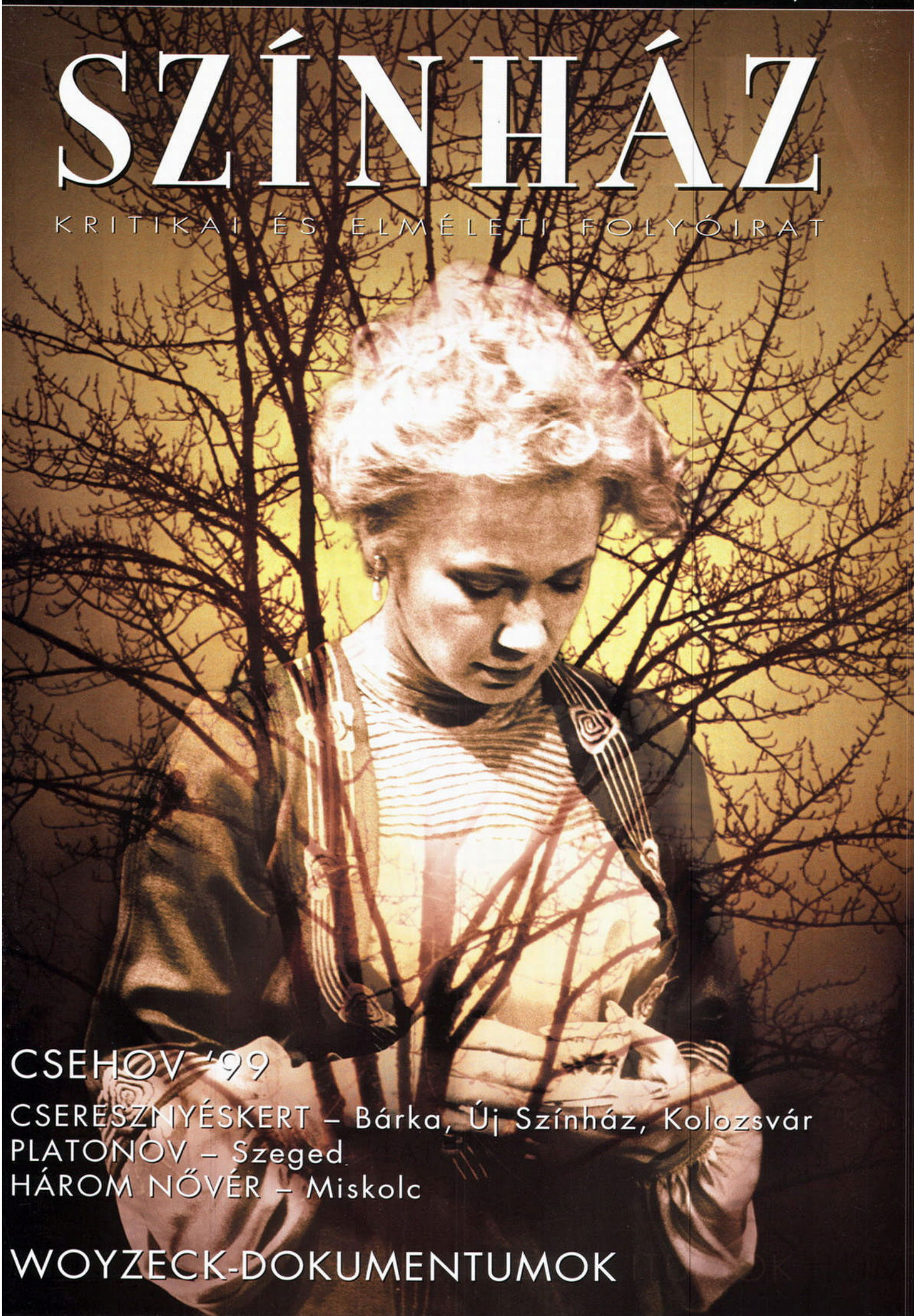
XXXII. évfolyam V. szám 1999. május

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



CSEHOV '99

CSERESZNYÉSKERT – Bárka, Új Színház, Kolozsvár
PLATONOV – Szeged
HÁROM NŐVÉR – Miskolc

WOYZECK-DOKUMENTUMOK

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

TARTALOM

Csehov '99

- Csáki Judit: CSERESZNYÉSKERT, MOSZKVA, AMERIKA 2
- Szántó Judit: BÚCSÚ ELŐTTI TALÁLKOZÁSOK 5
(A Cseresznyéskert a Bárkában)
- Lajos Sándor: ÖRÖKZÖLD CSERESZNYEI FÁK 8
(A Cseresznyéskert az Új Színházban)
- Bodó A. Ottó: PENÉSZESKERT 11
(A Cseresznyéskert Kolozsváron)
- Csáki Judit: GUGGOLVA 1 3
(A Platonov Szegeden)
- Püspöki Péter: KESERŰ KOMÉDIA 1 5
(A Három nővér Miskolcon)
- Peterdi Nagy László: CSEHOV SZÍNHÁZA ÉS GORKIJ SZÍNHÁZA 1 6
(Kettészakadt a moszkvai Művész Színház)

Kritika

- Urbán Balázs: NEM FARKASOK, NEM BÁRÁNYOK 20
(Osztrovszkij: Erdő)
- Sándor L. István: FÉNNYEL ÍRT BALLADA 22
(Georg Büchner: Woyzeck)
- Tarján Tamás: TENYÉRNYI HÁBORÚ 25
(Bertolt Brecht: Kurázsi mama és gyermekei)
- Karsai György: A ROMLOTTSÁG DIADALA 27
(Szomory Dezső: Bella)
- Joób Sándor: C S & T-PROBLÉMA 30
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde)

Színészarcok

- Schuller Gabriella: EMBERTÁRGYAK 34
(Szirtes Ági és Varga Zoltán)

Szabadpolc

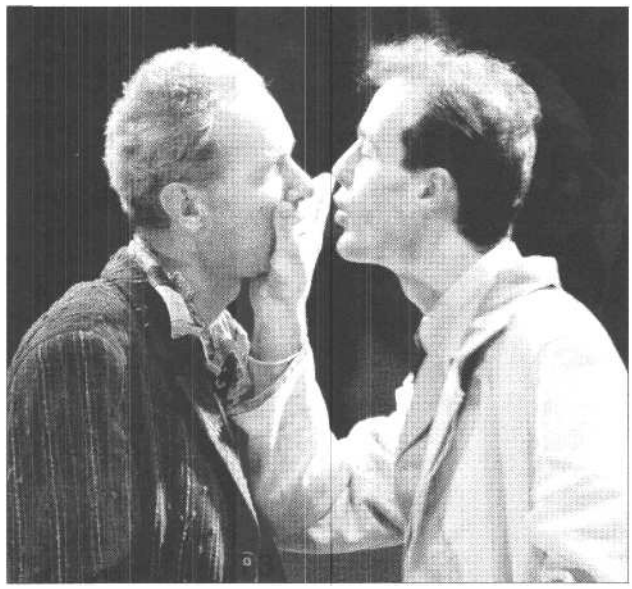
- Fodor Géza: BEVEZETŐ 36
Edward Gordon Craig: DRÁMÁK ÉS DRÁMAÍRÓK - KÉPEK ÉS FESTOK

Színháztörténet

- WOYZECK-DOKUMENTUMOK 39

Drámamelléklet

- Georg Büchner: W O Y Z E C K *(Fordította: Kiss Csaba)*



***A CÍMLAPON:** Udvaros Dorottya a Bárka Cseresznyéskertjében (Koncz Zsuzsa felvétele és Bölönyi Zsolt címlapterve)*
***A BELSŐ BORÍTON:** Derzsi János (Woyzeck) és Nagy Zoltán (Doctor) az Új Színház előadásában (Benda Iván felvétele)*

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest V., Báthory u. 10. H-1054. Telefon és fax: 331-6308, telefon: 311-6650

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest V., Báthory u. 10. 1054. telefon: 331-6308 • 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 HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940
Nyomás készült: REPROFLEX nyomda, Pécs

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
Megjelenik havonta

XXXII. évfolyam 5. szám • 1999. május

CSERESZNYÉSKERT, MOSZKVA, AMERIKA

A gyerekszoba kedves; gyengédséget, szép emlékeket sugall - bár egy ideje elhagyott, pókhálók himbálnak a sarkokban. Egy boldog gyerekkor kellékei szanaszét: kopott hintalovacska, kicsit rozzant szekrény, fakó bútorok, szőrehullott kismackó. A drámának meg *annyi*. Jöhet a melodráma.

Pedig *a Cseresznyéskert*, mint Csehovtól is tudjuk, *komédia, néhol farce*. De vajon mitől komikus, sőt, majdnem bohózati ez a történet, melyben egy testvérpár elveszíti egykori életterét; melyben a kapcsolatok vagy csődbe mennek, vagy be sem teljesednek; melyben egy értékektől sem mentes életforma pusztul el, és ami követni látszik, nem sok jóval kecsegtet? *A Cseresznyéskertben* igazi és virtuális halálok vannak. Ezen kell nevetni?

Vagy azon, hogy a dialógusokban fájdalmasan félreértik egymást a szereplők, s ha nem, akkor is elbeszélnek egymás mellett? Esetleg azon, hogy a történet végén a bezárt házban felejtik az öreg Firszet, aki - mást nem tehetvén - ledől meghalni?

Ez utóbbi - drámai történésnek álcázott - kóda kivételével alighanem végig lehetne nevetnünk az előadást.

Ez a komédia ugyanis valódi komédiának indul. Lopahin szólal meg benne először: annyira várta a ház gazdáit, hogy buzgalmában elaludt. Amikor felriad, mindjárt elősorolja mindazt, amit róla tudni kell - a szegény kis Dunyasának, akit ez a legkevésbé sem érdekel, no meg amúgy is tudja. Hogy a férfi apja még paraszt volt, de rajta már fehér a mellény, és sárga a cipő. Hogy pénze, mint a pelyva; hogy olvasni is próbál, de egy szót sem ért belőle. Komplexus ez a javából, különösen, ha a Ljubov Andrejevna iránti, gyermetegnek mutatkozó vonzalmat is hozzávesszük. Inadekvát megszólalás - ezért komikus. Dialógnak álcázott monológ - hiszen Dunyasa aligha a kívánt, mértékadó hallgatóság; inkább üres figyelemnélküliség, zajos csönd, érdektelen tereptárgy ebben a jelenetben.

Aztán amikor a várva-várt vendégek megérkeznek, mindenki mondja a magáét. Egymás szavába vágnak, de a másikra senki nem figyel. *A Három nővér* első jelenete „köszön vissza" itt. Varja keze lefagyott. Ranyevszkaja meghatódik hajdani gyerekszobája láttán. Gajev a vonat késésén lamentál, Sarlotta a kiskutyát dicséri, Anya a fáradtságára panaszkodik, Dunyasa elújságolja mindenkinek és senkinek, hogy Jepihodov - ez a két lábon járó szerencsét-lenség - megkérte a kezét. Bábeli zűrzavar - igazán komédiai tabló.

Es nem csak a szöveg - az instrukciók is. Ljubov Andrejevna *boldog megindultsággal könnyezik*, Varja *könnyek közt*, aztán megint ő, megint *könnyek közt*, aztán Dunyasa *síró hangon*, aztán Ljubov Andrejevnát sírás *fojtogatja*, aztán Gajev *sírásba olvadó hangon* - pedig még az első felvonás felénél sem tartunk. Ennyi nem síró, de sírásba hajló megszólalás igazán nevetséges.

Épp csak a kávét hozták be - és Lopahin már a helyzetet, saját megoldási javaslatait, a fenyegető csődöt, mindent a világon rázúdított a döbbent és értetlen testvérpárra. Akik nem a hírtől vagy a helyzettől döbbentek, hanem Lopahin viselkedésétől; nem a hírt nem értik, hanem azt, hogy Lopahin hogyan képes eljátszani a gondolattal, hogy kivágják a cseresznyefákat. De nem sokáig tart a döbbenet - túlteszik magukat rajta. Ismét azt kellene mondanunk, hogy Lopahin megszólalása inadekvát - oda nem illő -, de éppen mert ismétlődik is, *az understatement* helyett alighanem pontosabb az

Csehov, 1897. május

anakronisztikus jelző, amely az alakoknak és a történet egészének középponti jellegzetességévé válik - később. Most még „csak" elbeszélés egymás mellett. A külön világok nem érintkeznek.

Az a bizonyos megbúvó tragikum, amelyről *a Cseresznyéskert* kapcsán a darab majd' minden elemzője beszél, éppen ebből, a megannyi külön világból és azok érintkezési képtelenségéből fakad. A felszínen - mint nemcsak *a Cseresznyéskert,* hanem rengeteg, mélység nélküli francia bohózat bizonyítja - ugyanez roppant komikus, semmi más.

De még ettől a rejtett tragikumtól is messze vagyunk. A komikus kezdés után bizonyos motívumok, bizonyos megszólalások ismétlődnek, aztán megint ismétlődnek - és egyszerre feszültség üli meg a darabot, előbb idegesítő nyugtalanság, aztán több is ennél. Egyre több képtelenség, egyre több és egyre inkább magába zárt külön világ - Ljubov Andrejevna Párizsa és Jasa piperkőcsége, Varja feltétlen odaadása és Anya önzése külön-külön idegesítő. Trofimov beszéd helyett szónokol, Sarlotta csupa mesterkéltség, Szimeonov-Piscsik vicces flótásból ütődött hülyének tűnik föl, még Firsz örökös aggódása, szöszmötölése is az ember idegeire megy. Es közben elfog a szégyen: annyi nyomorúság, büntetésre váró életvakság vonul fel előttünk, hogy legalább együtt kellene éreznünk velük.

Együttérzés. Ott van; bele van kódolva a darabba. Csakhogy nem úgy, mint, mondjuk, *a Három nővérben,* amelyben számos szereplőt szerethetünk és sajnálhatunk - meleg empátiával. Nem: itt az együttérzés hideg - értés inkább. Mert mit is lehetne szeretni Gajeven, aki cukorkát zabál, és szónoklatot intéz a szekrényhez? Vagy Ljubov Andrejevnán, aki csupa hamis kedveskedés, színpadias magamutogatás, otromba nemtörődömség és leplezetlen önzés - amúgy pedig ő a kertnek szónokol? Vagy Lopahinon, aki idétlen, együgyű és sivár alak - komplexusai pedig taszítóak?

Ez a hideg együttérzés - nevezhetjük szenvtelen megértésnek is - *a Cseresznyéskert* drámai hatásmechanizmusának alighanem a legfontosabb eleme. Es, alig valamivel később, a még modernebb drámának, az abszurdnak és a groteszknek is. Almási Miklós könyvének *(Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?)* Cseresznyéskert-tanulmányában ugyanerre vezeti az értelmezést, oly módon, hogy heroikus erőfeszítéseket tesz a dráma komédiai felfogásának reklámozása ügyében. Egyrészt azért, hogy elemzésével gátat vessen a dráma mind rögzültebb melodramatikus rendezői intonációjának, másrészt azért, mert pontosan érzékeli, hogy ez a darab más, mint Csehov többi drámája. Nemcsak azért, mert az utolsó, és nemcsak azért, mert bizonyos értelemben elfordulás attól az iránytól, mely felé a többi tart, hanem azért is, mert valóban új irányt jelöl: azt, amelyen a XX. század modern drámaírói, Beckett, Ionesco indulnak majd el.

A legjobb Cseresznyéskert-előadások éppen ezt, az író hideg, tárgyilagos - persze, távolról sem érzelemmentes! - látásmódját képesek megragadni, és ennek hangnemében teremtik meg az előadás világát. Ellentétben azzal a „zömmel", amely a legelső jelenetben - az édes gyerekszobával például - azt üzeni nekünk: a rendező bizony végigolvasta a darabot, és tudja, hogy itt mindenkit szörnyű csapás ér majd. Ez a metakommunikáció mindjárt a legelején egyrészt a véget, másrészt a rendező ítéletét, állásfoglalását közli velünk.

Igaz, a melodramatikus hangvétel tálcán kínálja magát. Richard Brustein Csehov-tanulmányában ennek igazolására összeveti *a Cseresznyéskertet* egy, a XIX. század közepén született amerikai melodrámával (Dion Boucicault: A *nyolcadvérű),* és mind a szereplők, mind a fordulatok tekintetében számos szoros hasonlóságot mutat ki. Ebből persze nem arra következtet, hogy Csehov ismerte volna a darabot, csak arra, hogy a korabeli kommersz orosz színháznak is alapsémája volt ez a franciás modell.

De már a szereposztással is el lehet indulni a melodráma felé - ezt tette mindjárt Sztanyiszlavszkij az ősbemutatón. Ha a rendező Ranyevszkaja mellett annak bátyját, Gajevet tekinti főszereplőnek - szinte nem is marad más, mint a könnyes melodráma. Ha Lopahint szimpla agresszív tahónak mutatja, és netán egy másod-, harmadvonalbéli színésszel játszatja (vagy egy elsőrangúval a felkapaszkodott, agresszív újgazdag kliséjét) - már nem is lehet más.

Maga Csehov érezte ezt a veszélyt, és leveleiben nem győzte inteni Sztanyiszlavszkijt és Nyemirovics-Dancsenkót. „A plakátokon miért hirdetik makacsul a darabomat drámának? Nyemirovics és Alekszejev (= Sztanyiszlavszkij) a darabomban határozottan nem azt látják, amit írtam, és kész vagyok szavamat adni, hogy egyetlenegyszer sem olvasták el azt figyelmesen. Bocsáss meg, de biztosíthatlak, hogy így van" - írta Olga Knyippernek már a bemutató után, meglehetősen ingerülten. Hiszen a próbák alatt mindent megtett, amit Jaltából tehetett, azért, hogy a szerepeket megfelelő színészek játsszák, az ő elképzeléseinek megfelelően, s hogy az alapvetően melodramatikus szerkezetű műből mégiscsak a farce-ra jobban emlékeztető előadás, legalább a melodráma szatírája megszülessék.

Levelei tanúsága alapján egyértelmű, hogy Ranyevszkaja mellett Lopahint tekintette *a Cseresznyéskert* főszereplőjének. A darab szereplői közül alighanem Lopahin a legpozitívabb - ettől persze, mint fentebb utaltam rá, még őt sem kell szeretnünk, nem is igen lehet; gőg, harácsolás nem vezeti, a maga - cseppet sem gonosz vagy megátalkodott - módján jót akar, igyekszik megmenteni a családot a végső széleséstől, melynek a cseresznyéskert elvesztése csak jele és nem oka. Ezért nem tudja: az embereken nem változtathat, csak a helyzeten. Lopahin komplexusos, munkás, feltörekvő alak - ellenszenvesnek látszhat otrombasága és pragmatizmusa, de azért sem Gajevnek, sem Trofimovnak nincsen igaza, amikor durván, lekezelőn leszólják. (Arról nem is beszélve, hogy Gajev közben azért hozzáadná Varját - de hát Gajev igazán nem az acélos jellem szobra.) Csehov szerette volna, ha Lopahin szerepét maga Sztanyiszlavszkij játssza el, s ezt igyekezett finoman megüzenni a rendezőnek: „Gajev és Lopahin - ezeket a szerepeket próbálja meg Konsztantyin Szergejevics, ha Lopahint választaná, és ha sikerülne neki ez az alakítás, akkor a darab-nak sikere lesz. Mert ha Lopahin színtelen lesz, ha egy színtelen színész alakítja, akkor elvész a szerep és a darab is." Ez történt: Sztanyiszlavszkij ugyanis Gajev szerepét választotta. Ennek pedig súlyos, több év-tizeden át tartó következményei lettek.

Olga Knyippernek Sarlotta szerepét szánta az író és a férj - a közhiedelemmel ellentétben, mely szerint Ranyevszkajának képzelte. Tán mert valóban ő is játszotta, noha Csehov ezt írta: „Három évig készültem megírni a *Cseresznyéskertet,* és három éven át beszéltem nektek arról, hogy Ljubov Andrejevna szerepére hívjatok meg egy színésznőt. Lám, most pedig véletlen kártyajátékkal próbálkoztok, de semmi sem jön ki belőle." Másutt pedig Sarlottáról: „Ez a szerep Knyipper asszonyé." Olgának meg ezt: „A te szerepedet (Sarlotta) csak a harmadik és az első felvonásban dolgoztam ki jól, az egyéb helyeken csak odakentem. De hát sebaj, ne csüggedj."

A szereposztási tanácsok mellett a figurák rövid jellemzésével is igyekezett segíteni Sztanyiszlavszkijnak; „Ányát bárki játszhatja, még egy ismeretlen színésznő is, ha fiatal, kislányos, és fiatalos, csengő hangon beszél. Ez nem a fontosabb szerepek közül való. Varja -- komolyabb szerep, jó lenne, ha Marija Petrovna (Lilina, Sztanyiszlavszkij felesége - Cs. J.) kapná. Marija Petrovna nélkül ez a szerep ellaposodik, durva lesz nélküle, át kellene dolgozni, enyhíteni. Marija Petrovna nem lesz sablonos, mert először is tehetséges, másodszor Varja, ez a fekete ruhás, ostoba, apácaszerű, sírós stb., stb., nem hasonlít Szonyára meg Natasára. (Egy másik, Olgának írott levélben izgatottan panaszolja, hogy Nyemirovics-Dancsenko szerint Anya Irinára hasonlít.) Piscsik - Gribunyin. Isten őrizz, hogy ezt a szerepet Visnyevszkijnek adják. Sarlotta - fontos szerep. Valami puhánynak természetesen nem szabad odaadni, Muratova talán jól játszaná, de nem elég mulatságos. Ez a szerep Knyipper asszonyé. Jepihodov - ha Moszkvin óhajtja, hát legyen úgy. Kitűnő Jepihodov lesz belőle. Én azt hittem, hogy Luzsszkij fogja játszani. Sarlotta nem törve, hanem tisztán beszéli az orosz nyelvet; csupán nagy ritkán ejti keményen a szavak utolsó hangját, és olykor-olykor felcseréli a hím- és nőnemet. Piscsik orosz, kínozza a köszvény, az aggkor és a jóllakottság, kövér öregember, aki ujjas zekét visel, és sarok nélküli csizmát. Lopahinon - fehér mellény és sárga cipő; a kezét lóbálva járkál, szélesen lépdel, menés közben gondolkodik, és mindig egy irányban mozog. Ne legyen rövid haja, mert fejét gyakran hátraveti; gondolkodás közben szakállát fésüli hátulról előre, vagyis a nyakától a szája felé.

Azt hiszem, Trofimov világos. Varján - fekete ruha, széles övvel." (Varja szerepét külön is megemlíti egy levélben, amelyet Lilinának írt - tehát igen fontos figurának tartja: „a maga számára nem «álszent» szerepet írtam, hanem egy igen kedves kislányét, amellyel, remélem, meg lesz elégedve.")

A fenti, meglehetősen töredékes idézetekből is világos, hogy az író egyik figurája iránt sem mutat különösebb vonzalmat, érzelmi elfogultságot. Mint egy kíváncsi kutató, szemrevételezi viselkedésüket egy önmaga által létrehozott helyzetben. Mint az akkurátus Csehov-kutató, David Magarshack is felhívja rá a figyelmet, a „közvetett" cselekményű Csehov-darabokban (ilyennek tartja a *Cseresznyéskert* mellett *a Sirályt* és *a Ványa bácsit,* szemben a „közvetlen" cselekményű *Platonovval,* Ivanovval és A Manóval) maga a konfliktus háttérbe szorul, és legfeljebb motiválja, semmint mozgatja a színpadi eseménysort. Nyomában Robert Brustein azt fejtegeti, hogy ez a bizonyos alaphelyzet Csehov drámáiban shakespeare-i örökség, hiszen itt is „kisemmizettek" és a „kisemmiző" állnak egymással szemben. Leglátványosabban éppen *a* Cseresznyéskertben, bár alig valamivel szelídebb, mondjuk, Natasa és a három nővér vagy Szerebrjakov és Ványa bácsiék szembenállása.

Gajev szerepében Sztanyiszlavszkij

Számos Csehov-előadás azért fut vakvágányra, mert a rendező e szembenállás színpadi megfogalmazásával egyidejűleg, többnyire folyamatában, a saját kommentárját is belerendezi a darabba, s ezt rendszerint ítélet formájában teszi. Nemegyszer a kor, a (társadalmi, politikai, avagy pusztán az úgynevezett „általános emberi") kontextus erőteljes bevonásával olyan szimpátiákat, antipátiákat gerjeszt a nézőben, amelyek adott esetben történelmi, osztály- avagy politikai szempontokat implikálnak, és ezek alá rendeli az emberi karaktert. (Ezzel ugyan a rendező nemcsak interpretációját, hanem saját „világteremtő" alkotótevékenységét is az íróé fölé helyezi, mégsem áll szándékomban a keletkező művészi érték szempontjából minősíteni ezt a darabkezelési technikát. Pusztán leírom, mint a színpadi megvalósulás egyik, nagyon gyakori és nem csak a Csehov drámáinak sorsát jellemző típusát.) Véleményem szerint Csehovnak magának annyira nem volt osztályszempontú avagy politikai véleménye erről a konfliktusról, annyival jobban érdekelte a benne részt vevő figurák emberi karaktere, hogy szükségképp és már-már automatikusan hamis minden olyan rendezői beállítás, amely akár az egyik, akár a másik félnek igazságot szolgáltat, de még az is, amelyik egyáltalán levezényli ezt az „osztályháborút", és dön tetlen eredményre futtatja.

Meg kell jegyeznünk: Sztanyiszlavszkij - legalábbis szándéka szerint - ebbe a csapdába nem szaladt bele. Csak a melodrámába.

A darab 1904-es bemutatóját követően - már Csehov halála után, 1906-ban - európai turnéra utazott vele a moszkvai Művész Színház társulata. Onnan visszatérve a *Cseresznyéskert* 1919-ig maradt a színház repertoárján, majd 1923-ban ismét elővették az amerikai körútra, hiszen, mint Sztanyiszlavszkij mondta: „Amerika látni akarja, amit Európa már tud." A moszkvai Művész Színház amerikai vendégjátéka ötvenkét hétig tartott 1923-24-ben; *a Cseresznyéskert* mellett Csehov művei közül *az Ivanovot, a Ványa bácsit* és *a Három nővért* játszotta a társulat, összesen háromszáznyolcvan előadásban New Yorktól Washingtonig.

A Cseresznyéskert főbb szerepeiben természetesen nem volt változás: Gajevet Sztanyiszlavszkij, Ranyevszkaját Olga Knyipper, Lopahint Leonyid Leonyidov (aki ellen Csehov már a bemutató előtt tiltakozott, mondván, „kulákra" veszi majd a figurát) játszotta. A díszlet, a jelmez sem változott; számos tudósítás szerint divatjamúlt és „messze a Broadway szintje alatti" volt mindkettő.

De Sztanyiszlavszkij és Olga Knyipper-Csehova neve nemcsak ismerősen, hanem jól is csengett Amerikában: a sztárokra özönlöttek a nézők. A sajtó pedig Sztanyiszlavszkij „briliáns" játékáról, „herkulesi termetéről", rezgő hangjáról, valamint Olga Knyipper „júnói alakjáról" és „fennköltt modoráról" zengett. Es mivel ők játszották a testvérpárt, az előadás súlypontja a birtokát, életterét elvesztő család lett.

Az amerikai vendégjátékról szóló tudósításokat összefogó tanulmányában Sharon Carnicke *(Sztanyiszlavszkij az Egyesült Államokban* címmel) részletesen beszámol magáról az előadásról is. Elmondja, hogy Sztanyiszlavszkij percet sem habozott, amikor a színészi jelenlét „felpumpálásához" esetleg kapóra jövő, ám a dráma szempontjából teljességgel hamis eszközök halmozására került sor. Mint tudjuk a levelezésből, utal vissza rá Carnicke, Sztanyiszlavszkij már annak idején lelkendezve írta Csehovnak, mennyi életszerű effektet sikerült összegyűjtenie a második felvonásba, békabrekegéstől vonatfüttyig - Csehov határozott tiltakozására végül a vonatfütty kimaradt. De belekerült az előadásba számtalan színészi geg, melyek közül rengeteg szolgált arra, hogy a játék Csehov szabta ritmusától eltérően egymásba „kenje" az egyes jeleneteket; ilyen volt például, amikor Firsz egyesével hordta be az ásvány-vizes palackokat a színpad-ra a harmadik felvonásban.

Az amerikai közönség nemigen beszélt oroszul - megnőtt tehát a játék hatalma. Egyes újságírók szerint „a moszkvai Művész Szín-ház lelke a színész", mások szerint akárha némafilmet láttak volna, megint mások szerint a nyelvi korlát cseppet sem korlátja az atmoszféra megértésének. Leszámítva azokat, akik Sztanyiszlavszkijt az új bolsevik kormány ügynökének, az egész csehovi miliőt pedig végtelenül idegennek gondolták, a társulatnak, az elő-adásnak óriási sikere volt.

A negyedik felvonás utolsó előtti jelenetében, Csehov utasítása szerint, a testvérpár egyszerűen kimegy a szobából, a házból. Sztanyiszlavszkij rendezésében Gajev (Sztanyiszlavszkij) hátramarad, a színpad közepére játssza magát, a húga után fordul, mintha mondani akarna neki valamit (az persze már elhagyta a színpadot). Visszafordul, a közönség szemébe néz, és hirtelen zokogás venne rajta erőt, ha... nem kapna zsebkendő után, amelyet viharos sebességgel a szájába töm, „mint egy iskolás fiú, akit röhögésen kapnak", majd megfordul, és lassan, a lehető leghosszabb úton, átlósan keresztbe, rázkódó vállakkal, némán elhagyja a színpadot. A nézők zokogtak - ez több, mint amit egy érző kebel elvisel.

Évekkel később Harold Clurman is felidézte ezt a - sokszor, sok helyen leírt - jelenetet, megjegyezvén, hogy Gajev zsebébe gondosan oda volt készítve a zsebkendő, ilyenformán némi humoros színt is felfedezni vélt a játékban. Bárhogyan is: Sztanyiszlavszkij számára *a Cseresznyéskert* nem egyszerűen tragédia lett, de egészen pontosan Gajev tragédiája. Az amerikai közönség viszont eksztatikusan konzumálta a „nagy orosz lelket", a „végtelen sztyeppén viharosan tajtékzó orosz bánatot".

Sztanyiszlavszkij - nem mondom, hogy *direkt,* de nem is véletlenül - megbuktatta Csehovot Amerikában.

Csáki Judit

CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT
• BÁRKA. •

BÚCSÚ ELŐTTI TALÁLKOZÁSOK

Vasvári Emese (Varja), Udvaros Dorottya (Ljubov Andrejevna) és Gazsó György (Gajev)

Csehov magyarországi divatja jó harminc éve folyamatos ugyan, de nem egyenletes. Az író újrafelfedezésének, vagy mondjuk így: alkotó szándékú interpretálásának a hetvenes évektől a felszín alatt mind észrevehetőbben érlelődő változások ágyaztak meg; ezenbelül minél képlékenyebbé vált a helyzet, annál több lett a Csehov, egy-egy látszólag stabilabb szakaszban pedig átmenetileg kevesebb. Igazán logikus, hogy most, amikor az alapvető átalakulás definitívvé vált, hozzá való viszonyunk ezzel szemben mostanság többértelműnek mond-ható, a Csehov-hullám a tetőzés egyik szakaszába jutott.

Remélem, nem csak az éppen adott kritikusi penzum gerjesztette elfogultság mondatja velem: *a Cseresznyéskert* a négy (az *Ivanovval* öt, *a* Platonovval hat, *A* Manóval már hét) nagy Csehov-dráma közül ez idő szerint (mert Shakespeare mellett Csehov az a drámaíró, aki a leginkább együtt változik a mindenkori többes szám első személlyel) talán a legalkalmasabb rá, hogy a rendező, a társulat (és nyomukban a néző) általa újra definiálja a maga korához való viszonyát. *A Három nővér* alapszimbóluma - Moszkva, ó, Moszkva - az utópisztikus jövő, *a Király*-sirály individualista szimbólum, leginkább a művész egyéné, *a Ványa bácsi* erdője, ha van is múlttartalma, az egyik szereplő utópiája. Természetesen e három drámában is megvan a csehovi totalitás. a múltba ágyazott, a jelenben vergődő és a jövő szemszögéből kirajzolódó élet a maga teljes komplexitásában, de a múlt súlya, értéke, jelentése *a* Cseresznyéskertben válik dominánssá - ugye fölösleges kimondani-, a cseresznyéskert által. Akárcsak ma, amikor a felnőtt generációk tudatába még mindig be van kódolva az alig tíz éve megszakadt múlt, az ahhoz való viszony pedig alapvetően belejátszik a jelen megélésének módjába.

A cseresznyéskert persze egészen mást jelenthetett Csehovnak magának, hiszen az a múlt - ki tudta volna ezt jobban őnála - szép is volt., annak, akinek szép volt, édes, mint a Firsz által nosztalgikusan felidézett aszalt meggy zamata, volt autentikus költőisége, libegő, mint Natasa Rosztova fehér báli ruhája, romantikája, kultúrája. Es ha már Firszt említettük: a halálos áldozatok -- Tuzenbach, Trepljov, Platonov, Sára (tessék: a szelíd Csehov, a tömeggyilkos!), valamint a két szimbolikusan élve eltemetett, Ványa bácsi és Szonya közül talán a vén inas tragédiája a legpregnánsabb, részint mert darabot zár, részint mert a mit sem sejtő, tehetetlen és ártatlan áldozatok - gyerekek, aggastyánok - sorsa kétszeresen megrendítő. Es mégis: már Csehovnak is volt hozzá ereje, könyörtelensége, hogy e letűnő, nemrég még oly gyönyörűségesen kerek egész rajongóit komikusnak: felszínesnek, léhának, könnyelműnek, második vagy harmadik gyerekkorukat élőknek ábrázolja.

A mai, világot interpretáló Csehov-előadások jellegzetes módon nem politizál-

nak (viszonylag) direktben, mint a hetvenes évek nagy produkciói. A XX. századi *mal du siécle* néhány évtizedenként változtatja tüneteit. A hetvenes években bajaink voltak (főként persze bajunk), ma utolértük a fejlett világot: inkább közérzetünk van, semmint megfogható betegségünk. Sajnos *mixed blessing* ez is: a betegség olykor gyógyítható, közérzet ellen nincs orvosság. Kitűnt ez már a nyugati világ (ott már évtizedes) rossz közérzetét oly mintaszerűen diagnosztizáló abszurd drámából is, amelynek visszatérő alapképei viszont színháztörténetileg percek alatt kimerítették lehetőségeiket. (Az iskola termékeinek java olvasmánynak halhatatlan, színpadon mindinkább truizmusgyűjteménynek hat. Nem is igen találkozni velük. Nálunk sem; ebben is utolértük Európát.) Szerencsére megmaradt e célra Csehov, bár az ő kimeríthetetlenül komplex műveinek mához értelmezése a színháziak számára már keményebb dió, mint volt a mégiscsak kortárs abszurdoké. A jó munka húsba vágó és szívbe markoló aktualitása ezzel szemben garantált.

Bagossy László bárkabeli rendezésében az APO és a rá hajazó mai szorgoskodók sem találnának betiltásra, fejcsóválásra vagy támogatáskurtításra alkalmas ürügyet, mint ahogy az üzenetek egyetértő beavatottjainak sem volna, illetve nincs is összenevetni-, vastapsoznivalójuk. (A bemutatón egyet-len, mondjuk, antikapitalista utalást honorált erőtlenül cinkos derű.) Nem üzenethordozó olvasat ez, hanem közérzet-értelmezés. Szomorú, tán reménytelen is, de támadhatatlan. Értéktelen múltból jövünk, rideg, kiszámíthatatlan és nem utolsósorban feldolgozatlan (feldolgozhatatlan?) jelenben tapicskolunk, s haladunk egy bizonytalan, de sok jóval nem kecsegtető jövő felé. Es sugallja mindezt egy színes, élvezetes, rengeteg termékeny ötlettel megtűzdelt és néhány sztárformátumú alakítást felvonultató előadás, amely voltaképpen az egyetlen, optimizmust sugalló mozzanat: ez a kiút még nem tömődött el. Művészetet még lehet csinálni.

A múlt. Sok más Cseresznyéskert-előadással szemben (és sok máshoz hasonlóan, ez azonban számomra soha nem mércéje az értéknek) itt nincs cseresznyéskert. Se reális, se stilizált. Valahol a nézőtéren vagy azon túl lehet: a szereplők a rivaldánál állva révednek felé. Látható-e, láthatatlan, inkább szcenikai kérdés, a fák igazi helye így is, úgy is, a lelkekben van: ott nőnek vagy sorvadnak, virágoznak és pusztulnak. Találkozunk velük most is, elsősorban abban a két szereplőben, akiket mesteri alakításokból ismerhetünk meg: a Gajev testvérpárban (egyikük férjezett Ranyevszkaja). Nem emlékszem előadásra, amelyben ily egypetéjűen meghitt lett volna a viszonyuk: bohócduettjeik, a szembekötősdi, a bútorimádósdi, meg amikor egy ütemre bókolnak és fogadják a tapsot, vagy amikor felváltva rohannak vissza egy utolsó meg még egy legutolsó szentimentális-látványos búcsúra, emblematikusak. Ok, amíg élnek, már foglyai maradnak a kertnek: infantilisan, a nő táncikálva, a férfi dákóval hadonászva, hajlanak majd át a szenilitásba, és csatlakoznak Firszhez a lomtárban.

Ettől még persze játszhatna Udvaros Dorottya és Gazsó György elragadóan, sőt, megsiratnivalóan kedves, szívbe lopódzó embereket, akiket az elmúlás és a nosztalgia bája leng körül. (Láttunk már nem egy ilyen Gajev testvérpárt is.) A nagyszerű Gazsó György Gajevjére mint emberre rosszat nem is igen mondhatunk: ártalmatlan nagy gyerek ő a csillogó szemével, sugárzó mosolyával, kilencvenéves dada ötvenéves nagy kisfia, és mit csináljon, tényleg imád biliárdozni (felejthetetlen, ahogy golyó helyett a színes cukorkákat bökdösi a pokrócon). De ennyi szellemi tartalommal legföljebb személyre szóló együttérzést lehet kivívni, az, amit képvisel, nem gyászolható meg. Ám itt van Udvaros Ljubov Andrejevnája, és ez már nemcsak a múlt, hanem a jelen is, az a jelen, amelyhez a múlt, az a cseresznyés nevelte fel az embereit. Gyönyörű ez a Ljubov Andrejevna, játékos, mint a cica, és igéző, mint a macska, van benne sok kedvesség, sok jóság, sok szenvedély, amit ő is, környezete is őszintének hisz, és mégis: legintimebb rezdülései is hamisak, megbízhatatlanok, tiszavirág-életűek. Nem hiszem, hogy homogeneitásában ennél villódzóbb, megtévesztő és leleplező mozzanatokban gazdagabb Ljubov Andrejevna-alakítást valaha láttam volna. Fókuszba gyűjtve szikráztatja három órán át mindazt, amit a rendező a jelenről közölni akar velünk.

Az előadás középpontjában ugyanis a jelen áll, mint amelynek fő jellemzője az emberi kapcsolatok talajtalansága. Stabil értékrendszer, hiteles vonatkoztatási pontok híján alkalmi minden kötődés, megbízhatatlan minden családi, baráti, rokoni szál; a zsúfolt színpadon a konvencionális társadalmi kapcsolatok széles skáláját megjelenítő szereplők (anya-gyermek, testvér, barát, kliens, szerelmes, szerető, patriarchális munkaadó-hűséges cseléd, majdnem teljes a paletta) éppoly reménytelenül magányosak, magukra utaltak, mint amennyire a másikkal, a többiekkel szemben közönyösek, felelőtlenek vagy épp kíméletlenek. Ljubov Andrejevna nemcsak teátrálisan meg-megsiratott kisfiáról feledkezik meg egyik pillanatról a másikra: imádott lányát, hőn szeretett bátyját, szeretett fogadott lányát is könnyedén hagyja itt a teljes bizonytalanságban. Es bízhat-e szentimentális barátságában Petya, akit kíméletlenül aláz meg és tesz nevetségessé, hogy aztán a bizonytalan egzisztenciájú örök diáknak mégis játszin odadobja a saját lányát? Hihet-e izzó haragjának Lopahin, akihez búcsúzóul már egy rossz szava sincs, sőt, újra megkínálja a fogadott lányával? De ez, mondjuk, benne van a szövegben is, akár Jasa stupid, karikatúra-macsó kíméletlensége; Bagossyé a kibontás és a világképpé tágítás érdeme. De kreál számos más, önálló, jelentőségteli képet is: például Jasa, Dunyasa, Jepihodov groteszk Laokoón-csoportját, jobb szélen a szándékosan szemet hunyó s csak látszólagos önfeledtséggel mandolinozó Jepihodovval (a most is nagyon jó Magyar Attilával, aki talán elsőnek mutatja fel a szokásos rakás szerencsétlenségben a birtokon belül majd zsarnokká növő, utálatos akarnokot - nem véletlen, hogy egy gegközeli rendezői ötlettel talán még le is lő egy pszeudosirályt), középen a hátát meghitten jegyese hátának támasztó liba-Dunyasával (Pokorny Lia) és vele szemben Jasával (Tóth József), akik kettecskén kártyázás címén valami egészen mást játszanak, és alakítóik még azt is eljátsszák, hogy a lány hosszú távra, a fiú egy éjszakára játszik. Itt van minden általam látott *Cseresznyéskert-előadás* legapácásábban halk szavú és legnyersebben kápós Varjája (Vasvári Emese érdekes, bár kissé talán túlságosan megcsinált munkája), a robbanékonyan fojtott boldogtalan, aki Lopahin iránti emésztő szerelmében éjszakánként bizonyára fuldokló dühvel nyomorgatja a párnáját vagy a testét; Varja, a talpig megbízható, amint az egyik pillanatban imádattal becézi húgocskáját, akihez képest halmozottan hátrányos helyzetű - Anya édes lánya, ő csak mostohalánya a kertnek, és ráadásul a szerelemben is peche van -, és így a másik pillanatban vak dühvel kémkedik rá, s úgy kiáltozza a felvonás végén a nevét, hogy hihető: ha előkeríthetné, fojtogatni kezdené.

Es mind a többiek, múlt, jelen, jövő e súlyos és sokértelmű metszéspontján. Itt vannak a rabok, a determináltak: Firsz (akit Kőmíves Sándor a szokásosnál reakcióképesebbre, reflektálóbbra formál), Szimeonov-Piscsik (Kovács Lajos a maga szintjéhez képest ötlettelenebb, elmosódottabb alakítása), akinek egyetlen gesztusa az őszinte talpnyalás, amely őszintén sodorja mindig ahhoz a pólushoz, ahonnan baksist remél, vagy Csákányi Eszter színpompás Sarlotta Ivanovnája, Firsz mellett a másik úgyszólván biológiai áldozat: az aggastyán mellett a marginális, a csodabogár. Bár szándékosan kerülöm az összehasonlítást a másik, Budapesten jelenleg látható *Cseresznyéskerttel*, itt mégis megjegyzem: mennyivel érdekesebb és megindítóbb Egri Márta végig fád, kedvetlen Sarlottájánál a Csákányié, aki szegényke tényleg élvezi, mert képtelen nem élvezni, amit csinál, holott tudja, hogy trükkjei megtapsolóitól nem várhat könyörületet. Dermesztő pillanat, amikor Lopahintól megélhetést koldul, az pedig egy foghegyről odavetett, semmire nem kötelező ígéret után a kályhába löki a rongycsomót, amely az imént még a szegény mű- vagy bűvésznő pályását formázta.

Lopahin. A jövő, akit a múlt is formált, de most felülkerekedett rajta. Kedélyessége, készségessége, ellágyulásai (a drámatörténet talán egyetlen gyilkosa ő, aki szívből szánja leendő áldozatait, és őszintén segítene rajtuk), majd sírva vigadó bűnbánata belé rögzült reflexek, mimikri, amelyen pőre érdekeitől hajtva gátlástalanul lép túl. Abban a pillanatban, amikor - újabb nagy hatású színpadi kép - Varja Jepihodovnak szánt támadása nyomán Lopahin magával rántja a színpadot addig kettéosztó vörös színpadi bársonyfüggönyt, s abba bonyolódva zuhan az előszínpadra, vége a komédiának;

ettől kezdve mindenki kényszerűen és leplezetlenül csak az lehet, aki, sorsok és utak egyértelművé tisztulnak, és Lopahinban, az új gazdában végképp elnémulnak az addigi érzelmes felhangok. Széles László, akiről eddig sokszor éreztem úgy, hogy megjelenése, aurája szuggesztívebb a játékánál, most ha kissé darabosan is, de pregnánsan érzékelteti ezt a váltást, ahogy a derék fiúból, „a mi (bárha korcs) kutyánk kölykéből" elszabadul a szörnyeteg. És vajon a jövő másik, rokonszenvesebb arcát, ütőképes alternatívát jelenít-e meg vele szemben az Anya-Trofimov páros? Semmiképpen, bár megvallom, nem tudom eldönteni, hogy Parti Nóra és Kaszás Gergő játékának viszonylagos halványsága színészi probléma-e, avagy tudatos rendezői szándék eredménye. Kaszás Gergő pontosan eljátssza a Trofimov-közhelyeket (doktrinerség, lehangoló prüdéria, üres frázisköpülés, Varjával szembeni durva kíméletlenség), Parti Nóra pedig naivasablonoktól megtisztított, szinte szüfrazsettes Anyát állít elénk, de már kettejük legkevésbé sem meggyőző szerelméről Bagossynak mintha nem lett volna mondanivalója (én legalább nem fedeztem fel). Mint ahogy Mucsi Zoltán is sokkal izgalmasabb Vándort tudott volna játszani, ha a halálharangszerű pendülés után feltűnő jelenésről Bagossynak több és eredetibb mondanivalója van. Ez a pillanat némi csalódást okozott: ezt a Vándort bárki eljátszhatta volna, kár volt egy Mucsit fecsérelni rá.

Vannak tehát fakóbb alakítások is ebben az előadásban (de minden udvariaskodás nélkül - mi okom is lenne rá? - állítom, hogy még ezek is beérhetnek, kiszínesedhet-nek), szerencsére azonban *a Cseresznyés-kert* ensemble-darab, és ha a koncepció a helyén van, és senki sem lóg ki belőle, akkor a helyenkénti halványság inkább csak utólag, az egyes alakítások külön-külön végiggondolása közben ötlik fel a nézőben.

Es még akkor is az összbenyomás dominál; az összbenyomás, aminek kapcsán elgondolkodtam Sándor L. Istvánnak a Katona József Színház és a Győri Nemzeti Színház Cseresznyéskertjéről megjelent kettős kritikáján (SZÍNHÁZ, 1996. február). A kritikus, hasonló társadalmi kontextust feltételezve, mint amilyent magam is pedzettem, megállapítja, hogy éppen mert a fejlődés túllépett Csehovon, „tapasztaltabbak vagyunk nála", „az, ami marad, egyértelműbb és banálisabb (lesz). A mai közérzettel konfrontálva végtelenül leegyszerűsödnek a Csehov-darabok. (...) Olyasmiről szólnak a mostani bemutatók, ami a színházban aligha ábrázolható izgalmasan." Ezt követően Sándor L. felveti, hogy a mai hazai Cseresznyéskert-bemutatók igazi témája „nem a végeredmény, a kapcsolatok hiánya, hanem a változásnak, a viszonyok-nak az elmulasztása lehetne", mert ez alighanem izgalmasabbnak és megrázóbb-nak bizonyulna, „mint a statikus végállapot fölvázolása'. Nos, úgy érzem, Bagossy és a Bárka találtak egy harmadik megoldást, feltalálták a működőképes fából vaskarikát: a dinamikus statikusságot, a külsőséges bensőséget. Az emberek most sem rosszabbak, mint bármely más történelmi korszakban: konvencióból, reflexből, szerepkényszerből, de őszinte hiányérzetek és ösztönök sugallatára is meg-megindulnak egymás felé, de mert nincs talaj, amelyre viszonyokat építhetnének, s mert bennük magukban is sorvadtak már a késztetések, rögtön záró- (vagy idéző-)jelbe is teszik szándékaikat, azokat visszamenőleg is hiteltelenítve. Ez sokadik felöntésben bizonyára hidegen hagyhat és untathat, egyelőre azonban frissnek és főleg igaznak, egyszóval eléggé drámainak tűnik.

Gondoljunk csak bele. Elképzelhető-e, hogy a darab befejezése után Ljubov Andrejevna és Gajev, Ljubov Andrejevna és a két lánya, Lopahin és Varja, Lopahin és az egész Gajev-Ranyevszkij család, a kisebb szereplőkről nem is szólva, az érzelmes búcsú ellenére soha többé nem találkozik, és még csak különösebb hiányérzetük sem lesz? Nagyon is elképzelhető. (Legjobb esetben két szerencsétlen házasság és Lopahin meg Szimeonov-Piscsik patrónus-kliensi viszonya éli túl a cseresznyéskertet.)

Így írta-e meg Csehov, a világ drámairodalmának legnagyobb búcsú-specialistája? Igy.

Így érezzük-e az előadásból? Így.

Rezonálunk erre a látásmódra? Sajnos, nagyon is.

Ez történt a képtelenül lerobbant Józsefvárosi Színházban, ahonnan már nagyon rég kivágták a cseresznyefákat.

Szántó Judit

Anton Csehov: Cseresznyéskert
(a Bárka társulata a Józsefvárosi Színházban)

Fordította: Elbert János. Jelmez: Földi Andrea m. v. Díszlet: Bagossy Levente. Zenei vezető: Faragó Béla. Munkatársak: Tasnádi István, Török Tamara, Tölli Judit, Németh Anette, Kovács Andrea. Közreműködik a Dávid Klezmer Kvintett.

Szereplők: Udvaros Dorottya, Parti Nóra m. v., Vasvári Emese, Gazsó György m. v., Széles László, Kaszás Gergő, Kovács Lajos, Csákányi Eszter m. v., Magyar Attila, Pokorny Lia, Kőmíves Sándor m. v., Tóth József, Mucsi Zoltán, Kerekes Miklós, Dömötör Tamás, Kovács Krisztián.

***Csákányi Eszter (Sarlotta Ivanovna)** és Magyar Attila **(Jepihodov) (Koncz** Zsuzsa felvételei)*

CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT • ÚJ SZÍNHÁZ •

ÖRÖKZÖLD CSERESZNYEFÁK

A Cseresznyéskert olyan, mint egy sokáig érlelt, nemes bor. Ünnep ezt a darabot játszani. Vagy rutin, mivel annyira univerzális, hogy gyakorlatilag bármikor elő lehet venni: működni fog, be fog válni. Többnyire akkor veszik elő, ha a főszerepre adódik színésznő, pontosabban egy színésznőnek adódik a főszerep. Modern színházban nem beszélünk szerepkörökről, de a színésznőknél mégis van egy olyan kor (nem a naptár számít, hanem hogy ki hogyan gyűrődik meg), amikor egyszer csak nehéz rájuk szerepet találni, mert vagy már túl öregek, vagy még túl fiatalok a női szerepek többségéhez. Ilyenkor szokták eljátszani Ranyevszkaját, a drámairodalom kisszámú érett nőalakjainak egyik legbonyolultabbját.

Menczel Róbert díszlettervező utóbbi munkái alapján a kipakolás specialistájának tűnik. Ezúttal is a végsőkig lecsupaszította a színpadteret, az előadás alatt tanulmányozhatjuk az Új Színház technikai felszerelését, ebben nem akadályoz sem kulissza, sem függöny. A teret perspektivikusan fogja össze egy hátrafelé keskenyedő fémszer-kezet „álmennyezete". A hangsúlyozottan üres térben magányos díszletelemek utalnak a helyszínekre. Hiába barátságos önmagában egy régi kályha, egy gramofon, egy mélypiros kanapé, ha csak lebeg a fekete űrben. Sőt láss csodát, a forgószínpad segítségével némelykor keringenek is ezek a bútorbolygók, viszonylagossá téve a színpad bármiféle térbeli vonatkozásait. Ami elöl volt, az lehet hátul is és viszont. A további „lebegtetést" szolgálják a hangsúlyozottan mesterséges fények erős színei vagy a hanghatások kiemelten nem valóságos volta, mint például a második felvonás igen hangos mű-madárdala. Az absztrakció mindig csak egy lépésnyi, úgy van „hangszerelve", hogy ne éljen önálló életet a színpadi térelem, de ugyanakkor ne is illusztráljon. Csak úgy „legyen", dolgozzon a színész keze alá, halványuljon el mellette, hogy a szereplők legyenek a figyelem középpontjában: az arcok töltsék be a látómezőt, és a kapcsolatokra koncentráljunk, hiszen duettek szabálytalan füzérét teszi elénk Csehov, többnyire ellentétpárokra alapozva: gazdag-szegény, erotikus-aszexuális, öreg-fiatal, sőt, koravén-örök gyerek és így tovább. A röpke duettek úgy jöhetnek létre az organizáció szempontjából, hogy Csehov mind a négy felvonásban olyan helyszínt használ, ahol nagy az átmenő forgalom, bármelyik szereplő bármikor útba ejtheti, ahogy a dolgai után jár. A semlegesre komponált térben viszont gyakran esetlegesnek hat, ahogy felbukkan és eltűnik valaki. Mit mászkálnak ezek ennyit, merül fel a kérdés, mert kiküszöböltük az előadásban, hogy honnan hová, a csehovi geometriából szelíd kavargás lett. Meg aztán mivel az egész színházat bejátsszuk, vagyis az egész létező világ a szemünk előtt van, ugyan hová lehetne innen kiszaladni, pláne ilyen sokszor. Persze ettől még meggyőző lehet a térszervezés, ahogy többé-kevésbé az is, néhol van csak félrehangolva az absztrakció. Kis példák az elhajlásokra. Sarlotta Ivanovna természetesen a kanapé mögül varázsolja elő a lányokat, és kilátszana alul, hogy ott lapulnak, ezért egy összetekert szőnyeget tettek a kanapé alá. Nem azt kérdezem, hogy minek van az ott, hiszen bál van, „csavard fel a szőnyeget", vagy található ezer magyarázat, csak ez a jelentéktelen szőnyeg elkezd szobabelsőt festeni, megszünteti az egyik legfontosabb díszletelem sehová sem tartozását. Ranyevszkaja fűszálat rágcsál a második felvonásban. Nem lehet valami jó íze, mint a friss fűnek szokott, ezt ugyanis a táskájában hozhatta magával valahonnan messziről, hiszen ebben az előadásban, ebben a szín-házi térben nem nő fű, nem is nőhet. Máskor meg az absztrakt kezd el szólózni: a második felvonásban egy rafinált gerenda egyik vége a forgószínpadon van alátámasztva, a másik végét meg nem látni, ezért a furcsa narancssárga szerkezet mindenféle koreográfiákra képes, csakhogy éppen a játék rovására.

Az esetek (elemek?) többségében azért betartatik a színészi játéknak a dominanciája és az „úgy vagyok jelen, hogy nem vagyok jelen" díszletezési elv. Az előadás mindkét részét előjáték vezeti be a függöny előtt, és mintegy az előadáson belül megy fel a függöny, ez már nem (csak) az Új Színház függönye. Ahogy nem csupán a színpadtér hátsó ajtaja a második részben játszó ajtó sem, bár az épület tartozéka marad, „kölcsönveszi" az előadás. A hátsó ajtó olyan hátul van a színházban, amilyen hátul csak lehet. A nézőtérre kinyúló előszínpadnál előbbre pedig nem lehet semmi. Alfa és ómega. Méterben nem sok, de amúgy az egész világ. Ács János rendező ezt a világmindenségnyi távolságot használja ki arra, hogy gondos operatőri munkát végezzen. Igen precízen van plánozva az előadás, átgondoltan vágja egymás után a különféle plánokat, közeliket és távolikat. Zoomolunk is, amikor egyik-másik szereplő hátrajátssza magát, vagy éppen jön-jön-jön előre. Sőt svenkelés is van, de nem a kamera mozog (még szerencse, hiszen az a néző maga), hanem a diszkréten és váratlanul működni kezdő forgószínpad. Arcokról szól ez a film. Mesterfokon komponálja az arcokat Ács János, jól megmozgatja a nézőt, miközben az végig a székében marad. És ha már ezt is unnánk, akkor meg azt találja ki, hogy a dialóg egyik szereplőjének olykor elrejti az arcát, így még jobban koncentrálhatunk a másikra, ugyanakkor a színésznek összetett feladatot kell megoldania, hiszen közvetve azt is el kell játszania, ami a hanyatt fekvő vagy a kanapé mögé került kolléga arcán menne végbe.

Nem csak apró arcrezdülések adják az előadást, legalább annyira fontosak az emberi kapcsolatok heves fizikai megnyilvánulásai is. Simogatások, csókok, ölelések, ölbe kapások. Munkába veszik egymás testét a szereplők, de ez nem valami oroszos szentimentálkodás, hármaspuszi meg miegymás, hanem az érzelmek mintegy kicsapnak a szereplőkből, a cselekvés és a lelki élet eggyé válik. Sokszor gondoljuk, hogy most úgy megsimogatnánk, megcsókolnánk, szoknyaalányúlnánk valakit, de hát ezer oka van, hogy miért nem tesszük. Teszik bezzeg *a Cseresznyéskert* szereplői, ők azonnal és könyörtelenül megteszik, amit a legszívesebben mi is csinálnánk.

A Cseresznyéskertet könnyű rendezni. *A Cseresznyéskertet* nehéz rendezni. Könnyű, mert aktuális, hogy ne mondjam, örök. Nehéz, mert nem lehet aktualizálni, nincs rajta mit. Ács János az érzelmi íveket munkálja makacsul, ezt a hallatlan katalógust, hogy mi minden is hasogatja a földi halandók szívét. Átgondolt munka, sok helyütt a levegőből érezni, hogy megfogja a közönséget, de bizony nem ritkák az üresjáratok. Nem valami frappáns megállapítás, de hát tényleg erőssége és gyengéje is egyszerre az előadásnak a színpadiassága.

Csehov megengedte magának azt a luxust, hogy tizenkét összetett szerepet írjon, itt senki sincs egyféle anyagból gyúrva, mindenkiben ott tombol a maga háztáji vihara. Ács Jánosban nincs szufla tucatnyi tragédiát színre vinni. Megnyilvánul szaktudás és ízlés. Van rutin is bőven, ez sem feltétlenül negatívum. És van hiányérzet is. Szívesen írnám azt, hogy vadabb *Cseresznyéskertet* is

Takács Katalin (Ljubov Andrejevna) és Botos Éva (Varja)

rendezhetett volna Ács János, de nem írhatom. Hivatalból kénytelen vagyok feltételezni, hogy ilyennek látta *a Cseresznyéskertet,* hát ilyennek rendezte meg. Pedig a nézőtéren ülve világosan érzem azt az illetéktelen hiányérzetet, hogy egy-egy jelenetben több lenne, de nem jön ki belőle. Nem rossz, csak kevés. Nem kevés, csak több lehetne. Nem más, hanem több.

Egy kvalitásos színházi elme sejlik föl, akinek mintha nem lenne ereje megvalósítani, amit elképzelt. Hiába a meglátásai, ha elkóricálnak a színészek, akarattal vagy önkéntelenül belehímeznek a jelenetekbe. Nem a társulat és a rendező között feszülő ellentétre gondolok, éppenséggel egy húron pendül, szakmából dolgozik mindenki. Megoldja. Kétségkívül jobban járunk, mint ha dilettánsok produkcióját látnánk. Csak nem értem, minek a műbalhé, hogy a nézőket nézik szeretettel, mikor a cseresznyefákat említik a darabban. Ha mélyebbre mennének, akkor lenne csak joguk így nézni engem.

Ranyevszkaja körül kering mindenki, ő a középpont, de közben erőtlen figura, nem ő mozgatja a dolgokat, éppen a passzivitásával váltja ki őket. Kinn is vagyok, benn is vagyok. Magatehetetlenségével képes manipulálni ez a nő mindenkit. Gyerek, akit pedofil módon megkíván a férfiak túlnyomó része (látjuk is ennek bőven gesztusait az előadásban). Gyerek, aki megöregszik, és így duplán babusgatásra indít mindenkit. Erotikus, gyermeki és öregedő. Takács Katalinnak alkalmas alkat áll rendelkezésére Ranyevszkajához: van benne valami gyermeki és valami nagyon sajátosan, nőiesen bohócos, eredendően esendő és védtelen. Rém előnytelenül van ugyan öltöztetve, de még így is meg tud nyilvánulni mindez. Takács Katalin sokat „áriázik": néha elbűvölően, néha hanyagul. Kijön előre, lenéz a közönségre, és valahogy mindenki azt érzi, hogy őt nézi (teszteltem előadás után). Azon a bizonyos narancsszín gerendán férfiak okoskodnak (nagyon kidolgozatlanok a társadalomkritikai eszmefuttatások, pedig csak kicsit kéne polírozni rajtuk, hogy a mostani ökodumák és csatlakozási maszlagok álljanak elő belőlük), belegabalyodnak a nagy kérdésekbe, míg Takács Kati az előszínpadon hasal, premier plánban az arca, nézi az ő cseresznyefáit (minket néz), és magatehetetlenül boldog. Ilyenkor érteni, hogy miért ajnározza-szolgálja mindenki. Takács Katalinnak van egy jellegzetes búgó hangja, kicsit fátyolos is - ezt szereti elővenni, és lehetne is rajta mit szeretni, ha nem játék helyett venné elő. Ezek a hanyag áriák, amikor búg. Érdekes, hogy amikor sikeresen küzd meg egy jelenettel, amikor a partnerekre koncentráló játék van, akkor ezt a búgást mintha elvágták volna, nem olyan „dögös" a hangja.

Teljes univerzumnak tűnik a tizenkét szereplő együttese, egy skála hangjainak. Ezért könnyű és ezért nehéz kiosztani a *Cseresznyéskertet.* Könnyű, mert az adott társulat mindenféle alkatú és korú tagjainak lehet benne feladatot találni. Nehéz, mert pontosan kéne kiosztani mind a tizenkét szerepet, amire viszont kevés az esély. Pedig így együtt tizenketten, ahogy vannak, az a hús költészete, és rímelniük kell egymásra kilóknak, ráncoknak, ha valamin kis változtatás esik, az az egész rácsszerkezetre kihatással van.

Persze még a kiosztásnál is fontosabb a rendező figyelme. Az Új Színházban Jepihodov mellé van osztva, Trofimov meg telibe, de mivel a rendező kibontásukkal nem sokat bíbelődött, Helyey László és Schneider Zoltán egyaránt bocsánatkérően tapodják a deszkákat, nem szeretnék tanácstalanságukkal megzavarni az előadást, próbálnak elvegyülni inkább, nem szem előtt lenni. Nagy Zoltán megbízhatóan drabális: trappol és zihál. Egri Márta utánozza Ungár Anikó jellegzetes műmosolyát, ami kizárólag Ungár Anikónak áll jól. Ok a rendező mostohagyerekei, pedig mind a négyükben lenne az előadás egészének szempontjából fontos megjeleníteni való mélytartalom.

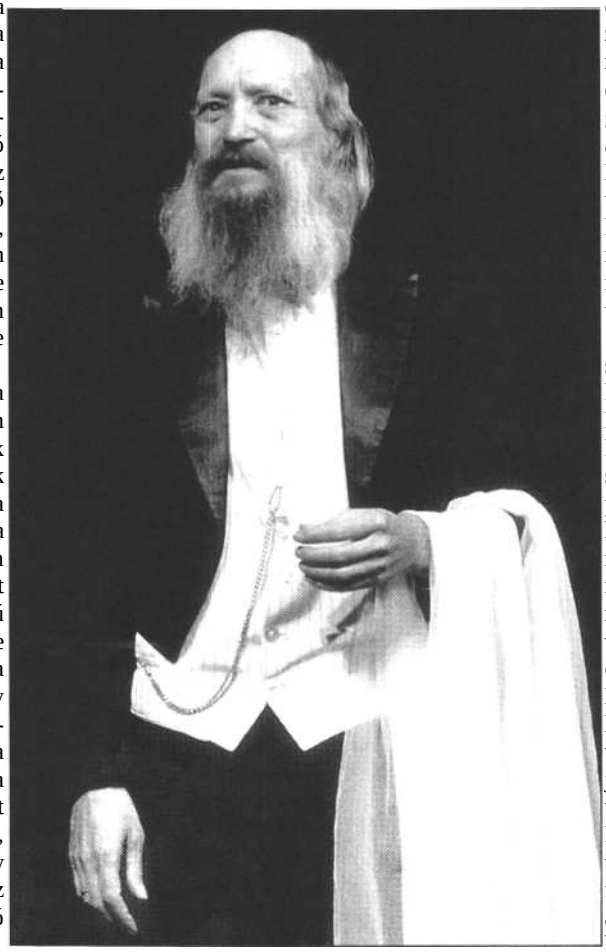
László Zsolt Lopahinja enyhe melléosztás. Jól játszik, keményen dolgozik, a haját félcentisre vágatta, hogy „oroszosabb" legyen, csizmát húzott (ez nyikorog, nem a Jepihodové), arrogáns is, ha kell. De a szeméből értelem sugárzik, ezért nem elég veszélyes Lopahinnak. Hamletet látom, ahogy megpróbálja álcázni magát. Van gyönyörködnivaló ezekben az erőfeszí-

tésekben is. László Zsolt Lopahinja nem ormótlan, inkább suta. Ahogy a kezeit nézi, már előbb is, mint figyelmeztették volna rá, hogy milyenek. Ahogy nem tudja hova tenni őket. Ahogy lassan számolja le a kölcsönadott pénzt, kényelmetlen helyzetbe hozva ezzel Ranyevszkaját, amit Takács Katalin szépen meg is játszik. László Zsolté az előadás nagyjelenete is. Mondja, hogy forog vele a világ, hanyatt fekszik (gyakoriak a „földelemek" az előadásban), nem látjuk az arcát, mikor kimondja a lényeget, csak a fölébe hajló szörnyülködőket. Megnézi a kezeit, mielőtt megérinti velük a birtokul szerzett földet, összegörnyed a helyzet felfoghatatlanságának a súlyától. Aztán táncolni kezd, csizmásan, nekivetkőzősen. A keringőt-polkát felváltja a duhaj klezmer, László Zsolt kitárja hátul a díszletszállításhoz használt nagyajtókat, fehéren derengő fényben táncol démoni sziluettje, miközben Ranyevszkaja hisztérikusan zokog. Lopahin előrejön, ölbe veszi, de nem tudja, mit kezdjen vele, és hirtelen mozdulattal Szimeonov-Piscsik kezébe nyomja a magatehetetlen asszonyt.

Ahogy Takács Katalinban, úgy a Gajevet játszó Szilágyi Tiborban is van valami clown-szerű, valami örök gyerek. Ketten nagyon gyámoltalanok tudnak lenni együtt: Ljuba és Ljonya, a két tesze-tosza, ahogy ülnek a gyerekszobában porosodó kisbiciklin meg hintalovon. Jaj, miért is kellett felnőni? Szilágyi amikor ősz hajú gyereknek tud látszani, akkor szinte nincsenek is eszközei, akkor veszi elő a (még egyszer hangsúlyoznám, hogy nem rossz, csak) nem ide való gesztusokat, amikor elbizonytalanodik a szerepben. Ami komoly melléfogás (a rendezőé is), hogy Gajev beszédeit paródiának játssza Szilágyi Tibor, aminek semmi, de semmi értelme. Hogy Gajev érdekes figura legyen, ahhoz egyértelműen az kell, hogy ő kiváló szónok. A beszédei így is van-nak megírva, nem rosszak az ő szónoklatai, csak nem a kellő helyen és időben tartja meg őket.

A Cseresznyéskert lehetőséget ad a színház fiatal színészeinek is a megnyilvánulásra, sőt, az idősebb kollégákkal előadott duettek a „társulatépítésre", úgymond: a közös nyelv, miegymás. Anyát Szimeonov-Piscsik táncolni tanítja még a függöny előtt a második rész elején. A hústorony rosszul ejtett francia vezényszavakkal és az ügyetlenül tipegő gimnazista: ennyi az egész bál. Szívszorító. Aztán Ács János nem tudja megállni, hogy a látvány kedvéért a színház stúdiósai nagyon szép ruhákban időnként át ne táncoljanak a színpadon, pedig ez csak dekoráció, a dráma abban lenne, hogy még csak postamester sem, csak egy szerény házibuli. Cifra nyomor helyett nyomorúságos cifraság. De nem, inkább üde fiatalok lejtenek, nekik is kell valamit csinálni a színházban. *A Cseresznyéskert*-ben Anyát az Új Színház stúdiójának neveltje, Topor Rita játssza, és nem is csak azért, mert kellett egy vékony lány, egyrészt nem is vékony, másrészt más előadás szereposztásában is találkozhatni a nevével. Valami üdítő nyíltság sugárzik Topor Rita arcából, összes színpadi sutaságait fölszívja a szerep: Anya sutaságaivá lényegülnek. A szégyenlős védtelenséget fékevesztett viháncolások ellenpontozzák.

Ebben társa Anyának Varja, és ha két bakfist látunk tombolni, akkor pillanatokra el is feledkezhetünk róla, hogy Botos Éva



Firsz: Holl István (Koncz Zsuzsa felvételei)

is melléosztás. **Más** szerepekben bizonyította **már** képességeit, most azonban **csak küszk**ödik, alkata és habitusa túlságosan messze van ettől a szereptől. Kulcscsörgetés, csípőre tett kéz - ennyi jelenik csak meg Varja szintén bonyolultan megírt alakjából. Kecskés Karina Dunyasaként tipikus áldozat, szinte felkínálja magát Jasa sokszor fizikai agressziójának. A bensőséges első jelenetben pedig kismacska módjára gömbölyödik Lopahin ölébe, kár, hogy Jepihodovval nem alakul ki semmilyen viszonya a színpadon.

Mindhárom fiatal színésznő nagyon igyekszik, és ebből adódóan jelenik meg náluk a más kortársaiknál is tapasztalható jelenség: „tolják az arcukat." Ez talán centiben is mérhető lenne, vagy a nyak elmozdulásából, de inkább színészi magatartást akar jelölni. A színész mint vizsgán megfelelni akaró diák, már előre kiteszi arcára a küszöbönálló megszólalása teljes műsorát, már idejében mutatni akarja, hogy készült, hogy megvan a gesztus, és fél, hogy esetleg nem veszik észre. Ezzel az arcozással azt éri azonban el, hogy maga a mondat fölöslegessé válik, mert már megtörtént előtte (ráadásul görcsösen eltúlozva) a színész arcán. Gyakran nagy igyekezetükben lépnek is egyet előre (vagy toppantanak, jaj) a megszólalások előtt.

Almási Sándor Jasájában van valami igazán veszélyes, nem is nagyon leplezi a hatalomvágyát. Az állógallér és a macskabajusz sokat segít a fiatal színésznek, és maszk-jelmez hatását tovább fokozzák a hirtelen váltások, a szögletesség a mozgásában. Valahogy az az érzése az embernek, hogy nagyobb léptékű gazemberségek is kitelnek majd ettől az alaktól, nem csak apró lopások meg a Dunyasával elkövetett válogatott undokságok, vagy hogy erotikusan közeledik úrnőjéhez, meg is simogatja a nyakát. Mindenkihez fenyegetően közel megy, kifejezetten kekeckedik, uralkodni akar.

A másik inas, az öreg Firsz szerepében pedig Holl István minden kín és fájdalom színpadi esszenciája. Kicsit tipeg ugyan, de nem ebből a közhelyből építi a figurát. Csak van és szenved. Az arca egy orosz falusi próféta arca, de mégsem orosz ruhát, hanem nyűtt frakkot kapott. Pontos mozdulatok, pontos mondatok. Es hogy ne csak egyféle legyen a cseresznyéskert kísértete, egy kis színt visznek bele. Jasa gonoszkodva táncoltatja Firszet a báli zenére, aztán Dunyasával táncol az öreg, és egy pillanatra belefeledkezik az örömbe, és végül inkább magáról, mint Dunyasáról jegyzi meg nagy szeretettel: „meg vagy te kergülve!" A negyedik felvonást Holl István az előszínpadon alussza át, a távozók után becsapódó ajtó zajára riad fel. Emelkedett zárást ad az előadásnak az a koncentrált mód, ahogy az ajtó bedeszkázásával járó kopácsolás közepette Holl István megteszi ezt az életútnyi távolságot az előszínpadtól a hátsó ajtóig, hogy végül mintegy menedéket találjon azon a kisszéken, amelyikkel az előadás kezdődött Lopahin és Dunyasa jelenetében.

Lajos Sándor

Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyéskert
(Új Színház)
Fordította: Elbert János. Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Gyarmathy Ágnes. Zene: Márta István. Rendező: Ács János.
Szereplők: Takács Katalin, Topor Rita, Botos Éva, Szilágyi Tibor, László Zsolt, Schneider Zoltán, Nagy Zoltán, Egri Márta, Helyey László, Kecskés Karina, Holl István, Almási Sándor, Sallai Ferenc.

CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT • KOLOZSVÁR •

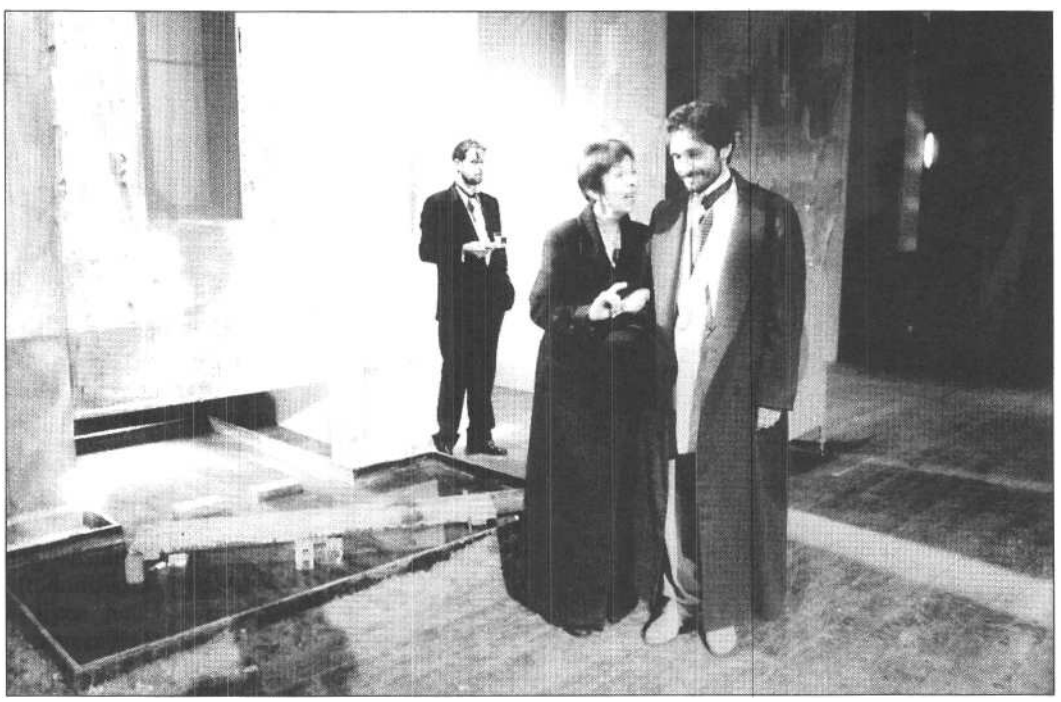
PENÉSZESKERT

A belépő nézőt egy fel-alá sétáló, gondolkodó figura fogadja: Lopahin, könyvvel a kezében várja a hazatérő Ljubov Andrejevnáékat. Mintha az előadás megkezdése előtt birtokba vette volna a teret - talán már készül a birtok megvételére. A hatalmas szoba (kétszer nagyobb a stúdió-előadás nézőterénél) ajtaja-ablakai bedeszkázva, mintha a házban semmilyen élet nem folyna. A teret középen, kétharmados mélység-ben faldarab töri meg, benne ablakkeret - a kint és bent fogalma már első pillanatban viszonylagossá válik, a megjelenített világ elveszti egyértelműségét. A reális és stilizált elemek vegyülnek, s a rendező az előadás folyamán mindvégig megtart-ja ezt a kettősséget (is).

A falak penészesek, rajtuk szakadozott tapéta, időről időre pereg a mész. A Gajev szekrénymonológjához betolt szekrény is szánalmasan rozzant bútordarab, oldaláról foltokban pattogzik a piszkos-fehér festék (akárcsak a másik bútordarabról, a kiságyról). A lepusztultság, a tönkrementség nemcsak a ház belsejére, hanem a falain túlra is jellemző: amikor Varja kinyitja az ablakot, a szél kavargó fehér port fúj be rajta - erre mond-ja Ljubov Andrejevna, hogy „Akkor (tudniillik a gyerekkorában) is ilyen fehér volt minden...". A cseresznyefa virágainak helyét átveszi a málladozó fehér tapéta és a minduntalan hulló por. Azonban a rafinált (és mindvégig szép) világításnak hála, a hulló por árnyékaként a falakon megjelennek a hulló cseresznyevirágok is. A ház úrnőjére való várakozás közben a kétbalkezes Jepihodov néhány kétméteres faággal érkezik, mondván: „Ezt a csokrétát a kertész küldi." Ez a világ akkor fordul teljesen a visszájára, amikor Firsz átsétál a színen, kezében a farkánál fogva döglött patkányt lógat, miközben azt mormogja: „Ha én nem lennék, ki tartana itt rendet?"

Vlad Mugur komikus elemekben sem szűkölködő előadásának világa kiürült, elértéktelenedett. A megjelenített idő itt nem az a pillanat, amikor a régi, lejáróban levő értékrend helyét átveszi egy új: itt már egyértelműen az új világrend dominanciájával van dolgunk. Mindaz, amit a cseresznyéskert jelent, már csak néhány tévelygő alaknak lehet fontos; a gyerekkor, a meghalt kisfiú, az egykori zamatos aszalt cseresznye, az Akadémiai Lexikon szócikke már a múlté, a jelent egyértelműen a pénz határozza meg. Ennek az új világnak az embere Lopahin, aki a végén sem nevezhető igazán győztesnek, hisz a színen egyetlen pillanatig sincs ellenfele. Parcellázási ajánlata is csupán a Ljuba iránt érzett (az előadásban mindvégig nyilvánvaló) szerelméből fakad. Még az is kétséges, hogy a birtok megvételével nyert valamit: amit vett, csupán romhalmaz. Számára a kertnek az ad értéket, hogy általa megerősítheti a státusát. „Ha most az apám meg a nagyapám felkelhetnének a sírjukból, és láthatnák, mi lett az ő Jermolajukból. (...) Jermolaj megvette a legszebb birtokot, amelyiknél nincsen szebb a földkerekségen" - mondja az árverés után arról, amiről eladdig így nyilatkozott: „A nagyszerű ebben a kertben csak az, hogy olyan nagy."

Ebbe a leromlott világba érkezik haza Párizsból Ljuba (Stief Magda). Azonnal a középpontba kerül, körülrajongják, óvják, mint valami kisdedet. Nem említik neki, hogy a kert az adósságok miatt elveszőfélben van (nem mintha nem tudná), sőt, Petyát is távol akarják tartani tőle (nem mintha az egykori tragédia ezáltal meg nem történtté válna). Ljuba pedig, akárcsak a kert: már túl van a fénykorán. Erőtlen, fáradt, megtört bohóc, akinek a világból épp elege lett (na meg a pénzhiányból, amiről tud ugyan, de képtelen megbirkózni vele, így hát menekül előle), akit már csak a pátosz hajt. Túlfűtötten szenvedélyes, ugyanakkor magába zárkózott figura: soha nem lehetünk benne biztosak, mi az, amit érez, mi az, ami igaz, s mi az, ami csak a nagy játék része. (Elég arra a pillanatra gondolnunk, amikor „felismeri" Dunyasát - miután Anya óvatosan a fülébe súgja a nevét -, vagy amint keblébe rejti annak a levélnek a felét, amit Gajevvel látványosan széttéptek.) Az előadás során mindvégig magányos, hiába rajongják körül családtagjai és a férfiak.



Hathházi András (Jasa), Stief Magda (Ljubov Andrejevna) és Bogdán Zsolt (Lopahin)

Más bohócszerű alakok is vannak a színen: a mindig reszkető, ideggörcs Dunyasa (Kántor Melinda), a macsósága mögé bújó Jasa (Hathházi András) vagy Sarlotta Ivanovna (Borbáth Júlia), aki állandó bűvésztrükkjeivel mintegy a világ hamisságát leplezi le. Ezek a figurák annyiban különböznek a ház úrnőjétől, hogy egyikük sem annyira talajvesztett, mint ő.

Talán ez is oka annak, hogy a figura az alakításban is eléggé elkülönül a többiek (amúgy eléggé széles skálát felvonultató) játékától. Csíky András lélektani realizmussal felépített Gajevje élményszámba menő színészi munka, akárcsak Senkálszky Endre hasonló stílusban megalkotott öreg inasa, a hagyományos értékrendet leginkább

képviselő Firsz. A másik végletet (már ami a stílust, nem a minőséget illeti) Hatházi András egoista, státusát féltő, nagyképű Jasája képviseli. Bíró József rendkívüli intenzitással prezentálja Szimeonov-Piscsiket, ezt a csak a pénz kategóriájában gondolkodó, műveletlen, földhözragadt alakot. Bogdán Zsolt Lopahin összetettségét mutatja meg kiemelkedő alakításában. Sorolhatnám a többi színészt is, ám az előadás egyik erénye az, ahogy a sokféle alakítás egységes egésszé áll össze.

A hazatérés jelenete pergő ritmusban zajlik. Erre azért is szükség van, hogy ily módon előkészíttessék a következő, statikus jelenet. Ez a ritmusbeli pulzálás pontosan vonul végig az előadáson, amelynek a precizitás egyébként is sajátja.

Az első felvonásra a hazatérés öröme mellett a pénz hiánya nyomja rá bélyegét. Az adósságok felemlegetése, az árverés közeledtére tett megjegyzések, Lopahin parcellázási terve, a Ljuba nagyvonalú pénzszórásaira tett megjegyzések, a ki-dobhatatlan Szimeonov-Piscsik az állandó kölcsönkérésével - mind-mind a pénz dominanciáját hangsúlyozzák.

A második felvonásban behoznak a színre egy hosszú padot; a Csehov által mezőnek leírt helyszín ebben az előadásban nyugodtan belefér a „szobába", itt ugyanis nem egy helyiség-ről, hanem egy elmosódott határú világról van szó. Amint Lopahin kiejti száján az „óriások" szót, mindenki megmerevedik. Hosszú, kínos másod-percek telnek el, a szereplőkkel látszólag semmi nem történik, s miután a feszültség pattanásig fokozódott, a jelenet ott folytatódik, ahol abbamaradt: csakhogy tudjuk, valami közben megváltozott.

Fentről lefelé csüngő, leháncsolt fákat engednek alá, a szereplők ezeket fogják, ölelik. A vándor - girhes, meztelen felsőtestű, hosszú hajú, penészes Krisztusféleség - hangtalanul vonszolja magát át a színen, rezzenéstelen arccal nyújtja a markát maga elé. Valahonnan fülsiketítő hang hallatszik, mint valami azonosíthatatlan, torz, gépi halálsikoly. Firsz mondatából - „A szerencsétlenség előtt is éppen így volt" - katasztrófa közeledtére következtethetünk.

Az első rész zárójelenete Trofimov (Dimény Áron) és Anya kettőse: a lány kézen fogva vezeti a szerelemfölöttiségről szónokló fiút, aki szemmel láthatólag inkább a lányért, mintsem fennen hangoztatott eszméiért rajong.

A harmadik felvonásban a színt egy bársonyfüggöny osztja ketté, emögül hallatszik a bálozók hangja. Hosszú ideig azt hisszük, hogy míg a szereplők függöny előtti jelenetei statikusak, a függöny mögött történik valami. A függöny leszakításakor ébredünk rá, hogy azon túl is ugyanaz zajlik: valami kínos, kényszeredett pótcselekvés, menekülési kísérlet. Ez a bál nem ünnepi. A rizsporos parókában felszolgáló Firsz az egyetlen, aki megpróbál stílusosan viselkedni. A szereplők egymáson vezetik le feszültségüket, egymást bántják.

Még a maszkjuk sem véletlenszerű. A ház úrnője piros bohócorrot visel, a lányok pedig egymás ellentéteként jelennek meg; a szelíd, félénk, a világgal jórészt még csak most ismerkedő Ánya kisegérként, a határozott, irányító hajlamú Varja pedig macskaálarcban.

Csiky András (Gajev) és Kali Andrea (Ánya) (Makara Lehel felvételei)

Ljuba és Jasa kettőséről kiderül: itt bizony minden alantassága ellenére a fiatal inas a legtisztábban látó figura. Ő az, aki tudja, hogy innen el kell menni, ettől a világtól (a régitől csakúgy, mint az abnormálisan újtól) el kell szakadni: irány a Nyugat, vissza Párizsba. E cél érdekében mindent megtesz, képes akár megalázkodni is. Ezért végül ő lesz az igazi nyertes.

Lopahin megérkezésekor elhangzik a bejelentés: a birtok immár az övé. Ljuba magába roskad, bohócorrát az egyik szemére teszi, mintha még inkább elzárkózna a világ elől, s nyekergő-vinnyogó, furcsa hangot hallat. Az új tulajdonosból pedig elementáris erővel tör ki az ünneplés, vállára veszi a bőgőt, úgy húzatja, míg a megtört régi tulajdonost a becsípett Anya vigasztalja.

Az utolsó felvonásban a bőröndök - akárcsak az első részben a fatörzsek - szintén fentről ereszkednek le. Vlad Mugur ezzel egyrészt ismét az előadás színházi jellegét hangsúlyozza, finoman idézőjelbe téve azt, másrészt pedig a sorsszerűséget, a fentről való irányítottságot.

Mugur szigorúan betartja Csehovnak az időre vonatkozó, Lopahin szájába adott megjegyzését: „Húsz percen belül indulni kell az állomásra." Ez is oka lehet annak, hogy az előadásban a negyedik felvonás van a legjobban meghúzva. A szereplők sietnek, kapkodnak, idegesen rohangálnak, s mindezt még hatványozza a kívülről hallatszó rohanó léptek zaja; ebben a kapkodásban már-már törvényszerű, hogy Firszet egyszerűen ottfelejtik. Ez már az új világ ritmusa.

Lopahin immár a ház uraként van jelen, gazdaként pásztázza szemével a teret, szervezi az elutazást. Kimenetele előtt nyersen, hidegen mondja: „Kérném, hagyják el a házat!" Jepihodov (Orbán Attila) Lopahin alkalmazottjaként, kezében aktatáskával jelenik meg. Ez ismét arra enged következtetni, hogy az előadás az értékek univerzális válságának nagyon is mai problematikáját boncolgatja.

A szereplők már túl vannak a birtok elvesztése utáni sokkon - ha volt ilyen egyáltalán. Különösebb fájdalom nélkül hagyják itt a házat, mindannyian vala-miféle (reális) jövőt terveznek - úgy tűnik, egyenesen nyertek a birtok elvesztésével. Ez alól csak Ljuba Andrejevna a kivé-tel, akiből ismét előtör a pátosz: úgy kell kivinni a szobából, miközben a falakról tépi és ruhájába gyűri a tapétát.

Az üresen maradt színpadon a gyerekágy nagyon lassan elkezd befelé mozogni, megáll, majd kikecmereg belőle az öreg Firsz. Mindvégig ott volt az elutazók szeme előtt, de táskahalom tornyosult felette. Firsz körülnéz, majd visszamászik a kiságyba, közben mondja a zárómonológot. Számára már nincs kijárat. Amikor befejezi mondókáját, csönd lesz, majd csomókban kezd hullani a falakról és a mennyezetről a mész és vakolat.

Bodó A. Ottó

Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyéskert (Állami Magyar Színház, Kolozsvár) *Zene: Iosif Hertea m. v. Díszlet: Helmuth Stürmer m. v. Jelmez: Lia Mantoc m. v. Rendező: Vlad Mugur m. v.*
Szereplők: Stief Magda m. v., Kali Andrea, Lázár Gabriella, Csíky András, Bogdán Zsolt, Dimény Áron, Bíró József, Borbáth Júlia, Orbán Attila, Kántor Melinda, Senkálszky Endre, Hatházi András, Salat Lehel.

CSEHOV: PLATONOV
• SZEGED •

GUGGOLVA

A drámai folyamat itt is lezajlott már, mire a darab elkezdődik. *A Platonov* tulajdonképpeni cselekménye pillanatnyi történés csupán: mozzanatos megjelenítése a már említett drámai folyamat záró stációjának.

Valamiért, valamitől elromlott, kiürült, vakvágányra siklott viszonylag fiatalon egy valaha nagy formátumú, ambiciózus személyiség. Tipikus eset a csehovi életműben - az úgynevezett „nagy drámákban" kiforrottabb, markánsabb és meggyőzőbb ugyanez a képlet. A kisiklás oka: csehovi „semmiségek". Rossz választások, nem-választók, gyenge akarat, a környezet ellenhatásai, szellemileg ingerszegény kontextus.

Milyen mai; vagy inkább milyen mindenkori. Ki sem ment alóla a valóság. Az intellektus és a teljesítmény antagonisztikus ellentétének rombolásba, rontásba fordítása manapság már és mindennapi környezetünkben rendszerint nem is a végső stádium. Az önsorsrontás, sőt: a mások sorsának rontása lehet életforma, kitartott, hosszú fázis. Platonovnak még nem az - és a leghatározottabban vég. A végnek vége.

De ebben a műben - mégis? - nem tragikus, inkább melodramatikus. Ennek magyarázata egyebek mellett a hősietlen főhős jellemében rejlik; és jól „rejlik", ember legyen a talpán, aki tudja, mi pusztul el itt. Valami kiderülhetne abból az őszintére maszkírozott számonkérésféléből, amellyel Platonov Szonyára támad: hová is lettek a hajdani álmok... Nem hiszem, hogy csak sprődebb, agresszívabb jelenünk teszi, hogy ez is sóhajhozásnak, férfinyafogásnak hat - valószínűbb, hogy maga Csehov sem tartja sokkal többre. Egyáltalán: miként néhány más művében, *a Platonovban* sem hemzsegnek a „szerethető" szereplők; mindenki túlságosan leplezetlenül a maga jól felfogott érdekének harcosa. Bár: Szása, Platonov felesége leginkább ártatlan áldozat, és - különösen Telihay Péter előadásában - Glagoljev, az Anna Petrovna kezére áhítozó, szerencsétlen flótás is vétlennek tűnik.

Telihay a címszereplő „jellemfejlődésének" erre a legvégső mozzanatára fókuszálta az előadást; úgy is mondhatnánk, a pillanatnyi történést, az egyre fékevesztettebb rombolást húzta szét két részre. Ettől a széthúzástól, az időbeni kitartottságtól nem csak a történés, inkább *a helyzet,* még inkább *az állapot* analízise az előadás; ami a szó szoros értelmében *történik* még benne, az is ennek része.

A díszlet - illetve amit belőle játéktérnek nevezünk. - *a Három nővérből* származott ide: ugyanaz a tágas, egyetlen tér, amelybe befut egy rámpa, mögötte egy lépcső, elöl kissé süllyesztett, hátul pedig egy magas dobogó van, rajta ismét zongora, s az egészet hajópadló borítja. A tér hátsó faláról megint Csehov néz ránk; a közismert portré, a rezignált és szenvtelen tekintetű Anton Pavlovics.

Van azután egy tálaló meg az ismert kettős ülőalkalmatosságok, székek, vaskályha; hátul a szintén ismert hosszú asztal, amely most nem játszik akkora szerepet; ellentétben a bal elöl álló öblös fotellel - ez

Andorai Péter (Glagoljev), Fazakas Géza (Vojnyicev), Mészáros Tamás** (ifj. Glagoljev) és Fekete Gizi (Anna **Petrovna)

Fekete Gizi és Seress Zoltán (Platonov) (Veréb Simon felvételei)

Platonov helye. És a finom, éppen csak az időtlenséget sugalló anakronizmusok közé most is beékelődik valami, ami üvölt odanem-tartozásával: a kultúrházak folyosóiról ismert alumínium lábas hamutartó, fölül az ő kis fogantyújával. Telihay Péter értelmezésében meglehetősen sok múlik azon, hogy a látszólag lélektani realista játék hogyan veszi birtokába a különféle, elütő kellékeket és effekteket, illetve hogy a színészek maguk is hogyan váltogatják ezt a kétféle színpadi létezési módot.

Az előadás elején és végén keringő harsog: ez is keret. Nem épp olyan, mint *a Három nővéré:* az a teret „képkeretezte", ez a játékot. A melódia lágyságát a hangerő hivatott semmivé tenni. Csak nehogy elérzékenyüljünk: nincs min.

Telihay Csehov-olvasata kétségtelenül „Csehovban van tartva" - már *a Három nő*-vérről is ezt gondoltam, sőt, olykor ez jutott eszembe más, nem Csehov-drámából készült rendezéseiről is. *A Platonovot* természetesen ő is meghúzta, hiszen a szöveg maga egészében eljátszhatatlan; nemcsak a jelenetek száma csökkent, hanem a meg-maradt jelenetek is célirányosan megrövidültek. Már kezdetben erős a tempó, melyet az is fokoz, hogy a rendező egymásba úsztatja a jeleneteket: a szereplők egymásra beszélnek, figyelmünket megosztják.

Főleg addig van ez így, míg Platonov meg nem érkezik. Az alakok körvonalai éppen csak felderengenek - a leghatározottabban talán Anna Petrovnáé -, amikor a Platonov házaspár berobban, forszírozott vidámságot, erőltetett kedélyt hintve szerteszét. Platonov egyenesen bohóckodik Grekovával - aki a maga karikatúrajellegével mintegy provokálja ezt; nemcsak a szemüveg, a merev tartás, esetlen mozgás, de még a kontyba simított haj is az ember ellen szól.

Ha nem is a gúny, de legalább a távolságtartó irónia fogalmazza Szofja Jegorovna alakját is. A süppedős vidékiség közepette a kertet szemlélő fiatal feleség mintha egy elegáns bálba készülne éppen; na nem egy „igazi" elegánsba, csak amolyan vidékibe: harsogó kosztüm, noha fekete-fehér, fehér, nagy karimás kalap, megkomponált frizura. Muszáj megjegyeznünk - hisz így már nem látjuk viszont az előadásban.

Mert ő is kifordul magából, mint mindenki ebben a történetben - és ezeknek a kifordulásoknak, személyiség- és tartásvesztéseknek a centrumában Platonov áll, legalábbis neki kellene állnia. Nem ő az oka, noha okozója a sok rossznak: Telihay pontosan szerkesztett párjelenetekben teszi ezt nyilvánvalóvá. Platonov és Szergej, Platonov és Trileckij, aztán Platonov és Szonya - ezek a jelenetek mind arra szolgálnak, hogy számos oldalról megvilágítsák egy súlyos személyiség csődjét.

Azok a jelenetek is egy lövés előjátékát hivatottak illusztrálni, amelyekben Platonov nincs is jelen; amikor Vengerovics „kikészíttetné" Platonovot, vagy amikor Anna Petrovna kikosarazza Glagoljevet (miután közvetlenül előtte felajánlkozott Platonovnak, aki őt utasítja vissza meglehetősen szenvtelenül). Majd amikor Platonov Szonyán kéri számon, hogy hová tűntek egykori ambíciói - mintha tükörbe beszélne.

Amikor néztem Telihay rendezését, ezen a ponton arra gondoltam: ez a számonkérés itt nincs komolyan véve, se Platonov által, se a rendező által, de még a Platonovot ját-szó színész, Seress Zoltán által sem. Nem tudom, van-e értelme így „szétszálazni" egy motívum alkotóelemeit; nekem mindeneset-re ekkor lett „ismerős" az előadás atmoszférája - ha tetszik, ekkor úszott át végképp a jelenbe. Mintha csak laboratóriumi körülmények között pillanthatnánk rá arra, hogy elkapkodott, végiggondolatlan döntéseink milyen dominóeffektust hoznak működésbe.

Az elsó rész végén Platonov és Szonya egymásra talál. Hevesen összeölelkeznek, harsog a keringő, mellettük, a földön összekuporodva, megalázottan Glagoljev, a lomha, nagydarab férfi hever, aki máris Platonov áldozata - és csillagszóróágyúk ontják a pazar fénycsóvát, mintegy kegyetlen ironikus keretbe fogva mindent.

Azután a második részben *g-sebességgel* zuhan össze minden. Igaz, ezt Telihay inkább kitalálta, mint megcsinálta; érződik, „átjön", de nem bomlik ki a maga teljességében. Nagy kár például, hogy a bemutatón a párjelenetek staccatója még nem volt meg; a tempó ugyanis lényegi jellemzője egy zuhanásnak. Itt-ott a teátrális effektek is próbálkozásjellegűek voltak: a szembefordított reflektorok mint a vonat fényei egy másik előadás jobban megcsinált változatát idézték fel.

A színészi alakítások változó színvonalúak. Az már kevésbé természetes, hogy olykor egy-egy alakítás önmagán belül is hullámzik: hol szervesen, mintegy anyanyelvi szinten beszéli a rendezői elképzelést, másutt csak „túléli" a helyzeteket. Az Anna Petrovnát játszó Fekete Gizinek remek villanásai voltak, de nem lehetett elhinni neki, hogy Platonovot igazán akarná, nem csak nagyasszonyi unatkozásból. Czifra Krisztinának (Szofja Jegorovna) Csehov ‚jól áll", különösen amikor ki lehet borulni benne; szerencsére éppen az ilyen jeleneteket játszotta jól. Bacsa Ildikó halovány Szása volt, és nem az akarattalan, riadt kis veréb, akinek várnánk. Andorai Péter látványos és lélektanilag indokolt ellenpontokból jól állította össze Glagoljevet, és igazán súlyos jelenlétet kölcsönzött neki. Tetszett a néma jelenlétével kommentáló Janik László - a színpad hátsó részén, az asztalnál üldögélő, látszólag semmire sem figyelő, újságot olvasó figura szerepe jól volt kitalálva, és el is volt játszva. Trileckij a csehovi orvosok között még vázlatos, elég erőtlen előkép - ezen Jakab Tamás nem tudott segíteni. A gyenge fiú-erőtlen férj karakterével elboldogul Fazakas Géza, miként a fiú Glagoljev torzulásaival Mészáros Tamás.

Seress Zoltán mindenkor jó, amikor Platonov robbanékony, lendületes, harsány, ám a csendjei, a megtorpanásai, a külső rombolással párhuzamosan végbemenő benső pusztulás sajnos erőtlen - *csak* csend, *csak* megtorpanás.

Ez azért baj, mert Telihay előadásában igen furcsa a halála. Grekova lő, ahogy kell. Platonov összekuporodik, leguggol, olyan embriópózfélébe bújik. Beviharzik Szása (aki, ugye, gyufát ivott nemrég, és a halálán van), és a két ember odalent a földön egymásba kapaszkodik. Nagyon szép, nagyon kifejező. És halál is, kétségtelenül.

Csáki Judit

Csehov: Platonov (Szegedi Nemzeti Színház) *Fordította: Elbert János. Díszlet: Menczel Róbert és Selmeczi T. György. Jelmez: Zeke Edit. Koreográfus: Topolánszky Tamás. Dramaturg: Faragó Zsuzsa. A rendező munkatársa: Harsányi Attila, Molnár Kata. A változatot készítette és rendezte: Telihay Péter. Szereplők: Fekete Gizi, Fazakas Géza, Czifra Krisztina, Andorai Péter, Mészáros Tamás, Janik László, Rácz Tibor, Lőrincz Zoltán, Galkó Bence, Mátyássy Szabolcs, Seress Zoltán, Bacsa Ildikó, Jakab Tamás, Harsányi Attila, Balogh Cecília, Borovics Tamás, Gömöri Krisztián, Varjú Lívia.*

CSEHOV: HÁROM NŐVÉR

• MISKOLC •

KESERŰ KOMÉDIA

A miskolci kamaraszínház színpadán megelevenedő előadás - Peter Shaffer drámájának címét műfaji kategóriaként használva - *black comedy.* Schlanger András rendezése azon Csehov-értelmezések sorába illeszkedik, amelyek radikálisan szakítanak a szerző drámáinak életkép-szerű, szentimentális, realista felfogásával.

Az előadásban egy valószerűtlen világ elevenedik meg előttünk, amelynek szereplői mintha már többször lejátszották volna mindazt, ami most történik. Mozdulataik, gesztusaik, hanghordozásuk begyakorlott rutinra vall. Életjátékot játszanak, aminek megvannak a szabályai, szerepkörei, lépésvariációi, és ezen az sem változtat, hogy érkezik-e új ezred a városba vagy sem. Játékukba sok minden belefér - vágyakozás, szomorúság, öröm, csömör, filozofálgatás, elvágyódás mert csupán játék, semmit nem vesznek komolyan. lrina (Kovács Vanda) születésnapján ugyanúgy helye van Olga (Pásztor Edina) recitáló emlékezésé-nek apjára, mint Irina ti-tokban való slukkolásának Mása (Kerekes Viktória) cigarettájából vagy az érkező Versinyin ezredessel (Benedek Gyula) való enyelgésnek. A Prozorov testvérek rutinos játszóknak tűn-nek: élvezettel és a játék teljes komolyságával ját-szák a magukra osztott szerepeket, de közben kívánccsian figyelik is magukat. Ez az önmaguktól való távolságtartás és az ebből fakadó reflexív magatartás már-már derűs alaphangulatot ad a felvonásnak, amit tovább fokoznak az egyes szereplők apró játékai. Csebutikin (Szegedi Dezső) úgy tartja maga előtt az ajándékba hozott szamovárt, hogy annak csapja az orvos férfiasságát idézze fel, Rode (Horváth László) és Fedotyik (Molnár Sándor Tamás) énekelnek, szteppelnek, fényképeznek, bohóckodnak, udvarolnak, búgócsigát bámulnak.

Natasa (Olasz Ági) primitív agresszivitása, nyers fajfenntartó ösztöne azonban felrúgja a szabályokat, kisajátítja a teret és az időt. Mindezt azzal a durva, életszagú női ösztönnel, simulékony kegyetlenséggel teszi, ami ellen a játékéletet élő testvérek képtelenek védekezni. Natasa más szabályok szerint játszik, mint a többiek. Megteszi mindazt, amiről amazok csak fantáziál-nak. Megszerzi magának a kiszemelt férfit, anya lesz, szeretőt tart.

A harmadik felvonás pusztító tüze ennek a rombolásnak a metaforája. Jelképesnek érezzük Mása szavait, aki azt mondja a színen gyertyával átvonuló Natasáról: „Úgy megy, mintha gyújtogatott volna." A tűz, a pánik, a fáradtság, a félelmetes éjszaka mindenkit igazmondásra kényszerít. A színpad hátterében álló hatalmas tükrön visszaverődő zöld lobogásban a pőre őszinteség rettenetesebb a hazugságoknál. Csak Kuligin (Dézsy Szabó Gábor) hajtogatja csökönyös makacssággal, hogy „boldog vagyok, boldog, boldog...". Torokszorító a nővére mellé bújó Irina ijedt könyörgése, hogy utazzanak végre Moszkvába, mert tudjuk: a kérése reménytelen.

Kerekes Viktória (Mása), Benedek Gyula (Versinyin) (Éder Vera felvétele)

Az utolsó felvonásban egyszerre érezni az őszt és a tűzvész üszkös romjainak hidegét. Mindenki búcsúzkodik, elvonul az ezred, üres lesz a város. Talán csak Kuligin örül ennek. Tuzenbach báró (Molnár Csaba) véletlennek ható halála szinte észrevétlen marad. Senki nem kezd új életet, senki nem utazik Moszkvába, senki sem lesz öngyilkos. Az előadás záróképében a nővérek torz grimaszba merevülten hallgatják a bolondozó Kuligint.

Schlanger színpada, bár bőséggel használja a csehovi világ rekvizitumait - nyírfákat, szamovárt, avart, enteriőrt -, mégis a reális világtól elemelt, vállaltan művi világot teremt. A színpadot és az előszínpadot szinte teljes egészében lefedő, a különböző tereket jelző zöldes-kékes pasztellszínű, három-szintes dobogórendszer, az előszínpad bal oldala felé húzó, balra lejtő, ék alakú dobogó által aszimmetrikusan elválasztott színpadrész, balra hatalmas bőrfotellel, jobb oldalon falócával; feljebb, a fotel mögött zongora, vele szemben bársony-kanapé, a zongora mögött valószínűtlenül hosszú-nak látszó, fehér abrosszal leterített asztal tizenegy székkel, egészen hátul, jobbra, kopott fehér kerti asztal, összecsukható, támlás faszékekkel, a színpad két oldalán sorjázó - a járásokat is ki-jelölő -, illetve a zsinórpadlásról lecsüngő, az asztal fölött lógó, néhol csemeténYi nyírfaágak és a színpad hátterében maga-sodó, a takarásban lévő dolgokat torzítva megmutató domború tükörfelület - mindez az első pillanattól markánsan jelzi a játék színházi jellegét. Ez az intenzív szimultán képi élmény az előadás legtervezettebb része.

A teatralitást hangsúlyozzák a felvonásokat nyitó és záró effektek is. A felvonások elején a tükör forogni kezd - hátsó lapja vetítővászon, amelyen orosz (hatású) világot ábrázoló diaképek jelennek meg. Nemesi családból származó gyerekek -

három lány - , katonák, bál, vidéki ház stb. A mesterséges világ elemei a nyílt színen beállított, majd fényváltásra induló állóképek, illetve a négy felvonásra tagolt előadás minden felvonásának kezdetén és végén a nézőtéren és a színpadon végigvonuló katonazenekar is. Mindannyiszor ugyanazt az indulót játsszák, kezdetben frissen, pattogósan, később egyre szaggatottabban, szomorúbban.

De nemcsak a rendezői eszközök és effektek, hanem a színészi játék is tagadja a színpadi világ realitását. Az előadás felfokozott dinamikája, az állandó mozgás, az eltúlzott színészi gesztusok, a bohózati kellékek (krumpliorr, álarc stb.) használata tudatos rendezői törekvést sejtetnek: távolságot tartani a színész és a szerep között. A végrehajtásban azonban némi zavar mutatkozik. Pásztor Edina, Földi László és Kiss László például visszafogottan, „dekonstruktívan" játszik, szinte csak jelzi a szerepet. A színész privát gesztusain keresztül engedi látni az általa teremtett figurát. Dézsy Szabó Gábor, Molnár Sándor Tamás, Kovács Vanda és Olasz Ági „bohózati stílusban" játsszák a szerepüket. Kerekes Viktória és Szegedi Dezső alakításában sokkal többet érezni az átélésre törekvő, belülről építkező szerepformálásból. Ezeknek az önmagukban azonos értékű, de egymástól élesen elütő játékmódoknak a keveredése bizonytalanná teszi a megértést. Erezni a színpadi cselekvések őszintétlenségét, de nem mindig tudjuk pontosan, hogy ez éppen kinek szól. Vannak egyértelmű helyzetek. Amikor például Versinyin ezredes vallomásba fog Mása előtt, majd nem találva a megfelelő hangszínt, újra kezdi, mélyen, búgva, akkor világos, hogy ez az ember ebben a pillanatban szerepet játszik, és közben kívülről figyeli, rendezi magát. Ez a gesztus sokat elárul az emberről, de az előadás egészéről is.

Számtalan reflexív gesztus történik még a színpadon, de nem mindig dönthető el, vajon a szereplő reflektál-e önmagára (mint Versinyinnél), vagy a színész reflektál az általa alakított figura gesztusaira. A zárókép azonban egyértelmű. A forgó tükör hátlapján nincsenek diák, csak a fák árnyéka látszik. A zsinórpadlásról csüngő fákat lejjebb eresztik, mindent avar borít. A játék végén bemasírozó, az asztal mögött felsorakozó zenekar és üres tükör mementóként árulkodik a Prozorovok világáról.

Püspöki Péter

Csehov: Három nővér
(Miskolci Nemzeti Színház)
Díszlet: Selmeczi György m. v. Jelmez: Dienes Ágnes m. v. Rendezőasszisztens: Sallai Zita. Rendező: Schlanger András m. v. Szereplők: Pásztor Edina, Kerekes Viktória, Kovács Vanda, Olasz Ágnes, Földi László, Molnár Csaba, Benedek Gyula, Dézsy Szabó Gábor, Kiss László, Szegedi Dezső, Várhegyi Márta, Varga Gyula, Horváth László, Molnár Sándor Tamás.

KETTÉSZAKADT A MOSZKVAI MŰVÉSZ SZÍNHÁZ

CSEHOV SZÍNHÁZA ÉS GORKIJ SZÍNHÁZA

Idáig azt hittük, hogy egy orosznak ez mindegy. Végtére is - a klasszikus a pokolban is klasszikus. A Művész Színház mindig bőkezűen dotált nemzeti intézmény volt, ahol az ember úttörő korában kényelmesen megnézhette a kötelező olvasmányokat, egyúttal néhány kopekért végigehette a büfé étlapját is. Hogy legyen aztán majd mire emlékezni a következő háborúban, ha túl sok esővíz folyik be a lövészárokba, és nincs már egy staubja senkinek. Ki egy pohárka vodkára emlékszik majd, a hozzá járó kaviáros szendviccsel, ki meg egy színpadképre. Aztán valaki halkan egy régi dalra fakad, a többiek meg tercelnek neki. Oroszok vagyunk, nem?

A Művész Színház büféjében ma hat dollárért adnak egy kávét. Es egyéb bajok is vannak, merőben eszmei és művészeti természetűek. Pontosan úgy, ahogyan Leonyid Andrejev tudósított innen száz éve, még kezdő újságíró korában: „Valahogyan észrevétlenül, a tisztán művészeti jellegű, sőt egyszerűen rendezési kérdések mögött hirtelen nagy társadalmi problémák körvonalai bontakoznak ki." Kiderül, hogy még az oroszoknak sem minden mindegy azért.

Néhány éve a jaltai villa könyvtárában lapozgattam Csehov kézikönyveit. Egyszerre fojtott hangú beszélgetésre lettem figyelmes. Két olyan műszaki középkáder formájú kiránduló állt az ajtóban.

– Te, szerinted voltak itt is a németek?

- Szerintem voltak.

– Akkor ezt a vityillót itt mért nem robbantották fel?

– Hülye vagy? Azok csak *a szovjet* írókat üldözték, mint, mondjuk, *Gorkij*. Az *ilyeneket*, mint *ez*, nem bántották.

Közismert, hogy a Művész Színház Csehov nélkül soha nem lett volna az, ami, és hogy „mezítlábas" tanítványát (a drámaírásban kétségkívül epigonját) is ő vitte be oda. *Az Éjjeli menedékhely* és *a Kispolgárok* ugyanarra a megrendelésre készült, mint a nagy Csehov-darabok. De Gorkij grammra pontosan annyit szállított csak, amennyi a megrendelés volt, amennyit meg tudtak emészteni a bérlők és a részvényesek. Nem úgy, mint *a Három nővér* és a *Cseresznyéskert* szerzője. (Vagy - ugyanezekben az években - Wyspianski, a krakkói Stary Teatr háziszerzője, aki a Menyegzőben személy szerint is nevetségessé tette a város hazafias gyapjúkereskedőit és „népbarát" költőit.)

Peskovéknál nem volt zongora és francia könyvtár az ebédlőben, mint Csehovéknál, Taganrogban. Mégis ő tudott jobban bánni a szponzorokkal. De csak 1922-ben foglalhatta el hivatalosan mesterének a helyét, amikor Lunacsarszkij felvetette a színházat az akadémiai színházak közé. Majakovszkij akkoriban már ellenforradalmárnak minősítette Csehov álmodozó katonatisztjeit, és követelte, hogy Bulgakov *Fehér karácsonyának* a hőseivel együtt őket is likvidálják.

Sztanyiszlavszkij áldását adta rá, hogy a színház felvegye *a Kispolgárok* meg a *Nyaralók* szerzőjének nevét (aki időközben Lenin bizalmasa és a szovjet írószövetség vezetője lett), aztán - a színházat nagylelkűen a társára bízva - kiment Amerikába, és magával vitte a társulat javát. Ott megjelent könyvében Csehovról kijelentette:

„nem értett ő igazából a színházi mesterséghez." „Anton Pavlovics tulajdonképpen maga sem értette a darabjait" - kontrázott neki prágai kiadású könyvében a bánatos özvegy. Aztán hazamentek szépen mind a ketten népművésznek, és Olga Knyipper nyolcvanhárom éves korában mégiscsak a *Cseresznyéskert* főszerepében búcsúzott el az ő közönségétől.

Csehovot ily módon épp közvetlen környezete mentette meg attól, hogy szovi legyen. Nem is emeltek neki szobrot Moszkvában mindmostanáig. Igaz, már életében sem viselkedett egészen úgy, ahogyan klasszikustól elvárható. Íme, egy jellemző eset. Hiába jelentették be *a Cseresznyéskert* bemutatóján, hogy a színház felveszi az ő nevét, csúnyán összeveszett Sztanyiszlavszkijékkal: „Állítom, hogy el sem olvastátok tisztességesen a darabomat." Pedig - mi most már jól tudjuk - mennyit kellett töprengenie szegény Sztanyiszlavszkijnak (Nyemirovics-Dancsenko inkább csak főpróba előtt jött le mindig az irodájából), hogy összehozza *a Cseresznyéskert* egy akkor és ott eljátszható olvasatát. Nem megy ez azóta sem másként.

Igaza volt persze a szerzőnek is. Akárcsak Gogol, ő is közvetlenül a kortársi életből emelte ki a figuráit, ahová könyörtelenül vissza is dobta őket, hogy legyen majd azért egy kis valóságszaguk, ha estére újra szükség lesz rájuk. Balzacról feljegyezték, hogy még a halálos ágyán is regényhőseivel beszélgetett. Sok kortársa állítja, hogy Csehov úgy beszélt mindig a darabjairól, mint egy képzeletbeli színház repertoárjáról, amelyben ő az igazgató. E sorok írója azok közé tartozik, akik tudják, hogy műveinek első összkiadásakor a szerző az első betűtől az utolsóig átírta minden - akkor éppen fellelhető - novelláját és kisregényét, továbbá hisz *az Ivanov, a Sirály, a Ványa bácsi* és a *Cseresznyéskert* lappangó variánsaiban.

Csakhogy a Művész Színházban az irodák fent vannak, magasan a színpad felett. Amíg részvénytársaság volt, igazgató ott nemigen művészkedhetett. Aztán meg - ha hihetünk Bulgakovnak - egyre kevésbé volt ott igény a kortársi figurákra. Amikor Efrosz, Jefremov és Szlavkin, Szmoktunovszkij és Jevsztyignyejev, Andrej és Igor Popov, Tabakov, Ginkasz, Dogyin és Vasziljev ilyen ötletekkel jelentkezett, mindig egy telefon, áthelyezés meg infarktus lett a vége. „Művészeti problémákra használjon kámforinjekciót!" - szólt egykori aspiránsvezetőm, a közelmúltban elhunyt szegény Papernij doktor egyik kupléjának a refrénje, amelyet Rajkin számára írt egy unalmas értekezleten.

Nemcsak a kritikusok, a színészek is szeretik persze, ha az előadások nem túl unalmasak. Ehhez pedig, hiába, rendezők kellenek. Sztanyiszlavszkij nagyjából elfogyasztotta 1924-ig a legjobb tanítványait, amikor is kapott egy vadonatúj zenés színházat, hogy rendszerét kiterjeszthesse az operajátszásra. A többiekkel Berija, Zsdanov és a színészek végeztek. Nyemirovics-Dancsenko 1940-ben még megrendezte nemzedékének hattyúdalát, *a Három nővért*. Ment még az Osztrovszkij- és a Gorkij-repertoár. Az emberevő nagy öregek szórakozott tekintete azonban egyre gyakrabban tévedt *egymás* torkára.

1970 nyarának egyik forró délutánján a színház legnagyobb komikus színésze, Mihail Jansin kibérelte az egyik moszkvai gőzfürdő medencéjét. Táskájába jó néhány üveg vodkát is csomagolt a fürdőköpeny mellé, meg *a kilka* nevet viselő apró heringekből egy nagy kerek dobozzal. Az 1956-ban alakult újító kedvű fiatal színház, a Szovremennyik ambiciózus vezetőjével, Oleg Jefremovval volt találkozója. A téma: a két társulat összeolvasztása. Mire elfogyott a vodka, meg is egyeztek. Jefremov aláírta a szerződését, a heringek maradékát pedig kieregették a dobozokból. Úgy úszkáltak a fürdő vízében, mintha élnének.

Az ötlet azonban mégsem bizonyult elég életképesnek. Főként azért nem, mert mint néhány év múlva kiderült, közel sem minden színész értett egyet Jansinnal a fiatalítás mikéntjét meg a maga lehetőségeit illetően. Ezek a leningrádi mester, Tovsztonogov felé kacsingattak, és hamarosan ki is szálltak a hajóból. Másrészt meg bármennyire korszerű volt, a Szovremennyikben is csak színészek dolgoztak. És mindjárt megértették, hogy rendezőik a fúzió után a Művész Színházban már nem őket fogják rendezni. És - maradtak. Jefremov helyett - a később aztán szintén átpártolt - Oleg Tabakov lett a vezető, majd a fillérekből is öltözködni tudó derék Galina Volcsek, aki mindmáig kitartott, és aki most a legcsípősebb könnygázgránátot dobta a magukat ünneplő százévesekre.

Jefremov azonban szépen hozzáöregedett az öregekhez. Éppoly nehéz megkülönböztetni ma már tőlük, mint - tisztesség ne essék szólván! - Gorbacsovot Andropovtól. Hiába volt aztán a svédek építette pompás *új épület* is, ahol Sztyepanova, Vertyinszkaja, Szmoktunovszkij, Tabakov és Kaljagin játszott, s ahová Jefremov Efroszt és Vasziljevet, Ginkaszt és Dogyint hívta meg rendezni. Hiába játszott hálás, sőt, merész darabokat. A pompás falak között üresen kongtak a legigazabb mondatok is. A vérátömlesztés nem sikerült. Olyan lett az egész, mint maga *a peresztrojka:* megkésett és hamvába holt.

Mindezt el lehet olvasni abban a díszes és méregdrága albumban, amely az évfordulós ünnepségek alkalmából jelent meg. Egy valamit kivéve: hogy miért így végződött mégis az egész. Miért vált véglegesen és hivatalosan is ketté a színház? Miért vette fel az egyik fele Csehov, a másik pedig éppen Gorkij nevét? És persze hogy mi közünk van nekünk mindehhez? Megpróbálok válaszolni e kérdésekre röviden és sorjában.

Csehov** és **Gorkij

Az első tanulság, gondolom, hogy *a kulturkampf* ezúttal is a gazdasági csőd nyilvánvaló következménye. Mindez nem történt volna meg, ha a politika - a maga dolga helyett - bele nem avatkozik egy művészeti kérdésbe: hogy miként lehet Sztanyiszlavszkij örökségét méltóképpen továbbfejleszteni. Tatyana Doronyina és a mestere, Tovsztonogov - amíg élt - a konzervatívabb, de gyökeresebb és alaposabb, míg Jefremov és Tabakov a „fiatalosabb", de hebehurgyább és művészileg gyengébb álláspontot képviseli. Csakhogy az annak idején Jefremovtól megijedt, Doronyinát Pétervárról átcsalogató ravasz öregek kihalnak lassan, és bizony a Szovremennyiktől átkerült egykori fiatalok is javakorabeliek már.

Maga Jefremov elmúlt hetvenéves. És miután színészként végigcsókolózták Doronyinával a hetvenes évek szovjet filmjeit, bizonyára társigazgatóként is elviselnék

egymást még néhány évtizeden át. De miután a politikai erők láthatólag nem bírnak egymással, a gazdasággal pedig még együtt sem, rendeztek hát egy olyan hamisíthatatlanul szovi évfordulót, hogy kő kövön nem maradt.

Ekkora érdeklődés kulturális eseményt az utóbbi tíz-húsz évben nem kísért még Oroszországban. Előtte néhány nappal a miniszterelnök hatályon kívül helyezte a művészeti alkotótevékenységet sújtó adórendelkezéseket. A rendezvényeket az ország legnagyobb bankjai szponzorálták, méghozzá eddig soha nem tapasztalt bőkezűséggel.

A Művész Színház utcájából kiköltöztették a MALÉV-irodát és egyéb prózai intézményeket, és visszaállították a régi nevét: Kamergerszkij pereulok (Kamarás köz). A régi épületet gyönyörűen felújították. Előtte, október 26-án, a száz év előtti meg-nyitó napján felállították Csehov első moszkvai szobrát, egy három méter magas és igen intellektuálisan zilált bronzalakot, Mihail Anyikusin alkotását. Az avatóbeszédet a középbal erők nevében Luzskov főpolgármester, az alkotó értelmiség nevében pedig - hazatelepülése után az elnökkel szintén szembekerült - Szolzsenyicin mondta el. A beteg Jelcin ezúttal csak kitüntetéseket és érdemrendeket küldhetett.

Aznap este tartották meg a tévében több mint öt órán át élőben közvetített centenáriumi díszünnepséget, amely voltaképpen egy nagy *kapusztnyik*, „vegyes saláta" volt: a színpad közepén álló hatalmas fa egy-egy ága, a moszkvai színházak műsorbrigádjai köszöntötték a százéves - Oleg Jefremovot. Jurij Ljubimov és Mark Zaharov koccintott vele, Szergej Jurszkij Mihail Csehov színésziskolájának üdvözletét olvasta fel, Angelina Sztyepanova pedig a színház régi nagy nemzedékének nevében adta át a stafétabotot.

A külön erre az alkalomra hazautazott Maja Pliszeckaja egy csodálatos romantikus számot táncolt el. Nyikita Mihalkov mint a Filmművészeti Szövetség elnöke és a Nemzeti Kulturális Alap igazgatója egy múlt század eleji orosz *közkatona* lőporos tüszőjét ajándékozta Jefremovnak - gyengéd figyelmeztetésként. A válaszában megígérte: feltétlenül szárazon tartja majd a puskaport. Csakhogy aztán, a meghatottságtól vagy a pohárköszöntőktől, mindjárt össze is cserélgette a neveket...

Ettől kezdve egyre több a disszonáns hang. No nem a fiatalok részéről. Oleg Tabakov studiója, a Pokrovka Színház meg a „kis Rajkin", a Konsztantyin Rajkin vezette Szatirikon igen tisztelettudóan üdvözölte az ősz szakállú mestert. Az egykori fegyvertárs, Galina Volcsek azonban a szokványos üdvözlés helyett azt a bizonyos régi, dacos, funkcipukkasztó hangot ütötte meg: egy kihívó kis dalt adott elő az orosz kultúráról, amely a rendőrminiszter tiltásának és a bankárok közönyének fittyet hányva a fűtetlen lakótelepi klubokban és az utcai énekesek száján él tovább.

No, ez még csak elment valahogy. De egyszer csak Anatolij Vasziljev penderült a színpadra, s - miközben tanítványai a *Mozart és* Salieriből adtak elő egy jelenetet – kibontott egy nagy Efrosz-képet, és felszólította a jelenlévőket: aki egyetért vele abban, hogy ez a nagy művész, akiről mindeddig egyetlen szó sem esett, a jelenkori Művész Színház legnagyobb rendezője, az álljon mellé! Először döbbent csend volt, majd Ljubimov mászott fel nagy fújtatva és szégyenkezve a színpadra, aztán Zaharov és – a legvégén - Jefremov.

Több torkon is fennakadt ekkor a kaviáros szendvics. Es ez az a pont, ahol érdemes odafigyelnünk nekünk, magyaroknak is. Akikhez korábban Tovsztonogov és Volcsek, most meg Vasziljev jár rendezni, akiknél Ljubimov véglegesen le akar telepedni - s akik egyébként is mindig szívesen kölcsönöztek az oroszoktól muníciót a maguk bársonyos színházi forradalmaihoz. Egy jó éve találgatjuk immár például, hogy mit is jelent tulajdonképpen az a színpadkép, amelyet Vasziljev munkatársa, Igor Popov tervezett *az Ártatlan bűnösök* szolnoki előadásához. Azok a szecessziós tornyocskák, boltívek, *zöld színű* belsők. Hát kiderül, hogy mindez a régi jó öreg Művész

Gorkij ***a Kispolgárok szereplőivel (1902)***

Csehov a Sirály szereplőinek körében (1898)

Színházat jelenti, amely-nek kétlelkű centenáriumát Vasziljevék szívből utálták *már akkor,* tavasszal, s ezt *innét,* Szolnokról üzenték meg az illetékeseknek. Kül-földről. De nem ám hol-mi „közel-külföldről", mint szegény Paradzsanov, aki grúz nemzetiségű szovjet állampolgár létére egy moldáviai stúdióban készíthette csak el Az *elfelejtett ősök árnyait.* Hanem egy igazi „nyugati típusú" országból. *No comment.*

Beszéljünk inkább a klasszikusokról! Még-sem lehet azért véletlen, hogy a társulatnak az a fele, amely az új épület-ben barikádozta el ma-gát, éppen Gorkij nevét vette fel. Említettem már, hogy Doronyinának Tovsztonogov volt a mestere. Es az *a Kispolgárok* pokolian jó, bátor és igaz előadás volt, Efrosz *S*irályának méltó párja. Az az ünnepi csasztuskaest, amelyet október 27-én Zjuganov és a többi bal-oldali pártvezér jelen-létében rendeztek Doronyináék, alkalmasint szerény - és bizony elég szánalmas - válasz volt az előző napi hivatalos heccre. A nyugdíjas nénikék, akik - a pártvezérektől eltérően - maguk vették meg a jegyüket, hogy aztán *vörös zászlóval* díszőrséget álljanak az elő-csarnokban, nagyon tiszteletreméltóak persze. De a vörös matrózok, akik nem is oly rég még a Tagankán fogadták így a nézőket, azért jó pár évvel fiatalabbak voltak. Es mit értek el? A szuronyok nem oldanak meg semmit. Hát még a színházban!

Mondjunk valamit végezetül a szín-házművészetről is! Az aktuálpolitikai sziporkák mellett Doronyinának támadt szerencsére egy, a mesteréhez méltó ötlete is: *a John Reed, a Minyin és Pozsarszkij* meg *a Bunkócska* mellett előadták -- no nem *a Kispolgárokat,* hanem - *a Három nővért,* Nyemirovics-Dancsenko 1940-es rendező-példányának felhasználásával. Ezzel mintegy híd csapódott át a két szomszédvár között. Tudniillik Jefremovék legjobb előadása is a *Három nővér,* amelyet a televízió az ünnep előestéjén közvetített.

Mi mondható el erről az igazán nem egyenlő fegyverekkel vívott lovagi tornáról? Legyőzhetett-e egy csaknem hat-vanéves előadás egy mait? Természetesen - nem. Mégsem volt értelmetlen a vetélkedő. A régi előadást kétségtelenül át kellett rendezni. El kellett már végre takarítani például azokat a csenevész kis nyírfácskákat, amelyekkel - a szövegben szereplő százados fenyők és égerfák helyett - az agg rendező annak idején teleültette a színpadot. A díszlet most egy igazán Levitan ecsetjére méltó hatalmas orosz erdőt mutat, amely mindenfelől körülveszi, mintegy a tenyerén tartja a nővérek fehér tornácos kis kakukkvárát. Csakhogy az erdő végül meghal, elvérzik, lelombozódik. Az előadás zenei kísérete vidám katonainduló helyett egyre inkább Csebutikin doktor cinikus „tarara-bumsztiéjára" hangolódik rá, akaratlanul is igazolva a Jelcin -- meg Jefremov - alkoholizmusáról szóló alaptalan híreszteléseket.

Étlen-szomjan a sztálini terror kellős közepén, a háború kitörése előtt alig egy évvel a piperkőc kis öregúr, lám, meg Versinyinnek a jövőről szóló monológjaiba szeretett bele. „Magát megmentik az álmai"' - mondogatta a színésznek. Es Gorkij színházában kiderült, hogy ez ma is időszerű. Csakhogy az álmokhoz nemcsak hit, hanem felkészültség, *intellektuális erő* meg jó adag *civil kurázsi* is szükségeltetik. Ebben volt több Efrosz egykori *Három* nővér-előadása ennél a kettőnél együttvéve. De hát ő nem bírta a vodkát, és így a kámforinjekció sem tudott már segíteni rajta.

Persze minden ünnep elmúlik egyszer, még Oroszországban is. Legyenek csak boldogok Jefremov és Doronyina sokáig az ő öregeikkel! Azt javaslom, becsüljük most Tabakovot és Zaharovot, szeressük Ljubimovot, Volcseket és Fokint, szorítsunk azonban Vasziljevnek, Dogyinnak és Ginkasznak! Kisemmizve és elátkozottan, szecessziós és posztmodern díszletek között, Budapest és Szolnok felől kerülve, látjuk, hogy azért ők is Csehov és a Művész Színház felé törnek előre.

Peterdi Nagy László

ALEKSZANDR NYIKOLAJEVICS OSZTROVSZKIJ: ERDŐ

NEM FARKASOK, NEM BÁRÁNYOK

Lassan-lassan ciklussá terebélyesedik a Radnóti Színház orosz klasszikusok műveiből összeállított sorozata. Valló Péter korábbi Gogol- és Csehov-rendezése jelenleg is műsoron van, s várhatóan a Gothár Péter rendezte *Erdő* is hosszabb szériára számíthat. A sikerben nyilvánvalóan a fenti klasszikusoknak is nagy szerepük van, de azért annak, hogy egymás után itt és így triumfálhatnak, bizonyára van más oka is. (Erről könnyen meggyőződhetünk, ha más színházak repertoárját szemügyre vesszük: Osztrovszkijt nemigen játszanak, Gogolt sem túl gyakran, Csehovot persze igen, de általában vagy felejtendő színvonalon, vagy közönségsiker nélkül.)

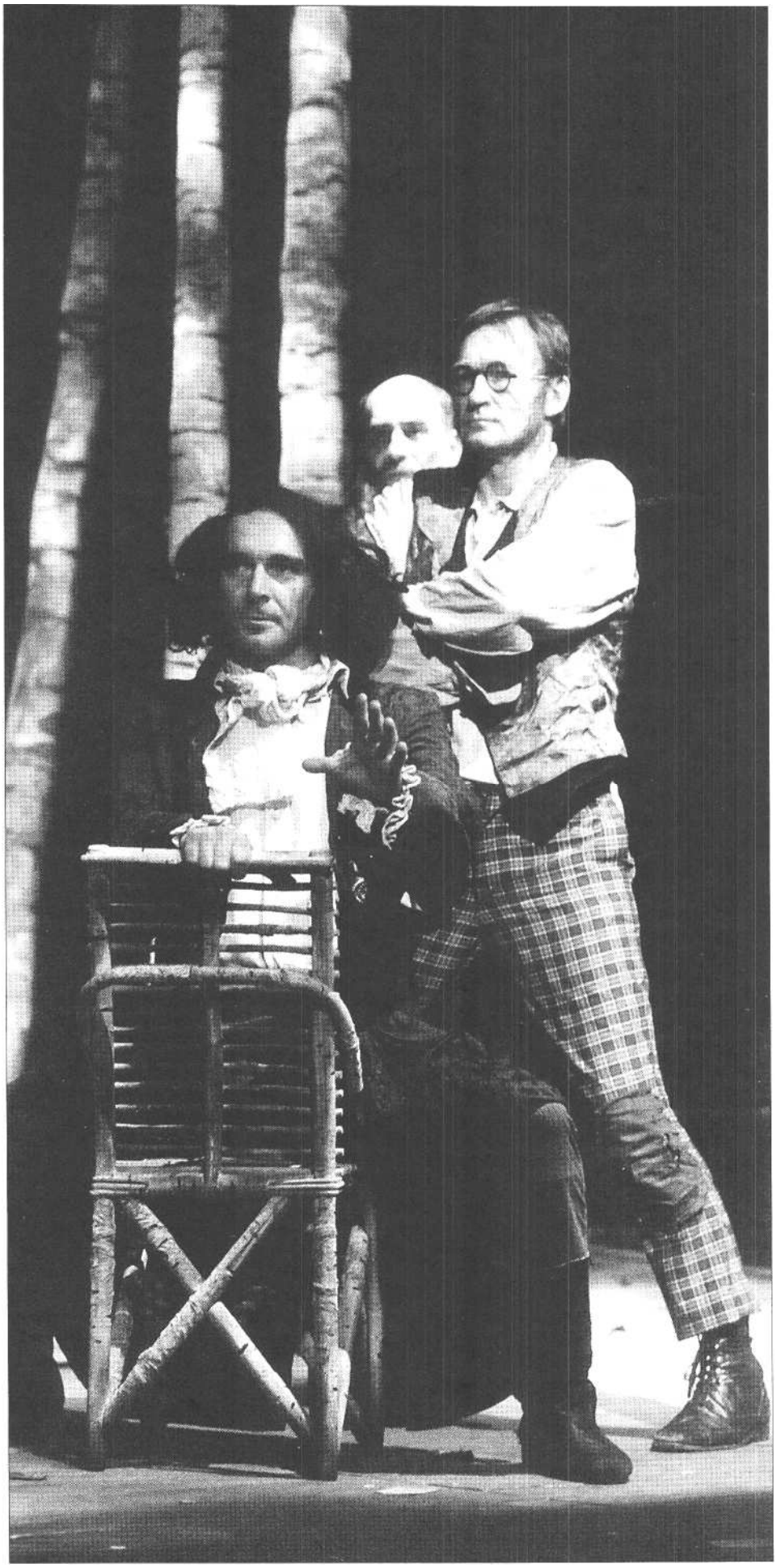
Annak, hogy a Radnóti előadásai közönség- és szakmai sikert aratnak, fő okát valószínűleg a közelítésmódban kell keres-ni. Valló és Gothár rendezései kerülik az orosz klasszikusok megjelenítéséhez használt sztereotípiákat, komolyan veszik, hogy a színre vitt művek komédiák, kihasználják a jelenetek helyzet- és jellemkomikumát (gondosan ügyelve arra, hogy bizonyos határokat át ne lépjenek). Másfelől megmaradnak a finoman elemelt realista játékmód keretei között (melyet a színház színészei anyanyelvi szinten beszélnek), kevéssé érzékenyek a művek szimbolikus rétegei iránt, nem kísérleteznek a tradicionálistól elütő értelmezési variánsokkal, következésképp egy másfajta színházi nyelv kialakításával sem. Nagy szakmai tudással elkészített, koncepciózus, értelmes és közérthető előadások jönnek létre, amelyek nem különleges formába csomagolt eredeti mondandóval akarják meglepni a nézőt, hanem egy látszatra távoli, valójában annál ismerősebb világ aprólékos és színes bemutatásával elgondolkodtatni és szórakoztatni. Az átütő siker pontosan jelzi, hogy e törekvés mind a „civil", mind a szakmai publikum elvárásaival találkozik. Legalább-is nagyrészt; mert problémák, kifogások azért megfogalmazódnak. Számomra például e produkciók „élvezeti értékét" leginkább kiszámíthatóságuk csökkenti. Ez persze mást jelent, mondjuk, Csehov és mást Osztrovszkij esetében; ami az egyiknél zavaró volt, nem biztos, hogy a másiknál is az.

Némiképp szimplifikálva: *az Erdő* nem a meglepetések darabja. *A piéce hien faite* dramaturgiájából sokat tanult, a korabeli orosz társadalom számos típusát ismerő és hiteles jellem formájában színre vivő, inkább az allegorikus, mint a szimbolikus fogalmazáshoz vonzódó, gördülékeny dialógusokat író Osztrovszkijhoz kevésbé illenék az áttételesebb, extenzívebb, a realista játékmódtól elszakadó megközelítés, mint Csehovhoz. *Az Erdő* szinte provokálja azt a figyelmes olvasaton alapuló, ötlet-gazdag, színészcentrikus előadást, amelyet Gothár Péter megvalósított. Ami mégis nóvum az előadásban, az Morcsányi Géza új fordítása. Morcsányi fordítói tevékenysége már a korábbi sikereknek is fontos része volt, mostani munkája mégis jobban meghatározza nyelvi szempontból a produkciót, mint a korábbiak. A fordítás részletesebb értékelésére ugyan nem érzem magam hivatottnak, de annyi első hallás után is megállapítható, hogy megoldásai, amelyek hallatlan magabiztossággal illesztik az osztrovszkiji szövegkörnyezetbe a mai nyelvhasználat fordulatait, szándékos nyelvrontásokat, meglepő stiláris leleményeket, egy-szerre teszik a párbeszédeket igen szellemessé és markánsan maivá, emellett nyilvánvalóan kitűnő kiindulópontot és kapaszkodót jelentenek a színészek számára is az egyes figurák alapjainak kidolgozásához.

Ami a rendezést illeti, Gothár is számos olyan apró, nem látványos, de fontos és hatásos megoldással él, amely a színészi munkát segíti. Kiemel(tet)i az ambivalens értelmű szövegrészeket (a többszintű jelentéstartalmat többnyire a komikum eszközeivel kiaknázva), sajátos mozgásötletekkel látja el az egyes figurákat, a mellékszereplőkből valóságos tablót szervez, amely - minthogy az első és az utolsó jelenetben van hangsúlyosan jelen - mintegy keretbe foglalja az előadást. A csak ekkor feltűnő mellékszereplők - a szervilis Milonov, a zsémbes és egoista Bodajev - megmaradnak a típusok szintjén, pontosan érzékeltetve ezzel részint a főszereplőket körülvevő környezet milyenségét, másrészt azt, hogy egy hasonló pillanatfelvétel ugyanilyen torz, nevetséges képet festene a többiekről, Gurmizsszkajáról és kompániájáról is. Nem mintha így a kép hízelgőbb lenne, de - több kitűnő színészi alakításnak köszönhetően - árnyaltabbá és összetettebbé válik. Gothár és színészei szerencsére megóvják a nézőket az „ostoba, felfuvalkodott birtokosok kontra szegény, aranyszívű vándorszínészek" típusú sztereotípiáktól. Csomós Mari Gurmizsszkajája persze ostoba, felfuvalkodott, hiú és fösvény is, de önértékelési zavarai, évei múlásával is összefüggő magánya, teljes személyiségének - beszédmódjában és mozgásában is megnyilvánuló - koordinálatlansága egyszersmind szánandóvá s nem csak komikusan torzzá teszik alakját. Csomós nem megsajnáltatni akarja Gurmizsszkaját, nem is a tragikumhoz hiányzó nagyságát akarja pótolni; alakítása egyszerűen azáltal válik komplexszé, hogy felismerhetővé teszi személyiségzavarának és -torzulásának vélhető okait.

Hasonlóan árnyalt a másik oldal is. Szervét Tibor és Cserhalmi György színészpárosát ugyan bizonyosan a szívünkbe zárjuk, de látjuk magatartásuk árnyoldalait is. Cserhalmi Vigovját természetessége, csibészes bája, tisztánlátása, fölényes okossága avatja rokonszenvessé, de a színész finoman érzékelteti, hogy emögött társáénál jóval bizonytalanabb morális tartás rejlik. (Öröm Cserhalmit ilyen felszabadultnak s egyszersmind visszafogottnak látni: szűk eszközskálát használva tud mindvégig egyenletesen színes, lendületes, érdekes maradni.) Szervét Tibor a „nagy orosz lélekkel" megáldott, habitusát némileg az általa játszott szerepekből is kölcsönző, önnön nagylelkűségétől néha igencsak meghatódó, enyhén narcisztikus Szomorovot egyszerre láttatja érző szívű művésznek és orgánumába beleszerelmesedő ripacsnak. Ez a kettősség jellemzi szerepein átszűrt civil énjét is, amelybe éppúgy belefér a pénzről való nagylelkű és öntudatos lemondás, mint az Akszjusával kapcsolatos hátsó gondolatok. Szervét játékának legszebb, legtartalmasabb pillanatai azok, amelyekben az ironikusan ábrázolt színpadias gesztusok mögül előbújik az ember, aki ugyanazzal a nagylelkű naivitással tekint a világra, mint a klasszikus darabok tragikus hősei, s ez ebben a tragikus nagyságot nélkülöző világban kiszolgáltatottá teszi.

A kisebb szerepekben nincs lehetőség hasonlóképp összetett alakításokra, de a színészek ezekben sem formáznak egysíkú figurákat. Az egyetlen kivétel talán Bulanov, akiben sem Osztrovszkij, sem Gothár nem óhajtott többet látni egy végtelenül önhitt és korlátolt senkiházinál (ezt a figurát Mundruczó Kornél meggyőzően hozza is). De Szombathy Gyula a rókater-



Szervét Tibor (Szomorov), Kulka János (Karp) és Cserhalmi György (Vigov) (Koncz Zsuzsa felvétele)

mészetű, fösvény kereskedő típusa mögül az érző szívű atyát is előhívja, Schell Judit (Akszjusa) és Csankó Zoltán (Pjotr) pedig mai attitűdöket is vegyít a szerepbe, amitől a szerelmespár érdesebbnek, realisztikusabbnak tűnik (kapcsolatukban egyértelműen Akszjusáé a kezdeményező- és a domináns szerep). Martin Márta (Ulita) jól él szerepének Gurmizsszkajáéra rezonáló párhuzamaival; hiúsága, kéjvágya, fondorkodása gazdasszonyáénál is nevetségesebb, kicsinyesebb. Karp alakját Kulka János mintha Firszből és Asztrovból gyúrná össze: szakmájának gyöngye, a házhoz tartozó bútordarab, akinek mindenről megvan a maga véleménye, melynek mind gyakrabban és mind kiábrándultabban, cinikusabban hangot is ad. (A figura teljes szétesése erőltetettebb ötletnek látszik, de Kulka játéka ezt is hitelesíti.)

A színészi játék sokszínűségét a Gothár megálmodta díszlet egészíti ki. A nézőteret a színpadtól üvegajtók választják el. Az előtérbe helyezett kellékszerű díszletelemek mögött ott húzódik a valóban végeérhetetlennek tűnő erdő, amelynek mélyén még egy tavacska is felsejlik (a magát öngyilkosságra elszánó Akszjusa bele is veti magát). Szép látvány (melyet jól egészítenek ki Tatyana Smejlova kevésbé látványos, de finoman jellemző ruhái), néha arra is indítja a nézőt, hogy önmagán túlmutató jelentést olvasson ki belőle, ami talán nem is lenne olyan nagyon nehéz. De alighanem mégis jobban jár, ha ezt is meg a produkció végén kalitkájába visszaszálló - hasonló asszociációkra csábító - kék madarat is inkább egy alapos munkával megvalósított, ötletekben és színészi erőben gazdag produkció míves dekorációjának, nem pedig egy lehetséges másik előadás jelzésének tekinti.

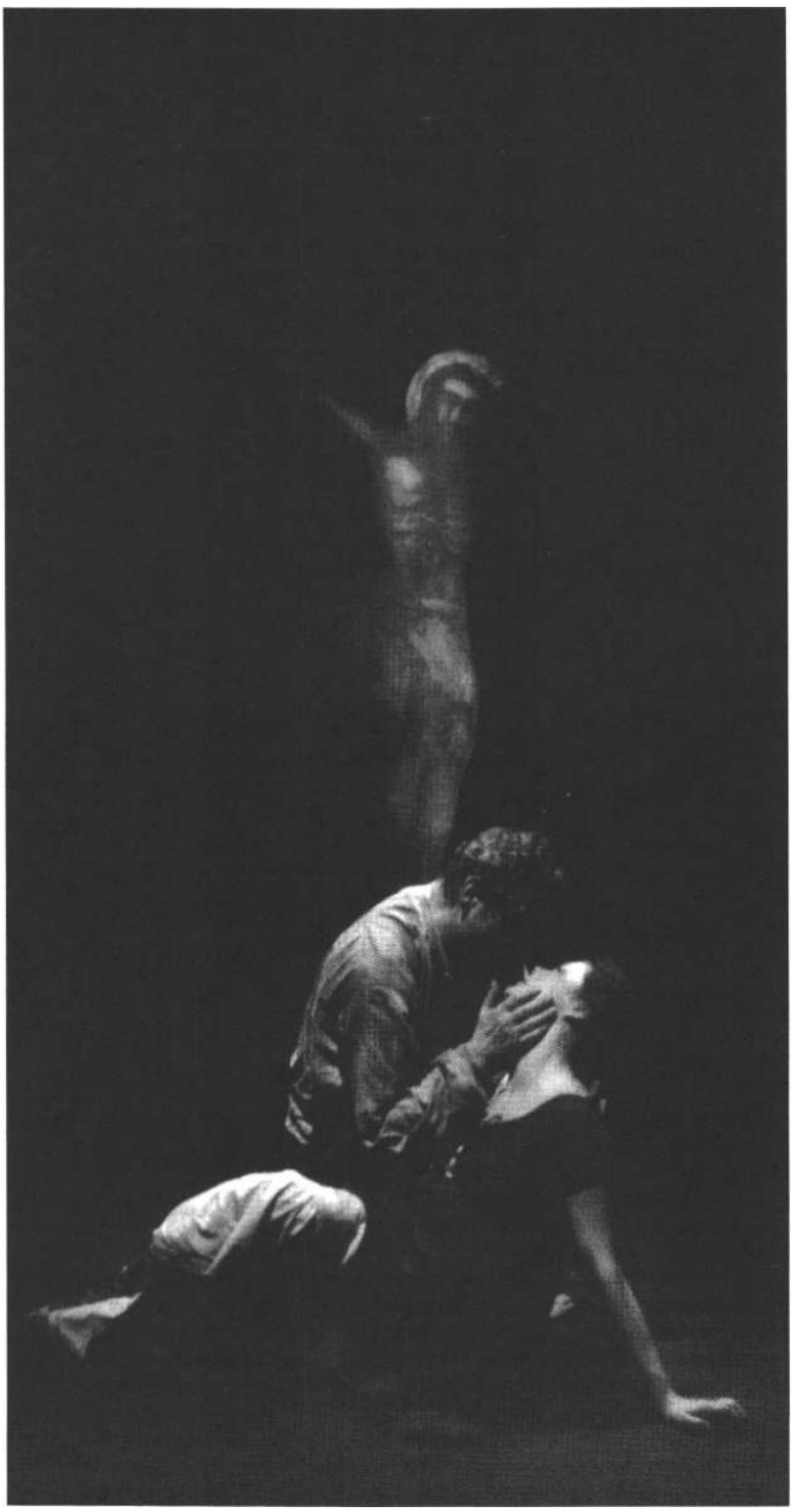
Urbán Balázs

Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkij: Erdő (Radnóti Miklós Színház)
Fordította: Morcsányi Géza. Jelmez: Tatyana Smejlova m. v. Szcenikus: Asztalos Adrienn. Zene: Orbán György. Rendező-díszlettervező: Gothár Péter.
Szereplők: Csomós Mari, Schell Judit, Kocsó Gábor, Miklósy György, Szombathy Gyula, Csankó Zoltán, Mundruczó Kornél, Kulka János, Martin Márta, Szervét Tibor, Cserhalmi György.

GEORG BÜCHNER:
WOYZECK

FÉNNYEL ÍRT BALLADA

Sajátos látomással-hallucinációval kezdődik az Új Színház előadása. A sötétből a lassan felderengő fény hasít ki darabokat. Középen hatalmas fénykör, benne egy kisfiú építőkockákkal játszik. Balra, egy fényhasítékban bölcsőt ringató lányt látunk. Jobbra egy fiú fekszik az ágyon. (Az előbbi-ben a történet szereplői közül Marie-ra, az utóbbiban Andresre ismerünk.) Hátul középen, a félhomályban, egy kereszt tövében egy férfi áll. (Ő a címszereplő, Woyzeck.) Mintha be-felé figyelne, s mintha belső történéseket jelezne az is, ahogy lassan kapcsolatot teremt a körülötte lévő világgal: figyeli a fénykör-ben guggoló kisfiút, aki egymásra rakosgatja az építőkockáit, és hallgatja a mesét, amit egy női hang tolmácsol a hangszóróból. A (darab közepéről a kezdőképbe átemelt) mese egy szegény kisfiúról szól, akinek nem volt se apja, se anyja, hisz mindketten meghaltak. „És mert a Földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe." De a Holdról ki-derül, hogy csak egy reves fa, a Nap se más, mint elhervadt napraforgóvirág, a csillagok csupán aranylegyecskék. Es amikor a kisfiú „újra vissza akart menni a Földre, a Föld se volt más, mint egy felborult fazék". Miközben szól a mese, látjuk, hogy Woyzeck a fény-kör széléhez lép, innen figyeli a kisfiút, aki egy kis kocsira pakolja kockáit, majd játékait maga után húzva elindul egy átlósan nyíló fényösvényen, és lassan eltűnik a sötétben. A férfi még konstatálja az ürességet, amely a kisfiú távoztával a fénykörben



Derzsi János (Woyzeck) és Györgyi Anna (Marie)

támadt, majd leguggol a fényösvény mellé, és láthatatlan mozgásait, hangjait kezdi figyelni. Ekkor lép mellé az ágyon fekvő fiú, neki kezd el gyötrelmes víziióiról, hallucinációiról beszélni Woyzeck.

Kiss Csaba Büchner-rendezésének kezdőképe nemcsak a főhős Andreshez intézett darabindító mondatait értelmezi át, hanem az egész előadás kulcsát is megadja. Itt a látomások, hallucinációk konkrét tartalmat nyernek, és ezáltal az előadás formai világát, képi fogalmazásmódját is meghatározzák. Kiss Csaba a Büchner-szövegekből sajátos változatot állított össze - úgy, hogy a dramaturgiai és színpadi megoldások kölcsönösen feltételezik egymást: amit nem mondanak el a szavak, azt megmutatják a képek. Ebben az eleve színpadra fogalmazott Woyzeck-variációban az interpretációkban többnyire előtérbe kerülő társadalmi vonatkozások helyett a misztikus rétegre helyeződött a hangsúly.

A Büchner-dráma transzcendens, misztikus rétege (amely Woyzeck hallucinációiban afféle túlvilági vészjelzésként, szüntelenül rázúduló nyugtalanító késztetésként jelenik meg) az Új Színház előadásában gyötrelmes hiányként fogalmazódik meg. Üresen tátong a fénykör, eltűnt belőle a kisfiú, megfoghatatlan a fényösvény, amelyen távozott. De a mese is az árvaságról, a hontalanságról szól: belakhatatlan a Föld, illúziónak bizonyulnak a csábító magasságok is: emberközelben elhasznált, közönséges tárgyakká változnak a kozmosz vonzó égitestei. Aki érzékenyebb, mint mások,

az az ürességre döbben: szülők, segítők, szeretők, társak hiányára. Az Isten hiányára. Saját emberi magányára, amely a kozmosz sötétjével itatja át a lelket.

Kiss Csaba rendezése fénnyel és sötéttel írt előadás. A világítási effektek fontos (és nagyon pontosan szerkesztett) motívumokat jelölnek ki, ugyanakkor meghatározzák a játék terét is. Csanádi Judit díszlete úgy hat, mintha különféle apró kis szigetek helyezkednének el a hatalmas üres térben. Balra áll Marie szobája, mögötte a Kapitány lakása, jobb szélen Andres kaszárnyabeli ágya. (Csak Woyzecknek nincs állandó lakótere. Ő idegen mindenféle helyszínen, ahol megjelenik. Még a kaszárnyabeli ágyon is, ahol Andreshez hasonlóan ő is elidőz néha. A kereszt tövében is, ahol a leghangsúlyosabb pillanatokban látjuk.) A díszletet különféle életterek apró kis szeletkéi alkotják: eltérő mintázatú tapétájuk és különböző burkolatú padlóik úgy vannak kivágva, mintha a falakra ferde árnyékot vető napfény jelölte volna ki határaikat. Amikor az Új Színház stúdiójának fekete falai között felderengenek a történet egyes helyszínei, úgy hatnak, mintha a sötétből hasítana ki a fény időleges, elszigetelt darabokat.

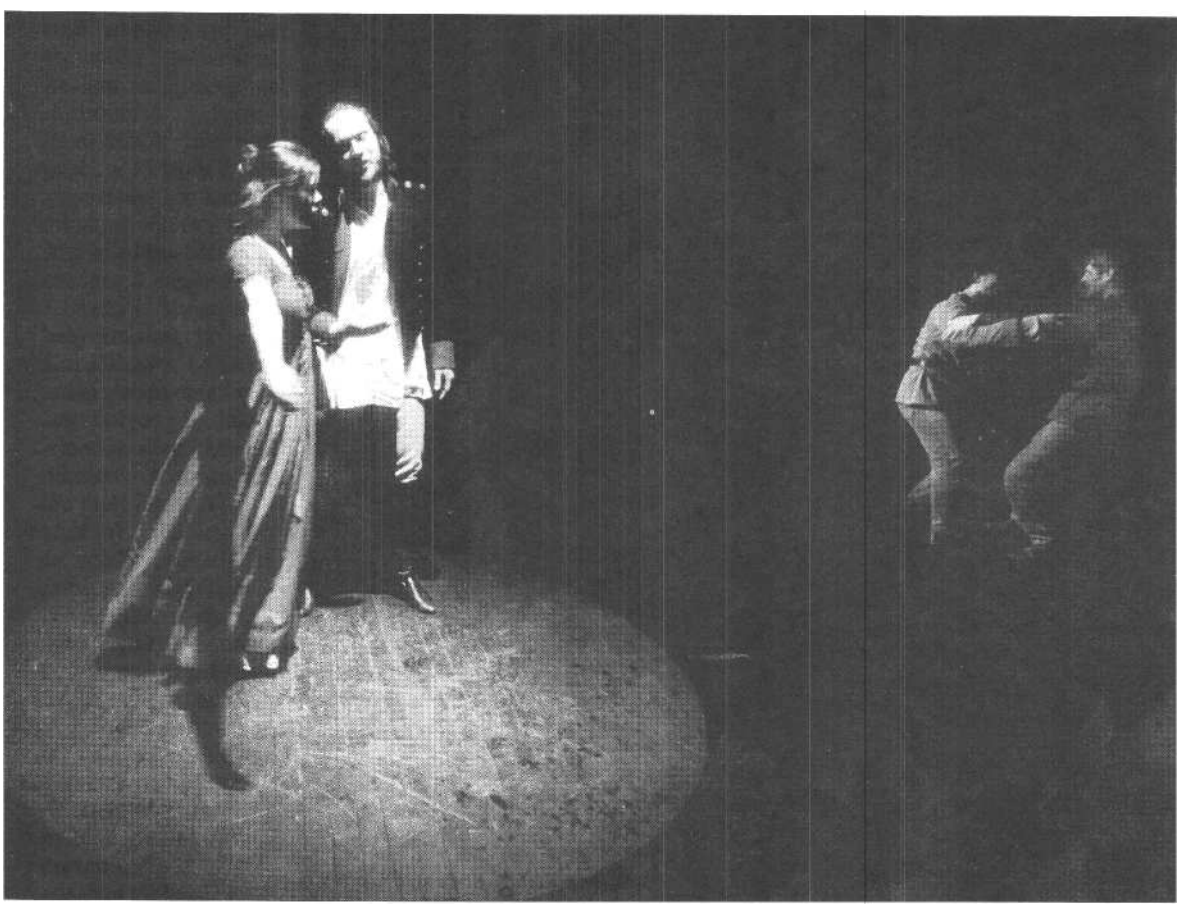
Ezért is támad az a benyomásunk, hogy az előadásban a belakhatatlan térben magányosan bolyongó alakok jelennek meg. Mintha mindenki a maga külön útját járná. A találkozások időlegesek és véletlenszerűek, az érintések egyúttal a taszításokat is magukban rejtik, a másik emberhez tartozás illúziója csak a magány végtelenségét palástol-ja. Valahogy mindenki a gyötrő hiányt szeret-né betölteni (amit a nyitóképben a középen üresen maradt, az előadásban többször visszatérő fénykör érzékeltet). A létezésben támadt űr ellenében a legtöbb szereplő különféle tévképzetekhez fordul.

A Doctor (Nagy Zoltán) a forradalmas tudományban hisz, holott inkább afféle vásári mutatványosnak tűnik, amikor Woyzecken végzett kísérleteit nyilvános előadás keretében demonstrálja. (Ekkor a rendező megtöri az előadás egészét meghatározó játékkonvenciót: a stúdiószínház átalakul előadóteremmé, mi, nézők leszünk a hallgatóság, bennünket szólít meg az előadást tartó Doctor, a mi nevünkben is kommentálják az eseményeket a nézőtéri ajtó mellett álldogáló szereplők: a Kapitány, Käthe és a Tamburmajor.) Furcsa izgalom járja át a Doctort akkor is, amikor egy későbbi jelenetben Woyzeck aberrációiról kezd beszélni. Láthatóan nem Woyzecken akar segíteni, tudományoskodó mániája nem több mint egy megszállott, önző ember bolondériája.

Az érzéki örömök hajszolása fűzi össze a Kapitányt (Bubik István), Käthét (Nagy Mari) és a Tamburmajort (Schneider Zoltán). Együtt távoznak a (jelzésszerűen megjelenített) vásári forgatagból, s egy közösen átmulatott éjszakáról érkeznek, amikor másnaposan felfedezik a gyilkosságot. Korábban hallottuk, amint (a Doctor előadása közben) a Tamburmajor és a Kapitány alpárian egyértelmű megjegyzéseket tesz Marie női vonzerejéről, később láttuk a rendezetlen ruházatú Kapitányt kilépni Käthe szobájából. Ugyanazt a folyamatot érzékeljük mindhárom figuránál: fokozatosan lefoszlanak róluk az elegáns, magamutogató látszatok, és ott állnak előttünk pőrén, az ösztöneiknek, érzéki késztetéseiknek engedő közönséges emberként. A Kapitány és Käthe előkelő társalgásáról kiderül: valójában arról van szó, hogy egy lotyó miképp fog magának pasit, egy kujon miképp szed fel egy nőt. A Tamburmajor peckes masírozásáról is bebizonyosodik, hogy nem több annál, mint mikor egy díszkan magakellető bemutatót tart képességeiből.

Marie (Györgyi Anna) védtelenebb, kiszolgáltatottabb, mint a többiek, hiszen ő emberi kapcsolatokkal, társas viszonyokkal szeretné betölteni a létezésben támadt űrt. De a hallucinációi által űzött Woyzeck nem tud figyelni rá, a férfiasságától elbódult Tamburmajor pedig csak a nőstényt veszi észre benne. Marie érzékenysége érzékiség is. Ezért van egyrészt rengeteg köze a föld mélyének vészjósló dübörgését hallgató Woyzeckhez, másrészt ezért nem térhet ki a Tamburmajor érzéki vonzása elől. De ugyanezért nem elégítheti ki az élmény sem, hogy ráérez Woyzeck kínjaira, s ezért világos számára az is, hogy az elégségesnél kevesebbel éri be, amikor enged a Tamburmajor csábításának.

Woyzeck (Derzsi János) az, aki - hallucinációiban, vízióiban - a legmélyebben átéli a létezésben támadt űrt, mégis ő az, aki a legkevésbé gyanakvó a többiekkel szemben. Érzi, hogy a világban hasadék támadt, de nem érzi még, hogy a szakadék az emberek között tátong. A Doctor előadásán az asszisztens és „szemléltető ábra" szerepét egy személyben játssza el: boldog mosollyal kapcsolgatja a gramofont (többnyire rosszkor), engedelmes elégedettséggel ölti ki a nyelvét, amikor az orvos róla kezd el beszélni. A Kapitányt is természetes közvetlenséggel borotválja: nem megalázó számára ez a kötelezettség, mint ahogy a Kapitány szavait hallgatva sem érez megalázottságot. Igy van ez - mondja magától értetődően -, „nekünk, egyszerű népnek, nincs erényünk." „Boldogok a lelki szegények" - mondhatnánk Woyzeckről -, mert sokáig hinni tudtak benne, hogy az emberek azt akarják mondani, amit az általuk használt szavak jelentenek. Marie-hoz fűződő viszonyában ismeri fel Woyzeck, hogy kicsorbultak a szavak: kételkedni lehet abban, amit a másik mond, és érdemes mögöttes



***Györgyi Anna, Schneider Zoltán (Tamburmajor), Vass** György (Andres) és Derzsi János*

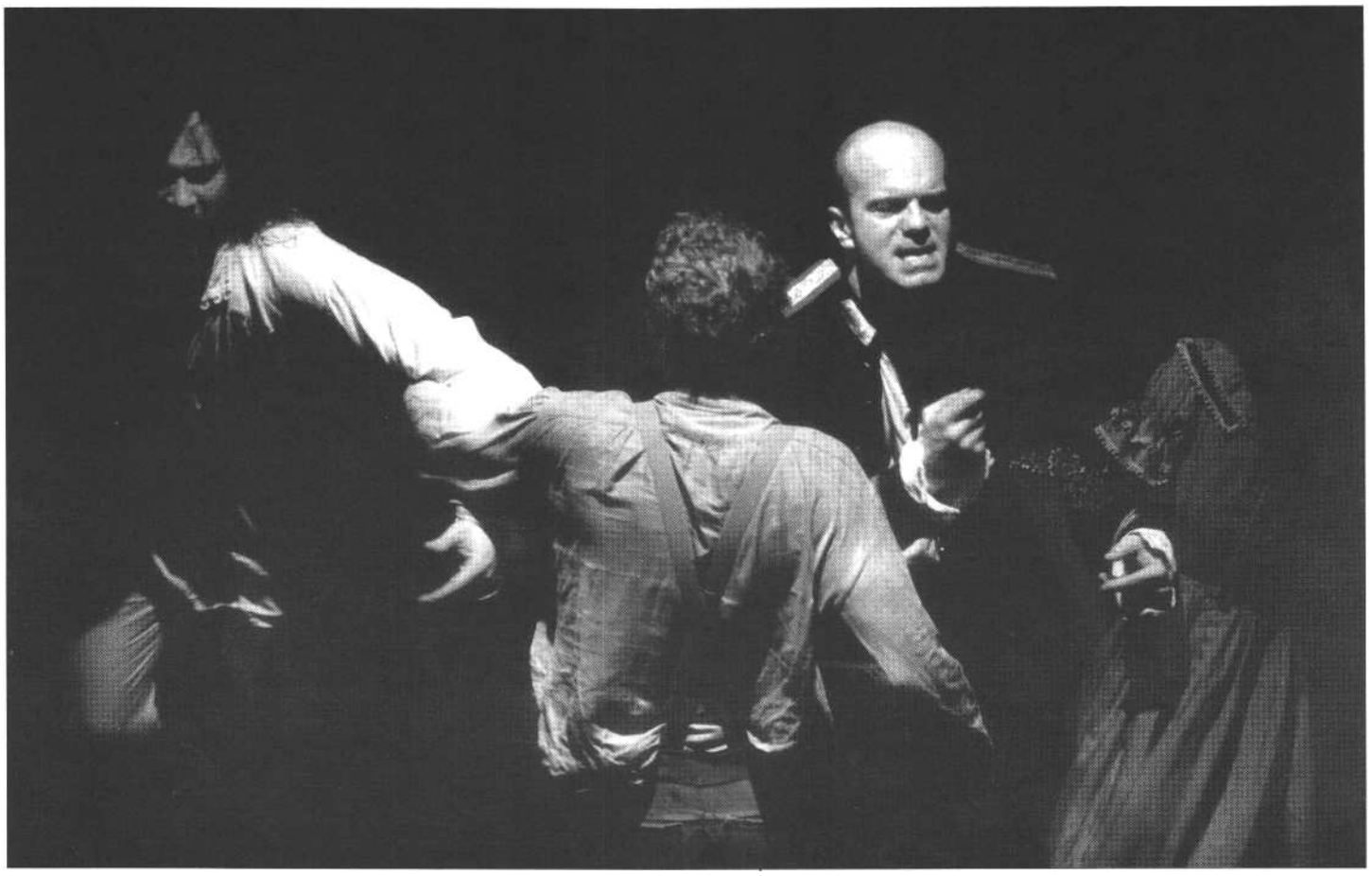
szándékot keresni abban is, amit tesz. Metafizikai jellegű szorongásai így a másokkal való viszonyban keletkező űrként is megfogalmazódnak. A rettenetes hiány megszüntetésének módját keresi a gyilkosságban is.

Kiss Csaba rendezése nem realista eszközökkel ábrázolja a figurákat. Nem mikroszituációkban való viselkedésükkel, hanem képek, gesztusok segítségével jellemzi őket. Marie-t például abból ismerjük meg, ahogy a bölcső mellett gubbaszt, ahogy a villámlátogatásra érkezett Woyzecket figyeli, ahogy a Bibliából történő felolvasását hallgatja. Más oldaláról ismerjük meg a lányt, amikor vattacukorral a kezében elragadtatottan forog körbekörbe. Ekkor látja meg őt a Doctor előadását hallgató Tamburmajor és a Kapitány. Az előadás jellemző megoldása ez: a tér különböző pontjain elhelyezett szimultán jelenetek között sajátos feszültség alakul ki, gyakran ebből fakad a drámai hatás. Ezzel a módszerrel jeleníti meg az előadás például Marie és a Tamburmajor találkozását is: a színpad bal oldalán álló lány a jobb oldali erkélyről kihajoló Käthével veszekszik, s miközben egyre közelebb megy hozzá, egyszer csak a Tamburmajorral találja magát szemben, ahogy a színpad közepi fénykörben magakellető táncát járja, s miközben egyre erősebb a taszítás a két asszony között, egyre intimebb közelségbe kerül egymáshoz Marie és a Tamburmajor.

Kettejük kapcsolatát sem a szavak és a helyzetek, hanem a gesztusok és a képek jellemzik. Például a fénykörben zajló „küzdelmük", amelyben udvarlás és incselkedés, erőszakoskodás és ellenállás, vonzás és taszítás, megkívánás és idegenkedés keveredik. „Nincs még egy ilyen férfi" - mondja Marie, majd - miután szinte fölkínálta magát - azt sem engedi, hogy a Tamburmajor hozzáérjen. „Vadmacska!" - sziszegi a férfi, és egyre erőszakosabban küzd azért, hogy magáévá tegye a lányt. "Bánom is én!" - adja meg magát végül Marie, mintha azt kiáltaná világgá, hogy olyan hiábavaló minden: akár a kéjt kívánja az ember, akár a szerelmet keresi, egyre csak a veszendő örömöt hajkurássza. Képi motívum érzékelteti azt is, hogy Woyzeck pontosan tudja, mi történt a Tamburmajor és Marie között: a számon kérő jelenetben a férfi ugyanúgy nyomja a falhoz a lányt, ahogy a Tamburmajor tette Marie-val szeretkezésük közben.

Szerelem és gyűlölet egymásba átforduló akciói zajlanak - az előadás meghatározó vizuális motívumaként - a kezdőkép üresen maradt fénykörében: Marie és a Tamburmajor érzéki küzdelmének a vásári forgatagban zajló szédítő táncuk a folytatása. Ennek következménye Woyzeck és a Tamburmajor ugyanide elhelyezett harca. Ebből következik az a kétségbeesett ölelkezés, ahogyan Marie és Woyzeck küszködik egymással. A férfi végül a kereszt tövében szúrja le a lányt: a kitartott kép akár a testi egyesülés képzetét is keltheti. A kétségbeesett Woyzeck ezután visszatáncol az üresen marad fénykörbe. Itt záporoznak rá a sötétből a gyilkosság felfedezőinek, a Tamburmajornak, a Kapitánynak és Käthének szavai. Vádjaikkal vitázik az, ahogy Woyzeck a kereszt tövébe visszatérve magához öleli Marie-t. Hisz összetartoznak ők - bűnben és megváltásban most már örökre.

A képi gesztusok megnövekedett súlya miatt az előadás a történetet sem okszerű események láncolataként ábrázolja, hanem asszociatív, analóg jellegű dramaturgiát követve képek, villanások, áttűnések sorozataként. Igy sikerül megőriznie az Új Színház bemutatójának a Büchner-dráma töredékes jellegét, anélkül, hogy az lenne az érzésünk, torzót látunk. A produkció műfajmegjelölése fogalmaz a legpontosabban: fényekkel, képekkel, színészi gesztusokkal írt „ballada" az új színházi *Woyzeck*.



Schneider Zoltán, Derzsi János, ***Bubik István (Kapitány) és Nagy Mari (Käthe) (Benda Iván felvételei)***

Sándor L. István

Georg Büchner: Woyzeck
(Új Színház Stúdiója)
Fordította: Thurzó Gábor. Díszlet: Csanádi Judit. Jelmez: Berzsenyi Krisztina. Zene: Melis László. Koreográfus: Makovinyi Tibor. Rendező: Kiss Csaba.
Szereplők: Derzsi János, Györgyi Anna, Schneider Zoltán, Bubik István, Nagy Zoltán, Vass György, Nagy Mari, Faragó Ádám.

B E R T O L T B R E C H T :

KURÁZSI MAMA É S GYERMEKEI

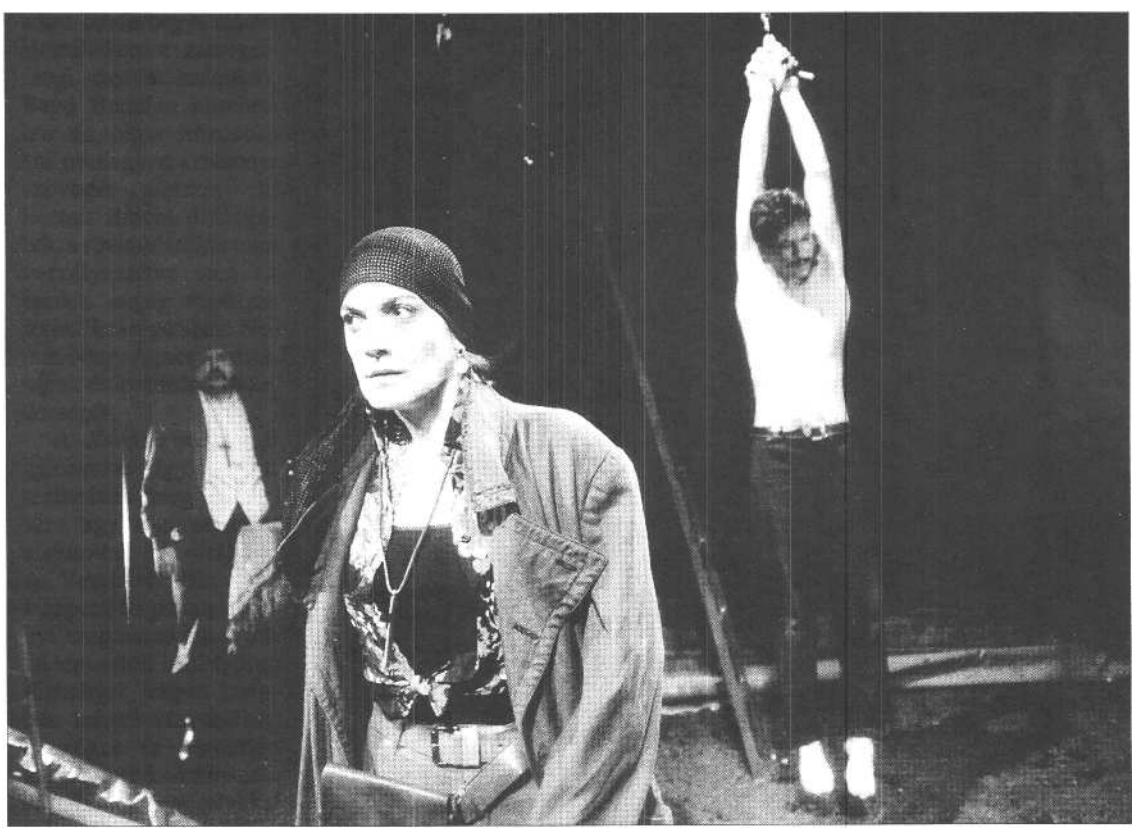
TENYÉRNYI HÁBORÚ

Ha egy színmű viszonylag hosszú időt (tizenhárom évet) fog át, ha stációs cselekménye változatos helyszíneket követel, ha szereplőinek relatíve nagy száma is utal az epikus extenzitásra, akkor eleve érdekes kísérlet ezt a darabot - látszólag épp a karaktere ellenében - a megállított pillanatok színpadi molekuláiba sűríteni, terét állandó kulisszák szorításában kijelölni, figuráiból csak a nélkülözhetetleneket meg-hagyni. Így járt el a rendező a Hevesi Sándor Színház és a Thália Színház közös produkciójában (amely visszaperli az esztendőkkel ezelőtt feladott landorhegyi stúdió játszóhelyet a zalaegerszegi társulat számára). Bagó Bertalan kímélet-len és okos húzásokkal mintegy százpercnyi szöveget metszett ki Bertolt Brecht drámájából, a rövidítésekkel nem veszélyeztetve sem az eredeti anyag regényes fonadékosságát, sem Nemes Nagy Ágnes fordításának élőbeszédszerű érdességét.

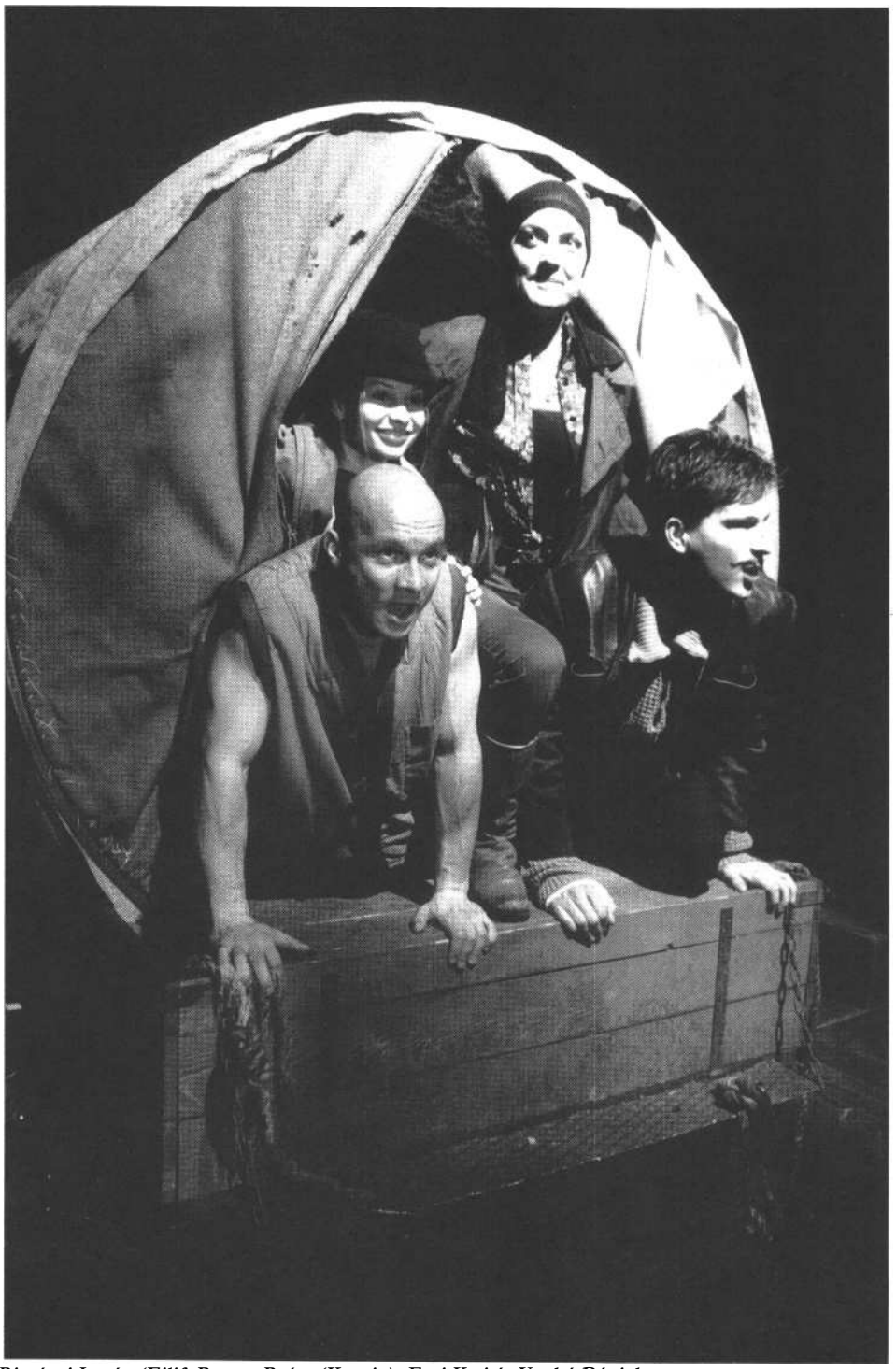
A Kurázsi mama és gyermekei így kapott textusának megjelenítésére egy régi bérházat alakítottak ki díszletül. A Vereckei Rita által kiképzett tér pontnyi, foltnyi szegmentumai mint-ha lepusztult lakást, öreg tűzhellyel jelzett konyhát, udvari víznyerőket, vénséges és rendetlen szegleteket formáznának. A szürkésfekete salakkal felszórt „pást" két pólusán egyfelől sejtelmes kapualjként tátong a cím-szereplő ponyvás szekerének (az utolsó percig nem mozduló áruszállító kocsinak) az öble, másfelől egy légópince ajtajának is fölfogható a másik kijárat (a két függönyzet, a fehéressárga és a fekete a színével is „felesel").

E díszlet eléggé lerobbant, mocskos és kaotikus ahhoz, hogy háborús asszociációkat keltsen, a folytonos menekülés, evakuálás, lapulás képzeteivel. Mégis inkább a hétköznapi csaták - az önvédelem, illetve az agresszió folytán örökké vagdalkozó emberi lét -- színtere. Az anyagok, a színek, a fények összhatása emlékeztet a háborúra. Vereckei Rita jelmezeiben több a mai divat, mint a militáns célzás. Az Első katona, az Őrmester és a Zsoldosvezér szerepében is föllépő - a brutalitás kifejezésére a feminin, ebben a közegben undorító lágyság és hanghordozás megoldásait alkalmazó -- Szegezdi Róbert a taktikusan meghúzódó hátországi szolgálat és harácsolás szabad óráiban nyugodtan besétálhatna a frontdiszkókba: lazán előkelő, fejedelmien be- vagy kigombolt ruházata, a tekintetet rejtő maffiózószemüvege láttán az őrző-védő portásgorilla még belépti díjat sem kérne tőle. A hol famulusaként viselkedő, hol magát a kegyetlenkedésben önállósító Második katona, Verbuváló, Lőportáros: Kricsár Kamill öltözékének khaki- vagy ónszíne sem az uniformisokból, hanem napjaink goromba ízléséből ered. A külsőhöz ebben az esetben a tétovább, sunyibb kisemberi puhatolózás, fenyegetőzés társul.

Bagó Bertalan tehát az előadás egész miliőjében „benne hagyja", a darab intellektuális és morális arcvonalából mégis kivonja a háborút. Nem az 1939-ben írott, 1941-ben bemutatott, 1949-ben kinyomtatott színmű közvetlen, illetve közvetett antimilitáris állásfoglalása izgatja elsősorban: sokkal inkább a mindennapi öldöklésekre, az anyagias, hamis, mániákus céloktól vezérelt lélek közveszélyes és önveszejtő téveszméire összpontosít. *Krónika a harmincéves háborúból* alcím helyett, mondjuk, „ezredvégi híradás" lehetne a meghatározása ennek a bemutatónak. A figurák nem a bérház, de a végeérhetetlen létharc „lakosai", azaz otthontalanjai - hiszen ezt a különféle hely- és helyiségtöredékekre hasított



Wellmann** György **(Tábori pap), Egri Kati (Kurázsi mama) és Vankó Dániel (Stüsszi)



Rimóczi István (Eilif, Borsos Beáta (Kattrin), Egri Kati és Vankó Dániel

épületet valamikor bombatalálat érte, vagy megkezdett lebontását szüneteltetik. Kurázsi mama és három gyermeke - sőt, részben a többi alak is - ennek a végzetesen zilált, elnyúlóan átmeneti létállapotnak, egyben (a világ dolgai közt szilárdan tájékozódni képes ego híján) önmaguknak a hajléktalanjai.

A tempóra és az atmoszférára nem lehet panasz, mindkettő dinamikusan, fojtottan szolgálja a Brecht alapvető szándékaitól ugyan elidegenített, *verfremdungizált,* ám szuverén elképzelést. Az előadás intenzitása és stílusa jóval vitathatóbb. „A darabírónak nem feladata - jegyezte meg kísérő soraiban a szerző -, hogy felnyissa végül Kurázsi szemét - Kurázsi meglát egyet-mást a darab közepe felé, a hatodik jelenet végén, aztán megint elveszti éleslátását -, a darabírónak az a fontos, hogy a nézőközönség szeme nyíljék fel." Az egerszegieket nézve néha lecsukódik a szem, elfáradva egy-egy jelenet automatizmusától, vagy védekezésül az általános kisrealista játékmód ellen. Bagó Bertalan koncepcionális újításai nem találtak rá a látványelemekkel felérő stílusbeli újításokra. Wellmann György telivér kismesteri jellemformálását igazán elégszer és őszintén szerettük - Tábori papként viszont (persze a legkevésbé sem papi öltözékben) úgy sertepertél, mintha a drámairodalom valamely gyanús naturalista maradékában ügyködne. Igazi félelmetességet a Szegezdi-Kricsár színészkettős sem képes kelteni: a technikára, az aprólékos munkára koncentrálnak. Ez az eljárás az „elvett" háború helyén nem szakít föl egy másik, elvontabb és összetettebb háborút. Ilyés Róbert Szakácsának darabosságában, a figurát mesterkéletlenül közlő jelenlétében előnyösebb jellemrajz érvényesül. (A gáztűzhely sütőjébe „natúr mód" hajigált húskellékek - gumi marhaszelet, műkappan - a Szakács és Kurázsi mama állatias szeretkezési jelenetét avatták a „legbrechtibb" fragmentummá.) Mester Edit (Yvette Pottier) hisztérikusan átélt első szerelmes kurtizánsirámában még nincs sors, második és harmadik megjelenésének „rájátszásaiban" már annál inkább: ahogy a paróka, a kabát, a lábbeli átöltözteti őt, úgy ruházza föl Yvette-et gazdagabb tartalmakkal a színészi kívülről nézés, a nekipimaszodó nőalak elhárító birtoklása.

Borsos Beáta (Kattrin) Mutter Courage néma lányaként hajlik arra, hogy a darab leghatásosabb szerepében kissé vadássza is a közönség figyelmét. Stúdiókörülmények között hallatott nagyszínpadi sikolyai nem feltétlenül érnek célt. Egészében azonban illúzió-, szánalom- és indulatkeltő játéka egyszerre fedi és takarja ki a gyermeknek maradt felnőttet.

Vankó Dániel (Stüsszi) és főként Rimóczi István (Eilif) játékában mutatkozott olyan korszerű s ehhez az estéhez illő mimika, mozgáskoordináció, hangfekvés, amely valóban Bagó Bertalan értelmezésének stratégiai változtatásaihoz idomul. Vankó az első és egyetlen lendületből bírja végig, ráérez, hogy a pepecselésnek itt semmi helye. Rimóczi a temperamentumon kívül kompozíciót és koreográfiát is adott az Eilif-figurához. Szemszög kérdése, hogy a nemtelen ösztökéléseknek gyorsan engedő mai bőrfejűt, a mindenkori bábembert, a gyors sikerekre vágyó erőfitogtatót, a bűnbánatra vesztében is képtelen értetlent vagy mást látunk benne. Mindegyiket eljátssza.

Egri Kati talentuma és művészi fölkészültsége kimagaslik *a Kurázsi* mamából. Számára nem akadály, nem ellenfél a kamaraterembe zsúfolt monumentális díszlet, villámgyorsan megbirkózik a kezes vagy makrancoskodó tárgyakkal, vezényli a játékot. Nem sokat törődik a külsőségekkel, például az asszony életkorával, hiszen ezúttal közömbös, hogy az anya - „született" Fierling Anna - huszon- vagy negyvenvalahány éves-e. Brechtnél így vagy úgy mindenki a háború áldozata (a többség az életével fizet), Egri Kati Kurázsi mamája azonban nem. Nem, noha ő is rámegy az emberiség e borzalmas iparára, üzletére - nem, mert nem hajlandó tudomást venni helyzetéről, nem hajlandó föladni a játszmát. Mindezt úgy, hogy a színésznő szeretetből gyúrja a kőkeménységet, turpisságból a démonikusságot, szépségből a csúfságot. Talán még maradtak is színek a palettáján a későbbi előadásokra, még nem végleges a figurális összerendezettség. A songokon is akad csiszolnivaló, bár Paul Dessau futamait a zenei vezető Hajdú Sándor jól adja a versek alá. A jelenetek tartalmi kivonatát tolmácsoló kisgyermekhang sem nyelvbotlásaival, sem magukkal az összefoglalókkal nem sokat tesz hozzá a látottakhoz.

Bagó Bertalan rendezésének erősebb

oldala az eltervezés, a kitalálás, gyengébbik oldala a kivitel, a készre munkálás. Nincsenek otromba hibák, durva vétések, kirívó stílustalanságok - csak elkentebb, lagymatagabb, erélytelenebb részletek. Ám miért ne inkább a legemlékezetesebb epizódokat elevenítsük föl? A mindenkire nézve halálos sorshúzás („jóslás") összehangolt csapatszellemét; Egri Kati örökfiatal Kurázsijának koravénségét, ahogy párválasztásaiban rendre megéli az elárvulást is; az „angyallá", „pásztorrá" lett Eilif és Stüsszi, Rimóczi István és Vankó Dániel szép, torokszorító jelenetét Borsos Beátával, a fenyegetett várost felriasztó Kattrinnal - a néma lány visszhangzó dobszólóját, mely egy nagyon sok lelket számláló közösségért kiált, holott ebben a Kurázsi-változatban nincs is közösség, csak magányos, a saját háborújukat vívó emberek vannak.

Tarján Tamás

Bertolt Brecht:
Kurázsi mama és gyermekei (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház-Thália Társaság)
Fordította: Nemes Nagy Ágnes. Díszlet és jelmez: Vereckei Rita. Zene: Paul Dessau. Rendező: Bagó Bertalan.
Szereplők: Egri Kati, Borsos Beáta, Rimóczi István, Vankó Dániel, Wellmann György, llyés Róbert, Mester Edit, Szegezdi Róbert, Kricsár Kamill.

Egri Kati, Kricsár Kamill, Vankó Dániel és Szegezdi Róbert (Pezzetta Umberto felvételei)

S Z O M O R Y D E Z S Ő : B E L L A

A romlottság diadala

Eredeti neve Weiss Mór volt, iskolai tanulmányait a piaristáknál folytatta, ám a szigoráról híres iskolából kirúgták, amikor rajtakapták, hogy az órák alatt a hivatalos tananyagtól meglehetősen eltérő lelki (és testi) odaadás csodáját hirdető Szapphó verseinek olvasásával tölti idejét. Az irodalom mellett másik szenvedélye-szerelme kora ifjúságától kezdve a színház volt. Egyes verziók szerint művészneve is innen ered, mert minden délutánját a Nemzeti Színház körül töltötte, állandóan ott őgyelgett, s egy idő után, ha a színháziak meglátták a mindig magába zárkózott, csendes fiút, így szóltak hozzá: már megint itt van ez *a szomori gyerek.* Rajta ragadt a név, s ő olyannyira nem bánta, hogy amikor írni kezdett (a Nyugat első számában már publikált), írói álnévül is kissé „megnemesített" változatát választotta. Első komolyabb írói sikerei azonban nem a színházhoz, hanem az erotikus-pornográf Fidibusz című lapban megjelent, kifejezetten erotikus prózai írásaihoz fűződnek.

„Szomory Dezső művészete a mai magyar irodalom elintézetlen ügyei közé tartozik." Valóban, elfogulatlan szemlélőként csak egyetérteni lehet Nagy Péter irodalomtörténész megállapításával. Szomory, aki a század tízes éveiben sorra írta történelmi tárgyú drámáit és vígjátéknak nevezett, általában polgári környezetben játszódó színműveit, manapság nem találja helyét a magyar színpadokon. Pedig az egyik korabeli kritikusa nagyon pontosan tapintott rá Szomory világának jellegzetességeire: „Az ő darabjaiban nem dalol a puszta, és nincsenek meggondolt és higgadt magyarok, (...) szaggatott sorsok, szaggatott mondatok, és e bágyadt festményét a beteges lelkeknek, mint valami gyilkosarany keret, fogja át az erotika, az elbukó, dekadens hősök ópium-

szerű mámora. A csókok, a piros ölelések tűzvarázsa ég a Szomory művei körül."

Szomory nyelvileg is nehéz. Hősei a mai fülnek különösen furcsa hangzású, veretes mondatokat zengenek a monológok, illetve a rendkívül teátrális párbeszédes összecsapások során. Ezek a hősök - és ez különösen vonatkozik *a Bellára* - sokszor mintha az opera világából csöppennének a prózai színházba, sajátságos feszültséget teremtve *az entrée-k* és *abgangok* operai (vagy néha inkább operettes!) harsánysága és az ábrázolt lelki folyamatok mélysége, finom cizelláltsága között. A pózokban és manírokban gazdag tirádák végeérhetetlen folyondárként szövik át a cselekményt. A mindenkori rendezésen múlik, mikor és milyen mértékben érzékelteti azt a csillogó iróniát, amely éppen a nyelvezetnek és az operai szerkesztésnek köszönhetően előbb-utóbb kiköveteli helyét az előadásban.

Lázár Kati (Nagymama) és Marozsán Erika (Bella)

Amikor Szomory már befutott színházi szerző volt, sajátos munkamegosztásban játszották műveit Pesten: történelmi témájú darabjait a Nemzeti Színház, vígjátékait a Vígszínház mutatta be. A *Bellát* Szomory jó barátja, egyúttal kedvenc rendezője, Jób Dániel állította színpadra 1913-ban, mintegy az egy évvel korábban nagy sikerrel játszott *Györgyike drága gyermek* folytatásaként értelmezve: a férfivilág álságosságaiban és szerelmében csalódott lány öntudatra ébredése, majd saját tehetsége révén való érvényesülésének története annyira fontos volt Szomory számára, hogy majdnem belebetegedett a próbákba. Természetesen végig jelen volt, egyetlen kötőszó elhagyásáért képes volt botrányt csinálni, s minden mondat jelentését, hangsúlyait megmagyarázta a színészeknek (Bella: Varsányi Irén, Thurein-Ernőffy: Hegedűs Gyula). De végül az eredményre nagyon büszke volt, s a Színházi Élet riporterének a bemutató előtt adott nyilatkozatában lelkére kötötte: „...írja meg, hogy három eleven kacsa szerepel a darabban. Az előadás kitűnő lesz, Jób Dániel mindent megtesz a darab sikerének érdekében." Mondta ezt annak a darabjának kapcsán, amely arról szól, hogyan lázad fel a polgári jólét hamis világában egy lány a sorsa ellen, hogyan kerekedik a testét-lelkét cinikus közönnyel kihasználó férfivilág fölé tehetségből és keserű élettapasztalatból épült egyénisége. Keilits (később: Kéji) Bellában környezete - a hazugságokban lubickoló, század eleji, polgári Budapest - még akkor sem akar mást látni, mint szexuális tárgyat, jó esetben hódolattal övezett szexuális tárgyat, amikor ő már régen nem az az őszinte érzelmeiben megcsúfolt, megejtett polgárlány, akivel az első felvonásban megismerkedtünk.

A Bella színre kerüléseinek története összehasonlíthatatlanul rövidebb, mint például *a Hermeliné* (1916). Szomory a Vígszínház számára, kifejezetten jó barátjának, a rendező Jób Dánielnek írta háromfelvonásos színművét, tele „mosolyokkal és könnyekkel", mint az ajánlásban fogalmazza. Majdnem hatvan év szünet után, 1972-ben ismét a Víg tűzte műsorára, s bár a Marton László rendezte előadást a kritika meglehetős jóindulattal kezelte, a siker, elsősorban a ma is nyilvánvalónak tűnő szereposztási tévedés miatt - Bella Halász Judit volt -, elmaradt. Ezután 1986-ban Pécsett (rendező: Jeney István, Bella: Oláh Zsuzsa), 1997-ben a Nemzeti Színházban (rendező: Csizmadia Tibor, Bella: Gregor Bernadett) játszották a darabot, és ezzel már meg is érkeztünk a kaposváriak idei bemutatójához.

Bezerédi Zoltán nemcsak szereti, de érti is Szomoryt. Ez már akkor világossá vált, amikor 1996-ban az Ódry Színpadon *Hagyd a nagypapát!* címmel megrendezte Szomorynak azt a színművét, amely *Szabóky Zsigmond Rafael* címen 1924-ben a Vígszínház történetének egyik legsúlyosabb bukása lett. Szomoryt ezután hosszú évekre száműzték a Vígszínház színpadáról (az előadás főszereplője, Fenyvesi Emil pedig néhány hónappal a bemutató után meghalt, a korabeli pletykák szerint a Szomory-darab kudarcának jelentős szerepe volt váratlan halálában...). A rendkívül tehetséges főiskolás osztály - megérdemlik, hogy nevük az akkori előadás kapcsán megörökítésre kerüljön: Hevér Gábor, Varga Zsuzsa, Major Melinda, Kovács Vanda, Gubás Gabi, Lyll Tamás, Viczián Ottó, Timkó Eszter, Kardos Róbert, valamint a Nagymama szerepében lubickoló Pogány Judit - fergeteges előadást produkált. Bezerédi finoman vegyítette a humort és a komoly hangot, s azok a kevesek, **akik** láthatták az előadást a Főiskola Padlásán, megérthették, hogy érdemes és lehet Szomoryt érvényesen, mának szólóan játszani.

A kaposvári Bellában nincsenek eleven kacsák a színpadon, mégsem hiszem, hogy Szomory nagyon bánkódna e hiány miatt. Merthogy nélkülük is jó előadás született: egy egészen remek első felvonást ugyan két halványabb követ, de ebben minden bizonnyal ludas a szerző is, aki jól érzékelhetően az első felvonás kidolgozására helyezte a hangsúlyt (a harmadik felvonás annyira rövid, egyetlen kérdésre - Bella bosszújára - koncentrál, hogy akár össze is lehetett volna talán vonni a másodikkal).

Szemérmetlenül szélesre tárt színpadra nyílik a függöny az előadás elején (Menczel Róbert mindvégig finom ízléssel felépített, ötletes, jól bejátszható tereket tervezett). Mintha a Keilits család polgári ízléssel berendezett, az egykor volt jólét nyomait még itt-ott magán viselő nappalija hivalkodóan a világ közepe vagy inkább maga az egész világ volna, úgy tölti be széltében-hosszában az egész játékteret. Ennek a szobának a nézőtérrel szembeni fala egyetlen, hatalmas ablak, amely mögött ott a szemközti ház, ablakában a Belláért epekedő fogorvossal, Talpa-Magyar Edével (Szula László fokozatosan javuló, igazán a második felvonásra beérő alakítása). A nagy leleplezést - miszerint a szép Keilits Bella az énekesnői pályáját egyengető gróf Thurein-Ernőffy szeretője -- hisztérikus teatralitással előkészítő vőlegény (Kelemen József precízen, szépen oldja meg egyáltalán nem könnyű feladatát) és Keilitsné (Molnár Piroska megszokottan magas színvonalú, de a kelleténél talán egy árnyalattal visszafogottabb alakítása) kettőse *in medias res* indítja a cselekményt. (Csak zárójelben: Szomorynak kell szemrehányást tenni azért a dramaturgiai hibáért, hogy ezt a kitűnő karaktert, a vőlegény Tormait a későbbiekben egyszerűen kiiktatja a cselekményből, holott milyen jól jönne még jelenléte, mondjuk, a meglehetősen egysíkúra sikeredett második felvonásban.)

Es beindul a polgári család jó hírét menteni hivatott gépezet, hiszen Bella

nemcsak hogy a gróf szeretője, de gyermeket vár tőle. Az idősebb férfiba szerelmes leány elvakult reménykedése rövid időre mintha még a sokat megélt, semmiféle illúziót nem tápláló anyával is elhitetné, hogy Bella feleségül mehet ahhoz, akit szeret, gyermeke apjához - az előadás egyik legjobban, leghatásosabban megoldott jelenete a valóságra ébredés és a kiábrándulás álomvilágot romba döntő pillanata, amely szinte átmenet nélkül, strindbergi keménységgel vált át a továbblépés, a hideg fejjel kidolgozott, gyors és kegyetlenül cinikus férjhez adási (vagy inkább férjhez lökési) komédiába.

A szó valódi értelmében vett drámának ezen a ponton vége, Bella morális elzüllésének és ezzel párhuzamos szakmai szárnyalásának ábrázolása a második és harmadik felvonásban meg sem közelíti az első felvonás színvonalát, feszültségét. Érzik ezt a színészek, érzi a rendező is: a második felvonás hosszú-hosszadalmas monológjai hamisan-unalmasan csengenek, a megcsalatását kétségbeesett igyekezettel önmaga előtt is tagadni akaró férj indulatkitörései csakúgy, mint a férfiasságát pökhendi modorban érvényre juttatni akaró gróf őrjöngései a balatonselli ház verandáján. De ugyanígy bágyadtak, hiteltelenek a virágesővel ünnepelt Tosca-Bella öltözőjében egymás sarkára taposó, szerelmi vallomásra felvonuló férfiak. Nem vitás, a kiábrándult-megejtett lányból saját erejéből világsztárrá emelkedő, egyéniségét büszkén vállaló nő a világirodalom olyan nőalakjai mellé emelhetné Szomory Belláját, mint Ibsen Nórája, Wedekind Luluja vagy Strindberg önálló, lázadó női, de akár Csehov *Királyának* Nyinája is eszünkbe juthatna róla - csak éppen nincs megírva a jellem, az egyéniség alakulása, a lázadás folyamata nem ábrázolódik. Elénk már csak a végeredményt állítja Szomory (második, harmadik felvonás), az előzményeket, Bella idáig vezető útját valahol a felvonásközi szünetekben magunknak kellene a büfében kitalálni. Kár, mert Szomory *Bellájában, a* felvázolt konfliktusban és a cselekményben mindvégig benne van egy sokkal nagyobb jelentőségű emberi dráma, mint ami végül is kikerült a szerző tolla alól.

Bella szerepét Marozsán Erikára bízta Bezerédi. A kaposvári színház új nemzedékének egyik legtehetségesebb tagja majdnem mindent meg tud csinálni, amire szükség van Bella nagy ívű pályájának hiteles bemutatásához. Ártatlan, szerelmes lánynak tökéletes, hiteles az anyaság egyszerre szemérmes és büszke vállalása, miként a gróf erkölcstelenségének felismerése keltette csalódás érzékeltetése is. (Es persze nagyon szép is a művésznő.) Kevésbé hiteles ugyanakkor annak bemutatása, ahogyan a hősnő naiv leánykából a hazug férfivilág színvonalára süllyedő ragadozóvá válik. Ennek nyilvánvalóan alkati okai is vannak, túl azon, hogy ez az átalakulás nincs is megírva Szomorynál. A harmadik felvonás férfifaló, bosszúálló, megkeseredett dívájának ábrázolása azonban ismét érett, pontos munka.

A kaposvári társulat esetében természetes a magas szakmai színvonal, a fegyelmezett, pontos játék a legkisebb szerepekben is. Hunyadkürti György (Keilits Gyula), Dányi Krisztián (Thurein-Ernőffy Pál, a gróf fia, Bella számos szeretőjének egyike), Bodor Erzsébet (Mari, a szolgáló), Serf Egyed (Horváth, a sofőr), Tóth Béla (Klein) mind élvezetesen, egységes játékstílust teremtve játszanak. Külön kell szólni Spindler Béla remekbe szabott, poént poénra építő, sok humorral, bátran ripacskodó énekes szeretőjéről (Röghegyi Kálmán, a partner öröm-

Marozsán Erika és Szarvas** József (gróf **Thurein-Ernőffy Károly) (Simarafotók)

ben, bajban) és különösen Lázár Kati zseniális Nagymamájáról. A rikító színekkel rikácsoló zsarnokoskodástól az őszinte aggodalomig és az unokáját féltő szeretetig mindent elhiszek neki (Gobbi Hilda szerepe volt ez a Nagymama a Vígszínház 1972-es előadásán).

Az előadás egyetlen zavarba ejtően megoldatlan alakítása Szarvas Józsefé. Neki kellene megjelenítenie gróf Thurein-Ernőffy Károlyt, a tízes évek gátlástalan hím-önzésben tetszelgő, dölyfös arisztokratáját. Igaz, ez a szerep sincs rendesen kidolgozva Szomorynál, mégis elsősorban az alakítás hiányossága, hogy még az is abszurditásnak tűnik, hogy ez a mackós mozgású, öltönybe bújtatott kisember (aki gazdálkodót vagy talán lumpenproletárt mutat) valaha is el tudta csavarni az ártatlan Bella fejét. Azt meg végképp nem hiszem el neki, hogy a már sikeres énekesnőt is az ágyába tudja szédíteni (majdhogynem a férje szeme előtt).

Szűcs Edit jelmezei jellemfestőek, átgondoltak, és nem utolsósorban szépek is.

Karsai György

Szom ory Dezső: Bella
(kaposvári Csiky Gergely Színház)
Dramaturg: Merényi Anna. Díszlet: Menczel Róbert. Mozgás: Lugosi György. Zene: Márkus Albert. Jelmez: Szűcs Edit. Rendező: Bezerédi Zoltán.
Szereplők: Hunyadkürti György, Molnár Piroska, Marozsán Erika, Szula László, Kelemen József, Lázár Kati, Szarvas József, Dányi Krisztián, Lecsó Péter, Ébl Helga, Bodor Erzsébet, Spindler Béla, Tóth Béla, Horváth Zita, Tóth Ildikó, Fábián Zsolt, Karácsony Tamás, Nyári Oszkár, Buksa Imre, Kovács Magdolna, Serf Egyed, Székely György.

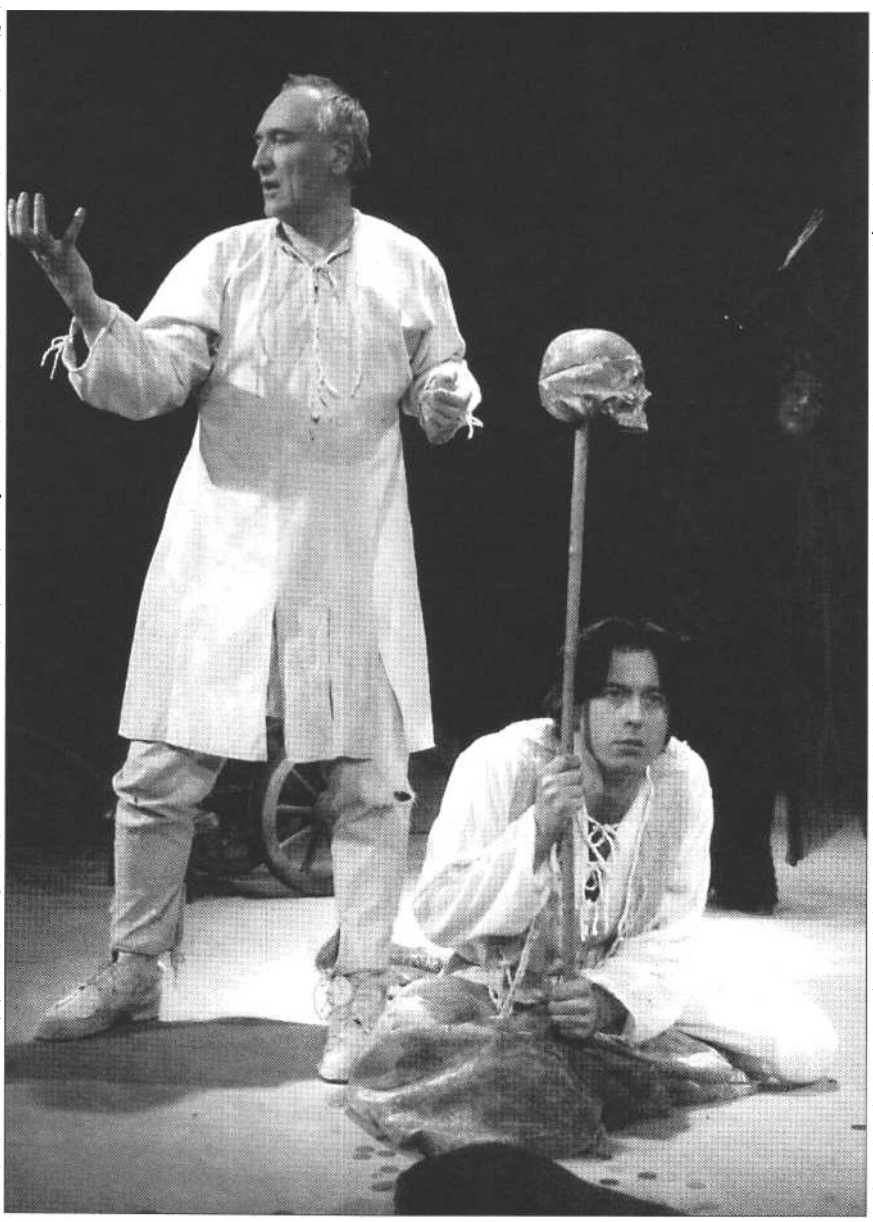
VÖRÖSMARTY: CSONGOR ÉS TÜNDE

A CS & T-probléma

A Csongor és Tünde-előadásokról szóló kritikák azzal szoktak kezdődni, hogy a szerzők megállapítják: nemzeti klasszikusunk ide, kötelező olvasmány oda, Vörösmarty műve nem igazán jó darab. Lassan mintha közmegegyezés alakulna ki arról, hogy *a Csongor és Tündét* dramaturgiai nehézkessége miatt szinte lehetetlen *egészé-ben* élvezetes módon elő-adni színpadon. Vörösmartyt azzal mentegeti az utókor, hogy ha a darabot még életében látta volna színpadon, biztosan ő is rájött volna az alapvető hibákra. Ma az előadást az is nehezíti, hogy a költemény - olvasva frenetikus élményt nyújtó - nyelvezete a nézők (és láthatólag néha a színészek) számára alig-alig érthető. Netán ha volna valami jó magyar Vörösmarty-fordítás...

A Csongor és Tünde rejtvény. A szövegben *mintha* ott volna elrejtve egy színpadi remekmű képlete és lehetősége. A nagy klasszikus műve iránt érzett félénk tisztelet legyőzése után egyre több *Csongor és Tünde*-rejtvényfejtő, -feltaláló és -újító lépett elő. Mintha a nemzeti színjátszás nemzedékről nemzedékre nem akart volna belenyugodni abba, hogy az alapanyag rövidítéséből, vágásából, átdolgozásából nem lehet létrehozni egy valamirevaló színpadi művet. A konstruktőrök komoly arccal álldogáltak a *Csongor és Tünde* fölött: vala-ki görgőkre tette, más föltalálta hozzá a kereket, a harmadik finomította a rugózását, megint más kidobta belőle a fölös-leges alkatrészeket. Úgy tűnik azonban, hogy a sok bütykölés után még mindig nem gördült le a magyar színpad Rolls-Royce-a az évszázadnyi hosszúságú színházi futószalagról.

A Csongor és Tünde színpadi előadása tehát - probléma. Rövidítsük önkényesen és divatosan Cs & T-problémának. E probléma megoldására készült két új javaslat Veszprémben és Debrecenben. A veszprémi előadás Vándorfi László rendezésében a század eleji Csongor-előadások népies és mesejátékszerű elemeire alapoz. Parászka Miklós Debrecenben a darab kozmikus összefüggéseire koncentrál, s ennek megfelelő modern, szimbolikus színházi teret alkot. A veszprémi előadás fő erénye számomra a zene és a mozgás hangsúlyos alkalmazása, hiszen ez az egyik járható út Vörösmarty költői világának színpadi megelevenítésére. Az ördögfiak változatos táncai s a Méta együttes magyar és balkáni népzenéje azonban hangulatinjekcióvá válik, amellyel az előadás második részének szívverését próbálják újra és újra megindítani. Debrecenben a dramaturgiai munka hatékonyabb. Nagyvonalúbban egyszerűsítik le a cselekményt, amely ezáltal követhetőbbé válik. Nagyon hiányzik viszont a bátor piros ceruza (és a színészi invenció) a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós hosszadalmas monológjainál, amelyek kétszer is teljesen lefagyasztják az előadást.



Blaskó Péter (az idős Csongor) és Gazdag Tibor (Csongor) a veszprémi előadásban

Keretek

Mindkét előadás rendezője mintha kényszert érezne arra, hogy a *Csongor és Tünde* cselekményét értelmező keretbe helyezze. Rosszindulattal mondhatnánk azt is, hogy az előadásoknak ettől lesz koncepcionális felütésük - a nézők rögtön az elején legyenek tisztában azzal, hogy itt rendezői értelmezéssel találkoznak, és nem a kötelező olvasmányt állítják színpadra. Lehet, hogy ma már az lenne meglepő, ha a függöny felmenetele után egy „magányosan virágzó tündérfát" látnánk, egy hozzá kötözött boszorkánnyal, majd Csongor besétálna, és egy-szerűen azt mondaná: „Minden országot bejártam, / Minden messze tartományt, / S aki álmaimban él, / A dicsőt, az égi szépet / Semmi földön nem találtam."

Veszprémben egyébként valami ilyesmi történik, ám Csongor (Blaskó Péter) hajlott hátú öregemberként jelenik meg. A kezdő-sorok „nem lehetnek egy fiatalember tapasztalatai, különösen nem a darab eleji naiv ifjúé" - írja Vándorfi László rendező az előadás műsorfüzetében. Az ő felfogásában

az életet megjárt Csongor tér vissza szülei házába, gyermeksége helyszínére, ahol Mirigy, azaz a halál el akarja ragadni. Az előadás így tulajdonképpen az öreg Csongor halálközeli élménye lesz, azaz - színház a színházban - lejátszódik előtte egész ifjúsága, sőt, egész élete. „Az álomdramaturgia reményeink szerint érthetőbbé teszi e gyönyörű költeményt, ugyanakkor drámaiságát, zeneiségét, képi erejét, játékosságát fokozza, s még mélyebben jelenhet meg a darab végi tragikum, az elillanó életálom, a valósággá csupaszodó mese" - foglalja össze Vándorfi a Cs & T-probléma megoldására tett javaslatát.

Ez az alapvetés első látásra meghökkentőnek és izgalmasnak tűnik, ám elég hamar kiderül, hogy a darab egészére csak erőltetetten vagy egyáltalán nem alkalmazható. Itt-ott beilleszkedik az előadásba, amint az öreg Csongor saját múltjában járkál, látja fiatalkori önmagát, próbálja megváltoztatni az egyszer már megtörténtet, máshol viszont kifejezetten zavaró és értelmetlen a jelenléte. Blaskónak mintha csak azért kellene

Debrecenben Parászka Miklós rendező és Töreki Attila dramaturg a közepénél és a velejénél ragadja meg a darabot, kivágja onnan az Ej monológjának első felét, s ezt teszi meg az előadás nyitányának. „Sötét és semmi voltak: én valék, / Kietlen, csendes, lénynemlakta éj" - mondja halkan maga elé Kakuts Ágnes a sötét színpad bal oldalán egy széken ülve. Hatásos indítás, amellyel az előadás jóval kozmikusabb keretet jelöl ki a veszpréminél. A monológ alatt Kakuts feláll, és kezéből homokot perget a színpadra. Halljuk a homok percegését, s közben azt mondja: „A por mozogni kezdett és az állat, / S királyi fejjel a lelkes porond, / Az ember lőn..." Az előadás ezekkel a szavakkal teremti meg önmaga világát. A monológ első felének kimetszése nem gyengíti az előadást, ez a rész ugyanis a lét kezdetéről szól, a keret tehát értelmesen következik a szövegből, s később sem válik erőltetetté. Mikor a darab közepén Tünde és Ilma az Éj birodalmába ér, a monológ értelemszerűen annál a résznél folytatódik, amely már az emberi lét végességéről szól.

centiméter magas kis makett a homokkörön kívül. A szimbolikus fa gyümölcsei, a csillagok, a játék kezdetén apró égők formájában ereszkednek a színpad fölé, ahogy az Ej szavait követően megteremtődik a világ (és a játéktér). A fa így nézőponttól függően lehet parányi és hatalmas. A makett olykor olyan, mintha az égből látnánk le a játék színterére, máskor a szereplők úgy simogatják, mintha a fa valahol bennük teremné a szerelem gyümölcseit.

Igazából egyik előadás sem tudja érzékletesen elkülöníteni *a Csongor és* Tündében olyan fontos „kozmikus napszakokat", a haladást és ugyanoda visszatérést a szimbolikus téridőben. Debrecenben ugyanakkor jó ötlet, hogy a színek közötti váltást a színpad elforgatásával jelzik, így a kör alakú színtér egyben szimbolikus óraként is funkcionál, ahogy az előadás alatt leír egy teljes kört.

A díszlet szimbolikája a debreceni előadás utolsó képében áll össze. Csongor és Tünde leemel magának egy csillagot (gyümölcsöt) a tündérfa koronájából, majd a

„Táncos" Csongor Veszprémben (Ilovszky Béla felvételei)

később néhány más szerepre is beugrania, hogy valamilyen ürüggyel a színpadon maradhasson.

Ha jobban belegondolunk, *a Csongor és Tünde* cselekményének álomként való ábrázolása a lehető legrealistább felfogásra utal. Mintha ezzel akarták volna felmenteni magukat Vörösmarty megoldatlan vagy nehezen megoldható rejtvényeinek megfejtése alól. A könnyebb végén fogják meg a dolgot: a sok furcsa alak, az elvont tér, a valóság törvényeit áthágó cselekmény - csak álom. Lehet, hogy az álomdramaturgia - a gyengébbek kedvéért - érthetőbbé teszi a drámai költeményt, de egyúttal meg is szünteti annak drámai költemény voltát. Bár úgy tesznek, mintha mesejátékot játszanának, nem hisznek eléggé a mese erejében és a drámai költemény öntörvényű fantáziavilágában.

Terek

A debreceni színtér absztrakt. Nem áll középen tündérfa, nincs üdlak, nincs kert, mintha már az elején a végén járnánk: kietlen a táj. Az egész forgószínpadot homokbuckák borítják. A kör alakú, süppedékeny homokvilágba szabályos háromszöget rajzol három palló: a hármas út. Az utak háromszögében egy ladik áll, ebben ébred Csongor, s a befejezésben itt bújik össze Tündével. A háromszögön kívül, a mindent elborító homok színébe olvadva fehér zongora, szekrény, limlom, s a homokvilág részeként ott ül fehér ruhában az előadás eleje óta a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós (díszlet-jelmez: Dobre-Kóthay Judit). A korábban bemutatott kozmikus keret értelmében a tündérfa itt egy mindössze negyven-ötven

csillagok végleg eltűnnek a fejük fölül. A két kiűzetett szerelmes a hármas út által körbezárt védett területre lép, beszállnak a ladikba, ám az utolsó égi csillagot (almát) véletlenül a vízbe ejtik, s riadtan néznek utána.

A debreceni térhez képest Veszprémben hagyományos, mesejátékszerű díszletet építettek, hatalmas, öreg, odvas fával. Az előbb részletezett alapkoncepció a színtérben egy rendkívül zavaró elemet hoz létre. Az első képben a kivilágosodó szín bal oldalán két fejfa áll. Ez az első öt percben érdekes, addig ugyanis - még nem ismerve a rendezés koncepcióját - akár azt is gondolhatnánk, hogy Csongor és Tünde sírját látjuk, s a lassan besétáló öregembertől - Blaskótól - majd csak megtudunk valamit róluk. Negyedóra múlva azonban kiderül, hogy a két fejfa „csak" Csongor szüleinek

sírját jelzi: a Tündérhonba induló ifjú Csongor még búcsút vesz agg szüleitől, majd ismét előlép az öreg Csongor, s rátekint a két keresztre - bizony, elmúlt az idő. A két fejfa ezután végig ott marad a színen, s túl nagy luxus, hogy semmilyen más szerepet nem kap a játékban.

A Csongor és Tünde nehezen korrigálható dramaturgiai gyengéi közé tartozik, hogy gyakran megoldatlan a szereplők ki-és bejövetele. A mozgási lehetőségeket Veszprémben egy süllyesztővel bővítik. Az ördögfiak és Mirigy gyakran tűnnek föl vagy tűnnek el a színpad szélén álló lyukban, később ez lesz a csodakút, s a rendezés általában elég változatosan használja ki ezt a lehetőséget.

Vándorfi rendezése nemcsak a díszletek, de a jelmezek (Rátkai Erzsébet) alapvonásaiban is *a Csongor és Tündére* rárakódott klasszikus, múlt század végi színpadi látványvilághoz igazodik: Csongor huszáros ifjú, Tünde a hosszú fehér leplekben igazi delnő, Ilma magyaros ruhájú szolgáló. Ezeket a hagyományos elemeket egyébként feltehetően nem komolyan, csak a színházi múlt imitációjaként használja az előadás. Ezzel a legnagyobb kontrasztot a csillogó ruhás, a neonszínűre festett égnek álló hajú nemtők alkotják (akik ennek megfelelően dalaik harmóniáival is megkülönböztetik magukat a népzenei alapoktól).

Szerepek

A Csongor és Tündében a szerteágazó cselekmény miatt több olyan epizódszerep van, amely a dramaturgiai átdolgozás során különösebb veszteség nélkül kihagyható, másokat pedig össze lehet vonni. A veszprémi előadásban például Blaskó Péter játssza a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós, sőt, az Ej szerepét is. Korábban már felvetettük azt a gyanút, hogy Blaskónak mintha azért jutnának ezek a szerepek, mert idős Csongorként - az elvérző koncepció miatt - alig marad dolga a színen, elvégre a végtelenségig nem szemlélgetheti tétlenül saját álmát.

Amikor a színész az előadáson belül másik szerepbe lép át, nézőként önkéntelenül logikai kapcsolatot keresünk a két figura között, még ha ez színházelméletileg nem indokolt is. A három vándor szerepének felvétele logikailag megmagyaráz-ható, hiszen az álomban a sokat tapasztalt öreg Csongor felmutathatja ifjúkori önmagának a pénz, a hatalom és a tudás csalóka ígéretét. Ez a színjátszás legősibb rétegét idéző szerepfelvétel-szerepleadás egyébként az előadás kifejezetten élvezetes és értékes részei közé tartozik. Blaskó magára kap egy köpenyt, s kezében pénzeszsákkal ő lesz a Kalmár. A zsákot hátradobja, leveti szerepét, s már repül is kezébe a kard, amellyel a Fejedelmet játssza, végül egy koponyát emelgetve Tudósként oktatja Csongort. Blaskó ebben a részben tényleg játszik, élvezi a karakterek különbözőségének megmutatását.

Hiába keresnénk azonban a logikai kapcsolatot az Ej szerepének felvételekor. Igaz, Vörösmarty fenti szövege az „Éj gyász asszonyának", azaz nőnek festi le ezt a szerepet, de miért ne vehetne fel férfi színész női szerepet is? Sokkal nagyobb baj viszont, hogy Blaskó, a kitűnő színész a híres monológot érdektelenül és értelmetlen pátosszal deklamálja. A hosszú fekete lebernyegből csak az arca látszik ki, így Blaskó arcát és hangját kölcsönzi a kozmikus Sötétnek. A szélesen elterülő fekete kelme szinte kínálja magát, hogy megmozdítsák, felhasználják a kifejezésre, s hullámzó, fortyogó vagy nyugalmas sötétként kísérje a monológot, de Blaskó ehelyett lecövekelve áll, és a jelentőségteljes strófák unalmas fölmondása súlyos törést okoz az előadásban. Az Ej és Mirigy szerepe is összevonható, hiszen Csongor világában mindketten a *nemlétet* képviselik - ám míg az Ej a természet érzelem és érdek nélküli megtestesítője, addig Mirigy sajátossága a gyakran kicsinyes ártani akarás. A debreceni elő-adásban Kakuts Ágnesnek jobban áll az előbbi rideg szerep, Mirigyként nem vibrál benne eléggé a rossz, inkább csak magában fortyogó szipirtyót alakít. A veszprémi előadás Mirigy szerepét jóval könnyedebben fogja fel, s Bajcsay Mária a szórakoztató önironikus gesztusok mellett a csúnyaság erotikáját is képes megmutatni.

Az egyik jelenetben egyszerre gonosz boszorkány és vonzó leányalak, s miközben irtózunk tőle, azt is elhisszük, hogy Csongor képes őt árkon-bokron át követni.

Értelemszerű szerepösszevonás, hogy a veszprémi Tündét alakító Szorcsik Viktória alakítja Ledért is. Mirigy mesterkedése

Horváth Réka (Tünde) és Oláh Zsuzsa (Ilma) a debreceni előadásban

ugyanis olyan csábító nőalakot állít Csongor elé, aki viselkedésében ugyan nem, de vonásaiban emlékeztet Tündére. Ledér és Balga jelenete Veszprémben felszabadult vásári bohóckodás, a debreceni Ledér, Szoták Andrea azonban tragikusabb hangot üt meg, ahogy az ágyra heveredve kiábrándultan és kissé már hibbantan dünnyögi maga elé: „Pesten jártam iskolába, térdig jártam a rózsába..."

A veszprémi Szorcsik Viktóriánál „tündésebb" Debrecenben Páris Noémi, aki alkati légiessége mellett a szerepben a gyermeki vonásokat is érzékelteti. Páris - mai színpadokon egyre ritkábban tapasztalható módon - bátran vállalja a hagyományosan szép, klasszikus hangvételű szövegmondást. Az alakítás azonban nem lépi át az egyszerű szépség tartományát, nem mozdul el az egyediség felé. Páris Noémi szövegmondását hallva egy idő után mintha már nem is annyira Tündében, hanem inkább Vörösmarty szépen tolmácsolt költői nyelvében gyönyörködnénk.

Nagy kérdés persze, hogy a két címszereplő alakja mennyi egyediséget tesz lehetővé és enged meg. Valójában sem a veszprémi, sem a debreceni Csongor nem hagy mély nyomokat az emberben. A veszprémi Gazdag Tibor az előadás nagy részét ugyanabban az üres, naiv-lelkes hangvételben játssza. Ez egy darabig akár indokolt is lehet a hagyományosra hangszerelt alaknál, ám Gazdag a nagy kiábrándulás és a teljes összetörés után sem fedeztet fel velünk új dimenziókat a figurában. Parászka Miklós debreceni rendezése eleve kiábrándultabb, intellektuel Csongort állít elő, ám Sebestyén Aba sem tud felrajzolni érzékelhető ívet a szerepben.

Veszprém egyértelműen elviszi a pálmát az ördögfiak tekintetében: a három fekete tarajos és ruhás figurában (Magyar Kinga, Koscsisák András, Ye Yinsen) megfelelően érvényesülnek a félig emberi, félig állati vonások. Ezek a szerepek a szövegből adódóan folytonos kavargást, mozgást, dinamizmust feltételeznek, s a színpadon való állandó föl-le rohangálást (mint Debrecenben) csakis a tánc eszközeivel lehet értelmesen helyettesíteni. A dinamikus zenére koreografált (Horváth Csaba) mozdulatsorokban a twist és a népi tánc jól megfér egymás mellett, s a három színész végig maximális erőnléttel teljesít. A rendezés Magyar Kinga, Koscsisák András és Ye Yinsen esetében jól koreografálta a rövid, egymás szavába vágó szöveges részeket is, amelyeknél a hangzás egy idő után sokkal fontosabbá válik, mint a szavak értelme, hiszen a kurta mondatok a mozgások ritmusának alkotóelemévé válnak. Hab a tortán, hogy a három színész mindezek mellett még komikus arcjátékát is a szerep szolgálatába állítja. Nem az ő hibájuk, hogy a veszprémi előadás döcögő második részét is nekik kellene újra és újra feldobniuk, ám addigra energikus táncukból elfogy az ötlet, s a közönség ugyanazt tapsolja meg, amit az első felvonásban már látott.

Nem sok fantáziára utal, hogy Debrecenben csövesek(?), intézetisek(?) lesznek az ördögökből. Mindig ez a legkézenfekvőbb megoldás: régi drámák ördögeiből csináljunk mai rossz fiúkat. Ám az ördög nemcsak arról ismerszik meg, hogy rossz, hanem arról is, hogy nem ember, s speciel Vörösmarty ördögfiai elég egyértelmű animális tulajdonságokkal is bírnak. Éppen ezért minden dramaturgiai igyekezet ellenére sem sikerül szervesen elhelyezni e három figurát a debreceni előadás világában.

*Az **ördögfiak és Balga Debrecenben:** Ottlik Ádám, **Maday Gábor, Várnai Szilárd és Mihályfi Balázs (Máthé András felvételei)***

Mind a veszprémi Nyirkó István, mind Mihályfi Balázs Debrecenben jól „muzsikál" Balga szerepében, azaz folyamatosan biztosítja a nézői figyelmet életben tartó jókedvet. Nyirkó alkatilag a szerepre termett jó kedélyű atyafi, míg Mihályfi Balázs sokszínű komédiázással teremti magát Balgává. Mihályfi nem a vaskos, népies figurát játssza, inkább annak természetes humorú „urbánus" változatát. Pontosan és koncentráltan ülteti el a poénokat, s ha a szöveg nem elég vicces, arányosan rásegít egy-egy hangsúllyal, hangszínnel vagy mozdulattal.

Csongor és Balga, illetve Tünde és Ilma kapcsolata tükrözi az egész darab esztétikai kétarcúságát: emelkedettség és vulgaritás, az emberi lét univerzális tragikuma és földhözragadt nevetségessége alkot természetes egységet. Vándorfi László rendezése könnyedebben fogja fel ezt, bátrabban, felszabadultabban játszik az ellentétes minőségekkel. Örvendetes, hogy a debreceni elő-adás sem mulasztja el a komikum kínálkozó lehetőségeit, de hangvétele - nagyobb léptékű célja miatt - jóval komolyabb a veszpréminél. Jól hangzó fordulattal azt mondhatnánk, hogy a két előadás erényeinek össze-gyúrásával létre lehetne hozni egy „igazi" *Csongor és Tündét, de...* ez korántsem lenne igaz. Valójában két újabb részeredményt kaptunk a Cs & T-probléma megoldásához.

Jooób Sándor

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (debreceni Csokonai Színház)

Díszlet-jelmez: Dobre-Kóthay Judit. Zene: Könzcey Árpád. Mozgás: Nagy György. Dramaturg: Töreki Attila. Világítás: Lezó András. Rendező: Parászka Miklós
Szereplők: Sebestyén Aba, Horváth Réka/Páris Noémi, Mihályfi Balázs, Oláh Zsuzsa, Kakuts Ágnes, Garay Nagy Tamás, Csendes László, Csíkos Sándor, Várnai Szilárd, Maday Gábor, Ottlik Ádám, Szoták Andrea.

(Veszprémi Petőfi Színház)

Díszlet: Horgas Péter. Jelmez: Rátkai Erzsébet. Koreográfus: Horváth Csaba. Zene: Rossa László és a Méta együttes. Rendezőasszisztens: Mérész Ildikó. A rendező munkatársa: Kőrösi Csaba: Rendező: Vándorfi László
Szereplők: Blaskó Péter, Gazdag Tibor, Szorcsik Viktória, Bajcsay Mária, Nyirkó István, Magyar Kinga, Koscsisák András, Ye Yinsen, Szabó Judit, Jámpa Krisztina, Kovács Kata, Viczián Julianna.

SZIRTES ÁGI ÉS VARGA ZOLTÁN

EMBERTÁRGYAK

Sátán figurája Egressy Zoltán *Portugál* című darabjában jól ismert archetípust képvisel: ő a csendes részeg, aki csak amolyan „tereptárgyként" van a színen - dialógusokra (pláne nagyobb erőfeszítést igénylő mozgássorokra) csak ritkán futja erejéből. Varga Zoltán játéka csaknem egymást kizáró tulajdonságokat rendel Sátán alakjához, ezért az előadásban e sablonos figura nem mint semleges „terep-tárgy" jelenik meg, hanem megtestesült oximoronná válik: légies, angyalarcú véglénnyé.

Sátánt egészen a gyilkosság jelenetéig önmagába zárja részegsége: többnyire a sarokban ücsörög, rezzenéstelen arccal, semmibe révedő tekintettel. A krimó e szeglete érzékelésének kizárólagos birodalma: a körülötte zajló események többnyire már nem érnek el tudatáig, szemmel láthatóan még azt sem fogja fel, hogy Jucika hosszan megcsókolja őt. Végtelenül passzív; csak akkor beszél, ha kérdezik, és csak akkor cselekszik, ha erre valaki felszólítja: amikor Csipesz „közhasznúra" hívja, a Kocsmáros sörösrekeszeket cipeltet vele, vagy Retek (a gyilkosság után) hazaküldi. (No meg ha megjelenik előtte egy fröccs, melyet remegő kézzel, mohó nyeldekléssel tölt magába.)

De e letompult agy, a semmibe révedő tekintet *nem üres.* Olyan inkább, mintha Sátán egy külön világot alkotna önmagában (igen, azt hiszem, Sátán egy önmagába omló, befelé zuhanó csillag, egy fekete lyuk): saját köreit futja gondolatban, egy másik univerzumban, egy másik térben és időben (időtlenségben). Ezért nem tud mit kezdeni a „reális" (azaz a többiek számára közösként létező) térviszonyokkal. Amikor törzshelyét odahagyva távozni készül, vagy a sörösládákért megy, Sátán képtelen kiismerni magát a kocsmában: tétován keresi a helyes utat, a megfelelő ajtót. A helyzetet persze súlyosbítja, hogy szemmel láthatólag saját testét sem uralja: feje és karjai finoman remegnek, felsőteste minduntalan másfelé indulna el, mint lábai.

Néha mégis felszakadozik az érzékszerveit eltompító sűrű köd, és Sátán felfigyel az őt körülvevő világ történéseire, kiismeri magát koordinátái között. A közelben iszogatók fröccsét például csalhatatlan ösztönnel képes betájolni, miként a pörköltet faló Kocsmáros tányérját, pontosabban a tányér tartalmát is: nagyokat nyelve tányértól szájig követi minden egyes falat útját. Felfogja a gyilkosság tényét, sőt, még egy vallomásra is futja erejéből: Bittner soha nem verte a gyerekét, ő verte Borit. (Megjegyzem, ez elég hihetetlenül hangzik, hiszen Sátán kocsmabeli viselkedése alapján inkább feltételezhető, hogy a légynek sem képes ártani, nemhogy gyereket verni.) A letisztult pillanat, valamint Bittner és Sátán similabdás-vattacukros ácsorgása a pult mellett (amely egymás mellé rendeli a két figurát, kiemelve, mily fatális véletlen teszi Bittnert áldozattá) az előadás „újítása": Egressy darabjában Sátán nincs jelen a gyilkosságnál.

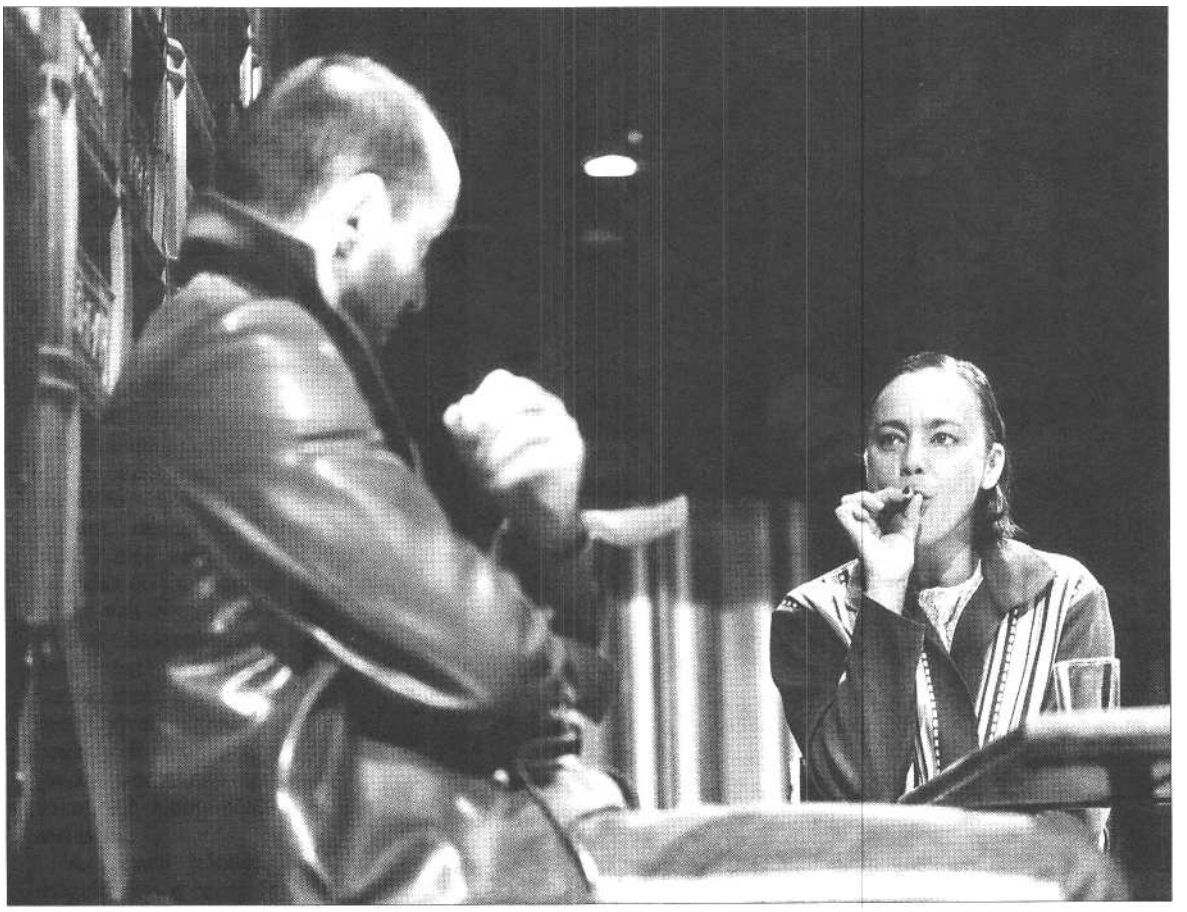
A véglények valahol félúton vannak az antropomorf lét és a tárgyak között, ezért aztán a tárgyak minduntalan fel-lázadnak ellenük. Sátán ellen fellázadnak tagjai (ezek mindegyike külön életet él), a tér (mely valahogy mindig elhajlik), több jelenetben pedig heroikus küzdelmet vív a sörösládákkal - burleszkfilmekre emlékeztető, precízen kivitelezett ügyetlenséggel. Már-már elejtené a halmot, de az utolsó pillanatban végül mindig megmenekülnek a rekeszek, fittyet hányva a gravitáció törvényének. (Illetve egyetlen alkalommal mégis megtörténik az esés - Sátán a rekeszeket ölelve kitámolyog a színről, majd kisvártatva üvegcsörömpölést hallunk.)

A tárgyak makacsságának van egy másik (felejthetetlen) áldozata is, Szirtes Ági Jucikája (a színlapon és a dráma-

Sátán: Varga Zoltán

szövegben: Asszony). Jucika és Sátán külön-külön is kénytelen megküzdeni a tárgyakkal, az utolsó jelenetben pedig mindketten halál-ra rémülnek a Csipesz ajándékát rejtegető zsáktól. (Ezek a „harcok" csak az előadásban szerepelnek, a megjelent szövegben nem.) Jucikával a biciklije babrál ki rendszeresen, noha ezt csak a tóparti jelenetben láthatjuk színről színre: nem csupán a leszállás okoz neki gondot, de az eldőlt bicikli alól való kikászálódás is. Oly hosszú időre van szüksége a vázzal összegabalyodott végtagok kiszabadításához, hogy közben férjével megbeszélhetik közös életüket, a jövőre vonatkozó terveket, sőt, a napi bevásárlást is.

A tóparti jelenetet megelőzően a robaj és a robajt követő káromkodás mint afféle rejtélyes *epitheton ornans* kíséri vagy inkább megelőzi Jucikát: az első *entrée* után már elég a színfalak mögötti zuhanás hangja, s mindannyian rögtön „kapcsolunk" Ő érkezett. (Szirtes Ági már akkor derültséget csal elő a nézőkből, amikor fizikai valóságában még nincs is színpadon.) Az Asszony kocsmai tündöklésének jelenetei nagyjából azonos koreográfia szerint zajlanak, és (Sátán taktikáihoz képest) a tér-rel való küzdelem, valamint a fröccskunyerálás és ivászat újabb stratégiáit prezentálják. Sátán lassan lépked a körülötte örvénylő világban, mintha kavics volna, amelyet finoman görget a víz - Jucika nem bízza magát a tér sodrására, ehelyett inkább szigeteket keres magának, ahol időlegesen megvetheti lábát.



Jucika: Szirtes Ági (Lengyel Ferenccel) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Az első ilyen sziget a söntés. Jucika a kinti esést és káromkodást követően határozott léptekkel csörtet a kocsmába, ám a pultnál váratlanul megtorpan: egyenes derékkal, mereven áll, majd - miközben lenyalt frizuráját kislányos zavarral a füle mögé simítja - fröcsit rendel. (E lecövekelések alkalmával újra és újra megcsodálhatjuk ruháit: a csíkos kardigánnal kombinált színes otthonkát, a mindkét térdén kiszakított nejlonharisnyát - azok a fránya esések -, valamint a bal karján fityegő üres cekkert.) A következő elérendő stabil pont rendszerint valamelyik törzsvendég asztala, ahol rögtön izgatott fecserészésbe kezd: az Asszony - Sátán ájultságával ellentétben - sziporkázik, ontja magából a kérdéseket (a választ rendszerint meg sem várja/fel sem fogja), mosolyog, kacérkodik, csókokat oszt. A részegség okozta érzékszervi bizonytalanság egy másik alakzata ez: a külvilágtól való teljes elszakadás és befelé fordulás helyett e kapcsolat aktív színlelése.

Az előadásban Sátán és Jucika figuráját összefűzi, egymással párhuzamossá teszi az állandó részegség állapota, amelyet Szirtes Ági és Varga Zoltán - játékuk különbségével - a bódulat két, egymást kiegészítő pólusává árnyal. Az Asszony egyfajta felfokozottsággal lendül túl tehetetlenségén: a céllövöldét például oly heves mozdulatokkal rendezi át, hogy közben szétveri; a kocsmaközönség (olykor csak vélt) kedvességére bűbájos mosolya a válasz, locsogása pedig már-már az üvöltés határait súrolja. De Jucika mégsem ordináré: közönségességébe mindvégig gyermeki ártatlanság vegyül (főleg amikor férjével beszél, vagy róla monologizál). Sátán másfajta véglény - mozgásra és kommunikációra képtelen, legfeljebb csak az alkohol, némi pörkölt reménye vagy egy-egy hangosabb veszekedés képes felkelteni figyelmét. Varga Zoltán arckifejezései és mozdulatai révén csavar egyet e vegetatív létezésen, és líraivá, jámborrá színezi Sátán figuráját: szelíd arcú lényt látunk, aki - amikor közlekedni próbál - a delírium imbolygó táncát lejti.

Hőseink elérték a tárggyá válás küszöbét, s ez a tárgyakkal való küzdelem mellett mindkettőjük esetében a szemléltetőeszközként, kirakati érdekességként való szerep-lést is magába foglalja. Sátán és Jucika más-más módon kerülnek a figyelem keresztttüzébe, „a különbség árnyalása az azonosban"-elv (lásd a mámor különfajta nemeinek bemutatása) ezekben a jelenetekben is érvényesül: a ládákkal ácsorgó Sátán rövid időre az Elvált Férj prototípusává válik, anélkül, hogy érzékelné a kollektív bámulás tényét - az Asszony viszont önszántából, boldogan megy az utcára, hogy flancos cipőjében a többiek gyönyörűségére parádézzon. Es persze nézői tekintetünk számára mindketten végig ittas kábulatot szemléltető karikatúrák; ugyanakkor mégsem válnak szubjektumból objektummá (a megfigyelés puszta tárgyaivá), mivel az előadás (különösen Sátán és az Asszony, de például a Kocsmáros esetében is) jócskán enyhít Egressy Zoltán drámájának undok perspektíváján. A drámában a szereplők afféle morbid bogárgyűjteményre hasonlítanak: Egressy típusokat szúr gombostűre, és sajnálkozó/utálkozó pillantást provokál (íme, az isten háta mögötti Irgács lakói: ostobák, tehetetlenek, kisszerűek). Az előadásban viszont - a színészi játéknak, valamint a rendező és a drámaíró együttműködésével létrehozott változtatásoknak köszönhetően - nem (le)sajnáljuk az alakokat, inkább a másság provokálta kéjes öröm közepette elfogadjuk: igen, ők ilyenek.

Schuller Gabriella

BEVEZETŐ

A színház nagy alkotói közül aligha volt még valaki a XX. században, aki olyan radikálisan, egyszersmind azonban nem felületesen, hanem mélyen és komplexen gondolta volna végig a színház autonóm művészet voltának problémáit, mint Gordon Craig. A hasonló törekvésű színházművészekkel együtt ő is az irodalommal szembeállítva akarta emancipálni a színházat, ám tőlük eltérően nem a dráma leértékelésével tett erre kísérletet, hanem két egyenrangúan autonóm művészet elvi elkülönítésével. Ha voltak is naiv észleléselméleti érvei a dráma és a színház szétválasztásának szükségessége mellett, Craig nem a dráma puszta színházi nyersanyaggá és eszközzé degradálása révén képzelte el a színház szuverenitásának kibontakozását, ellenkezőleg: a drámát a befogadó képzeletében tökéletesen kiteljesedő művészetnek tekintette, amelyet a színházi realizálás csak korlátozna. Az a tiszta színház, amelyről Craig álmodott, nem vált az európai színházművészet fő tendenciájává. Ami pedig azzá vált, a drámát leértékelő, merő nyersanyaggá és eszközzé visszaminősítő gyakorlat, az Craig intellektuálisan abszolút becsületes koncepciójába aligha fért volna bele -- merő parazitizmusnak, nem autonóm, hanem a drámán élősködő színháznak minősült volna.

Fodor Géza

EDWARD GORDON CRAIG

DRÁMÁK ÉS DRÁMAÍRÓK - KÉPEK ÉS FESTŐK

Bárhová megyek, bármily értelmesek vagy tompa agyúak az emberek, akikkel találkozom, és bármekkora gonddal tanulmányozták is a színházról szóló írásaimat, újra meg újra elhangzik az örök kérdés: „Hát ön valóban kisöpörné a színházból az összes színdarabot? Valóban botránykő az ön szemében a színházi költő fogalma? Kérem, magyarázza már el, mit jelentsen ez a különös elmélet, amelynek értelmében mindaz, ami évszázadokon át jó volt, most egyszer csak rossz lett!" Minderre roppant nehéz válaszolni, és éppen mert ennyire nehéz, gyürkőzzünk neki.

Az én szememben persze az egész kérdés annyira világos, hogy már kérdésnek sem nevezhető. Számomra nyilvánvalóvá lett, hogy ha az ember valamilyen munkába fog, nem illendő, hogy kézen fogjon egy másik embert, azzal végeztesse el a munkát, és aztán az eredményt a sajátjának nevezze ki. Mindez az én számomra olyannyira nyilvánvaló, hogy a többieknek csak akkor adhatok lelkiismeretes és ésszerű választ, ha az előttem lebegő képtől eltávolodva a mások által látott képek ecsetvonásait veszem szemügyre. Ennek érdekében azonban több, rendkívül unalmas dolgot kell megvizsgálnom és taglalnom, olyan dolgokat, amelyek legtöbbünk számára maguktól értetődnek; ám ha a kérdéssel egyáltalán foglalkozni akarunk, ez, úgy lehet, elkerülhetetlen.

Iszonyodom attól, hogy beleüssem mások orrát a tévedéseikbe, kivált ha a művészet készséges befogadóiról van szó, hiszen szellemi képességeiknek a lehető legőszintébb elismeréssel adózom. Amellett a legkevésbé sem szándékozom bebizonyítani, hogy, mondjuk, *a III. Richárd* nézőinek - bármi okból fáradtak el a színházba - kár volt odamenniük.

Képzeljük magunk elé azt a húsz embert, aki ott ül egy londoni színház nézőterének első sorában, és kérdezzük meg tőlük, miért vannak itt. Öten így felelnek majd: „Én ... úr játékát akarom látni." Hárman azt mondják: „Olyan csodás ez a dráma, mindig örömmel hallgatom." Ketten kuncogva kijelentik: „Fogalmunk sincs, miért jöttünk el, de a színházban olyan jó!" További kettő úgy érzi, megjelenésével a színészek és a közönség iránti valamilyen fajta kötelességének tesz eleget; a maradék nyolc pedig többféle alapos és egymásnak ellentmondó okkal magyarázza jelenlétét.

Egyikük azt állítja: őt a lehetetlen szele csapta meg, az egész vállalkozás rideg képtelensége vonzza. (Remek ítélőképességre valló válasz!)

A másik kijelenti: miután egész napját unalmas, földhözragadt emberek között kellett töltenie, érdekes változatosságot jelent számára, hogy egy nagy csapat ember csendesen ül a helyén, és nézi, amint a színpadon a színészek és a díszlet valami másnak adják ki magukat, mint amik.

Itt van aztán a harmadik, a kritikai érzékkel megáldott néző, aki olvasott róla, hogyan helyezte Shakespeare-t új megvilágításba Edmund Kean fel-felvillanó géniusza, hallotta, hogy a Kemble család a „klasszikus" iskolához tartozott, míg Charles Fechter romantikus színész volt, továbbá végiglapozta a színház történetét is, amely az első kétezer évet két oldalon elintézi, és csak Shakespeare korától hajlandó elmélyülni a részletekben - nos, ez az ember azért jött el, mert valahogy az az érzése, hogy nélküle nem lenne teljes az egész ceremónia, elvégre ő egyike a kevés beavatottnak, aki mindent tud, ami tudható.

Mellette meg ott ül az ifjú hölgy, aki egész nemére jellemző kivételes fogékonysággal *mindent* látni akar, ami egyáltalán látható, sőt, ha kell, akár többet (vagy kevesebbet) is, és ki merné tagadni, hogy ritka érzéke van a „több" iránt, és óhatatlanul fel is karolja, ha találkozik vele?

Őmellette foglal helyet a zsémbeskedő, aki csak muszájból jár színházba, de - legalábbis szerintem - éppen ő az, akit a látottak a legmélyebben érintenek. Mindazonáltal, mihelyt lement a függöny, rögtön kijelenti: tévedés volt az egész, mindent másként kellett volna csinálni. „A színészek merevek voltak, mint a fabábuk - mondja -, nyoma sem volt bennük az életszerűségnek." Rámutat, hogy a díszletfalak imbolyogtak, zsörtölődik, amiért a kísérőzene az egész hatást lerontotta, és felháborítja a fények illúzióromboló villogása. Azt azonban, hogy miféle illúzió is az, amelyet itt leromboltak, képtelen meghatározni. A többiek, akik ott foglalnak helyet az első sorban, lelkesen tapsolnak, és mindennel igen elégedettek, ő azonban tovább háborog és zsémbel, egyre csak azt hajtogatva, hogy „egész másként kellene csinálni".

Láthatjuk tehát, hogy minden egyes férfit vagy nőt más ok hozott ide, mindegyik másként értékeli a látottakat. Igy áll össze az a bizonyos, egyetlen eszmét megtestesítő,

úgynevezett „közönség", amelyet a színész egyetlen emberként fog fel, és amelyet nekünk is el kell fogadnunk „eszményi nézőként".

Egy dolog vitathatatlan: ezeket az embereket valami ellenállhatatlanul vonzza a színházba. Mint ahogy azt is el kell ismernünk, hogy a húszból tizenöten azért jöttek el, mert látni akarnak valamit. Akár még azt is elfogadom, hogy mind a húszan kíváncsiak valamire. Hiszen listánk első öt szereplője, az a bizonyos öt ember, aki Shakespeare kedvéért jelent meg, többékevésbé elismeri, hogy színpadon akarta látni, elvégre ha nekik úgy tetszik, bízvást csatlakozhattak volna ahhoz a sok-sok ezer emberhez, aki otthonában ülve csendesen olvasgatja Shakespeare drámáit, és ekként a művek minden csodás, bámulatos részlete a lelkük színpadán elevenedik meg, vagy azokhoz, akik társas összejöveteleken közösen olvassák fel a szövegeket.

Így hát meglehetős biztonsággal állíthatjuk, hogy azok, akik eljöttek, egytől egyig *látni* akarják a drámát, és ez a vágy szenvedélyesség dolgában bármilyen más emberi vággyal felveszi a versenyt. Az ember akkor hisz, ha lát. Számtalan bizonyíték szól e megállapítás mellett; jó néhány most is éppen felmerül önökben, anélkül, hogy nekem ki kellene térnem rájuk. Így hát most joggal tehetjük fel a kérdést: helyes-e, ha megadjuk az embereknek, amit kívánnak, és aminek kedvéért színházba járnak?

Az emberek azért mennek el a színházba, hogy lássanak valamit; tehát meg is kell hogy kapják, mert csak akkor fognak kielégülni. Éppen ezért én azt állítom: ha tisztességgel ki akarjuk elégíteni szemüket - és ezáltal egész lényüket -, semmiképpen sem illendő látásukat - ezt a roppant érzékeny szervet - és őket magukat összezavarni oly módon, hogy egyidejűleg a fülüket is megrohamozzuk zenével vagy szavakkal, problémákkal ostromoljuk szellemüket, és szenvedélyekkel dúljuk fel testüket.

Hogy mondanivalómat világosabbá tegyem, válasszuk példaként *a Macbethnek* azt a részét, amelyben a hős belső erőforrásait mozgósítva Duncan király meggyilkolására készül. Ide-oda bolyong vár-kastélya sötét folyosóin. Mögötte árnyék-ként mozog egy szolga; újra meg újra elhaladnak egy ablak előtt, és lelki szememmel látni vélem, ahogy Macbeth hosszan kimered rajta a pusztára. Aztán tovább kering, majd megpihen egy kőpadon. A szolga hunyorgó fényű lámpással a kezében ránéz, Macbeth pedig visszanéz rá, aztán ismét fel-alá járkál, rója a folyosót; fél, nehogy egyedül kelljen maradnia. A feleségére gondol, és ez még inkább elrettenti a magánytól. „Szólj az úrnődnek, rázza meg a csengőt, / Ha kész az italom..." A szolga elsiet, Macbeth tovább kóválygyog a folyosókon. Felajzott lelkiállapotában feleségét képzeli a szolga helyébe, és mindjárt jobban érzi magát; végre van közönsége. Összeszedi a bátorságát, a vágy felizzik benne. Igen, el fogja végezni a tettet. A szolga visszatér, ő egy pillanatra megretten, összerezzen: ,,...menj aludni."

Elnézi a fáklya fényét, ahogy a lépcsőn lefelé táncolva egyre kisebb és kisebb lesz - először láng, aztán egyszer csak fénysáv, villanás:

Tőr az, amit ott látok? Markolattal
Kínálja magát. Jöjj, hadd kaplak el!
Nem, nem sikerül. Pedig itt ragyogsz!
Végzetes kép, nem fog el a tapintás
Éppúgy, ahogy a látás? Vagy csupán
Lelki tőr volnál, üres képzelődés,
Melyet a tüzes agyvelő vetít ki? De
hisz itt vagy, oly kézzelfoghatóan, Mint
ez, melyet kirántok:
Oda mutatsz, ahova megyek és
Amit ragadtam, épp olyan a fegyver.
Szemem a többi érzék betege,
Vagy mindegyiknél különb: egyre látlak
S vért izzad a markolatod s a pengéd,
Mely előbb tiszta volt. Nem, nem lehet: csak
A véres munka szoktatja magához A
szememet. - Most halottan hever A fél föld
és rémképek gyötrik a Függönyös álmot,
boszorka-had áldoz A sápadt Hecatének, és
a csontváz Halál, melyet fölvert óraüvöltő
őre, a farkas, lopakodva, így,
Tarquinius rabló lépteivel,
Megy, kísértetként, a célja felé.
Te, szilárd föld, ne halld, hol jár a lábam,
Mert a köveid is kifecsegik
S megtörik az éj néma iszonyát.
De ő csak él, míg fenyegetem - ó,
A tett tüzére jeget fúj a szó!
Csengő szól
Megyek s megvan; a csengő tettre hív.
Ne halld, Duncan: a hang, mely idekongott,
Az eget nyitja eléd, vagy a poklot.

És most nézzük, mire is akarok kilyukadni. Ugyanez az elgondolás, ugyanezek az alakok, ugyanezek a látomások hatékonyabban jutnak el a közönség szeméhez és azon át a lelkéhez, ha a művész elsősorban annak szenteli figyelmét, ami a szemhez szól, mintha egyidejűleg zavart szítana a tudat és a fül ostromlásával.

Macbeth e monológját akkor sem könnyű lassan elolvasni, ha szobánk csendjében, minden más hangot és látványt kiküszöbölve, teljes értékén fogadjuk be mindazt, amit Shakespeare e sorokba rejtett. Elolvashatjuk háromszor, négyszer, ötször, és csak akkor kapunk el valamit a varázslatából. Es ha valaki ezt a monológot háromszor, négyszer, ötször elolvasta, folytassa csak, olvassa végig az egész drámát, és úgy elfárad, mintha húsz mérföldet gyalogolt volna - de cserébe megérez valamit abból, amit Shakespeare meg akart éreztetni vele, ha mindent távolról sem. De azt, amit érez, mi, akik megnézzük a dráma színházi előadását, nem fogjuk megérezni.

Miközben *olvassuk az* idézett sorokat, nem vagyunk három fal közé zárva, hanem Macbethtel együtt mi is felhágunk a várkastély tetejére, tekintetünk végigpásztázza a varjakkal teli erdőket, elsiklik a hegyek fölött; leereszkedhetünk Macbethtel a pincébe, kiléphetünk a kapun, és behatolhatunk a Glamis nyirkos várának tövénél sorakozó bokrok közé. És ha Shakespeare-rel tartva *ennél* nem jutnánk tovább, nem is illenék tiltakoznom a színház három fala közé való bepréselődésünk ellen, hiszen olyan nagyon sokat nem veszítenénk. Ám olvasás közben Shakespeare-rel együtt nyargalunk a levegő vak áramlatain; a szánalom mint meztelen újszülött lebeg előttünk; látjuk a „csontváz halált", Tarquinius előttünk lopakodik rablólépteivel, ott ólálkodik körülöttünk egész idő alatt, amíg olvasunk. Halljuk a megszólaló csengőt, Duncan halálharangját, és ahogy ülünk a szobánkban és olvasunk, a csengő a messzeségből újra meg újra megcsendül. Később pedig „Holnap és holnap és holnap: tipegve / Vánszorog létünk a kimért idő / Végső szótagjáig". A szobánk körül, az ablakon túl, a fejünk fölött szüntelen vánszorognak a fogyatkozó holnapok, és mivel a színházban mindettől elesünk, bizony már nem csekély a mi veszteségünk.

Ahogy ott ülünk szobánkban és olvasunk, nem emberek és tárgyak, hanem eszmék, gondolatok vesznek körül és vesznek birtokukba. Es ha a művészet a tökély olyan csúcsaira emelkedik, hogy a puszta olvasás révén is ily felbecsülhetetlen, varázslatos értékek birtokába juttathat, akkor már-már szentségtöréssszámba megy, ha más érzékszerveink egyidejű megszólításával tudatunkat és többi érzékszervünket megzavarják, és elrekesztik előlünk e gondolatok tápláló forrását.

Ó, milyen nyilvánvaló lehetne mindez... De mivel esztelenség abban reménykedni, hogy belátható időn belül ezek a drámák lekerülnek a színpadról, jó lenne, ha legalább csak nagy ritkán adnák elő őket. Az indokra már rámutattam: a színpadon ezek a művek elvesznek számunkra.

Van azonban egy további indok is, mégpedig a következő: igenis lehetséges ugyanezt az eszmét, ugyanezt a benyomást - ha úgy tetszik, ugyanezt a szépséget és filozófiát - a nézők szeme elé tárni anélkül, hogy egyidejűleg többi érzékszervük igénybevételével megzavarnák tudatukat.

Látunk egy embert (nevezhetjük Macbethnek, bár nem a név számít), amint végigéli mind e kétségeket és szorongásokat - látunk egy embert cselekvés közben, és körülötte más alakokat ugyancsak cselekvés közben; és ha talán nem támad is fel bennünk az a fenséges benyomás, amelyet egy igazi mester (egy Shakespeare) közvetít, szemünk révén mégis tisztább benyomást nyerünk, mintha egyidejűleg más érzékszerveinket is „segítségül hívnák", mert ahelyett, hogy segítenének, most is, mint rendesen, csak összezavarnának bennünket.

Tegyük fel, hogy egy Signorelli-képet nézünk - azt a hírneves festményt a berlini múzeumban. A leghatározottabban tagadom, hogy szemünknek segítségére lenne, ha ugyanekkor teljes erőből szólna egy vonósnégyes is, vagy hogy a kép erényei jobban érvényesülnének, ha egyidejűleg valaki elszavalná nekünk *a Pán születését* - ellenkezőleg, mindez csak megzavarna minket.

Tegyük fel, hogy Beethoven *Pastorale* szimfóniáját hallgatjuk. Egyáltalán nem

hiszem, hogy bármilyen módon növelné a zenemű erényeinek élvezetét, ha egyszer-smind szénagyűjtők panorámájában gyönyörködnénk, avagy valaki kellemes hangon részleteket olvasna fel Spenser A *pásztor naptára* című költeményéből. Ellenkezőleg: mindez csak meg-zavarna minket.

De vajon kipróbálták-e ezt valaha? 0, szó sincs róla! A zenészek jól őrizték a maguk kertjét, mint ahogy ezt tették a festők is. A szín-házi emberek azonban gazdátlanul hagyták a maguk szőlőhegyét, és bárki, akinek kedve támadt rá, kisajátíthatta. Valamikor a drámaírók sajátították ki maguknak: Shakespeare, Moliére és a többiek. Aztán jött Wagner, és megtetszett neki a szőlő-hegy. Mind a mai napig tapasztalhatjuk, hogy a festő is szemezget ezzel a kis birtokkal - ő, akinek miriádnyi hold szűz terület áll rendelkezésére, amelynek egy-egy kis hányadát eddig oly elragadó tökéllyel művelte meg. Mára azonban festő is, zenész is, író is ráunt a maga hatalmas birtokaira, és így nap mint nap folytatódik a kisajátítás.

De itt vagyok én, hogy minderre rámutassak, és a színházat azok számára követeljem, akik a színházban születtek - és meg is fogjuk szerezni! Ma, holnap vagy száz év múlva - *de a miénk lesz!* Láthatják hát: nem holmi mesterkélt szenvelgés okán kívánom eltávolítani a drámákat a színpadról, hanem először is azért, mert véleményem szerint a színház tönkreteszi a drámákat, másodszor pedig azért, mert véleményem szerint a drámák és a drámaírók bennünket tesznek tönkre, azaz megfosztanak önállóságunktól és életerőnktől.

Németországban és Angliában, sőt, még Hollandiában is, ahol időnként különösen intelligens emberek teremnek, nem érik be annak hangoztatásával, miszerint én merőben ésszerűtlen módon és minden ok nélkül ki akarom űzni a színházból a drámákat és a drámaírókat, hanem ehhez még hozzáteszik, hogy *a drámaíró helyébe a festőt akarom iktatni.*

Erre a feltevésre az indítja őket, hogy történetesen számos díszlettervet vetettem papírra. Annak idején számos darabot vittem színre, és ilyenkor többnyire nem készítettem előzetes színpadterveket; és ha saját színházam lenne, nem is vetném papírra a bennem megfogant terveket, hanem közvetlenül a színpadon valósítanám meg őket.

Mivel azonban egyelőre nincs saját színházam, és szellemem nem nyugszik, amíg e terveket és gondolatokat valamilyen formába nem önthetem, arra kényszerültem, hogy a rendelkezésemre álló korlátozott eszközökkel próbáljam ki őket. Így aztán annak alapján ítélnek meg, ami a papíron látható, és Malerként (azaz festőként) ünnepelnek, a gondolkodni restek pedig nyomban felvijjognak: „Haha, hát lelepleztük e szörnyűséges összeesküvést; ez az ember csak a maga kicsinyes álláspontjáról ágál! Csak azért penderítené ki a színpadról a mi drámáinkat, hogy a helyükbe *a képeit* plántálhassa oda!"

Kosztümterv a Peer Gynthez

Nos, uraim, hadd közöljem önökkel: ismét tévedtek. Persze ebbe a tévedésbe nagyon könnyű beleesni, és nagyon nehéz kitérni előle, hiszen természetszerű, hogy azt gondolják: „Ha nem festő, akkor hát micsoda? Rendező nem lehet, mert a rendező mindenekelőtt drámaírót követel, ez az ember pedig nem igényel drámaírót." Higgyék el, tökéletesen átérzem problémájukat. Hogyan is érthetnék meg azt, ami még nem volt? Hogyan hihetnének abban, amit nem látnak? 0, mit nem adnék néhány olyan emberért, aki lelki szemével látja a látomást is, és szelleme egész hevével hisz abban, amit így meglátott! Hadd mondjam el még egyszer: a színházban nem csupán az író munkája fölösleges, ha-nem éppily kevéssé van szükség a zenész és a festő munkájára is - mindhárman tökéletesen fölöslegesek. Maradjanak csak meg a maguk vadászterületén, őrizzék csak a maguk királyságát, a színház emberei pedig tér-jenek végre vissza a maguk tartományába. Ha majd ők ismét egymásra találnak a saját terepükön, akkor és csakis akkor bontakozik ki egy olyan nagyszabású, olyan egyetemesen kedvelt művészet, hogy megjóslom: kiderül majd, hogy új vallást hordoz a méhében. Vallást, amely nem prédikál, hanem revelál; amely nem a szobrász és a festő határozott, végleges formájú képeit mutatja fel, hanem némán - mozdulatok révén, látomásokban - gondolatokat tár szemünk elé.

Így hát most már - legalábbis reményeim szerint - láthatják, hogy a színház-nak semmi köze a festőhöz vagy a festészethez, mint ahogy semmi köze a drámaíróhoz és az irodalomhoz sem. Azt is felismerhetik, hogy javaslatom a lehető legártalmatlanabb - önök közül néhányan bizonyára a lehető legbalgábbnak nevezik majd -: mindössze a mi ősi, tiszteletre méltó művészetünket szeretné visszaiktatni jogaiba. A javaslat annál is ártalmatlanabb, mint-hogy beláthatják: nyoma sincs bennem ellenérzésnek a költők vagy a drámaírók iránt, és egyáltalán: a tárggyal kapcsolatos indulataim oly enyhék, hogy igen csekély hatással lesznek *a modern színházra.* A modern színház továbbra is őrzi majd a maga állásait, és megmarad a jól ismert modern színháznak, mindaddig, amíg a festő nem lesz kissé harcosabb; akkor majd a még modernebb színház lép a helyére, mígnem sorra kerül egy másik művész - talán az építész -, és akkor majd ők ketten megvívnak az elsőbbségért, remek kis csetepaté lesz, mi, színházi emberek pedig - mint harmadik kutya - szájunkba kapjuk a csontot, és elloholunk vele. *Eccola!*

1908

A Macbeth-idézeteket Szabó Lőrinc fordításában közöljük.

Fordította:
Szántó Judit

WOYZECK-DOKUMENTUMOK

Büchner megtörtént bűnesetek alapján írta meg Woyzeckjét. *Mind Daniel Schmolling, mind Johann Christian Woyzeck esete annak idején nagy vihart kavart orvosi és jogászkörökben. Woyzeck beszámíthatóságának vizsgálatát csak hároméví tárgyalás után tudták lezárni. A vizsgálat anyagát mindkét esetben nyilvánosságra hozták. Az alábbi két peranyag a Henri Poschmann által kiadott Büchner-életműkiadás függelékében látott ismét napvilágot.*

A SCHMOLLING-ÜGY

Szakvélemény Daniel Schmolling dohánysodró iparos kedélyállapotáról, aki 1817. szeptember 25-én megölte szeretőjét.

Dr. HORN SCHMOLLINGRÓL

A harmincnyolc éves, lutheránus vallású D. S. gyanúsított hatéves korában St.-ban elvesztette apját, a dohánysodrómester S.-t. Tizenhárom éves koráig az iskolában olvasást, számolást, írást és hittant tanult. Egy ideig inasként dolgozott anyjánál, majd apja halála után megkezdte vándoréveit, és évek múltán visszatért St.-ba. Később S.-ben dolgozott, majd ismét St.-ban élt. Az 18++-as háború alatt őrvezetőként szolgált a nyugatporosz gyalogoshonvéd-regimentben, a legutóbbi hadjáratban közlegényként a negyedik gyalogoshonvéd-regimentben.

Leszerelése után, 18++. újévétől egy ideig R.-ben dolgozott, egy ottani dohánysodrómesternél. Évekkel ezelőtt ismerte meg S.-ben a dohánysodró L. özvegyét, akivel néhány évig együtt élt, és akivel két gyermeket nemzett. Ezzel az asszonnyal együtt élt mostohalánya, egy nagyjából hatéves kislány: H. L., akit apja házasságon kívül nemzett. L. özvegyének halála után körülbelül egy évvel S. elvett egy bizonyos K.-t, és egy lányuk született. A házasság három év múlva felbomlott.

Évekkel később B.-ben megkereste őt a már felnőtt H. L., aki hamarosan jó ismerőse lett, és bizalmas kapcsolatba kerültek. Az akták szerint a gyanúsított beismerte, hogy a lányt, a férjezetlen H(enriette) L(ehné)t azon a bizonyos estén egy konyhakéssel megölte. A kést találta valahol, dohányvágásra használta, és miután eszébe jutott, hogy L.-t megölje vele, magánál tartotta. A gyilkosságot megelőző utolsó három napban mindig nála volt, és - ahogy megerősítette - nem tudta a kést nem magánál tartani.

SCHMOLLING VALLOMÁSA

Nem tudta, hogy meg akarom ölni. Ha tudta volna, nem állt volna szóba velem. Éppen dolgoztam, amikor három héttel ezelőtt először jutott eszembe, hogy megöljem L.-t. Az időpontról, a körülményekről, a helyzetről, amikor ez a gondolat rám tört, semmit sem tudok mondani. Egészen hirtelen ötlött fel bennem, és magam is elcsodálkoztam azon, hogy juthat ilyesmi az eszembe, és rögtön utána arra is gondoltam, hogy magamat ölöm meg. L. megölése volt a fő gondolatom. Ha nem akartam volna megölni, akkor nem jutottam volna arra a gondolatra sem, hogy magamat ölöm meg.

Leggyakrabban akkor jutott eszembe, amikor épp láttam őt, de máskor is gondoltam rá. Különösen olyankor vált egész hevessé, mikor nálam járt és újra elment, és egyre csak hevesebb lett. Akkor foglalkoztatott leginkább, mikor nála tartózkodtam. Akkor annyira hallgatag lettem, hogy L. ezt gyakran észrevette, főleg ha kettesben volt velem. Olyankor élénkebben kezdett beszélni, így újra elmúlt a gondolat, és már tudtam tréfálni vele, vidám tudtam lenni. Amikor az alatt a három hét alatt eszembe jutott, olyan fura lett a hangulatom, olyan különösen éreztem magam - az érzést magát le sem tudom írni. Mintha magamra lettem volna mérges. Aztán újra elmúlt a borzalom, de az ölés gondolata még jobban a szívemben maradt. Néha egész mérges lettem, mikor azon kaptam magam, hogy a terven gondolkozom. Aztán megpróbáltam megszabadulni tőle, és megkértem a munkatársamat, hogy énekeljen egy kicsit. Így elillant a gondolat.

Az utolsó három hétben gyakran közösültem L.-lel. Jó idő volt, így szokás szerint kimentem hozzá esténként, és ha volt rá lehetőségünk, szeretkeztünk. Ez nem minden látogatásnál történt így. A gondolat, hogy meg akarom ölni, nem akadályozott abban, hogy együtt háljunk. Nagyon szerettem, és nem gyűlöletből akartam megölni. A körülmények megváltoztatták a célomat, és nem akartam többé megölni, de a gondolat a szívemben maradt. Az eset előtti utolsó hétfőn, mikor meglátogattam, különösen heves lett. Imádkoztam az Istenhez, hogy űzné ki a szívemből. Egyedül nem tudtam megszabadulni tőle, és most már biztos voltam benne, hogy megölöm L.-t. Kedd reggel még eret vágtam magamon, hogy megszabaduljak a gondolattól, és szerdán megpróbáltam elfoglalni magam munkával, így először csak szerdáról csütörtökre virradó éjjel lett a döntés egészen biztos a szívemben. Az utolsó három napban annyira foglalkoztatott a gondolat, hogy egyáltalán nem tudtam szabadulni tőle. Szerdán újra megkértem a munkatársamat, hogy énekeljen, és én is vele énekeltem, hogy távol tartsam magamtól a gondolatot, de nem tudtam tőle megszabadulni. Így aztán hiábavalóan gyötörtem magam csütörtök éjjel. Nem voltam elég szigorú magamhoz, nem tudtam arra kényszeríteni magam, hogy elvessem a gondolatot, pedig teljesen tudatomnál voltam. Emellett, különösen éjszakánként, olyan szorongást éreztem, amit nem tudok bővebben leírni. Egészen erős lett ez a félelem a szerdáról csütörtökre virradó éjjelen, a legerősebb azonban abban a pillanatban volt, mikor L. a vacsorájáért ment a kenyéradójához; amikor bement a házba, és újra kijött. Akkor úgy éreztem, mintha egyedül kellene birkóznom a halállal. Akkor az érzés olyan heves volt, hogy ennél hevesebb már nem is lehetett volna, és ugyanolyan erős maradt, míg a gyilkosságot el nem követtem.

Mihelyt leszúrtam L.-t, abbamaradt ez az érzés. Hétfőről keddre virradóra aludtam ugyan, de minden pillanatban fölébredtem, és mindig felötlött lelkemben a gondolat, hogy megöljem L.-t. Közben erős szorongást és nyugtalanságot éreztem, ami nem hagyott aludni. Kedd reggel még mindig éreztem ezt a szorongást, és hozzá szúró fájdalmat, amitől gyakran szenvedtem, ha valami nehezet kellett emelnem. Ezek a fájdalmak az érvágás után abbamaradtak, de a félelmem nem szűnt meg. Az érvágás miatt nem tudtam dolgozni, ezért már reggel tízkor elmentem L.-hez, és ott töltöttem az egész napot, este tízig. A keddről szerdára virradó éjjel a félelmem még erősebb lett, mint előtte volt. Szerdán egész nap a szokásos munkámmal foglalatoskodtam. Estefelé a félelmem olyan erős lett, hogy még a munka is kibírhatatlanná vált. Megkértem hát munkatársamat, Boelkét, hogy fejezze be a hátralévő munkámat, és a ligeten keresztül L.-hez mentem. Szerda este még erősebb indíttatást éreztem arra, hogy megöljem, csak mintha valaki odasúgta volna: „hagyd holnapig!", ezért nem történt meg ezen az estén. A rákövetkező éjjel, szerdáról csütörtökre szinte szemhunyásnyi nyugalmam se volt. Olyan heves félelem tört rám, hogy nem tudtam, mitévő legyek. Verejtéket szülő, leírhatatlan félelem. Könyörögtem Istenhez, hogy űzze ki lelkemből a gyilkosság gondolatát, de ez semmit nem segített. Nem tudtam többé szabadulni a gondolattól. Biztos voltam benne, hogy ezt nekem meg kell tennem, és egész

erősen elhatároztam, hogy a gyilkosságot tényleg véghezviszem. Bárcsak lett volna egy bátyám vagy egy közeli rokonom, akivel megoszthattam volna, mi megy végbe bennem, de egy idegennek nem akartam elmondani, mert bolondnak tartottak volna.

A szerdáról csütörtökre virradó éjjel olyan erősen izzadtam, hogy rosszul éreztem magam. Mivel gyengeségem napköz-ben sem szűnt meg, ágyban maradtam. Három és négy óra között meglátogatott L. egy negyedórára, és levertségemet látva azt tanácsolta, hogy járjak egyet. Majd megkért, hogy hozzak el a nővérétől egy pár cipőt, és vigyem ki neki Hasenheidébe. Megígértem, és elment. Miután a kérését teljesítettem, betértem a fogadós Pohlmannhoz, hogy felhörpintsek valamit, aztán Hasenheidébe mentem, L.-hez, ahol elfogatásomig tartózkodtam.

Egészen csütörtökig, míg a szállásomon voltam, semmit sem ittam, és teljesen józan voltam, amíg a fogadós Pohlmannhoz nem mentem. Vettem nála némi szalonnát és kenyeret, aminek egy részét elfogyasztottam, a maradékot pedig zsebre vágtam. Ittam hozzá egy pohár sört és két pohárral a szokásos köménypálinkából. Ebből a köményből öntettem magamnak még egy kis üvegbe, legfeljebb három garasért. Ebből adtam egy mészároslegénynek is, akivel az úton találkoztam, és az majdnem a felét megitta. L.-nek is adtam egy keveset, röviddel azelőtt, hogy meggyilkoltam, de én nem ittam vele. A maradékot magam ittam ki, röviddel azután, hogy leszúrtam L.-t.

Csütörtök este L.-hez mentem, mert megígértem neki, hogy elviszem a cipőt, de mivel le akartam szúrni, a nálam lévő kést útközben megélesítettem egy kövön. L. elém jött, és megkért, hogy menjünk ki a fenyvesbe, hogy tobozt gyűjtsön. Elmentem vele. Alkonyatkor egy rövid időre magamra hagyott, és az urasághoz ment. A tobozgyűjtésben én is segítettem neki, azt terveztem, hogy megölöm közben.

Többször készen is álltam már, de nem volt rá lehetőségem, mert gyűjtés közben folyton mozgott, én pedig úgy akartam leszúrni, hogy azonnal meghaljon. L. akkor visszament az urasághoz a vacsorát megcsinálni. Kértem, hogy jöjjön ki, és kísérjen el, de ő megtagadta, mondván, hogy nincs erre ideje. Olyan hosszan kértem, hogy végül megígérte, ha tud, újra kijön, ami egy félóra múlva sikerült is. Ez idő alatt a túloldalon álltam. Közben erős félelmet éreztem, és fogtam a kést, ami végig a kabát-ujjamban volt, amivel el akartam követni a gyilkosságot. Végig arra gondoltam, hogy űzze ki az Isten ezt a gondolatot a szívemből, de az csak egyre erősebb lett, és semmi másra nem tudtam már gondolni, csak arra, hogy bárcsak hamarosan kijönne, és megölhetném. Mikor L. újra kijött, a vacsorája a kezében volt. Lesétáltunk együtt a fasoron, adott egy keveset a kenyeréből, én pedig adtam neki a magammal hozott szalonnából és a nálam lévő pálinkából. Úgy tettem, mintha magam is innék belőle, de nem ittam. Olyan különös volt a hangulatom, és féltem, ezért nem akartam inni.

Megkértem L.-t, hogy egy kicsit üljön mellém, mert ülve jobban meg tudtam ölni, mint állva. Leültünk hát egy fűzfára a közel-ben, és ahogy így ültünk egymás mellett, ő balra tőlem, átkaroltam a bal karommal, és megkérdeztem: „ha én most itt meghalnék, akarnál-e velem együtt halni?" Azt válaszolta, hogy nem szabadna ilyeneket gondolnom, de hozzátette: „ha te meghalsz, nekem senki más nem kerülhet többé az oldalamra." Ahogy ezt válaszolta, a kést már kiszedtem a kabátom ujjából, és a kezemben tartottam. Akkor fogtam, és beleszúrtam a szívgödré-be, miközben azt mondtam: „most már tényleg nem kerülhet senki más az oldaladra, és itt van a hely, ahol mindketten meg akarunk halni."

A kést egyenesen a szívébe próbáltam szúrni, hogy azonnal haljon meg, és ne szenvedjen sokáig. Teljesen beleszúrtam, egészen markolatig, aminél fogtam.

Abban a pillanatban, amikor megtettem, rettenetes hangulatba kerültem, és egyáltalán nem tudom leírni, mit éreztem. Úgy remegtem és úgy féltem, ahogy korábban még elképzelni sem tudtam. Utána mintha kő esett volna le a szívemről.

Akkor azonnal kihúztam belőle a kést, de L. utánanyúlt, megállította, és azt mondta: nem szabad többet beleszúrnom. Azt válaszoltam, hogy nem őbelé akarok, hanem magamba, amire elengedte a kést. Akkor felugrottam és ledobtam a köpenyem, hogy leszúrjam magam.

Ám észrevettem, hogy az út másik oldalán három katonaforma ember jön. Leugrottam hát a kavicsos útra, és rábukkantam egy csapásra, ami az árkon keresztülvezetett. Itt át akartam ugrani, hogy az árok túloldalán leszúrjam magam. Nekimentem azonban egy bokornak, ami kiverte a kést a kezemből. Kerestem az úton, de nem találtam. Ekkor mellém értek az emberek, és én gyors léptekkel visszamentem, a sarkon jobbra. L. még mindig ugyanott feküdt, ahol leszúrtam, de gyorsan továbbmentem, anélkül, hogy megtorpantam volna. Majd lassítottam, hogy egy követ keressek, és beverjem vele a fejemet. Találtam is egy öklömnyi nagyot, de arra gondoltam, hogy nem tudnám teljesen agyonütni vele magam, és rájöttem, hogy

Georg Büchner (1830)

csak még nagyobb bűnt követnék el, ha magamat is megölném.

Közben távolról hallottam, hogy az emberek gyilkosságról beszélnek, és úgy tűnt, mintha megállítottak volna valakit, akit a tettesnek hittek. Ezért akartam inkább feladni és a bírónak kiszolgáltatni magamat. A visszaúton véletlenül megéreztem a zsebemben a pálinkásüveget, és mert nagyon különös kedvem volt, megittam a maradékot. Ahogy visszaértem, L. már nem volt ugyanazon a helyen, hanem az úton, a sövény mellett feküdt, és egy ember állt mellette, aki másokat is odahívott. Odahajoltam L.-hez, és megkérdeztem tőle: „nem én vagyok az, aki leszúrt téged?", amire egy halk igent felelt. Akkor azt mondtam a mellettem álló emberhez fordulva: „igen, én vagyok az, aki leszúrta őt!"

Mivel azt kívánom, hogy elveszítsem az életem, feladtam magam a bíróságon. Így a kivégzés büntetését elfogadom, és magamtól veszem el az életet, mert belátom a bűnömet. Még mindig nagyon várom az életem végét, és most tüstént minden szörnyű halál-nemet szívesen elszenvedek.

Még el akartam búcsúzni L.-től, egy csókot akartam adni neki, de nem engedték, és elvezettek. Éppenséggel semmi indítékom nem volt, hogy megöljem L.-t, a gondolat, hogy megtegyem, egészen magától jutott eszembe, és magam sem értem, honnan jött.

Mégis talán szándékos lehetett, mert egyáltalán nem tudtam leküzdeni.

Az egyetlen kérésem és kívánságom, hogy ne börtönbüntetésre, hanem halálra ítéljenek, mivel rászolgáltam.

A **WOYZECK-ÜGY**

A gyilkos Johann Christian Woyzeck beszámíthatósága az állami tisztiorvosi vizsgálóintézet kimutatásainak alapvetései szerint. Írta: Johann Christian August Carlus.

ELŐSZÓ

Az igazságszolgáltatás olyan döntésre készül most, amilyenről a jelenlegi generáció nagy része még soha nem hallott. Háromévi nyomozás után a gyilkos Woyzeck nemsokára a vérpadon fizet tettéért. Eme ítélkezésnek csak az érzéketlen egoista és csak a durván kíváncsiskodó elfajzott félember tud ezekben a napokban higgadtan és meggondolatlanul elébe nézni.

A művelt és érző lelkek mélyen meghatódnak, és aggódva együtt éreznek a bűnössel, akiben ők még mindig az embert, az egykori polgártársat látják. Aki osztozott velük a közös vallás és az áldásos, kegyes kormányzat jótéteményeiben, az itteni élet némely előnyében és kellemetességében. Es aki egy nyughatatlan, sivár, meggondolatlan és dologtalan életen keresztül a morális elvadultság legalsó fokán alámerült végül a sötét lázadás nyers szenvedélyében, elpusztított egy emberéletet, és most a közösségből kitaszítva vérpadon, emberkéz által kell vesznie.

Ám a sajnálat és mindazon érzések mellett, amelyek a halálbüntetést szörnyűségessé és visszataszítóvá teszik, elengedhetetlen a törvények sérthetetlen szentségének gondolata, amely sem beteges érzelgéssé nem válhat, sem grimasszá nem torzulhat. A törvény az emberiséghez hasonlóan enyhülésre és javulásra képes, de mindaddig, míg fennáll, a trón és a kunyhók védelmében szigorú mércével kell mérnie. Tudnia kell, hol védelmezzen, és hol büntessen, és minden őt szolgálótól, tanúktól és felkért szakértőktől az igazságot követelje és ne az érzelmeket.

Mint a város tisztiorvosát a Woyzeck-féle büntetőjogi eljárásban annak tisztázására kértek fel, hogy Woyzeck tudatában van-e állapotának, és ennélfogva beszámítható-e vagy sem. Nem kétséges, hogy az ez okból kezdeményezett, lelkiállapotára irányuló vizsgálat és szakvélemény döntő befolyást gyakorol a vádlott sorsára.

E körülmények miatt határoztam úgy, hogy ezt a fontos aktát, melyet eredetileg jelentősebb törvényszéki orvosi tárgyalások később kiadandó gyűjteményébe szántam, a bűnügyi hatóságok engedélyével már most nyilvánosságra hozom, és egyben hozzáfűzöm az aktákhoz az ügy átláthatósága szempontjából elengedhetetlen értesüléseket. Ebből az írásból minden tanult olvasó alaposan megismerheti a vádlott sorsát, és azokat a tényeket, amelyek kétséget ébresztenek beszámíthatóságával kapcsolatban, valamint a végső döntés okait. A lélekbúvároknak sokrétű anyagot nyújt majd a vizsgálódásra eme ember jellemének és megnyilvánulásainak különös keveréke. A jogtudós figyelemre méltónak találja majd az eljárás különös menetét, mely a vádlott kétszeres védelme és a két különböző döntőbíró egybehangzó ítéletének kihirdetése, valamint a fejedelmi megerősítés után egészen a kivégzés végrehajtásáig haladt, az utolsó pillanatban azonban egy magánszemély egyszerű feljelentésével egészen új vizsgálathoz vezetett. Nekem mint törvényszéki orvosnak szintén nagyon nehéz eme kétes lelkiállapotot megítélni, hiszen a feldolgozandó tények terjedelmét tekintve a tudomány krónikája és saját tudásom nem kielégítő. Azt remélem, hogy minden rendű és rangú olvasónak lehetősége lesz meggyőződni arról, hogy ebben az életről és halálról döntő vizsgálatban szorgalom, lelkiismeretesség és valódi igazságszeretet vezérelt.

Ugyanez az igazságszeretet és lelkiismeretesség teszi Hansel cégbírósági jogtanácsos úr kötelességévé a vádlott méltó védelmét. Noha ez ügyben ellenfelem volt, ezúttal nyilvánosan tanúsítom, hogy fáradhatatlan buzgalommal, éles eszének és tudásának teljes latba vetésével szolgálta a vádlott védelmét, és az utolsó pillanatig egyetlen kegyelmi lehetőséget sem mulasztott el a halálbüntetés elkerülésére. Egyidejűleg hálás köszönettel tartozom neki, amiért nem a védők ismert fegyverét, a szokásos vagdalkozást alkalmazta velem szem-ben, hanem, mint ahogy az a másik szak-értővel szemben művelt s tárgyukat ismerő emberekhez illik, nyugalommal és tisztességgel vitatta nézeteimet.

Mindamellett azt is remélem, hogy ennek az iratnak az olvasása a közönséget megerősíti majd abban a meggyőződésében, hogy mindazok, akik befolyást gyakorolhattak ennek a fontos jogi esetnek az eldöntésére, kötelességüket a tőlük telhető módon becsülettel teljesítették. Ha a hírhedt Fonk-ügyre gondolok, azt kell mondanom, szerencsésnek tartom magamat, amiért olyan országban élek, ahol nem tudatlan esküdtek ítélkeznek hiányos bizonyítékok alapján, sötét erkölcsi érzékük szerint élet és halál felett, hanem ahol a tények és az ítéletek, melyektől egy emberélet függ, a legszigorúbb és legsokoldalúbb vizsgálatnak vannak alávetve. Ezenfelül az elkövetőknek még egy újabb vizsgálat lehetősége is megadatik, miközben a tárgyalás nyilvánossága sem szenved csorbát.

Legyen képes ezért mindenki, aki a szerencsétlent a halálba kíséri, vagy ennek tanúja lesz, a gonosztevő iránt táplált együtt-érzését összekötni azzal a meggyőződéssel, hogy a törvény a teljesség rendjének védelmében nyer alkalmazást, s hogy az Igazságosság, mely a pallost nem alaptalanul hordozza, Isten szolgálóleánya.

Soha ne feledje magasrendű hivatását a tanár, az igehirdető és mindazok, akik a nyilvános oktatás intézményei fölött őrködnek. Azt, hogy általuk egy oly magas műveltségű kornak kell beköszöntenie, melyben lehetővé válik majd a kormányzás és törvényhozás oly bölcsessége, mely a büntetéseket még jobban enyhíti.

Vésse agyába jól a felnövekvő ifjúság a vérző gonosztevő megpillantásakor vagy a róla való gondolkodás közben azt az igazságot, hogy a munkakerülés, játék, részegség, a nemi vágyak törvénytelen kielégítése, a rossz társaság előre nem sejtve, fokozatosan bűncselekményhez és a vérpadhoz vezethet.

Végül riadjon vissza mindenki ettől a borzongató cselekedettől: jobbá válnunk lenne jobb.

Lipcse, 1824. augusztus 16.

Az 1821. évben, június hó 21-én, este fél tíz körül Johann Christian Woyzeck, negyvenéves fodrász a lakásához vezető úton egy törött kardpengével (amelynek markolatát ugyanazon a délutánon megerősítette) hét döféssel megölte Johann Christian Woost sebész negyvenhat éves özvegyét, született Ottoint, aminek következtében a nő néhány perc alatt kiadta lelkét. (...)

A gyilkost a tett után azonnal elfogták. Ő maga leplezetlenül elismerte tettét, ráismert a bírósági ülésen mind a nála megtalált gyilkos eszközre, mind a meggyilkolt hullájára, és megerősítette a kihallgatott tanúk vallomását. (...)

Az első védelmi iratok benyújtása után (1821. augusztus 16-án) a védő tudomást szerzett egy máshol megjelent nyilvános lapból arról, hogy Woyzeck korábban időszakos tébolyban szenvedett, így indíttatást érzett arra, hogy védence elmeállapotának

törvényszéki orvosi vizsgálatát kérvényezze (1821. augusztus 23-án).

Kihallgatásán (augusztus 26., 28., 29. és szeptember 3., 14.) a vádlott Woyzeck említette ugyan, hogy már harmincadik életévétől kezdve néhanapján „önfeledt" állapotba került, és egy ilyen alkalommal valaki azt mondta neki: „bolond vagy, és nincs is róla tudomásod"; beszéde és válaszai azonban kivétel nélkül figyelmességet, higgadtságot, meggondoltságot, gyors felfogást, helyes ítélőképességet és nagyon pontos emlékezőtehetséget mutat. Emellett semmiféle alattomosságot, gonoszságot, sem valamiféle szenvedély vagy képzet eluralkodását, sem indulatos ingerlékenységet nem lehetett felfedezni nála. Annál inkább morális elvadultság, a természetes érzésekkel szembeni fásultság, a jelen és jövő szempontjából pedig nyers közöny jellemezte. Az akkori kedélyállapotát jellemző tulajdonságok: a külső és belső tartás teljes hiánya, fagyos kedvetlenség, az önmaga ellen irányuló harag, az önmagába nézéstől való félelem, a felemelkedéshez hiányzó erő és akarat. Ezenkívül tettének becsmérlése, anélkül, hogy enyhítésére bármi ürügyet keresne, vagy annak kiváltó okait szépítené. Anélkül, hogy különösebb megbánás, nyugtalanság vagy lelkifurdalás nyomai mutatkoznának rajta, sorsa alakulásába érzéketlenül belenyugodott.

AZ AKTÁK ÁTVIZSGÁLÁSA KÖZBEN

Woyzeck gyanúsított kétségkívül jóravaló szülőktől származik, akik egészséges elméjüket haláluk napjáig megőrizték, és soha nem mutatták nyomát búskomorságnak vagy elmezavarnak. (...)

Miután nyolcévesen elvesztette anyját, majd tizenhárom évesen apját is, aki keveset törődött nevelésével, de nem bánt vele keményen, és tőle telhető módon gondoskodott taníttatásáról, parókakészítő mesterséget tanult. Noha mesterét és első mesterségét elhagyta, az őt akkoriban ismerő személyek tanúvallomása szerint tizennyolc éves koráig, mikor is vándorlásra adta a fejét, igen jól, nyugodtan és értelmesen viselkedett. Nyoma sem volt nála semmiféle búskomorságnak vagy elmezavarnak. Hatévi utazgatása során Wurzenben, Berlinben, Breslauban, Teplitzben és Wittenbergben dolgozott hol borbélyként, hol szolgaként. (Erről az időszakról az aktákban viselkedését és kedélyállapotát illetően semmi adat nem található.) Ezután visszatért Lipcsébe, és itt más elfoglaltság hiányában egy ideig rézmetszeteket készített, majd újságnál dolgozott, és végül újra szolga lett Barnetben, Honig kamarai tanácsosnál. Ez idő alatt - az akkori kocsis, Heuss vallomása szerint, akivel naponta együtt volt - nagyon jól, higgadtan és szorgalmasan viselkedett, semmi okot nem adott a panaszra, és nyoma sem látszott rajta a búskomorságnak vagy az elmezavarnak. Bizalmasa, a korábbi Schindell kisasszony, akivel viszonya volt, és akivel együtt laktak a vattakészítő Richternél, azt vallotta, hogy kedélye derűs volt, nem volt veszekedős vagy izgága, inkább igazán nyugodt, szerény és megértő. Később azonban, amikor a nő M. Buchendorfnál volt szolgálatban, és a férfi követeléseit - amelyek miatt Woyzeck szinte mindennap odalátogatott Barneckből, és lesben várt rá a fasorban vagy a házban - nem akarta többet teljesíteni, Woyzeck több ütést mért a fejére, és (eskü alatt vallott szavai szerint) élesen ezt mondta: „Hallod, kanári, nem leszel hozzám hűtlen." Emiatt a nő a városházán feljelentette. Néhány nappal az eset után, este tíz és tizenegy óra között a férfi kopogtatására Schindell kisasszony ajtót nyitott, mire Woyzeck a köntösénél fogva megragadta, és ki akarta vonszolni az udvarra. Közben a nő elmondása szerint egy nagy téglával, a férfi vallomása szerint pedig a kezében lévő kulccsal megütötte, miközben ezt mondta: „Te dög, meg kell halnod!" Két ütést mért a nő fejére, egy rézgaras nagyságú sebet ejtett, majd távozott. A következő napokban mostohafivére, Richter társaságában - anélkül, hogy el-

*Részlet a **Woyzeck** kéziratából a szerző skicceivel*

mondta volna neki, hogy mindez Schindell kisasszony miatt van, és anélkül, hogy fivére észrevette volna rajta az őrület akár legkisebb jeleit is - elhagyta Lipcsét. Egy Richterrel közösen megtett Berlintől Posenig tartó, tízhetes utazást követően, 1806-ban a mecklenburgi Jéna melletti grabowi csata után holland, majd 1807. április 7-én Stralsund előtt svéd fogságba esett. Stockholmba szállították, ahol svéd katonai szolgálatba lépett. Később, a finnországi hadjárat, majd IV. Gusztáv trónfosztása után az ezredét Stralsundba helyezték át. Miután a franciák lefegyverezték őket, a mecklenburgi hadseregbe került, végül pedig Svéd Pomeránia elcsatolása után porosz katonai szolgálatba lépett. Innen 1818-ban bocsátották el. (...)

Az előző vallomásának ellentmondva, egy újabb kihallgatáson részletesen elmondta, hogy 1810-ben viszonyt folytatott egy hajadonnal, bizonyos Wienberg kisasszonynyal, akivel közös gyermekük született. Azt állította, hogy a mecklenburgi csapatokkal való állomásozás közben észlelt először változást a kedélyállapotában, mivel megtudta, hogy ez a nőszemély másokkal is viszonyt folytat. (Ekkor újra Svédországba ment, és folytatta viszonyát a nővel.) A változás abban nyilvánult meg, hogy egészen csöndes lett, és olykor akár fél órára is, de gyakran csak rövidebb időre, „elmentek a gondolatai", amiért társai gyakran tréfát űztek vele. Ezek a gondolatkiesések később Stettinben összekapcsolódtak bizonyos személyek iránt érzett haraggal is. Embergyűlölete lassan általánossá vált, elhúzódott mindenkitől, és magányosan kószált a szabadban. Emel-lett nyugtalanító álmai voltak a szabadkőművesekről, és az eseményeket velük hozta kapcsolatba.

Mikor egy délután társaival a kocsmában volt, lépéseket hallott. Anélkül, hogy meggyőződött volna eredetükről, egy kísértet-nek tulajdonította azokat, mivel néhány nappal azelőtt hasonló álma volt. Nyugtalansága tovább fokozódott, mikor Stettinből a schweidnitzi és gradenzi garnizonba ment, és egy álma felfedte neki a szabadkőművesek ismertetőjeleit. Azt gondolta, ez a tudománya veszélyes, és a szabadkőművesek üldözik. Az utóbbi helyen egy este a kastély-hegyen jelenést látott, és harangszót hallott. Másszor az éjszaka közepén a templomudvaron valaki, akit nem ismert fel, barátságtalan hangon jó reggelt kívánt neki.

Lipcsébe való visszatérése után, 1818 decemberétől a gyilkosság elkövetésének időpontjáig a következő lakásai és foglalkozásai voltak, és elmondása alapján az alábbi dolgok történtek vele:

1. Steinbrückenben, ahová őt szeretője, Woost özvegye vitte, Woyzecknek semmilyen foglalkozása nem volt, segélyből éltek. Ő maga mondta, hogy állapota és a gondolat, hogy a szabadkőművesek üldözik, továbbra is változatlan maradt, és „a szíve gyakran nagyon erősen vert". (...)

2. Hatheti várakozás után Dessauba ment a beteg Samson Schwabe zsidóhoz, akit hat-hét héten keresztül ápolt. Schwabe vallomása megerősíti, hogy ha Woyzeck nem volt berúgva, értelmesen és jól viselkedett, és egyáltalán nem adott okot arra, hogy értelmét bárki kétségbe vonja. De mivel az italt szerfölött szerette, és részegen minden bolondságot elkövetett, sok olyan megjegyzést tettek rá: „Fickó, bolond vagy, és fogalmad sincs róla." Ez azonban kizárólag részeg állapotára és egyáltalán nem gyengeelméjűségére vonatkozott.

3. 1819 februárjától 1820 Szent Iván napjáig Woostné mostohaanyjánál, özvegy Knoblochnénál laktak, Warnecke házában, amelynek főbérlője, Jordan, egy italmérést vezetett. Itt Woyzeck részben Knobloch úr gyapjútárában dolgozott, részben Knoblochné ajánlásával Wehner könyvkötőnél papírmunkát végzett Volksmardorfban, részben pedig Klein könyvkereskedőnek készített illusztrációkat. Ez idő alatt a könyvelő Lang úrnak, Gerhard úrnak és a mise alatt a külföldi Benedixnek is szolgált. (...) Többen is észrevették közülük, név szerint Warnecke és Wehner, hogy szereti a pálinkát, és olykor túl sokat iszik. Jordannak is panaszkodott erről Knoblochné.

Ez utóbbi egyébként azt állította, hogy lányának viszonya volt Woyzeckkel, de mivel Woostnénak gyakran volt viszonya katonákkal, Woyzeck féltékeny lett, és többször bántalmazta az asszonyt. Annyi lármát és nyugtalanságot okoztak, hogy Warnecke óhajára fel kellett mondaniuk a lakást. Az esetet, amely erre késztette, Warnecke a következőképpen mondta el: ő, Warnecke Jordan italmérésében egyszer így szólt Woyzeckhez: „Na, Woyzeck, te harci kakas, akarsz egy pohár pálinkát?" Woyzeck erre durván válaszolt, mire Warnecke döbbenten fordult Jordanhoz a következő szavakkal: „a fickó sötétkéket fütyül", majd távozott. Ezek után megüzente Knoblochnénak, hogy ki kell költözniük, ha Woyzecket nem távolítja el a házból. Még mielőtt ez történt volna, Woyzeck több levelet is írt Warneckének, amelyek közül az egyik (ami rímel) így hangzik: „A szászok békülnének végre, de a szultán nem fér a bőrébe, verekedne még, s fortyog levébe'." Warnecke a levél olvasása közben ezt mondta: „Na, megkapja a fickó azt a verekedést, ha idejön." Mikor a konyhaajtóban álló Woyzeck, aki maga hozta el a levelet, meghallotta ezeket a szavakat, azt felelte: éppen arra várt, hogy Warnecke néhányszor megüsse. Miután az ütéseket megkapta, így felelt: „Ezt jól kigondolta, most már kvittek vagyunk, az egyik tizenkilenc, a másik egy híján húsz." Ezzel a jelenettel kapcsolatban Warnecke kijelentette, hogy Woyzeck egészen biztosan részeg volt, de ezt Jordan nem tartotta valószínűnek. Woyzeck viszont azt hitte, hogy Warnecke bolondnak nézte őt.

4. Ezt követően tizennégy napig Steinbrücknénél tartózkodott, és mivel nem volt munkája, búskomornak és bánatosnak látszott. Sapkáját mélyen a szemébe húzta, mintha szégyellné magát, és mivel rájött, hogy nem tudja kifizetni a bérleti díjat, összecsomagolta a holmiját, és...

5. ...az újságkihordó Haaséhoz ment, ahol Szent János havától 1820 Szent Miklós haváig egy padlásszobában lakott. Nappal is lámpafénynél dolgozott, éjjel pedig aludt. Papírmunkával foglalkozott, és közben Lang urat és M. Gerhard urat szolgálta. (...) Azt állítja, hogy ebben a kamrában éjjel-nappal zavarták. Beszédet hallott, noha senki nem lakott a közelben. (...) Haaséné elmondása szerint egy este merev szemekkel bámult maga elé, de különösebb lelki nyugtalanságot nem árult el. Máskor azonban az asszony látta őt este tizenegy óra körül többször lefelé jönni a lépcsőn, majd újra felmenni, közben pedig azt kiabálta: „itt jön, itt jön!", és még legalább egy órán keresztül föl-alá szaladgált a folyosón. Egyébként a házastársak állítása megegyezett abban is, hogy Woyzeck azt mondta, ez a halálát jelenti. (...)

(...) A Haaséektől való elköltözés után a saját elmondása szerint tizennégy napig hajléktalan volt, és azután...

6. ...1820 Szent Mihály vasárnapjától négy hétig - később pedig még két különböző alkalommal: 1821 újévén és húsvét vasárnapján - Volkmarsdorfban tartózkodott, Wehner könyvkötőnél. Egy helyiségben aludt Wehnerékkel, de, mint állította, itt sem talált nyugalmat. (...) Wehner egyébként semmi különöset nem vett észre rajta, különben nem tanúsította volna azt, hogy Woyzeck szorgalmas és higgadt volt, jól aludt, és nem sajnálta a fáradságot a tanulásra sem. Olykor azonban - ahogy fent már kétszer megjegyezték - egy pohárral többet ivott a kelleténél, és akkor kevesebbet dolgozott. A legfőbb gondja az volt, hogy nem tudott magának rendes keresetet találni. Megfelelő foglalkozás hiányában 1820 telének elején Woyzeck arra az elhatározásra jutott, hogy katona lesz.

7. A már említett laktanya őrmestere Pfeffer tiszthelyettesnél helyezte el, ahol az év karácsonyáig maradt, mivel elbocsátólevelét a laktanya nem fogadta el. Itt Woyzeck egy hétig Vitzhum dobossal aludt egy ágyban, és rajzokat készített Klein úrnak. Vitzhuméktól azonban több apróságot is ellopott, köztük egy kardot hüvellyel, amit azonnal visszaszolgáltatott, mihelyt követelték. Mindketten megerősítették, hogy viselkedése jó és értelmes volt, nem volt veszekedős. Hálótársa, Vitzhum, soha nem észlelt rajta nyugtalanságot vagy bármi feltűnőt, noha Woyzeck azt állítja, hogy itt is hangokat hallott, és különös álmai voltak. Miután Woyzeck Vitzhum fent említett dolgait ellopta, a vallomása szerint újból egy-két éjszakát fedél nélkül, majd néhány napot fogdában töltött, aztán...

8. ...Neumannnéhoz költözött, akinél 1821 újévétől kezdve három hétig lakott. Fodrásznak, szabónak, kartonmunkásnak és rajzolónak adta ki magát, anélkül, hogy fésűje, ollója, gyűszűje, papírja vagy ecsetje lett volna. Otthon nem dolgozott, de különben értelmesen viselkedett, és minden reggel Neumann-né lányának könyvéből imádkozott. Egyébként azt állította, hogy itt is üldözték.

Ezekben az időkben is el-eljárt a Warnecke-házba, hogy az ott lakó Woostnét az ajtó mögül meglesse. Közben gyakran összetévesztette más fehérszemélyekkel.

Egy este például Marsall béres feleségét állította meg a ház ajtajában. Mikor azonban tévedését észrevette, azt mondta: „óh, bocsásson meg, összekevertem valakivel", és hagyta az asszonyt nyugodtan elmenni. Még ugyanezen az estén megleste Woostnét a lépcsőn, és mivel az nem akart vele elmenni sétálni, Woyzeck a kezében lévő cserépdarabbal véresre verte. Az arra jövő emberek őrizetbe vették, és az azt követő nyolc napot fogdában töltötte. Itt sem tapasztalták nála semmiféle nyomát nyugtalanságnak, zavartságnak vagy meggondolatlanságnak. Szabadon bocsátása után 1821 húsvétjáig...

9. ...Haase kocsmárosnál tartózkodott. Woyzeck azt állítja, állapota tovább romlott, Haaséné szerint viszont viselkedése kifogástalan volt: csendesen viselkedett, a többi ágyrajáróval békében élt, és egyszer, mikor épp csak tizenhat Pfennigje volt, abból egy szegényt akart megvendégelni.

10. Végül, körülbelül 1821. május 20-ig a mára már halott Wittignénál kapott ágyat. Ő maga váltig állította, hogy itt is hallott hangokat, idetartozik az az elbeszélése is, hogy mikor egy törött kardot vásárolt, kiáltást hallott: „Szúrd le Woostnét!" Közben azt gondolta: ezt nem teszed meg! A hang azonban így válaszolt: „Mégis megteszed."

Ezekben az időkben történt, hogy mikor Woostné nem akart vele menni a Bosenskert fasorában, öklével úgy az asszony arcába ütött, hogy az bedagadt, és véraláfutásos lett. Röviddel ezután, mikor egy vetélytársával látta táncolni, lelökte a lépcsőn, és egy követ akart utánadobni.

Wittigné unokája, Benadt kisasszony azt tanúsította, hogy Woyzeck egy egészen rövid ideig szolgálat nélküli piaci segítőnek adta ki magát, és az utolsó időkben, mikor búskomor volt, már egyáltalán nem beszélt. A viselkedése azonban mindig udvarias, szerény és teljesen értelmes volt, bár egyszer részegen nagyon sokat beszélt, és azt is elmesélte, hogy a napokban megverte a szeretőjét.

Ezekről az időkről Warnecke azt mondta, hogy Woyzeck a vásározókat szolgálta ki akkoriban a házában, nyugodtan és beszámíthatóan viselkedett, és sem ő, sem más nem vélekedett úgy, hogy lelki beteg volna.

Wittigné halála után a gyilkosság elkövetéséig majdnem két héten át a szabadban kószált, és jó emberek segélyéből élt. Egy papírra mutogatva kért tőlük alamizsnát, mivel kérését szóban képtelen volt elmondani. Az aktákból egyébként kiderül, hogy annak ellenére, hogy Woostnénak gyakran volt viszonya másokkal, nem szakította meg kapcsolatát Woyzeckkel sem, sőt még az év húsvét vasárnapján is együtt hált vele; más alkalommal viszont, mikor Böttnerné jelenlétében találkoztak, visszautasítóan viselkedett. Arra a napra, mikor a gyilkosság történt, a Funken-hegyre ígért Woyzecknek találkát, de ígéretét nem tartotta be, hanem Böttcher katonával sétálgatott. Woyzeck gondolatai eközben végig Woostné és hűtlensége körül jártak. Aznap reggel valamilyen kitalált ürüggyel beszélni akart vele, majd a nap további részében dologtalanul lézengett. A Funken-hegyen is járt, de mivel azt gondolta, hogy Woostné úgysem jön el, csak fel-alá járkált.(...) Estefelé - azzal a szándékkal, hogy Woostnét leszúrja vele - a kardpengét egy markolatba illesztette, és mikor véletlenül találkoztak, és Woyzeck megtudta, hogy az asszony nincs a Funken-hegyen, hazakísérte. Az úton nem is gondolt a szándékára, de mikor a ház folyosóján Woostné mondott neki valamit, amitől méregbe gurult, a tettet végrehajtotta, majd a gyilkosság után szapora léptekkel távozott. Letartóztatásakor épp a tőrt próbálta eldobni, és mikor kérdésére, hogy halott-e Woostné, senki nem felelt, azt mondta: „Adja az Isten, hogy elpusztuljon. Rászolgált."

A VÁDLOTT VIZSGÁLATA KÖZBEN

(...) Ami a külsejét és a testi egészségét illeti (úgy találom): tekintete, arckifejezése, tartása, járása és beszéde teljességgel változatlan, arcszíne a szabad levegő és a mozgás hiánya miatt valamivel sápadtabb, légzése, testhőmérséklete és nyelve teljességgel természetes. (...) Észrevettem azonban, hogy testének már a kihallgatások első perceiben kezdődő remegése egyre hosszabb ideig tart, különösen akkor, ha látogatásom váratlanul éri. Pulzusa és szívverése szabályos és egyenletes, de ahányszor beszélgetéseink alatt megvizsgáltam, a pulzusa nyugodt maradt, ám szívverése erősebb és érezhetőbb volt, mint természetes állapotban. (...)

A vádlott kedélyállapotának tekintetében (...) nincs nyoma heves felindultságnak, ingerlékenységnek, feszültségnek, nyugtalanságnak és szenvedélyességnek vagy fásultságnak, dermedtségnek, elmerültségnek és csüggedtségnek. Egyszóval semminek, ami bármilyen kóros kedélyállapotra, tébolyra, őrületre vagy melankóliára és ezek bármilyen formájára, mértékére és komplikációjára következtetni feljogosíthatna. (...)

Mivel társai egyre gyakrabban űztek tréfát vele, és a tisztektől különféle meg nem érdemelt sértéseket kellett elszenvednie, valamint tervezett házasságának is egyre több nehézség került az útjába, harag, keserűség és az emberek iránti bizalmatlanság hatalmasodott el rajta. Mindig erőt kellett vennie magán, hogy barátságos legyen az emberekhez, és úgy tűnt neki, mintha mindenki bolondnak tartaná. Emiatt annyira érzékeny lett, hogy a legcsekélyebb semmiség is felingerelte. A legkisebb dologtól is, ami akarata ellen történt, egész testében remegett, de közben azért tudta türtőztetni magát. Erősebb ingerlésre azonban dühbe gurult, ami olyannyira erőt vett rajta, hogy olykor teljesen elveszítette önuralmát. Különösen a Woostnéval való veszekedések alkalmával érezte a haragnak ezt a fokát, és a gyilkosság végrehajtásakor is így hatalmasodott el rajta a düh. Anélkül szúrta agyon az asszonyt, hogy tudta volna, mit tesz. Némelykor úgy tűnt neki, elegendő ereje van ahhoz, hogy mindent szétszaggasson, és összetörje az utcán az emberek fejét, noha azok nem bántották őt. Volt egy gondolata, amelytől sokáig nem tudott szabadulni, és különösen kellemetlen helyzetekben gyakran csak ugyanarra a tárgyra gondolt, amíg végül ez a gondolat is elillant, és már egyáltalán semmire sem tudott gondolni. (...)

Igazából akkor követett el ostobaságot, mikor Winberg kisasszonyt faképnél hagyta, pedig később tisztjei is segítségére lettek volna a házasságlevél megszerzésében. Gyermekének és elhagyott menyasszonyának gondolata volt az oka nyugtalanságának, és annak is, hogy soha nem tudott megbékélni önmagával. Később Woostnéval való viszonya miatt is szemrehányást tett magának, hiszen tulajdonképpen Winberg kisasszonyt kellett volna feleségül vennie. Az is felbosszantotta, ha az emberek azt mondták róla, jó ember. Úgy érezte, hogy ez nem igaz.

A látomásairól és a többi hozzá tartozó eseményről a következőket vallotta:

Általánosságban: Mindig is hitt az álmok jelentésében, és a maga módján értelmezte is őket, amiből később sok mindent igaznak talált. A kísértetektől soha nem félt, csak a szellemek létezésében hitt. Úgy gondolta, hogy ezeket Isten küldte, hogy az emberek közt munkálkodjanak, és mindenféle változásokat idézzenek elő. Mivel élete során többször találkozott olyan dolgokkal, amelyeket a természet ismert rendjébe nem tudott beilleszteni, arra a gondolatra jutott, hogy Isten ily módon kíván számára megnyilatkozni. Nem tudta magát meggyőzni arról, hogy ezek a dolgok csupán az ő képzeletében élnek. Mindeközben a kérdéseimre beismerte, hogy olykor hangosan beszélget magával, és gesztikulál hozzá; vagy ahogy ő maga mondta: gyakran önmaga ellen küzd.

Különösen: Már vándorévei alatt hallott utazó mesterlegényektől mindenféle híresztelést a szabadkőművesekről. Többek között azt, hogy egy titkos eljárással, amelyhez egyetlen tűre van csupán szükségük, meg tudnak ölni egy embert. Ezt akkoriban nem hitte el, és most sem hiszi, mégis mindig foglalkoztatta a gondolat, és mindenféle elképzelései voltak arról, hogy honnan ismerhetik meg egymást a szabadkőművesek. Egyszer aztán azt álmodta, hogy három égő arcot lát az égen, amelyek közül a középső volt a legnagyobb. Ezt a három arcot a Szentháromsággal azonosította, és a középsőt Krisztusnak tartotta, mivel ő a legnagyobb személy az Istenségben. Ugyanakkor azt gondolta, hogy a szabadkőművesek titka is ebben a számban lehet, amelyet most neki ily módon nyilatkoztattak ki. (...)

A gaudenzi kastélykertbeli esetről: Egy októberi estén, hét óra körül a várostól fél órára fekvő gaudenzi erődítményhez menet három égő csíkot látott az égen, amelyek aztán eltűntek. Mikor körülnézett, az égbolt másik oldalán látott egy ugyanolyan csíkot, és közben harangzúgást hallott, amely mintha a föld alól szólna. Mivel akkor még mindig foglalkoztatta a szabadkőművesek gondolata, úgy vélte, hogy a három égő archoz hasonló kinyilatkoztatás részese (...).

A Warneckével való viselkedésének magyarázata: Nyersen viselkedett Warneckével, mivel azt hitte, hogy az bolondnak tartja. A kifejezést, hogy: „a fickó sötétkéket fütyül"*, többször is hallotta már, de nem tudja megmondani, mit akart ezzel Warnecke.

Az újságkihordó Haasénál történtekről: A kamra magassága, amelyben lakott, testmagasságának körülbelül a fele volt, egyfajta sufni vagy kutrica, amelyben vásár idején aludtak olykor a szalmán. Egerek és patkányok nem voltak, mivel néha hús vagy kenyér is volt a földön, de mindig érintetlen maradt. Egyedül az ajtóban volt egy rés, amin egy macska bekúszhatott, és éjszakánként néha észre is vette, hogy ott van. Ez időben a zúgás a fülében igen erőteljes volt, úgy érezte, mintha föntről forróság szállna a fejébe, és mintha szétpattanna a koponyája. Közben fájdalmai voltak a halántékánál, kalimpált a szíve, általános forróság öntötte el az egész testét, és izzadt a homloka. Az említett sufniban éjjel, de később már napközben is ropogást és zajokat hallott, és nem tudott megszabadulni attól a gondolattól, hogy ezeket szellemek okozzák. Ekkoriban egyszer egy szellemmel álmodott, aki azt mondta neki: „Egy másikat fogok neked küldeni!" Amire ő álmában azt válaszolta: „Nem félek!"

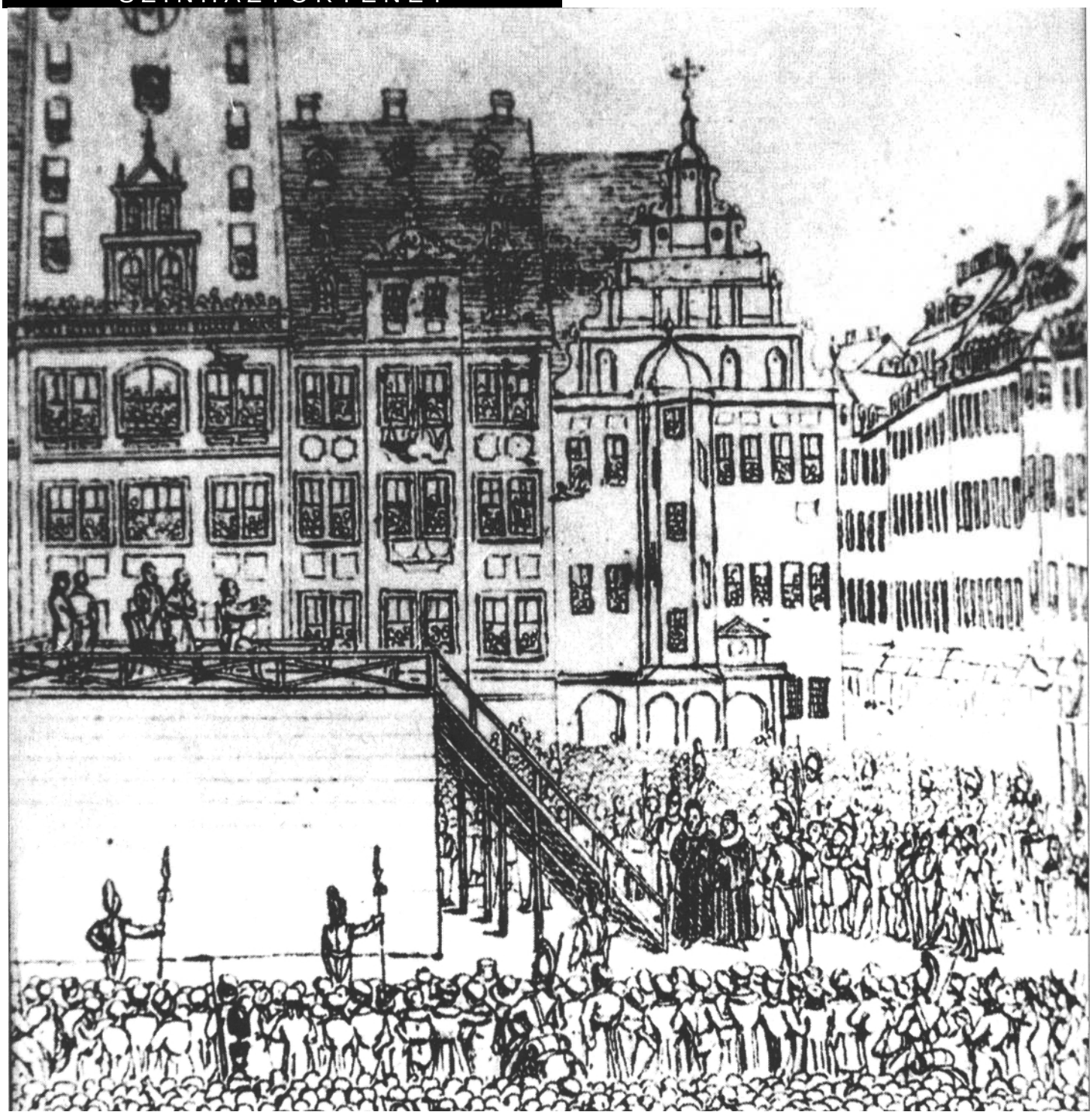
Johann Christian Woyzeck *(1780-1824)*

Hat napra rá, tehát pontosan ugyanannyi idő elteltével, mint egy hasonló álma után Stettinben, este tíz óra körül, miután kamrájában már bezárta az ajtót, egy egészen finom, fiatal női hang ezeket a szavakat mondta neki: „Oh, gyere már!" Ettől égnek meredt a haja, rögtön leszaladt Haaséékhoz, és három éjszakát ott töltött. (...)

Többször használta ezekben a történetekben a kifejezést: „kiáltott neki". Amikor rákérdeztem, visszavonta, és azt mondta: a hangot mindig halkan hallotta, de csak annyira, hogy tényleg hallhatta. (...)

Woostnéra való féltékenységét attól kezdve tartja számon, mikor Pfeffer tiszthelyettesnél lakott, és Gohlisban búcsú volt. Este ágyban fekve az asszonyra gondolt, és arra, hogy most biztosan valaki mással táncol. Akkor úgy tűnt neki, mintha tánczenét hallana, hegedűket és bőgőt összevissza, ritmusa pedig ez volt: Mindig rá! Mindig rá! Röviddel azelőtt zenészekkel álmodott, ami szerinte mindig valami rosszat jelent. A következő nap hallotta, hogy Woostné tényleg egy másikkal volt Gohlisban, és nagyon jól mulatott.

(...) A nő egyébként már régóta félkegyelműnek tartotta, és néha gyalázatosan viselkedett vele. Egyszer, mikor Woyzeck épp sértve távozott tőle, az ablakból még utánakiáltotta: „Megvagyok nélküled!" Szegénysége miatt teljesen lenézte, noha azért néha odaadta magát neki. Mialatt Woyzeck Wittignénál lakott, megtörtént vele egyszer, hogy Woostné a Grimmai kapunál elbúcsúzott tőle, majd háromszor még utánakiáltotta: „Élj boldogan!" Akkor olyan volt, mintha egy hang azt mondaná neki: „Egyáltalán nem akar tudni rólad!" A hangot: „Szúrd agyon Woostnét!" egészen a lakásához vezető lépcsőig hallotta, épp mikor a kardpengét vásárolta azzal a szándékkal, hogy csinos késeket csináltasson belőle. Egyébként, mint ahogy megismételte, és több kihallgatás során meg is erősítette, ezt a hangot csak most az egyszer hallotta, később soha többet. A gyilkosságot megelőző nyolc nap alatt, amíg hajléktalanul csavargott, nem volt pénze, ezért kevesebb pálinkát ivott. Aggodalmai csökkentek, a hangokat pedig ritkábban hallotta. A gyilkosság napján egyáltalán nem szorongott, és semmiféle hangot nem hallott. Egyáltalán nem gondolt arra a hangra sem, amely felszólította, hogy ölje meg Woostnét, noha az asszony leszúrásának gondolata minden pillanatban üldözte. A gyilkosság szándéka mindig csak felmerült, aztán újra el is tűnt, és hogy végleg megszabaduljon tőle, a Grimmai kapunál a kardpengét a tóba akarta dobni. Ami a gyilkosság napjának eseményeit illeti, Woyzeck váltig állítja, hogy csak homályos emlékei maradtak ró-luk, ennek ellenére nemcsak a főbb eseményekre emlékezett tökéletesen - hogy már reggel felkereste Woostnét valami kitalált ürüggyel, aztán egész nap ide-oda szaladgált, majd elhozta a kardot, és a markolatba erősítette, végül hazakísérte Woostnét, akivel véletlenül akadt össze a Peters kapunál, és a ház folyosóján több szúrással megsebezte - hanem az aktákban eddig még nem



***Woyzeck kivégzése** 1824. **augusztus** 27-én*

szereplő körülményeket is a vallomásához fűzött. Ezen a napon délben Lacarierre úrnál volt, átadta neki a később megtalált kérvényt, nyolc garast kapott érte, amiből megebédelt. Továbbá hogy mikor összetalálkozott Woostnéval, kezdetben még örült, de ez az öröm hamar elillant, mikor észrevette, hogy az nem nézi jó szemmel kíséretét. Félelmében, hogy az asszony inkább vetélytársát szeretné maga mellett látni, hogy még jobban bosszanthassa, továbbra is vele ment. Végezetül, mikor beléptek a házba, Woostné ezeket a szavakat intézte hozzá: „Nem is tudom, mit akarsz! Na menj szépen haza! A végén még kijön a gazdám." Ezek a szavak nagyon felbosszantották, és hirtelen újra hatalmába kerítette a gyilkosság gondolata. Indulatai olyan érthetetlen módon vettek erőt rajta, hogy szúrt, anélkül, hogy tudatában lett volna annak, mit tesz. Amikor tette után keresztülvágott a Ross téren, elhatározta, hogy öngyilkos lesz. Csak azért nem ölte meg magát, mert túl sok ember volt ott, de ha nem lettek volna annyian, akkor még ugyanazon a napon, ugyanazzal az eszközzel kioltotta volna saját életét is.

Az eset orvosi, pszichológiai kifejtése, részben az akták, részben pedig saját megfigyelés alapján.

Mind az általam megfigyelt, mind a vádlott által elmesélt, valamint a természetes és a tapasztalati összefüggések alapján teljesen hitelesnek tekinthető fizikai rosszullétek bizonyítják, hogy a vádlott olyan beteges hajlamban szenved, amelyet régebben vérmességnek és vértolulásra való hajlamnak neveztek, manapság pedig a „vénás alkat" és a „megnövekedett érturgor" kifejezéssel kísérelnek meg pontosabban megjelölni. Ez lényegében nagyobb fokú ingerlékenységet jelent, az erek, különösen az érrendszer szabálytalan működésén alapszik, és az életmód rendszerességétől függően nő vagy csökken. Különösen az erős italozás miatt válhat gyakorivá. A mindennapi tapasztala-

tok azt mutatják, hogy az ilyen hajlamban szenvedő személyek képesek ellátni erkölcsi és polgári kötelezettségeiket, és Woyzeck maga is azt vallotta, hogy állapota nem akadályozta meg feladatainak tisztességes elvégzésében. Több megjegyzése, például hogy szándékosan keveset beszélt, nehogy fény derüljön állapotára, valamint hogy gondolatainak valamely más tárgyra való irányítása megszüntette fejének kábulatát, arra enged következtetni, hogy ebben az állapotban szabad akarata egyáltalán nem csorbult.

A vádlott mindenféle őrült, fantasztikus és babonás képzelgései a rejtett és természetfeletti dolgokról részben ismereteinek és nevelésének hiányosságain, részben pedig hiszékenységén alapszanak. Mindezt a kíváncsiság és az ilyen dolgokról való töprengés iránt tanúsított természetes vonzalom, valamint hipochondriás hangulatából adódó félelmei táplálják és tartják fenn.

Idetartoznak elsősorban a szabadkőművesek titkos mesterkedéseiről elhitt hazugságok, melyek őt erősen foglalkoztatják, és mindenféle fantasztikus kombinációkra és kísértésekre csábították.

Továbbá idetartoznak az álmok fontosságáról vallott nézetei is. Úgy véli, hogy álmai részben szó szerint, részben pedig allegorikus formában megvalósulnak, jelentéssel bírnak, és ilyen módon kap üzenetet rejtett dolgokról, mint például az általa oly fontosnak tartott szabadkőművesek jelei esetében, vagy így tárul fel számára a jövő.

Végül ugyanebből a forrásból fakad hite a szellemvilág kézzelfogható hatásában, a szellemek megtestesülésében. Az idevonatkozó események jellege nyilvánvalóan kétféle: részben olyanok, amelyek esetében Woyzeck félelemből és fantaszta képzelgésből egy külső, természetes jelenséget különösebb vizsgálat nélkül valamely természetfeletti lény hatásának tart; részben pedig olyanok, amelyeknek nyugtalan vér-keringése okoz számára érzéki csalódást, amelyet babonás képzelete természetfeletti jelenségként értelmez.

Az első típushoz tartoznak azok a lépések, melyeket egy bezártnak vélt házban hallott. Anélkül, hogy a zaj forrását megkereste volna, a lépteket egy kószáló kísértet-nek tulajdonította, csupán azért, mert hat nappal azelőtt hasonló álma volt.

A második típushoz a vádlott által gyakran hallott hangok és artikulált beszédfoszlányok tartoznak. Ezek megítélésénél mindenekelőtt azt a körülményt kell számításba vennünk, hogy Woyzeck szívdobogásos rohamai kapcsán már korábban is észlelt ütéseket az ereiben, valamint forróságot a fejében, és úgy tűnt neki, mintha a szívéből kiindulva a fejébe áramlana minden; ugyanakkor sistergést, pattogást, zúgást és zümmögést érzett a nyakszirtjében vagy a fülében. A napi tapasztalat azt bizonyítja, hogy a hallás ilyen és ehhez hasonló érzékcsalódásai általában vértolulás következményeként jönnek létre. Hogy ez volt-e Woyzecknél is a valódi ok, az hajlamait és a körülményeket tekintve egyáltalán nem kétséges.

Hogy milyen erősen foglalkoztatták fantáziáját az ilyenfajta véletlenek, és milyen mértékben gondolt a természetes indítékok figyelmen kívül hagyásával valami szokatlanra és természetfelettire, azt a már fent említett eset igazolja. A hasonló betegségben szenvedő személyek a fülükben észlelt zajokat gyakran vezetik vissza külső okokra, és emellett olykor közelebbi, olykor távolabbi hangokat, például kopogtatást, csengettyűszót, zenét vélnek hallani.

E jelenség magyarázatánál azonban feltétlenül mérlegelni kell azt a körülményt, hogy Woyzeck gyakran beszélt magában. Igen elgondolkodtató, miként volt képes összetéveszteni vérének és képzelőerejének felhevült állapotában az éppen gondolt vagy hangosan kimondott szavakat a fejében zakatoló zajokkal, és miként volt képes ezeket a természetfeletti erők által neki szánt szavaknak tartani.

Hasonló természetű az az eset, mikor Woyzeck ágyában fekve a búcsúra és az ott tartózkodó szeretőjére gondolt. Ekkor hegedű- és bőgőszót vélt hallani, és a megszokott tánczene ritmusának ezeket a szavakat tulajdonította: mindig rá, mindig rá! A legkivehetőbben azonban a később gyilkos eszközként szolgáló tőr megvásárlásánál jelenik meg nála az objektív és szubjektív dolgok keveredése. Az ekkor hallott szavak: „Szúrd le Woostnét!", semmi másból nem eredhetnek, mint abból az élénken ébredő szándékból, amelyet később végre is hajtott. Szokásához híven szándékának szavakat is kölcsönzött, amelyekre a lelkiismeret hangja válaszolt: „Nem teszed meg!" A vele küzdő szándék azonban a következő szavakkal erősítette meg az elhatározást: „Mégis megteszed." (...)

Következmények, amelyek alapján a gyanúsított beszámíthatóságának tényét megítélhetjük.

Ha felvetődik a kérdés, hogy mindaz, amit a vádlott előadott: félelmek, nyugtalanság, fejének kábultsága, valamint képzelődései a szellemek zajongásáról és idegen hangok kiáltásairól, csökkentik-e, vagy esetleg ki is zárják beszámíthatóságának tényét, korlátozzák-e értelmének szabad használatában, vagy indítéknak tekinthetők-e (...), akkor bírói mérlegelésre kell bíznunk annak eldöntését, hogy a vérmérséklet hibája valóban csökkenti-e a bűnösség tényét. Hiszen a bűnösség kisebb vagy nagyobb voltáról, s különösen annak morális oldaláról a törvényszéki orvosnak nem áll jogában ítélkezni. Még kevésbé, ha felkérése nem kifejezetten erre irányult. Egyúttal a törvényszéki orvostan álláspontjából emlékeztetnem kell önöket arra, hogy itt nem a szenvedélyes ösztönöknek való ellenállás könnyű vagy nehéz voltáról, hanem az annak való ellenállás lehetőségéről vagy lehetetlenségéről van szó. (...) Csak ahol ez a lehetőség megszűnik, ott van a beszámíthatóság határa, melyet a törvényszéki orvostannak rögzítenie kell, ha nem akar elveszni az örökös zűrzavarban, és ha nem akarja, hogy mindenféle bűncselekmény palástolásához aljasodjék le. (...)

(...) Igen figyelemreméltó egyes írók és orvos kollégák buzgalma arra, hogy felmentő okokat találjanak egy olyan tettre, amelyet egy megindult lélek szokatlan indítékból, a természet erőitől befolyásolva, ösztönszerű akaratának unszolására követett el. Ám azt a zűrzavart és veszteséget is figyelembe kellene venniük, amit e nézetek elővigyázatlan alkalmazása okozna, ha minden egyes gyilkos hajlamnál, verekedésnél, tolvajlásnál, gyújtogatásnál, végül minden egyes bűncselekménynél egy különös hajlamot vagy egy ösztönös kényszert, a tett valamiféle szükségszerűségét feltételeznénk, ezáltal a törvények hatását megbénítanánk, és a törvényszéki orvostan szerepét hatalmasra növelnénk. (...)

Az előbbiekben ismertetett tényekből és az ott taglalt okokból azt a következtetést vonom le, hogy Woyzeck állítólagos jelenéseit és egyéb szokatlan találkozásait vérkeringésének rendellenessége okozta; tévhiteinek és előítéleteinek következtében objektíve nem érzékelhető, képzelgésekké fokozott érzéki csalódásoknak kell tekinteni őket. Alaptalan az a feltételezés, miszerint Woyzeck életének bármely szakaszában, különösen a gyilkosság elkövetése előtt, alatt és után egyfajta lelki zavarodottság állapotában lett volna, és alaptalan az a feltevés, hogy egy vak, ösztönös inger, és nem egy általános szenvedély hatására cselekedett. (...)

Fordította:
Ruttkay Zsófia
Az eredetivel összevetette:
Scheider György

A fordítás alapja: Büchner Dichtungen. Deutscher Klassiker Verlag, Henri Poschmann, Frankfurt am Main, 1992.

*Itt kell megjegyeznem, hogy a kifejezés használata általános a helybeli csőcselék körében, és körülbelül azt jelenti: nagyra tartja, felfújja magát.

KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL

SUMMARY, 1999/5

Április 26. és május 4. között második alkalommal kerül sor a Kortárs Drámafesztivál, Budapest című rendezvényre. Ezúttal nemcsak magyar, hanem külföldi kortárs darabokkal is megismerkedhet a közönség.

A fesztiválon az elmúlt két évad terméséből öt új magyar dráma színházi előadása látható:

- Spiró György: ***Kvartett*** - *Pécsi Harmadik Színház* (Merlin Színház, április 26. 1/2 8 és 10 óra)
- Parti Nagy Lajos: ***Ibusár*** - *Játékszín* (Játékszín, április 29. 7 óra)
- Egressy Zoltán: ***Portugál*** - *Kamra* (Kamra, április 30. 7 óra)
- Hamvai Kornél: ***Márton partjelző fázik*** - *Debrecen* (Kamra, május 2. 3 és 1/2 8 óra)
- Lőrinczy Attila: ***Balta a fülbe*** - *Kaposvár* (Új Színház, május 2. 6 és 10 óra)

A fesztivál műsorán Európa különböző országaiból érkező kortárs darabok is szerepelnek:

- Jerzy Lukosz: ***Thomas Mann*** - *Bydgoszcz* (Katona József Színház, április 26. 6 óra)
- Jána Dobreva: ***Homokpuzzle*** - *Szófia* (Katona József Színház, április 27. 6 óra)
- Matei Visniec: A ***nő szemérme mint csata-mező a boszniai háborúban*** - *Bukarest* (Merlin Színház, április 29. 10 óra)
- Marius von Mayenburg: *Ég* ***a képem*** - *Hamburg* (Merlin Színház, május 1. és 2. 6 óra)
- Christoph Marthaler: ***Lina Bögli utazása*** - *Berlin* (Fáklya Klub, május 1.9 óra és május 2.3 és 9 óra)
- Marco Martinelli: ***Bonifica*** - *Ravenna* (MU Színház, május 1. 10 óra)
- Louis Calaferte: ***Egy gazdag, három szegény*** - *Grenoble* (Merlin Színház, május 3. 7 óra)
- Gerardjan Rijnders: ***Liefhebber*** - *Amszterdam* (Új Színház Stúdió, május 4. 7 és 10 óra)

Az idegen nyelvű előadásokon szinkrontolmácsolás van, az előadásokat vita követi.

A fesztivál ideje alatt a budapesti színházak műsorán szereplő alábbi kortárs magyar előadások is láthatók: Parti Nagy Lajos: *Mauzóleum* (Kamra, április 27. 7 óra), Schilling Árpád: *Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van* (Merlin Színház, április 27. 10 óra), Hamvai Kornél: *Márton partjelző fázik* (a Merlin Színház produkciója a Merlinben, április 28. 7 óra), Lőrinczy Attila: *Balta a fejbe* (Kamra, április 29. 7 óra).

Az előadásokon kívül felolvasószínházi formában is bemutatnak kortárs drámákat, magyarokat és külföldieket egyaránt: Nagy András: *Alma;* Filó Vera: *Tulipándoktor* (német); Kárpáti Péter: *Akárki;* Németh Ákos: *Müller táncosai* (angol); illetve Sarah Kane, Mark Ravenhill, Partick Marber, Conor McPherson (angol), Jurij Dacsev (bolgár), Roland Dubillard, Jean-Daniel Magnin, Jean-Claude Grumberg, Jean-Louis Riviere (francia), Slawomir Mrożek (lengyel), Oliver Bukowski, Thomas Jonigk (német) és Eduardo Erba (olasz) egy-egy művét.

A fesztiválhoz fordítói workshopok kapcsolódnak angol, francia és német nyelven, amelyen Enda Walsh: *Disco Pigs,* Xavier Durringer és Marius von Mayenburg egy-egy darabjának fordítási problémái kerülnek terítékre.

A fesztivál központja a Merlin Színház.

A szervezők köszönetet mondanak azoknak az intézményeknek, amelyek lehetővé tették a Kortárs Drámafesztivál, Budapest megrendezését.

While the trend of revivals of Anton Tchekhov's plays in Hungary is a steady one, there are from time to time particularly animated periods and just now, for several reasons, we are experiencing one of these; that's why our review devotes a special section to the present bunch of events. In her introduction Judit Csáki describes the past of the plays, particularly *The Cherry Orchard,* highlighting their stage history in ancient Russia and in the United States. Reviews of new productions follow: *The Cherry Orchard* was seen in Budapest's The Ark by Judit Szántó, in Budapest's New Theatre by Sándor Lajos and in the Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj, Rumania by Ottó Bodó A., while Judit Csáki reviews *Platonov* in Szeged and Péter Püspöki *Three Sisters* in Miskolc. The section closes with László Peterdi Nagy's interesting account of the troubles and final separating in two parts of Tchekhov's and Stanislavski's one-time residence, the Moscow Art Theatre.

Other reviews follow: Balázs Urbán, István Sándor L., Tamás Tarján, György Karsai and Sándor Joób saw for us, in that order, *The Forest* by Alexander Ostrovski (Radnóti Theatre), Georg Büchner's *Woyzeck* (New Theatre), Brecht's *Mother Courage* (a co-production between the Zalaegerszeg and the Budapest Thália Theatre), Dezső Szomory's *Bella* (Kaposvár), and Mihály Vörösmarty's classic fairy tale-play *Csongor and Tünde* (at Debrecen and at Veszprém).

Ina new Hungarian play, Zoltán Egressy's *The Portuguese* some fine acting was seen at the Chamber, smaller house of the Katona József Theatre; Gabriella Schuller analyzes the performance of actress Agi Szirtes and actor Zoltán Varga.

In his serien centred on the century's theatre research, Géza Fodor introduces and presents an essay by Edward Gordon Craig.

In relation to the New Theatre's highly interesting production of *Woyzeck,* we publish a revealing documentation on the actual history, crime and trial of the tragically fated one-time German barber, and in our monthly playtext-supplement we also offer our readers the new translation by Csaba Kiss, also director of the production.

Nemzetközi Színház Akadémia - Bochum

1999. **július 1. -** augusztus **1.**

A németországi Bochumi Színház lesz a központja nyáron a Nemzetközi Színházi Akadémiának. Az akadémia hat kurzust indít: színjátszás, rendezés, drámaírás, színházi zene, tánc, díszlet- és fénytervezés. A kurzusok időtartama négy hét, melyeket az adott terület neves szakemberei vezetnek.

A nyári akadémiára gyakorló művészek, valamint a művészeti és színházi főiskolák hallgatói jelentkezhetnek. A kurzusok nyelve az angol. Minden csoportba 15 jelentkezőt fogadnak el. A kurzusok díja 750 DM, szállással együtt, a jelentkezési laphoz két ajánlólevelet kell csatolni.

A jelentkezést hivatalos jelentkezési lapon kell elküldeni. Beadási határidő: 1999. május 4.

Cím: Intemationale Theatre-Akademie Ruhr, Hattingerstr. 467. D-44795 Bochum
Tel.: + 49-234-9470411, fax: + 49-234- 9470412
További információ: A Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) Magyar Központja: 1016 Budapest, Krisztina krt. 57. Tel.: 212-5247
Az interneten: www.internationale-theater-akademie.de
E-mailen: theatreakademie.1999@t-online.de

Ára: 192 Ft