó barát. Macbeth számára kivételesen nagy nap ez: szinte egymaga nyerte meg a csatát. A tömeg éljenzi, ö eufóriában lebeg - ha ekkor mintegy baráti hülyéskedésből, de elhangzik: „király leszel", nos, nem lehet nem „meghallani". Aztán találkozik a Ladyvel, aki tovább erősíti alig kimondott szándékait. De szerintem ez az ambí-



Nyakó Júlia (Lady) és Horváth Lajos Ottó (Macbeth) a győri Padlásszínház előadásában (Benda Iván felvételei)

Parti Nagy Lajos

ció nem most születik meg bennük: valószínűleg sokszor, mondjuk szeretkezés előtt, után, helyett beszéltek ők már erről. Én a baráti-szerelmi viszonyokban véltem megtalálni Macbeth tetteinek mozgatóit - látszólag racionalizáltam tehát Shakespeare-t. Az előadás metafizikai szintjét a zenétől reméltem, ezt a metafizikát „rendeltem meg" Melis Lászlótól, a zeneszerzőtől, aki „szállította" is a rendelést. A hallucinatív jellegű monológzenék számomra nagyon megerősítik azt a végletességet, amelyben Macbeth az első pillanattól leledzik.

- A shakespeare-i szöveg átigazításának vannak kevésbé „koncepciózus", hétköznapi, ám nem kevésbé durva megoldásai is: a jóslatok után folytatódik a baráti heccelődés, Banquo és Macduff azzal froclizzák barátjukat, hogy mennyi marhát kell majd levágnia a király és kísérete látogatásakor.

K. Cs.: Az átírásnak ezek a legpimaszabb és fű alatt ható módszerei: a néző önkéntelenül megszereti ezeket a középkori idegeneket. „Hisz ezek olyanok, mint te meg én", gondolja magában, és észre sem veszi, már drukkol nekik. Ez pedig bizonyosan egybeesik a szerző szándékával.

- A Hajónapló nulladik számában is írtál a győri Macbeth *ről, és abban az írásban is folyton a szerző szándékát emlegetted. Honnan ismered te a szerző szándékát?*

K. Cs.: A szerző pontos szándékát nem ismerhetem. De a szövegből kikövetkeztethetem - bárki kikövetkeztetheti -, milyen hatást akart elérni az író. Shakespeare azért írta a „szöveget", hogy hasson. En nem irodalmárként, hanem színházi emberként keresem Shakespeare-t, azaz azt a hatást, amiért a szöveg született. Ilyen értelemben tehát nem a szöveget akarom megfejteni. Macbethet az győzheti le, akit „nem asszony szült". Mit jelent ez? Azt, ami Macduffról később kiderül: őt „idő előtt az anyjából kellett kivágni". Ez Shakespeare korában döbbenetes esemény lehetett, végül is felért egy gyilkossággal: vagy az anyát, vagy a születendő gyereket mentették, vagy épp a halott anyából vágták ki a még élő gyereket. Borzasztó, nem? Az tehát, hogy valaki így született, nem volt valószerűbb, mint hogy a birnami erdő elindul Dunsinane vára felé. Ma, a császármetszések korában ezzel a szöveggel lehetetlen elérni azt a hatást, amikor a nézőt érzéki csoda éri: „Úristen, ez nem lehet igaz!" Ha tehát hű akarok lenni Shakespeare-hez, akkor nem a szövegét őrzöm mindenáron, hanem azt a hatást próbálom más korban más eszközökkel elérni, amit ő akarhatott.

– Első Shakespeare-rendezésedben, a Hamletben *még megőrizted a szellemet. Márpedig egy halott visszajáró szellemében sem hiszünk ma úgy, minta középkorban.*

K. Cs.: Nem igazi, földöntúli szellemet vittünk színre, hanem arra törekedtünk, hogy Hamlet abban az állapotban lássa viszont apját, amilyen az a halála pillanatában volt: véres, halálos görcsöktől torzult emberként. A mi antihamletiánus korunkban, amikor nem a bosszúban, hanem a jogi orvoslásban hiszünk, a szellem megjelenésekor nem nyílik ki a bicska a zsebünkben. Az akkori néző gyilkosságra ösztökélte Hamletet, aki ehhez a várakozáshoz képest habozott. Mi viszont vele hezitálunk. Ezért szerettem volna erős, érzéki, fiziológiai hatást kelteni a szellemmel: Hamlet ne csak a gyilkosság tényétől, hanem a látványtól is borzadjon el. De ha most rendezném a *Hamletet,* akkor még radikálisabb „szellemtelenítéshez" folyamodnék: Hamlet apját nem ölnék meg, csupán „elfekvőbe" raknák valahol a palotában. Nyomorékként, beszámíthatatlan állapotban ott kísértene a termekben, és egy tiszta pillanatában megszólítaná fiát: "Ezt tette velem a méreg, bosszulj meg!"

- Maradjunk a „szerzői szándéknál": a Hajónapló első számát Parti Nagy Lajos széljegyzetelte. Az egyik oldalon aláhúztad ezt a jelzős szerkezetet, és odaírtad felkiáltójellel: „a szöveg szándéka!"

P. N. L.: A szerzői szándék meglehetősen maszatos valami, amelyet utólag lehetetlen pontosan kihámozni. A szöveg viszont bizonyos határokig engedi magát elemezni, és ezáltal lehet például olyan eredményre jutni, amilyenre Csaba jutott a *Macbeth* esetében. Az előadás létrehozói szempontjából másod- vagy harmadlagos, mit gondolt eredetileg a szerző. Az azért ártani nem árt, ha a rendező beszél az íróval, vagy foglalkoznak annak recepciójával. A lényeg mindenesetre az, hogy a szöveg szándéka többé-kevésbé kideríthető, a szerzőé alig.

– Shakespeare esetében ez igaz, te viszont „élő klasszikusként" egyelőre meg tudod nehezíteni a rendező életét.

P. N. L.: Szerintem nem nehezítem. Erről persze Máté Gábor és a *Mauzóleum* szereplői tudnának hitelesen nyilatkozni.

– Az Ellenfényben olvasható veled egy interjú, amiben azt mondod, hogy ha a te szándékod érvényesül, akkora Mauzóleum*ban kevesebb a történés. Mintha a bátorságot kéméd számon a színházcsinálókon.*

P. N. L.: Tudod, ha ezt egy fél mondattal elintézem, mint tettem azt az interjúban, akkor én

könnyen vagyok bátor. Ám ha ki akarom fejteni, akkor magam is a kibúvókat keresem. Engem felkért a Katona József Színház, hogy írjak a társulat számára egy darabot. Nem lévén drámaíró, nem azon jár állandóan az eszem, hogy éppen milyen színpadi víziókat tudnék rögzíteni, tehát csak arra tudtam építeni, amihez valamelyest értek. Ez pedig a szövegírás. Írtam hát egy szöveget, ami ha akarom, dráma, ha akarom, nem. En persze akként gondoltam el -miközben tudtam, hogy itt akció helyett dikció van, sőt, azt akartam szinte kiprovokálni, mit bír el ez a nyelv az élő színházi térben. Ez mint szándék bizonyára kevés, másfelől pedig mérhetetlen önhittségre és pofátlanság ra vall. De higgyétek el, meg tudtam volna én ezt akcióilag bolondítani. Beléptethettem volna mindenféle eseményeket a magyar valóságból, de ehhez nagyon nem volt kedvem. *Ebben a térben nyelv van, beszéd van.* Aztán jött Máté Gábor, akivel abszolút értjük egymást, és persze mondta, hogy ez így nem lesz jó.

*- Például mi nem lesz „ * " jó?*

P. N. L.: Semmi lényeges nem jut eszembe, ugyanis nem kardinális kérdésekről, hanem apróságokról volt szó. Egyetlen szempont volt csak: a lehetőségek szerint minél több akció kerüljön a darabba, ami nyilvánvalóan jót telt az előadásnak. Nem volt ez ellenemre, de az is igaz, hogy a „szerzői szándékhoz" képest egy picit túlságosan realista mű született. Es az is igaz, hogy a Katonában egy picit mindenki megijedt: Jézus Mária, mi lesz ebből? Az-

Takátsy Péter (Lapos Elemér) és Horváth József (Paparuska Károly) (Koncz Zsuzsa felvételei)

tán valahogy bejött a dolog, a szöveg „színházként üzemel". Ebből a szövegből első előadásban ennek kellett születnie. Most, egy újabb előadásban már Gáborék is mernének bátrabbak lenni. De a Katona társulata csak a realizmus irányába merhet bátor lenni - ehhez értenek, de ehhez nagyon. En persze el tudnám ezt képzelni akár oratorikus műként is, kérdés, beszélhetnénk-e akkor még színházról. A kritikák általában dicsérték a *Mauzóleumot,* de azt azért mindenki beleszőtte a mondandójába, hogy ez nem dráma. Es ez igaz. Ez tényleg nem dráma.

– Amikor te másfajta előadásról beszélsz, akkor előtted mi jelenik meg?

P. N. L.: Mindenképpen egy szürreális világ. Olyan, amelyből nem tudok azonnal visszakövetkeztetni egy józsefvárosi közegre. Valami nagyszínpadi őrületet látok magam előtt, mert úgy képzelem, hogy ehhez a szöveghez tér kell. Az nem olyan izgalmas, hogy ezek az emberek be vannak zárva, és velük együtt mi is be vagyunk zárva egy szűk, kicsi helyre. Igazán izgalmas az lenne, ha egy végtelen tér lenne bezárva. Ezekre a képzelgésekre nem lehet persze előadást építeni - Máté Gábor és a színészek, akiknek őszinte köszönettel tartozom, szerencsére jóval konkrétabb elképzelésekkel fogtak a munkához.

– Mondtad az imént, gyakran mondod, „ez nem dráma". Még gyakrabban szoktad mondani, szinte mániákusan hajtogatod, „én nem vagyok drámaíró". Ugyanakkor e pillanatban két szövegedet játsszák Budapesten - a Mauzóleumot és A test angyalát -, *a kolozsvári színház hamarosan bemutatja az* Ibusárt...

P. N. L.: Rendben van, drámaíró vagyok. A folytonos tagadással arra akarok utalni, hogy az, aki ennyire reménytelenül szövegben és papírban gondolkodik, mint én, aki többre becsül egy valamirevaló jelzős szerkezetet, mint egy színpadi szituációt, az akkor sem drámaíró, ha egész életét színpadra szánt szövegek írásával tölti. Drámaírónak lenni - ez nem szándék, hanem alkat, attitűd kérdése.

- A szabadkozásod akár azt is jelentheti, hogy az „ irodalomból néha sajnos le kell ereszkedni a színházba".

P. N. L.: Igen, sajnos ebben az eltorzult kulturális térben, amelyben közlekedünk, akár ezt is jelentheti - szerzői szándéktól függetlenül. Az tény, hogy a dráma is szövegből szüle-tik, érdemes tehát azt a szöveget finomra, pontosra csiszolni. Es nem tagadhatom, van ben-nem egy pici averzió bizonyos színházi szövegekkel kapcsolatban, amelyek esetleg erős színpadi helyzeteket vázolnak fel, de a monda-tok nem állnak meg a lábukon. Ugyanakkor van bennem csodálat is: most, hogy picit be-leláttam, megéreztem, milyen hatalmas má kony a színház. Legszívesebben védeném magamat tőle, mert könnyen beszippanthatja az embert. Az írói létezés radikálisan magányos tevékenység, ehhez képest elementáris élmény csapatba kerülni. Márpedig a jó színház ezt kínálja. Az általad is említett tiltakozásomat főleg ez mozgatja: féltem szabad és magányos írói létezésemet. Mindenesetre egyelőre nem tervezem, hogy a közeljövőben drámát, dramatikus művet írok. Ugyanakkor nem szakadtam el a színháztól, mert *a Mauzóleum* után Szilágyi Marival lefordítottam Schwab *Elnöknők* című drámáját, most pedig Radnóti Zsuzsa kért meg, hogy ... na, mit is kéne csinálnom: nem fordítani, nem átírni... Szóval van egy Michel Tremblay nevű kanadai drámaíró, aki jual nyelven írt egy darabot - ez egy furcsa kanadai dialektus. Született egy nyersfordítás, és ezzel kellene nekem valamit kezdeni: nemcsak fordítani, de nem is átírni, szóval valahogy „megnyelvezni", „megmagyarozni" kellene ezt a szöveget. Azt akarom ezzel jelezni, hogy noha „nem vagyok drámaíró", és most valóban nem írok darabot, a színháztól már nem szívesen szakadnék el. Azt hiszem, hiányozna.

– Az Elnöknők *nyilvánvalóan Parti Nagy-szöveg. Még akkor is, ha fordítás.*

P. N. L.: Esküszöm, hogy fordítás. Szilágyi Mari volt a garancia: szigorú volt, nem engedte, hogy „elszálljak". Pedig sokszor lett volna kedvem hozzá, egy jó kis jelzős szerkezetért sok mindent odaad az ember. Mulatságos, hogy a Schwab-ügynökség még így is reklamált, hogy sok a nyelvhelyességi hiba. Hát persze, hogy sok! Schwab is azzal a rontott nyelvvel dolgozik, amellyel én. Az Elnöknők tehát fordítás, a kanadai darab nem lesz az. A darab nem túl jó, olyan, mint egy közepes minőségű zacskós leves, amit meg kell egy kicsit bolondítani.

– Egyféleképpen rontod a nyelvet: a Mauzóleumban *mindenki egyformán beszél. Ez végül is érthető, hiszen ugyanabban a közegben élnek, egy bezártságon belüli egymásmellettiségben. Egyenrangú antihősök. El tudsz-e képzelni valódi hőst a darabjaidban?*

P. N. L.: Olyat, aki nagyot és merészet akar, majd különféle hányattatások után elbukik?

– Nem a bukás a lényeg, hanem az, hogy kiemelkedő személyiség, különb, minta másik.

P. N. L.: Szerintem *a Mauzóleumban* mindenki különb, mint a másik. Le kellene őket néznünk, mert az általunk felállított értékskála szerint ők nincsenek a topon? Az igaz, hogy nehezen tudtam volna elképzelni bárkit is, aki a tizedik percben hősiesen kinyitja a kaput. Durva az analógia, de most az jut eszembe, hogy ha az elmúlt húszhuszonöt évben azt tapasztalhattuk volna, hogy ebben az országban egyesek csak úgy nyitogatják a kapukat, akkor biztosan én is másként viszonyulnék a hősökhöz. Sokan kérdezték, miért gondolok ennyi rosszat a „hőseimről". Én ezt másként látom. Nem gondolok róluk rosszat, ahogyan magunkról, „magas értelmiségiekről" sem gondolok jót. Mi is a magunk rontott nyelvét használjuk - csak kevesebb a fantáziánk.

– Volt olyan kritika, amelyik azt állította, hogy nevetségessé teszed ezeket az embereket, és ezt azért tudod megtenni, mert nem szereted őket.

P. N. L.: Erre nincs mit mondanom. Kezdjek el öblögetni arról, hogy igenis szeretem őket?! Az a dolgom, hogy viszonylag tisztességesen beszéljek, írjak róluk. De nem ölelgetem őket nap mint nap könnyes szemmel, és nem élek ennyire ledurrant házban, és nem is vágyom arra, hogy ott éljek, és nem is szeretném nap mint nap ezekkel az emberekkel tölteni az időmet. Elem az átlagos magyar értelmiségi életét, mint az ittlévők közül bárki. Nyelvi szempontból pedig az a tapasztalatom, hogy ellentétben azzal, amit Spiró a nyolcvanas években rögzített: a nyelv nem neutralizálódik, nem minimalizálódik, hanem áttételeződik, mint a rák.

– Burjánzik a nyelvrontás?

P. N. L.: Valahogy úgy. Rettenetesen fantáziadúsan áttételeződik a közbeszéd. Ezt a nyelvet én már jól beszélem, tudnám beszélni vég nélkül - éppen ezért ki kell hátrálnom belőle. Ennyi a tervem a jövőre. Persze, tervezek még ezt-azt, szeretnék verseket írni, szeretném befejezni *A test angyala* című kisregényt, de tervezhetek én sok mindent, valójában minden ott, akkor, a papíron dől el.

- Vagyis követed a szöveg szándékát.

P. N. L.: Igy van. Tényleg így van.

– Csaba, te is kihátrálsz valamiből: nem a kicsi Padláson, hanem a győri nagyszínpadon rendezed A vágy villamosát.

K. Cs.: Ez színházi kényszerhelyzet volt. Három héttel az olvasópróba előtt kaptam meg a darabot, amelyet valószínűleg soha életemben nem akartam volna megrendezni. Érzelgősnek, hatáscentrikusnak és amerikaiasan nyálasnak tartottam, olyannak, amely nagyon fontos pillanatokban lemond az igazságról a nézők megríkatása kedvéért. A színészeknek köszönhetem, hogy lassan beleszerettem a darabba, és az izgalmas, nem papírforma szerinti szereposztás (Gyöngyössy Katalin - Blanche, Kamarás Iván - Stanley Kowalski, Danyi Judit - Stella, Vass Gábor- Mitch) valami nagyon mély, emberi igazság megtalálásával kecsegtet. Szóval közelebb került hozzám a szöveg.

- ... azt jelenti ez, hogy kezded átírni?

K. Cs.: Kissé átalakult a szöveg, új hangsúlyok jelentek meg, kiesett néhány szereplő, de egyszerűen nincs időm igazi átírásra.

– Ezért aztán kénytelen vagy a szerző szándékát a szerző szövegével érvényesíteni.

K. Cs.: Igen, valahogy így.

UPOR LÁSZLÓ

A PLURIMEDIÁLIS RIGÓ JÁNOS

AVAGY MI FÁN TEREM A MAI MAGYAR?

Debrecen, 1996. november. Már megint a mai magyar drámáról tanácskozunk. Szokás szerint azzal kell kezdenünk: aligha tudjuk pontosan, hová is tegyük ezt a fogalmat, miután jószerivel mindhárom tag-ja túl tág - és nehezen definiálható -területet fed. Vagyis: mi fán terem *a dráma,* mi az, hogy *magyar,* mit értünk azon, hogy *mar? És* végül persze megint nem lyukadunk ki sehová. Pár nappal később jelen dolgozat fölött *görnyedvén* eszembe ötlik a régi tréfa Woody Allen-féle változata (az *Annie* Halból talán): aki tudja, csinálja, aki nem tudja, tanítja, aki azt sem tudja - az a tornatanár. En volnék most ez a bizonyos tornatanár: "összefoglaló" (értsd: leegyszerűsítő) beszámolót fogalmazgatok egy találkozóról, amely maga is csak korlátozott érvénnyel képes körüljárni a tárgyául szolgáló élő-változó művészetet. (Fél évvel korábban ugyanebben a városban már terítékre került a „mai magyar" - akkor csak a színház, ezúttal a dráma; egyszer meg kellene próbálni együtt a kettőt...)

A helyszín, a Kölcsey Művelődési Ház- mondhatni - együtt lélegzett a konferenciával. Először Fodor Géza korreferátumának vége felé produkált parádés fényoperát a teremben elhelyezett többtucatnyi halogénlámpa, mintegy figyelmeztetvén az előadót: ideje lejárt. Amidőn pedig vészesen közeledett a záróra, még hatásosabb attrakcióval szolgált az érzékeny lelkületű épület: a konferenciát cirkalmas betűkkel hirdető hatalmas - legalább negyedmázsás - tábla a falról a földre zuhant, alig néhány centivel vétve el az elnöklő Pomogáts Bélát és a korreferens Tarján Tamást. Az Írószövetség sokat próbált elnökének s a professzor-dramaturg-kritikus-rejtvénygyáros korreferensnek szeme se rebbent, viszont másodperceken belül megjelent két komoly kinézetű rendészféle, és egy tapétaajtón át szinte észrevétlenül kitűnt a képből a „bűnjellel", amely aztán feltűnően megerősített felfüggesztéssel jelent meg régi helyén másnap. Ezt a hatékonyságot alighanem mindannyian irigyeltük.

A másfél napos konferencia egyébként a hagyományos Debreceni Irodalmi Napok idei (sorrendben huszonötödik) rendezvénye volt, s mint ilyen némiképp híján volt a színházi(as) megközelítésnek. Ez talán nem is baj, de az mindenképpen kár, hogy az egymásra következő referátumok sora nemigen tette lehetővé a felszólalók gondolatainak egyenkénti-azonnali megvitatását. Magyarán: egy alapvetően a dialógusra és a nézetek összeütközésére épülő műfajt taglaló tanácskozáson nem adatott meg a párbeszéd a vélemények ütköztetésének lehetősége; a konferencia így leginkább egyetemi előadás-sorozatra emlékeztetett. Következésképp senki nem állhatott föl azzal az érzéssel, hogy „jutottunk valamire" (erre persze amúgy sem lett volna garancia), inkább csak azt lehet mondani: meghallgattuk az előadásokat, esetleg: végighallgattuk egymás mondandóját. Nincs tehát levonható tanulság, nincs a referátumoknak közös eredője. Igyekezetem így csak arra irányulhat, hogy röviden (és sajnálatosan szárazon) összefoglaljam az elhangzottakat, legföljebb jelezve, ha valahol egymásra rímelő gondolatokra leltem. (Az előadások teljes, némileg javított szövegét a tanácskozást szervező irodalmi folyóirat, az Alföld februári száma közli.)

Az első számú korreferens, Fodor Géza (a szó mindkét értelmében) kimerítő történeti áttekintést adott dráma és színjáték - az „irodalmi szövegszubsztrátum" és a „plurimediális egység" -viszonyának hangsúlyeltolódásáról. Előbbinek az utóbbin belüli fokozatos leértékelődését szellem- és színházhistóriai összefüggésében vizsgálva lényegében arra világított rá, hogy nem hirtelenjében és nem véletlenül jutott el mára a színház addig a pontig, ahol a fogalom „számos olyan teátrális jelenséget is lefed, amelynek elhanyagolható a nyelvi komponense, sőt nincs is ilyenje, vagyis amellyel kapcsolatban nemhogy »irodalmi szövegszubsztrátumról«, de - ha lehet így mondani - még »irodalmi szövegakcidenciáról« sem beszélhetünk". A színjáték radikális irodalmiasítása és reteatralizálása" a legutóbbi időkben „valamiféle »színházi fundamentalizmusként« uralomra jutott és megszilárdult" - állította Fodor. Vagyis: egyértelműen (és káros mértékben) a színház diktál. Azoknak, akiknek e magvas gondolatok megfogalmazása első hallásra tiszteletet parancsolóan akadémikusnak tűnt (e sorok írója feltétlenül közéjük tartozik), az előadó másnap csattanós meglepetéssel szolgált. Az utolsó referátum elhangzása után újra szót kérvén tömören és frappánsan fejtette ki nézeteit - ezúttal már arról, miben látja egészen konkrétan *a mai* magyardráma és színház rákfenéjét. Nézete szerint a színház beteljesedett emancipációja restriktív hatással volta drámára. Ezt paradox módon tetézi, hogy az egyéb tendenciákra hagyományosan süketnek tartott magyar színház realista tradíciója komoly megerősítést kapott, amidőn az egyre dominánsabban teret nyerő úgynevezett „kaposvári iskola" visszavezette a hazugnak tartott színjátszást a valóság, a realitás közelébe. Ez a nagy jelentőségű váltás mára mintegy a visszájára fordult, megnehezíti vagy eleve kizárja bizonyos hatások befogadását. További-a színház emancipációjából, a rendezői szakma művészi önállósulásából eredő - negatív fejlemény, hogy a rendezők „életművüket kiteljesítendő" inkább vállalkoznak remekművek egyéni interpretálására, semmint vitathatóbb értékű új drámák színi kiszolgálására. Külön „balszerencse", hogy ugyanakkor a drámaírók nagy része is saját *irodalomtörténeti* helyének meghatározásával törődik, s nem „száll le" a hétköznapi színház szintjére. Végül: a honi színházból tökéletesen hiányzik az egészséges pluralizmus. Élesen elválik a (színvonaltalan) „tömegkultúra" és az „elitkultúra" - míg szerencsésebb országokban békésen jótékony szimbiózisban él a maga

Kardos* M. *Róberl (Jani) és Spolarics Andrea (Rózsi) a Méhednek gyümölcse című Kárpáti-darab kolozsvári előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

nemében egyként színvonalasan művelt kommersz, a konzervatív, illetve a radikális kísérleti színház, valamint a napi aktualitásra frissen reagáló, pillanatnyi érvényű „Zeitstück". Mifelénk irtóznak a lokálistól, az efemertől, nem létezik a napnak, a pillanatnak „termelő" színház és a mát megjelenítő, csak a jelennek szóló dráma...

Fodor Géza komoly fogalmi apparátust felvonultató nyitó korreferátuma és második - kvázi spontán - hozzászólása egyszerre zárta kerek körbe saját gondolatmenetét, és „keretezte be" az egész tanácskozást.

Csáki Judit színikritikusnak csak a nyelve tört bele néhányszor abba a két kifejezésbe, amelyet az esztéta-dramaturg Fodor Géza bevezetője a konferencia főszereplőjévé avatott. Amúgy a bevezető tézisekre is reflektálva, saját tapasztalataira hivatkozva bátran biztatott arra, hogy az „irodalmi szövegszubsztrátumot" meg se próbáljuk másfelől, mint a „plurimediális egység" oldaláról szemlélni, elemezni és értékelni. Az elméleti(eskedő) vitákat hiábavalónak minősítve szellemesen válaszolt az önmaga fogalmazta kérdésre: „miből keletkezik?" (tudniillik a magyar dráma). Szerinte „a mai magyar drámát részint írják, részint keletkezik (...) olykor előbb írják, és aztán keletkezik". Arra célzott-s példákkal is illusztrálta mondandóját-, hogy nem csak a papíron is létező dráma lehet színjátékszöveg. Ennek kifejtésével részben Fodor Géza gondolatmenetét alkalmazta a legújabb „drámatermésre", részint Nánay István okfejtésének egy sarkalatos pontját előlegezte meg, miszerint a dráma amúgy is kínkeservvel meghatározható fogalmát még tovább kell bővítenünk-bizonytalanítanunk, belefoglalva az ún. „színpadi szövegeket" is, amelyek semmilyen hagyományos értelemben nem nevezhetők színműnek, azonban egy színi-előadás verbális elemeként szolgálnak. Csáki másik állítása - miszerint színházi mindennapjainkban nem a „főművek", a majdani színháztörténetbe kerülő irodalmi értékű drámaóriások születnek meg, hanem a folyamatos ellátást biztosító drámahalmaz íródik-e sorok írója szerint inkább jámbor óhaj. Magam - Fodor Gézával együtt-amondó vagyok, hogy bárcsak írnákjátszanák hétről bére a tisztes előadások alapjául szolgáló tisztes színvonalú drámákat, s nőne ki e televényből minden, mi színháznézői szem-szájnak ingere! (Abban persze Csákinak mindenképpen igaza van, hogy azok a bizonyos remekművek nemigen íródnak meg, s ez *önmagában* nem feltétlenül baj.)

Fodor Géza előadása tehát alapfogalmak tisztázásával indult, és azt vázolta föl, mi fán terem (értsd: hogyan jutott *idáig)* a színház és a dráma. A másik korreferens, Tarján Tamás arra tett kísérletet, hogy a *mai magyar* drámát jellemezze, kategorizálja. Az előadó a tőle megszokott megkapó logikájú eszmefuttatásban (ezerfelé ágazó körmondatait mindig hibátlanul lezárva) igyekezett fölvenni *a „Hiánydramaturgia"* tanulmányainak fonalát, megcimkézni - implicite: tendenciának felmutatni - mindazt, ami az elmúlt évek (látszólag véletlenszerűen összeállt) drámatermésből leszűrhető. Bőséges példatárral alátámasztott, több szálon futó fejtegetését végtelenül leegyszerűsítve csak néhány esszenciális megállapítást emelünk ki. Tarján szerint a „világ-mag" elvesztése az abszurd drámától kezdve nyilvánvaló. A dráma középpontjában korábban a „kizökkent idő" állt - és ez a kizökkentség valami meglévő, állandó igazodási ponthoz képest volt értendő -, az abszurd dráma kora óta azonban „a kizökkentség zökken ki önmagából", nincs tehát hová *visszatolni azt.* S nincs is *kinek visszat*olnia, mert a drámai karakterek önazonossága végképp megszűnt. Vagyis: ha korábban legfeljebb az egyes hős kereste elveszett identitását, mára *általában* nem létezik többé az önazonosság mint olyan. Az egyetlen lehetséges attitűd: „az önironikusan viselt önazonosság-hiány". E két alapvető hiány (tudniillik a világ-magé és az önazonosságé) következménye-betetőzése az a nyelvi közeg és nyelvi *anyag,* amely a mai dráma számára adottság.

Apokaliptikus vízióját kiteljesítvén a korreferens mély levegőt vett, és megnyugtatta a hallgatóságát: mindezek (és sok itt nem idézett nehézség) ellenére a magyar dráma nincs végveszélyben; vannak tehetséges írók, születnek jó drámák, csupán (az egyetemes írói koncepció - fenti okokkal is magyarázható - hiányának tulajdoníthatóan) drámaírói *életművek* nem jönnek létre. Talán nem mindig értettük pontosan, miről beszél Tarján, de mindvégig élveztük.

Pinczés István saját színháza praxisán mutatta be, mit jelent, ha egy alkotóközösség valóban eltökélten és tevőleg törődik a legeslegújabb magyar drámával. A debreceni társulat sikerei e téren magukért beszélnek, bár maga a rendező nem tudott elég lebilincselően beszélni e sikerekről; persze elsősorban nem is ez a dolga. Gerold László az alig-alig létező vajdasági magyar drámát próbálta bemutatni, meglehetősen kritikus szemmel. Visky András a tőle megszokott finom és árnyalt stílusban tett egy tiszteletkört Harag György emlékére. Kortárs dráma és rendezői tehetség -valamint elhivatottság - ritka egymásra találásának különleges eredményeiről beszélt, majd bizonyos értelemben (az utóbbi évek eredményeiből kiindulva) mintha Tompa Gábornak is megelőlegezte volna azt a jelentőséget-szerepet, amelyet Haragnak tulajdonított. A próféta szóljon belőle! Tolnai Ottó kifejtette, hogy „valóságos" drámái nem azok, amelyeket mi e nemben számon tartunk-ezeket mindig a hiányt pótolandó, *mások* helyett írja. Legigazibb színházi írói munkájának Nagy Józseffel való együttműködését tekinti. Szerinte a magyar színház nagy lehetőséget szalaszt(ott) el azzal, hogy képtelen (volt) magába integrálni két csúcsteljesítményét - az amerikai-magyar *Squat és* a vajdasági-francia magyar *Jel* színház kitörését... Márton László az írói autonómia fontosságáról beszélt, elismerve, hogy a dráma az előadásban nyer legitimitást, tehát a drámaíró alkotás közben mindenképpen figyelembe vesz egy - valóságos vagy imaginárius - színházat. Megállapította, hogy az a radikális változás, amely a prózában és a költészetben már két évtizede végbement, a drámában, a színházban elmaradt. Föl is tette a költői kérdést: ha majd egyszer *mégis* végbemegy, ez vajon az írókkal együtt avagy nélkülük történik? Válaszából inkább a remény, semmint a meggyőződés sugárzott: a színházak valódi inspirációt csak a fiatal dráma új műveiből nyerhetnek. Ez utóbbi gondolatra jól rímeltek Nánay István szarkasztikus mondatai: őt személy szerint nem a magyar dráma, hanem a magyar színház sorsa izgatja, és valóban: nem muszáj olyan nagyon erőltetni, ami nem megy, csakhogy amennyiben a kortárs honi dráma elsorvad, vagy végérvényesen a stúdiókba szorul, annak a színház issza meg a levét. Nem lesz vitális a színház, ha nem képes olyan új magyar műveket is produkálni, amelyek megtöltik a nagy nézőtereket. Kelendő drámát kell termelni, s bizony újra fel kell találni és meg kell tanulni a jó szórakoztató színházat. S ha ezt olyan közismerten mosolytalan kritikus mondja, mint Nánay, akkor igazán el kell hinnünk (állítólag látta ugyan egyszer valaki nevetni a szerkesztő urat, igazán mégsem ez jellemző rá).

Mint látható, a mai magyar drámát illetően túl sok konkrétum valójában nem hangzott el Debrecenben, s el lehet töprengeni azon, mi is volt e két nap beszélyeinek *veleje.* Idővel kiderül, ki mit profitált belőle. A tanácskozás legfőbb nyertese mindenesetre vitán felül Rigó János pesti cukrász, aki alighanem máris elfoglalta helyét a színház- és drámatörténet panteonjában, hisz alig akadt felszólaló, aki meg ne említette volna Parti Nagy Lajos drámáit, s ne hivatkozott volna különös nyomatékkal *a* Mauzóleumra. Feltehetőleg sokáig tart még (hál' istennek?), amíg *a Mauzóleum-téma leizzik.* Radnóti Zsuzsa, aki számos szerzőt és drámát elősorolva azt igyekezett bizonyítani, hogy a mai magyar színműirodalom sokrétűbb és sokszínűbb, mint hinni szokás (s az igaztalan kép kialakulásáért gyakran az inadekvát bemutatókat terheli a felelősség), a *Mauzóleumot* kiemelt példaként kezelte. Szerinte ebben az ideális esetben a „pontosan megfogalmazott színházi bemutató", a „szakmailag pontos *kritikai fogadtatás"* és az *„előzetes* (kiemelés tőlem - U. L.) mélyen értő és elemző *irodalmi befogadás"* következménye az eredmény: „megtörténik a visszaigazolás gesztusa; a mű irodalmi és színpadi értékei felismerődtek és

rögzültek a közvéleményben." Sándor Iván esszéjét a *Godot-ra* utaló poétikus-teátrális kérdés fogta keretbe: „meddig állhat két ember mozdulatlanul a színpadon?" S e lényeges kérdéseket feszegető szép írás lezárásában Rigó úr immáron metaforikus figurává lőn: ,,A kérdésre pedig, hogy meddig állhat két ember mozdulatlanul a színpadon?, a magyar dráma válaszai nemigen térnek el egymástól. Legfeljebb a különböző korszakok létállapotát, gondolkodási klímáját, színházi beszédmódját más- és másféleképpen fejezik ki. Valamikor így: »Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál.« Később így: »Hozott szalonnával egérirtást vállal doktor Varsányiné.« A továbbiakban majd megtudjuk, hogy Spiró bazdmegjei, Márton ironikus tirádái, Nádas némasága után kit égetnek el Parti Nagy kemencéjében."

Vagyis Rigó János cukrászében. *Témánál vagyunk.*

TIM CARROLL

MAGYAR DRÁMÁK ANGOL TÜKÖRBEN

Mindössze két hetet töltöttem Magyarországon 1994-ben, de rengeteget jártam színházba (Budapesten, illetve vidéken tizenöt produkciót láttam), és az előadások energiája és életöröme nagy hatással volt rám. *A heilbronni Katica, a Ma este improvizálunk* és *a 11. Edward* merészsége és elevensége például leginkább egy paradoxonnal jellemezhető: komoly játékosság. Ezekben az előadásokban elképesztő könnyedséggel váltakoztak a színházi stílusok, aminek hatására előtört belőlem a tipikusan brit beskatulyázási mánia: ez most stilizált vagy realista? Közönséges vagy mélyenszántó?

Később aztán elgondolkodtam azon, milyen kevés új magyar drámát láttam. (Hacsak nem számítom ilyennek a *Katharina Blum elveszett tisztességét,* ami persze adaptáció, ráadásul német regényből készült.) Igy aztán őszinte kíváncsiság fogott el, amikor kézhez kaptam Upor László drámaválogatását *(Hungarian plays):* vajon mindaz, ami az előadásokban olyan különleges volt, fellelhető-e a legfrissebb magyar drámákban is? (Szó szerint a legfrissebbekben: ahogyan Upor az előszóban írja, a kötet összeállítása idején a négy darabból három még szerepelt valamelyik színház műsorán.)

Az antológia nagyon különböző drámákat tartalmaz. *A csábító naplója* kosztümös darab, *az El nem küldött levelek* abszurd, *a Müller táncosai* keményen realista, míg *az Akárki* modern moralitásjáték - a stílusok és színházi módszerek teljes skálája. Talán ez is okozza, hogy nem mindegyiket könnyű elképzelni a színpadon. Színházi rendezőként munkám fontos része, hogy darabokat olvasok, és megpróbálom képzeletben színre vinni őket. A könnyen színpadra képzelhető darab nagyobb eséllyel talál rendezőt, mint az, amelyik jobb ugyan, de valamilyen oknál fogva nehezen „emelhető át" a papírról a képzelet színpadára. A szóban forgó válogatásban az *El nem küldött levelek* tette rám első olvasásra a legmélyebb benyomást, és a *Müller táncosait* tudtam legnehezebben színpadon elképzelni. Mindez látszólag lényegtelennek tűnik, csakhogy kapcsolódik egy fontos kérdéshez (amelyről később majd bővebben szólok): melyik darab keltheti fel a brit rendezők és a közönség érdeklődését? (Arra is kitérek majd, hogy melyiket szeretném akár magam is megrendezni.)

Hadd tegyek még egy általános észrevételt: nagyon meglepett, milyen merészen váltogatják ezek a darabok a helyszíneket (kivétel az *El nem küldött levelek).* Sok író - némiképp önigazolásul - „filmszerű szerkezetnek" nevezi az ilyesmit. Be kell vallanom, ha ezt a kifejezést hallom, mindig erős vágyat érzék arra, hogy odaszóljak: „Akkor miért nem csinál filmet az anyagból?" Persze tudom, Shakespeare is írt „filmszerű" jeleneteket (főleg *az Antonius és* Kleopatrában), ugyanakkor csodálom a klasszikus drámaírókat, akik egyetlen helyszínen és nagyjából a valós időben játszódó, szabályos arisztotelészi műveket alkottak. A történelem során sok író váltogatta merészen a helyszíneket, de ezt a kötetet olvasva újra eszem-be jutott, milyen nagyszerű díszlettervezők dol-

Cserhalmi György (Angelus) és Takács Katalin (Angelina) az El nem küldött levelek Radnóti színházi bemutatóján (1993)

goznak Magyarországon. *A Katharina Blum elveszett tisztességének* díszlete például, amelyet a Kamrában láttam, olyan ötletes volt, hogy nem is csodálom a drámaírók bátorságát, amellyel alig kétperces jeleneteket helyeznek hangszer-boltba, strandra, vidámparkba, áruházba...

A Katharina Blumról jut eszembe, hogy a regényadaptációkra egyébként is jellemző a sok apró, a legkülönbözőbb helyszíneken játszódó jelenet. Ez persze aligha meglepő: a regény és a dráma merőben különböző műfajok. Mégis, a kötetdrámái időnként regényadaptációnak tűnnek. Az egyetlen kivétel *az El nem küldött levelek,* amely nagyon is drámaszerű. *(Az Akárki,* bár sok jelenetből áll, szintén csak drámaként képzelhető el: nyitó jelenete rendkívül teátrális, és az eredeti középkori mű átdolgozása is követi a drámaírás szabályait. Szó nincs tehát irodalmi stílusgyakorlatról.)

A válogatás első darabja, *A csábító naplója* (fordító: Julian Garner) szokatlan eredetű: Seren Kierkegaard, a dán filozófus művein alapszik, és először egy Kierkegaard-konferencián mutatták be. Aki mindezek alapján száraz, unalmas darabra számítana, azzal máris közölhetem, hogy a mű a filozófusnak a szerelemről alkotott nézeteiről szól, tele szenvedéllyel és konfliktusokkal, a háttérben pedig a XIX. század forradalmai zajlanak a szabadságért és a demokráciáért. Meglehetősen összetett téma ez egy színpadi mű számára.

Sajnos a darab különböző rétegei nem szervesülnek igazán. Ahhoz, hogy mindhárom szint - a személyes, a politikai és a filozófiai - működőképes legyen, valamennyinek hitelesnek kell tűnnie. Ezt azonban Nagy Andrásnak nem sikerült megvalósítania. A felvetett gondolatok és paradoxonok dramatizálása túl egyszerű, míg a történet fordulópontjait hosszadalmas szónoklatok magyarázzák, s ettől a figurák, bármily természetesen beszélnek is, kétdimenzióssá válnak. (A politikai szint pedig egyszerűen nem működik.) A darab előszava szerint Johannes, a központi figura eredendően tragikus, illetve hősi karakter, aki aztán folyamatos hezitálásával a tragikomédia szintjére süllyed. Én mindebből nem sokat észleltem: a darab elején Johannes nagyképű és enyhén abszurd figurának tűnt, majd az állandó oda-vissza táncolás erdményeképpen ellenszenves alakból határozottan idegesítővé vált. Lehetséges persze egyfajta produktív közönségbosszantás is, amely a figura iránti érdeklődésünkben gyökerezik; engem viszont azért dühítettek Johannes tettei, mert nem álltak összhangban jellemével. Nem azt jelenti ez, hogy e tettek illogikusak lettek volna, inkább azt, hogy semmiféle személyiséghez nem volt közük; úgy tűnt, pusztán egy filozófiai gondolatot (sőt néha csupán egy aforizmát) kívánt illusztrálni velük a szerző. Arisztotelész szerint egy karaktert a tettei jellemeznek a legjobban. Itt azonban bebizonyosodott: előfordulhat, hogy hiába vonultat fel egész sereg akciót a figura, mégsem rajzolódik ki határozottan a jelleme.

Ugyanakkor számos pozitívumot is találtam a drámában: a párbeszédek többsége gördülékeny, szinte hallani őket olvasás közben, és van néhány igen szórakoztató részlet, mint például az, amelyben megjelenik Wilhelm, Johannes szerencsétlen lappföldi féltestvére, akinek csöndes kétségbeesésben zajló életéről meggyőző képet kapunk. De még a jól sikerült részeknél is érezhető a darab egyik fő problémája: az írás modern stílusát igen nehéz összeegyeztetni azzal a korszakkal, amelyben a darab játszódik. Olvasás közben állandóan emlékeztetnem kellett magamat arra, hogy a szereplők múlt századi dán jelmezeket viselnek majd, legalábbis szerintem. De az is lehet, hogy az írott szöveg stílusa jobban hat, ha a rendező a szereplőket radikális lépéssel egy modern nagyváros kávéházaiba és zeneműboltjaiba helyezi; bár megvallom, kétségeim vannak e megoldás működőképessége felől.

Mindent összevetve *A csábító naplója* túlságosan is ambiciózus munkának tűnik. Annyiféle célnak akar megfelelni, hogy közben elfeledkezik a drámaíró két fontos feladatáról: érdeklődést kell keltenie a figurák iránt, és nem szabad kimondatnia velük olyan gondolatokat, melyek a cselekményből nyilvánvalóan következnek.

Szilágyi Andor darabja, *az El nem küldött levelek* (fordító: Gregory Motton) sok tekintetben ellentéte *A csábító* naplójának - szemmel láthatóan színházi ember munkája. Ez a történet semmilyen más formában nem képzelhető el, csak drámaként. S míg *A csábító naplója a* legkülönbözőbb helyszíneken játszódik, itt csupán egyetlen díszletre van szükség: egy Beckettet idéző fára valami vidéki vasútállomáson, ahol két ember, Angelus és Angelina újra és újra összetalálkozik. Az előző darabbal ellentétben a téma itt egyértelmű: sajnálkozás egy soha be nem teljesült szerelem miatt (mindezt egy sorozatnyi el nem küldött levélből tudjuk meg, melyek praktikus módon még arra is hagynak időt, hogy a színészek jelmezt és kelléket váltsanak). Mint kiderül, Angelus és Angelina fiatalon találkozott, ám az első szenvedélyes éjszaka soha nem ismétlődhetett meg - illetve a darab folyamán állandóan megismétlődik, mindössze az a probléma, hogy csak olyankor találkozhatnak, amikor életük éppen teljesen más szakaszban van (például amikor a férfi már öregember, a nő középkorú). Es bár remegnek, ha csak meghallják a másik nevét, sőt egyszer mintha fel is ismernék egymást - mégis, az a képtelenség, hogy különböző tempóban öregednek, arra utal, hogy ez a két ember nem lehet az igazi Angelus és Angelina. Es mégis ők azok; ezt teszi a színház ereje és szabadsága.

A darab egyik remek húzása, hogy az igazságot csak részletekben ismerjük meg. Például egészen zavarba ejtő a két- nyilvánvalóan idegen - ember viszonya. Akkor kezdünk gyanút fogni, hogy lehet köztük valami, amikor feltűnően ügyesen replikáznak partnerük - látszólag óvatlanul elejtett-mondataira. A végén kiderül (bár addig-ra magunktól is rájövünk), hogy ezek a mondatok valójában idézetek a pár legelső beszélgetéséből. Az utolsó jelenetben teljes egészében láthatjuk ezt az első találkozást, és nemcsak a rejtély meg-oldásának öröme tölt el bennünket, hanem azt is érezzük, mit vesztett ez a két ember azzal, hogy soha többé nem találkoztak. Érdekes módon egyfajta feloldásként hat, hogy erre a jelenetre csak a darab végén kerül sor, bár azt már tudjuk, hogy az események időrendje felborult. Rájövünk, hogy ez az a jelenet, amely után mindketten vágyakoznak, és bár tudjuk, hol a valódi helye a történetben, mégis szinte gyógyító hatással van ránk. Eleinte azon gondolkodtam, szükség van-e egyáltalán erre a jelenetre, aztán rájöttem; hogy igen. Az öröm, amelyet a pár találkozása láttán érzünk, így is csak egy pillanatig tart, hogy aztán még felemelőbbé tegye a megrendülést, hiszen tudjuk, útjaik elválnak. Különben is, amikor a kirakós játék elemei a helyükre kerülnek, a néző elégedettsége igazi színházi élmény. Es ha ez pótol-ni képes a darabban a teljességnek azt az érzését, amely a szereplők szerelmi kapcsolatából hiányzik, hát miért ne? A művészet egyik sajátossága, hogy az élet esetlegességeinek formát kölcsönöz, sőt jelentése illúziójával is felruházza.

Az eddigiekből kiderülhetett, hogy az *E/ nem küldött leveleket* nagyon jól sikerült darabnak tartom. Erezni, hogy a szerző magabiztosan kézben tartja a témát, a forma, a jellemek, a helyszínek és főleg a nyelvezet igen hatásosan működnek. Frappáns a helyszínválasztás: a vasútállomás olyan hely, ahol a dolgok napról napra ugyanabban az időben ismétlődnek. Mintha a peron a világegyetem egy szelete lenne, ahol az idő matematikai egységekre bontható (nem pedig titokzatos kontinuum, amilyennek ismerjük), és mintha ezeket az egységeket algebrai módszerekkel újból össze lehetne rakni, hogy különféle egyenletekkel kísérletezzünk. (Szilágyi játéka az időkontrasztokkal egyáltalán nem erőltetett, és nem is mentegetőző jellegű, így kellemes ellentétet alkot például J. B. Priestleyvel, aki főképp a *Már jártam itt című* művében minden erejét megfeszítve próbálja tudományosan igazolni körkörös időábrázolását.) Es az állomás persze megállóhely is, ahol megpihenünk két utazás között, míg a vonat az élet egyik mozzanata, amely végső úticélunk felé robog velünk.

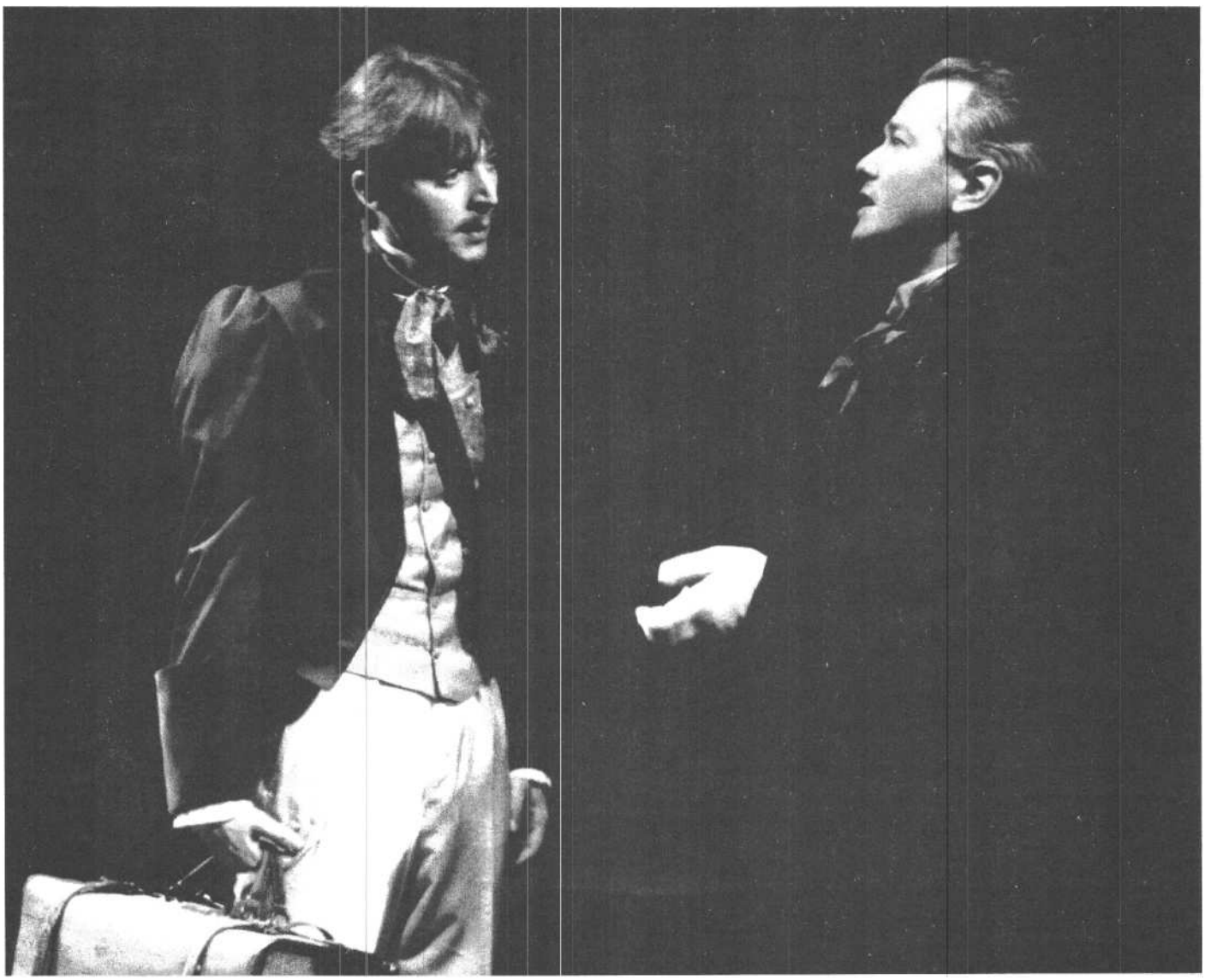
Két kritikai megjegyzés: bár azt írtam, a darab stílusa jól megfelel témájának, van benne egy-két zavaró mozzanat. Talán a fordítás az oka, de a szövegben akad néhány meglehetősen elavult angol kifejezés. Talán a magyar eredetiben is vannak ilyenek (ezt nem áll módomban megítélni), mindenesetre Angelus szidalmainak sokkal életszagúbb társalgási nyelven kellene elhangozniuk, mint ami-

lyenek azok az enyhén irodalmias frázisok, melyeket itt olvashatunk. Van még egy-két mozzanat, melyeknek célja vagy túl nyilvánvaló, vagy egyáltalán nem az. Nem tudtam például eldönteni, miért kell Angelusnak egy tölcséren át lélegeznie, bár látván a magyar rendezők lelkesedését a bizarr dolgok iránt, nem akadtam fenn a dolgon. Annál kiábrándítóbb volt a műszív Angelus bőröndjében. Önmagában véve hatásos kép, de kísértésbe viszi a szerzőt, hogy erőltetett fejtegetésekbe bocsátkozzon egy szív áráról és értékéről, így a metaforából ot-romba allegória lesz.

Ezektől a talán hajuknál fogva előrángatott apróságoktól eltekintve az *El nem küldött levelek* úgy képes egyetlen kistörténetre összpontosítani, hogy közben az egyetemesség érzetét kelti bennünk. A darabot nemcsak a magabiztos témakezelés teszi vonzóvá, hanem az is, hogy lehetőséget ad két színésznek élete nagy alakítására.

A kötet harmadik darabjával, *a Müller* táncosaival (fordító: Daniel Mornin) újra hangulatot váltunk. Németh Ákos szigorúan mai története egy táncegyüttes széteséséről mesél, miután nagyszerű, de zsarnoki vezetőjük, Müller faképnél hagyta őket. A bevezetés hangsúlyozza, hogy ez tulajdonképpen allegória: mi történik egy olyan országgal, mint Magyarország, miután a szovjet birodalom összeomlott? Az *El nem küldött le*velekről szólva éppen az imént kifogásoltam az otromba allegóriákat, úgyhogy most bizonyára azt várják tőlem, hogy igen kritikusan szemléljem ezt a darabot. Való igaz, a mai angol színház ritkán alkalmaz allegóriát. A magyar színház talán azért használja nagyobb előszeretettel, mert a szovjet típusú kommunizmus bukása előtti időkben a valódi jelentést kódolni kellett, de a beavatott közönség értette, miről van szó. Engem tulajdonképpen egyáltalán nem zavart az allegorikus elem *a Müller táncosai*ban, bár talán mégis van bizonyos köze ahhoz, ami viszont nem tetszett. A szerző olyan pesszimistán szemléli Magyarország jövőjét, hogy egész sor tökéletesen reményvesztett figurát alkotott. A szereplők már a darab elején, Müller távozásakor borzasztóan elkeseredettek, később pedig csak súlyosbodik a helyzet: Horváth, az önjelölt új vezető éppolyan zsarnok, mint Müller, viszont tehetségtelen, a többiek meg sorra lecsúsznak. Van itt minden: prostitúció, rablás, gyilkosság, és talán nem vádolnak érzelgősséggel, ha megjegyzem, hogy ez a nyomasztó alaphangulat számomra sokat levont a darab értékéből. Nem mintha happy endet vártam volna, például olyasmit, hogy a társulat végül befut. De szükséges lett volna érzékeltetni, milyen is lett volna az a siker, amelyre vágytak. Talán egyfajta szociális és kulturális szaka-

Ungvári István (Edward) és Safranek Károly (Wilhelm) A csábító naplójában (Budapesti Kamaraszínház, 1993)
(Koncz Zsuzsa felvételei)



dék választ el engem ettől a darabtól, hiszen a kötet drámái közül ez a leghangsúlyozottabban magyar. Hadd hozzak fel egy példát egy másik műfajból: Zola egyik regényében, *A patkányfogóban* a hősnő elkerülhetetlen hanyatlása és bukása csak azután kezdődik, miután már láttuk őt viszonylag sikeres élethelyzetben, és még a kétségbeesés idején is fel-felcsillan a remény. Nem feltétlenül hiszem, hogy jobb lenne a darab, ha látnánk a társulatot sikerei teljében is, hiszen azt például jónak tartom, hogy Müller meg sem jelenik. Mégis van a figurák fájdalmában és sikertelenségében vala-mi megfoghatatlan, és abban sem vagyok biztos, hogy önmagában ez a két érzelem elegendő volna egy színdarabhoz. Kellene némi konfliktus és feszültség is. Illetve konfliktus éppen akad, csakhogy nem aktív, céltudatos emberek konfliktusa, hanem reményvesztett figuráké, akik egymást marják. Szólhat persze erről is a dolog, csak éppen így elvész a feszültség. Márpedig konfliktust nézni feszültség nélkül meglehetősen fárasztó.

Gyanítom egyébként, hogy ez az a darab, amely meg rendezve egész másképp hatna rám. Nemcsak azért, mert rengeteg olyan jelenetet tartalmaz, amelynek színre állításakor a rendező és a díszlettervező igencsak kamatoztathatja fantáziáját - vidámpark, börtön, a lakás, ahol a kritikusnőt meggyilkolják stb. Ezek a helyszínek mind látványosak, és segítik a darab megértését. Ugyanakkor ezt a drámát volt a legnehezebb olvasni. Nehéz a leírt szereplőket meg-különböztetni egymástól, és csak a második olvasásra tudtam rájuk külön-külön koncentrálni. A színpadon persze nem lehetne összetéveszteni őket; a színészeknek bizonyára sikerülne hús-vér emberré változtatni a naiv Andit, a rezignált Ritát és az önvédelemből nőgyűlölővé lett Horváthot. Ha mindez megtörténik, színpadon egészen hatásos lehet a darab, hiszen dialógusai kétségkívül erőteljesek, szenvedély és intenzitás van bennük. Valami mégis azt súgja, hogy kevés közöm lenne hozzá, és nem is kapnék tőle túl sokat.

Kárpáti Péter *Akárkije* (fordító: Jack Bradley; versek: Nick Hern) két nagyon különböző darabot fűz egybe, rendkívüli eredménnyel. Az alaptörténet hőse egy budapesti asszony, aki megtudja, hogy rákos. Ehhez kapcsolódnak a középkori angol moralitásjáték, az *Akárki* egyes jelenetei (abban az időben az angol dráma kizárólagos tápláléka az allegória volt). Amikor Emma a halálról elmélkedik, megjelenik maga a Halál, egyenesen a középkorból, hogy szóljon hozzá és hozzánk. Es ahogy Emma megpróbálja elrendezni az ügyeit, mielőtt a végső útra indul, élete szereplői az eredeti *Akárkifiguráiként* jelennek meg (az orvos például, aki kimondja a diagnózist, a Tudásnak felel meg), bár ez nem túl hangsúlyos, és csak az utolsó jelenetben világosodik meg a néző számára.

Úgy tűnik, *a Müller* táncosaihoz hasonlóan *ez* a darab is jellegzetesen magyar, hiszen nem csupán Emma spirituális utazásáról szól. Át- meg átszövik a mai budapesti élet jelenetei, melyekben a szerző kíméletlenül és nagyon szellemesen gúnyolódik a nehézségeken. Az ironikus nyitó jelenetben például a néző egy bizarr lakáseladás közepébe csöppen. Nagyszerű ez a nyitány, még az olvasó figyelmét is azonnal megragadja. És bár az irónia a krónikus magyar lakáshiányra vonatkozik, a tájékozatlan kívülálló is könnyen megértheti, mi-ről van szó.

Ez persze nem volt így minden szatirikus utalásnál: bár én tudom, hogy a magyarok gyakran vállalnak mellékállásokat megélhetésük érdekében, mégsem volt egészen világos, hogy Emma anyja ez okból ad bizarr és nagyon mulatságos relaxációs franciaórákat. A jelenet szinte már szürreális, és talán nem is baj, hogy ez a szint is megjelenik. Általában véve a budapesti életről szóló jelenetek igazán tanulságosak: hiteles képet adnak a mai Magyarország életéről, de ezt egyáltalán nem szájbarágóan teszik.

A darab középpontjában Emma áll, ez a gömbölydednek és rokonszenvesnek ábrázolt figura, aki mindvégig valóságosnak tűnik. (Zárójelben jegyzem meg: a négy, egyaránt férfiak által írott drámában ez messze a legjobban sikerült nőalak.) Az a jelenet például, amikor elmegy volt férjéhez, hogy visszakérje tőle a tükrét (ez is szerepel a halála előtt elvégzendő feladatok listáján), megrendítő pontossággal ábrázolja a meghittség és a kínos zavar különös keverékét, amely egykori szeretők között mindig megjelenik. A kiválóan lefordított párbeszédet olvasás közben szinte halljuk is.

Ez a darab még az Akárkiből származó részletek nélkül is tele lenne megdöbbentő képekkel: ha például kinyitják az egyik ajtót Emma lakásában, egy csomó bekötött szemű, földön heverő embert látunk, egy másik ajtó mögött pedig forgalmas iroda működik; vagy ott az orvos rendelője, ahol egy páciens a röntgenképernyő előtt éppen gipszkását nyel, ami szépen látható a röntgenfelvételen. (Ez a kép és a darab nagy része a kiváló lengyel rendező, Krzysztof Kieś3owski munkáit juttatta eszembe - azt hiszem, elég hízelgő összevetés.)

Az Akárkiből származó jelenetekben a darab egy másik dimenzióba kerül, és nem csak vizuális értelemben. Az első jelenetet lezáró haláltánc kapcsolatot teremt a középkori moralitás és a modern világ között. Ez a dialógus a darab során többször felbukkan, és a végén megismétlődik. (Hadd említsek meg egy véletlenszerű párhuzamot az *E/ nem küld*ött levelekkel; ott egy vasútállomás volta helyszíne két emberi élet különböző szakaszainak; az *Akárki*-ben az élet utolsó állomása szintén egy vasúti meg-álló, ezúttal - stílszerűen - a földalattié.) Ahhoz, hogy kiderítsük, miért idézett a szerző az eredeti Akárkiből, fel kell tennünk egy sarkalatos kérdést, amely igazolhatja az idézetek létjogosultságát. Előszavában a fordító kiemeli: az Akárki-párhuzam nem feltétlenül azt jelenti, hogy Emma története utazás a megváltás felé. Ez igaz, de az idézetek mégis hatásosan érvelnek amellett, hogy így is tekinthetjük a dolgokat. Ha egy másik korszak emberei így látták a világot, mi miért nem vagyunk képesek erre? Miféle megváltás lehetséges az itt ábrázolt modern, istentelen, lelketlen világban? Abban, amit magunk hoztunk létre, nemcsak Budapesten, de New Yorkban, Londonban is...

Mostanra az olvasó kitalálhatta a választ az írásom elején feltett kérdésekre: melyik darab lenne sikeres Nagy-Britanniában, és melyiket rendezném meg magam is szívesen? Az a gyanúm, hogy az *El nem küldött levelek* lenne a legesélyesebb rá, hogy nálunk is színpadra állítsák, és nem csak azért, mert kétszereplős, így gyengén támogatott színházaink olcsón megúsznák a dolgot. Két másik érv is mellette szól (arról nem is beszélve, hogy a stílusa is igen erőteljes): a szerelem és az elszalasztott lehetőség témája egyetemes, és nagy kihívást jelent két kiváló színész számára. Biztos vagyok benne, hogy ezt a darabot a világ minden táján sikerrel színre lehetne vinni, csak éppen meg kellene nyerni két elsőrangú színészt a szerepekre.

A második, a kevésbé fontos kérdés (melyiket szeretném én magam megrendezni) visszavezet másik kedvencemhez, az *Akárkihez.* Mint minden rendezőt, engem is a látványbeli lehetőségek és a bennük rejlő kihívás vonzanak elsősorban. Nagyon izgat a személyes és az egyetemes keveréke, pontosabban az, ahogyan az egyetemes a személyesből kiemelkedik. Ha *az Akárkit* nem mutatnák be Nagy-Britanniában, azt nem technikai problémák vagy a téma idegensége okoznák, sokkal inkább az angol színház döbbenetes és talán megváltoztathatatlan konzervativizmusa. Az évek óta tapasztalható alultámogatottság eredményeképpen ma már csak a bevált klasszikusokban bíz-nak, és ehhez szoktatták a közönséget is. A Nemzeti Színházon és a Royal Courton kívül nehéz elképzelni olyan színházat, amely megengedhet-né magának, hogy ismeretlen szerző új művét mutassa be, legfeljebb ha bebiztosítaná magát egy nemzetközi hírű filmszínész felléptetésével, de hát az ilyen színészek többnyire nemzetközi hírű filmek-kel vannak elfoglalva.

Remélem, a darabok sorsára vonatkozó pesszimizmusom megalapozatlan. Elvégre más utakat is bejárhatnak: egy vizsgaelőadás itt, egy külvárosi siker amott, és a darab máris beszivárgott a köztudatba. Akkor aztán a profi színházak is lecsaphatnak rá.

Örömteli feladat volt ezeket a darabokat elolvasni és elemezni. Nyilvánvaló, hogy nem találhattam őket egyformán jónak, de minden elismerésem Upor Lászlóé, aki összeállította ezt a friss, modern, energikus és az angol olvasó számára különös élményt kínáló válogatást.

Nick Hern Books, London, 1996

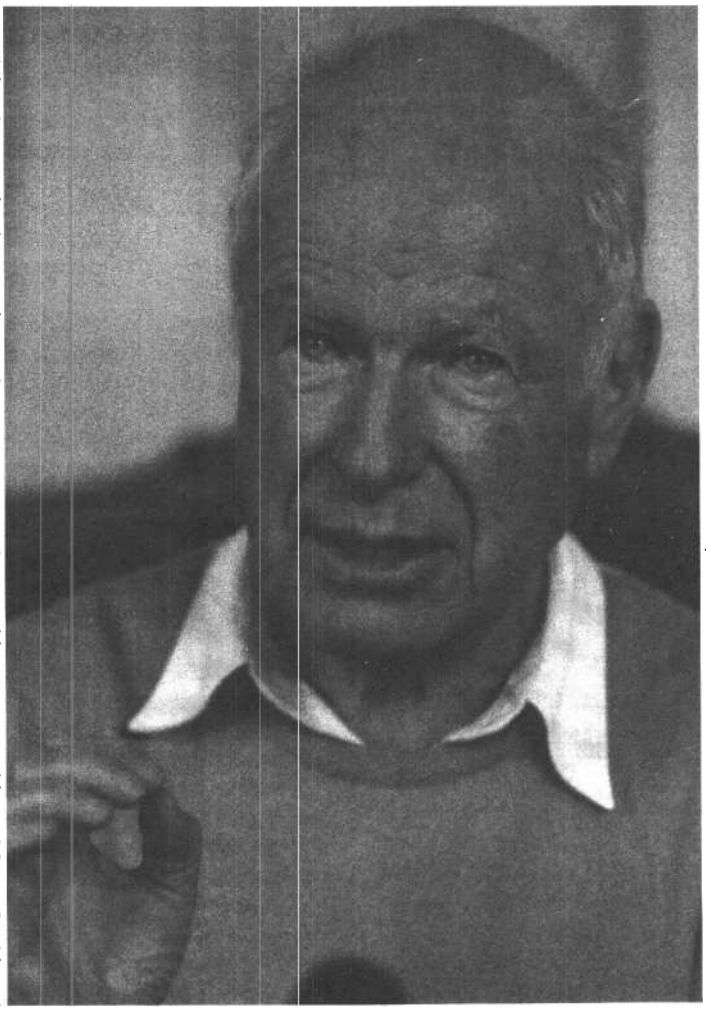
Fordította: Kovács Ida

PETER BROOK

AZ ARANYHAL

Minden olyan alkalom, amikor nyilvánossá előtt beszélek, színházi kísérlet. Megpróbálom felhívni a közönség figyelmét arra a tényre, hogy itt és most egy színház szituáció részesei vagyunk. Ha együttes képesek vagyunk rá, hogy részleteiben rnegfi gyeljük a folyamatot, amelybe ezekben a pillana tokban kerülünk, lehetővé válik, hogy a színhát jelentését sokkal kevésbé elméleti módon kö zelítsük meg. Ez a mai kísérlet azonban sok kal bonyolultabb. Első ízben járultam hozzá, hogy rögtönzés helyett előre megírjam mondandómat, mivel a szöveget meg akarják jelentetni. Igyekszem úgy eljárni, hogy ez ne ártson a folyamatnak, sőt, közös kísérletünket csak gazdagítsa.

Amikor ezeket a sorokat írom, a szerző - az „első számú én" - egy forró nyári napon Dél-Franciaországban üldögél, és megpróbálja elképzelni az ismeretlent: egy japán közönséget Kioto városában. Hogy miféle teremben lesznek, hányan, miféle relációban - nem tudom. Es bármily gondosan válogatom is meg szavaimat, a közönségből né-hányan tolmács révén, egy másik nyelven hallják majd őket. Ebben a pillanatban az önök számára az „első számú én", a szerző eltűnt, felváltotta a „kettes számú én", a beszélő. Ha a beszélő, a papír fölé görnyedve, felolvassa ezeket a szavakat, s a tartalmat egyhangú, pedáns modorban közvetíti, úgy a szavak, amelyek most, papírra vetve életszerűnek tűnnek, elviselhetetlen monotóniába süppednek, újabb igazolást szolgáltatva rá, mitől is állnak olyan rossz hírben a tudományos előadások. Ekként az „első számú én" a drámaíróra hasonlít, akinek bíznia kell abban, hogy a „kettes számú én" új energiát és újszerű vonásokat visz majd a szövegbe és az eseménybe. Az angolul értők számára a hangszínbeli különbségek, a hangmagasság hirtelen változásai, a crescendók, a fortissimók és a pianissimók, a szünetek, a csend - egyszóval az emberi dimenziót hordozó közvetlen vokális zeneiség késztethet figyelemre, és éppen ez az emberi dimenzió az, amelyet mi magunk és számítógépeink a legkevésbé képesek pontos, tudományos módon felfogni. Itt ugyanis érzésről van szó; az érzés vezet a szenvedélyhez; és a szenvedély közvetíti a meg-győződést - márpedig a meggyőződés az egyet-len olyan spirituális eszköz, amely az emberek-ben egymás iránt érdeklődést kelthet. Még akik önök közül mindezt most egy fordító közvetítésével hallják, azok sem szakadnak el egy bizonyos energiától, amely fokozatosan egymáshoz kapcsolja figyelmünket, mert ez az energia a hang, valamint a gesztus révén kiterjed a helyiségben; a beszélő kezének vagy testének minden mozdulata, legyen bár tudatos vagy öntudatlan, egyfajta közvetítés - és nekem, akár a színésznek, tisztában kell lennem ezzel, ez az én felelősségem. De aktív szerepet játszanak önök is, mert hallgatásukban intenzitást fokozó tényező rejlik, amely magánjellegű érzelmeiket közös terünkön át visszasugározza, és szubtilis módon bátorít engem, kiigazítja beszédmódomat.



Peter Brook

Mennyiben érinti mindez a színházat? Mindenben.

Tisztázzuk együtt és egyértelműen a kiindulópontot. *A színház* mint szó olyan homályos és bizonytalan, hogy vagy semmitmondó, vagy pedig zűrzavart szít, mert az egyik ember az egyik aspektusára gondol, a másik valami egészen másra. Olyan ez, mintha az életről beszélnénk. A szó olyan tág értelmű, hogy semmit sem jelent. A színháznak sincs köze sem épületekhez, sem szövegekhez, színészekhez, stílusokhoz vagy formákhoz. A színház lényege egy misztériumban rejlik, amelynek neve: a „jelen pillanat".

A „jelen pillanat" bámulatos dolog. Akár a hologramból letört szilánké, áttetszősége csalóka. Amikor az időnek ez az atomja felhasad, végtelen parányiságában benne rejlik a világegyetem teljessége. Itt és most, ebben a pillanatban a felszínen nem történik sem-mi különös; én beszélek, önök hallgatnak engem. De vajon híven tükrözi-e ez a felszíni kép ami mostani válóságunkat? Természetesen szó sincs ilyesmiről. Egyikünk sem rázta le magáról egyik percről a másikra életének teljes szövevényét; gondjaink, kapcsolatrendszerűnk, apró komédiáink, mélységes tragédiáink, még ha pillanatnyilag szunnyadnak is, mind jelen van-nak, akár a kulisszák közt várakozó színészek. Azonban nemcsak személyes drámáink szereplői vannak jelen, hanem az opera kórusához hasonlóan epizodisták tömegei is belépésre készen sorakoznak fel, összekötve a magunk egyéni történetét a külvilággal, a társadalom egészével. Bennünk magunkban pedig, akár valamilyen megzendítésre váró hatalmas hangszer, minden pillanatban húrok feszülnek; ezek tónusai és harmóniái fejezik ki abbeli képességünket, hogy reagáljunk a láthatatlan spirituális világ rezgéseire - arra a világra, amelyről gyakorta nem veszünk tudomást, és mégis, minden egyes lélegzetvételünkkel kapcsolatba lépünk vele.

Ha minden rejtve bennünk élő képet és mozgást valamilyen módon egyszer csak kibocsáthatnánk e terem terébe, a hatás nukleáris robbanáshoz hasonlítana, és a benyomások kaotikus örvénylésének erejét egyikünk sem lenne képes feldolgozni. Ebből is láthatjuk, miért oly hatalmas erejű, és miért válhat olyan veszélyessé minden jelen idejű színházi aktus, amely egyszer csak felszabadítja a gondolat, a kép, az érzés, a mítosz és a trauma rejtett kollektív potenciálját.

A leghízelgőbb bókban a színházat mindig a politikai elnyomás részesítette. A félelem kormányozta országokban a színház az a forma, ame-

Torgeir Wettal és Hanajagi Kanicsi a bolognai Nemzetközi Színházi Antropológiai Iskola (ISTA) foglalkozásán

lyet a diktátorok éberen figyelnek, és amelytől a leginkább rettegnek. Ennek következtében minél nagyobb szabadságot élvezünk, annál mélyebben kell értenünk, és annál inkább kordában kell tartanunk minden színházi aktust: ha azt akarjuk, hogy értelme és jelentése legyen, nagyon pontos szabályoknak kell engedelmeskednie.

Mindenekelőtt közös élményben kell egyesíteni a káoszt, amely óhatatlanul létrejönne, ha minden egyes ember szabadjára engedné a maga titkos világát. Más szóval az előadó által felidézett valóságaspektusnak egyazon körön belüli reakciót kell kiváltania minden egyes nézőből, oly módon, hogy a közönség egyetlen pillanatra ugyanazt a kollektív benyomást élje meg. Ekként a bemutatott anyag lényegének, a történetnek vagy a témának mindenekelőtt az a rendeltetése, hogy közös terepet kínáljon, olyan potenciális teret, amelyen belül a közönség minden tagja korától vagy hátterétől függetlenül közös élményben forrhat össze szomszédjával.

Merőben triviális, felszínes, tehát nem túlságosan érdekes közös terepet persze nagyon könnyű találni. Márpedig nyilvánvaló, hogy annak az alapnak, amelyen mindenki találkozhat, érdekesnek kell lennie. De mit jelent voltaképpen az *érdekesség?* Létezik rá egy bizonyos próba. Abban a töredékmásodpercnyi időben, amikor a színész és a közönség mintegy fizikai ölelésben kölcsönösen egymásra talál, a pillanat sűrűsége, telítettsége, sokrétűsége, gazdagsága - más szóval a minősége a lényeg. Minden egyes másodperc lehet vékony és érdektelen - avagy ellenkezőleg, minőségileg mély. Hadd hangsúlyozzam, hogy a pillanatnak ez a minőségszintje az egyetlen mérce, amellyel valamely színházi aktus megítélhető.

Ezek után közelebbről kell megvizsgálnunk, mit is értünk pillanaton. Ha a pillanat legbelső magváig hatolhatnánk, minden bizonnyal azt tapasztalnánk, hogy ott már nincs mozgás; minden egyes pillanat valamennyi lehetséges pillanat összessége, és az, amit időnek nevezünk, elenyészett. De ha kifelé haladunk azon körök felé, amelyekben normális körülmények között létezünk, azt tapasztaljuk, hogy minden időbeli pillanat összefügg a megelőzővel és a következővel, egy megszakítás nélkül kifejlő láncolatban. Ekként a színházi előadáson belül egy megkerülhetetlen törvénnyel van dolgunk. Az előadás olyan áramlás, amelynek emelkedő és süllyedő görbéje van. Ahhoz, hogy egy mély értelmű pillanathoz eljussunk, pillanatok láncolatára van szükség, amely láncolat egyszerű, természetes szintről indulva sodor bennünket az intenzitás felé, hogy aztán attól ismét eltávolítson. Az idő, amely az életben oly gyakran ellenségünk, szövetségesünkké is válhat, ha látjuk, miként vezethet egy sápadt pillanat egy izzó pillanathoz, hogy aztán a tökéletes áttetszőség pillanatává alakuljon, majd ismét a köznapi egyszerűség pillanatává süllyedjen.

Jobban megérthetjük a folyamatot, ha a hálóját fonó halászra gondolunk. Munka közben ujja minden rebbenésében figyelem és szándék rejlik. Ahogy fűzi a fonalat, ahogy megköti a csomókat, olyan formákba zárja az űrt, amelyek alakja pontos funkcióknak tesz eleget. Aztán a hálót a vízbe dobja, ide-oda rángatja, árral, ár ellen, minden-féle bonyolult minta szerint, és végül kifog vala-milyen halat, amely lehet ehetetlen, lehet közönséges, de fogyasztható, lehet sokszínű, ritka, mérgezett avagy a kegyelem pillanataiban arany-hal. Ki kell azonban emelni egy sajátos különbséget a színház és a halászat között. Ha a háló jól van megszerkesztve, a halász szerencséjén múlik, hogy jó vagy rossz halat fog-e ki. A színház-ban azok, akik a hálót csomózzák, a végül ki-fogott pillanat minőségéért is felelősek. Bámulatos dolog ez! Amikor a „halász" megköti a háló csomóit, egyszersmind meghatározza, milyen minőségű lesz a hal, amelyet végül hálójába kerít!

Az első lépés döntő fontosságú, és sokkal nehezebb, mint amilyennek látszik. Bármily meglepő, ez az előkészítő lépés nem részesül az őt megillető tiszteletben. Képzeljük el, hogy a közönség várja az előadás kezdetét; szeretné, ha felkeltenék érdeklődését, reméli, hogy felkeltik érdeklődését, győzködi magát, hogy illik érdeklődést tanúsítania. De ellenállhatatlan érdeklődés csakis akkor ébred benne, ha az előadás legelső szavai, hangjai vagy akciói minden egyes néző lényének legmélyéből előcsalják azt az első morajt, amely összecseng a csak később, fokozatosan felszínre törő rejtett témákkal. Ez a folyamat nem lehet intellektuális, racionális pedig végképp nem. A színház a hangzás, a szó, a szín és a mozgás energiája révén megérint egy érzelmi billentyűt, amely aztán rezgésbe hozza az intellektust. Mihelyt a színész benső kapcsolatot teremt a közönséggel, az esemény már számos irányba terelődhet. Vannak színházak, amelyek pusztán csak közönséges, ízletes, gyomorfájás nélkül elfogyasztható halat szeretnének fogni. Vannak pornográf színházak, amelyek tudatosan mérgezett belű halat akarnak felszolgálni. De tételezzük fel, hogy bennünket a legmagasabb becsvágy hevít: mi minden előadással az aranyhalat szeretnénk kifogni.

Honnan jön az aranyhal? Nem tudjuk. Úgy sejtjük, valahonnan a kollektív, mitikus tudatalattiból, ebből a hatalmas óceánból, amelynek határait soha nem sikerült felfedezni, mélységeit soha nem tárták fel fenékig. És hol vagyunk mi, nézőtéren ülő közönséges emberek? Ott vagyunk, ahol belépéskor vagyunk: önmagunkban, a mindennapi életünkben. Ekként a háló fonása azt jelenti, hogy hidat építünk szokásos, normálisállapotunkban leledző, mindennapi világunkat magunkkal hurcoló lényünk és ama láthatatlan világ között, amely csak akkor tárulhat fel előttünk, ha rendes körülmények között csökevényes érzékelési módunkat összehasonlíthatatlanul élesebb érzékelési minőség váltja fel. De vajon lyukakból vagy csomókból áll-e ez a háló? A kérdés olyan, akár egy koan, és ha színházat akarunk csinálni, örökösen együtt kell élnünk vele.

A színház történetében semmi sem fejezi ki oly erőteljesen ezt a paradoxont, mint a Shakespeare-nél fellelhető struktúrák. Shakespeare színháza lényegileg vallási jellegű: a láthatatlan spirituális világot hozza be a felismerhető-látható formák és cselekvések konkrét világába. Shakespeare az emberi skála egyik végletén sem hajlandó engedményekre. Színháza nem vulgarizálja a spiritualitást, hogy az átlagember könnyebben felfoghassa, és nem utasítja el magától az alacsonyrendű létezés mocskát, csúfságát, abszurd és nevetséges voltát sem. Könnyedén siklik tova pillanatról pillanatra a kettő között, s midőn hatalmas lendülettel tör előre, olyan intenzitásig hevíti a bontakozó élményt, mígnem minden ellenállás szétrobban, a közönség pedig felébred, s egyetlen pillanatra mélyen betekint a valóság szövedékébe. Ez a pillanat azonban nem lehet tartós. Az igazságot soha nem lehet sem meghatározni, sem megragadni - a színház azonban olyan gépezet, amely valamennyi résztvevőjének megengedi, hogy egyetlen pillanatra megízleljék az igazság valamilyen aspektusát. A színház gépezete arra való, hogy felhághassunk és leereszkedhessünk a jelentés lépcsőfokain.

Most kerülünk szembe az igazi nehézséggel. Ahhoz, hogy az igazság egy pillanatát elkaphassuk, a színész, a rendező, az író és a tervező legmagasabb rendű erőfeszítéseit kell egyesíteni; egymagában senki ezt véghez nem viheti. Egyazon előadáson belül különböző esztétikák és célok ütközhetnek. De minden művészi és szakmai technikának - Ted Hughes angol költő szavaival - a hétköznapi emberi szint és a mítosz rejtett szintje közti „közvetítést" kell szolgálnia E közvetítés abban nyilvánul meg, hogy a változatlant összehozza az örökké változó mindennapi világgal, amelyben minden színházi előadás is lezajlik. Ezzel a világgal állunk kapcsolatban ébren töltött időnk minden pillanatában, amikor is a jelen életre kelti az agysejtjeinkben elraktározott múltbeli információkat. Ama másik, állandóan jelen lévő világ láthatatlan, mivel érzékeinkkel nem férhetünk hozzá, ámbár sokféleképpen észlelhetjük, jó néhányszor ösztöneink által. Minden spirituális tevékenység, amelynek segítségével a benyomások világából visszavonulhatunk a csendbe és a mozdulatlanságba, közelebb visz ehhez a láthatatlan világhoz. A színház mindazon-által nem azonos a spirituális diszciplínával. A színház külső szövetségese a spirituális létezés-nek; azért van, hogy olykor s szükségképp rövid időre betekintést engedjen abba a láthatatlan világba, amely át- és áthatja a mindennapi világot, bár érzékeink általában nem vesznek róla tudomást.

A láthatatlan világnak nincs formája, és - legalábbis ami fogalmaink szerint - nem is változik. A látható világ állandó mozgásban van, jellemző vonása a folyamatos keringés. Formái megszületnek és meghalnak. Legösszetettebb formája, az ember is él és meghal, a sejtek élnek és elhalnak - és ugyanígy születnek, indulnak hanyatlásnak és tűnnek el a nyelvek, a sémák, a viselkedési formák, az eszmék, a struktúrák is. Az emberiség történetének bizonyos ritka pillanataiban egyes művészek oly hitelesen társították a láthatót a láthatatlannal, hogy az egyesülés formái - legyenek bár templomok, szobrok, festmények, írás- vagy zeneművek - örök életűnek látszanak, ámbár még e tekintetben is jobb, ha óvatosak vagyunk, és felismerjük, hogy még az örökkévalóság sem örök - még az is meghal.

A gyakorlati színházi embernek, bárhol éljen is a világban, minden oka megvan rá, hogy az őket megillető alázattal és tisztelettel közelítsen a nagy, hagyományos formákhoz, kiváltképpen a keletiekhez. Ezek messze túl ragadhatják önmagán - jócskán túl azon a csökevényes megértési és alkotóképességen, amely - s ezt neki is el kell ismernie - a huszadik századi művész igazi állapota. A nagy rítusok, az alapvető mítoszok ajtók, amelyeket nem megfigyelni, hanem megélni kell, és aki önmagán belül képes megélni ezt az ajtót, az léphet be rajta a legintenzívebb módon. A múltat tehát nem tagadhatjuk meg pökhendien. Csalni azonban nem szabad. Ha elcsenjük rítusait és jelképeit, és megpróbáljuk őket a magunk céljaira kihasználni, ne csodálkozzunk, ha elveszítik sajátos erejüket, és legföljebb csillogó és üres dekorációként hatnak. Állandó kihívás számunkra, hogy képesek legyünk diszkriminálni. Bizonyos esetekben valamilyen hagyományos forma még eleven; más esetben a hagyomány halott kézként fojtja meg az életerős élményt. A probléma lényege: úgy megtagadni a „bevett módszert", hogy közben ne öncélúan hajhásszuk a változtatást.

A központi kérdés tehát formai: a pontos, az alkalmas forma kérdése. Enélkül nem lehetünk meg; az élet sem lehet meg nélküle. De mit jelent a forma? Bármily gyakran térek is vissza e kérdésre, óhatatlanul eljutok a *szfota* szóhoz, amely a klasszikus indiai filozófiából ered, és értelme a hangzásában rejlik - az állóvíz felszínén hirtelen támadó fodrot, a derült égen váratlanul felbukkanó felhőt jelenti. A forma nem más, minta manifesztálódó lehetőség, a testet öltő szellem, az első hangzás, a „nagy bumm".

Indiában, Afrikában, a Közel-Keleten, Japánban ugyanezt kérdezik a színházművészek: mi legyen ma a mi formánk? Hol kell keresnünk? Zavaros a helyzet, zavaros a kérdés, zavarosak a válaszok. Az utóbbiak két csoportra oszlanak. Egyfelől sokan azt hiszik, hogy a Nyugat nagy kulturális erőközpontjai - London, Párizs, New York - megoldották a kérdést, és most már csupán arra van szükség, hogy a többiek átvegyék az ő formájukat, úgy, ahogy az elmaradott országok vesznek át ipari folyamatokat és technológiát. A másik bevett magatartás ennek épp az ellenkezője. A harmadik világ országaiban élő művészek gyakran úgy érzik, elvesztették gyökereiket, belesodródtak a Nyugatról érkező s a maga teljes huszadik századi képkészletét magával hozó nagy hullámba, és ezért szükségét érzik, hogy elutasítsák az idegen minták utánzását, és dacosan visszatérjenek a maguk kulturális gyökereihez, ősi hagyományaihoz. Megállapítható, hogy e folyamat korunk két nagy és ellentmondásos áramlatát tükrözi: azt, amely kifelé, az egység felé törekszik, s azt, amely befelé, a töredezettség felé irányul.

Csakhogy egyik módszer sem vezet jó eredményekre. Számos harmadik világbeli ország színtársulatai próbálkoznak európai szerzők, például Brecht vagy Sartre műveivel, de gyakran nem ismerik fel, hogy ezek az írók egy, saját korukhoz és működési helyükhöz kötött, összetett kommunikációs rendszeren belül dolgoztak, s egy merőben más összefüggésrendszerben visszhangtalanok maradnak. A hatvanas évek avantgárd kísérleti szín házának különféle utánzásai ugyanebbe a nehézségbe ütköznek. Igy aztán a harmadik világban működő őszinte színházi alkotók büszkeségükben és elkeseredésükben a maguk múltjába ásnak le, és megkísérlik modernizálni saját mítoszaikat, rítusaikat és folklórjaikat, ebből azonban sajnos gyakorta amolyan szegényes, „se hús, se hal" keverék születik.

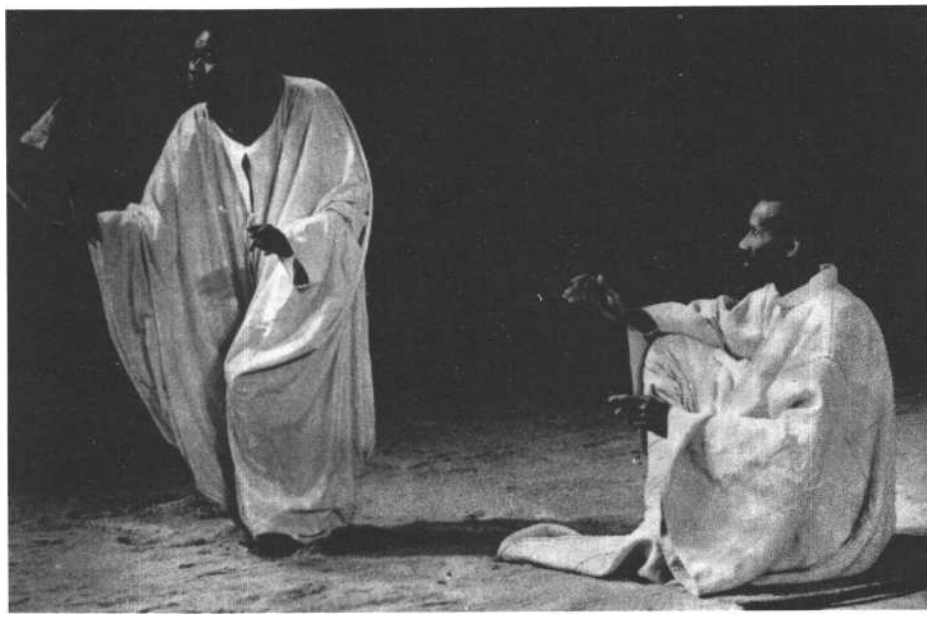
Hogyan lehetünk hát hívek a jelenhez? Utazásaim során nemrégiben eljutottam Portugáliába, Csehszlovákiába és Romániába. Portugáliában, ebben a legszegényebb nyugat-európai országban azt hallottam, hogy „az emberek már nem járnak színházba vagy moziba". „Aha- mondtam együttérzőn -, ebben a nehéz gazdasági helyzetben az embereknek nem jut rá pénzük." „Szó sincs róla!" - hangzott a meglepő válasz. - „Épp az ellenkezője az igaz. A gazdasági helyzet lassan már javul. Korábban, amikor kevés volt a pénz, nagyon szürke volt az élet, így az emberek rászorultak valamilyen alkalmi kiruccanásra, akár a színházra, akár a mozira, és természetesen összespórolták rá a pénzt. Manapság valamivel több az elkölteni való pénzük, és immár hozzáférhetnek a huszadik századi fogyasztói lehetőségek teljes skálájához. Ott vannak a video, a videokazetták, a kompakt lemezek, a más emberekkel való együttlét örökös igényének kielégítésére pedig rendelkezésre állnak a vendéglők, a chartergépes utazások, a csomagtúrák. Aztán lehet ruhát, cipőt venni, fodrászhoz járni... Egyelőre létezik még a mozi és a színház is, de nagyon mélyre süllyedtek a prioritások rangsorában."

A piacorientált Nyugatról tovább utaztam Prágába és Bukarestbe. Itt is, akárcsak Lengyelországban, Oroszországban és csaknem minden

egykori kommunista országban, ugyanez a kétségbeesett kiáltás harsan fel. Néhány éve még verekedtek az emberek a színházjegyekért; ma a színházak gyakran negyed ház előtt játszanak. Tehát az ember egy merőben más társadalmi kontextusban ugyanazzal a jelenséggel szembesül: a színházzal, mint amely elveszítette vonzerejét.

A totalitárius elnyomás napjaiban a színház egyike volt ama ritka helyeknek, ahol az ember rövid időre szabadnak érezhette magát, elmenekülhetett egy romantikusabb, költőibb létbe, avagy a közönség anonimitásának védelmében megbújva nevetésével vagy tapsával csatlakozhatott a hatóság elleni kihívás aktusához. Egy-egy tiszteletre méltó klasszikus szöveg minden egyes sora lehetőséget adhatott a színésznek, hogy valamely szó árnyalatnyi hangsúlyozása vagy egy szinte észrevehetetlen gesztus révén titkos cinkosságot létesítsen a nézővel, ily módon fejezve ki, amit más módon túl veszélyes lett volna kifejezni. Most ez a szükséglet megszűnt, és a színház kénytelen szembenézni egy nehezen megemészthető ténnyel: azzal tudniillik, hogy a múlt mesésen és boldogítóan zsúfolt nézőterei ugyan számos alapos okból teltek meg, de sem-mi közük nem volt magának a drámának igaz és érvényes színházi közvetítéséhez.

Vegyük még egyszer szemügyre az európai helyzetet. Németországtól messze keletig, a hatalmas orosz kontinenst is beleértve, valamint nyugat felé, Olaszországon át Portugáliáig és Spanyolországig totalitárius kormányok hosszú sora volt hatalmon. A diktatúra minden formájára jellemző, hogy a kultúra fagyott állapotban van. Bármilyenek legyenek is a mindenkori formák, elveszítik a lehetőséget, hogy a természeti törvényeknek megfelelően éljenek, kihaljanak, felváltsák egymást. A kulturális formák bizonyos skáláját biztonságosnak és tiszteletre méltónak kiáltják ki és intézményesítik, az összes többi formát pedig gyanúsnak tekintik, és vagy a föld alá szorítják, vagy gyökerestől kiirtják. A húszas és a harmincas évek az európai színház számára kivételesen élénk és termékeny korszakot hoztak. E korszakban jöttek létre a legfontosabb technikai újítások: a forgószínpad, a nyitott színpad, a világítási effektusok, a vetítések, az absztrakt díszlet, a funkcionális szerkezetek. Kialakultak bizonyos színészi játékstílusok, a közönséggel való kapcsolat bizonyos formái, valamint bizonyos hierarchiák, például a rendező szerepe vagy a tervező fontossága. Mindezek összhangban voltak az adott korral. Aztán hatalmas méretű társadalmi felfordulások következtek: háború, tömeggyilkosság, forradalom és ellenforradalom, kiábrándulás, a régi eszméktől való elfordulás, az új ingerekre való vágyódás, a hipnotikus erejű vonzódás mindenhez, ami új és más. Ma a fedőt levették a fazékról. De a maga régi struktúráiban mereven megbízó színház nem változott; tehát nem része többé a maga korának. Az eredmény: a színház, megannyi okból, világszerte válságban van. Ez jó, ez szükséges dolog.



Jelenet Brook 1990-es A vihar-előadásából

Létfontosságú, hogy két dolgot világosan megkülönböztessünk. Egy dolog a „színház", merőben más dolog a „színházak". A „színházak" dobozok; a doboz pedig éppoly kevéssé azonos a tartalmával, minta boríték a levéllel. A borítékot közlendőnk mérete és hosszúsága szerint szoktuk megválasztani. Sajnos azonban e ponton véget is ér a párhuzam. A borítékot könnyű tűzbe hajítani; sokkal nehezebb elhajítani egy épületet, kivált egy szép épületet, még ha ösztönösen érezzük is, hogy túlélte rendeltetését. S még ennél is nehezebb elvetni az agyunkban rögzült kulturális szokásokat, amelyek az esztétikához, a művészi eljárásokhoz, a hagyományokhoz kapcsolódnak. Es mégis: a „színház" alapvető emberi szükséglet, míg a „színházak", formáikkal és stílusaikkal egyetemben, csupán ideiglenes és felcserélhető dobozok.

Igy térünk vissza az üres színházak problémájához, és láthatjuk, hogy a válasz nem lehet pusztán a reform - amely szó az angol nyelvben egészen pontosan a régi formák újraalkotását jelenti. Ameddig figyelmünk a formához van bilincselve, a válasz is pusztán csak formai lesz, s a gyakorlatban kiábrándító eredménnyel jár. Azért beszélek ennyit a formákról, mert hangsúlyozni szeretném, hogy az új formák keresése önmagában nem lehet válasz. A hagyományos színházi stílusokkal rendelkező országokban mindenütt ugyanaz a probléma. Ha a modernizálás abban merül ki, hogy új üvegekbe töltjük a régi bort, a formai csapda ismét bekattan. Ha a rendező, a tervező, a színész számára a kísérlet azt jelenti, hogy az aznapi képek naturalista reprodukálását tekinti formának, nagy csalódására ismét azt tapasztalja majd, hogy alig jut tovább annál, mint amit a televízió óráról órára kínál.

A jelen idejű színházi élménynek közel kell férkőznie a kor érveréséhez, mint ahogy a nagy divattervező sem hajhássza soha vakon az eredetiséget, hanem titokzatos módon elegyíti a maga kreativitását az élet örökkön változó felszínével. A színházművészetnek kell hogy legyen egy mindennapi arculata: felismerhető történeteket, helyzeteket, témákat kell nyújtania, mert az embert elsősorban az általa ismert élet érdekli. Am ugyanakkora színházművészetnek tartalommal és jelentéssel is meg kell telnie. A tartalom az emberi tapasztalat töménysége; minden művész vágya, hogy ezt a maga munkájában így vagy úgy megragadja, és talán ráérez arra is, hogy a jelentés abból fakad, ha kapcsolatot tud teremteni a maga normális korlátain túli láthatatlan forrással, amely jelentéssel ruházza fel a jelentést. A művészet olyan kerék, amely örökké egy néma és mozdulatlan központ körül forog, és ezt a központot se megragadni, se meghatározni nem áll módunkban.

Mi tehát a célunk? Se több, se kevesebb, mint az, hogy találkozzunk az élet anyagával. A színház az emberi létezés valamennyi aspektusát tükrözheti, tehát minden élő forma érvényes, minden formának meglehet a maga potenciális helye a színházi kifejezésben. A formák olyanok, mint a szavak; csak akkor telnek meg jelentéssel, ha helyesen használjuk őket. Shakespeare szókészlete nagyobb volt minden más angol költőénél; állandóan gazdagította a rendelkezésére álló szavak tárházát, obskurus filozófiai fogalmakat

kombinált a legdurvább trágárságokkal, amíg végül több mint huszonötezer szó volt a keze ügyében. A színházban a szavakon túl végtelenül sok egyéb nyelv létezik, amelyek révén létrejöhet és fennmaradhat a közönséggel való kommunikáció. Itt a testnyelv, a hangnyelv, a ritmusnyelv, a színnyelv, a jelmeznyelv, a díszletnyelv, a fénynyelv - és ez mind hozzáadódhat ahhoz a bizonyos huszonötezer rendelkezésre álló szóhoz. Az élet minden eleme egy-egy szó az egyetemes szókészletben. Múltbeli képek, a hagyomány képei, a jelenkor képei, a holdrakéták, a revolverek, a durva szleng, egy téglarakás, egy lángnyelv, a szívre tett kéz, a zsigerekből fakadó kiáltás a hang végtelen zenei árnyalatai - mindezek olyan főnevek és jelzők, amelyekből új mondatokat kovácsolhatunk. De képesek vagyunk-e megfelelően használni őket? Szükségszerűek-e? Alkalmasak-e rá, hogy azt, amit kifejeznek, elevenebbé, megrendítőbbé, dinamikusabbá, kifinomultabbá, igazabbá tegyék?

Napjainkban a világ új lehetőségeket kínál. Olyan elemekkel táplálhatjuk ezt a nagy emberi szókészletet, amelyek a múltban soha nem találkoztak össze. Minden faj, minden kultúra a saját szavával gazdagíthatja a mondatot, amely egyesíti az emberiséget. A világ színházkultúrájának semmire sincs nagyobb szüksége, mint a különböző fajú és hátterű művészek együttműködésére.

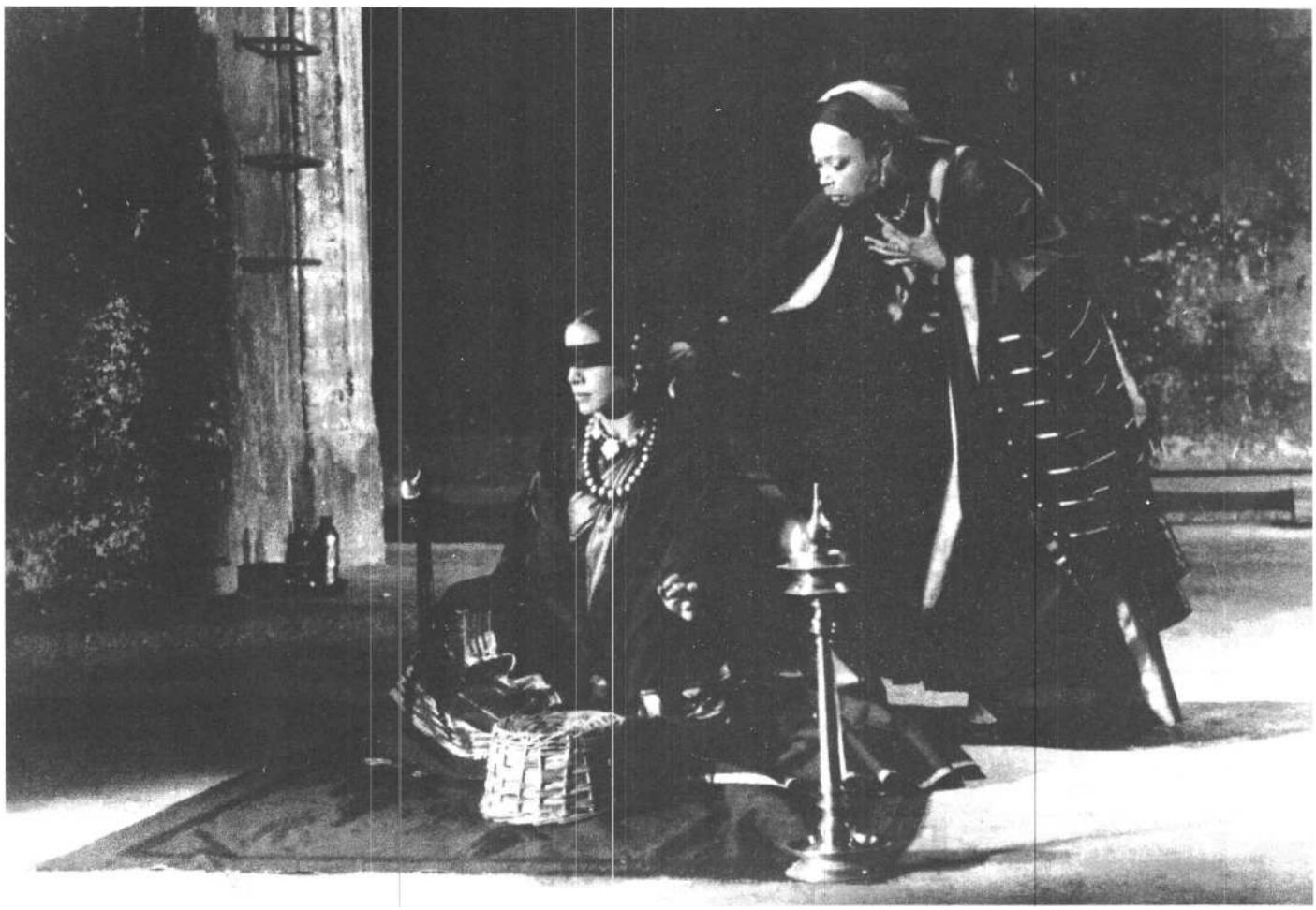
Különböző hagyományok találkozásakor legelőször akadályok merülnek fel; ám ha elmélyült munkával sikerül megtalálni a közös célt, ezek az akadályok eltűnnek. És mihelyt az akadályok leomlottak, kinek-kinek a gesztusai és hangszínei a közös nyelv részeivé válnak, s egyetlen pillanat tartamára kifejeznek egy közös igazságot, amelyben a közönség is osztozik. Ez az a pillanat, amely felé minden színházi tevékenység törekszik. Ezek a formák lehetnek régiek vagy újak, köznapiak vagy egzotikusak, kifinomultak vagy egyszerűek, bonyolultak vagy naivak. Származhatnak a legváratlanabb forrásokból, s tűnhetnek merőben ellentmondóaknak, egészen odáig, hogy úgy tessék: kizárják egymást. Hadd jegyezzem meg: ha stílusegység helyett a formák horzsolják egymást vagy összekoccannak, az is lehet egészséges és sokatmondó.

A színház nem lehet unalmas. Nem lehet konvencionális. Váratlannak kell lennie. A színház a meglepetésen, az izgalmon, a játékosságon, az örömön keresztül vezet el az igazsághoz. A múltat és a jövőt a jelen részévé avatja; eltávolít mindattól, ami a hétköznapok során belep bennünket, és közel visz ahhoz, amit általában távolinak érzünk. Egy mai újsághír egyszer csak sokkal kevésbé igaznak és bensőségesnek tetszhet, mint valami, ami egy más korból, egy más országból kerül elénk. A jelen pillanat igazsága számít, az abszolút meggyőződésnek az az állapota, amely csak akkor jöhet létre, ha a színészt és a közönséget egység fűzi össze. Ez pedig olyankor történik, ha az ideiglenes formák betöltötték rendeltetésüket, és elvezettek bennünket ahhoz az egyszeri, megismételhetetlen pillanathoz, amikor megnyílik egy ajtó, és egész látásmódunk átalakul.

Peter Brook: *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre. (Nincsenek titkok. Gondolatok a színjátszásról és a színházról.)* Methuen Drama 1995.

Fordította: Szántó Judit

Mireille Maalouf és Miriam Goldschmidt a Mahábháratában



A SZÍNHÁZ MINT METAFORA

UNIÓ-FESZTIVÁL KRAKKÓBAN

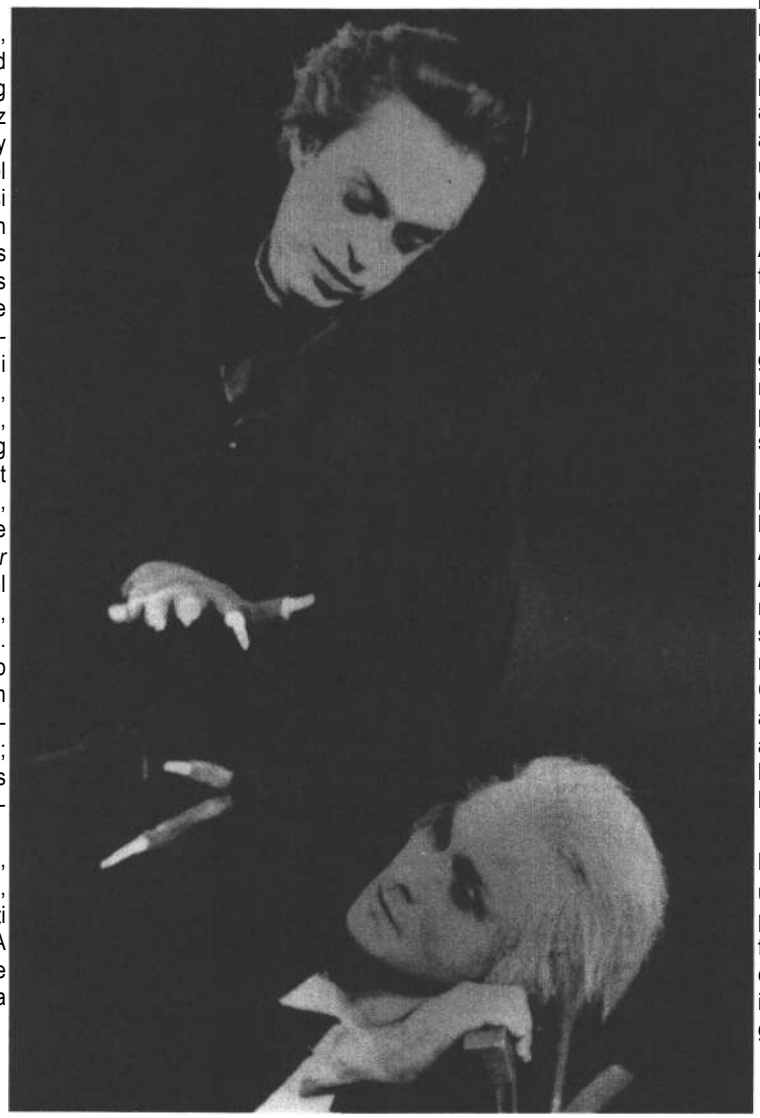
Ötödszörre Krakkóban tartották az Európai Színházi Unió szokásos éves fesztiválját. A hosszúra nyúlt találkozón nem sikerült látnom minden előadást- az elmulasztottak között olyan jelentős produkció is volt, mint Bergman Gombrowicz-rendezése, az *Yvonne, burgundi hercegnő-*, de így is föltűnt, milyen gyakori, hogy a színház önmagára reflektál, saját megjelenési formáját metaforaként kezeli. (A jelenség természetesen nem általánosítható, a Katona József Színház fesztivál-előadása, *A fösvény,* például, nem tartozik az említett körbe.)

Álom a Peer Gyntről

Luca Ronconi *Peer Gyntje* színházban játszódik. A „játszódik" nem a legpontosabb szó, mivel a rendező nem a cselekmény, hanem pusztán az előadás színhelyének tekinti a színházat. Vagyis nem az történik, mint oly gyakran, amikor a színpad díszletté válik, hogy képileg megjelenítse a színház az egész világ metaforáját, hanem az, hogy a színészek a *Peer* Gynttel „foglalkoznak", megközelítési módozatokat dolgoznak ki Ibsen színművének birtokba-vételére, és ennek az eljárásnak a természetes helye a színház. Az előadás címe is erre utal: *Peer Gynt felé-gyakorlatok színészeknek,* ami megtévesztő, mert azt föltételezi, hogy csupán „műhelymunkát", részlet-analízist, a drámai anyag töredékes földolgozására tett kísér-letet látunk. Lehetséges, hogy ez volt a munkahipotézis, de a végeredmény egy teljes *Peer Gynt,* még ha radikális húzásokkal is, főleg a dráma második felét, Peer utazásait illetően. Színházszerte ennél tetemesebb dramaturgiai átszabások sem kötelezik a rendezőket el-határolódásra az eredetitől; Ronconi *Peer* Gyntjének sincs szüksége a címbeli „mentegető-zésre".

A krakkói televíziós stúdióban, ahol az előadást eljátszották, rekonstruálták az eredeti színhelyet, a Teatro di Romát. A játéktér üres szobából s fölötte színházi erkélyből áll. A szoba szabályos szürke „doboz", merőleges falakkal, mindkét oldalon a falba vágott ajtókkal, amelyek nesztelenül és önműködően nyitódnak-csukódnak. A perspektivikusan szűkülő teret a színpad mélyén lezáró háttérfal szintén nyitható egy kis szeletben: ebben az alkóvszerű, négyszögletes fülkében jelenik meg például a Grieget zongorázó, nekünk háttal ülő Solvejg. A szoba fölötti színházi erkélyről - gipszmintás, barokkos ív, az első sor előtt fémkorlát, mögötte további, lehajtható széksorok - „tyúklétra" vezet le a szobába. A proszcéniumot a teljes színpad magasságában mindvégig vékony, kifeszített tüllfüggöny választja el a közönségtől, ezáltal tovább „tompul" az amúgy is elmosódott, világos fénnyel derített fekete-fehér látvány.

Riccardo Bini és Massimo Popolizio a Teatro di Roma Peer Gyntjében (rendező: Luca Ronconi)

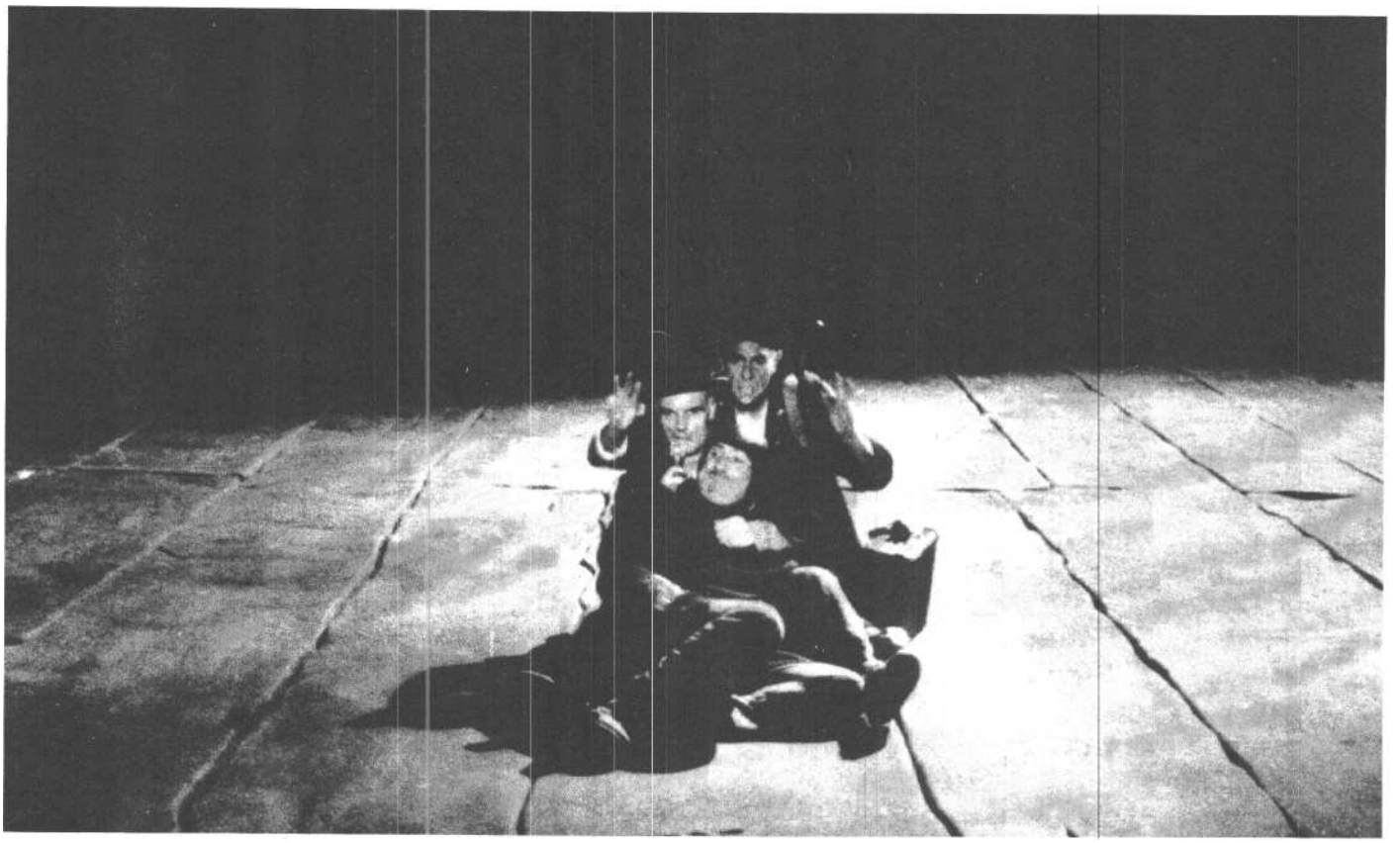


Puritánabb már nem is lehetne Ronconi színháza. Díszlet és kellék: mindössze néhány egyszerű bútordarab, asztal-szék. A ruhák szürkék és feketék, csak Peer inge világít ki fehéren. Nincs más teremtőerő, minta színész, nincs más anyag a teremtéshez, csak a szöveg. Kétszer egy óra költői szöveginterpretáció, csupa belső történés, a látvány minimuma - nem hinném, hogy volna magyar közönség, amely kibírná.

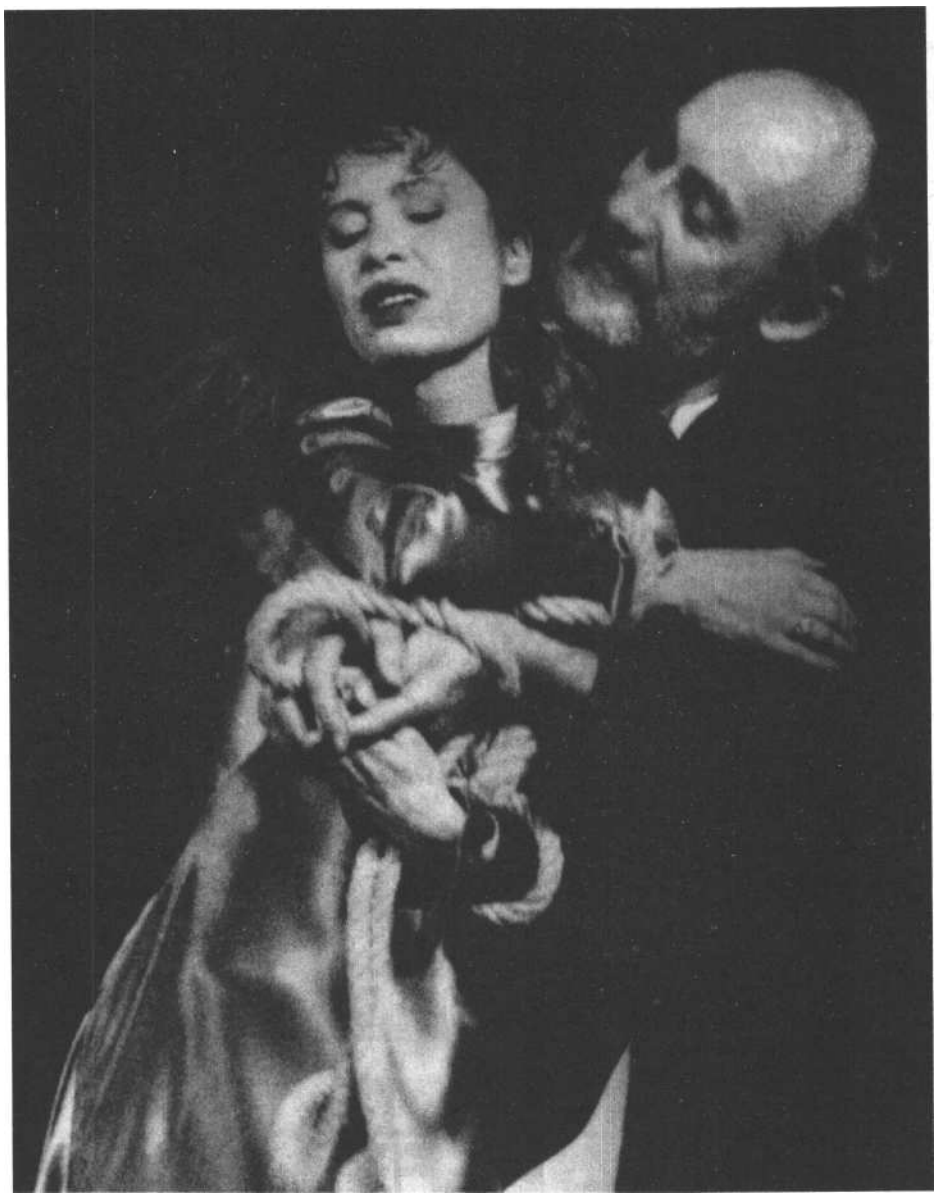
Az első rész nagyjából követi a főbb szereplőkre redukált cselekményt. Ebben a részben Peer és a nők kapcsolatáról van szó. Solvejget és Aasét ugyanaz a színésznő, Annamaria Guarnieri játssza; a különbség annyi, hogy vastag copfba font haját hátul kontyba tűzi vagy leengedi. Nincs figurateremtés", a színésznő nem ügyeskedik, hogy a két alakot függetlenítse egymástól, nem ruházza föl őket sem életkori sajátosságokkal, sem külső karakterjegyekkel, nem mutogatja kifejlett játéktechnikáját. Ugyanaz a takarékos, redukált mozgás, átmenet a reálszituáció és a meglebegtetett álom között. A jelenetek egy részében a szereplők csak keresztülvonulnak a színpadon, töredezett szövegük addig tart, amíg az egyik ajtótól átérnek a másikig, távozásuk után az ajtó zajtalanul bezárul, és megváltozik a világítás. Ingridet az „erkélyre" szökteti Peer. A Dovre-jelenetek penészzöld fényben játszódnak, a király nagy karosszékben lógázza a lábát, cipő helyett uszonyszerűséget visel, segédei laboratóriumi műszerhez hasonló szerkezettel próbálják Peer szemét megmetszeni.

A Peert játszó Massimo Popolizio nyurga fiatalember, jellegzetes gyermeki vonásokkal, ami Aase halálakor sem foszlik le róla. A jelenet minden lehetséges mértékkel innen marad a szentimentalizmuson, Peer kis-fiú módjára „hajtja" fapálcájával a Grane húzta képzeletbeli szánt, nem akarja észrevenni a pillanatot, amelyben anyja meghal, még hosszan tovább „játszik", hogy ne kelljen ráébrednie a valóságra.

A második rész a hajójelenet-tel kezdődik az „erkélyen", az utazások- Marokkótól az egyiptomi piramisig - kimaradnak. Peer félhosszú, őszes parókát kap, egyéb külső jel nem mutat-ja az időmúlást. Ennek a résznek a gerince a háromszori találkozás



Lear király az Odéonban és a barcelonai Teatre Lliurében



Marie-Paule Trystram (Cordelia) és Philippe Morier-Genoud (Lear) a párizsi Odéon előadásában (rendező: Georges Lavaudant)

a Gomböntővel: Peer és a halál, vagy mondjuk így, Peer és a transzcendencia. Megjelenik egy ördögszerű figura, sötét ruhája nem tér el az általános viselettől, csak magasított talpú cipője és karmokban végződő, zöldes, óriási kesztyűje jelzi kilétét. Három, régi típusú, fekete leples fotómasinát hoz be állványon, háromfelől is megörökíti Peer arcát, de a kihúzott lemezek üresek. A játék végén a Peert rendületlenül váró Solvejg a redőnyszerűen fölnyíló hátsó szobafal mögül lép ki. Az alkóv most először teljes fényt kap, a vakító, kivágott hasáb, a zöld pázsit éles kontraszt a fekete dobozszínpad hátterében. Solvejg-Aase rövid, ősz hajjal, botra támaszkodva az előtérbe lépeget, a földre ül, ölébe fekteti Peert, néhány taktust énekel a zongorán megszólaló Grieg-zenére, amíg elaltatja az örök nyughatatlan gyereket.

Van még néhány kivételes rendező Európában, aki dacol az üzleti elsilányulással, az árutermelő színházzal, és a legegyszerűbb módon, az emberi szó és az emberi gesztus révén tud közvetlen kapcsolatot teremteni azokkal a kevesekkel, akik erre hajlandók. Luca Ronconi közéjük tartozik.

Lear avagy rendezők rémálma

Két *Lear* király-előadás is leplezetlenül használja a színházi metaforát; a párizsi Odéoné és a barcelonai Lliure Színházé, amely sajátos változatának a *Lear avagy a színésznő álma* címet adja. Mindkettő lécekből összerótt deszkaszínpadon játszódik, a párhuzamosan hátrafelé futó deszkacsíkok, amelyeket gyakran lapos ellenfények világítanak meg, szembetűnően azonos vizuális formát kölcsönöznek a két előadásnak. A produkciók abban is hasonlítanak, hogy „nem történnek meg", mesterkélt ötletekre, rendezői és színészi „attrakciókra" épülnek, a hatáskeltés dagályos eszközeit használják, művészi fedezet nélkül.

Az Odéon előadása áttetszőbb és bizonyos értelemben „átlátszóbb" is, minthogy szemérmetlenül kiszolgál egyfajta művészességet igénylő kommersz ízlést. A divatos rendezőnek számító Georges Lavaudant saját bevallása szerint egy húsz évvel ezelőtti Lear-előadás szereplőire támaszkodott, akik azóta is a társulatnál vannak, és néhányan közülük most újra eljátsszák régi szerepüket. Ez mindenesetre viszonylag egyszerű magyarázat arra, hogy Lear lányai miért olyan föltűnően öregecskék. (Ha ezt nem tudom meg a rendezőtől, régi rossz szokásom szerint hajlamos lettem volna koncepciót gyanítani mögötte. A magamfajta gyanútlanul azt képzeli, hogy egy előadásban semmi sem lehet véletlen, vagy legalábbis mindennek immanens esztétikai oka van.) Adódik a kényszeredett következtetés, hogy a gerontológiai előadás központi gondolata a szerepjátszás és az Idő. Erre vall, hogy a játék kezdetén a Leart játszó Philippe Morier-Genoud színházi öltözőtükör előtt ül hermelines palástjában, és előbb merőn vizsgálja, majd kisminkeli az arcát. Itt tehát föltehetően egy színész-Learről van szó, aki szerepet játszik. A keret visszatér az előadás legvégén, amikor Lear a karjában hozott halott Cordeliát ugyancsak az öltözőtükör elé ülteti, és mintegy szemrehányóan „szembesíti" az arcával. Amely valóban nem elég vonzó. (Talán azért, mert, mint tudjuk, a halál nagy maszkmester, különösen egy bizonyos élet-koron túl.)

A két tükörjelenet között úgynevezett „időtlen" Lear-előadás zajlik le. A birodalom fölosztására választott alkalom protokolláris összejövetel, a szmokingos-estélyi ruhás résztvevők a hatalmas színpadon ferdén fölsorakoztatott bársonyfotelekben ülnek. A lányainál házaló Lear bilgeri csizmában, hosszú kabátban, motorossapkában úgy fest, mint a század eleji nyitott sportkocsik úrvezetője. Gloster megvakításának paroxizmusában Alban transzvesztitaként női ruhába öltözik, és az inasokkal együtt spanyol tangót táncol. Reganhoz nem hírnök hoz üzenetet, hanem egyenruhás postás kézbesít levelet, miközben Cornwall, a férj házikköntösben cigarettázva újságot olvas. Az anakronizmusokkal párhuzamosan a Lear-előadások mára hagyományossá vált modern teatralitását kapjuk, a háttérhorizonton vadul száguldó viharfelhőkkel, talicskán cipelt őrült királlyal (a

nemesuraknak természetesen esernyő dukál), a doveri „sziklaugrás" Kott tanulmánya és Brook rendezése óta kötelező „becketti" pantomimjáva . A groteszk mint eltökélt alapstíl mindvégig átjátszik a cirkuszi buffonádába. Nemcsak a Bolond formáz átmenetet egy Buster Keaton-i, chaplini bohóc és egy modern popénekes között, akinek pop-songjaira Lear nagypapás diszkóstílusban „lötyög", hanem a többiek is jelenlét nélküli bohózati figurák, színészi technikából előállított magánszámokkal, üres, lélektelen alakításokkal. Kivétel az Edgart játszó Philippe Demorle, akiben kevesebb a nagyképű önmutogatás, és több a belső, tartalmi igény.

Bonyolultabbnak látszik, mert delikát művészi ambíciókkal terhes a barcelonai Lear-fantázia. Az alapelképzelés, nevezetesen az a tény, hogy Leart Anna Lizaran játssza, önmagában is különös minőséget sejtet, holott valószínűleg csak különleges szerepet kerestek egy vezető színésznőnek. A színésznő természetesen mindenekelőtt önmaját játssza, a színésznőt, aki nagy szerepre készül, öblös fotelban ül - akár egy másik „Lear-inkarnáció", Beckett Hammja *A játszma* végeből -, és az *Aida* bevonulási indulójának háttérzenéjére mikrofonon át próbálgatja a hangját. A helyzet sejtetni engedi, hogy a Nagy Színész(nő) hosszabb kihagyás után tér vissza a színpadra, pótolni az űrt, melyet hiányával hagyott, ez tehát az ő nagy come backje, méltó szereppel, ami lehetne akár Othello is (a színésznő öltözőtükre előtt elkezdi befeketíteni az arcát, mire a rendező-ügyelő kollégát vagy valami hasonlót játszó színészpartner beszól a kulisszák mögül, hogy most nem Othellóról van szó).

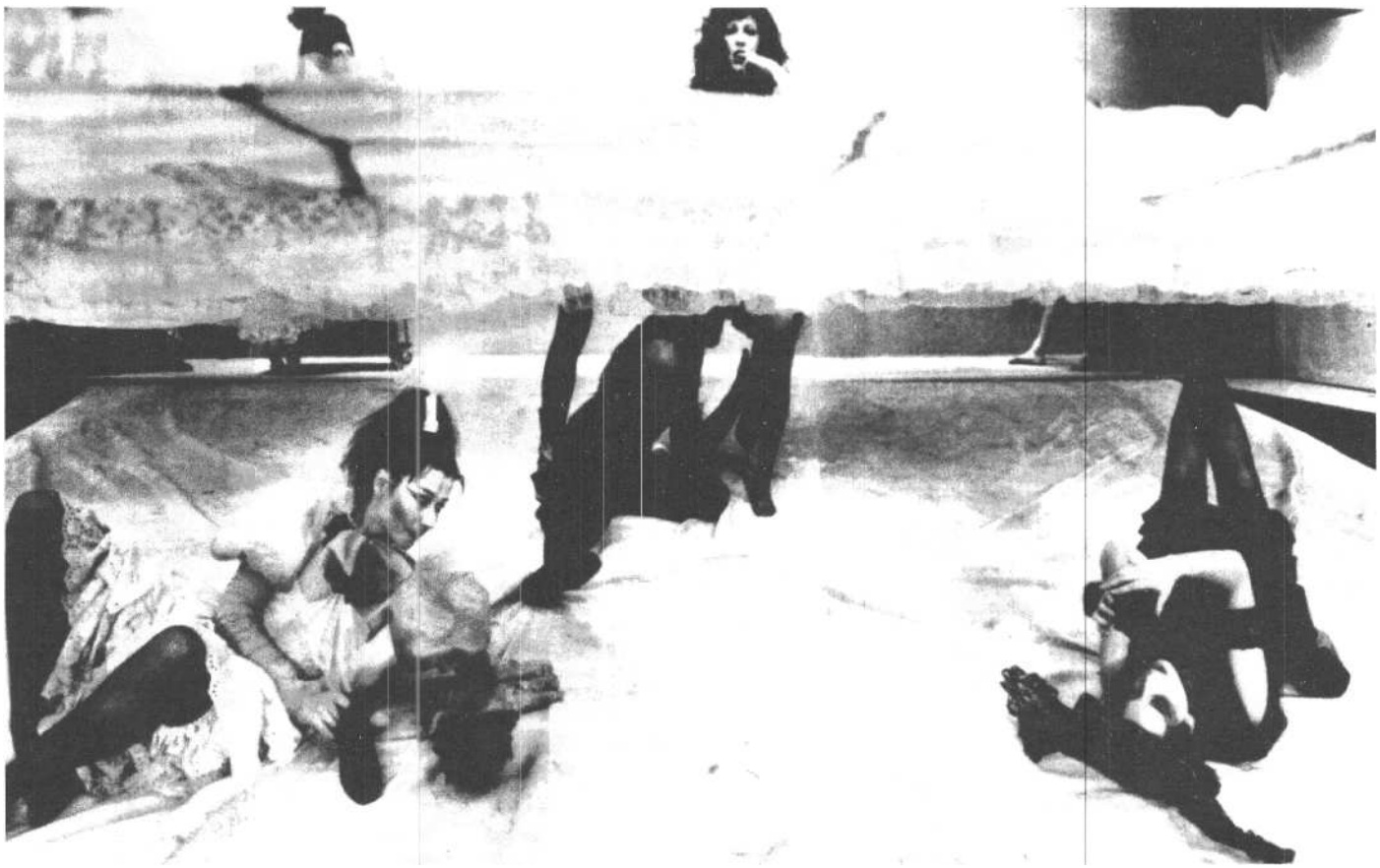
Lear és a szerepére készülő színész(nő) „története" ettől kezdve egymásba játszik. Eszerint a szerepre készülni annyi, mint kimenni a pusztaságba (értsd: az üres színpadra) és ott őrülten bolyongani. Az őrület magától értetődően színházjellegű őrület, ennek megfelelően az „őrült színészek" megpróbálkoznak a leggroteszkebb képtelenségekkel - a groteszk a Lear király nélkülözhetetlen új konvenciója -, például férfiak játsszák a lányokat (ha már nő játssza Leart), s hogy még érdekesebb legyen, egyikük helyes tüllszoknyácskában, angolul mondja mikrofonba az atyaköszöntőt. majd szökdécselve gyermekdalocskát énekel. A rendező Ariel García Valdes szerint ez nem irónia, még kevésbé paródia, mindössze a szituáció eredendő humorából fakad. A jeleneteket időnként megszakítják a próbaszituáció közjátékai, ilyenkor a Kentet játszó színész, aki egyúttal rendezőfélének is látszik - az előadásnak összesen öt szereplője van -, különböző instrukciókat ad, például hogy ne konvencionális gesztusokkal jelezzék a vihart. Megfogadván tanácsát, behoznak egy fürdőkádat, Edgar mint „szegény Tamás" belefekszik - itt is ő az előadás legjobbja, Eduard Fernández megállná a helyét egy hiteles produkcióban -, a többiek körültáncolják, cirkuszzenére, a mozgást szétaprózó, villódzó, szaggatott fényben.

A rendező korábban jó nevű színész volt-egyebek mellett sikeres III. Richárdot játszott Avignonban -, de búcsút mondott a játéknak. Nyilván erősen érzi, hogy „űrt hagyott maga után". Miközben azt vallja, hogy játszani gyönyörűség és gyötrelem egyszerre, s színpadra lépni hasonlatos az Amazonas menti dzsungelban való meneteléshez, nem állja meg, hogy emléket ne állítson eme öngyötrően szépséges, nárcista konfliktusnak, azaz mintegy áttételesen: önmagának. Az előadást ekképpen az affektált rendezői hiúság, e veszélyes pszeudoszínházi vírus fertőzi.

Szentiváneji unalom

A krakkói Stary Teatr *Szentiváneji* álom-előadása az utolsó fél óráig meglepetések nélkül folyik le. Addig legföljebb töprenghetünk rajta, törvényszerű-e, hogy egy négyéves produkció ilyen frigiddé

Jelenet a krakkói Stary Teatr Szentiváneji álomjából (rendező: Rudolf Ziolo)



dermedjen - ha már születésekor nem volt halott. Valószínűbb, hogy az volt. Rudolf Zio3o fölsorakoztat minden divatos manírt, a tündérség drótkötélpályán közlekedik horizontálisan és vertikálisan (a színpadi függeszkedéseknek a világ minden színpadán kitüntetett pillanatuk a biztonsági hevederek ki-bekapcsolása), a Titánia-Zuboly nász kedvéért fantáziakosztümbe öltözött erdei népség Bizet *Carmenjére* és Ravel Bolerójára lejt táncot, a díszvendég egy farktollait teregető páva és egy rendezőirodától szerződtetett dizőz. Az athéni szerelmes ifjak a megszokott koreográfia szerint kergetőznek, időnként minden ok nélkül fölmásznak a bordásfalra, amire valószínűleg azért van szükség, hogy Helena a szövegnek megfelelően magasabbnak lássék Hermiánál. A mechanikus rendezői gesztusok a négyéves repertoárjátszás alatt végképp kiürültek, az előadásnak egyetlen hitelesen telített, őszinte pillanata sincs.

Apátiából a hármas nászt ünneplő, befejező udvari színjáték vert föl. A mesteremberek színházához Theseus emberei széksorokat hoznak be a színpadra. Pontosan olyanokat, amilyeneken mi ülünk a nézőtéren, szürke kárpittal, lehajtható ülőkékkel. Elhelyezik őket egymás mögött, négy sorban, velünk szemben. Megérkeznek a színielőadás nézői, Theseus, Hyppolita, az udvari kíséret, a házasulandó fiatalok - mindannyian mai ruhában. Korábban korabeli kosztümöt viseltek, és úgy is viselkedtek, ahogy a stilizált reneszánsz viselet diktálta: fölajzott szenvedéllyel. Most, színházi közönségként nemcsak a ruhájuk - a magatartásuk is megváltozik. A Theseus-Hyppolita jegyespár (öltönykiskosztüm) mint díszvendégek az első sorban, első titkárok, önkormányzati elöljárók vagy effélék, a fölkapaszkodott káderek primitív fajtájából. Szélesen elterpeszkednek az ülésen - a húsos Hyppolita fölhasított szoknyája egy alkalmas pillanatban bamba érdeklődést kelt a mögötte ülő, rágógumit csócsáló Demetriusban és Lysanderben. A lányok, menyasszonyi fehérben, külön helyezkednek el, Helena elkésik, félrecsúszott harisnyáját igazítja (a toaletten volt), az előadás alatt cseverésznek, retiküljükben matatnak. A színjáték a köztük és köztünk, „valódi" nézők közötti térben zajlik le egy dobogón. A mesterember-színészek kezdéskor feléjük is, felénk is meghajolnak, s amikor mi engedelmesen megismételjük a „fentiek" rutinos tapsát, az udvari nézők fölfedeznek bennünket a nézőtéren: ülésükről kihajolva, tenyerükből szemellenzőt formálva konstatálják, hogy a másik oldalon is közönség van, ugyanolyanok, mint ők. Ezzel el is intézik a dolgot, többé nem vesznek tudomást rólunk, ahogy a kézművesek produkciójáról sem: üres tekintettel, ide-oda forgolódva, unatkozva, cinikus közbeszólásokkal követik a játékot, egyikük, talán Demetrius, el is alszik a székén, ott marad hátraejtett fejjel, a tapsrendben költik fel. A többiek, Zuboly kommentárját meg sem várva, az utolsó replikák alatt hirtelen fölpattannak, egyenként kisietnek, Philostrat még odavet néhány pénzdarabot...

A függelék talán keserű széljegyzet kíván lenni a színház, tágabban a kultúra társadalmi státusáról a mai világban. Ehhez azonban mindkét előadásnak meggyőzőbbnek kellene lennie. Részint a „Pyramus és Thysbe" címűnek, azaz a mesteremberek színjátékának - emlékezhetünk rá, hogy Brook volt az, aki csakugyan metaforikusan kezelte, piedesztálra emelte, s nem sokkal később kézzelfogható magyarázatát is adta értelmezésének, amikor a Royal Shakespeare Companyt otthagyta a párizsi „kézművesszínház" kedvéért. Zio3o rendezésében azonban a mesteremberek színjátéka ugyanolyan ihlettelen és költőietlen, mint a saját előadása. Az utóbbi a nagyobbik baj. Csak akkor lenne erkölcsi joga az esztétikai értelemben mindenképpen szervetlen és disszonáns függelékkel a kultúra iránt érzéketlen jelen orrára koppintani, ha a *Szentiványéji* álommal az értékteremtő magaslatokat ostromolná.

Egyébként nem Zio3o az egyetlen, aki a Shakespeare-vígjáték végén az „udvari megrendelőkkel" alamizsnát vettet a művészeknek. A Salzburgi Ünnepi Játékok tavaly nyári előadásában Leander Haussmann a Felsenreitschule háromemeletes árkádsorának legtetejéről dobatta le a zacskónyi honoráriumot a színészeknek. A salzburgi *Szentiványéji álom* előadás egy piciny dobogóról indult. Hosszú ideig úgy tűnt, mintha a függönnyel elkerített hatalmas teret megcsúfolva ez a csöppnyi dobogó is elég lenne ahhoz, hogy a végtelenségig röpítse tünde fantáziánkat. Mintha megtenné egy lenge kárpit, amely mögül fölsejlik a felirat: THE WOOD. Persze, nem teszi meg. A függöny föllibbent, és mögötte játszani kezdett a gépezetekkel, fényrakétákkal fölszerelt hatalmas tér. Ha másképp nem lehet érdeklődést kelteni, így is jó. Csak akkor van baj, ha ugyanazt az ihlettelen előadást látjuk, mint Theseusék a „krakkói udvarban". Akkor persze, hogy ugyanolyan unott nézők vagyunk, mint ők.

SUMMARY

In his leading article István Nánay reports on a round-table conference organized at the Polish Centre in Budapest with the participation of theatre managers and critics of both countries. The talk revealed a lot of similar issues and problems claiming the attention of Hungarian and Polish professionals in this period of radical changes and harrowing uncertainties.

The fellowing group of writings is devoted to Tchekhov, always beloved in Hungary but yielding ever and ever new and topical insights. Judit Csáki sawfor us *Uncle* Uaniaatthe Radnóti Theatre, István Sándor L. *The Seagull* in Nyíregyháza and Tamás Márok the same play performed by a new Szeged Venture, while Gabriella Györffy writes about the performance of *The Wood Demon* in Szeged's National. We also publish László Peterdi Nagy's essay on the genesis of *The Seagull* and another essay by playwright György Spíró on some specific features of the Tchekhovian characters.

Other, miscellaneous reviews are by Judit Szántó, György Karsai, Adrienne Dömötör and Sándor Radnóti who offer us their opinion on, resp., József Katona's *Banus* Bánk(Budapest Chamber Theatre), a double-bill of Greek tragedies - *Prometheus Enchained by* Eschylus and *Medea* by Euripides - at the Castle Theatre, Coline Serreau's *Rabbit, Rabbit* (Merlin Theatre) and *War and Peace* by Erwin Piscator, Alfred Neumann and Guntram Prüfer (Comedy Theatre).

Our review started a monthly series of meetings between outstanding theatre personalities and interested parties at the club of the bookshop and publishing house Osiris. We now publish the edited text of the first program, moderated by our collaborator László Bérczes who talked to author Lajos Parti Nagy and director Csaba Kiss, both recipients of this year's critics' prize.

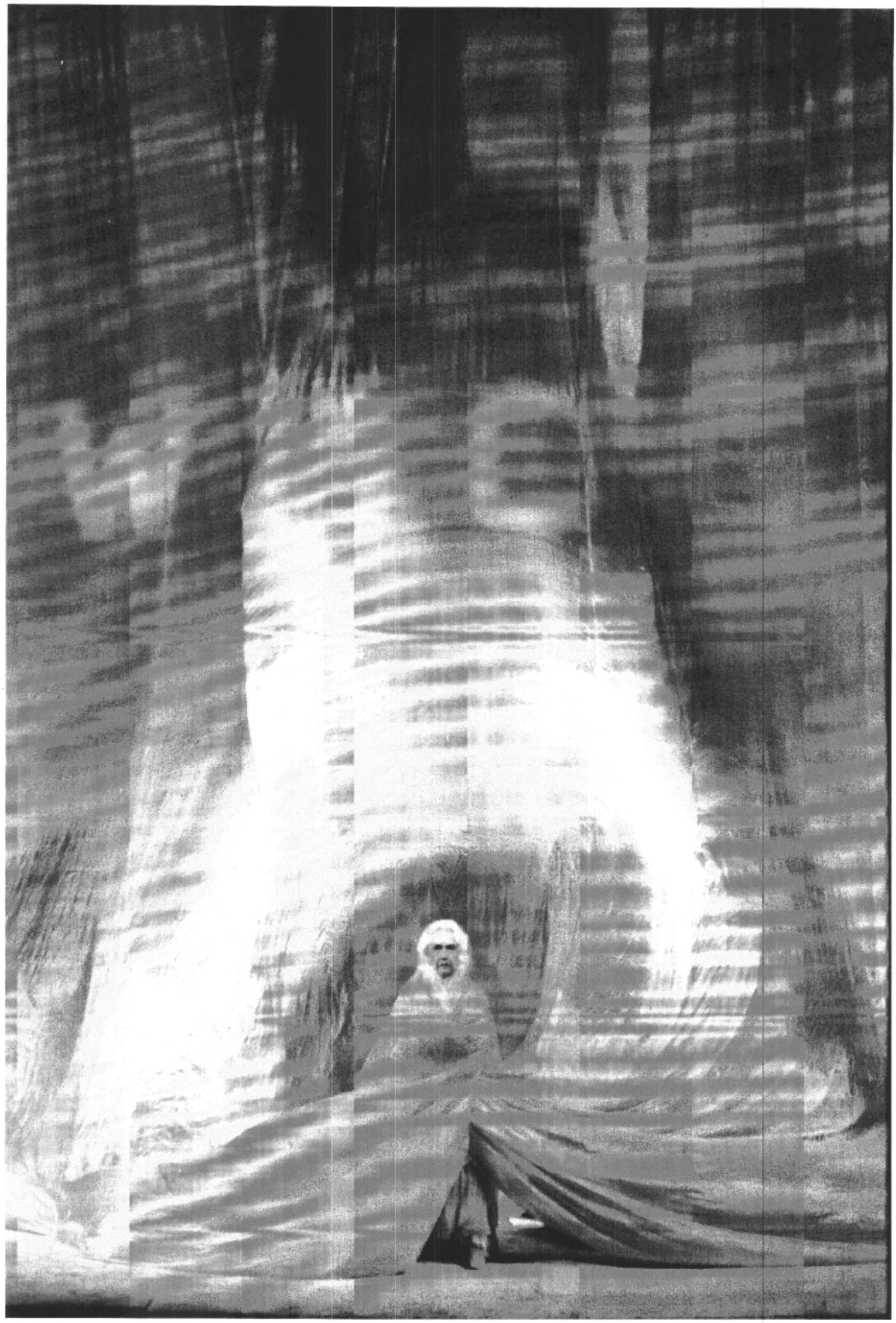
The issue continues with László Upor's account of a discussion organized in Debrecen on the problems of today's Hungarian drama and with Tim Carroll's medititations on a recent volume of new Hungarian plays translated into English.

Next comes a new item of Géza Fodor's theatre research column: he now chose for translation and publication a lecture by Peter Brook, bearing the title *The Goldfish.*

The issue closes with editor Tamás Koltai's account of the latest Festival of the European Theatre Union which was held this time in Cracow, Poland; he reviews Ibsen's *Peer Gynt* directed by Luca Ronconi, *a King Lear* by the Paris Odéon, directed by Georges Lavaudant and another production of the same play by the Barcelona Teatro Lliure, directed by Ariel García Valdes and the Cracow Stary Teatr's *A MidsummerNight's Dream,* directed by Alfred Ziolo.

Ruth Walz: Szentiványéji álom

A tavalyi Salzburgi Ünnepi Játékok eseménye volt a Szentiványéji álom látványos előadása, amelyet Leander Haussmann állított színre Bert Neumann díszleteiben és kosztümjeivel. A fénytervező: Lothar Baumgarte. Ruth Walz képén Gusti Wolf látható a „Főtündér" szerepében. A Felsenreitschule hatalmas színpadát a játék kezdetén eltakaró függöny mögül AZ ERDŐ jelzése látszik.



BÁNK '96

Ára: 96 Ft