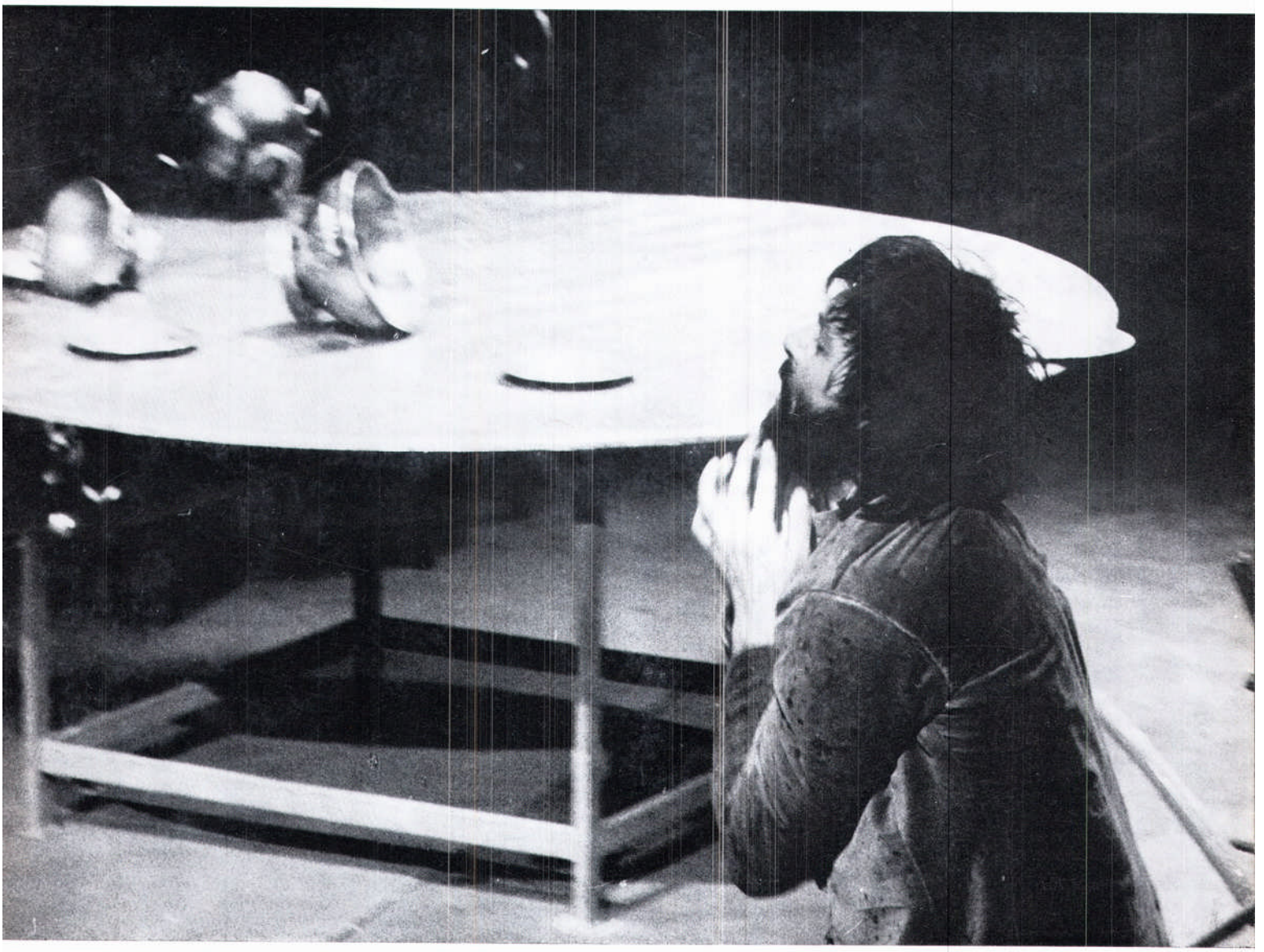
SZÍNHÁZ



Koltai Tamás: Jelenetek önérdekről és felelősségről • Hermann István: Az üvegszínpad • Szántó Judit: David Storey bemutatkozik • Földes Anna: A holt lelkek élő színháza • Pályi András: Napló színészekről • Köröspataki Kiss Sándor: A „másik" angol színház, a fringe

1977

Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ES KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1977. MÁRCIUS
FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv-és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

76.3794 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Piróth Gyula az Athéni Timon címszerepében
(Szolnoki Szigligeti Színház) (Iklády László
felvétele)

A hátsó borítón:

Fehér Miklós díszletterve a Holt lelkek
Madách színházi előadásához

TARTALOM

játékszín

KOLTAI TAMÁS

Jelenetek önérdekről és felelősségről (1)

HERMANN ISTVÁN

Az üvegszínpad (4)

FÖLDES ANNA

A holt lelkek élő színháza (6)

SZÁNTÓ JUDIT

David Storey bemutatkozik (10)

TARJÁN TAMÁS

Tüll **(14)**

NÁNAY ISTVÁN

Hamlet - légüres térben (16)

ISZLAI ZOLTÁN

Szovjet színdarabok Kecskeméten (20)

PÓR ANNA

Időszerű-e García Lorca? (24)

GÁBOR ISTVÁN

Bál a Savoyban (28)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről (30)

RÓNA KATALIN

Telitalálat, kérdőjellel (35)

négyszemközt

SZÜCS MIKLÓS

Színházi Tájékoztató Központ Budapesten (37)

CSIK ISTVÁN

A legfontosabb a közönség (38)

világszínház

FÖLDES ANNA

Színház születik Portugáliában (39)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

A „másik" angol színház, a fringe (45)

KOLTAI TAMÁS

Jelenetek önérdekről és felelősségről

Az Athéni Timon Szolnokon

1

Egyetlen apró jel mindjárt az előadás elején elárulja, hogy Székely Gábor jól olvasta el az *Athéni Timont.* Azt mondja a Költő az első jelenetben, Timon talpnyalóit jellemezve: „E perctől, aki társa volt / (vagy tán különb is nála) mind utána Tódul, nála előszobázik, úgy
Sugdos fülébe, mintha gyónna ..." Szabó Lőrinc, akinek a *Timon* a legjobb Shakespeare-fordítása, érzékenyen talált rá *az előszobázni* szóra, a rendező pedig jó füllel meghallotta, és erre építette föl az első jelenetet. Előszobázni nem lehet klasszicizáló veretességgel, retorikusan, sem antik tógákban, sem angol reneszánsz kosztümökben, porticusok között vagy gótikus Erzsébet-kori csarnokokban. Előszobázni csak előszobában lehet. Székely László - aki az egyszerűség rafinériájával a papírhajtogatós játékra emlékeztető díszletet tervezett, ritka leleménnyel - reálisan nem is tehetett mást, mint hogy Timon előszobáját ábrázolja, ruhafogassal, amely az odabent vendégeskedők köpenyeitől roskadozik. A köpenyek és a ruhák hasonlóképpen funkcionálisak, a legkevésbé sem „elvontak és általánosak", mint egy kritikában olvastuk, hanem olyanok, amilyeneket gazdag polgárok, szenátorok, állami hivatalnokok, egy hadvezér, egy festő, egy költő vagy egy szolga adott helyzetben viselnek.) De többek is ennél, mert Vágó

Nelly nem „egy kincstartóra", „egy katonára" vagy „egy csavargóra" ad viseletet, hanem Flaviust, Alcibiadest és Apemantust öltözteti föl, a szerep és a színész karakterének megfelelően; úgy, hogy képzettársító ösztönünk ne képeskönyvszerűen kifestett történelmi korok elé, hanem a jelenben kalandozzon.

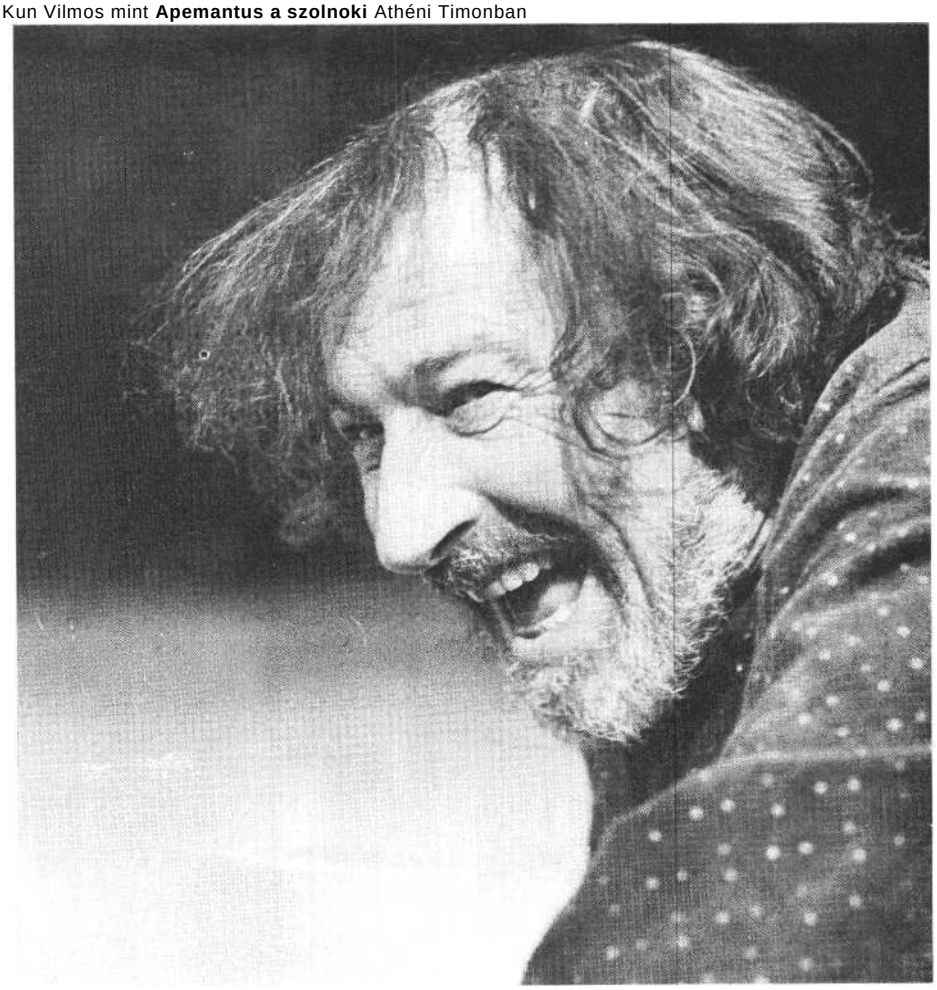
A színpadi tér és a viseletek szigorú funkcionalizmusából egyértelműen következik az előadás játékstílusa. A kezdőjelenet után a szereplők nem is szólalhatnak meg másképp, mint szobahangon, pontosabban „előszobahangon". A Költő már idézett szövegéből tudjuk, hogy a sok tülekedő hízelgő Timonnak „úgy sugdos fülébe, mintha gyónna". A fülbesúgás őszinteséget mímelő, halk és meggyőző tónusa az élőbeszéd kollokviális természetességét követeli meg. A szereplők mintha nemis Shakespeare-szöveget mondanának (van egyáltalán külön Shakespeare-szövegmondás ?), erős értelmi hangsúlyokkal élnek. (Csak az kár, hogy a szövegmondás gyakran kásás, nem mindig érthető.) A színészek elkövetik azt az istenkísértő merészséget, hogy költőietlenítik még a legdúsabb tirádákat is. Száraz tárgyiassággal kopognak a mondatok, a beszéd tempója gyors - de az előadás ritmusa sokkal megkomponáltabb, mint Székely korábbi rendezéseié, több a váltás és a kitartott pillanat -, a brechti módon értelmezett szöveg minden replikában mögöttes jelentést kap, nem annyira jellemet, mint inkább szociológiai hátteret tár föl.

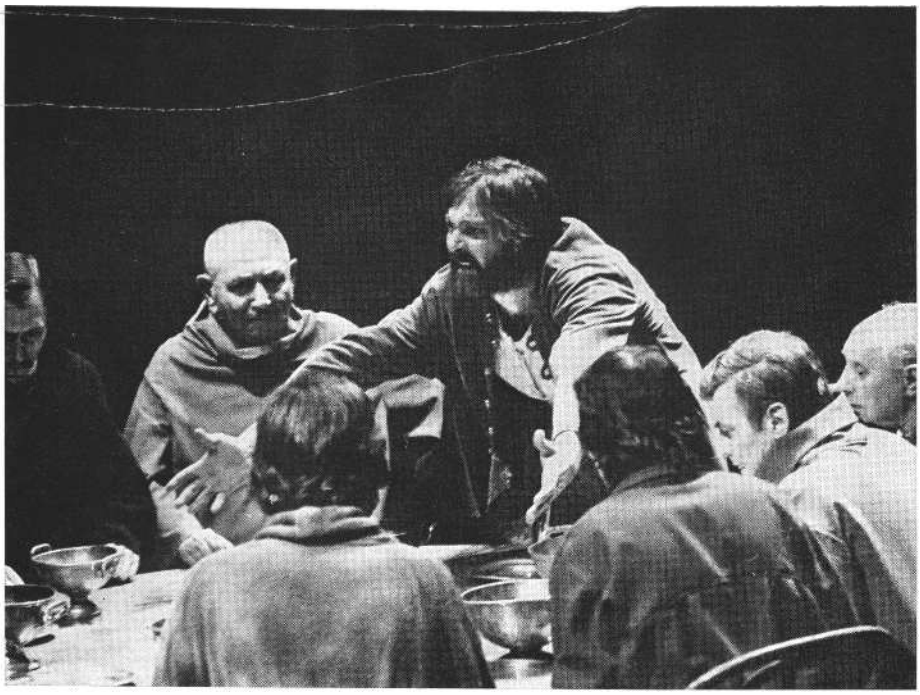
2

Az Athéni Timon elemzőinek két dolog szokott gondot okozni. Az egyik a dráma szerkezeti, poétikai elnagyoltsága, a másik a címszereplő hirtelen átváltása szélsőséges filantrópiából szélsőséges mizantrópiába, ami egyesek szerint nélkülözi a kellő lélektani indokoltságot; sőt a két állapot önmagában is olyan túlzásig fajul, hogy alig hihető. A kifogásokat azzal szokták enyhíteni, hogy Shakespeare zsenialitása megenged ennyi önkényes szubjektivizmust, de azért az *Athéni Timont* ennek ellenére általában a drámaköltő gyengébb művei között emlegetik.

Ma már könnyű volna megfelelni a „vádakra". Ami a szerkezeti-dramaturgiai hibákat illeti, korunk színháza egyre kevésbé rajong a szabályos dramaturgiáért, a jól megcsinált, simán gördülő, rugós-szerkezetre járó darabokért, és többre tartja a gyakran formátlan, de görcsösségében *drámai* anyagot, amelyből az élet nehéz kataklizmái, válságai szakadnak föl. Timon végtelen tirádáiban, az utolsó két felvonás arányokkal, szabályokkal csakugyan nem sokat törődő, egymásra hányt jeleneteiben pedig a való világ olyan döbbenetes erővel mutatkozik meg,

Kun Vilmos mint **Apemantus a szolnoki** Athéni Timonban





A „forróvízlakoma" jelenete **Shakespeare** Athéni Timonjából. **A** címszerepben: Piróth Gyula

ami bőségesen kárpótol a mívesség hiányáért. És Timon indokolatlan szélsőségei ? Ha csak egyetlen szóval leírható magyarázatot keresünk rájuk, valóban hiába fáradunk. De vajon Jago Othello-gyűlölete, III. Richard gazembersége, Hamlet tétovasága indokolható-e egyetlen szóval?

Amióta a színházfölfogás szerte a világon jótékonyan megváltozott (ez az utóbbi évtizedben következett be), és a rendezők Shakespeare darabjait jellemtragédiák helyett társadalmi drámákként fogják föl, *az Athéni Timon* előadásainak hangsúlya is áttevődött a címszereplőről a környezet ábrázolására. Már Major Tamást jobban érdekelte 1969-es rendezésében a világ, mint Timon, Peter Brook pedig egyértelműen metaforát látott a műben, az olajválság sújtotta nyugati világ hanyatlásának tükrét.

A darabon átsütő személyesség arra késztet, hogy példázatként - úgy is mondhatnánk: parabolaként - kezeljük. Shakespeare-nél gyakran előfordul, hogy a cselekmény nem más, mint demonstráció, bizonyítási eljárás, amelyet legtöbbször az egyik szereplő önkommentárjai kísérnek. Jago állandóan tájékoztatja a nézőt afelől, hogy mit fog tenni, és ennek milyen következményei lesznek. III. Richard is eldönti, hogy gazember lesz, a többi szinte már példázat arról, hogy mi következik a gazemberségeből. Á néző mindkét esetben előre értesül arról, hogy mi fog történni (vagy legalábbis minek *kellene* történnie), és a valódi cselekményt összevetheti a beharangozott eseményekkel.

Valami hasonlóval találkozunk az *Athéni* Timonban is. Figyeljük tovább az első jelenetben a Költő és a Festő párbeszédét, az előbb idézett részlet folytatását a talpnyalók Timon-rajongásáról:

KÖLTŐ:

.....szent a
Kengyelvasa is : mind csak általa
Mer lélegzeni.

FESTŐ: Értem. S mi jön azután?

KÖLTŐ :

Aztán, mikor a szeszélyes szerencse
Eltaszítja kegyencét, az egész Függelék,
mely mögötte történtett Négykézláb is a
hegyre - bukni hagyja S lábát a mélybe
egy se követi.

Alig száz sor hangzott még csak el a darabból, de a rezümét már készen kapjuk.

A többi - demonstráció.

3

A véletlen játéka folytán a Vígszínház csaknem *az Athéni Timon* szolnoki bemutatójával egyidőben tűzte műsorára Edward Bond Shakespeare-ről szóló drámáját, a *Fej vagy írást.* „Jelenetek pénzről és halálról" - írta a szerző színműve fölé, és a bevezetőben hosszan fejtegeti, hogy milyen áttételek segítségével magyarázza korunk gazdaságpolitikai viszonyait egy valóságot és fikciót összekeverő Shakespeare-életrajz néhány motívumából. Shakespeare-nek annak idején nem volt szüksége rá, hogy magyarázatokat fűzzön darabjaihoz, de a Bond-színmű alcíme történetesen jobban illik *az Athéni Timonra,* mint a *Fej vagy írásra.*

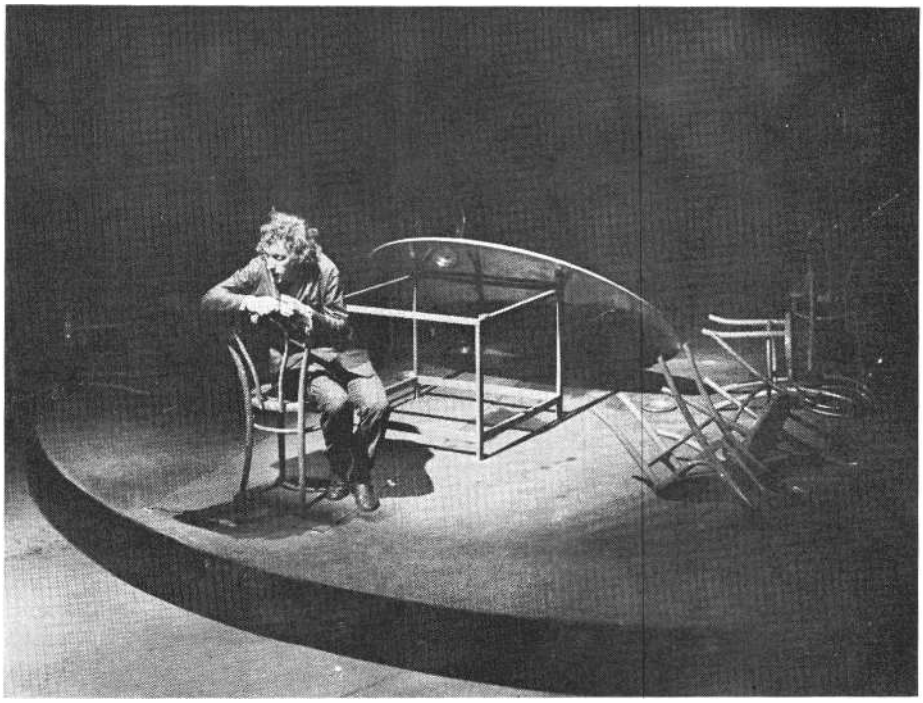
Közismertek Marx megjegyzései, amelyeket a Tőkében és a befejezetlenül maradt Gazdasági-filozófiai kéziratokban Timon pénzről szóló nagy tirádájához fűzött. Kenneth Muir marxista igényű elemzésében, amely *a Shakespeare és a politika* címet viseli, úgy interpretálja Marx észrevételét, mint amely „megmutatja, hogy Shakespeare milyen mélyen belelátott a kialakuló kapitalizmus természetébe". Ez az értelmezés hozzásegít ahhoz, hogy az *Athéni* Timonban többet lássunk, mint a barátokban való csalódás vagy a hálátlanság drámáját.

Itt elsősorban az arany, a pénz hatalmáról van szó, vagy tágabb értelemben az értékek - barátság, hűség, állhatatosság, szerelem - áruvá válásáról. Az alternatíva úgy fogalmazódik meg, hogy lehet-e ragaszkodni az emberi értékekhez, mint Timon teszi, vagy törvényszerű, hogy az anyagi érdek megcsúfolja a legszentebb dolgokat is. Edward Bond említett darabja lényegében ugyanezt a konfliktust magának Shakespeare-nek tulajdonítja, és a stratfordi házába visszavonult drámaköltő belső válságaként ábrázolja. Eszerint a kapitalizmus áru- és pénzviszonyai föloldhatatlan ellentmondást teremtenek az elvont humanista eszmények és az egyéni érdek között, ami Shakespeare-nél úgy jelentkezik, hogy magánéletében képtelen volt azonosulni drámáinak eszményített hőseivel, és amikor a földbekerítő birtokosok mellé állt a szegény kisbérlőkkel szemben, mert a saját haszna így kívánta, akkor maga is a Gonerilek morális szintjére süllyedt.

Az élettől megkeseredett, visszavonult, lelkiismereti válságából öngyilkosságba menekülő Shakespeare és a világot megutált, magát számőző, saját halálát testi-lelki önsanyargatással siettető Timon alakja egymásra rímel. De mennyivel gazdagabban ábrázolja a világ kegyetlenségét Shakespeare, mint a Shakespeare-t ábrázoló Bond! Mennyivel többet tud az emberi természetről, az értékek viszonylagosságáról, még az érdekek osztálytartalmáról is. Muir így jellemzi az *Athéni Timon* Shakespeare-jét: „Mintha csak megértette volna a kapitalizmus hajnalán, hogy a hatalom az egyik osztály kezéből átcsúszik a másik osztályába, és hogy a névleges uralkodóknak egyre kevesebb lesz valódi tekintélyük és hatalmuk. Az arany új uralma félreérthetetlenül fenyegette a régi, hierarchikus rendet, mivel olyan rendet állított a régi helyébe, amely függetlenítette magát az erkölcstől. És bár vallási okokból sok puritán törekedett erkölcsös életre, ez az új hatalom nem ismerte a felelősséget, tevékenységét kizárólag az önérdek irányította."

„Önérdek" és „a hatalmon levők felelőssége" - úgy tetszik, csakugyan ezek az *Athéni Timon* tágabb értelmezésének

kulcsszavai. Athén szenátorai alig jobbak, mint a cinikus kívülállásával tüntető csavargó, Apemantus, éppúgy nem azonosulnak a közösség ügyeivel. Még a város ostora, Alcibiades is személyes sértettségből áll bosszút az őt számőző szenátuson. Művész és gazdag polgár, hadvezér és politikus abban hasonlít egymásra, hogy csak a pénzéhez, hatalmához, pozíciójához és tekintélyéhez ragaszkodik. Az önérdek fölülkerekedik a közösség érdekén, a felelősök pedig nem vállalják a felelősséget - erről szól *az Athéni Timon a* szolnoki Szigligeti Színház színpadán.



Flavius, a hűséges kulcsár **(Papp** Zoltán) a vacsorajelenet után (Iklády László felvételei)

Móricz Zsigmond kevéssé hízelgő Shakespeare-kritikáinak végén a *Timont* nevezi a drámaíró legmélyebb darabjának, „amelyben Shakespeare emberileg fölszabadult, s jelenét összekötötte a következő évezredekkel". Ez a fölszabadulás teszi lehetővé az írónak, hogy „fellélegezni merjen, hogy szabadon s őszintén lásson, és saját emberi érzésébe merülhessen, hogy csak innen vehesse a meg-ismerés abszolút kritériumait".

Móricz szemében a *Timont* a jelek szerint költőjének személyes indulata emeli egyéb művei fölé. Ez a személyesség minden kétséget kizáróan a világból való tökéletes kiábrándulással egyenlő, és megtalálható Shakespeare utolsó műveiben, *az Athéni* Timonban éppúgy, mint a *Troilus és* Cressidában *s* - minden rezignált megbékélése ellenére - *A viharban.*

A móriczi tétel logikájából az a kérdés következik, hogy vajon a rendezőnek is joga van-e „saját emberi érzéseibe merülni", ha *az Athéni Timont,* a világundornak ezt a mérges kigőzölgését állítja színpadra. Móricz alighanem végiggondolta e kérdésföltevés elkerülhetetlen konzekvenciáját, különben nem írta volna le Shakespeare-filippikájának utolsó mondatában, hogy „ezt a darabot nem merik játszani, ezt nem fogja ez a közönség tapsolni".

A dilemma nem oldható föl egykönnyen. Ne játsszuk *az Athéni Timont,* vagy kezeljük „kritikusan"? Adjunk igazat Németh Lászlónak, aki szerint „Shakespeare sosem volt olyan közel hozzá, hogy egyensúlyát elvessze, mint most, amikor legérettebb munkái után hozzáfog átkozódni"? És még tovább: „Ha ez a véleményem az emberekről: nincs dráma, csak hajtógyűrűbe fogott érdem és ábrázolásra méltatlan silányság." Így volna valóban?

Vegyük komolyan azt a rendezőnek szegezett dőre kérdést, hogy: „Ti ennyi-re pesszimisták vagytok?"

5

Az ötödik felvonás első színében a Festő (aki a Költővel együtt, úgy tetszik, a dráma kulcsfigurájának mutatkozik) a következő replikát mondja: „Ígérni, ez korunk igazi szelleme: tágra nyitja a várakozás szemét! Annál szellemnélkülibb a megvalósítás, mert hiszen ahhoz már tenni is kell valamit: a szótartás az alsóbb, együgyűbb népek kivételével mindenütt végképp kiment a divatból. Ígérni nagyon finom és úri szokás; megtartani : siralmas végrendelet, vagy bizonyítvány, hogy nagyon beteg az esze annak, aki csinálja."

Végül is nem tudjuk, hogy milyen konkrét személyes tapasztalat mondatta ki Shakespeare-rel ezt a szarkasztikusan keserű szentenciát. Éppígy nem érdemes firtatni, hogy a rendezőnek van-e személyes élménye e tekintetben, van-e szubjektív oka azonosulni a kijelentés igazságtartalmával vagy sem. A rendezői fölfogás nem a szereplők megnyilatkozásaival való azonosulás vagy nem-azonosulás révén érvényesül.

Nem lehet holmi kincstári optimizmust számonkérni *az Athéni Timon* rendezőjén, sem pesszimizmusáért elmarasztalni. A kérdés az, hogy mennyire következetes a dráma belső logikájához.

Székely Timonja - Piróth Gyula - szélsőségekben tobzódó hős, aki a világ természetére keresi a választ, és csapongásai a napi erkölcsi tanulságoknál többet: filozófiát fejeznek ki. Ez a Timon nem a filantrópia és a mizantrópia túlzásaival hívja föl magára a figyelmet, hanem azzal, hogy kívülről szemléli cselekedeteit. Nem ösztönlény, adakozásaiban nem idealista és nem naiv. Kezdődő neuraszténiáján uralkodva ragaszkodni próbál az emberi értékekhez, amelyek romlását napról napra látni kénytelen. Székely és Piróth Timonja az ár ellen úszik; késlelteti azt a pillanatot, amikor be kell ismernie a barátok állhatatlanságát, az önérdek hivalkodását, az egész világ kietlenségét - illúzióinak összeomlását. *Végső* összeomlását, mert hiszen nem is voltak illúziói, csupán megkísérelte föltartóztatni az általános morális süllyedést.

Az előadás első részében a feszültség fokozatosan gyülemlik föl, egészen a robbanásig. A lefojtott suttogások, a derített ellenfényben játszódó jelenetek ideges vibrálással telítődnek, az egész színpad a vihar előtti nyomott atmoszférát árasztja. A félhomályból gyanús alakok körvonalai bukkannak elő, az utcarészletek és a párnázott hivatali ajtókat sejtető enteriőrök gyors váltakozása egy homályos cél érdekében való tülekedés benyomását kelti. Mindenki akar valamit, mindenki jó színben szeretne föltűnni a másik előtt, miközben fürkészi beszélgetőpartnere arcát, hogy kilesse a gondolatait. Hajlongások, óvatos összekacsintások, a mindenről értesülni kívánók pofa-fürdője. Mindenütt megjelenni, mindenben részt venni, rajta lenni a protokoll-listán. Most éppen Timonnak kell hízelegni, minél tökéletesebbé tenni „azt a határtalan hízelgést, amely az ifjúság és a gazdagság nyomában jár". Ki tudja, mi lesz még Timonból? De a pohárköszön-

tők udvariassága mögött már ott fészkel a gyanakvás, mindenki tart a mellette ülőtől, és a lelke mélyén gyűlöli.

Csak hárman rínak ki a kisszerű alattomosok gyülekezetéből. Három - különböző módon - őszinte ember. Kun Vilmos frenetikus erejű Apemantusa a világmegvetés őszinteségének érdemével kérkedik. Ő szabad és független, nem tartozik senkihez, nem köteles elszámolni, nem kell megválogatnia szavait, sem azt, hogy *kihez* intézi őket, hiszen nem ismer el tekintélyt, és nem fél a hatalomtól. Ebből az előadásból érthető igazán, hogy Apemantus kényelmes outsidersége miért vált ki gyűlöletet Timonból. Timon szenved a világ kegyetlenségétől, bele is hal. Apemantus élvezi, és filozófiát kreál belőle. Piróth Timonja és Kun Apemantusa ugyanabból a fölismerésből eltérő következtetést von le. Timon átkaival önmagát emészti föl, Apemantus cinikusan köp a világra, és ha tehetné, maga rombolná össze. Kun Vilmos játéka az intellektus szellemi energiáival telített; Apemantusa attól válik hátborzongatóvá, hogy egy lerongyolódott bölcs szarkasztikus humorát és iróniáját keveri útszéli pimaszkodásaiba.

Alcibiades (Körtvélyessy Zsolt) őszintesége a tiszta kéz és a szolgálati szabályzat fegyelme. Ő nem több, mint katona, de *hiú* katona, aki alig törődik a közügyekkel, annál többet saját sértettségével. A száműzés a szerencséje: nem kell jelen lennie a forró pillanatokban, az összeomlásnál. Ez teszi lehetővé, hogy visszatérhessen, és erkölcsi ítélőként, döntőbíróként léphessen föl. Timonnak hozzá sem lehet sok köze.

Flavius, a kulcsár, a hű szolga -- *csak* becsületes. Az ő őszinteségére nem hallgat Timon. De ha hallgatna is, nemigen vigasztalódna tőle. Kevéssé vigasztaló az a világ, amelyben csak a szolgák becsületesek. Papp Zoltán gazdája miatt őszintén, lelke mélyéig szenvedő, igaz Flaviusa még élesebbé teszi a drámának azt a lényeges motívumát - amit Muir tanulmánya, de Móricz Zsigmond megjegyzése is kiemel -, hogy miközben a felelősök felelőtlenek, szilárd erkölcsi bázisuk csak a szegényeknek, a hatalom nélkülieknek van.

6

A Timon-előadások drámai nagyjelenete a forróvízvacsora. Székely különös gonddal készíti elő. A szórt ellenfényben egymásra tornyozott székekkel imbolygó szolgák rituális lassúsággal tálalják föl az óriási üstöket. A feszültség iszonyú erővel robban ki. Timonból egyszerre szakad föl minden visszafojtott keserűség, kiábrándulás, undor. Ettől kezdve nem más, mint átkozódó, szennyet okádó emberroncs.

És itt értjük meg az előadás leglényegesebb gondolatát. Székely Gábor Timonja arról szól, hogy van egy pont, ahol a legjámborabbul tűrő lélek is átszakítja az önmérséklet gátját. Van egy pillanat, amikor nem lehet tűrni tovább, rá kell borítani a forróvizes üstöket a talpnyalókra, a haszonlesőkre, az önimádókra, a kinevezett tekintélyekre - a felelőtlen felelősökre. Bármi jöjjön is ezután.

Csakugyan: mi jön ezután? Shakespeare drámájában összeomlás. A világ megérti, hogy szüksége volt Timonra. De nincs visszaút, Timon leszámolt a világgal és önmagával. Az összeomlás felelősei hiába kérlelik (természetesen a régi módon, hízelegve), helyette Alcibiadest kapják, az „erős embert", aki nem Fortinbras, nem a vérfürdő végére érkezik, hanem maga hajtja végre az ítéletet. A város megérdemli Alcibiadest, és Alcibiades megérdemli a várost. Peter Brook rendezésében Alcibiades a széthulló rendet könyörtelen parancsuralommal, az általános terror fenyegetésével állítja újra helyre. Székelynél nyomatékot kap az a mozzanat, hogy nem mindenki bűnös. A színpadon ott fekszenek az áldozatok: Timon és a rendcsinálás halottai. És ekkor hangzik el a felszólítás, hogy csak a bűnösöket kell büntetéssel sújtani. A felszólítás Alcibiadesnek szól. Választ nem kapunk rá. Az előadás nyitva hagy minden lehetőséget.

Shakespeare: Athéni Timon (Szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Szabó Lőrinc, *kísérőzenéjét szerezte:* Jenei Zoltán, *díszlettervező:* Székely László, *jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Rendezte:* Székely Gábor.
Szereplők: Piróth Gyula, Kun Vilmos m. v., Körtvélyessy Zsolt, Papp Zoltán, Áron László, Balázsi Gyula, Benyovszky Béla, Berta András, Czakó Jenő, Czibulás Péter, Fenyő Ervin, Fonyó István, Galkó Balázs, Gáspár Antal, Halmágyi Sándor, Hollósi Frigyes, Ivánka Csaba, Lázár Kata, Lengyel István, Peczkay Endre, Pusztai Péter, Sarlai Imre, Simon Péter, Varsa Mátyás, id. Tatár Endre, Farkas József, Dezsényi Péter, Molnár Mózes, Lipcsi Tibor, Rácz Zoltán, Szennyai Mária, Várady Sándor.

HERMANN ISTVÁN

Az üvegszínpad

Gyurkovics Tibor drámája a Madách Kamaraszínházban

A kétszemélyes darab dramaturgiailag gyanús. Igaz, hogy a dráma dialógusokból építkezik, de nem egyből, hanem többből. Az is igaz, hogy előfordul: tulajdonképpen kétszemélyes drámával van dolgunk, és csupán behoznak még négy-öt szereplőt a színpadra, hogy ez az avatatlanok előtt ne derüljön ki. Most azonban kétszemélyes drámáról van szó, amelyet több minden kísér, többek között egy rajongó kislány vallomása arról, hogy ő miért imádja a főszereplő paptanárt, majd egy másik vallomás ugyanettől a kislánytól, melyből kiderül: bár a paptanár magára hagyta a Balaton közepén, mégis ki-úszott. Egyszóval a kislány szerepe betét, ami nem jó a drámának, de adott esetben nemis zavarja a drámai cselekményt, amit illusztrál, anélkül hogy lényegesen továbbvinné a gondolatot, s marad a kétszemélyes dráma, ami nem is kétszemélyes, hanem csak egyszemélyes vagy félig egyszemélyes, mint ezt mindjárt látni fogjuk.

Az újságírásban már gyakran tárgyalt s nagy port felvert esetről van szó, a paptanárról, aki a darabban szilveszter éjszakáján barlangi túrára megy, s a rábízott gyerekek közül hárman meghalnak a barlangban. A történetben a három halál ellenére a szó igazi értelmében drámaiság nincs, ezért magát a történetet nem is lehetett színpadra helyezni. A drámaiság első csilláma akkor fénylik fel, amikor az ember meghallgatja a paptanárt. Engelhart Simonnak, akit Mensáros László jelenít meg, tudniillik világképe van. A világkép maga az, ami Gyurkovics Tibort oda vezette, hogy ebből az alakból drámai hőst csináljon. Mert a három gyerek halála látszólag semmi összefüggésben nincs a világképpel, de a túra eszméje maga, Engelhart Simon nevelési elvei már világképet hoznak a szín-padra, és Mensárosnak végig sikerül úgy alakítania az egész dialógust, hogy a döntő kérdés az ő világképe legyen.

Nos, most már közel járunk ahhoz, hogy miért egyszemélyes a két- illetve háromszemélyes dráma. A paptanárral ugyanis szembenáll egy vizsgálóbíró, aki tökéletesen beleesik Engelhart Simon

csapdájába, s meg van róla győződve, hogy a gyerekek halála valóban közvetlenül összefügg a tanár világképével. Ha nem ilyen a világkép - nem lenne halál, és ha nem lenne halál, akkor nem is merült volna fel konkrétan, mennyire problematikus ez a világkép. Így azután a Bálint András által megjelenített vizsgálóbíró semmiféle összefogó és komp-lett világképpel nem rendelkezik, legfeljebb azt engedi sejtetni, hogy a fönnálló társadalom általános világképét, világnézetét és szokásjogát mindenképpen jobbnak tartja, mint a tanár elferdült világképét. Holott a tanárnak egy csomó dologban igaza van. S különösen akkor van igaza, amikor a fennálló társadalommal szemben oly módon kezd érvelni: itt az emberek általában mechanikusan mozognak, kiüresedett a világuk, s ezért bármilyen megokolással is, de valamiféle célt kell az emberek elé állítani, az ifjúságnak szüksége van konkrét feladatokra, melyek túlemelik a szokványon, a minden-napon, az élet mechanizmusán.

Elméletileg tehát egészen tökéletes kiindulópont, melyet legfeljebb az zavar, hogy mindehhez ebben a műben szükségképpen vallásos meggyőződés járul, és egy világkép azokról a lehetőségekről, melyeket a konkrét feladatok teljesítése közben kialakuló bajtársiasság hozhat létre. Ez az ereje a főhősnek, s vele szemben a vizsgálóbíró időnként mérséklettel, időnként idegesen, sőt egy-egy pillanatra magából kikelve, tulajdonképpen csak azt tudja mondani: három gyerek meghalt, s a lány is belefulladhatott volna a Balatonba. Vagyis a vizsgálóbíró érvrendszere, melynek része a címben meg-fogalmazott - mondjuk így: aforisztikus -- mondat is, alig létezik. Viszont a pap-tanár mindaddig érvelni tud, amíg elvekről van szó. Mert elvileg igaz az, hogy helyes dolog gyerekeknek valamely célt adni, elvileg az is igaz, hogy az italos dáridókkal szemben a természetjárás sokkal értelmesebb dolog. Persze ezekből a rendkívül elvont elvekből olyan romantikus következtetésekre jut, mint az, hogy éppen szilveszterkor kell barlangtúrát rendezni, és a barlang rácsára - mi mást - nemzetiszínű lobogót kell kifeszíteni. (Valószínűleg nem azért, hogy az arra járók jobban lássák, hanem azért, hogy a gyerekekben ez örök élményt fakasszon.)

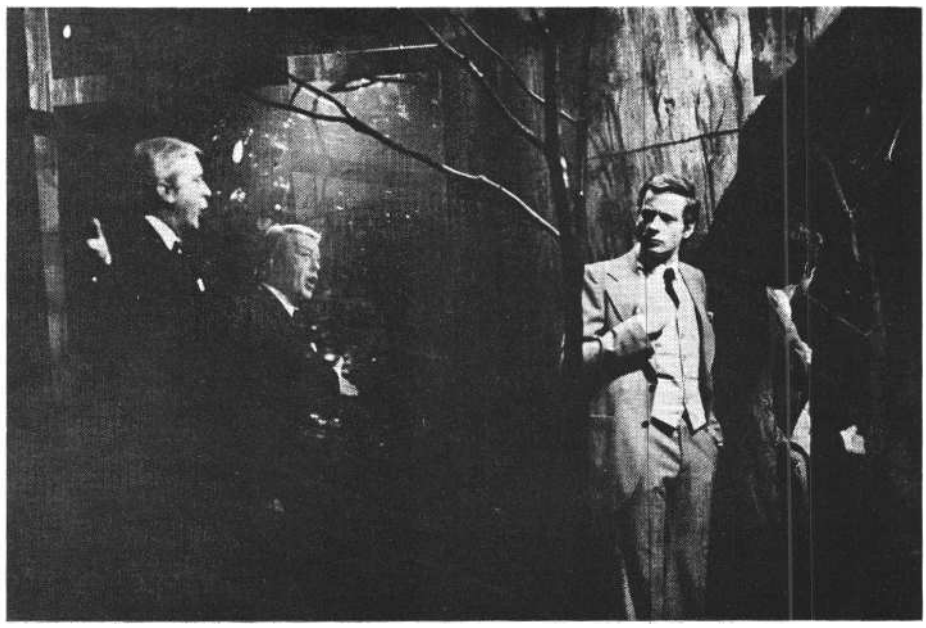
Már ez gyanússá teszi tehát a tanár gondolkodasának egész szövetét. Egy pillanatra a vizsgálóbíró még valami nietzscheanizmust is sejt a tanár gondolatai mögött, a veszélyesen élni ideálját akarja kihozni belőle, de ez csak annyiban sikerül, hogy a tanár valóban szereti a végsőkig feszült helyzeteket, szereti végigvinni a vállalkozásait - minden emberi határig. Amikor már mint ember valamivel nem birkózik meg, akkor tehetetlenné válik a többi már az isten dolga.

Nos, ez az a gondolat, ami miatt van érték Gyurkovics darabjában. Az emberi lehetőségek és azután a baj esetén a tehetetlenség vagyis az istenre hagyatkozás, az, hogy az ember elhagyta az istent, vagy az isten az embert, mint kérdés, végeredményben az emberi tett, tevékenység legdöntőbb pontjait gátolja le. Ha valamit csinálunk, kötelességünk végigvinni, nem lehet félig élni, és nem lehet félig cselekedni. A tetteinknek megvannak a konzekvenciái, és a konzekvenciát vállal-ni kell. A tanár sem az életben, sem a vizsgálat során nem vállalja a konzekvenciát. Az emberi tevékenység az ő számára csupán választás, valami másnak a választása, mint ami van, s hogy ennek következményei lesznek? ez már az isten dolga.

Ezért szerepel eleinte az érvrendszerek között Teilhard de Chardin, de szerepel hetne tulajdonképpen a Teilhard de Chardint megelőző perszonalizmus is, s ezért válik ez az érvrendszer egyfelől logikus világképpé, másfelől bezárttá és tartalna nagyobb baj belőle, ha a játék hangjáték lenne, de a Madách Kamarában a kétszemélyes, illetve egyszemélyes darabok minden hátránya színpadra kerül. Az első történetet, a barlangtörténetet látszólag már tökéletesen elemezték, mikor következik a második, a cserbenhagyott kislány esete, ami gondolatrendszerben az előbbi történet és felfogásmód elismétlése. Ha egy második ilyen eset kerül elő, akkor dramaturgiailag éppen az volna a fontos, hogy új gondolatot kapjunk. Olyan új gondolatot, amely vagy látszólag vagy ténylegesen szembekerül az első rész gondolatával, vagy éppen mélysége révén semmisíti meg - s ezáltal magasabb síkra is emeli az első gondolat eredményeit. Itt azonban ismétlést kapunk. Mégpedig annak a megismétlését, hogy az isten nem szerencsejátékos, ami így önmagában aligha komoly tanulság, s a tomista teológusoknak éppen úgy nem mond semmi újat, mint ama filozófusoknak, akik nem szoktak az isten természetéről gondolkozni.

Mindebből az következik, hogy gyenge dráma és érdekes, tanulságos este volt *Az isten nem szerencsejátékos* előadása. Tanulságos volt elsősorban az egyszemélyes dráma nagy és jelentős belső problémája miatt, tanulságos abból a szempontból is, hogy ha már egy személy világképét sikerül is a színpadra hozni, a többi alak vagy kérdéseket vet fel, vagy hangulatilag illusztrál. Végül

Mensáros László (Engelhart Simon) és Bálint András (Vizsgálóbíró) Gyurkovics Tibor Isten nem **szerencsejátékos** című színművében (Madách Kamaraszínház) **(Iklády László felvétele)**



tanulságos volt a rendezés is, mely Kerényi Imre munkája. Mensárost, akinek a drámája folyik a színpadon, sikerül úgy beállítania, hogy egy valóban gondolkodó embert látunk, akinek a gondolkodása feltétlenül határokba ütközik, s az-után már nincs mit mondania. Mensáros remekül hozza az alak logikáját, s megakadásai olyan meggyőzőek, hogy világos: ebből a logikából következnek. Körülötte kering - időnként teljesen indokolatlanul izgatott köröket téve - Bálint András mint vizsgálóbíró. Kérdései eleinte csípősek, azután önmardosók, mert magától is megkérdezi, hogyan lehet az, hogy mindez így játszódott le. Bálint Andrásnak azt kell keresnie, hogy hol rossz az elmélet. Holott az elmélet nem büntethető. S az elmélet önmagában nem rossz, hanem annál is rosszabb, mert korlátozott. Mert kétféle mértékkel és érvénnyel mér: egy emberivel és egy istenivel. Igy azután Bálint András szerepe és beállítása szerint el van ítélve anélkül, hogy ő ítélhetné el a vádlottat, tudniillik ott kell keresnie és úgy kell keresnie, ahol és ahogy semmi értelme.

Még jobban aláhúzza ezt a plexiüveg díszlet, mely hol átlátszó, hol tükörszerű, és nyilvánvalóan két dolgot akar elmondani (a díszlet Götz Béla önmagában szenzációsan ügyes munkája). Az egyik mondandója az, hogy még a Madách Kamara színpadát sem tudja betölteni ez a darab, s hogy a színpad tele legyen, ezért a plexiüveg mögé díszleteket vetítenek, az üveget megkettőzik, megháromszorozzák a szereplőket (néha meg is törik), egyszóval csodálatosan betölti az üvegszínpadot a sok tükör. S az *üvegszínpad* másik nyilvánvaló mondandója, hogy labirintus jellegű. Ezen a labirintuson keresztül-kasul mászkálnak a szereplők, minden látható ok nélkül, s a labirintus mögül időnként emlékezetbe idéző különböző sóhajok, hangok hallatszanak, nehogy elfeledjük, hogy az, amiről beszélnek, mégiscsak három gyerek halála.

De az egész hangulatban van valami plexiüvegszerű. Olyan, mintha törékeny lenne, de nem törik. Olyan, mintha visszatükrözne, s néha visszatükröz. Olyan, mintha drámát játszanának, s vannak benne drámai elemek.

Gyurkovics Tibor: Isten nem szerencsejátékos (Madách Kamaraszínház)
Rendezte: Kerényi Imre. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Piros Sándor.
Szereplők: Bálint András, Mensáros László, Kiss Mari.

FÖLDES ANNA

A holt lelkek élő színháza

A tények

Az első testet öltött színpadi Csicsikov V. Toporkov, akinek alakítását megőriz-te a színháztörténet - a moszkvai Mű-vész Színház Bulgakov nevével fémjelzett, Sztanyiszlavszkij teremtette *Holt lelkek* főszereplője - több mint száz, az övékét megelőző adaptációról beszél tanulmányában. Toporkovnak ezt az utalását sem igazolni, sem cáfolni nem tudom. De annyi biztos, hogy a MHAT évtizedeken át játszott, klasszikussá kristályosodott adaptációja mellett új meg új változatok, kísérletek is születtek. Bemutatták *a Holt lelkeket* Leningrádban, Csehszlovákiában, Jugoszláviában. A legnevezetesebb színpadi változat - Sztanyiszlavszkijén kívül - Adamové: ezt eredetileg Roger Planchon rendezésében 1960-ban játszotta a Théâtre Villeurbaine, de az Odeon-beli vendégjáték után német nyelvterületre is eljutott.

Magyarországra harmincöt esztendővel a bemutató után, 1967-ben érkezett el a moszkvai Művész Színház Csicsikovja. A párizsi Nemzetek Színházán sikerrel szerepelt, Sztanyiszlavszkij koncepciójához egészében és részleteiben is hűséges felújítás a vendégjáték alkalmával - elsősorban a nagyszerű színészi alakításoknak köszönhetően - kiemelkedő kritikai és közönségsikert hozott.

A Madách Színház, az évadnyitó és előzetes nyilatkozatok szerint majd két évtizede foglalkozik *a Holt lelkek* bemutatásának gondolatával. Esztendők óta dramaturgiai tartalékában szerepel a Művész színházi változat. Azután a múlt év elején váratlanul Szakonyi Károly kapott megbízást az új adaptáció elkészítésére.

... és kételyek

A magyar dráma szűk esztendeiben általában a regényadaptációk éltették a színházat. A kritika időről időre elmondta a magáét, dramaturgiai tételekkel és tapasztalatokkal érvelt, többnyire a művekért csatázott, azután kötelező penzum-ként elvégezte a színpadi változat szempontjából negatív következtetéseket eredményező összevetést. Vitába szállt a színpadra állított, remekmű ihlette élő képregényekkel, az előadások (állítólagos) népművelő funkciójával, és egyre szenvedélyesebben, egyre idegesebben védelmezte hol az elsődleges olvasmányélményt, hol a drámairodalmat. Néhány szezon alatt közhellyé kopott a hűtlen hűség követelése is, már csak azért is, mert legesélytelenebbnek és legveszélyesebbnek talán éppen az eredeti mű szellemiségét is áthangoló - a *Kreutzer szonátához* hasonló - hűtlen adaptációk bizonyultak.

Mindezt *nem a* Madách színházi *Holt lelkek* előadásának intonálására szánom - ellenkezőleg. Jelezni és indokolni kívánom, hogy alig titkolt szkepszissel ültem be a nézőtérre.

Szakonyi Károlynak a bemutatót megelőző nyilatkozatai nem oszlatták el bizalmatlanságomat. Valahogy túlságosan általánosnak és magabiztosnak éreztem Szakonyi programját. Hogy tudniillik nem a kevesek által ismert (?) kötelező olvasmányt kívánja illusztrálni. Hogy nem óhajtja sem kizsigerelni Gogolt, ötletnek tekintve remekművét, sem pedig szolgai módon követni. Mert ő voltaképpen nem is a regényt dramatizálta, inkább arról beszélhet, hogy azt élményanyag-ként kezelve írt belőle egy új, mai drámát.

Nem az *Életem, Zsóka* és *az Adásliba* lírikus, szatirikus vénájú, rutinos írójával szemben voltam bizalmatlan, hanem a vállalkozással. Hogy lehet és szabad Gogol figuráiból mai történetet teremteni. Hogy a XIX. századi orosz életnek ez a lazán, epikusan áradó enciklopédiája kibírja a drámai koncentrációnak a színpad követelte mértékét. Hogy sikerül legyőzni a regényillusztráció színpadi hagyományok szentesítette konvencióit és a kötelező olvasmányoktól berzenkedő nézők (és színészek) ellenállását. Az előzmények és a nyilatkozatok őszintén szólva nem sok jóval biztattak.

Pedig addigra már Szakonyi Károly és Lengyel György túl voltak a munka legnehezebb részén. Szakonyi, aki már korábban az *Ördöghegy* bemutatójakor is dolgozott együtt Lengyel Györggyel, legelőször egy „teljes", minden lehetséges drámai szituációt kibontó verziót készített a regényből. Nem mintha arány-érzékébe csúszott volna hiba, hanem mert úgy érezte, hogy csak a regény folyamatának teljességéből, a lehető leggazdagabban felépített jelentsorból képes tovább koncentrálni a lényegre, azt képes tovább sűríteni. Ebben a szükségesnél és lehetségesnél is hosszabb munkaváltozat-

ban Szakonyi végigjárta a szöveg kínálta valamennyi drámai lehetőséget, megjelenítette még Kopejkin kapitány kalandját is, de csak azért, hogy a motívumok tartalmi hierarchiája, szerkezeti és funkcionális kapcsolata kibontakozzék, és ne kerüljön sor semmiféle egységet bontó utólagos bővítésre, dramaturgiai lazításra.

Csicsikov elindul

Gogol remekművének nemcsak történetét, de visszhangját és irodalmát is felesleges ezen a helyen ismertetni. (Szakonyival ellentétben: szakmai lap a mű ismeretéből indulhat csak ki.) De érdemes utalni az előző színpadi változatok alapvető problémáira. Arra, hogy a kritikai realista hang és a szatirikus világkép mögött és felett létező, mindezt átható irrealitás a korábbiakban nem került színpadra. Hiányzott a gogoli világ fantasztikumának megelevenítése. Pedig nyilvánvaló : ha a Gogol korabeli Orosz-ország csak szegény lett volna, csak el-maradott és feudális, Csicsikov útja és karrierje nem alakulhatott volna úgy, ahogy alakult. Ehhez a mindent meghatározó, gúzsbakötő anyagi nyomorúságon kívül az adott, megkövült intézményrendszerre és az ellentmondásokban felőrlődött, eltorzult lelkű emberek-re volt szükség. Egy olyan sajátos, kelet-európai bürokráciára, amelynek nem ki-növése, hanem lételeme, lényege a korrupció, a megvesztegetés. Olyan, a látszatok szentesítésére hivatott morálra, amelynek túlhaladott normarendszerét sem védelmezői, sem bírálói nem tartják be, de amely mégis elég virulens ahhoz, hogy az emberi érzelmeket gúzsbakösse, visszájukra fordítsa.

Gogol már korábban, *A* revizorban felmutatta és leleplezte ezt a világot. *A Holt lelkek* első részében azután fel is térképezte: Csicsikov üzleti útja során a földbirtokos élet és a társadalmi viszonyok következtében deformálódott orosz karakterek különböző rétegei és végletes változatai tárulnak fel. Csicsikovot, aki a maga fantasztikus vállalkozásának Don Quijote-jaként kalandból-kalandba sodródik, mindannyiszor lényegében azonos szituációban látjuk: Manyilovot, Szobakevicset, Pljuskint, Korobocskát és Nozdrjovot is ugyanarról akarja meggyőzni. A Legutolsó összeírás óta jobblétre szenderült, járvány elpusztította, tűz égette, de esztendőkre változatlanul adóköteles jobbágyok felvásárlásának ötlete ugyanúgy frappírozza az eladókat, de ki-ki a maga gazdálkodási elvei, gya

Jelenet Szakonyi Károly Holt lelkek-dramatizálásából (Madách Színház)

korlata és vérmérséklete szerint reagál. A tárgyalás, az alkusorozat nem egyszerűen anyagi érdekek konfrontációjaként jelenik meg a regényben, hanem mint a feudális lét termelési-társadalmi és lélek-tani csődje. Gogol ennek kifejezésére általában nem drámai eszközöket használ: regényének epizódokra tagolt, epikus szövete laza, már-már anekdotikus, lírája a regény atmoszférájában, szatírája a megjelenítő, leíró és publicisztikai szövegrészekben bontakozik ki.

A „dramatizálás" lehetősége, éppen ezért, eleve korlátozott. Bulgakov eredeti verziójának szövege nem maradt fenn, vagy legalábbis nem hozzáférhető. (A rendelkezésre álló információk szerint ez volt az a szöveg, amely a gogoli realizmus fantasztikus elemeire is épített, s az író groteszk látomását az egyes szám első személyben tolmácsolt narrátorszöveg közelítette az előadás időpontjához.) A Művész Színház tizenkét jelenetes adaptációját mozaikszerűnek, színészi koncertszámok sorozatának jellemezte a kritika. Elolvasva a színpadon nem látott klasszikus előadás alapjául szolgáló szöveget, kiderül, hogy a Csicsikov utazására, a holt lelkek vásárára koncentrált MHAT-változat (amely felépítésében nem nagyon tér el Szakonyiétól) lényegében hűségesen tolmácsolja a regény tartalmát. Feltéve, hogy a világnézeti állásfoglalást, a társadalomkritikát és a sztorit *azonosítjuk a* mű tartalmával. Ha azonban az eredeti alkotás világát és szellemiségét is számonkérjük, akkor kitűnik, hogy a lelkek vásárlására, az alkudozásra koncentrált jelenetsor a gogoli poémának legfeljebb a csontváza lehet. Feltehetően erre a csontvázra rakódott azután - Sztanyiszlavszkij rendezői zsenialitásá nak hála - a színészi jellemrajzok húsa, a gesztusok és jelmezek bőre, és ezt az elevenné lett szervezetet hozta mozgásba a gondolatokat, érdekeket és szenvedélyeket szembesítő előadás.

Holt lelkek, 1976

Szakonyi Károly legelső megoldásra váró dramaturgiai problémája az volt, hogyan lehet úgy színpadra állítani Csicsikov útját, hogy vállalkozásának öt állomása egységes cselekménnyé szerveződjön. Ez pedig csak úgy képzelhető el, ha a színpadi cselekmény nem redukálódik a holt lelkek vásárlására. Ha a látogatások előzményét és főként folytatását, Csicsikov manipulációinak társadalmi visszhangját és konzekvenciáit is látjuk. Szakonyi egy nyilatkozatában említette, hogy a figurák Gogoltól származnak, a jeleneteket azonban magáénak vallja. Becsületére válik, hogy ennek az állításnak legfeljebb a fele igaz. Hiszen a színpadi változat kulcsjelenetei általában megmaradnak a regényben felépített szituációk keretei között, és megőrzik a dialógusokat is. Sokszor nyomon követhető Szakonyi szerkesztői bravúrja: ahogy a kanyargós eredeti szövegből „összevágja" hőseinek párbeszédét, maximálisan megtartva a gogoli ötleteket, fordulatokat, sőt kifejezési formákat is. A Szakonyi teremtette jelenetek rendszerint a regény epikusan közölt - elbeszélt, végiggondolt, felidézett - motívumait elevenítik meg, például a Kormányzónál tett tisztelgő látogatás alkalmával. A regény szövegében többnyire valójában benne torlódnak a *Sza*konyi számára szükséges információk. Hogy mit mondott, vagy mit mondhatott volna Csicsikov az adott helyzetben. Az utóbbi eldöntésére Szakonyit a főhős

körültekintő és gazdag színpadi jellemrajza jogosítja fel.

Legfeljebb a kormányzói bál túlnyújtott szerelmi nyomozását sokalltam: a jelenet, amely során Csicsikov a neki küldött szerelmes levél szerzőjét keresi, eleinte ellenállhatatlanul mulatságos, később azonban ellaposodik. Csicsikov útjának földrajzi, társadalmi hátterét, a látogatások epizódjait összekapcsoló utazást Planchon híres rendezése vetített képsorokkal érzékeltette. A Madách színházi módszer jobban szem előtt tartja a dráma szerkezeti egységének követelményét, és a forgószínpad lehetőségeit kihasználva, összekötő színpadi pillanatokra épül. Kár, hogy ezeknek egy része végül is megmarad formális funkciót teljesítő drámai üresjáratnak.

Mindaz, amit Szakonyi adaptációjának jellemzésére mostanáig elmondtam, az író *dramaturgi* munkájára vonatkozik. A Gogol művének színpadra állítása során adódó irodalmi és színházi feladatok többé-kevésbé hibátlan megoldása azonban önmagában még nem igazolja Szakonyi Károly, *az író* - és a Madách Színház - vállalkozását.

Az előadás második részében azonban Szakonyi valóban átvette Gogoltól a szót ... És kibontakozott az a gogoli ihletésű Szakonyi-dráma, amely valóban nekünk és rólunk szólt.

(Tévedések elkerülése végett, ezzel nem azt akarom mondani, hogy Gogol regénye nem nekünk és rólunk szól. Ellenkezőleg: jelezni kívánom, hogy az eredeti mű a maga műfajában és közegében, minden beavatkozás, adaptáció nélkül is aktuális maradt. Ezért klasszikus! És ezért van szükség különleges indokra és indíttatásra ahhoz, hogy a mű sértetlen integritását valaki - a legjobb irodalmi, közművelődő indulattal is - megsértse, átalakítsa.)

Márkus László (Szobakevics) és Haumann Péter **(Csicsikov) a Holt lelkekben**

Szakonyi-dráma?

Szakonyi vállalkozását számomra tehát nem a végrehajtott sikeres dramaturgiai műtét kis híján kifogástalan kivitele igazolta, hanem inkább a második részben fokozottan és közvetlenebbül megnyilatkozó, a gogolival összhangban kialakított szuverén, aktuális mondanivaló. Ennek megnyilatkozása egyébként nem jelenti a klasszikus szöveg elvetését, átírását. Tanulságos - és akár meg is ismételhető - kísérletnek tartom az egyes szöveg-részek összevetését. A szerződések hitelesítése körül bonyolódó hivatali jelenetet feltűnően frissnek, aktuálisnak éreztem, és őszintén szólva meglepett, amikor minden mondatát felleltem a gogoli szövegben. A bürokrácia klasszikus kritikájának érvényét Szakonyi olyan módon aknázta ki, hogy ezzel közvetlenül kapcsolódott mai, közéleti vitáinkhoz. Az ilyen és hasonló eszmei találkozások bátorították azután fel a szövegtől való el-térésre is: az Ügyész sorsának kibontása-kor már nem szövegében, csak szellemé-ben hű a *Holt lelkek* írójához.

Szakonyi drámájában mintha nagyobb nyomatékot kapna N. város közéleti viszonyainak rajza is. Gogol a regény publicisztikai elemeiben és a szerzői kommentárokban jelzi és summázza, de Szakonyi meg is jeleníti az érdekviszonyok alakulását és a velejéig rohadt kormányzati rendszer kialakította társadalmi atmoszférát. Mindez nem Csicsikovtól függetlenül, hanem körülötte zajlik. A kisváros lakói, akik az imént megfélemlítették a csalót, egyszercsak maguk is félni kezdenek tőle. Gogol regényében is megjelenik Csicsikov titka - hogy ké-

met vagy revizort, különleges kormánymegbízottat sejtenek benne -, de Szakonyi színpadán ez a titok a kölcsönös kiszolgáltatottság és a félelem szituációjának motorjává válik. Csicsikov bebörtönzése és pénzen vett szabadsága ebben a feldolgozásban nem újabb, rendkívüli kaland, hanem a társadalmi anomáliák törvényszerű megjelenítő formája. Kár, hogy a cselekménynek ezt a szakaszát Szakonyinak nem sikerült fegyelmezettebben tömörítenie: egységesebb és erőteljesebb lenne így a hatás.

Köztudott, hogy Gogolnak azért nem (vagy azért sem) sikerült befejeznie a *Holt lelkek* tervezett trilógiáját, mert a második részben a már felrajzolt szatírikus-kritikus kép valamiféle revíziójára, feloldására törekedett, élettapasztalata és életismerete azonban ellenállt a szándéknak, A Madách színházi *Halt lelkek* szándékában is elkerüli a feloldást. A némileg túlságosan lelassított tempóban bontakozó fejlemények után a városháza nagytermében nyilvánosságra hozott, vérlázító igazságtétel és Csicsikov búcsúja inkább figyelmeztetésnek hat, mint megnyugtatásnak. Szakonyi, az adaptáló itt távolodik el legjobban Gogol szövegétől, de a XX. század harmadik harmadának írójaként hűséges marad elődje és a mű mondanivalójához. Itt válik világossá, hogy Szakonyi nem ért egyet azzal a kritikusával, aki szerint „ma ezt a történetet történelmi drámaként kell, lehet értelmezni". Legfeljebb a mondat második részét fogadná el, és szándéka szerint úgy idézi meg a régi tegnapot, hogy emberi tanulságai a mának is szóljanak. Mert valójában éppen ez a mához szóló érvény az, ami - nemcsak műsorpolitikai, de irodalmi és színházi szempontból is - igazolja a *Holt lelkek,* mai színpadra állítását. (Szakonyiról szóltam mostanáig, meglehet igazságtalanul. Hiszen a színpadi adaptáció az író és a rendező közös gyermeke. De lévén, hogy a gyakorlati együttműködés részletei szükségszerűen homályban maradnak a kritikus előtt, kénytelen vagyok elfogadni, szentesíteni a címlapok jelezte munkamegosztást.)

A látvány elemei

Lengyel György, amikor a *Holt lelkeket* színpadra álmodta, abból a provokatív, a mű címében is sugallt gogoli gondolatból indult ki, hogy ebben a világban elevenek a holtak, és holt lelkeknek számítanak az élők. Ezt a felismerést fogalmazza meg képi eszközökkel Fehér Mik-lós látványosan szuggesztív színpadképe is. A nyitott színpad közepén leeresztett aranykeretes Gogol-portré körül furcsa, rendetlen képtár kavarog. Mozdulatlanságában is csupa mozgás. De nem az élet, inkább az enyészet mozgása -- mintha egy ódon kastély pincéjében vagy padlásán járnánk: az ősök már nem is a falon, hanem egymás hegyén-hátán torlódnak. Á színek megfakultak, porszag kering a levegőben. Azután az egyetlen „színes" folt, Gogol képe is eltűnik: jelenetről jelenetre más árnyképek kerülnek a színpadi háttér előterébe. Á látvány és az elgondolás félreérthetetlen: a rendező ezzel is hősei és kortársaik árnyékéletére utal. Csakhogy a világos mezőben feketén ragyogó biedermeyer sziluettek, ollóval kanyarított vásári árnyképek valójában nem annyira kísértetiesek, és cseppet sem riasztóak. Az alkotók szándéka ellenére inkább játékos asszociációkat sugallnak, és ezáltal a verbális egyezés ellenére tévútra kalauzolják a nézők fantáziáját. Az akart színpadi rendetlenség következetlenül (néha követhetetlenül) kíséri az előadást. Az árnyképek üzenete túlságosan kevés gondolati támaszt kínál a nézőnek.

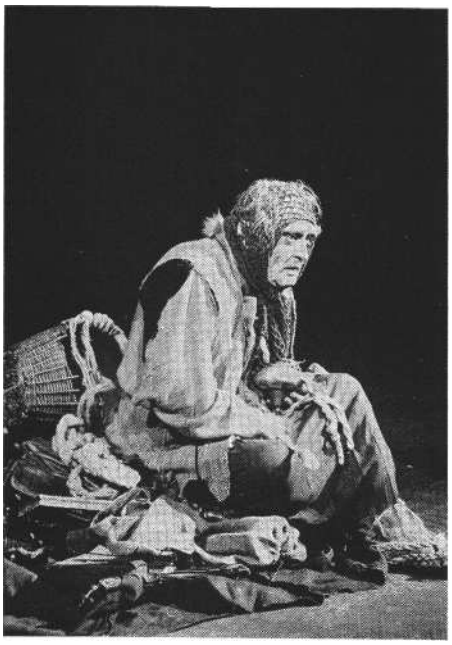
Annál egyértelműbbnek, sikerültebbnek érzem a színpadi figurák megjelenítését. Lengyel György pontosan végiggondolta, bemérte a Gogol felidézte és a Szakonyi megszólaltatta figurák között meglevő, elkerülhetetlen különbséget; az ezer árnyalatú leírások és burjánzó utalások, megismételhetetlen hasonlatok elsikkadása következtében létrejött vérveszteséget. És ennek pótlását nem bízta kizárólag a színészi játékra, hanem segítségül hívta a maszkmestert és a jelmeztervezőt. Bátran mondhatjuk, hogy Gogol minden megidézett hőse mögött *négy* ember áll: a rendezőn és a színészen kívül Bajkai István és Mialkovszky Erzsébet. Az NDK színpadjain - elsősorban a Volksbühnén - megcsodált „jellemszobrászatnak" a Madách színházi előadás ezúttal három felejthetetlen példáját kínálja. Dayka Margit riasztóan szögletes, öregecske Korobocskája, Márkus László félelmetes és ordenáré szörnyeteg-Szobakevicse, valamint Körmendi János karó-ra aszott, nyomorult Pljuskinja a néző tudatában valószínűleg végérvényesen összeforr a gogoli figurákkal. Pljuskin tépettsége, az övéről csüngő használati tárgyak nyomorúsága következtében első látásra olyan kifejező, hogy a szöveg szinte ráadás.

A színészek egyéni tehetségét, emberformáló készségét egyáltalában nem degradálják a színpadi segédeszközök. Elsősorban: a maszkmester segítségével, kellékekkel, trükkökkel teremtett Daumier- vagy Hogarth-karikatúrákat idéző külső megjelenés optimális lélektani feltételeket is teremt számukra a mű szellemét tökéletesen visszaadó, harsány és mégis visszafogott komplex játékra. Korobocska, Szobakevics és Pljuskin ugyanis nem egyszerűen karikatúrák: Gogol, amikor leleplezi, meg is fejti jellemük torzulását. És aminek érthető indoka, tanulságos magyarázata van - mint például Pljuskin harpagoni vonásainak -, az végletességében is emberi marad. Az a stilizált játékstílus, amit a felsorolt színészek meghonosítanak, izgalmassá, gazdaggá teszi az előadást.

Csicsikov és a többiek

A dráma terheit legnagyobbrészt mégis Csicsikov, azaz Haumann Péter viseli. Olvastam kritikát, amely kifogásolja a különböző szereplők játékstílusának eltérését és a megidézett földbirtokos szörnyetegek színészi stílusával szemben Haumann alakításának realizmusát emeli ki. Magam is érzem ezt a kettősséget. De úgy látom, hogy ez Gogol és Szakonyi művéből is szükségszerűen következik. Hiszen ha Haumann valódi szörnyeteget formálna Csicsikovból is, ha megelégedne képmutatásának, aljasságának, önzésének leleplezésével, ezzel elferdítené a drámai igazság tengelyét, és végérvényesen elidegenítene bennünket a hőstől. Ez pedig ellenkezne a mű eszmei tendenciájával. Mert Csicsikovnak olyannak kell lennie, hogy ha taszít is, azért felébressze a nézőben a ráismerés fanyar örömét. Haumann Csicsikovjáról „mindent" tudunk. Hogy előkelősége, megjátszott fölénye is talmi, hogy bárkit hajlandó feláldozni anyagi érdekei és karrierje oltárán. De még ennél valamivel többet: hogy kétségtelen tehetségét, szorgalmát a hivatal örök packázása, a tehetséget nyomorító falak szorítása és egy torz világ embertelen törvénye fordították a fonákjára. Ezt a felismerést táplálja az olvasóban Gogol is, amikor a regény záró, publicisztikus szakaszában szinte be-lénk szuggerálja a szavakban is megfogalmazott kérdést: „Vajon nincs-e bennem is valami Csicsikovból?" Haumann jelen idejű Csicsikovjának ez a cinkosan kérdő, önkritikusan felszólító attitűd a titka.

Az adaptáció szerkezetéből, a jelenetek tartalmi aránytalanságából is következik, hogy a szöveg több szerepet kínál, mint ahányat Lengyel György ki tudott oszta-



ni. A felsoroltak mellett és mögött akadt néhány sikerült karakteralakítás : például Horesnyi László Manyilovja, Juhász Jácint Rendőrkapitánya, de meglehetősen sok volt a jellegtelen, a szürke megoldás is.

Feltételezhető, hogy N. város polgáraira a rendezőnek sem maradt igazán energiája, figyelme. Így történhetett, hogy például a Kormányzóné és szépséges leánya (Ilosvay Katalin és Hüvösvölgyi Ildikó) úgy mozognak, úgy „domborítanak", mintha egy másik, régi előadásból léptek volna *a Holt lelkek* színpadára. A népes női szereplőgárdából egyedül Békés Italának, a Postamesterné alakítójának játéka és játékstílusa illeszkedett szervesen a groteszk gogoli tablóba.

Nehéz feladatot oldott meg kiválóan Némethy Ferenc: az ő Ügyésze, a halványabb regénybeli indíttatás ellenére, remekül beolvad és kiválik. Külső megjelenésének úri szabályossága és démonikus jellege, tisztviselő tekintetének meghunyászkodó alázata és hirtelen felizzó fenyegetése a figura társadalmi helyzetének és belső habitusának ellentmondásait fejezik ki. Az a konfliktus, amely az ő sorsát, útját meghatározza, mélyen gyökerezik a Gogol rajzolta múltban, de fenyegetően jelen van Szakonyi élményvilágában, drámájában is.

Tudatosan komponálta meg Lengyel György az előadás szövegen kívüli akusztikus elemeit is. Az előadás atmoszférája többnyire az élesen naturalista zörejek és az édeskés bali zene szembeállítására épít. Valójában Csicsikov minden látogatásának megvan a konkrét kísérő dallama is. A vissza-visszatérő kocsizörgés és a távoli madárcsicsergés szokatlanul elevenné, változatossá hangolja az előadást. Éppen ezért éreztem feleslegesnek a lélekvásár momentumának kiemelt zenei hangsúlyát. A tévékrimikben jelzik ilyen figyelemfelhívó nyomatékkal a gyilkos és a gyilkosság közeledtét, mint itt Csicsikov látogatásának felszínre került célját.

A Holt lelkek egyik, részleteiben elismerő bírálatában olvastam, hogy a föltámadás, a csoda ezúttal elmaradt. Olcsó dolog lenne erre azzal replikázni, hogy Gogolnak csak a modelljei haltak meg, hősei tizenhárom évtized óta változatlanul élnek, tehát kár a föltámadásra vár-ni . . . Hiszen az igazság az, hogy „csoda" valóban nem történt. *A Holt lelkek* bemutatása nem jelent színháztörténeti szenzációt, és Szakonyi Károly dráma-írói pályájának is a maga törte úton kell a magasba ívelnie. Mégis: szerencsés kézzel, írói leleménnyel alkotott drámai adaptáció, gazdag, hatásos, nagyszerű részleteket eredményező előadás született, amelyet alighanem szívesen fogad a közönség. Nem Gogol-pótló, hanem aktuális társadalmi szatírát, élő színházat keres - és talál ! - a Madách Színház színpadán.

Ezek után, úgy érzem, semmi okunk az elégedetlenségre.

Gogol: Holt lelkek (Madách Színház)
Színpadra alkalmazta: Szakonyi Károly. *Rendezte:* Lengyel György. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Maszk:* Bajkai István. *Világítás:* Götz Béla. *Zenéjét összeállította:* Palásti Pál. *Koreográfia:* Ligety Mary.
Szereplők: Haumann Péter, Dayka Margit, Márkus László, Körmendi János, Dózsa László, Horesnyi László, Cs. Németh Lajos, Gyabronka József, Bodor Tibor, Hüvösvölgyi Ildikó, Papp János, Szalay Edit, Juhász Jácint, Petrozsényi Eszter f. h., Némethy Ferenc, Dunai Tamás, Békés Itala, Fillár István, Lontay Margit, Garics János, Bay Gyula, Menszátor Magdolna, Gyenge Árpád, Csűrös Karola, Kelemen Éva, Deák B. Ferenc, Gáti Oszkár f. h., Hegedüs Erzsi, Kádár Flóra, Gaál János, Pádua Ildikó, Bakay Lajos, továbbá Frankovits Péter, Kis Endre, Putnik Bálint, Szabó Ferenc, valamint Csák György, Horineczki Erika, Jutkovics Krisztina, Medgyessy Pál, Molnár Zsuzsa, Seres Gabriella, Szirtes Ágnes, Szoboszlai Éva, Vizi György, Zsolnay András főiskolai hallgatók.

SZÁNTÓ JUDIT

David Storey bemutatkozik

A vállalkozó a Kaposvári Csiky Gergely Színházban

I.

David Storey-nak, az új angol dráma „második hulláma" e vezető személyiségének munkásságát úgyszólván bemutatkozása óta figyelemmel kísértem, és minden új műve után úgy vélekedtem: Storey angol belügy, hazai sikere érthető, de a határokon nehezen léphet túl. Drámáinak problematikája többszörösen távol esik tőlünk. E drámák egy polgári és ezen belül is merőben sajátos jellegű, tudniillik az angol polgári társadalom talaján fogantak, és ráadásul nem az osztályok összeütközésének sűrűjében tallóznak, ott, ahol, ha csak közvetett módon, de magunk is járatosak vagyunk; másfelől messzi ívben elkerülik a számunkra is átélhető magánszintű (szerelmi-házassági) tematikát. Nem, a Storey-drámák valamilyen periferiális kérdést ragadnak meg, amely tőlünk meglehetősen idegen. Tagadhatatlan, hogy Storey, jó drámaíró módján, képes e periferiális valóságszelet általánosítására, ám ez is nehezen követhető, mert többértelmű, többfelől nézhető, nem sűríthető valamilyen tömör, egyértelmű mondandóvá. Storey naturalistának túl költői, abszurd-nak vagy szimbolistának túl konkrét; közérthetősége - mert hisz mondatai ön-magukban tökéletesen világosak egy-szerűek - csak látszólagos, cselekményessége pedig még ennél is csalókább, hiszen dramaturgiájának bravúros töret-lenséggel végigvitt alapelve éppen az, hogy a sok, a ma dívó átlagnál jócskán több cselekvés együttesen semmiképp se adjon ki valamiféle hagyományos drámai cselekményt.

Megannyi mozzanat tehát, amely a nem-angol s kivált a hagyományos realizmushoz szokott magyar nézőtől idegen; s egyben megannyi mozzanat, amelyhez színjátszásunknak sem igen van kulcsa.

Persze, valahányszor felvetődik a probléma, hogy színjátszásunk és közönségünk lemaradt, lemarad valamiről vagy valakiről, olcsó demagógia volna, ha rögtön hozzá nem toldanánk a kérdést: és baj, ha lemaradunk erről vagy arról az irányzatról, erről vagy arról az íróról? Ami David Storeyt - és még jónéhány,

az ő nemzedékéhez tartozó honfitársát - illeti, mindig is úgy éreztem: bizony, ha érthető is. kár. Elsőbben és a felszínen kár azért, mert egy nagy sikerrel mindig érdemes konfrontálódni, kivált, ha ez a siker egy olyan virágzó, sok tehetséggel büszkélkedő drámairodalmon belül robban ki, mint az angol, ahol nem olyan könnyű a legjobbak közé betörni. De kár azért is, mert ebben a nehezen hozzá-férhető, sőt, számos ponton épp a mi eszközeinknek ellenálló oeuvre-ben számos szép, nekünk is szóló érték és gondolat lappang, csak le kellene ásni hozzájuk.

Storey - és ez most nem jellembeli kategória - becsületes író. Az elnyomottak, a kisemmizettek, a hajótöröttek pártján áll, és bár elsősorban a konkrét jelenségek, az emberi csődök tényleges, személyhez kötött megnyilatkozási formái érdeklik, megpróbál rávilágítani a jelenségek szélesebb összefüggéseire, társa-dalmi hátterére is. Csakhogy a valóság - ellenáll. Nagyon nehéz szétválasztani az egyéni és a társadalmi összetevőket, egy-értelmű, vádló ujjal rámutatni a felelősökre, vagy kivált, épp ily kemény gesz-tussal, valamiféle megoldást jelezni. A korhadás már túl mélyre hatolt, a szereplők egy közös, fojtogató atmoszféra, homogén rossz életérzés foglyai. Storey eljut bizonyos társadalmi polarizálásig, de úgy véli, ez a felismerés nem old meg semmit; a börtön akkor is közös marad. És így állapodik meg valahol a naturalizmus, a realizmus és az abszurd határterületén, és írja, az őszinte és keserű szkepszis alapindulatától fűtve, érdekes, nagyon tehetséges és nagyon szomorú szín-padi játékait.

Van David Storeynak egy érdekes, jellegzetes vallomása saját világnézetéről. Mint mondja, nem hisz a politikai cselekvésben; az élet mára túl bonyolult lett ahhoz, hogy egyértelmű politikai gesztusok átfoghassák, amellett a politizáló ember kompromisszumokra, taktikai cselekre kényszerül, és így először felfelfüggeszti, majd végleg feladja erkölcsi integritását. Épp így nem hisz a magánéletben, mint üdvözítő megoldásban sem; a személyes kapcsolatok korunkban a szüntelen bomlás és összeomlás állapotában vannak. Egy valamiben hisz: a gyakorlati: cselekvésben, a közös tevékenységben, vagyis a munkában, amely a maga személytelenségében legalább átmenetileg egyesíteni képes. És maga utal ezzel kapcsolatban két drámájára, ahol épp ezért e közös tevékenység, a munka a főszereplő. Az egyik *A vállalkozó,* a másik *Az öltöző,* melyet nálunk a televízió mutatott be. És a fentiek összefüggésében vizsgálva mindkettő a realizmus *győ*zelmeként fogható fel, mert bármit hitt róluk az elfogult író (legalábbis keletkezésük idején), ez a két mű erőteljesen cáfolja a munka mint társadalmon kívüli elvont fogalom és, következésképpen, mint abszolutizálható megoldás elvét.

Bizonyításra *Az öltöző* is alkalmas lenne. A huszonkét rögbijátékos kétségkívül szívvel-lélekkel csügg a meccs mint ügy és mint összefogó, mozgósító eszme sikerén, de odaadásuknak ugyanakkor számos nagyon is konkrét, anyagi, erkölcsi, jellembeli összetevője is van; a meccsnek mint „munkafolyamatnak" pedig mind előzményei, mind következményei pontos realitással illeszkednek bele egy, épp a meccs szempontjából nagyon is ellentmondásos társadalmi összefüggésrendszerbe.

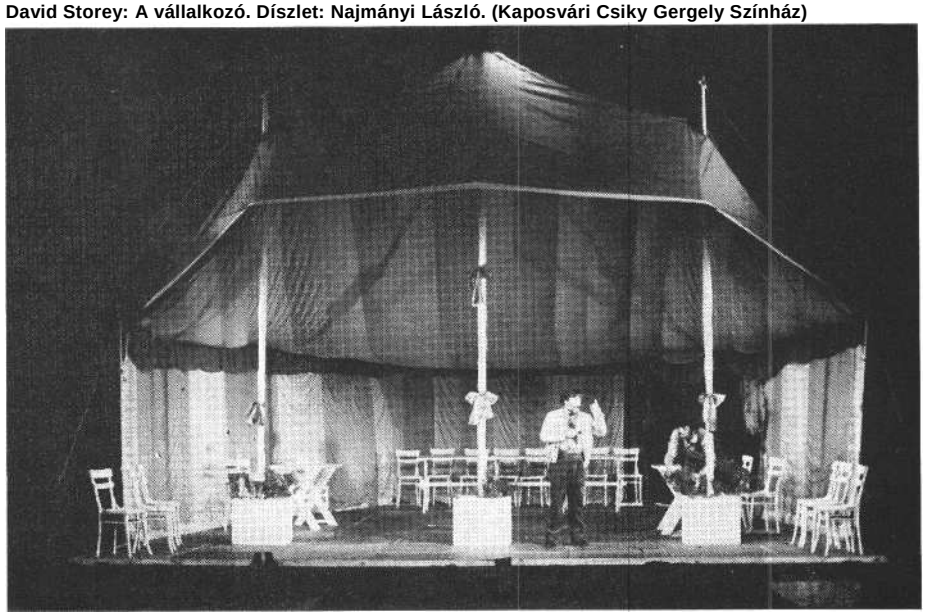
Maradjunk azonban inkább *A vállalkozónál,* hiszen ez a mű került most magyar színpadra, méghozzá, mondjuk ki rögtön, olyan előadásban, amely örömteli módon cáfolta meg sok éves aggályaimat.

„A munka szerepe David Storey *A vállalkozó* című drámájában" micsoda jó cím, micsoda hálás téma egy iskolai dolgozathoz! De kezdetben minden közhely igazság volt; így hát ma még talán érdemes papírra vetni egy ilyen dolgozat vázlatpontjait.

A munka szép. Szép a folyamat, ahogyan a dolgozó ember a semmiből valamit állít elő; és szép az a folyamat is, ahogyan David Storey, az író, aprólékos gonddal, nagy technikai és még nagyobb drámatechnikai tudással a szövegben rekonstruálja ezt az elsődleges folyamatot: egy lakodalmas sátor felépítését - I. felvonás -, belső díszítését II. felvonás - és lebontását - III. felvonás. A néző, élményrendszere egyik síkján, érzékeli és élvezi is ezt a kettősen precíz, artisztikus folyamatot; örül minden felállított gerendának, felfüggesztett drapériának, felrakott padlóelemnek, az egész, szeme előtt épülő objektív valóságnak, amely a semmiből, önmagukban semmitmondó alkatrészekből áll össze jól megtervezett és hibátlanul kivitelezett alkotássá.

A munka szép; mert bármily különböző is az öt ember, aki építi, bármily érzelmek kötik össze, bármilyindulatok választják szét őket, amíg a munka tart, addig fő törekvésük közös: rendesen megcsinálni, amit vállaltak. Sőt: bármekkora szakadék választja el ötüket, immár mint homogén csoportot, Mr. Ewbanktől, a címszereplő vállalkozótól: ez az antagonizmus a munkafolyamat célját közvetlenül nem érinti. Ahogy a tőkés kézen levő gyárak munkásainak keze alól is hibátlan alkotások kerülnek ki, melyekben aztán a fogyasztók - és köztük maguk a munkások is - örömüket lelhetik, úgy épül-

David Storey: A vállalkozó. Díszlet: Najmányi László. (Kaposvári Csiky Gergely Színház)



szépül a sátor, függetlenül építők és építők, sőt, építők és építtetők egymás közötti viszonyától.

És a munka - csúnya. Csúnya, mert azoknak, akik végzik, rossz a közérzetük, mert egyformán boldogtalan Kay, a hallgatag, feltétlen engedelmességbe menekülő művezető, aki, hogy népes családját eltartsa, egyszer már összeütközésbe került a törvénnyel, és most örül, hogy ismét valamelyes pozícióra vergődött; a komor, középkorú, reumás munkás, Ben-nett, akit elhagyott a felesége; sőt, Marshall és Fitzpatrick, a két anarchista ír tréfacsináló is, akik többé-kevésbé tisztában vannak vele, hogy tiszteletlen-felelőtlen kötekedésükkel csak szubjektíve könnyítenek a lelkükön, de szigorúan szűkre szabott társadalmi mozgásterükből soha ki nem törhetnek - lényegében ez az oka, hogy társaik iránt épp oly kíméletlenek, mint munkaadóikkal szemben. Mert a munka sajátosan érdekes belső törvényszerűsége, hogy ha az együtt dolgozóknak a munkához való viszonya nem egyértelmű, akkor, változtatási lehetőség, perspektíva híján, egymással is konfliktusaik támadnak. A legboldogabb köztük még Glendenning, az örökös tompultságban élő félkegyelmű, akit egy falás sütemény is kielégít. Igaz, ebben a boldogtalanság-komplexusban szétbogozhatatlanul keverednek egyéni és társadalmi mozzanatok; de hiszen épp ettől olyan nehéz, olyan elviselhetetlenül nehéz az élet ...

És a munka csúnya, mert miközben egyesít, szét is választ; szétválaszt, mint láttuk, még egymástól is, de kivált a munkaadótól. Mr. Ewbank maga is self made man, alulról indult; szenilis apósa meg épp groteszk módon házal a kötéllel, melyet egykor maga vert. Ám ez csak valamilyen patriarkális külső mázt ken a munkásokhoz való viszonyra, a lényegen nem változtat. Mr. Ewbank persze - mert az élet nem egysíkú - azért is jár annyit emberei közé, mert bizonyos nosztalgiát érez irántuk, és mert ő maga is élvezi a munkafolyamatot mint absztrakciót; de főképp azért jön, hogy ellenőrizzen, számon kérjen, óvja tulajdonát, kicsikarja pénze ellenértékét. És eközben ő is boldogtalan, nem tud örülni sikerélményeinek, karrierjének, és gyötri a kontaktuséhség; nem beszél egy nyelvet se munkásaival, se családjával, akár elhagyják, mint gyermekei, akár mellette maradnak, mint felesége. Ehhez aztán filozófiát is kovácsol: „Ha mindannyiunkat (tehát: munkásokat és munkaadókat egyaránt - Sz. J.) belegyömöszölnének egy zsákba, érti, és tűzbe dobnának, nem lenne kár értünk."

Ha ugyanezt vallaná Storey is: vérbeli abszurd író lenne. Storey azonban nem ezt vallja, illetve szemléletébe ez az elem is belejátszik, de annál, ami egyesít, sokkal fontosabb számára az, ami elválaszt: munkások és munkaadók frontjainak határvonala, amellyel mindkét fél tökéletesen tisztában van. Fitzpatrick, az örök kötekedő, fitogtatott hanyagsággal fogja-engedi el a létrát Mr. Ewbank alatt; szikrázó dühvel löki félre és fut a létrához Paul Ewbank, a fiú, aki pedig a munkások szövetségesének tűnt, és annak is hitte magát, pedig csak rossz lelkiismerete hajszolta bele egy át nem élt, mert számára át nem élhető szerepbe. A munkaadók táborán belül ezt az antagonizmust csak a menyasszony-lány és jegyese nem élik át, mintegy a másik tábor félkegyelműjének ellenpárjaiként; ők ugyan nem patologikus esetek, de oly mértékben eltompultak, életformájuk oly dermedtté kondicionálta őket, hogy tudatukig el sem hatol, amiről a dráma, amiről az élet szól.

Storey egyébként - és ez is a realizmus győzelmét jelzi - a lakodalmas sátorban olyan objektumot talált, amely teljes konkrétságában is pazarul szimbolikus értékű. Először is, viszonylag kevés az olyan termék, amelynek létéhez hozzátartozik, hogy elkészítői semmisítsék meg - és ez már önmagában is bizonyos kietlenséget, elmúlásérzetet kelt. (A karácsonyfa ünnepek utáni leszedése tölt el hasonló hangulattal; de ott a fát magunknak díszítettük, az ünnep a miénk volt.) Továbbá: az autógyári munkás például, ha neki magának is van autója, nehezebben érzékeli kézzelfogható módon az általa gyártott terméktől való elidegenedését, és a jelenség a néző számára is nehezebben ábrázolható. De a lakodalmas sátor, amelyben másnak a lakodalma zajlik, és amelyhez a felépítés és a lebontás között - tehát épp funkciója betöltésének fázisában - a munkásnak semmi köze, színpadilag is rendkívül gazdag, konkrét jelképe az elidegenedésnek. (Najmányi László remek díszlete így valósággal főszereplővé válik.) Nem véletlen, hogy az öt munkást legföljebb az építésnek mint öncélnak rendje, ökonómiája köti le, a sátor rendeltetése hidegen hagyja őket, s a lebontás rendjét is épp ily precíz, jelentés nélküli munkafolyamatként élik át, nosztalgia vagy bármily más érzelmi reakció nélkül. Az, hogy művük miként töltötte be funkcióját, hogy ezen a munkahelyen egy színes, mások számára életük nagy eseményét jelentő ünnepi esemény zajlott le, számukra tökéletesen közömbös.

*

A munka egységesítő ereje, a munkának mint absztrakciónak szépsége, boldogító képessége, amelyről Storey be-szélt, létezik tehát, de csak mint egy sokkal bonyolultabb, ellentmondásos folyamatnak egyik eleme. És ez az ellentmondásrendszer a polgári társadalmon belül az egyes ember életében feloldhatatlan. Élni kell, dolgozni kell, és mert az embernek egy élete van, és azt élvezni szeretné, örömét is akarja lelni munkájában, és ha valóban szépen, pontosan végzi, óhatatlanul örömet is szerez. De ha munkájának végső célja, értelme felől gondolkodik, ami ugyancsak elkerülhetetlen, ha eltűnődik rajta, hogy önmagán kívül még kit boldogít, kit tesz nála összehasonlíthatatlanul gazdagabbá ez a munka - akkor a jó íz megkeseredik a szájában. Ez a két irányzat egyidejűleg munkál a tudatban - és nem ismerek drámát, amely küzdelmüket, alapvető szembenállásukat, részigazságaikat és kibékíthetetlen ellentmondásukat keményebben, plasztikusabban, árnyaltabban fejezné ki, mint *A vállalkozó.*

II.

Babarczy László rendezése a dráma lényegének felismerésén épül. Ezért nem érthetek egyet a Magyar Nemzet kritikusával, aki a sok nagyszerű részlet elismerése mellett hiányolta a produkcióból „az erős, egyértelmű, fegyelmezett gondolatot". E dráma „egyértelmű gondolata" ugyanis épp a többértelműség, a munka ellentmondásossága. Igaz, felléphetnénk olyan igénnyel, hogy ezt a többértelműséget világosabban, egyértelműbben nyilvánítsa ki; kérdés azonban, ilyen igaznak és gazdagnak tűnnék-e akkor is a dráma. Mindenesetre : igazsága, gazdagsága az előadásban mindvégig érvényesül, és minden „egyértelmű" értelmezés, a szálak bármelyikének felerősítése-túlszínezése a színház vállalkozásának - egy új írói világ, egy új színpadi stílus, egy új mondanivalórendszer meghódításának - értelmét kérdőjelezte volna meg.

A rendezést, az előadást nemcsak a tiszta értelmezés dicséri, hanem - ami ez esetben a szokásosnál sokkal nehezebb volt - ennek élményszerű színpadi meg-

valósítása is. A nehézség nyilvánvaló: ahhoz, hogy az értelmezés az előadás egészében testet öltsön, a fizikai cselekvéssorozatot először másodpercekre bontva ki kellett dolgozni, utána pedig olyan természetes könnyedséggel végrehajtani, hogy mintegy aláfestő szerepet töltsön be a mondanivaló, pontosabban: a mondanivalók vezérszólamaihoz képest. A Film, Színház, Muzsika kritikusa, aki a bemutató táján látta az előadást, még úgy vélte: az előadás *a munkáról* szól. Én szerencsésebb voltam: tíz nappal később olyan előadást láthattam, amely *a munkái végző emberekről* szólt. A munka maga gyönyörű volt - olajozott, elegáns, egy életforma természetességével gördülő. Ha nehéz, ha izzadságos, ha folyton magára vonja a figyelmet, akkor a dráma egy nehéz szakmáról panaszkodik. Babarczy László brigádja nem azért szenved, mert a munka nehéz, hanem azért, mert nem ad értelmet életüknek.

Tréfásan úgy fogalmazhatnám: az előadást legföljebb némi „balosság" vádjával illethetnénk. A kaposvári társulat magva, öt kitűnő színész alakította az öt munkást, és egyéni teljesítményeiknél csak ensemble-teljesítményük a figyelemreméltóbb. Vajda László mint Kay, a nehéz életű művezető, kevés szövege ellenére is sűrű, drámai jelenléttel élt a színpadon; társai gúnyára meg-megrándult, munkáltatójával szembeni fásult, gépies készségessége, közhelyes bólogatása egy mindenen túl levő, mindennel leszámolt ember fojtogató tragikumát fejezte ki. Kiss lstván félnótás Glendenningje egyszerre átélt és elidegenítő alakítás. Egyes játékmozzanatai felhőtlen kacagást gerjesztenek; máskor, mikor a figura jámbor gyanútlanságát, védtelenségét fejezi ki, megrendít; és ugyanakkor hangot ad az író mélységesen keserű ítéletének is: íme, a társadalom, ahol *ez az* ember a legboldogabb! Rajhona Ádám Bennettje tiszta, pontos, de társaihoz képest halványabb alakítás. Vajda László külön adományával, hogy tehetsége mellé még olyan színpadi „présence"-t is kapott a szerencsétől, amely csendjeit is kitölti, kevesen rendelkeznek; e hálátlanabb szerep felzárkóztatásához talán a rendezőnek kellett volna több lehetőséget találnia. (Bár meglehet: újabb egy hét múlva ez is megtörtént.)

Az előadás nagy színészi élményét Koltai Róbert és a pályakezdő Helyey László szerzi, a két ír munkás szerepében. Ez a duett külön elemzést érdemelne; mindenképp az évad egyik csúcsteljesítménye. Miközben összehangoltan egészítik ki egymást és adják egymásnak a végszavakat, mindkettő önálló egyéniség; tréfáik, csínyeik két külön emberi világ összjátéka. Koltai sunyi, prakticista, földhözragadt képzeletű Marshallja magát a tréfát, a tréfák sorozatát élvezi, és úgy tetszik, ez többé-kevésbé ki is elégíti; Helyey Fitzpatrickja költő és filozófus is, aki egy attitűdön belül komponál: kegyetlen tréfáival mintegy visszaveri az életen, az embereken azt, amit elvettek tőle, s amitől eleve megfosztották. Harsányan kacagunk rajta; aztán a nevetés elhalkul, megkeseredik, de az újabb mókának megint csak nem bírunk ellenállni; Fitzpatrick, az író és a színész Fitzpatrickja játszik velünk, és ennyit megérdemel.

Jelenet A vállalkozóból (Helyey László, Koltai Róbert, Rajhona Ádám és Kiss István). (Fábián József felvételei)

A másik tábor jóval hálátlanabb szerepei halványabb megformálást kaptak. Ewbank kulcsszerepében Dánffy Sándor korrekten helyt áll, bár a figura belső drámáját nem tudja olyan fojtott, mély izzással érzékeltetni, mint a munkások alakítói a magukét, s ezt némi harsánysággal ellensúlyozza. A többiek játéka elsősorban a rendezőt dicséri: látszik, hogy pontos instrukciókat kaptak, és ezeket gondosan igyekeznek megvalósítani.

A Kaposvári Csiky Gergely Színház „angol sorozata" (Delaney: *Egy csepp méz,* Wesker: *A konyha,* Arden: *Királyi kegy,* Storey: A *vállalkozó)* világosan jelzi: az együttesnek programja és mondanivalója van ezekkel a drámákkal. Az országban egyedül vállalják e különös drámaíró-iskolát, amelyről a mi sajtónkban is annyi szó esik, de színházaink csak elszórtan, óvatosan közelítenek hozzá. A tartózkodás - bevezetőben utaltam rá, s a Storey-val kapcsolatos okok mutatis mutandis társaira is kiterjeszthetők - bizonyos értelemben indokolt. A valósággal, az élet, a társadalom nagy kérdéseivel való birkózás ellentmondásos, „szabálytalan", művészek és nézők előtt nem egykönnyen behódoló műveket hoz létre. De ugyanakkor: itt valóban a nagy kérdésekről van szó. Ezek az írók nem bújnak ködös, semmire nem kötelező általánosságok mögé, és nem ragadnak meg az élet sima, kellemes, könnyen áttekinthető felszínén sem. Aki velük foglalkozik, legyen akár alkotó művész, akár alkotó néző, munka közben mai életünk, a mai világ alapvető problémáihoz jut el, és kénytelen ezeket továbbgondolni, megfelelni rájuk, a maga és környezete számára érvényes módon. Ezekben a drámákban lehet bízni.

Ezekkel a drámákkal még bukni is érdemes. Ezekkel a drámákkal sikert aratni nemcsak művészi: emberi siker is.

Davíd Storey: A vállalkozó (Kaposvár, Csiky Gergely Színház)

Fordította: Várady Szabolcs. *Díszlet:* Najmányi László *m.v. jelmez:* Csővári Lenke. *A rendező munkatársa:* Lengyel Pál. *Rendezte:* Babarczy László.

Szereplők: Dánffy Sándor, Mészáros Joli, Balázs Andor, Farkas *Rózsa,* Mihályi Győző, Fekete Gizi, Vajda László, Helyey László, Koltai Róbert, Rajhona Ádám, Kiss István, Galkó Bence,

TARJÁN TAMÁS

Tüll

A Cseresznyéskert Szegeden

Csehov darabjainak s köztük elsősorban *a Cseresznyéskertnek* lassan sorsa lesz az újabb magyarországi bemutatókon, hogy fölgördül a függöny (ha van), bejön a díszlet (vagy már a székünkbe-fészkelődés ideje alatt is előttünk pompázik), s eljátssza a darabot. A színházi alkotó kollektíva, elsősorban a rendező és a tervező figyelme döntően a díszletre irányul, ezt az előadás minden egyéb eleménél sokkalta alaposabban munkálják ki. Ez természetesen nem lenne baj - ha a világításra, a színészi játék kidolgozására és összefogására, minden másra is maradna erő és ötlet. Sőt, maradna még magára a díszletre is, hogy ne csupán szimbólumokat, jelentéseket hatásosan közvetítő, álmélkodtató, mellbevágó vagy megrendítő *látvány* legyen, de funkciójában, *használata közben is* alkalmas játéktér.

A Szegedi Nemzeti Színház Léner Péter rendezte előadásának díszletét (és jelmezeit is) Gyarmathy Ágnes tervezte. Hatalmas tüllfüggönyök mögött sejlik föl Ljubov Andrejevna háza, a szobák, az öreg, masszívan barna vagy pattogzóan fehér bútorok - és az emberek.

A tüll négyzetméterei mindenhová benyomulnak, és mindenütt jelentenek valamit. Behálózzák a házat, mintha finoman bepókhálóznák is, pedig Varja biztosan igyekezett ragyogóvá tenni minden zugot a régóta várt kedves személy hazaérkezésére. És mintha puha, tejfehér ködöt is gomolygtatna a tüll, ködöt, amely - nem elégedvén meg a kerttel - birtokba veszi a szobákat is, eltakarja egymás elől az embereket, szigeteli szavukat. Azt hiszik, egymásnak beszélnek, de nem értik a másikat; azt hiszik, mondanak valamit, de nem figyel rájuk senki.

Az ősi kertben bizonyára a cseresznyefák, a szeretett cseresznyefák is tüllszirmokat virágoznak; és messze, Párizsban tüllcsipkés világ boldogságában élhetett Ranyevszkaja földbirtokosnő. S ha most majd hazaérkezik, meghitt tüllök fogadják, s ha birtokának dobraveréséről tudomást nem véve estélyt ad, mulatni akar, akkor tüllbokréták, tüllmasnik, tüllszegélyek fognak díszelegni minden ruhán.

A szegedi előadás díszlete *ki van találva*. Csak az a veszély fenyeget, hogy önmagában is eljátssza a darabot.

Ha valaki ismeri a *Cseresznyéskertet*, esetleg látta is már, annak a tüll néhány perc alatt betölti küldetését. De természetesen annak a nézőnek a szemével kell néznünk, eszével gondolkodnunk, szívével éreznünk, akinek a darab, sőt talán Csehov is újdonság. Beleélve magunkat helyzetébe, azt kell hinnünk, hogy az illanó, lebbenő hatalmas tüllfüggönyök számára is igen rövid idő alatt eljátsszák a darabot, fölkeltenek és kioltanak irodalmi asszociációkat, századvégi hangulatokat, havas-ködös-cseresznyefás gondolatokat.

A tüll, ez a nagyon könnyű anyag ránehezedik az előadásra; nem kerete, nem szolgálója - inkább tehertétele. Egyszerkétszer hatásos, szellemes, később már unalmas, sőt alkalmanként nevetséges, hogy az érkező és távozó személyeknek gabalyodó tüllök között kell átvágniuk magukat, s hogy a forgószínpad lassú, nehézkes változásainál a kisebb-nagyobb függönyök ide-oda, föl-le gördülnek, utat engedve a zsúfolt játéktér érkező bútorainak. Gyarmathy Ágnes biztos ízléssel, kitűnő beleérző készséggel válogatta a bútorokat és tárgyakat, s talán annyira meg is szerette őket - amint ezt az általa tervezett, szöveget alig, hangulatos fotókat bőven tartalmazó műsorfüzet is sugallja-, hogy nem volt szíve sem-miről lemondani. Pedig ha igaz a régi színházi mondás, hogy minden színész annyit ér, ahány poént képes kihagyni, akkor most igaz lett volna az is, hogy a nem alapvetően fontos kellékek elhagyásával vagy megszűrésével sikerültebb lenne a díszlet, sikerültebbek lennének a „szűkszavúbb" jelmezek is. Egyébként is zavaró a szimbolikus hatású, nemnaturalista térbeosztású színpad hangsúlyozottan naturális zsúfoltsága. Egyik vagy másik tárgy, bútordarab, kellék azt mondatja a nézővel: nekünk is épp ilyen van otthon - s ez összhangban van a rendezői elképzeléssel; ám ugyanezt a célt egyszerűbben, visszafogottabban még inkább el lehetett volna érni.

*

Léner Péter - amint nyilatkozatából is kiderül - Csehov eredeti elképzeléséhez híven tragikomédiának kívánta fölfogni *a Cseresznyéskertet: az* időt nem érzékelő emberek tragikomédiájának. Jó érzékkel kerülte el a fölösleges aktualizálást, tudva: éppen elég szellemi energia van ahhoz a darabban, hogy egy napjainkban is létező típus kritikája legyen az előadás. Kár viszont, hogy a rendezői koncepció tudatosan leegyszerűsítő: a „távlatos" figurákat a tényekkel, térrel, idővel szembenézni képtelen vagy gyáva többség szintjére kényszeríti. Jermolaj Alekszejevics Lopahin, a kereskedő talán nem túlzottan vonzó figurája a műnek, de racionális, józan elme. Szegeden pillanatonként kapja elő az óráját, folytonosan siet - de csak órákban-percekben tud gondolkodni, esztendőkben-tervekben nem. Szabó Kálmán határozottan formálja meg az érzelmek nélküli, s tulajdonképp csak vagyona által, fitogtatott anyagi javaiban létező embert, aktuális vonásokkal ruházva föl Lopahint. Ennek a Lopahinnak az ésszerűen alakítható jövőnél sokkal fontosabb a megbosszult múlt: Szabó Kálmán arcán szinte csak akkor jelenik meg az *öröm* kifejezése, amikor kikiálthatja: az apám a ti jobbágyotok volt még, ti viszont - akarjátok vagy nem akarjátok, akarom vagy nem akarom - az én pénzem szolgálói vagytok.

Trofimov, a diák is elvesztette azt, ami félbemaradt egyéniségében vonzó, bumfordian kedves, eszejárásában, nézeteiben pedig jövőidejű volt. Ifj. Ujlaky László egy, a kamaszkorból alig hogy kinövekedett, ellenszenves, gyámoltalan és meglehetősen nagyképű-ostoba alakot hoz a színpadra - nyilván Léner Péter elképzeléseivel harmonizálva, hiszen alkata és tehetsége szerint a diák összetettebb voltát is érzékeltetni tudná. Trofimov ráadásul zugivó, folyton előkapdossa a lapos üveget. Meglehet, napjaink egyik fiatal értelmiségi típusáról, az élvezetekbe menekülő, mellébeszélő, álműveltentellektüelről akart kritikát mondani a rendező? Ha igen: leegyszerűsítő a kritika.

Trofimov gyöngeségéből, kallódásából az is következik, hogy Anya meglehetősen fölöslegessé válik: egy jelentéktelen figura mellett nincs keresnivalója. A feladat-nélküliség lehet az oka Falu-helyi Magda színtelen játékának, amelyből' csak egy tétova félmosolyra emlékezhetünk.

A Cseresznyéskert-előadások reménykedve-szorongva várt pillanata mindig Firsz színre lépése. Király Levente recsegő hangú aggastyánt formál, óvakodva az öregemberszerepek modorosságainak csábításától; éreztetni tudja, hogy az ő hajlott háta tartja még ezt a házat. Léner

Péter egy-két kivételtől eltekintve arányosan megosztott rendezői figyelméből Firsznek jutott a legtöbb. Firsz a figura tartalmával és látványával is kulcsszereplő. A történelmi idő és a történés iránti teljes érzéketlenségnek ő a végletes, minden kételkedés nélküli megtestesítője - de az ő érzéketlensége legalább történelmileg indokolható, részben föl is menthető és minden pillanatban etikus. Neki nincs felelőssége, mégis felelősséget vesz magára minden fuvallatért, amely gazdáját meghűtheti, minden eltörött porcelánért, amely a ház vagyonát csorbíthatja, minden eseményért, amely urai kedvét szegheti. Urainak - ha különböző mértékben is - éppenséggel lenne felelősségük: saját sorsukért, a család sorsáért, Oroszország sorsáért; de ők, nevetségesen, kissé sajnálhatóan és mindenképp erkölcstelenül, kibújnak a felelősség alól. Etikailag sokkalta értéktelenebbek az inasuknál.

A gondosan kimunkált, de kissé elsietett záróképben a fehér tüllfüggönyök alatt-mellett eltörpülő, fekete ruhás Firsz alakja: figyelmeztetően és elgondolkodtatóan kontrasztos látvány. Amikor a házban magára hagyott öreg keserűség nélkül, belenyugvóan tudomásul veszi, hogy itt felejtették, s kiejti kezéből a botot: utolsó pillanatait éli egy letűnő világ. Firsz már nem támaszkodhat a botjára, őreá nem számíthat Leonyid Andrejevics, tőle viszont végképpen hiába kérne kölcsönt Szimeonov-Piscsik, s így tovább: a Szegeden játszott *Cseresnyéskert* szereplői közül senkire (Lopahinra, Trofimovra se) számíthat Oroszország.

Király Levente biztos mesterségbeli fölkészültséggel, szereplőtársai elé a hálás figurával nem tolakodva, funkcióját pontosan érzékelve játssza Firszet; színészi munkája az előadás jelentős értéke.

Léner Péter rendezői terve a többi szereplőt nem mozdította el a *Cseresznyéskert* általánosan megszokott hagyományaitól. Valamennyiükre gonddal ügyelt, az előadás szervezettsége (igaz, több héttel a bemutató utáni tapasztalat szerint) föltétlenül dicséretes. Kár viszont, hogy a nézőnek van is ideje belemerülni e szervezettség tanulmányozásába, mert noha egyrészt a díszlet, más-részt az alapvető rendezői gondolat ki-dolgozott, a részletekre már nem mindig jutott elegendő ötlet, néha percekig terjeng az unalom. Ezen a precíz és lélekteli színészi játék sem tud változtatni - bár például Kovács János (Gajev) ízlésesen harsány eszközökkel is megpróbál tempót, színt adni egyes lelassuló, megálló jeleneteknek. Kátay Endre (Szimeonov-Piscsik) széles gesztusokkal, az alakhoz illő tevés-vevéssel igyekszik átvészelni a passzivitás időszakait; Nagy Zoltán (Jepihodov) magas termetét kihasználva szerencsétlenkedik, új színekkel gazdagítva ezt a „velem mindig történik valami"-embert. Szendrő Ivánnak „jól áll" Jasa szerepe, de ő - ellentétben Király Leventével - túl is játssza lehetőségeit, sokszor „tüntetően" van jelen a színpadon. Alakja egyébként Trofimovénak kiegészítője: *egy* másik, még léhább fiatalember-típus kritikája, aki otthonához, családjához nem kötődik, s mindenáron Ljubov Andrejevnával akar visszautazni Párizsba - „Nyugatra vágyik". Ami Faluhelyi Magdának nem sikerült, az Nagy Marinak (Dunyasa) inkább: átveszi Szendrő tempóját, mellé szegődve a túlzásokban is. A főiskolás Nagy Anikóra viszont épp a túlzott visszafogottság jellemző Varja szerepében. Ha színpadi rutinja gyarapszik, bizonyára fölszabadul-

Szabó Kálmán (Lopahin) **és Barta Mária (Ranyevszkaja)** Csehov Cseresznyéskertjében **(Szegedi** Nemzeti Szinház) (Hernádi Oszkár felvétele)

tabban gazdálkodik majd tehetségével. Egervári Klára (Sarlotta lvanovna) tragikomikus magánszámokat ad elő, akár elszaladt életéről értekezik, akár gyöngécske mutatványokkal szórakoztatja a mulatozókat. Egyedül van; s magányosságát azzal oldja föl, hogy őszintén, szomorúan, könnyesen sajnálja magát.

Szándékkal hagytuk utoljára Ranyevszkaját. A *Cseresznyéskert* több hasonló nagyságú alakja között ő a legfontosabb, körötte történik minden, övé a főszerep. Barta Mária játékán érződik, hogy a szereppel való találkozást ünnepinek tekinti. Minden mozdulata, hangja helyénvaló, jól eltalált, a figurát jellemző. Úgy érezzük azonban, hogy néhány mozdulat és hang hiányzik : az örömé, a „nem akarok a bajokra gondolni" fölszabadultságáé, a naivitásé. Megtörtebb, fáradtabb Ranyevszkaja a kelleténél - pedig ő csak felelőtlen, szinte vonzó vidámságában, természetességében lehet középpont. És Ranyevszkaja mindig középpont akar lenni, társaságot - biztonságot - tudni maga körül, nem gondolni üres erszény-re, szaporodó ősz hajszálakra, lecsapó fejszékre. Barta Mária Ljubov Andrejevnája mintha mindig épp e terheket hordozná magával, mintha folytonosan rágódna, mintha nem is remélné reményeit.

*

A szegedi Cseresznyéskertnek vannak sikerült, sikerületlen és „túl sikerült" elemei. Tanulságos előadás. Föltehetően sok és összehangolt munka fekszik benne; s a produkció szilárd és következetesen végigvitt alapgondolaton: a történelmi idő nem-érzékelésén nyugszik. Kár, hogy ezt a fontos mondanivalót nem sikerült mindenütt kellő színességgel, változatossággal, ötletességgel közvetíteni - innen a helyenkénti unalmasság, s az érzet, hogy az első felvonásnak legkésőbb a közepén már mindent tudunk. A kritikus azonban elsősorban az értékekre akart figyelni; az előadásból, a díszletből, a színészi játékból a sikerültet őrzi meg.

Csehov: Cseresznyéskert (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Tóth Árpád. *Díszlet- és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Rendezőasszisztens:* Teszáry Gábor. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Barta Mária, Faluhelyi Magda, Nagy Anikó f.h., Kovács János, Szabó Kálmán, ifj. Ujlaky László, Kátay Endre, Egervári Klára, Nagy Zoltán, Nagy Mari, Király Levente, Szendrő Iván, Apró András, Fekete Alajos, Mezey Károly.

NÁNAY ISTVÁN

„Politikai darab-e a Hamlet?"

Shakespeare Debrecenben

Egy képzeletbeli színház próbáján a következő párbeszéd zajlik le:

- Rendező úr - kérdi egy idősebb színész -, politikai darab *a Hamlet?*

- Ez attól függ, hogy mit jelent Dánia a három fiatal - a Hamletet, a Laertest és az Opheliát játszó színész - számára - válaszol a rendező. - Vagy talán attól függ, hogy milyen lesz a mi Fortinbrasunk?

A párbeszédet Jan Kott írja le *Hamlet*-elemzésében, de tulajdonképpen elhangozhatott volna Debrecenben, a Sándor János rendezte *Hamlet* próbáin is. Hiszen minden alkalommal, amikor *a Hamletet* színre viszik, ez az első és legfontosabb kérdés : politikai darab-e, és milyen végkicsengésű politikai darab *a Hamlet?*

Az idézett beszélgetés szellemében milyen hát a debreceni Csokonai Színház Fortinbrasa? Pökhendi, nyegle, fölényes. Természetesnek veszi, hogy ölébe hull Dánia. Ingerülten, mint akit zavar, hogy minden aprósággal zaklatják, ront be: „Hol az a látvány?" Gyorsan körbepillant, tárgyilagosan, szenvtelenül megállapítja, hogy „Itt koncolás volt", s már menne is tovább. Kelletlenül, türelmet-lenül hallgatja végig Horatio közlendőjét, s indul dolgára. Csak futtában, menet közben, félig már a színfalak mögött adja ki utasítását.

Szavaiban semmi meggyőződés, semmi megrendülés, protokollszöveget mond a leendő király, s a Hamletről mint egy nagy király ígéretéről mondottak is csupán protokoll-udvariasságnak hatnak.

S milyennek érzi a három fiatal Dániát? Laertes és Ophelia se nem jónak, se nem rossznak, élnek benne, nemigen gondolkodnak ilyen kérdéseken. Ám Hamlet - Cserhalmi György - elviselhetetlennek tartja. Fojtogató levegőjűnek, bűnösnek, korruptnak, aljasnak. S nemcsak - és nem elsősorban - az embereket, az egyes funkciókat betöltőket utálja, hanem mindazt, amit megtestesítenek, amit képviselnek, amit sugároznak. A légkör elviselhetetlen, a kiszolgáltatottság, a cselekvési lehetőségek szűkössége, mindaz, ami a levegőben van, szinte megfoghatatlan.

Az akarat nélküli, csupán akaratoskodó király, a passzív királyné, a szűklátó-körű háziintrikus Polonius, a besúgóknak is tehetségtelen Rosencrantz és Guildenstern megtestesítette kisszerű környezet mint mocsár veszi körül Hamletet. E mocsári tenyészet ellen nem lehet a környezethez hasonulva harcolni, itt ütni-vágni kell. Cserhalmi ezt az ütő-vágó fiatalembert testesíti meg, akinek nem az a problémája, hogy kell-e tennie, *vagy* nem, inkább attól tart, hiába áll bosszút apja meggyilkolásáért, mégsem enyhül rossz közérzete, melynek oka: „Dánia börtön".

Amikor a környezet kisszerű képviselői holtan fekszenek a színen, Hamlet-Cserhalmi halálos sebe ellenére is győztesen áll fel. Hiszen kortársaiba vetett hite mondatja vele, hogy lesz folytatása életének: „ . . . íme, jóslok: Fortinbrasra száll Az ország . . ." De az utolsó szava: „A többi, néma csend" - hitetlenkedő, vádló kérdés: hogyan fajultak idáig a dolgok, és valóban a néma csend következik? Aztán merev testtel a nézőtér irányába tompán végigzuhan Cserhalmi. Kidőlt egy hatalmas fa, magával söpörve a csenevész fácskákat, bokrokat. Ezek után jelenik meg Fortinbras, aki még a Claudiusoknál is kisszerűbb, a hamleti bizalomra méltatlan.

A képzeletbeli kérdésre - politikai darab-e *a Hamlet?* - a debreceni válasz tehát nyilvánvaló. Pontosabban a szándék nyilvánvaló. Az előadás egészének körvonalai is. A részletek, s ezáltal az arányok, a hangsúlyok azonban már korántsem egyértelműen nyilvánvalók.

Mielőtt ennek részletezésébe fognék, érdemes eltűnődni azon, mekkora istenkísértés ma magyar színházban *Hamlet*-előadásra vállalkozni. Szinte elképzelhetetlen, hogy bármely vidéki - és nemcsak vidéki! - színházban a jelenleg rendelkezésre álló idő alatt tisztességesen fel lehessen készülni *a Hamletra* vagy a *Peer Gynt*re, *a Holt lelkekre* és folytathatnám a sort. Amikor a színészek minden áldott este (sokszor délután is) színpadon vannak, s közben más kötelezettségeiknek is eleget tesznek, napi néhány órás próbával csak rutinmegoldások születhetnek. Az áldatlan műszaki állapotok, a korlátozott szcenikai, tervezői lehetőségek tovább rontják az előadás megszületésének esélyeit. S mindehhez vegyük hozzá - különösen a vidéki színházaknál - azt a lelki tényezőt, hogy akár sikeres, akár siker-

telen a produkció, az előadásszám változatlan; a bérletezés, a következő bemutató egyeztetési-előkészítési folyamata (és így tovább) megszabja, hogy hány elő-adást játszhatnak. Tehát semmi sem inspirálja az alkotókat arra, hogy valóban képességeik javát adják egy-egy produkcióhoz. Másrészről persze igaz az is, hogy a mai társulat-felépítés mellett szó sincs sehol sem arról, hogy csaknem azonos művészi elveket vallók alkotó közössége lenne egy társulat, olyan közösség, amely a bemutatásra választott darabbal együttesen akar és tud vallani, hitet tenni, jó szóval oktatni.

Mindezek többé-kevésbé igazak a debreceni színházra is. Azzal árnyalva, hogy Debrecenben bizonyos megújulási folyamatnak lehetünk tanúi. A társulatban igen sok a fiatal, s amikor egy-egy mű bemutatása mellett dönt a színház vezetősége, nyilván számításba jönnek olyan gyakorlati szempontok, hogy vannak-e megfelelő színészek a szerepekre, milyenek a technikai feltételek, rendelkezik-e a kellő felkészültséggel, mondandóval a rendező, hogyan szolgálja a darab a társulatépítés bonyolult pedagógiai-művészi célkitűzéseit, miként illeszkedik a szín-ház a város közművelődési koncepciójába stb. El kellene gondolkodni azon, hogy nem lenne-e jobb, ha színházak nem mindennap tartanának előadást - hiszen így is, úgy is minden színházi előadást jelentősen támogat az állam anyagilag - , vagy (miként erre példa a szolnoki és a kecskeméti színház kialakuló gyakorlata) gyakrabban játszanának más városok színházában, nem utolsósorban a vidékiek a fővárosban. Így hosszabb ideig műsoron tartható lenne egy-egy arra érdemes darab, széthúzható lenne a próbaidőszak, kevesebb bemutatót kellene tartania egy-egy színháznak, ugyan-akkor szélesebb körben válnának ismertté az előadások.

Mindezeket figyelembe kell venni, amikor a debreceni *Hamlet* elemzésekor a szándék s a megvalósulás ellentmondásairól ejtünk szót. Ugyanis meggyőződésem, hogy a jelenlegi színházi gyakorlatban lehetetlenség azt a következetességet megvalósítani, amiről Sándor János például a színház műsorfüzetében a *Hamlet* kapcsán szól. Ennek ellenére szóvá kell tenni azokat a következetlenségeket, melyek *a Hamlet* előadását a szándékhoz képest lefokozzák.

Az előadás egységét bosszantó apróságok - néhány szövegrészletnek az egésztől független értelmezése és hangsúlyozása, valamint szituációk kiérleletlen megoldása veszélyeztetik.

Vajon a nagyvonalúságnak, a figyelmetlenségnek vagy a szorító idő kényszerű következményének tudhatók-e be azok a szemet szúró kicsiségek, amelyek - mert disszonánsak - kizökkentik a nézőt az előadás hangulatából, megszakítják a jelenet ívét? Például a második fel-vonás második színében Gertrud így szól: „Szegény amott jő, s olvas komoran". Pécsi Ildikó e mondatot előre szegezett tekintettel, a nézőtér felé mondja el. Ám Hamlet a feje fölött egy hídon jelenik meg. Honnan tudja Gertrud, hogy jő Hamlet, amikor éppen ellenkező irányba néz ? Ez az egy epizód - hiszen a királyné legföljebb hallja, hogy jő Hamlet, látni nem láthatja, s arról semmiképpen sem tudhat, hogy olvas is - megkérdőjelezi az egész jelenet igazát.

Vagy hogyan kerülhet a sírások kezébe közönséges lapát, holott a sírt ásni kell, nem lapátolni. Vagy miért szükséges fel-le ereszteni egy létrát, ha nem másért, mint hogy Cserhalmi néhányszor - akár indokolja a szituáció lélektanilag vagy cselekményileg, akár nem - felmásszon, felugorjon rá, illetve levesse magát róla. A létra általában indokolatlanul, a kelleténél nagyobb szerepet kap. Ez annál is inkább bosszantó, mivel az ellenkezőjére is szolgáltat példát az előadás, tehát nemcsak formai eszköz lehetne a díszletben. Ugyanis a harmadik felvonás első színében, Ophelia és Hamlet jelenetéhen éppen a létra használatával lesz gazdagabb jelentésű a szituáció. Hamlet a „Lenni vagy nem lenni"-monológ végén fenn áll a létrán, belép Ophelia, s megszólal:

„Kegyelmes úr, hogy van, mióta nem
Láttam fönségedet?"

Cserhalmi elengedi a létra szárát, lába becsúszik két fok közé, és teste hátrahanyatlik, keze széttárva, mint egy fordított kereszt; feje egyvonalban Ophelia fejével, így válaszol, lefelé csüngve: „Köszönöm alássan; jól, jól, jól." Sokatmondó kép, benne van a két fiatal kapcsolatának lehetetlensége, amit a következőkben a csók és az eltaszítás pillanatonkénti váltakozása is kifejez.

Lényegesebb problémát okoz az, amikor egy-egy shakespeare-i mondatot, sort az egész koncepciótól függetlenül erősít fel a rendező. Például az Egérfogó-jelenet elején Hamlet megkérdezi Poloniust: „Uram, ön játszott egyszer az egyetemen, mondja?" Polonius válasza: „Igen, bizony, fönség; s jó színésznek tartottak." Ezt a két mondatot úgy értelmezi a rendező, hogy Poloniusszal játszatja el Lucianus szerepét a darabbeli darabban. Amikor a színészek bejönnek, Hamlet kinek-kinek felsegíti köpenyét, és a jelzett párbeszéd hatására a sárga köpenyt Polonius kapja meg, aki félrevonul, majd szerepe szerint megjelenik, papírlapról felolvassa szerepét, és betölti a Színészkirály fülébe az üvegcse tartalmát. Ez az önmagában érdekesnek tűnő megoldás a darab egésze szempontjából meglehetősen kérdéses, hiszen a király legfőbb, leghűbb tanácsnoka aligha te-heti meg ezt a „viccet", a Gonzágó megöletésének királyra gyakorolt hatása ismeretében nehezen képzelhető el, hogy az a Polonius, aki résztvevője volt - még ha látszólag akaratlanul is - a színjáték-nak, továbbra is oly benső szolgálatokra lenne alkalmas a király szemében, mint Gertrud kikémlelése.

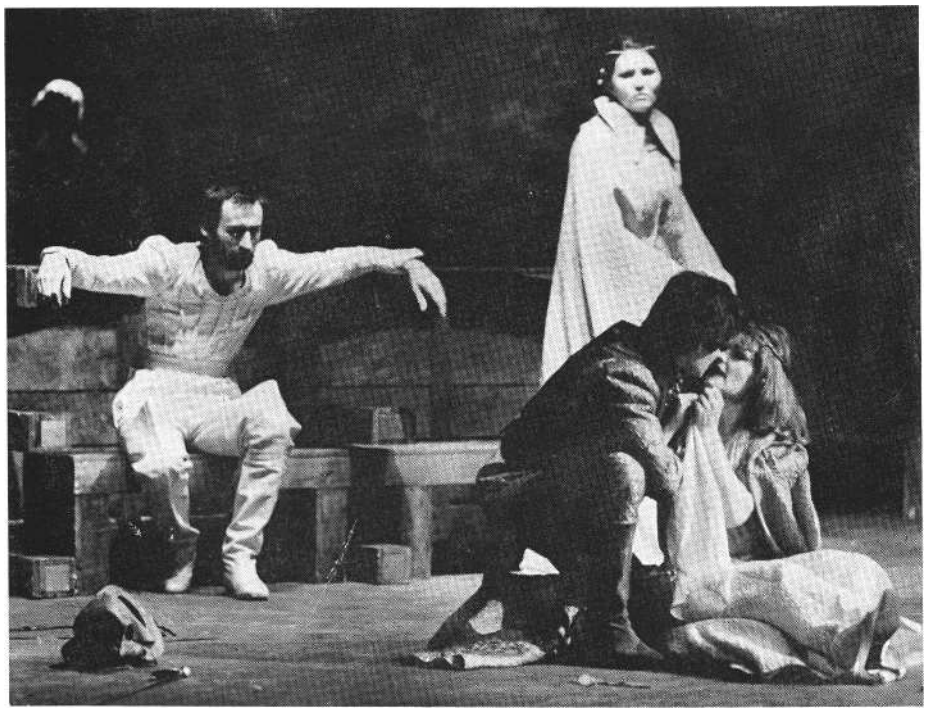
Egy másik példa: a negyedik felvonás harmadik színében Polonius megölése után Claudius elé vezetik Hamletet. A következő párbeszéd hangzik el:

Claudius: S hol van ő?
Rosencrantz: Künn őrzi társam, és parancsra vár.
Claudius: Hozzák előmbe.

S kétoldalt lefogva behurcolják a fehér vászon kötelékkel szorosan gúzsbakötött kezű Hamletet, majd Claudius lába elé taszítják. A „Künn őrzi társam"-ból valóban következhetne az, hogy ily módon hozzák be Hamletet, de ehhez olyan király és olyan udvari légkör, a hatalom olyan ábrázolása szükséges, ami hihetővé teszi azt, hogy így lehet bánni Hamlettel. Mivel azonban az előadás egészen más viszonyokat mutat be, elfogadhatatlan ez a megoldás. S tulajdonképpen csak arra jó, hogy Claudius mézes-mázos hangon elmondott, száműzetést bejelentő mondatai közben ő maga bonthassa le a köteléket Hamletről, mintegy jelezve, nem ő tehet erről a bánásmódról, Hamlet maga kereste magának a bajt. A szituáció logikája önmagában és az egész összefüggésében nem azonos, a kettő ebben a megoldásban nem eshet egybe.

Az előadás egyenetlenségeit azonban nem elsősorban ezek a jelenségek okozzák, sokkal inkább egy-egy nagyobb jelenet belső törései, illetve a remekül és rutinszerűen megoldott jelenetek váltakozása.

Az indító jelenet látványa képi kifejezője a darab atmoszférájának. Sziklafalak



Shakespeare: Hamlet (Debreceni Csokonai Színház). Reviczky Gábor (Claudius), Pécsi Ildikó (Gertrud), O. Szabó István (Laertes) és Mátray Márta (Ophelia)

köröskörül, függőhidak, eltorlaszolt bejáratok, középen, a színpad teljes szélességében, vastag láncokon belógatott híd. Ritkán látott találó világítás, mely kiemeli a falak robusztusságát, a híd félelmetességét, a környezet sejtelmességét. Két árny rója egyhangú lépteit: az őrök. Az egyik a hídon, a másik a színpadon. A kép egyszerre utal középkori várra és börtönre. De a rendező nem hagyja, hogy a néző telítődjön a látvánnyal, belehelyezze magát a várható eseményeket előrevetítő atmoszférába megszólaltatja az őröket. S még mielőtt a varázs teljesen el nem száll, ismét „erősítést" kap az indító kép hangulata: éles koppanással felnyílik egy ajtó a színpad síkján, és fellép Horatio. A kísérteties koppanás a kezdő kép sugallta bizonytalanságot fejezi ki, a felfelé haladó emberkép pedig jelzi a szerzői utasítást is: *emelt tér.* A jelenet további részében, akárcsak Hamlet és a Szellem találkozójakor a rutin és a találó megoldások váltakoznak. A hideget a fázó emberek hagyományosan naturalista módon, testüket csapogatva, ugrálva jelzik. A Szellem három alakban jelenik meg, sisakosan, vértesen, hol itt, hol ott felbukkanva - ez szokványos megoldás, s nem túl szerencsés, hiszen ez esetben is igaz, hogy egy többet jelent háromnál. Ahhoz ugyanis, hogy a jelenet fogvacogtató félelmetességét érzékeltetni lehessen, nem három, de háromszáz alakban megjelenő Szellem kéne. Mivel ez nem lehetséges, az egyetlen alakban megjelenő Szellem jobban megközelíti a teljességet, mint a három alakú. Hamletnek már egyetlen alakban jelenik meg apja szelleme. Ez a találkozás különben remeklés. Hamlet kardjával igyekszik út-ját állni a Szellemnek, de az feltartóztat-hatatlanul nyomul előre. A vívástól egyre kimerültebb Hamlet hanyatt esik egy padkára és féléberfélalélt állapotban hallja a füléhez hajló Szellem szózatát. A rendező és a színész megteremtette azt a lelkiállapotot, amelyben egy ilyen látomás „megszállhatja" az embert.

Ugyancsak kitűnő térbeli kompozíciójú és jó ritmusú az első felvonás második színe. Azok az elemek, amelyek az első jelenetben a bejáratokat torlaszolták el, most asztalok, lócák; a hosszabb élre állítva kettős trónszék. A színpad elején-közepén óriási asztal, a nézőtér felőli oldalán foglal helyet, a nézőknek háttal, a király és a királyné. Jobboldalt hátul egy másik asztal, amelynek a végén ül fekete ruhában Hamlet. Baloldalt egy harmadik asztalnál Polonius és két gyermeke. A pompázatos ruhákban tündöklő királyi pár hátát és a háttérben meghúzó-dó Hamletet látjuk, amikor indul a jelenet, s Claudius szónokol. Miután elbocsájtotta a követet, átmegy Polonius asztalához, s útnak engedi Laertest. Végül átül Hamlethez is. Mellé könyökölve szólítja meg: „De hát te, Hamlet, jó öcsém s fiam . . ." Gertrud még mindig a nézőknek háttal ül a helyén. Csak amikor Hamlet ingerült és agresszív válaszokat ad Claudiusnak, kel fel, és lép Hamlet mellé, hogy ő is kérlelje: szüntesse a gyászt, maradjon az udvarban. Amikor Claudius és Gertrud kivonul, Hamlet talpon terem, villámgyors mozdulattal átugorja a középen levő asztalt, és a királyné helyére ül, szembe a nézővel. Ott mondja el keserű monológját anyja hűtlenségéről. A jelenet képi és mozgáskompozíciója leginkább filmes gyakorlatra utal, ahogy a képmező nagy részét elfoglaló elmosódó nagy fej vagy alak mellett a háttér élesen s a kompozíció folytán még egy premier plánnál is hangsúlyosabban lát-ható. Ez a megoldás egyben arra is jó, hogy a háttal ülő királyi pár személytelenségét és jelentéktelenségét jelezze, ugyanakkor Hamlet még szótlanul is hangsúlyos pont legyen. Ahogy a türelmetlen, minden lefojtott energiáját a fizikai mozgásba sűrítő ugrással az elő-térben terem Cserhalmi, ezzel exponálja Hamletjét. Az már igazi finomság, hogy anyja helyén mondja el anyját vádló szavait, mintegy képileg is előrevetítve azt a kapcsolatot, amely az előadásban aztán hangsúlyosan jelen van.

E kitűnő jelenetek mellett kielégítetlenül hagy Laertes búcsúztatásának jelenete, vagy az, amikor Polonius fia után küldi Rajnáldot kémkedni, mivel ezek rutinmegoldásuk miatt fölösleges betétnek tűnnek.

És kifejezetten megoldatlan két kulcsjelenet, a Hamlet és Claudius, illetve a Hamlet és Gertrud közötti, valamint az utolsó: a Hamlet és Laertes vívása után történtek.

Az előadás második részét kezdő jelenet az egyetlen, amelyben nem egy jelzetten is reális helyszínt ábrázol a szín-padkép, hanem osztott a színpad. Jobb-oldalon hatalmas, narancsszínben játszó vörös drapériával letakart ágy, mögötte egy felállított lóca lapján mint falon Claudius festett arcképe. A színpad bal oldalán két egymásba helyezett felállított lóca a kereszt; a kereszt és az ágy térfelét újabb lóca választja el, lapja a kereszt felé fordítva, s rajta egy másik festmény, az öreg Hamleté. Tehát ez utóbbi valami előtérféle, imádkozó hely, kápolna. Eb-ben a helyiségben játszódik le a király meg Rosencrantz és Guildenstern találkozója, itt jelzi Polonius, hogy megy ki-

fürkészni Hamlet és Gertrud találkozóját, s itt vallja meg bűntudatát Claudius. Lerogy a kereszt elé, háttal a közönségnek, félig térdelve, félig a kereszten lógva. A jobb első járáson megjelenik Hamlet, anyját szólítva. Kering a falakat jelző lócák között, majd átjut a baloldali színtérre. Ott kivont kardját Claudius orra elé tartja, s Claudiusszal és a közönséggel szemben állva viaskodik a bosszú gondolatával. Miután eldöntötte, hogy életben hagyja Claudiust, kimegy a színpadról. Jobboldalt elöl Gertud, hátul Polonius lép be. A királynét biztató szavait meg-toldja egy utalással: „Én elvonulok a kárpit mögé s itt hallgatódzom" (a szöveg egy része az előző jelenetből való), és bevonszol egy, az ágyat bevonó drapériával azonos színű paravánt, majd mögé bújik. (A kárpitokról már a darab folyamán eddig is volt szó, amikor Hamletet ki akarták lesni, de mind ez idáig a rejtezést megoldották kárpitok nélkül, a különböző beszögelléseket kihasználva.) Amikor Hamlet és Gertud között élesedik a vita, a királyné segítségért kiált, Polonius széthajtja - mint egy műanyag napellenző redőnyt - a paraván anyagát, kidugja a fejét, és ő is segítségért kiált. Hamlet, háttal a paravánnak, a hang irányába döf kardjával, hörgés hallatszik, majd ahol az előbb Polonius fejét dugta ki, kinyúlik egy kar, és élettelenül lóbálódzik. A jelenet további része sem mondható sikerültnek, de az eddigiek ki-fejezetten parodisztikus hatásúak.

A darab csúcspontja is bővelkedik ellentmondásokban. Mindenekelőtt a színpadkép megváltozása érthetetlen. Míg az egész előadás az indító kép zárt terében játszódik le, az utolsó jelenetben a díszlet hátfalából egy keskeny elemet felhúznak, mögötte óriási fakapu látható (ezen jön majd be Fortinbras). Igaz, ez is bezártságot jelez, a falakon túl a kapu, azon túl a fegyveresek általi bezártságot, de ez másfajta jelzésrendszer, mint amilyet az egész előadás használ. A könnyedén, bravúrosan megoldott vívási jelenettel a rendező elkerüli annak a veszélyét, hogy önállósult betétszám vagy ügyetlenkedés legyen az epizód. Ám felfoghatatlan az, ami a királyné halálát követően lejátszódik. Hamlet felkiált:

„Ó, szörnyű gazság!
Be kell az ajtót zárni. Árulás! Ki
kell nyomozni."

Ekkor a királyné holtteste a színpad baloldalán fekszik, Laertes haláltusáját vívja a jobboldalon. Szintén jobboldalt, hátul, egy asztal mögött ül a király. Hamlet középen térdel. A kiáltásra semmi nem történik. Laertes vallomására Hamlet odacsúszik ellenfeléhez. Ekkor felkel a király, megkerüli az asztalt, előrejön az asztal és Laertes közé, hogy amikor Laertes is meghal, Hamlet „A kardhegy is mérgezve van? No, méreg, hass tehát!" kiáltásra elvégzett hátrabukfenc végén leszúrhassa a királyt. Képtelen szituáció. Hamlet kiáltására valaminek történnie kell. Vagy becsukják a kapukat, vagy beözönlenek a király emberei, vagy ki tudja, milyen reakció következhet be. De a király nem mehet önként a halálba! Márpedig itt a bravúros mozdulat kedvéért ez történik, az ötletért feláldozták a jelenetet.

Jelenet a Hamlet debreceni előadásából (Lengyel János, Novák István, Cserhalmi **György,** Cserhalmi Erzsi, Csíkos Sándor és Kovács Lajos). (Kalmár Tibor felvételei)

E kiragadott jelenetek, epizódok felemás megoldása a már vázolt alapkoncepció gyengülésének csupán egyik okozója. Egy másik fontos ok a szereposztásból adódó súlyponteltolódás. Ugyanis a szereplők egy része nem tudta megoldani feladatát. Legelsőül a Fáklyalángban oly kitűnő O. Szabó István Laertes szerepét, valamint Mátray Márta Opheliát éppen hogy csak jelezte, a szerepek meghaladták a fiatal színészek felkészültségét. Ugyancsak halvány, a szükségesnél is erőtlenebb volt - elsősorban azért, mert eleve csak besúgónak ábrázolták figurájukat - Csíkos Sándor és Kovács Lajos Rosencrantz és Guildenstern szerepében. Velük szemben viszont kitűnő alakot formált Poloniusból Novák István. Ez a Polonius pontosan az az ember, akinek a léte ebből a már vázolt, megfoghatatlan, Hamletet körbefonó hatalmi rend-szerből következik. Ám a Novák megformálta Polonius is akkor tudná igazán betölteni szerepét ebben a mechanizmusban, ha a királyt és a királynét is hasonló felfogásban állítanák színre. De Reviczky Gábor Claudiusa gondterhelt, enervált. Az előadás egésze nagyon is megengedne egy erőtlen, a Claudiuson túlnövő hatalmi rendszernek kiszolgáltatott királyt, de akkor is súlyának kell lennie a figurának, hogy ellenfele lehessen Hamletnek. Ugyancsak passzív, tehetetlen, kiszolgáltatott Pécsi Ildikó Gertrudja.

Ebben a környezetben Cserhalmi Hamletje sem tud teljes mértékben kibontakozni. Légüres térben hadakozik, konkrét ellenfél nélkül. Hiszen azok, akik körbeveszik, nem tekinthetők vele egyenlő ellenfélnek. Az indulat, ami fűti, a színlelés foka, amivel e környezetben létezni próbál, tetteinek sodra egy hadsereg elpusztításához elegendő lenne, ám körülötte Senkik vannak. De ahhoz, hogy Senkik vegyék körül, furcsa módon Valakiknek kell lenniük a Senkiknek is. Ez hiányzik az előadásból, s ez nehe-

zíti meg Cserhalmi dolgát is. Mert ő végig úgy játszik, mintha valódi közegben élne, küszködne.

Ahogy drótkeretes szemüvegét orrára illeszti, előhúzza kis noteszét, apró ceruzáját, és feljegyzi a Szellem szavát, ahogy ismét és ismét eszébe vési a bosszújához erőt adó szavakat, ahogy egyszerre filosz és hanyag tartású, ugyanakkor robbanásig feszített mozgásigényű fiatalember, ahogy egyre kétségbeesettebben próbál a színlelés álarca mögé bújni, ahogy mind kikerülhetetlenebbül bizonyosodik meg arról, hogy meg kell tennie a Szellem kérését, végre kell hajtania a bosszút, ahogy tisztasága mellett mer cinikus is lenni, ahogy Hamlet filozófiája mellett a humorát is megmutatja, ahogy egységbe ötvöződik a bravúros mozgás, a tiszta szövegmondás, a monológok megelevenítése (mozgását dicsérni már-már sértés, de szövegmondásának ugrásszerű javulása igencsak szót érdemel! Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Arany János fordításának egésze bár konzseniális, mégis egyre sokasodnak azok a részletek, amelyek érthetetlenségig régiesek, múlt századbeli cikornyákkal terhesek; s szentségtörés, tudom, de ahogy Katona József vagy Vörösmarty műveit avatott kézzel nagy költőink „átigazították", meggondolandó: nem kellene-e megtenni ugyanezt *a Hamlettel* is?) - mindez egy jó színész nagy színésszé érését mutatja. Es még valamit: tisztelgést egy hajdan szintén debreceni színész - akit Hamlet szerepe elkerült -, Latinovits Zoltán emléke előtt.

Eljátszom a gondolattal, milyen előadás született volna, ha a produkció egésze olyan hitet, erőt és keserű igazságot sugároz, mint amilyet Cserhalmi György Hamletje!

Shakespeare: Hamlet, dán királyfi (Debreceni Csokonai Színház)
Fordította: Arany János. *Díszlet:* Langmár András, *jelmez:* Fekete Mária m.v. *Rendező:* Sándor János.
.*Szereplők:* Reviczky Gábor, Cserhalmi György, Cseke Péter, Novák István, O. Szabó István, Pagonyi Nándor, Csíkos Sándor, Kovács Lajos, Mohai Gábor, Kiss László, Tenki Ferenc, T. Nagy András, Fésüs Tamás, Sárady Zoltán, Nagyidai István, Lengyel János, Kóti Árpád, Seres József, Pécsi Ildikó m.v., Mátray Márta, Cserhalmi Erzsébet.

ISZLAI ZOLTÁN

Szovjet színdarabok Kecskeméten

A kör négyszögesítése

Nem nagy ügy, de annyit a félreértések elkerülésére mégis érdemes elmondani *A kör négyszögesítése* című Katajev-bohózatról, hogy eredetileg a NEP-korszak egyetemistáiról szól. Divatáramlat szülötte, akárcsak Bulgakov keveset említett komédiája, *a Zója lakása* (1926), melynek hősnője varrodának álcázott nyilvánosházat tart fenn. A vígjátéki párcserét végrehajtó katajevi gyerekházaspárok foglalkozásával nálunk vagy nem törődik a rendezés (és ezzel kissé elvész a szereplők lába alól a reális talaj), vagy hallgatólagosan munkásnak teszi meg őket. (Amitől érthetetlenné válik, hogy miért is a marxizmus klasszikusainak *teljes* kiadásaival küszködnek a szereplők mindvégig oly komikusan, és miért nem például népszerűsítő brosúrákat olvasnak.)

A húszas évek elejének felcsigázott értelmiségi hangulatát érzékeltetni pedig igényes rendező számára sem lenne utolsó mulatság. Nem utolsósorban azért, mert az igazán igényes (és nemcsak műsortervet teljesítő) rendező nyilván picit alaposabban tájékozódna a húszas évek izgalmas szovjet színházi légkörében, és egyfajta rekonstrukciós becsvággyal tudatosabban megpróbálhatná érzékeltetni hangulatilag a történelmi hátteret. Enélkül a fölöttébb jól kiszámított darab (pá-rizsi, 1960-as műfaj-meghatározása *„une bluette géometrique")* továbbra is enyhén apolitikus marad. Inkább emlékezteti Neil Simonra a mai - jórészt mégiscsak fiatal - nézőket, mint mondjuk, a kor-társ Majakovszkijra, Zoscsenkóra. Pedig *A kör négyszögesítése* (a depolitizált és dezintellektualizált *Négy bolond egy pár* címen is adták 1958-ban Miskolcon, Őzével, Horváth Gyulával a férfiszerepekben) nemcsak virtuóz vaudeville, hanem meg-bocsátóan csípős szatíra is volt a maga idején - az életidegen „balos" túlzások időszerű fricskázása. Okos politikai csúfolódásainak hangsúlyozásával talán érvényesebb volna a fiatalság közmondásos hebehurgyaságainak és a gyermeteg pikantériának ama keveréke, amely Katajev ürügyén sorra-rendre megjelenik magyar színpadjainkon, főként mint pálya-kezdő rendezők hálás ujjgyakorlata. (Az 1958-as előadást például Horvai István az 1972-es Pesti színházit Marton László, az 1973-as debrecenit Nagy András László rendezte, és így tovább, egészen a zenés „meglovagolásokig".)

Rendezőink mintha félnének a virtuóz technikájú darab szordinósra hangszerelt közéleti, erkölcsbíráló vonatkozásaitól. Vagy attól, hogy ezekkel együtt nem olyan sziporkázó és modellszerű a darab, mint szinte a dramaturgiai vázlatáig - a masinériájáig - lecsupaszítva és előadva. Óvatosságuk fölösleges.

Még az 1931-es magyarországi bemutatón sem érezték a szovjet életforma elleni agitációnak a művet, pedig - Schöpflin Aladár tanúsága szerint - akkor, az Új Színházban „próbálták Katajevet és darabját úgy beállítani, mintha valami ellenforradalmi vagy szovjetellenes éle volna. Ez tévedés. Szatirikus vígjátékot írt, a szovjet révén beállított állapotokat kritizálja, de egyáltalán minden ellenzéki szellem nélkül".

Ma ezt úgy mondanánk, hogy az író „belülről bírál", vagy komolykodva: „értünk haragszik, nem ellenünk". Szívesen is mondanánk - ha erre az előadások nyomán bármikor szükség lenne. Ha a darab történelmi hitelessége nem volna harmadrendű tényező az utóbbi évek magyarországi rendezéseinek sorozatában.

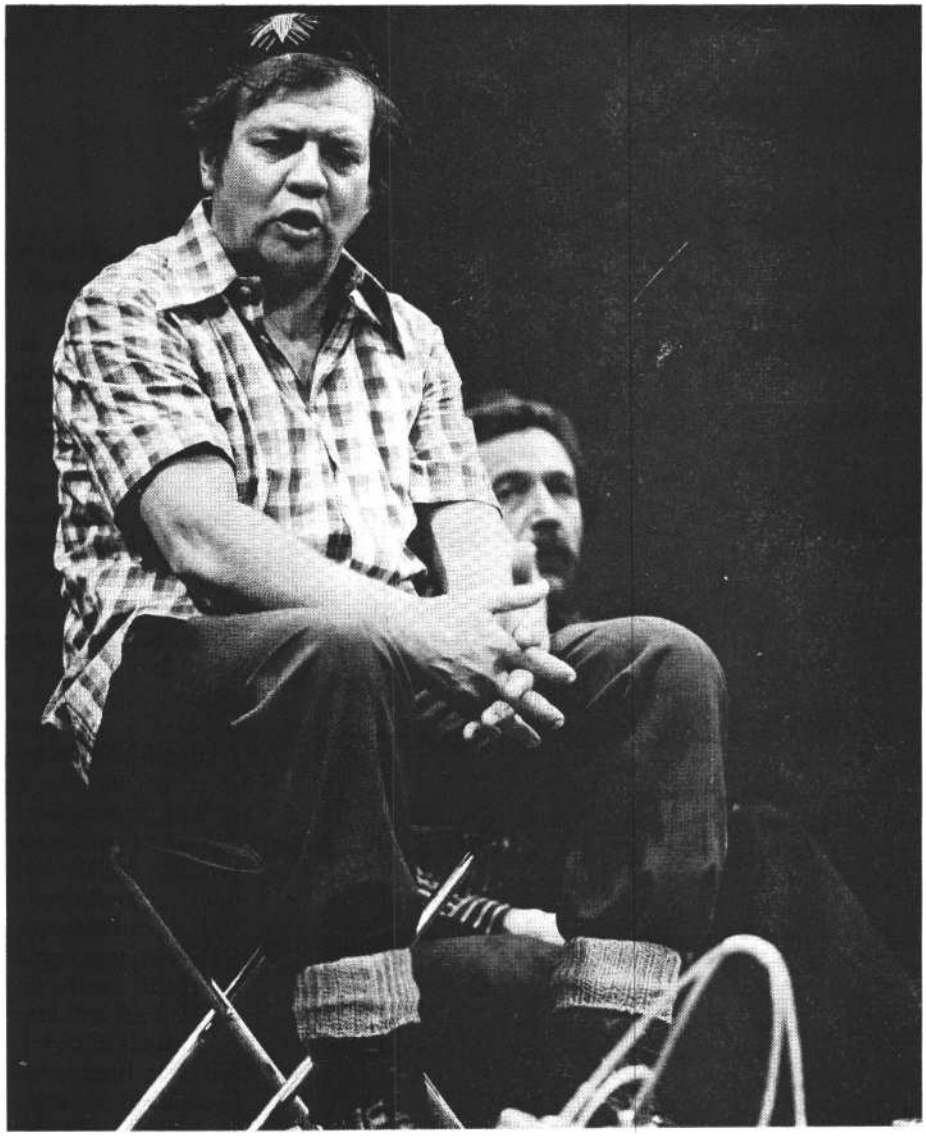
Így inkább a pergő cselekmény, az éles fordulatok, a hálás szerepek éltetik a bemutatókat - ha nem is olyan hosszú ideig, mint a Nyemirovics-Dancsenko-színre állítást a moszkvai Művész Színházban. Mindazok az erények tehát, amelyek Katajev dramaturgiai ügyességét, hatásérzékenységét, komikus szituációteremtő készségét dicsérik, majd ötven évvel a könnyed komédia megírása után. Jellemteremtő képességét, publicisztikus szellemességét, megértő iróniáját, groteszk gondolati hangsúlyait, a korosztály pszichológiájának, viselkedésének ismeretét - ezeket a par excellence írói tehetségét bizonyító kellemességeket - csak akkor és annyiban élvezhetjük szellemi ráadásként, ha akad egy-egy színész, aki a kötelességét teljesítő vagy „letudó" rendezésen belül elkapja a figurát, és behozza a színpadra az ironizált típus teljes „zengését", idézőjeles felhangjaival, nyikkanásgazdag belső tremolóival. Ilyen szuperérzékeny színész volt a pesti előadásban Tahi Tóth László (a kétségtelenül legmulatságosabb Halász Judit a darabtól függetlenebb komikumba tolta át a szerepet), s ha emlékezetem nem csal, hatá-

sában ilyen lehetett Őze Lajos is Miskolcon, önalakítóan, ösztönös-intellektuálisan, 1958-ban.

Egyáltalán, ennek a még hadikommunista viszonyokat *is* tükröző komédiának annál nagyobb az esélye a kibontakozásra, minél fiatalosabbra sikerül hangszerelni az előadást. Amihez - ha a rendezők ambíciója már (vagy *máris)* nem eléggé fiatalos, szerencsés esetben, véletlen találatként hozzájárulhat a szereplők valódi ifjúsága, néha még üde szertelensége is.

Effélének lehetünk tanúi a mű 1976 novemberi, kecskeméti, kamaraszínpadi bemutatóján, ahol minden inkább meglátszott az előadáson, mintsem a rendező, Angyal Mária kezenyoma. A mindössze öt játszó személy együttműködése ugyan-is Szászfay György mutatós (bár inkább mai víkendházra emlékeztető) játékterében korántsem volt zavartalan. A folyamatosság megteremtéséhez szükséges artistapontosságot csak elvétve -- inkább az első részben - tapasztalhattuk. Különösen az örökké korgó gyomrú lván és a kékharisnya Tánya párosa között volt időnként laza a kapcsolat. Az ő dialógusaik komikumából vett el jócskán a fölöslegesen beiktatott mert csak ritkán poénkimerevítő - szünet. A funkcionálisan beépített kellékekkel általában szeretetlenül bántak el a színészek. Jelentés-. tartalmú gesztusaik rendje sem kristályosodott ki. Az alkalmi albérlőként a lakásba berontó Jemeljan megjelenése minden esetben nem szándékok zavarok, döccenők forrása lett. (Lehet, hogy azért, mert a daliás Trokán Péternek, az emlékezetes János királynak egyszerűen szűkös volt a miniszínpad?)

Baj volt a két tevékeny férfihős szerepfölfogásával. Csernák Árpád Vászjája színtelenebb, „fád"-abb, szárazabb volt az összes többieknél. Pedig talán neki van a legszellemesebb (vagy legszellemeskedőbb?) szövege. O mondja Ludmillának a darab szinte egyetlen vaskosabb pikantériájú riposztját (Ludmilla: Majd én a kezembe veszem az ügyek irányítását. Vászja: Csak vedd a kezedbe. Ezért voltunk az anyakönyvvezetőnél.) S Vászjának jut az a szállóigeként idézhető bemondás, hogy „Egyik éjjel én alszom a párnán es Iván a Marx Károlyon, másik éjjel Iván alszik a párnán és én a Marx Károlyon". Fanyar iróniájáról tesz viszont tanúságot a söprési jelenetben. Azzal, hogy nem hangsúlyozza túl abszolút megvetését a rendcsinálás mint olyan tekintetében. Még finomabb öniróniáját bizonyítja, mikor inkább egyértelműen,



Jelenet Ajtmatov-Muhamedzsanov Fent a Fudzsijamán című drámájából. (**Fekete Tibor és Hetényi Pál). (Kecskeméti Katona József Színház)**

mint kétértelműen meglovagolja *vágyálma* söprűnyelét a második részben, a Tányával való párjelenetben.

A természetétől szögletesen mozgó Csernákkal szemben Hidvégi Miklós alkatilag természetesebben passzol Iván - Ludmilla töltöttgalambságára és a potyakaja sültgalambra leső alamuszi-macska figurájába. Kócos bumfordiságai „be is hozzák" a vidám nézőtéri reakciókat. Rajta lehet a legharsányabban nevetni. Hajlamos azonban a külsőségekre, a magánjátékra. Attól sem riad vissza, hogy társait megzavarja a komikus jellemdomborításban. Tányáját olykor öncélúan - és rosszkor - meg-megkuncogtatja.

Beszédtechnikáját sem volna igazságos agyondicsérni; nadrágvarró-zabáló jelenete Ludmillával mégis az előadás kedves tízpercével tiszteli meg a sajnos szegényes kecskeméti - kultúrházi -- kamaraszínház nézőit, akik hálából még a zsákvászon padlóról felszálló valódi porért sem haragszanak.

A két lányszereplő - két rendezői telitalálat. A kispolgári Ludmilla hálásabb szerepét minden csábító túljátszás nélkül, hibátlan pontossággal és őrületbe kergető öntudattal formálja egyre penetránsabban elviselhetetlenné Soproni Ági Belső kifejezőereje előnyösen változott a tavalyi *Figaro házassága* óta. Otthon-
építő konokság, közömbösség az „elméleti problémák" iránt, mozdíthatatlan konvenciótisztelet, jóindulatú anyáskodás, sohasem tévedő ízléstelenség és földhözragadtság jellemzi „ludmillaságát". Alakítása minden erőltetettséget nélkülöz. Képes arra, hogy tagadhatatlan hamvassága és bája ellenére a világ másik felére kívánkozzunk mellőle, hogy megpillantásakor csökönyösen a pánikszerű menekülés gondolatával foglalkozzunk.

A csúfondárosan csinos, egyéni arcjátékú Vándor Éva tudóskodó Tányáját kevés korosztályához tartozó színésznő tudná ilyen sokszínűen eljátszani. Jóllehet határozottan átgondolt a szerepfölfogása, és az összes megnyilvánulása tudatos, kitervelt, személyes játéktervét magátólértetődő természetességgel és illúziótkeltő életszerűséggel teljesíti a darabban. Neki is remek az öniróniája. Úgy hergeli bele magát a kívánatosságához

és fiatalságához kevéssé illő mozgalmi novícia-szerepbe, hogy közben egy csöppnyi gunyoros távoltartást őriz: egérutat hagy egészséges érzelmei számára. Nagy gondot fordít a bohózat egyik legraffináltabb betétjének, a szituációjuknál fogva ellenállhatatlanul - magyar irodalomtörténeti példával élve: „tanárúrkéremes"-en - tragikomikus Engels-idézeteknek a felolvasására. Amit a fővárosi Tánya, Venczel Vera nem tudott elérni, azt megvalósítja Vándor Éva. Eléri, hogy miközben ő majd' belepistul a magas szövegbe, a gyérszámú publikum kimeredt szemmel nemcsak ezen a pompásan gyötrelmes szituáción mulat, ha-nem megsejt valamit az elmélet és gyakorlat szétválasztottságának általánosabb groteszkségéből és ellentmondásosságából is. Nemcsak a darab szelíden gunyoros szelleméhez van benső köze Vándor Évának, de az előadás külsőségeinek - a jelmezeknek (Poós Éva) és a kellékeknek - a jelentőségét is ő emeli ki a legkövetkezetesebben. Két szvettere van. Egy fehér és egy fáradtbordó. Hanyagsága, amivel viseli őket, ijesztő. Holmiját egy-szer csomagolja ki és egyszer be. Még nézni is szörnyű, hogy micsoda rendetlenül. Amit pedig a hátranyalt frizurájából homlokába lógó hajszálai nyomogatása és izzasztása ügyében művel, azért az idegesebb anyák legszívesebben felpofoznák, ha följuthatnának a pályakezdő szovjethatalom gyermekbetegségeinek világát jelentő deszkákra.

A két ígéretes színésznő egyéni teljesítményeinek - és némileg Hidvégi „magánszámainak" - köszönhető, hogy a közönség (az ötödik előadásé) az elfranciásított-elpestiesített Katajev-vígjátéknak *ezt* a változatát is megértéssel fogadja.

Fent a Fudzsijamán

Nem távoznak élménytelenül a kiváló kirgiz író, Csingiz Ajtmatov drámájának *a Fent a* Fudzsijamánnak nézői sem a Kecskeméti Katona József Színházból.

A gondolatébresztő darab szovjet premierje 1973 januárjában volt, a moszkvai Szovremennyikben (Galina Volcsek rendezte). S bár Ajtmatov nem egyedül, hanem Kaltaj Muhamedzsanov filmdramaturggal együtt írta, a mű magasrendű követelményrendszerével, humánus felelősségérzetével szervesen folytatja - pontosabban újra változó helyzetből és változtatott nézőpontokból veti fel - a *Szemtől szembe* és *A versenyló halála* című prózai alkotásainak kérdéseit; az őszinte igazságkeresés jegyében nem leleplezi az eszmék megvalósulásának, ellentmondásait a gyakorlatban, de föltárja az eszményi morál közelítésének lehetőségeit, emberi feltételeit, konkrét esetekben, valóságos viszonyok között.

Konsztantyin Szimonov - akit a bemutatóra készült, ízléses műsorfüzet is idéz - világosan megfogalmazza, miről szól a darab. *„A Fent a Fudzsijamán* vitaelőadás. Vita arról, hogy miként viselkedjünk mi, szovjet emberek nehéz helyzetekben, olyankor, amikor az élet felelősségteljes döntéseket követel tőlünk . . . A rossz és az erkölcstelen, a nehézségek előtti meghátrálás, az igazságért való harc a színpadon nem az önmarcangolás kedvéért, hanem társadalmi érdekből, az erkölcsi norma felemelése érdekében történik."

Írói szándéka, mondandójának katartikus célja szerint a jeles és igényes munka szakasztott ilyen. Kötelességet ró a rendezőre, hogy egy jottányit se változtasson így meghatározható jellegén.

A rendezésnek más buktatókkal is számolnia kell a színre állításkor. A mű tudniillik - jóllehet gondolatilag bővíthető-tágítható lenne - dramaturgiailag nem hibátlan. A kissé körülményes expozícióban (sátorverés, tréfálkozás stb.) sorra megpendülnek a kifejlet motívumai. Rövid lenyugtatásuk csak növeli a kíváncsiságot az iránt, hogy mire célozgathat egyre feltűnőbb elégedetlenséggel és epésséggel Mambet, a falusi történelemtanár barátai- hajdani iskolatársai-, a történelemkutató Oszipbej, az író-újságíró Iszabek és a helybeli agronómus, Doszbergen rovására, akikkel együtt bajtársi találkozón vesz részt egy tréfásan (és jelképesen) Fudzsijamának keresztelt hegycsúcson. A csapongó társalgásba „bedobódik" távollevő ötödik társuk, Szabur neve. Őérte szól később mindvégig a harang. Az ő sorsáért érzi majd magát felelősnek, kínosan érintettnek, zavarodottnak és elkeseredetten tanácstalannak ki-ki a maga módján, tudatossága, gerincessége, vérmérséklete, belátása vagy fölháborodottsága szerint.

A főtéma megzendítése után azonban mellékes ügyek következnek. Hosszantartó a kirándulásra érkező feleségek bemutatása, és körülményesen érkezik meg a férfiak régi tanítónője, Ajsa-apa is az ivászattal egybekötött kikapcsolódásnak induló, de véresen komolyra forduló alkonyati-éjszakai tanyázásra. A cselekmény, a késhegyig jutó vita a második világháborúban száműzött és rehabilitálása után is elveszett, lezüllötten tengődő Szabur ártatlansága és a közülük való, ismeretlen följelentő bűnössége fölött csak számos újabb kitérő után robban ki végletes hevességgel. Ettől kezdve jár gyorsabban a drámai gépezet. Innentől feltartózhatatlanok a végül is homályba visszahulló múltszituációt modelláló, újabb állásfoglalásra késztető friss események.

A rendező szempontjából nézve ez azt jelenti, hogy ha idáig meg tudta őrizni a problematikusan sokszereplős előadás egységét, és sokoldalúan éreztetni tudta hősei bonyolult rétegezésű kapcsolatát, egymásrautaltságát, akkor nyert ügye van. A mondanivaló kibontásáért meg-tette a tőle telhetőt, s a hatásért sem kell, hogy fájjon a feje.

A Fudzsijama magyarországi premierjén, Debrecenben Félix László - úgy tetszik - megpróbálta előzetesen megúszni a dolgot. Vízszabályozó gesztussal át-vágta a lassító, retardáló kanyarodókat. Kihagyogatott dialógusokat, megkurtított jeleneteket. Aztán kiderült, hogy mégiscsak kár volt annyira megmetszeni az elágazásokat. Nélkülük egyfajta szovjet „Veszélyes forduló"-vá könnyült-lapult, krimisedett az Ajtmatov-elképzelés, anélkül, hogy „priestleysen" kecse-sebbé, arányosabbá lett volna. Az 1974-es magyar bemutatónak ezt *a* gyengéjét kórusban fölrótták az itthoni kritikusok.

Szurdi Miklós vállalta a darab egyenetlenségéből következő kihívást: Elbert Jánosnak - a Nagyvilág 1973-as októberi számában olvasható - ismét csak kitűnő szövegéből alig-alig húzott. A lelkiismeretekben zajló személyes drámákra figyelve megkockáztatta, hogy - ellentétben a színpadjainkon elég divatos tempóhajszolással - nem diktált fergeteges iramot. Sőt, merészen beiktatott - többnyire alkalmas helyeken - a szokásosnál hosszabb, feszültségkitartó csöndeket. Célirányosan hagyta, hogy színészei el-elgondolkozzanak az éppen hallottakon. Nem is lett kurta-furcsa (mert megoldatlan) krimi a (megtalált „bűnöst" vagy „bűnözőt" nélkülöző) csoportos önvizsgálatból. A belső, a mögöttes tartalom így töretlenül kibontakozhatott. Akárha elmélyülten olvastuk volna, itt-ott meg-megállapodva, nyugodalmasan a szöveget.

A csoportjáték egységét és az árnyaltan összetett jellemek pillanatonként változó *indulati viszonyait* nem sikerült elég alaposan átgondolnia, kielemeznie Szurdi Miklósnak. Ami veszteségnek köny-

velhető, mert így kevésbé kaptuk „szenvedélyeken átszűrve" a temperamentumok egyediségével dúsított általánosabb erkölcsi tanulságokat. Ettől némiképp szentenciózusabbá vált az aforisztikus fogalmazásokkal egyébként is megtűzdelt vitadarab. A hősök nem elég tisztázott viszonya egymáshoz, túlcsillapította érzelmi hullámzásaikat. A rendezői engedékenység egészében tette halványabbá a színészek játékát. Egyenként és együttesen is lecsavarta szenvedélyeiket. Nem engedte szélsőségesen - *azaz* meggyőzőbben - érvényre jutni a darab „igaz embereinek" emberséges igazságait. Nem tűnhetett ki a napnál világosabban a megalkuvók hamissága. Nem lepleződött le hazugságaik természetének társa-dalmi veszélyessége és ragályos erkölcstelensége sem. (Hasonló élezetlenség a debreceni előadást is jellemezte. Mintha rendezőink tapintatból nem akarnák bevallani: a szovjet állampolgároknak is lehetnek hibáik vagy bűneik.)

A rendezői elgondolásra következtetni persze csak a megvalósult színészi játékból lehet. Ez sem volt meggyőző ezúttal Kecskeméten. A fölöslegesen ferde síkú játéktéren (Szlávik István) olykor unatkozni látszottak, Vass Éva példamutató kivételével néha egymásra se figyeltek a színészek. Az egyéni alakítások íve se volt töretlen. A leghálásabb, ellenlábas szerepek Forgács Tibornak és Kölgyesi Györgynek jutottak.

A falun ragadt, de igényességét, gondolati rugalmasságát, morális kondíció-ját őrző általános iskolai tanárt, Mambetet játszó Forgács azonosult a figurával. Nem „titkolta" az „élhetetlen" tanár apró hibáit. De vigyázott arra, nehogy Irigykedőnek, akarnok-bírálgatónak tűnjék fel, akinek „mindenről különbejáratú véleménye van" - miként Oszipbej mondja róla a második felvonásban. Mikor az utolsó jelenetben elhangzanak csöndes mondatai: „Én nem vonok le semmiféle következtetést. Én csak a magam számára tisztáztam a helyzetet", akkor egy integritását kételyek között ki-küzdő embert látunk magunk előtt, értelmes életcélja közelében. Más kérdés, hogy a rokonszenves figurában valóban benne rejlő visszafogottság hangsúlyozása mellett Forgács Tibor nem vállalja teljes szívvel, hogy a jó ügy érdekében „advocatus diaboli" legyen, és ő sem lendíti előre az előadást.

A meglehetősen undorító történettudományi kandidátus remekül megírt szerepével Kölgyesi György nem tudott mit

Katajev: **A** kör négyszögesítése (Kecskeméti Katona József Színház). **A képen: Szakács Eszter és Biluska Annamária**

kezdeni. Kispolgáriságát-szinte egyetlen „bocsánatos" jellemhibáját - egy-egy gesztussal még érzékelteti. Ahhoz azonban, hogy megmutassa, milyen öntelt, tehetségtelen s mégis veszedelmesen karrierista ez a bürokrata típus, elégtelennek bizonyulnak a színészi eszközei. Önleleplező mondatait csak elmondja, és Mambet ellenpólusaként sem jeleskedik. Nagyban hozzájárul, hogy az elmélkedőátkötő részekben kontúrtalanná mosódjék az előadás.

Fekete Tibor önmagában ideális Doszbergen. Hitelesen sűrűvérű, életszerűen korlátolt és kisebbségi érzéseiből táplálkozó sértődött felfortyanásaiban megfelelően ellenszenves. Örvendetesen ár-nyalt is tud lenni; a javakat bután habzsoló és gyerekesen szeretetre vágyó agronómus őszinte tiszteletét az idős tanítónőhöz, Ajsa-apához át tudja velünk éreztetni.

A közepes író, Iszabek Mergenov szellemi bakugrásait és sorozatos lelepleződéseit Hetényi Pál megformálása korrektül közvetíti. Belépéseivel azonban néha késedelmeskedik, és kedvezőbb színekben tünteti fel a kisszerű ügyeskedőt, mint amilyennek Ajtmatovék megírták.

Felesége, Guldzsán szerepében látjuk Vass Évát. Amíg van szerepe, motorként „húzza magával" a többieket. Aztán eltűnik a mezőnyben - mert nincs mit csinálnia. A továbbiakban rezonőrszöveg jut neki. Szakács Eszter kemény vonásokkal teremt kellemetlenül élő alakot az orvosnő Anvarból, aki a férjével elégedetlen. Biluska Annamária földrajz-tanárnője szereposztási tévedés: elképzelhetetlen, hogy Mambet bele tudna szeretni. Ajsa-apa hangulatilag döntően fontos szerepét Koós Olga kapta. A már sok jó alakításával kitűnt, sokérdemű színésznő fáradt és színtelen; indiszponáltságával megteremti azokat a bizonyos süket csöndeket, melyekben a darab eresztékeinek lírai nyekergését lehet szomorúan hallani.

Zene- és fényhatás sem hiányzik a szcenírozásból. Túlstilizálttá, stílustalanul jelképessé finomkodja a kődobáló jelenetet, amelynek pedig inkább elszabadultnak, részegnek és fenyegetőnek kellene lenni. A debreceni és a kecskeméti bemutatók tanulságai nyomán talán el kellene gondolkodni azon, hogy a sziklagörgés hangjának reprodukálása nem tenné-e félelmetesebbé ezt a mű utolsó nagy fordulópontját jelentő - „aranymetszésbe" állított - jelenetet?

„Bölcs, megtisztító erejű darab" - mondta még a moszkvai bemutatók idején a Fudzsijamáról egy lengyel kritikus, Roman Szydlowski. Bölcsessége érvényesült a kecskeméti színházban. Hogy „megtisztító ereje", katartikus hatása célba találjon, ahhoz fegyelmezettebb, racionálisabb előadások szükségesek.

Csingiz Ajtmatov-Kaltáj Muhamedzsánov: Fent a Fudzsijamán (Katona József Szín-ház, Kecskemét)

Fordította: Elbert János. *Díszlettervező:* Szláv ik István. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *A rendező munkatársa: ifj.* Mózes István. *Rendező:* Szurdi Miklós.

Szereplők: Fekete Tibor, Biluska Annamária, Forgács Tibor, Szakács Eszter, Kölgyesi György, Hetényi Pál, Vass Éva, Koós Olga, Basa István, Kemecsi Ferenc.

Katajev: A kör négyszögesítése (Kelemen László Színpad, Kecskemét)

Jákó Pál fordítását átdolgozta: Abody Béla. *Játéktér:* Angyal Mária és Szászfay György. *Jelmez:* Poós Éva. *A rendező munkatársa:* Rácz Kati. *Rendező:* Angyal Mária.

Szereplők: Soproni Ági, Csernák Árpád, Vándor Éva, Hidvégi Miklós, Trokán Péter.

PÓR ANNA

Időszerű-e García Lorca?

Még egyszer a Bernarda Alba házáról

A Bernarda Alba házát *a Vígszínház és a Szolnoki Szigligeti Színház csaknem egy-szerre mutatta be. A kettős Lorca-bemutató ellentmondásos sajtóvisszhangia több olyan kérdést is felvetett, melyeket érdemes továbbgondolni. Februári számunkban közöltük Tarján Tamás kritikáját a két előadásról. Pór Anna alábbi írásában egyrészt: vitába száll a kritikák egyes megállapításaival, másrészt választ keres arra is, miben áll García Lorca időszerűsége, melyek a lorcai játékstílus sajátos jegyei. (A szerk.)*

García Lorca utolsó drámája sokban túllép két parasztttragédiáján, a *Vérnászon* és a *Yermán*. Drámáinak, tragédiáinak közös feszítő alapélménye az élet teljességére vágyó ember és az eltorzult társa-dalom tragikus összecsapása. Az elbukó hős, vagy inkább áldozat, a megcsontosodott előítéletek legkiszolgáltatottabbja természetszerűleg a nő. A pénz hatalmának feláldozott szerelem és a mindenek felett őrzött látszat hazugságából szőtt világban, ahol a nő évszázadosan rögzített erkölcsi parancsolata a minden szenvedélyt elfojtó csend, a hallgatás, az életre, a virulásra teremtett tragikus sorsú spanyol nő némán hervad, mint (az 1935-ben írt) Rosita leányasszony,

Hajnalórán hogyha nyílik,
rőt virága mint a vér.
Délutánra megfehérül,
szirma tajték, sófehér.
Leszáll az éj s ott komorlik
hullva hulló levelén.
(Benyhe János ford.)

- és „erkölcsét" megőrizve válik „hulló levéllé"; ha viszont nem tud úrrá lenni ösztönein és „a vér" és „föld" szimbolizálta természetes életvágy, a szenvedély elsodorja, akkor minden kitörés eleve tragikus bukásra van ítélve. A *Vérnász* menyasszonya (1934) bűntudattal („Tudom, hogy elment az eszem, tudom, hogy szívem-lelkem megrohad") állandó megfeszített belső viaskodásban, az elhatalmasodó szerelem sodrásában legyőzetve követi Leonardót, más asszony hites férjét. „Nem akartam, érts meg, nem akartam! . . . elkapott . . . a karja, ahogy a tenger hulláma elkap." A tragédia bekövetkezte után összeomolva bűn-bánóan, de mert megőrizte a „tisztességét", befogadást remélve tér vissza a közösségbe, az anya ítélőszéke elé. „Töltsd ki a bosszút, itt vagyok. De ne gyalázz. Tiszta vagyok, mint egy ma született kisded." Yerma nem meri megtenni a felszabadító döntő lépést. Ragaszkodik a „tisztességhez", a meddőségre kárhoztató, gyűlöletté torzult hitvesi hűséghez. „Nem vétek ellened semmiben . . . amit szenvedek, a húsomba van zárva .. . Okosabb, ha hallgatunk. Majd hordom a keresztem, ahogy tudom." Mígnem az elfojtás, a gyermek utáni vágy őrületbe, férje meggyilkolásába sodorja. - Az életet elfojtó gát bennük, magukban az elnyomott nőkben van: őrjöngve, pusztulva is azonosítják magukat az évszázadosan rájuk nehezedő fojtogató előítéletekkel.

Bernarda Alba legkisebb leánya Adela vérmérsékletében, szenvedélyességében Yerma és a *Vérnász* asszonyainak egyenes leszármazottja, de benne már megszületett az az új spanyol nemzedék, amely tudatos lázadással a maga új igazsága biztos tudatában szétrombolja a megkövesedett embertelen törvényeket. Adela bukása a halál által győzedelmeskedő lebírhatatlan élet szimbóluma. Kezdetben ő is félelemmel, akarata ellenére teszi meg az első lépést a tiltott szerelem (a gazdag nővérének kiszemelt vőlegény, de a természet által Adelának rendelt ifjú férfi) felé. „ . . . nem akartam, de mintha *az* ár sodort volna el", ismétli ő is *a Vérnászban* elhangzott vallomást. De a korábbi Lorca-hősnőktől eltérően Adela már nem azonosítja magát az embertelen hagyomány zsarnokságával, hanem első perctől kezdve az ifjúság élni akarásával lázad az anyja által megmásíthatatlannak kikiáltott régi törvények ellen. Ki akar törni a házból, az anyja rendelkezése szerint nyolc évig tartó gyász idejére téglával befalazott ajtók és ablakok bezárt börtönéből. „Nem akarok rabságban élni, nem akarok szobában megaszalód-ni." Amikor a nyomában leskelődők felfedezik titkos éjjeli találkáit, elszántan vállalja az élethez való jogát: „... ha négyezer sárga templomgyertyát gyújtasz, akkor se tudja senki gátját vetni, hogy megtörténjék, aminek meg kell történnie." A maga erkölcsi igazának tudatában vállalja tettét. Tudatosan megtöri az asszonyokra kivetett évszázados hallgatást. Ponciának, az öreg szolgálónak mondja, aki befogja fülét, hogy ne hallhassa tovább: „Csak halld! Eddig féltem tőled, de most én vagyok az erősebb." Egy társadalomban, amely a középkori erkölcs nevében bigott barbársággal ítélkezik a szüzesség elvesztéséről, é4 elvadult fanatizmussal lincseli meg a gyermekgyilkos leányanyát („végezzetek vele, mielőtt jönnek a csendőrök", süvölti Bernarda), Adela elszántan vállalja a szerelem jogát: „Jöjjön ellenem akár az egész falu . . . hajszoljon minden erénycsősz: előttük veszem fel a töviskoszorút, ami kijár a házasember szeretőjének."

Ez már nem a szenvedély sötét folyamata által elsodort *Vérnászbeli* házasságtörő menyasszony, hanem új idők hírnöke, a látszat erkölccsel emelt fővel szembeszegülő új nemzedék.

Az öt hajadon leányát börtönben tartó Bernarda házában már csak ő egymaga saját személyében képviseli a végső paroxizmusig a megkövesedett régi rendet, a többi leányon is egyre fokozódóan erőt vesz a lázadás, amelynek végső következményeit csak Adela vállalja.

A Vígszínház előadásán Sulyok Mária Bernardája a megmozdíthatatlan sziklatömb hatalmasságával, az udvarház kevély nagyasszonya, a rendfőnöknő félelmetességével magasodik háza népe és az egész hőség szikkasztotta kasztíliai falu fölé. Vele szemben - egy kolosszussal, az eleve adott túlerővel szemben áll törékeny testben hősi lélekkel Venczel Vera megrendítően tragikus Adelája. Az erőviszonyok ilyen ellentéte - Dávid és Góliát küzdelme - megsokszorozzák a fennálló hatalom ellen folytatott harc hősiességét, előre vetítik tragikumát. A nemzedékek óta begyökeresedett erkölcsi dogmák ellen egyszál maga harcbaszálló kis teremtmény, a négy fal közé zárt vadgalamb, a Kádár Kata balladában a kegyetlen „Gyulainé édesanyám" által földbe taposva is kihajtó „liliomszál", messzebb zengő költői asszociációt kelti. De ez az elszánt rab madár eleve olyan hajlíthatatlan és éles, mint az acél. *(E* ponton *a cikkíró vitába száll Tarján Tamással, aki úgy látta, hogy Venczel Vera csupán „küszködik" a szereppel. - A Szerk.)* Az alak első színpadi megjelenésétől kezdve érezzük a figura többrétűségét, szöveg mögött átsugárzó tartalmait; a lázadó

leány a költő szócsöve. Realisztikusabb egyénített személyiség, de egyben szimbolikus költői transzpozíció is. Egyértelmű, tökéletes az alak exponálása, amint magukban fortyogó, megkeseredett nővérei közé rikító zöld ruhájában, nádszál egyenes tartással, kihívó fiatalsággal besüvít, mint a sötét pincébe az éles fényű napsugár. A zöld szín Lorca lírájában visszatérő szimbólum: az élet, a természet színe. De ha nem tudnánk, akkor is tudnánk; mert Venczel művészi egyéniségét mindig valamilyen, szavakban meg nem fogalmazható, messzebb mutató költői lebegés veszi körül. A kis táncos alkatú zöld leány személyisége, finom törékenysége, intenzív belső vibrálása, szemének szomorúan tüzes lobogása első pillanattól kezdve „magában hordja végzetét"; a túlerővel szembeni kihívó merészség előre vetíti a tragikus bukást, de a bukásban is lebírhatatlan eszme, vagy természet igazságát sugározza. Ebben a realisztikusan, sőt nemegyszer naturalisztikusan megrendezett előadásban valamilyen más világot, a régi népballadák és Antigonék - a darab dokumentumszerűségén túlsugárzó - Lorca költészetének tragikus színekkel átszőtt világát lopja be a színre.

Mennyi különös egyéni adottság, sajátos varázs rejlik ennek a fiatal színésznőnek, úgy tűnik, kevéssé kiaknázott képességeiben. A hazai színpadon nagyon is hiányzó, nehezen érvényesülő, ám annál becsesebb típust képvisel. Soha-sem harsány; befelé izzó, intenzív játéka nem egykönnyen hatol át a rivaldán. Olyan gyöngyszem ez, amely csak meg-felelő foglalatban, adekvát rendezésben és környezetben képes kibontakozni. Ám ha a rendezés megsejti benne a rejtett lehetőséget, annál felejthetetlenebb pillanatokat tud teremteni ezzel a finom hangszer rel.

Amikor a rendezés mert lényének drámai színezetű, táncos költőiségére építeni, emlékezetes, szimbolikus hatású mozzanatok születtek, olyanok, mint az éj leple alatt a dohos pincéből a titkos találka felé repülő fehér galamb, a fehér ruhában kisuhanó leány víziója a harmadik felvonásban, vagy a második fel-vonást záró megrázó erejű drámai kép, amikor a külvilágból behallatszik a bar-bár lincselés hangzavara, és odabent Adela „Engedjétek szabadon! Ne menjetek oda!" kiáltására Martirio kegyetlen, Adelára irányított döfése: „Aki vétkes, fizessen" a válasz, majd pedig Bernarda vérszomjas őrjöngése: „Izzó vasat te gyetek a vétke helyére" már félreérthetetlenül előrevetíti a harmadik felvonás feltartóztathatatlan katasztrófáját, akkor a kapu felé tóduló, a közönségnek háttal, a külvilági lincseléssel együtt őrjöngő háznéptől elszakadva, velünk szemben a színpad közepén úgy áll egymagában Venczel, mintha most meztelenül állna megkövezetten a falu középkori pellengérén. Alig tudom elgondolni, rajta kívül melyik színésznőnket merhetné a rendező ebben a pózban huzamosabban exponálni a színpad közepén úgy, hogy ezt a (tragikus részeknél olykor nagyon könnyen felnevető) közönség egy percig sem érezte obszcénnak, hanem annak, ami: „Ecce homo" asszociációnak. Venczel perzselő tisztasága ebben a percben a mártíromság, az inkvizíció légkörét képes felvillantani. Nem tudjuk, nem is kívánjuk itt taglalni, hogy a rendezés szántszándékkal határolta-e el Mela alakját (a természetesen megvalósult szerelem képviselőjét) a többi szereplő

Venczel Vera (Adela) és Bánki Zsuzsa (Angustias) a Bernarda Alba háza vígszínházi előadásában] (Iklády László felvétele)

aberrált szexualitásának naturalista mozzanataitól, vagy a színésznő alkatán pergett-e le hatástalanul a naturalizmus. Az eredmény mindenképpen szerencsés. Az ő Adelája ugyanakkor nem mindig szeretetreméltó. Éles és konokul kemény modern leányalak. A lázadó ifjúság kihívó, nyers élességével, undorral felhördülve száll szembe torzult környezete álszentségével, megromlottságával. Kíméletlen ostorcsapásokat mér jobbrabalra. Van ereje a kezdeti kihívásokból szerves fejlődéssel a végső összecsapásban heroikussá emelni a leányalakot. A végén halk magába fojtottsággal, konokul elszánt belső tartással tűnik el a színről, mint egy végsőkig feszített, el-pattanó finom hegedűhúr. Nem lehet kétségünk; számára nincsen visszaút. Büszkén, szabadon, ahogy élni akart: üldözőit, gyilkosait arcul csapva, bukásában is győzedelmesen lép ki az életből.

Ha már most az élmény hatása alatt önkéntelenül keressük ennek a színésznői típusnak elődeit, mintha csakugyan (a Venczellel kapcsolatban már ismert hasonlat) Varsányi Irén feltétel nélküli odaadása, a törékeny testben hősies női lélek, a Liliom Julikája kísértene. Határainkon túl talán a törékeny alkatú heroikus és vibrálóan finom Ludmilla Pitoeff sajátos líraiságú Sirálya, vagy Elisabeth Bergner filigrán megjelenésének és intenzív lobogásának különös jellegzetes ellentéte merül fel itt-ott emlékeinkben. Elteűnődöm, hogy a mai magyar színpadon kibontakozáshoz, sugárzáshoz jutottak volna-e ezek a nagy elődök, ezek a csak érzékenyen hozzájuk hangolt zenekarban felejthetetlenül daloló finom hangszerek. Vajon van-e ma ilyenfajta zenekarunk, és - hogy tovább is a zenei hasonlatnál maradjunk - van-e egyáltalán igény és megfelelő hullámhossz, hogy felfogjuk az effajta muzsikát? Annyi bizonyos: ez a finom összehangoltság vajmi ritkán jutott Venczelnek osztályrészül. Ezúttal mégis át tudott törni. Fel-fel tudta csillantani a benne rejlő lehetőségeket.

A szolnoki Szigligeti Színházban másfajta világ fogad. Horváth Teri Bernardája nem a minden életet, mozgást, előrehaladást megfojtó bigott zsarnokság megtestesülése. Ő ennek a szörnyű, feudális tabukkal teli társadalmi rendnek, a külső körülményeknek az áldozata. (Ez a tényező feltétlenül benne rejlik a komplex személyiségben, de Horváth Terinél ezen van a főhangsúly.) Az öt leánnyal itt maradt boldogtalan özvegyasszony. Horváth Teri saját nyilatkozata szerint azt a nehéz életű Bernardát játssza meg, akihez nyolcéves gyászok alatt „hozzá nőtt a fekete ruha". Ez a paraszti vonásokat hangsúlyozó Bernarda kétségtelenül emberibb és közelebb áll hozzánk. Esendő, magányosan, „férfi módjára küszködő asszony", a tragédia bekövetkezésekor, Adela öngyilkossága után megtört anya, aki a színpad előterében zokogva, eszelősen suttogja: „Bernarda Alba legkisebb lánya szüzen halt meg, .. . Hallottátok?... Csend! Csend ha mondom!. . ." A vég ilyenformán véres rongyát a patakban mosó Ágnes asszony asszociációját idézi, szemben Sulyok Mária kategorikus, ellentmondást nem tűrő, diktátori parancsával („Hallottátok ? Csend! . . ."), amelyben a börtön négy fala között történt gyilkosság (mert végső soron erről is van szó . . . hiszen belehajszolták Adelát a halálba) nem szivároghat a külvilágba. Mindennél, életnél, halálnál fontosabb a látszat megőrzése : „Senki *egy* szót se! Az én lányom szűzen halt meg . . . Hallgassatok . . . Csend…" A központi alak kettőssége, az egyénített személy és a sűrített szimbólum, a parabola összetett egysége a szolnoki előadásban így eleve megszűnt, és a dráma akár egy Szolnok környéki faluban megtörtént családi dráma közelségébe kerül. Erre utalnak a börtönfalakat idéző spanyol udvarház helyett megjelenő paraszti díszletek és jelmezek is. Az ebben a koncepcióban következetesen végiggondolt, nagy feszültséggel megrendezett előadás eleve könnyebben befogadhatóvá tette a nehezen megközelíthető Lorca-drámát a szolnoki közönség számára. Adela alakja ebben a közegben természetszerűleg sokkal egyértelműbb és közvetlenebb. Nem hordozza az egyénített alak és az író szócsövének, a lázadás és szabadságeszmének összetettségét, az egyéni sorson túlmutató sugárzását. Egyértelművé, a szerelemért mindent feláldozó nő, az elfojtott élet legyőzhetetlen kitörésévé egyszerűsödik. Ebben a rendezői koncepcióban nem lehet helye több síkú, messzebb mutató koreografikus stilizáltságnak. Csomós Mari erőtől duzzadó, fiatal teremtés, aki nem repülő galamb módján röppen a találkára, hanem lopva körülnéz és alsószoknyában, mezítlábasan kioson a kiskapun. Csomósnál mindenkor minden hiteles és spontán. *Yerma* és a *Vérnász* fiatal nőinek közvetlen rokona ő, a természetes ösztönök által sodort leány, akiben olyan erők tombolnak, hogy „senki sem tudja gátját vetni, hogy megtörténjék, aminek meg kell történie". Nem lett, nem is lehetett belőle a túlerővel szemben mártíromságot vállaló heroikus lázadó, mert Horváth Terivel, a belsőleg bizonytalan Bernardával szemben eleve Adelát érezzük erősebbnek. A lebírhatatlan erejű viruló teremtés öngyilkossága szinte a váratlan megdöbbenés erejével hat. (Így éreztük a nézők reagálását is.) A szolnoki rendezésben természetszerűleg humanizálódott Adela másik ellenfele, halálba hajszolásának másik bűnrészese, a korban és vérmérsékletben hozzá legközelebb álló nővér és szerelmi vetélytársa, a púpos Martirio is. Lázár Kati nem olyan fölényes hidegséggel mindent értő és látó, nyugtalanító jelenség, mint Kútvölgyi Erzsébet veszedelmes, álnok kis púposa. Lázár Kati meggyőző alakításában inkább szánandó, mint gyűlöletes, Bernarda embertelen kevélységének közvetlen áldozata. Adelához hasonló „szerelmes természete" a kényszerű elfojtásokban „mérgezett kúttá" vált. Előttünk torzul, gonoszkodik tovább, míg végül a testvérek által megvetett „boszorkánnyá" aljasul. - Kár hogy Lázár Kati ebben az egyéni színekkel gazdagított, megragadó alakításban a tragédia csúcspontján, Adela öngyilkosságát követő döbbenet közepette nem tudta elég erővel exponálni Lorca végső hitvallását, amit a költő Martirio szájába ad: „Ezerszer is boldog, mert az övé lehetett." Kútvölgyi Erzsébet összeszikkadt kis púpos gnómja viszont éppen ebben a szenvedélyes kitörésben tudott hirtelen, szemünk előtt emberré lenni és tudta egyértelművé tenni a halott Adela győzelmét. A színpad közepén mozdíthatatlan kőszirtként álló, csendet parancsoló zsarnok Bernarda már legyőzetett. Bár ő még nem akarja tudomásul venni, továbbra is ragaszkodik önámító, hazug fikcióihoz; mi nézők már tudjuk: önmaga rombolta szét „házát". A külvilág, a falu rövidesen meg fogja tudni Adela tettét és belül a börtön, a ház néma, dermedt lakói lelkük mélyén már ítélkeztek: azonosítják magukat az elbukott kitöréssel.

García Lorca utolsó befejezett műve az 1936-ban készült *Bernarda Alba háza* 1945-ben, röviddel a második világháború befejezése előtt került először színpadra Buenos Airesben. (Az eredetileg 1936 októberére tervezett madridi bemutatót a fasiszta puccs elsöpörte.) A darab elveszettnek hitt kéziratát az Egye-

sült Államokba emigrált Lorca család mindaddig rejtve tartotta. Az időközben eltelt kilenc év alatt García Lorca a harcoló spanyol köztársaság szimbólumává vált. Ebben a politikai konstellációban Margarita Xirgu - Lorca hajdani madridi munkatársa és műveinek színre vivője - a darab előadását a spanyol fasizmus bukásának (akkor joggal remélt) jelképévé alakította. Ugyanazon év decemberében volt a darab európai ősbemutatója Párizsban. Ez az egyértelmű politikai szimbolika az azóta eltelt évtizedek során természetszerűleg differenciáltabb, áttételesebb értelmezéseknek adott helyet. De a darab többrétűségét (ha úgy tetszik ibseni vagy pirandellói értelemben vett), parabola jellegét, szimbólumvilágát a Lorca-irodalom dandárja és a jelesebb rendezések többsége azóta sem igen vonta kétségbe. „Szimbolikus értelmű önmagában a dráma címe. Jelképes alak a mű hőse, a húsból-vérből való, kitűnően megformál: típus, Bernarda is. Bernarda Alba figurája nemcsak azt foglalja magában, amit a szerep kifejez, hanem a Zsarnokságnak is jelképe. Az élet utáni vágytól hevített Adela sem pusztán az ifjúság jogait követelő fiatal lány, hanem a kitörni akaró, hatalomra törő új világ jelképe" - írja Tolnai Gábor.

A szolnoki érdekes, élettel teli előadásban a rendezői felfogás a főalaknak, Bernardának esendő áldozattá való áthangolásával eleve kiiktatta a darab jelképes többrétűségét. A darab realisztikus paraszti vonásait kidomborító, Nagy László nyersen erőteljes költői nyelvén megszólaló felújítás hatásából ítélve elképzelhető, hogy a dráma így könnyebben hozzáférhető a mai néző, még inkább a mai fiatal nemzedék számára.

Lehet, hogy Lorcának ez a mesterien megszerkesztett, sűrített drámaiságú műve ma nehezebben befogadható, mint néhány évtizeddel ezelőtt. Első bemutatását követően a 4o-es, 5o-es években rohamosan bejárta a világ színpadait, és mint cseppben a tenger, feltárva a spanyol társadalmat, felfedezés erejű lenyűgöző hatás : ért el. (Emlékezzünk Tőkés Anna nagyhasú Bernarda alakítására a Katona József Színház 1955-ös bemutatóján.) Úgy tűnik, az utóbbi években már nem ilyen egyértelmű a darab fogad-tatása. Az egyes tragikus részeknél fel-felnevető vígszínházi közönség' kétségtelenül gondolkodóba kellett, hogy ejtsen. Úgy halljuk, egyik angliai előadáson is felnevettek a puskát ragadó Bernardán, és Franciaországban is sajtópolémiát váltott ki a darab egyik legutóbbi felújítása.

Horváth Teri (Bernarda) és Csomós Mari (Adela) a Lorca-dráma szolnoki előadásában (Nagy Zsolt felvétele)

Ez a mű prózában íródott. Realisztikus, valóságfeltáró, mozgósító dokumentumnak szánta az akkori viharos politikai életben egyre inkább aktivizálódó író. Dramaturgiai felépítése feszesebb, líraisága rejtettebb, mint a balladai hangvételű két paraszttragédia - a *Vérnász* és *a Yerma*. Talán időhöz kötöttebb? Műfaja, előadói stílusa mindenképp nehezebben megragadható, bukta-tói közismertek. A folklorizmus, a spanyol egzotikum, vagy akár a naturalista, realista vonások, a fotografikus dokumentumszerűség egyoldalú hangsúlyozása éppannyira eltávolítja a művet a mai nézőtől, mint a sematikus politikai szimbolikai leegyszerűsítés. Bernarda három évtizede kétségtelenül nagy színész-nőket vonzó, ám erősen próbára is tevő szerep. Így például az 1974-es párizsi fel-újításkor a kiváló Annie Ducaux-t túlontúl ridegnek, intellektuálisnak, az egész rendezést fagyos-merev, külsőségesen koreografáltnak találta a kritika. Máskor, 1973-ban egy kiváló angol színésznőt kissé gunyorosan a hollywoodi filmek melodramatikus börtönőréhez hasonlítja a kritika, *vagy* éppenséggel az „afrikai tabuk" nyomása alatt „férfiakért sóhajtozó nők" problematikáját érzik kissé fárasztónak, a mai nyugati Európától távolesőnek. Ennyi talán elég e drámai erejű mű előadása és befogadása körül napjainkban már máshelyütt is egyremásra felvetődő problémák érzékeltetésére.

A mű alapkonfliktusa a zsarnoksággá kövült fojtogató maradiság és álszent hazugság ellen életet áldozó lázadás, az előretörő újnak a halálban is győzedelmeskedő küzdelme, úgy véljük, negyven évvel Lorca halála után sem vesztett időszerűségéből. A mozdíthatatlanná kövült dohos fekete „kriptát" kívülről és belülről szétfeszítő erők drámai küzdelme ma ismét ott zajlik szemünk előtt az Ibériai félszigeten. („Néma és az afrikai nap forrósága alatti hideg pokol, egy sötét Cerberusz fenyítő ostora alatt tartott élő embereket bezáró kripta volt ez" írja Lorca a művét inspiráló dermesztő alapélményről, a közvetlen szomszédságban megfigyelt Bernarda házáról.) Úgy tűnik, e különös mű helyhez-korhoz kötöttségén túlmutató, általános igazságát megragadó korszerű stílust keresi ma Európa-szerte a rendezés. Ha most ennek a fényében tekintünk vissza a két hazai elő-adásra, akkor úgy véljük, a szolnoki elő-adás a tudatosan vállalt feladatot, a mű-nek a külső társadalmi szorítás hatása alatt bekövetkezett családi drámaként,

társadalomrajzként való megközelítését következetesen végigvitte, hatásosan meg is oldotta. De a mű többrétű szimbolikájával - a „sötét Cerberus"-ból, a középkori sötétség megtestesítőjéből célzatosan szánandó embert formálva - már eleve adós kellett, hogy maradjon. De ezen túlmenően a főhős ilyenfajta humanizálásával az egész konstrukció, a „hideg pokol", az „élő embereket bezáró kripta" is veszít jelképszerű erejéből, a benne elzárt, torzult élőlények vergődése veszít intenzitásából. A darab ezzel a megközelítéssel csakugyan emberközel-be kerül, de meglátásunk szerint egyben bizonyos mértékig le is szűkült, meg is kisebbedett. Így erről az elismerést érdemlő előadásról mégsem mondhatjuk egyértelműen, hogy megoldotta volna a különös Lorca-művet, a maga teljességében felragyogtató korszerű rendezési stílus problematikáját.

A vígszínházi előadásban Sulyok Mária minden életet elfojtó, mozdíthatatlan gránittömb képzetét idéző, kevély nagyasszonyként megjelenő Bernardájában szinte eleve adva van a mélyebb szimbolikájú súlyos dráma további kibontakozása. Meglepő módon mégsem tudott kialakulni a Lorca-dráma sajátos atmoszférája, hőfoka. Nem született valódi kapcsolat színpad és közönség között, hiszen éppen a tragikus puskajelenetnél felfelnevető nézőtér meglepő élményének hatására vetődött fel bennünk (és nem csak bennünk) a darab mai előadhatóságának, illetve előadói stílusának fent jelzett problémája. Képes-e a mai közönség általában és alkalmas-e kiváltképp a Vígszínház légköre e mű hullámhosszának befogadására? Vajon Tőkés Anna emlékezetes tragikus alakítása ma elhihetővé tenné-e, amit a kitűnő Sulyok Mária ezúttal nem tudott teljesen meggyőzővé tenni. Nem tudunk erre választ adni. Sokat változott a közízlés és saját szemléletünk is. Néhány szubjektív megérzésünk mégis azt sugallja, hogy a műben latensen talán benne rejlő szexuális és egyéb vonatkozású naturalista mozzanatok ilyen határozott hangsúlyozása nem segíti elő a mű mélyebb szimbolikus erejű sugárzását. A színpadról áradó fülledten nyomasztó légkör megérzésünk szerint gátolja a mű líraiságának, tragikus költői atmoszférájának kialakulását. A Bernarda háza különös költőisége talán kevésbé a szavakban, mint éppen az atmoszférájában rejlik. Naturalizmusa talán éppen az a buktató, amely miatt egynémely nyugat-európai kritika mostanában az idejét múlt zolai naturalizmus kísértését véli felfedezni. Másfelől talán az sem véletlen, hogy a mély benyomást keltő rendezések felidézésekor vissza-visszatérő kép a ketrecbe zárt fekete madarak vergődését felvillantó emlék. Jelezvén, hogy talán mégiscsak a vadul izzó élőlény és a költői parabola művészi összefonódása tudja a ma embere számára megfoghatóvá tenni a mű lényegét. A kép ugyanis sajátos módon összecseng Lorca alapélményének látomásával. „Rabok voltak, szabad akarat nélkül. Sohasem beszéltem velük (a szomszédban lakó, bezárt hajadonokkal), de láttam árnyakként elhaladni őket, mindig is feketében és mindig is némán." Lorca a rendezésben, koreográfiákban látó és alkotó drámaírók ritka géniuszai közül való. Talán a mű mélyén rejlő líraiság, a Lorcára jellemző tragikus izzás s e különös jelképrendszer koreografikus érzékeltetése segíthet a sajátos atmoszféra és mindenkor ott lebegő metafora megközelítéséhez. Ezért véltük ezúttal felfedezni egyetlen szereplőnek, Venczel Vera lázadó leányalakjának a „ragyogva, szikrázva futó" csillagok jelképétől inspirált, tragikus hangütésű költőiségében a modern előadói stílus egyik járható útjának felvillanását.

Következő számaink tartalmából:

Almási Miklós:
Szerepek és illúziók

Koltai Tamás:
Kulcskeresők,
enyhe pöffel a hátukban

Saád Katalin:
Az Özönvíz előtt a Nemzeti Színházban

Bécsy Tamás:
Bánk bán a Tháliában

Berkes Erzsébet:
Miként esett el a királyné?

Gervai András:
Beszélgetés Páskándi Gézával

Pályi András:
A kétarcú Kleist?

Ungvári Tamás:
Jegyzetek az amerikai színházról

Tarbay Ede :
Gyermekszínház a temető mellett

GÁBOR ISTVÁN

Bál a Savoyban

Megjegyzések egy vizsgaelőadáshoz

Minden főiskolai vizsgaelőadás egyben izgalmas verseny is, mert nem ritkán sorsokat dönthet el. Műsorválasztási, szereposztási, pedagógiai és egyéb okok miatt ugyanis előfordulhat, hogy némely végzős hallgató az egész évadban mindössze egyetlen olyan feladatot kap, amelyben színészi képességeiről bizonyságot adhat. De ha a főiskolás vizsgaelőadás általában is sorsdöntő lehet, akkor még inkább azzá válhat az operett-musical tanfolyamon, amelynek résztvevői a többieknél jóval kevesebb alkalmat kapnak a nyilvános szereplésre. Többszörösen is meg kell gondolnia tehát a tanfolyam vezetőjének meg az igazgatóságnak, hogy milyen zenés darabot választ ki a vizsgára, mert a musical-tagozat bemutatkozása egyben számadás az egész addigi munkáról, a főiskolán megszerzett ének-, tánc-, beszéd- és mozgáskultúráról.

Idei vizsgaelőadásukon a tanfolyam végzős hallgatói Ábrahám Pál kedves, fordulatos, üdén mosolyogtató, jó szerepeket és bőséges játéklehetőséget kináló jazz-operettje, *a Bál a Savoyban* bemutatását kapták feladatul. Csak helyeselni lehet a műsorválasztást, ha a tanfolyam tagjai között a szerepek jól kioszthatók. Ha nem: más operettet vagy musicalt kell keresni. Nos, hadd mondjam meg mindjárt bevezetőben, hogy ezúttal nagyon kevés szerep talált megfelelő gazdára ezen az előadáson, amely ilyenformán meglehetősen gyöngén, sőt, félre-sikerült. Ennek néhány okáról részlete-sebben szeretnék szólni.

A két zongorával, dobbal előadott nyitány hangjai közben a színpadon kórus hallható, és nyomban föltűnik, hogy a kóristák hamisan énekelnek. Ez még lehet az izgalom, a vizsgadrukk jele - gondolhatja a jó szándékú bíráló -, de kiderül, hogy az összhang hiánya, a bizonytalan, pontatlan, már-már zeneietlen éneklés távolról sem véletlen tünet. Sajnos, ezek a hallgatók - legalábbis a látott produkcióból ez derül ki - egyszerűen nem tanultak meg elég jól énekelni. Ezt lehetne finomabban és diplomatikusabban is fogalmazni, de a lényeg - sajnos - ugyanaz marad. Kisebb baj volna ez prózai színészeknél, bár náluk sem hátrány a muzikalitás. Em-

lékszem Vámos László egy régebbi osztályának *Három a* kislány-produkciójára, ahol a végzős hallgatók a második felvonásban kisebb koncertet adtak. Néhányuknak meglepően szép, kulturált hang-a volt, és ekkor arra gondoltam, hogy milyen jól hasznosítják majd ezek a színészjelöltek vidéken - akkor még kötelező volta pályát vidéki színházban kezdeni - zenés darabokban ezt a képességüket.

Most azonban nem prózai színészek vizsgáztak, és kénytelen voltam azon töprengeni, hogy vajon ezek a derék ifjak, akiknek egy része - tisztelet a kivételnek - nem rendelkezik az ének-tudás alapkövetelményeivel -, miképpen fognak helytállni a pályán? És vajon melyik vidéki színház fogja alkalmazni ezeket a most végző operett-tagozatosokat? Hiszen olyan színészekkel, akiket csak végső kényszerűségből állítanak be elegendő énektudás híján is zenés darabokba, majdnem minden vidéki szín-ház el van látva. A most tapasztaltak alapján zenés utánpótlást aligha várhat ettől a tanfolyamtól a vidéki társulat. Akkor viszont milyen követelmények alapján vették föl a hallgatókat erre a speciális tar folyamra ?

A túlságosan hagyományőrző, mondhatnám konvencionális, sablonokba merevedő, hamis manírokat előcsalogató és kevés eredeti ötlettel szolgáló rendezésen is múlik, hogy a vizsgázók a megfelelő tánc- és mozgáskultúráról is csak kevéssé adhatnak számot. Igaz, a kitaposott utakat követő, a közreműködők képességei iránt nem túlságosan magas követelményeket támasztó koreográfia -- egy-két jobban sikerült táncot kivéve - sem nyújt ehhez elég lehetőséget. De legalább a fiatalokban lenne annyi bátorság és lelemény, hogy ha csak egyetlen gesztussal, egyetlen fintorral is, de át-törnék a rossz konvenciók falát! Nem, a hallgatók többsége máris átvette a hosszabb ideje színházban működő pályatársak valamennyi modorosságát, és úgy mozog a színpadon, úgy táncol, úgy megy ki száma után és jön be a tapsra, mintha tájelőadáson századszor játszaná - és joggal megunta volna már - az Ábrahám Pál-operett gyatra helyzetgyakorlatain. Amit egyébként - és a teljesség kedvéért ezt is hozzá kell tenni

megtetéznek Romhányi Józsefnek erőszakolt, csak ritkán igazán szellemes, inkább csüggesztő szóviccei és fordulatai.

Alig akad ezen az előadáson olyan szerep, amelyet megfelelően tudtak kiosztani. Közülük Straub Dezső a nagyon kellemes kivétel, aki egyéni bájjal, eredeti humorral, egyelőre még rossz beidegződésektől mentesen játssza és éli át Musztafa bej hálás szerepét, és aki valószínűleg prózai darabban is helytállhat. A másik kivétel Sirkó László: ő egy ügyefogyott, vékonypénzű, gátlásos ügyvédet alakít, aki bekerült a nagyvilági élet forgatagába, egy szépasszony karjai között élvezkedik a Savoy szeparéjában, és aki hagyja magát sodortatni az operettvégzettől. De ő is, csakúgy, mint Straub Dezső, elsősorban alakítókészségével tűnik ki, és nem ének- és tánctudásának magas színvonalával.

Ami a többieket illeti, Harmath Albert távolról sem bonvivánalkat, idegen tőle a nőfaló, élethabzsoló, nagystílű Faublas márki színészi feladata. Tétován keresi helyét a színpadon, és nem egyedül rajta múlik, hogy nem találja meg. Ez az operettmárki szemmel láthatóan nem az ő világa. Ferencz Éva ugyan szépen énekel - ha nem is hibamentesen -- és dekoratív jelenség is, de nincs hiteles légköre, nincs elegendő vonzereje. Lehet, hogy maibb hangvételű musicalben előnyösebb oldaláról mutatkozhatnék be, de a hosszú nászútról boldogan hazatérő, majd féltékenységében bosszút forraló Madeleine-t jobbára másoktól eltanult vagy akaratlanul átvett színészi patronokkal alakítja. Szabados Zsuzsát több szerepben láttam a Budapesti Gyermekszínházban, és tanúsíthatom, hogy kedves, kamaszos bája, humora, cserfes, kotnyeles, naiv egyénisége megszínesítette a gyöngébb szerepeket is. Ez a Daisy azonban tőle is meglehetősen távol áll, és minden inkább csak nem az az elkényeztetett milliomoslány, aki fogadalomból világhírű zeneszerzőként karriert fut be. Szubrettfelaldatba beleerőszakolva Szabados Zsuzsa keveset tud mutatni tehetségéből, és erre - gondolom - nem a nézőnek kellene rájönnie, hanem azoknak, akik e groteszk alkatot kívánó szerepet ráosztották.

La Tangolitának, a forróvérű brazil táncosnőnek át kellene izzítania maga körül a levegőt, hiszen ennek az asszonynak - szövege szerint - olyan csábereje van, amellyel a szerelemben fogant házasságot is tönkreteheti, és férfiszívek gúláján taposhat. Kishonti Ildikónak ezt még egy csacska operettlibrettó keretein belül sem tudjuk elhinni. (Ő is arra kényszerül, hogy a belülről áradó izzást és temperamentumot külsőséges, felszínes művi eszközökkel pótolja, és kölcsönvegyen olyan modoros fogásokat, amelyeket idősebb pályatársainál is csak nagy jóindulattal néz cl a kevés próbaidő miatt mindenbe beletörődni kényszerülő vidéki rendező. Varga Károlynak feltét-lenül vannak egyéni színei, érezni a tehetségét, és bizonyára jól el tudna játszani egy ügyesen megírt prózai karakterszerepet. Azonban ő is pótszerekkel él, mindenekelőtt fiatalságát kompenzálja erőszakolt reszketegséggel, a figurát fölöslegesen megszaporítja tőle idegen mozgással, és szomorú látni, tudomásul venni, hogy a közönség bizonyos rétegeiben ez a gesztusinfláció sajnos nem marad hatástalan. Félek tőle, hogy a színész számára könnyen adódik a hamis következtetés : íme, így kell ezt csinálni, hogy tapsot kapjak. Igazabbul: hogy tapsot csikarjak ki. Van is rá példa, elegendő.

Elképzelhető, hogy túlságosan szigorú voltam a Színház- és Filmművészeti Főiskola operett-musical tanfolyamának végzős hallgatóihoz, és egészen biztos, hogy nagyon sokat lehet fölhozni mentségükre. Ezért a gyönge, hevenyészett, nyers és kidolgozatlan produkcióért nem is őket hibáztatom elsősorban, hanem azokat, akik a nyilvánosság előtt állítottak ki rossz bizonyítványt róluk. Tudom, a *Bál a Savoyban* nem a drámairodalom csúcsa, de még a zenés műfajé sem, ám kizárt dolog, hogy egy egész tanfolyam erejéből, képességeiből csupán ennyire futná.

Őszintén mondom: én lennék a legboldogabb, ha *egy* következő vizsgaelőadás alaposan rámcáfolna, és meggyőzne súlyos tévedéseimről a tanfolyamon elsajátított színészi képességeket illetően.

E számunk szerzői:

CSIK ISTVÁN a KGM sajtó-és propaganda-osztályának csoportvezetője
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa
HERMANN ISTVÁN filozófus, az ELTE tanszékvezető tanára
ISZLAI ZOLTÁN újságíró, az Élet és Irodalom rovatvezetője
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR újságíró
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÓR ANNA táncesztéta
RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg
SZÜCS MIKLÓS újságíró, a Színházművészeti Szövetségmunkatársa
TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi tanszékének tanársegédje

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Királyi színészet

A „régi Vígszínház" legenda lett, mármár gyanús legenda, különösen annak a nemzedéknek (sőt, nemzedékeknek) a szemében, mely nem láthatta ama régi Vígszínház előadásait. Molnár Ferenc, a „jól megcsinált" színház mestere, akinek neve mintegy a régi Vígszínház védjegye volt, mire visszakerült a Vígszínház repertoárjára, sokkal esendőbbnek és mulandóbbnak bizonyult, mintsem azt hajdan gondolni lehetett. Innen támadt a gyanú e sorok írójában is, aki életkorából eredően csak hírből ismerheti a hajdani Szent István körúti előadásokat, hogy a legendás „régi Vígszínház" nem is jelentett olyan minőséget, amilyennek általában tartották. És főként: hogy a magyar színháztörténet e fejezete végleg lezárult, értékei szertefoszlottak az időben.

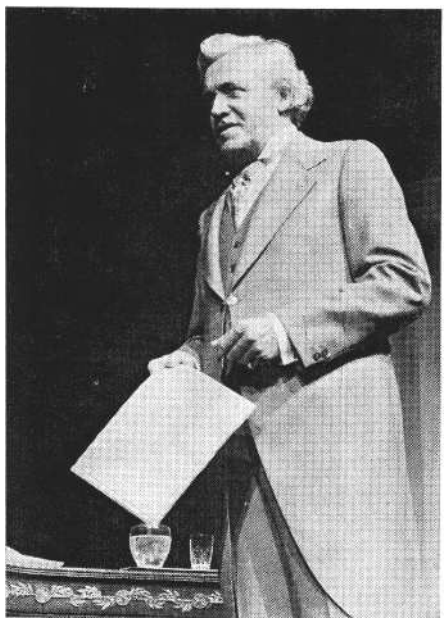
Most Hernádi Gyula *Királyi vadászatá*nak előadása - igaz, nem a Szent István körúton, hanem a Váci utcában - azt bizonyítja, hogy a régi Vígszínház ma is él. Aki nem látta az előadást, annak e kijelentés enyhén szólva is különösnek tetszhet. Hernádi darabja köré, mely több esztendőt várt e premierre, másfajta legendák szövődtek; a viták a bemutató után még nyilván sokáig gyűrűzni fognak, vannak és lesznek, akik a rendezőn számon kérik majd, hogy nem tárta fel a darab igazi mélységeit, nem aknázta ki a műben rejlő gondolati és történelmi allúziókat. Nem szeretném e vitát eldönteni (lapunk következő számában a *Királyi vadászat* kritikai méltatására még visszatérünk), ám úgy vélem, Hernádi írói ambíciója épp a Molnár Ferenc-i „jól megcsinált színház" volt, pontosabban a Hernádi-féle „jól megcsinált színház" Molnár Ferenc-i „védjeggyel" való ellátása. Mindenesetre nagyszerű drámai anyagot adott a rendező Marton László kezébe, hogy az bizonyíthassa a (víg)-színházi mesterségben való profi jártasságát.

Ezúttal a leginkább *a színész helye* érdekel bennünket ebben a színházban, mert *a Királyi vadászat* előadásán kiderül az is, hogy e színház bizonyos *színészcentrikus* szemléletet jelent. Nem olyan értelemben természetesen, ahogy azt az újabb színházi úttörők értik, hisz a társalgási dráma műfaji okokból eleve lemond sok lehetséges színészi attrakcióról; de épp Szabó Sándor esete rá a példa, hogy e társalgási színház mi mindent magába tud ötvözni a modern színészet eredményeiből. S no-ha őmellette még több jó színészt látunk ezen az estén, az, hogy a „régi Vígszínház" életre támad, neki köszönhető.

Szabó Sándor, aki két évtizede Budapestről Amerikába „szakadt", most hazatért. Korábban már fellépett a szegedi szabadtéren és Pécsett is ; Erdődy Pál gróf szerepében mégis igazi szenzáció. Mondhatnánk, királyi színészet *ez. A királyi* jelző ez esetben nem szó szerint értendő, nem is arra kíván utalni, hogy szerepe szerint magas rangú arisztokratát játszik, hanem átvitt értelme van: Szabó Sándor színészete a legfelsőbb klasszisba tartozik.

Ismeretes, hogy IV. Károly, miután 1918-ban lemondott a trónról, 1921-ben hazai királypárti politikusok rábeszélésére kétszer is eredménytelen kísérletet tett a trón visszaszerzésére. Hernádi darabjában azzal a gondolattal játszik, mi lett volna, ha a visszatérőben levő királyi párt Erdődy gróf túlzottan elővigyázatos alkalmazottai meggyilkolják, s így megszólalásig hasonló alteregókat kell a király s királyné helyébe állítani. Az áltörténelmi játék ragyogó lehetőséget kínál Szabó Sándornak, hogy Erdődy gróf szerepében megrajzolja egy királypárti arisztokrata emberi és történelmi „természetrajzát". Vagyis a hangsúly nem azon van, hogy Erdődy gróf, aki hazahívta a királyi párt, tűzön-vízen át királyt teremt magának a semmiből is; hanem azon, mire kell Erdődy grófnak a királyi pár. Hernádi brilliáns technikával leírja egy színpadi játszma forgatókönyvét, melynek témája - a „hatalom mechanizmusa" - immár bevonult a divatos és jól forgalmazható témák közé; Szabó Sándort viszont Erdődy gróf lépéseinek motivációja érdekli.

Erdődy gróf: Szabó Sándor



A színpadon a talmi arannyá lehet, s az arany könnyen talminak bizonyulhat. Ami divatos - s ami épp divatossá válik, még inkább - a színpadon akár mitikussá is lehet. Különösen, ha a jelmez történelmi, hisz a történelem, főként a nemzeti történelem többé vagy kevésbé közösségi mítosz is. Szabó Sándor játékában az az igazi csodálnivaló, hogy e „jól megcsinált darab" *divatos* elemeiből is *mitikusat* teremt, de korántsem a darab ellenére, hanem épp belőle. A Hernádi-Marton-féle „régi Vígszínház" nem idegen közeg neki, hanem otthonos; az az érzésünk, „királyi színészetéből" sok minden szertefoszlana e színpadi óramű nélkül. Színész és előadás szétválasztása, szembeállítása még elméletileg is képtelenség, mert ezúttal valóban egymásért vannak; mégis igaz, hogy a színházi este tartalma elsősorban Szabó Sándortól ered.

Az előadásnak és Szabó Sándor alakításának egyik csúcsa: „Horthy Miklós" látogatása a „királynál" a második felvonásban. E kettős idézőjel a szituáció képlete: itt már nemcsak a király álkirály, de a hozzá látogatóba érkező kormányzó is álkormányzó. Csakhogy míg az álkirálynak tökéletesen kell játszania a szerepét, addig a kormányzóét Erdődy gróf játssza, voltaképp „lejelzi". Ha nem hitetné el az előadás, hogy valóban Horthy Miklós fog belépni, felét se érné Szabó Sándor ragyogó kettős játéka: az Erdődy által produkált Horthy; ám ha Szabó Sándor nem hivatkozna alakításával a nézőtér nemzeti mitológiájára, ha nem keltene oly asszociációkat, melyek valósággal végigborzolják a néző idegeit, az-az ha nem lenne ő maga is megszólalásig „alteregója", megtestesülése az Erdődy-féle embertípusnak, úgy a nagy jelenet óraműszerű kidolgozása merő formalizmus lenne.

Szabó Sándor természetesen nem teszi katartikussá a szórakoztató színházat. Nem is akarja. De tartalmassá teszi.

Korobocska két hangja

Dayka Margit mint panoptikumfigura? Ez látatlanban is hihetetlen. Láthatóan is az.

A Holt lelkek a Madách Színházban szintén „régi vágású" színház, azaz konzervatív, az előadás „gépezete" itt is olajozottan működik; ám ezen az estén korántsem igazolódik úgy a hagyományok felé fordulás, mint a Pesti Színház *Királyi varfásat* előadásán. A legkirívóbb példa épp Dayka Margit, aki Korobocska földbirtokosnő szerepében, mondhatnánk, ugyancsak királyi színészettel ajándékoz meg, csakhogy itt a „régi vágású" előadás és Dayka Margit klasszikusnak nevezhető színészete közt több az ellen-tét, mint a harmónia.

Csicsikovot, ahogy felfelé kapaszkodik a szélhámosság szamárlétráján, itt a Madách színpadán csupa panoptikumfigura veszi körül. A sorra becsapott földbirtokosokat egy-egy éles, rikító vonás, szín, gesztus jellemzi; s e karikaturisztikus ábrázolásmódban, mi tagadás, ezúttal kevés az élet. Dayka Margit Korobocskáját eredetileg a vagyonért való hisztérikus rettegés és a babonás istenfélelem jellemezhette, e kettősség drámai „kisüléseként" a hirtelen mennydörgés súlya alatt alkalmasint megfeledkedzik a vagyon féltéséről. Ez az értelmezés mosolyt fakaszthat a kabarészínpadon, de kevés egy drámai jellemhez. Dayka megüti az éles, hisztérikus, gyanakvó hangot, s eljátssza Korobocska földre zuhanását, amikor lecsap az istennyila. Szó sincs róla tehát, hogy a színész szembehelyezkedne az előadás alaphangjával, Dayka Margit is onnan indul el, ahonnan a többi panoptikumfigura alakítója, csak máshová jut. Belőle is egy karikaturisztikusan túlrajzolt karakter hangja szól, ahogy Csicsikov beállít hozzá. S csak amikor Korobocska felenged, amikor már társalog a „kereskedővel", sőt a maga portékáit akarja beajánlani, akkor vált hangot.

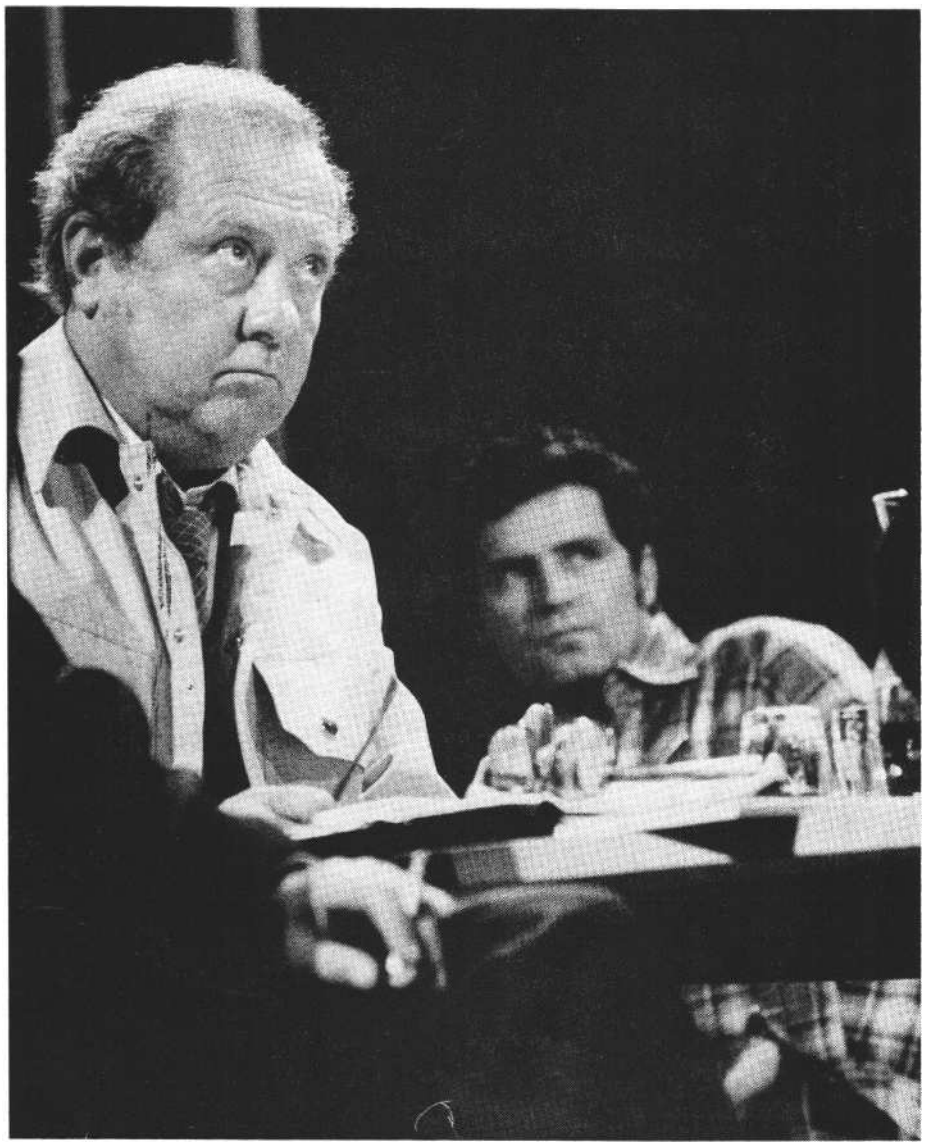
Ez *a másik hang a* meglepetés. Ehhez a hanghoz hosszan gyűjthetnénk a jelzőket: meleg és bensőséges, de érezzük, hogy lépre csal. Ravasz anyásdiság van benne, de egy-egy pillanatra az örök női gondoskodás őszinte segíteni-akarása is előtűnik a megjátszott póz mögül. Mégis túlságosan. leegyszerűsítenénk Dayka Margit színészetét, ha csak azt hallanánk meg, ahogy a hamisság, az életbeli szerepjátszás és az őszinte érzelmek színeit keveri. Ez a hang sokkal többet tud. És főként: *többről* tud. Valamiképp ott

Korobocska: Dayka Margit

visszhangzik benne az élet megannyi kis és nagy dolga: Dayka minden megszólalásával önmagáról beszél. Azaz Korabocskáról. A kör, amibe von, nem annyira bűvös körnek, mint inkább a teljes emberi élet körének nevezhető. A szín-padon jelzésszerű a díszlet, asztal, szék, szükséges kellékek; Dayka Margit a puszta szó, a hangszín, hanglejtés erejével falakat von maga köré. Egy orosz földesúri kúria falait. Berendezi, belakja, belélegzi. A jelenet - Csicsikov és Korobocska alkudozása szorongatóan hite-les, megrendítően plasztikus életképpé alakul.

De a hang - minden teljessége ellenére - csak egyik rétege ennek az alakításnak. Dayka Margit olyan színész, aki ezernyi apró megfigyelésből formálja szerepeit, aki mindenütt minden pillanatban dolgozik, mert szüntelenül figyel. Ezúttal is elkápráztat a jellemző gesztusokkal, melyekből Korobocskát felépíti. Azon ámulunk, honnan ismeri oly behatóan e múlt századi orosz földbirtokosnőt, s csak mintegy elemeire bontva játékát, fedezzük fel, hogy e jellegzetes Korobocska-vonásokat akár a pesti utcán is összegyűjthette. Végül is a kapzsi kapkodás, a dekoncentráltság, a babonás rettegés, a nyerészkedő kelekótyaság megannyi áruló jegyéért nem kell feltétlen a múlt századba utazni. Ezek a jegyek mind Dayka Margit személyes tulajdona: megleste, magába szívta, magán átszűrte, sajátjaként közli velünk. S innen az a többlet is, amiről fentebb már szó volt: nevezetesen, hogy ennek a Korobocskának minden szellemi-lelki-erkölcsi elhasználtsága és szétzüllése ellenére is van emberi arca, természetes melegsége, amit palástol, szégyell - de ami egyúttal vallomás, a legszebb és legintimebb színészi vallomások közül való.

Másrészről ez a *többlet* azt is jelenti: Korobocska igazi életet él a színpadon. Talán az a legnagyobb titok, hogy ezt az életet Korobocskának hívják - és nem Dayka Margitnak. Azaz megtörténik az átlényegülés. Megpróbálom ellesni a titkot, de csak egyetlen szabad szemmel lát-



Szolomahin: Kállai Ferenc (a képen: Szersén Gyulával)
(Iklády László felvételei)

ható kelléket jegyzek meg: a botot a kezében. Ez a bot fenyeget is, szolgálja és leleplezi gazdáját; ugyanazt az életet éli, mint ő. Mégis amikor az asztalon összehalmozott tárgyak közt turkál vele, hogy a bögréjét közelebb húzza magához, megborzongunk. Egy pillanatra betölti a gogoli hideglelés a színházat.

Dayka Margit újabban ritkán játszik „nagy" szerepeket; inkább „kis" szerepeket tesz naggyá alakításával. Ezúttal is ez történt.

Az egyszeri párttitkár esete

Az *Egy ülésjegyzőkönyve* előadásán a Nemzeti Színházban jószerivel egész este csak ülnek és beszélnek (vitatkoznak) a szereplők. Mégsem társalgási dráma ez abban az értelemben, ahogy a *Királyi vadászat;* inkább *a termelési dráma* kategóriájába illik, ha minden áron skatulyába akarjuk helyezni. A műfaji meghatározás talán csak azért érdemel említést, mert a termelési drámának sok hitelrontó mű után nem árt a jó cégér. Gelman mint író visszahelyezi ugyan a termelési drámát eredeti jogaiba, de a színpadon a hagyománynak, a rossz hagyománynak is, nagy esélye van az érvényesülésre; nevezetesen az *Egy ülés jegyzőkönyvét is* fenyegethette volna a sematikus színre vitel. Nem így történt. Az előadás, melyről decemberi számunkban már írtunk, rangos évadnyitást jelentett a Nemzeti Színházban.

Ha most újra visszatérünk az *Egy ülés jegyzőkönyvéhez,* Kállai Ferenc kedvéért tesszük. Kállai Szolomahinja nemcsak kiemelkedően jó alakítás, hanem értékes példa arra is, hogyan kerülhető el a sematizmus leselkedő veszélye a termelési dráma tolmácsolásában.

Ki hát ez a Szolomahin, akit Kállai Ferenc alakít? Ha a termelési dráma sablonja felől nézzük: ő a Párttitkár, aki minden körülmények közt az igazság kimondása és az őszinteség mellett kardoskodik. Ha a Nemzeti Színház előadását nézzük: Szolomahin nem más, mint *egy párttitkár,* történetesen annak az építkezésnek a párttitkárja, ahol az egyik brigád nem hajlandó felvenni a prémiumot, s ebből Szolomahinnak mindenféle bonyodalmai támadnak, melyek egy-egy percre, úgy tűnik, erejét is meghaladják, s hovatovább igazgatóját is meg kell buktatnia. Kállai Szolomahinjában nincs semmi az igazság hangos és hivalkodó bajnokaiból, de nincs semmi a sematizmus irreálisra növesztett, nagybetűs Párttitkárából sem; ő hangsúlyozottan egy a többi közül; ő az *egyszeri párttitkár,* aki előbb nem is sejti, miféle etikai és politikai vizsga elé kerül a pébé-ülés során, aki a prémium visszautasításának hírére, miközben a többiek a legkülönbözőbb demagóg szólamokat hangoztatják, valószínűleg csak azért hallgat, mert nem szereti az előítéleteket, és kíváncsi a „fellázadt" brigád véleményére.

Kállai Szolomahinját jószerivel az egész előadás alatt egy hajszál választja el a sémától, attól a sémától, aminek legfeljebb riportigazsága lehetne, de drámai igazsága nem; de ez az a hajszál, mely az élő színházat elválasztja a „holt" szín-háztól, mely a lényeges közlendőt elválasztja közhelytől. S ebben ismét az a jó, hogy a színész nem másik darabot ját-szik, mint ami körötte folyik a színpadon, hanem mindaz, amit ő tesz, szervesen az előadásból fakad és a darabot, te-hát a termelési drámát, a publicisztikus színházat élteti, de jóval többet ad, mint publicisztikus igazságot: az életet. Kállai Szolomahinja természetes hang, emberi magatartás, köznapi létezés: élet a színpadon.

Olyan alakítás ez is, mellyel kapcsolatban könnyen leírják az eszköztelen jelzőt. De hisz jól megfigyelhető eszközei vannak! A hunyorgások, pillantások, moccanások, felmordulások, félbemaradt gesztusok, tágra nyíló szemek, az értetlenség határát súroló csodálkozás, az igazság kimondásának naiv derűje. Kállai Szolomahinja nem hajlandó más játékszabály szerint gondolkodni, csak a hétköznapok egyszeregye szerint, azaz ösztönösen is, vállaltan is irtózik a demagógiától; de ez sosem a szerephez fűzött színészi kommentárként jut a nézőhöz, hanem mint Szolomahin viselkedése, mármár úgy, mint Kállai alkati tulajdonsága. De azt is mondhatnám: a színész emberi jelenléte a színpadon. Végül is ez az, amitől a demagógiától irtózó párttitkár alakja nemcsak hogy nem válik maga színpadi demagógiává, hanem emberségének igaz mélységét mutatja

fel: személyesen érinti meg a nézőt. Személyesebben és közvetlenebbül, mintha lelépne a színpadról, és megszólítaná.

Hamlet, akrobata királyfi

Debrecenben bemutatták a *Hamletet:* ismét született egy előadás, melyet nem nehéz látatlanban szidni. Ennek a debreceni *Hamletnek* ugyanis anekdotikusan elmesélhető hibái vannak; jellegzetesen olyan produkció, mely sokféle, nemegyszer igen k váló ötlet révén akar modern lenni, de a mű színpadi végiggondolásával adós marad. Látszólag (vagy nem is csupán látszólag?) Cserhalmi György Hamlet-alakítása is beilleszthető e képbe; sőt, Cserhalmi akrobata -- rosszmájúan fogalmazva: tornászó - Hamletje kínálja a legjobb anekdotákat a színpadi önkényességről (példaként elegendő tán a létrán fejjel lefelé lógva előadott „Lenni vagy nem lenni" monológra utalnunk).

De itt mindjárt arra kényszerülünk, hogy kissé eltűnődjünk a színpadi önkényesség fogalmán.

A Hamlet a színdarabok színdarabja, így hát Hamlet - a szerep - a főszerepek közt is főszerep. Nem túlzás, ha azt mondjuk: legáltalánosabb színházi köz-kincsünk. A *Hamlet* szavai hovatovább idézetgyűjteményként hangzanak: az emberi ismeret és gondolkodásmód immár átlagos műveltségünkhöz tartozó igazságai ezek. Végül is ha van olyan darab, melyet színházi bibliának nevezhetünk, akkor a *Hamlet az.*

Ha már Cserhalmi Hamletje fejen áll és cigánykereket hány, fordítsuk mi is viszszájára - a szokásos recenzió ellenkezőjére - az alakítás méltatását. Képzeljük el: Cserhalmi György kijön a rivalda-fénybe, és idézeteket mond *a* Bibliából. 'Tisztán ejti a szavakat, fegyelmezetten ügyel a mítoszban megfogalmazott emberi igazságokra, de egyúttal a személyes jelenlét, a személyes közlés intimitásával fűti át a klasszikus sorokat. Aligha kétséges, hogy ez bizonyos *egyszemélyes színház* -- és az élmény kivételessége Cserhalmi György kivételes színészi egyéniségéből ered.

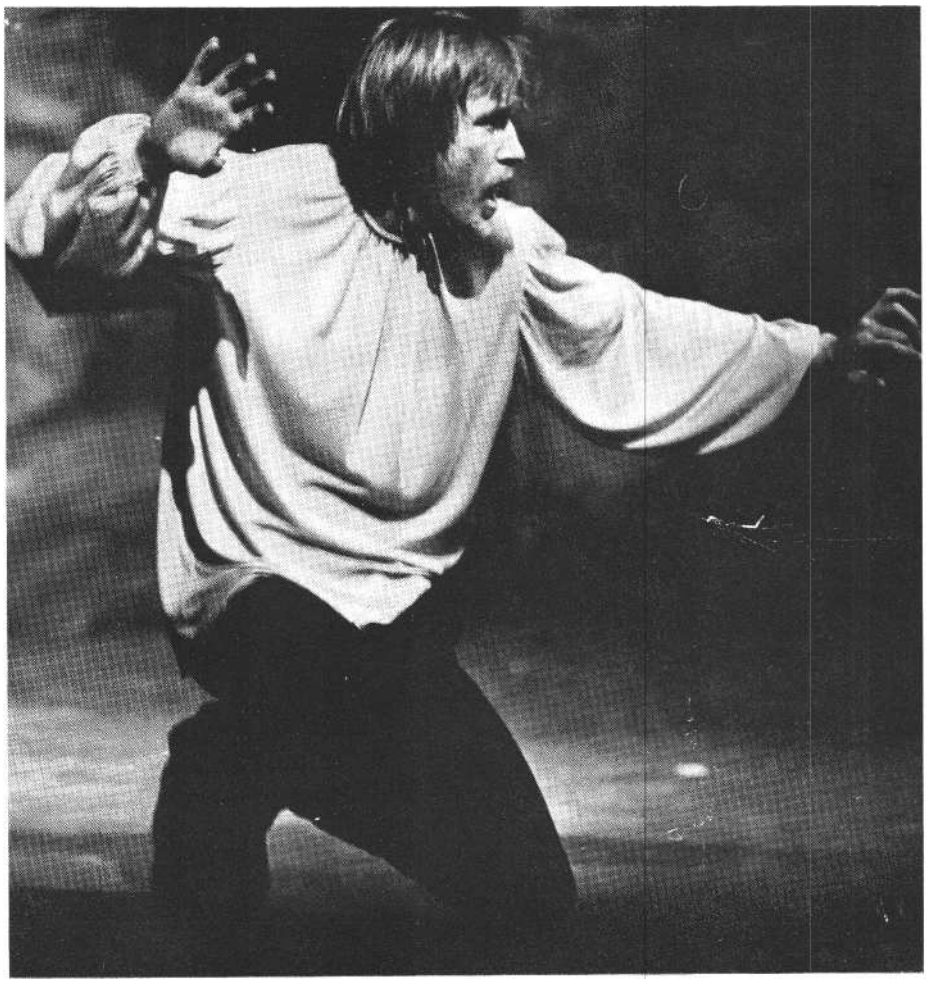
Mi történik hát Debrecenben?

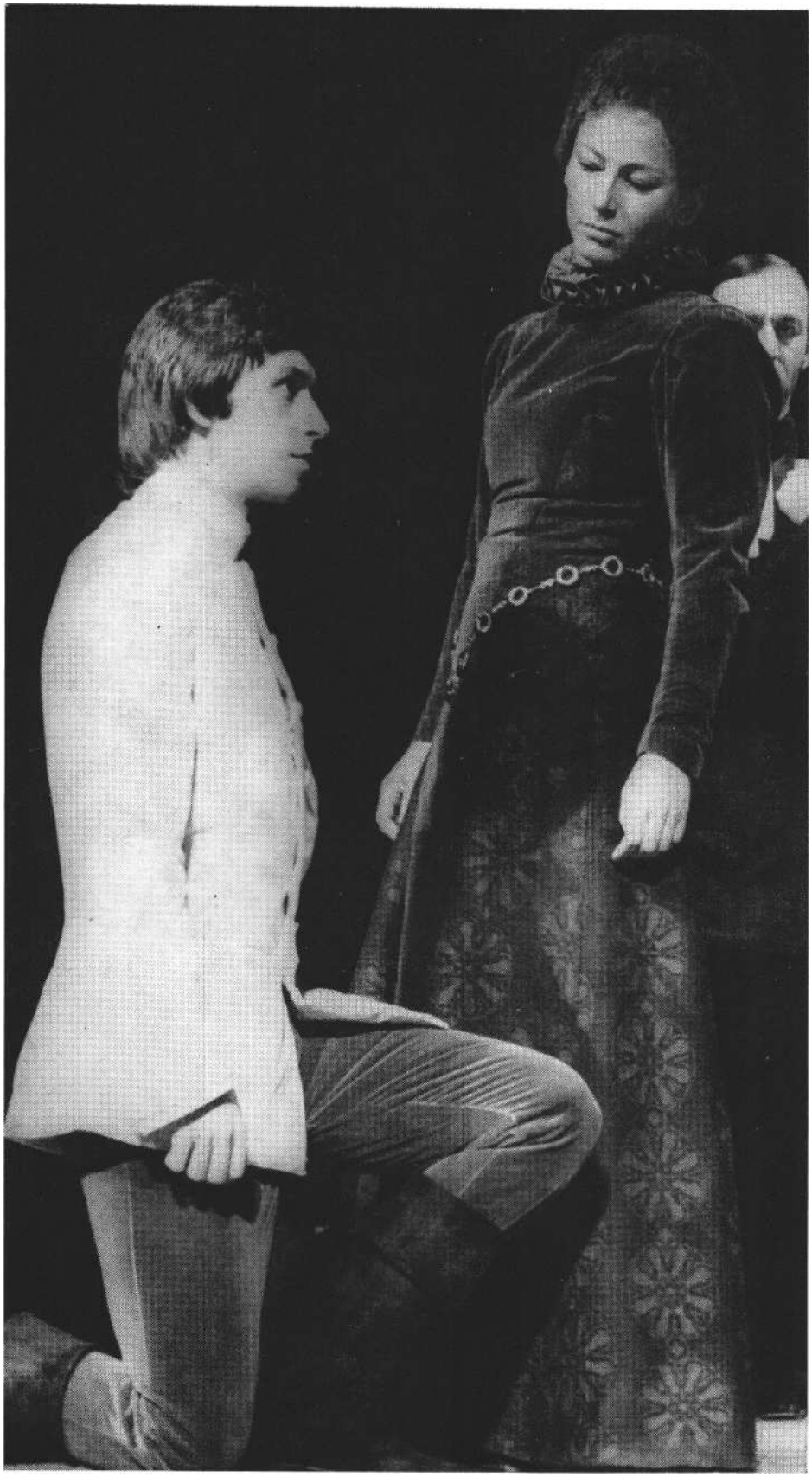
Cserhalmi György kijön a rivaldafénybe, és idézeteket mond a Hamletből. Tisztán ejti a szavakat, fegyelmezetten ügyel a műben megfogalmazott, ma is érvényes emberi igazságokra, de amire igazán odafigyelünk, az a színész személyes közlendője, ez ad sajátos intimitást a klasszikus szerep jól ismert szavainak. Ebből következik: a debreceni *Hamlet* jószerivel egyszemélyes színház. Nem színészi jutalomjáték, hanem monodráma. Olyan monodráma, melyben gesztusnak, testnek, akrobatikának nagyobb szerepe van, mint a shakespeare-i szónak. S nem utolsósorban olyan, mely inkább Cserhalmi Györgyről szól, s nem arról, amiről Shakespeare beszél. *Inkább,* mondom: mert Cserhalmi Hamletjének azért letagadhatatlanul köze van Shakespearehez, de inkább a fonákjáról.

Az, ahogy Cserhalmi bánik *a* testével, szinte egyedülálló a mai magyar színházban. Itt elsősorban nem is arról van szó, hogy hajlik mint a nád, hogy a pillanat törtrésze alatt egész fizikai cselekvéssort tud „lepörgetni", melynek egyes momentumai fogaskerékként kapcsolódnak egymásba; sokkal lényegesebb ennél, hogy a Cserhalmi-balettnek mindig tartalma van. A legkönnyebben a fiatal Latinovitsra asszociálunk (mondjuk, a Romeót játszó Latinovitsra), annál is inkább, mert Cserhalmi több mesterfogást eltanult Latinovitstól, például a váratlan, gyors váltásokat, a látszólag indokolatlan sarkonfordulásokat, melyek nemcsak fizikailag értendők (ilyenkor többnyire a drámai helyzet, a színpadi összefüggés új aspektusával fordul szembe); de egy-úttal épp e vonatkozásban bizonyos modorosság is veszélyezteti, hisz színészi egyéniségének más a tartalma, mint a Latinovitsé volt.

A debreceni előadás egyetlen igazi telitalálata Cserhalmi farmerszabású, sötét öltözete; teljesen függetlenül attól, hogy a Ljubimov-féle *Hamlet* hatása alatt született-e ez, vagy sem: az öltözet adekvát Cserhalmi egyéniségével. Oly természetesen mozog benne, hogy a hamleti versszorok ellenére inkább Cserhalmi Györgynek látjuk, semmint Hamletnek. De úgy tűnik, nem is célja az azonosulás. Cserhalmi egyszemélyes színháza Hamlethappening. Cserhalmi egyéniségének tartalma: maga a happening. Az örökölt értékek olyatén megkérdőjelezése, mely-

Hamlet: Cserhalmi György (Kalmár Tibor felv.)





Erzsébet: Szakács Eszter (a képen Vándorfi Lászlóval és Hetényi Pállal)

nek során mindaz, ami hamis, lelepleződik. Ami pedig megmarad, az valóban érték. Ha a „Lenni vagy nem lenni" monológot fejjel lefelé lógva adja elő, s az oly tartalmasnak és gazdagnak bizonyul, hogy feszülten figyelünk, akkor ez egyrészt Shakespeare-t igazolja, másrészt Cserhalmit: egyrészt magát a drámát, másrészt a Hamlet-happening létjogosultságát.

Nem lehetett volna-e ezt a színészi attitűdöt - és ezt a rendkívüli tehetséget - egy olyan színházi este keretében kamatoztatni, melyen magát a *Hamletet* is előadják? A kérdés Debrecenben nyitva marad.

Egy női Don Carlos

Ez a cím így degradálóan hangzik, bizonyos másodlagosságra utal; mégis indokolt. A kecskeméti *Stuart Mária,* noha kiemelkedően jó, minden részletében végiggondolt előadás volt, mégis többékevésbé megmarad Ruszt József *Don* Carlos-rendezésének árnyékában. *A Don Carlos* nagy és hangos siker volt, újabb színházi eredményeink jelentős állomása, s végül is a rendező mindazt, amit a *Stuart* Máriában elmond a világról, elmondta már *a Don Carlosban.* Szakács Eszter mégis magára vonja figyelmünket.

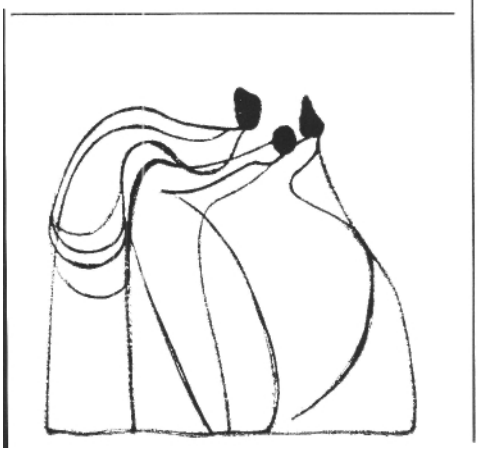
A szerep, melyet akkor Gábor Miklós játszott, most Szakács Eszter, értelmezésében majdnem ugyanaz. A rendező a shakespeare-i történelemszemléletet, a „nagy mechanizmust" olvassa ki Schillerből. S noha Ruszt színpadán mindvégig jelen van a történelem, őt elsősorban a hatalom emberi természete érdekli. Ha Schiller egyeduralkodó Don Carlosából Kecskeméten inkább „egyedgondolkodó" lett, úgy ez érvényes *a Stuart Mária* Erzsébetére is. Ez a királynő elsősorban nő, s csak másodsorban király; egy nő, akinek hatalom adatott a kezébe, történetesen az a hatalom, hogy legfőbb vetélytársát, Stuart Mária skót királynőt foglyul ejtse és kivégezze. A vetélytárs is mindenekelőtt emberileg értendő : az, hogy Mária szép és fiatal, míg Erzsébet nőietlennek tartja magát, vagyis féltékeny Máriára, minden más politikai és felekezeti konfliktust elhomályosít, azokat voltaképp puszta ürügyekké fokozza le. Már-már a schilleri világkép végzetes leegyszerűsítésével fenyegetne e szemlélet, ha Szakács Eszter nem tartogatna meglepetést.

Ez pedig nem más, mint Erzsébet bel-

só konfliktusainak árnyalt rajza. Szakács Erzsébet királynője önnön töprengéseinek, féltékeny tépelődésének *áldozatává* válik. Akit a féltékenység olyan katartikus kínok közé lök, mint őt. az egyrészt belevakul a szenvedésbe, másrészt sokkal *érdekesebb* lesz, mint az, akit irigyel. Aligha véletlen, hogy a kecskeméti elő-adás Stuart Máriája nemcsak szép, ha-nem hízelgő is; s minél inkább behízelgi magát Márk, a közönség kegyeibe, annál erőteljesebb feszültségnek (sokkhatás-nak) van kiéve a néző: Szakács Eszter „durva", „férfias", de valójában nagyon szexepiles Erzsébetét ugyanis lehetetlen nem megszeretnie. Ráadásul csak úgy szeretheti meg, ha Máriát kiveti a szívéből: Mária .,rokonszenvessége" szándékosan olcsó, már-már szentimentálisan leegyszerűsített, Erzsébeté viszont a jellem bonyolultságából, a szenvedésből születik.

Szakács Eszter alakításának igazi értéke nem abban rejlik, hogy igen nőies szí-nészalkat létére meri „elcsúfítani", meg-keményíteni, nyerssé tenni magát (bár ez a nyerseség is csak részben maszkírozás kérdése, s a lényegesebb része a jellem-rajzból fakad); az igazi érték inkább az, ahogy alakításában a történelmi *szereplést* és az emberi *gyötrődést* összefonja. Azt hisszük, csupán egy asszony privát drámáját látjuk, s csak amikor az előadás mintegy beszippantott e női párbaj rokonszenv-ellenszenv csapdájába, amikor mint nézőnek *választanunk kell,* akkor döbbenünk rá, hogy a játék nem a két nő acsarkodásáról, hanem a történelemről szólt.

A történelem a színpadon csak emberi sorsként érdekes. Szakács Eszter Erzsébet királyneje után azt is leírhatjuk: az emberi sors a színpadon csak történelemként érdekes. Ennek az Erzsébetnek a drámája egyszerre emberi és történelmi sors.



RÓNA KATALIN

Telitalálat, kérdőjellel

Csicsikov: Haumann Péter

A sötét színpad egyetlen fénycsóvával megvilágított hátterében gúnyos mosollyal a szája körül, fején ellenzős sapkával, porköpenyben, ládájával a kezében, kissé előredőlve Csicsikov áll.

Haumann gesztusa, ami az állóképben elénk vetül, már jellemrajz. Testtartása, magabiztos mosolya, kémlelő tekintete a fantasztikus szélhámosságokra képes Csicsikové, a korabeli Oroszország groteszk világának ember alakú, de nem emberformájú hőséé, a hitvány, ravaszságra és csalásra mindig kész eszes figuráé, akinek esze és ravaszsága akár kora valóságismeretének is tekinthető. Akit Herzen így jellemzett: „maga is lélegző holt lélek".

Megkezdődik a színpadon a játék, az ismeretlen vendég pokoli szélhámosságainak sorozata: Csicsikov a kormányzónál, Csicsikov az estélyen, Csicsikov vendégségben és üzleti ügyekben a földbirtokosoknál, Csicsikov a Hivatalnál, Csicsikov arany napjai és Csicsikov bukása, végül Csicsikov távozása.

A városba érkező Csicsikov első feladatának érzi, hogy bemutatkozzék a kormányzónál. Haumann a színpad közepére siet, megáll, kezét dörzsölve a színpad mélyét fürkészi, s hanghordozását próbálgatva ismételgeti az eltervezett első szavakat: „Kötelességem ... kötelességemnek ...". Aztán hirtelen fölegyenesedik, helyezkedik, mély hódolattal meghajol, s máris behízelgő modorban kezdi: „Kötelességemnek tartottam, hogy bemutatkozzam nagyméltóságodnak ..." Most kezdődhet mesterkedése: a kormányzót elbűvölte, következhetnek a többiek. A kormányzó estélyén már Csicsikov a társaság ünnepelt középpontja. Haumann a nagyvilági Csicsikovot ellenállhatatlanul kedves, szellemes színekből formálja, ám úgy, hogy az magában hordja a karikaturisztikus vonások kifejezőeszközeit - egy pillanatra se feledjük, kaméleonként alkalmazkodni tudó ember áll előttünk.

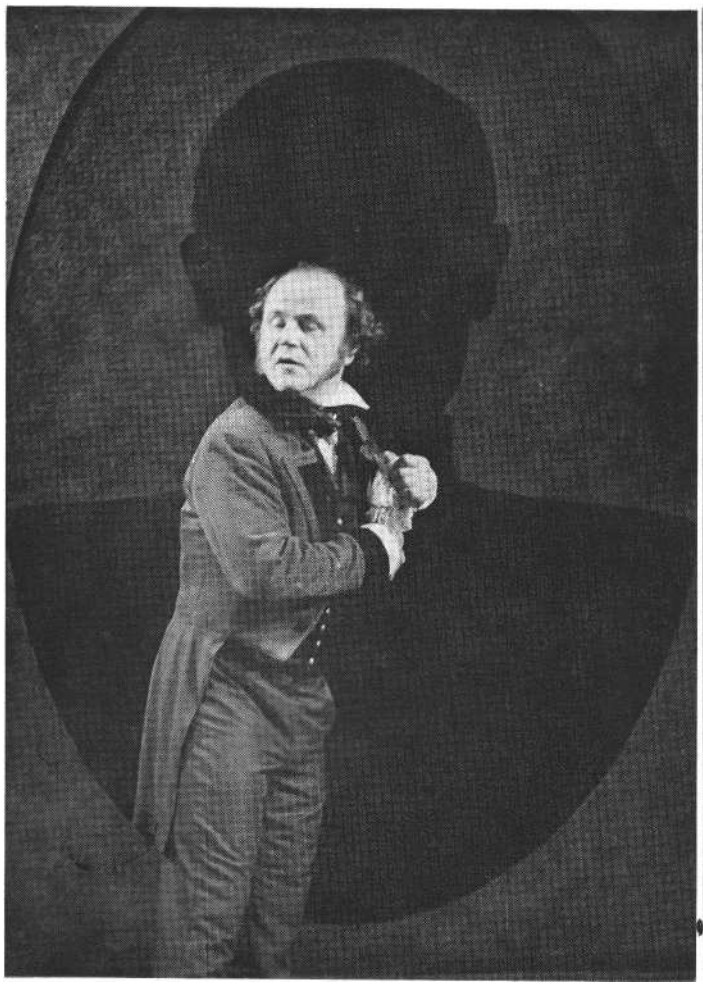
Ahogy hahotázva, érdeklődést mímelve áll a hölgyek koszorújában, ahogy erősen gesztikulálva láthatóan érdekes, pikáns történeteket mesél, már-már magát is elbűvölik saját szavai - Csicsikov úszik a boldogságban: ebben a világban már elfogadtatta, megszerettette magát, itt már mindenki utána áhítozik. Kezdődhet az üzlet!

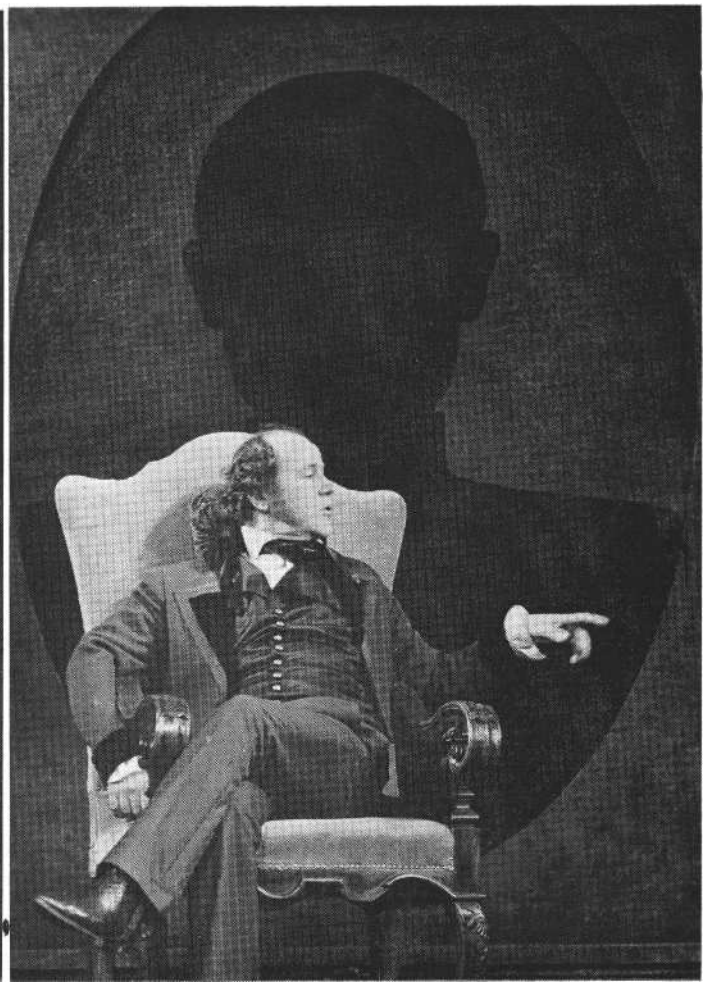
Haumann Csicsikov belső állapotának, érzelmeinek, magatartásának legfőbb szemléltetését a testtartásban találja meg. Szinte átformálja testét - színészi tanulmány a mozdulataiban tettenérhető, belülről fakadó változás. Hajlong, kétrét görnyed, előredöntött testtartása hordozza a csicsikovi jellemet. Szerénység, meghunyászkodás, a színlelés művészete árad e tartásból.

Hányféleképpen tud mosolyogni! Hányféle árnyalatát tudja az alázatos mosolynak, a hízelkedőnek, a gyanakvónak, az ijedt-keresett mosolynak, a kegyetlenül groteszk nevetésnek, a felszabadultnak és a sírásba átcsapónak! Ellenállhatatlanul simulékony a kormányzónál, gúnyosan kacag, ha megalkudott holt lelkeire, ha sikerült valamelyik földes-urat becsapnia. Megnyerő, elbűvölő mosolyra húzza száját, ha asszonyokkal be-szél, tettetett szívélyes a nem várt látogatóval. Valamennyi az adott helyzet legmélyebb kifejezésére megkeresett és meg-lelt arckifejezés.

Csicsikov útjának első állomása Manyilov háza. Az ostoba, adakozó, bűbájos földbirtokos a boldogságtól olvadozik, hogy Csicsikov őt kereste föl először. Csicsikov, amint végre szóhoz jut a lelkendezéstől, türelmetlenül biccent, hátratekint, közelebb hajol Manyilovhoz, s hirtelen mondja ki: „lelkeket szeretnék vásárolni". Ötször hangzik el ez a kérés az előadás során, megteremtve ezzel a csicsikovi ábrázolás alapszólamát. A mozdulatokban az alázat, amíg gyorsan megkedvelteti magát, s a pillantásban a gúny, a győzelem, amikor megszerezte a holt lelkeket.

Haumann mestere a színjátszás külső kellékeivel való játéknak is. Egy tarka frakk fölvétele már önmagában is jellemformáló pillanat nála. Ahogy belenéz a tükörbe, ahogy büszkén és elégedetten mustrálja magát, abban benne van Csicsikov sikervágya és kisvárosi sikereinek titka is. Ahogy mohón, érdeklődve turkál a szabó ajánlotta szövetek között, ahogy válogatva, alakjában gyönyörködve magára próbálja a színes bársonyvégeket - - az önbizalom, az elégedettség mozdulatai áradnak játékából. Aztán a zsebkendő. Csicsikov minduntalan zsebkendőjéhez nyúl. Előrántja, megdörzsöli a homlokát, játszik vele, megtörli a kezét,





Haumann Péter Csicsikov szerepében (Ikládv László felvétele)

elteszi, majd ismét előveszi, izgatottan szorongatja, meg-meglobogtatja. A szerepnek ezek az apró jelzései, e kidolgozott mozdulatok, e megszerkesztett játékelemek egy típus bonyolult és ellenszenves vonásait hivatottak érzékletesen alátámasztani, megjeleníteni. Ám ezek sohasem válnak különjátékokká, önálló magánszámokká. Szervesen beleépülnek a szituációba és a csicsikovi pszichikumba. A szöveg mögöttes tartalmát jelzik Csicsikov szelleméhez hűen.

Csicsikov diadalát a darabban a csúfos bukás követi. Haumann játékában már előre jelezni tudta a bekövetkező, a félelemmel várt felismerést. „Kerestek ? Engem ?" - kérdezi szolgájától. A meglepett hang mögött már ott lapul a riadalom, s egy újabb rossz, sokat sejtető szóra dühösen fölugrik, rémülten üvölt, mint aki megérezte a jövőt, mint aki előtt fölvillant egy látomás, Szibéria képe. Az ügyésszel beszélgetve zavartan, nyugtalanul néz, bár igyekszik fesztelenül viselkedni, alig palástolja idegességét. S mi-kor a törvényszéki elnök ártatlan tréfába kezd, Csicsikov megdermed, mint akiben ismét rémisztő képek játszódnak le, és már-már magyarázkodni kezd.

Haumann úgy formálja meg Csicsikovot, hogy megteremti a gogoli légkört, *a Holt lelkek* világának atmoszféráját. És itt mégis kérdőjelet kell tennünk. Csicsikov a rendezői látásmód szerint útja során mindvégig panoptikumfigurákkal találkozik s nem élő jellemekkel. Ily módon valójában nincsenek összeütközései, csak helyzetei. Már az indulásnál kész jellem áll előttünk a szélhámosság teljes vértezetében, s így e panoptikumfigurákkal szemben nincs emelkedése vagy zuhanása. Ez az oka Csicsikov viselkedésében a hasonló formai motívumoknak. Hasonlóak a jelenetindítások, a jelenetfelépítések és a befejezések: a minden alkalommal visszatérő biztos fellépés, a sikeraratás, a nyers üzleti ajánlat, a gyors távozás. A darabból következően így kell ennek lennie, hiszen minden ellenfél átlátszóan panoptikumi alkat - tehát a kapcsolatok szisztémája is csak hasonló lehet. Ebből következik Haumann alakításának kényszerű monotóniája. Ezt a gondolatot igazolja, hogy ha Csicsikov valós, a többitől eltérő helyzetbe kerül - ilyen találkozása az ügyésszel -, ott ez a többi jelenetben kialakított ábrázolási szerkezet fölcserélődik egy másfajta, lélek-tanilag gazdagabb és árnyaltabb színészi teljesítménnyel.

Ám a földesurakkal kialakított jelenetstruktúra olyan erős, hogy akkor is ez a játék meghatározója, amikor a csicsikovi szerepjátszás már véglegesen idegen. Haumann a börtönjelenetben is továbbjátssza a vidéki világ számára fölvett csicsikovi szerepet. Ahogy a megvilágosodó színpadon kicsavart testhelyzetben fekszik, majd dühödten felül, felnyög, és a belépő őrnek magyarázni kezd, még mindig játszik, pedig itt már le kellene vetnie álarcát, hangjának itt már az őszinteség felé kellene hajlania, legalább addig, amíg meg nem érkeznek a „felmentő" hivatalnokok. De Haumann itt is a parodisztikus torzkép útját választja, s így ebben az egyetlen jelenetben maga is panoptikumfigurává válik.

Az utolsó jelenetben miközben a kormányzó a dörgedelmes hercegi üzenetet olvassa, a színpad előterében utoljára feltűnik a börtönéből kiszabadult Csicsikov útiruhában, kézitáskájával. Megáll, figyeli a díszes gyülekezetet, majd még egy-szer gúnyos mosoly villan át tekintetén.

Ez *az a* kép, amely végül megmarad, ha Haumann Péter Csicsikov-alakítására emlékezünk. Minden benne van ebben a búcsúmosolyban: a gúny, a megkönnyebbülés, a győzelem, a gátlástalan élet-művészet - Csicsikov egész jelleme, ahogy azt egy jelentős színészegyéniség megformálja. Ahogy önképére alakítva, önmagából kibontva megteremti a gogoli embert, a színpad Gogolénál sokkal idillikusabb világában.

SZÜCS MIKLÓS

Színházi Tájékoztató Központ Budapesten

1976. december 13-15 között az ITI Budapesten kollokviumot rendezett, amelynek témája a drámaíró és a színház kapcsolata volt. Ezen a tanácskozáson jelentette be Marton Endre, az ITI magyar elnöke, hogy Budapesten lesz az ITI Nemzetközi Tájékoztató Központja. A. kollokvium résztvevői - elsősorban drámaírók - nagy örömmel fogadták a bejelentést. A rendkívül jelentős és fontos központ létrehozásának körülményeiről, munkájáról Gál Zsuzsát, a Nemzetközi Színházi Intézet magyar köz-pontjának titkárát kérdeztük meg.

– *Kik javasolták a Tájékoztató Központ létrehozását, és hogyan esett a választás hazánkra?*

– 1975-ben az ITI XVI. kongresszusán Nyugat-Berlinben sok szó esett arról, hogyan lehetne a szervezet 59 tagországának tájékoztatását és tájékozódását szélesíteni, hatékonyabbá tenni; hogyan lehetne a színházi információcserét meggyorsítani. A holland küldöttség vetette fel, hogy jó lenne létrehozni az ITI Nemzetközi Információs Központját, amely folyamatosan és rendszeresen tájékoztatná az egyes tagországok központjain keresztül a színházi szakembereket a legújabb eseményekről. A kongresszus küldöttei közül sokan ismerték a Magyar Színházi Intézet nemzetközi hírű dokumentációs részlegét, és ezért azt javasolták, hogy Budapesten legyen a Tájékoztató Központ. Felkértek bennünket, hogy ezt vállaljuk el. Mi ezt nagy örömmel fogadtuk, hiszen a magyar állam a központ működéséhez szükséges anyagi fedezetet biztosította.

– *Milyen konkrét feladatai vannak a Tájékoztató Központnak?*

- Három fő feladata van. Az első és legfontosabb, hogy az 59 tagországtól évente két alkalommal az ITI hivatalos nyelvein, angolul vagy franciául begyűjtse az illető ország által legjobbnak ítélt két bemutat ott nemzeti drámát. Ezeket a Színházi Intézetben található dokumentációval kiegészítve sokszorosítja, és három-három példányban minden tagország ITI központjába eljuttatja. Így éven-te több mint száz dráma sokszorosítására és szétküldésére nyílik alkalom. Ez a szám, azt hiszem, önmagáért beszél. Második feladata, hogy a tagországoktól kérdőívek alapján begyűjti az új drámák bemutatóiról szóló adatokat, és ezeket évente három alkalommal összesíti és egy ún. Tájékoztató formájában szintén eljuttatja az egyes ITI központoknak. így áttekinthetővé válik, milyen új drámák születtek a világban, egy-egy évadban. A harmadik fő feladata tulajdonképpen azonos a másodikkal, azzal a különbséggel, hogy nem a drámák, hanem a színpadi táncprodukciók adatait összesítik.

- *Mikor kezdődik az érdemi munka?*

- Örömmel mondhatom, hogy az egyes országok felismerték ennek a tájékoztató munkának az óriási jelentőségét, és 1977. januárjától megindulhat a munka. Az első jelentkezők a finnek voltak, őket a hollandok követték, majd sorban a többi ország, az NDK, a Szovjetunió, Lengyelország, Izrael stb. Legutóbb a többi skandináv országtól kaptunk értesítést, hogy küldik a darabokat. Az első dráma Veijo Meri finn szerző *Jokinen katona szerelmi házassága* című művét már sokszorosítottuk.

-- *A Tájékoztató Központ tehát elsősorban azoknak az országoknak hasznos, amelyeknek nyelve elszigetelt, kevesen beszélik, így nekünk magyaroknak is.*

- Igen. Ezt bizonyítja a központ létrehozását javasló Hollandia példája, vagy az, hogy az első drámát éppen a finnek küldték be. Az angolul, franciául, németül, oroszul írt drámák könnyebben hozzáférhetők, mint mondjuk egy svéd darab. Nagyon nagy segítséget nyújthat a központ a harmadik világ, a fejlődő országok színházi kultúrájának kialakításához, fejlődéséhez. De tulajdonképpen mindenki jól jár, hiszen a világ drámairodalmának legjobbjaival ismerkedhetnek meg a színházi szakemberek.

- *Melyik lesz az első magyar darab, amelyet íz)/ küldünk szét a nagyvilágba ?*

- Örkény István *Kulcskeresők* című művének fordítása már elkészült. Biztos vagyok benne, hogy az eddigieknél eredményesebben népszerűsíthetjük az új magyar darabokat, és az sem lebecsülendő, hogy első kézből juttathatjuk el a világ drámairodalmának legjobbjait a magyar színházi szakmához. Valószínűleg egy-egy sikeresebb külföldi dráma hamarabb kerül színpadra nálunk, mint eddig, és remélhetőleg a magyar drámák is több ország színházának műsorára kerülnek. Nagyon fontos az is, hogy ezek a sokszorosított kéziratok tájékoztató jellegűek, vagyis jogdíj nélkül készülnek. Az ITI budapesti kollokviuma után december 16-17-én Budapesten került sor a CISAC, a Szerzői Jogvédő Hivatalok Nemzetközi Bizottsága ülésére, ahol az ITI vezetői tájékoztatták a bizottságot a Tájékoztató Központ munkájáról. Tökéletes egyetértés alakult ki az ITI és a CISAC vezetői között. Megállapodtak abban, hogy a Tájékoztató Köz-pont által szétküldött drámák sorsát az egyes országok Szerzői Jogvédő Hivatalai figyelemmel kísérik, hogy minél nagyobb százalékban színpadra kerüljenek.

-- *Ilyen vagy hasonló információcserére volt-e már példa a színházi szakmában ?*

- Egyszer igen. Az UNESCO egyszer lehetővé tette, hogy hat darabot szétküldjenek a tagországok között. Az ITI-nek ezt a mostani vállalkozását az UNESCO egyenértékűnek tekinti a Nemzetek Színházával. A dráma területén az információs központ munkája megfelel annak a feladatnak, amelyet a Nemzetek Színháza az előadások terén betölt.

- *I l a már a Nemzetek .Színházát említette, mondjon erről a sokat vitatott fesztiválról néhány szót!*

– 1973-ban az ITI moszkvai kongresszusán határozták el, hogy évente más-más országban rendezik meg a nemzet-közi fesztivált. Ennek az elképzelésnek eddig legjobban a varsói fesztivál felelt meg. 1976-ban Jugoszlávia a BITEF-fel összekapcsolva Belgrádban rendezte meg a világ színházainak találkozóját. A tervek szerint 1977-ben Franciaország lett volna a fesztivál gazdája, de a megígért anyagi támogatást a francia kormány visszavonta és jelenleg attól tartunk, hogy ebben az évben elmarad a nagy szín-házi találkozó. 1978-ban az NSZK rendezi a fesztivált és várhatóan a varsóihoz hasonló rendezvényekre kerül majd sor.

Visszatérve a Tájékoztató Központra, nem mindegy, hogy a magyar darabokat kik fordítják franciára vagy angolra.

– Mint már említettem a Szerzői Jogvédő Hivatallal nagyon jó az együttműködésünk. A legjobb fordítókat biztosítják és a fordítói díjakat is ők fizetik.

- *Kik döntik el, hogy az adott évadban melyik két új magyar drámát sokszorosítja a központ?*

- A Színházművészeti Szövetség dramaturg tagozata javaslatot tesz a szövetség elnökségének, amely az ITI magyar központjának vezetőségével és a Kulturális Minisztérium Színházművészeti Főosztályával közösen dönti el, hogy melyik két drámát sokszoro^{s}íthatjuk.

CSIK ISTVÁN

A legfontosabb a közönség

Beszélgetés Sostarics Zsuzsával

Ha operáról hallunk, akarva-akaratlanul látványos képek halmaza tolakszik emlékezetünkben a zene mellé. Hatalmas tablók sokasága, amelyekben a színesen kavargó tömeg is szerves része a lenyűgöző látványosságnak. Régi beidegződés ez, konvenció, előítélet? Lehet. De az már csaknem biztos, hogy száz néző közül kilencvenkilenc elvárja, hogy zenei értékei mellett a szemnek is „lakomát" nyújtson az előadás.

Az efféle látványosság az Állami Déryné Színház operaprodukciói számára szinte elérhetetlen. Ez az együttes húsz négyzetméteres, zsebkendőnyi színpadokon is játszik, az itt dolgozó művészek számára az ötven-hatvan négyzetméter jelenti a nagy színpadot; monumentális tablókról, amelyek előtt kóristák és táncosok nyüzsögnek, még álmodni sem lehet. Marad a másik, a sokkal nehezebb út: a mű lényegét megragadó, az elő-adást szolgáló díszlet intim látványossága.

Az eladott menyasszony című Smetana-opera díszlete - ilyen díszlet. A tervező eljutott a zene, a darab lényegéig; így teremtette meg az előadás játékos, vidám közegét, amely szemet gyönyörködtető látvány, anélkül, hogy látványossággá válna. Legyőzi a változó színpadméreteket - legyőzi az előítéleteket .. .

A tervező, Sostarics Zsuzsa, hosszú évek óta dolgozik együtt az Állami Déryné Színház kollektívájával. Naponta találkozott s találkozik azzal a gonddal, amit a változó méretű, elrendezésű, felszereltségű színpadok jelentenek. Ezért, a Smetana-opera nagyszerű színpadképének ürügyén, elsősorban erről kérdezzük: mit jelent ilyen körülmények között, ennek az együttesnek tervezni?

- Sok kötöttséget s rengeteg izgalmas feladatot. Mert a gondok ugyan általánosak, de a megoldás mindig csak egyedi lehet. Olyasmi, ami a műből, a darabból fakad. Ahhoz azonban, hogy megtaláljuk a megoldást, azt az egyetlen bizonyosat, érteni, és érezni is kell a darabot. Hogy is mondjam ... Benne kell lenni a darabban! Természetesen ez csak alap-vető, de nem egyetlen feltétele a legjobb megoldás felfedezésének. A színház kollektív művészet; kollektív munkával születik a játéktér, s az azt behatároló díszlet is. Sokszor éppen a díszlet körüli viták adják meg a kulcsot a darabhoz .. . A magam részéről csak úgy tudom felfogni a díszleteket, mint az előadás elemeit; rendkívül kínosan érint, ha megtapsolják a színpadképet, mert ilyenkor azonnal érzem: nem sikerült az igazi feladatot megoldanom. De ugyanígy zavar ha azt tapasztalom, hogy valami hiányzik, hogy a színészek légüres térben mozognak, ha az őket körülvevő közegben nincs meg az, amit nekem kellett volna hozzáadnom az előadáshoz. Akkor örülök, ha azt hallom, hogy a kifelé áramló nézők az előadást dicsérik. Mert a jó díszlet: *a jó előadás* díszlete.

– Hogyan született meg a Smetana-opera színpadképe?

– Az eladott menyasszonyban a falusi idill tiszta, hamvas bája, természetes egyszerűsége ragadott meg. Ezt a falusi hangulatot igyekeztem visszaadni, ehhez kerestem a megfelelő motívumot, a megfelelő anyagot. Kézenfekvőnek látszott a szőnyegmegoldás - mert ez a díszlet végeredményben az -, s a bolyhos anyag szinte már ebből következett. A színpad két oldalára két kis kerítés került. Kertész László rendezővel azon tanakodtunk, hogyan lehet a színpadi teret szűkíteni vagy bővíteni az adott színpadképen belül; így alakult ki az a megoldás, hogy a színészek maguk viszik ezt a kerítést, s helyezik el oda, ahová szükséges. Ez nagyon ötletes kis játékokra ad lehetőséget .. .

- Elképzelhető, hogy a színészek adjanak ötleteket egy-egy ilyen díszletmegoldáshoz?

- A mi színházunkban az a gyakorlat, hogy a díszletnek már az első rendelkező-próbára el kell készülnie; a színész, amikor először színpadra kerül, már a kész díszlettel találkozik. Kisebb módosításokra természetesen sor kerülhet, de a lényeg már adott. Ez tulajdonképpen nagy segítséget nyújt a szerep megformálásához, a mozgások, játékok kialakításához színésznek, rendezőnek egyaránt; annál nagyobb viszont a rendező felelőssége a próbákat megelőző időszakban. Csak kiforrott, határozott elképzelésekkel kezdhet munkához; nem lehet a próbák során „kilőni" a kevésbé szerencsés megoldásokat. A színészeknek tehát kevés lehetőségük van arra, hogy a díszletelképzelések lényegéhez adjanak ötleteket; éppen ezért rendkívül fontos, hogy megtalálják a kontaktust az élettelen tárgyakkal, díszletelemekkel, amelyek a színpadon játszanak; hogy funkcionáljon a díszlet, hogy „használja" a színész! Az

Sostarics Zsuzsa terveiből. Juanita csókja (Déryné Színház, 1961) (Iczkovics Jenő felvétele)

állandóan változó játszási hely nem csak azért okoz problémát, sőt, nem is elsősorban ezzel okoz problémát, hogy itt kisebb, ott meg nagyobb a játéktér .. .

- *Mi hát az elsődleges gond ?*

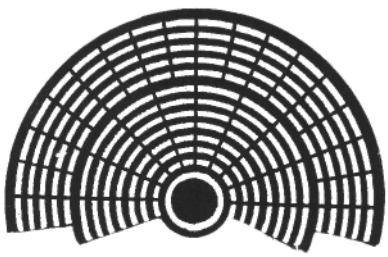
- Ahol előadást tartunk, csaknem mindenütt rendkívül szűk az a hely, ami a díszletezésre, a díszletek tárolására rendelkezésre áll. Így azután szinte elképzelhetetlen, hogy egy-egy változásnál átdíszítsük a színpadot. Arra kell töreked-ni, hogy a legkevesebbet, valóban csak a lényeget állítsuk a nézők elé. Azoknak az elemeknek, amelyeket felhasználunk, egyszerre több célt is ki kell elégítenie: a fotel, ha megfordítjuk, díszkút vagy bokor, a falak, ha átforgatjuk őket, újabb és újabb formát mutatnak. *A sevillai borbély* díszlete például lakatokból épül fel. Három lakat áll a színpadon; ha kinyitják őket, belső tereket idéz, ha becsukják, a szabad ég alatt vagyunk. A három lakatot persze lehet közelebb s távolabb elhelyezni. Nagy szerephez jutnak a különböző díszítések, betétek, változtatható elemek; mindez a művészi munkát is behatárolja. De ami még ennél is jobban meghatározza az elképzeléseinket, az a közönség. Olyan falvakban, községekben játszik a színház, ahol a nézők túlnyomó többsége ritkán találkozik színielőadással. Azt kell elérni, hogy a mű lényege mindenkihez eljusson - kihez-kihez azon a fokon, amelyen be tudja fogadni, fel tudja dolgozni a benne rejlő gondolatokat. Ezeken a színpadokon, ezeknek a nézőknek nem alkalmazhatunk naturális megoldásokat .. .

- *Ez érdekes. A közhit úgy tartja, hogy azoknak a nézőknek, akik kevésbé járatosak a színház világában, a naturalista színpad tudja a legtöbbet nyújtani .. .*

- Ez nagy tévedés. A „vájtfülűek" önámító előítélete. Az én tapasztalataim éppen az ellenkezőjét bizonyítják. A kis színpadon, ami egész közel van a nézőtérhez, egy minden részletében kidolgozott díszlet leleplezi önmagát, elveszti értelmét, s még „díszletnél" is kevesebb. A néző, amikor beül az előadásra, vár valamit. Azt kell elérni, hogy amit kap, az megfeleljen a várakozásnak; hogy amit lát, az megindítsa a fantáziáját, s saját maga teremtse meg önmagában azt a világot, amit a színpadra zsúfolni úgyis lehetetlen. Éppen ezért nagy a tervező felelőssége: nehogy félrevigye a fantáziát valami felesleges motívum, nehogy más értelmet adjon a játéknak egy-egy apró tévedés. Rendkívül nagy szerepe van itt az anyagnak; a színpad ott van, szinte a néző szájában, s az anyag önmagában is kifejez, kifejezhet valami lényegeset. A játéktér kicsi, s nem is az a probléma, hogy a díszletet nem tudjuk nagyítani vagy kicsinyíteni; bár, és ez természetes, egyetlen színpadkép sem módosulhat annyit, amekkora a színpadnyílások közötti különbség. Sokkal fontosabb kérdés, hogy mi az, amit a színpadra teszünk. Vegyünk például egy falat. Mit tehetünk rá? Ha egy képtárat kell érzékeltetni, semmiképpen sem képet; legfeljebb kettő, három férhet oda, s azt már egy díszes palota termének, jómódú polgár lakásának is felfoghatja a néző. Egyszer például egy kandalló szerepelt a díszletben. Üresnek tűnt; kezdtünk azon töprengeni, mit tegyünk rá. Ráraktuk ezt, azt, egyre többet, s a kandalló csak még üresebbé vált. Végül mindet félretettük. Egyetlen tárgyat kerestünk, de olyant, amivel a kandallópárkány s a színpad is tele lesz. Érthető, amit mondok? És még valamire kell figyelni: vannak olyan elemek, amelyek már nem bonthatók tovább; összefüggő rendszert alkotnak. Amikor az átlagosnak tekinthető, Kulich Gyula téri színpadhoz megtervezzük, kialakítjuk a díszleteket, mindig végig kell gondolni: mi az, ami semmiképpen sem nélkülözhető. Így farigcsáljuk a nagyobb anyagot, egészen a már meg-bonthatatlan elemekig. Olyan ez, mint valami variációs játék ... Persze, sok minden más is meghatározó szerephez jut: a díszleteket szállítani kell, el kell hogy férjenek az autóban, s lehetőleg olyanok legyenek, hogy a sok szállítás se tegyen kárt bennük.

– *Ez technikai probléma .. .*

– Művészi probléma is! Mert a századik, az ötszázadik előadás nézőjének is ugyanazt kell éreznie az előadás láttán, mint annak, aki a premierre vett jegyet; s ha a díszlet afféle viharvert tákolmánnyá válik, az előadás sem lehet már ugyanaz. Engem, személy szerint ezért izgat a kérdés: a közönségnek dolgozom!



FÖLDES ANNA

Színház születik Portugáliában

Hiányos műsorfüzet

Európa más fővárosaihoz hasonlóan, Lisszabonban is kiadják a külföldi turistáknak, látogatóknak szánt műsorfüzetet, amelynek címe: What's *On in Lisbon.* A szép kiállítású, 32 oldalas tájékoztató a fővárosi látnivalók után 74 vendéglátóipari intézmény címével, telefonszámával, különleges ajánlatainak felsorolásával válaszol arra a legfontosabb kérdésre, hogy hol együnk és mit igyunk Lisszabonban. Az istentiszteletek és futballmérkőzések kezdetének időpontja ugyanúgy megtalálható, mint a bolhapiac és a golfpályák nyitvatartása. Szerepelnek a hangversenyprogramok és az éjszakai élet gazdag rovatában bárok, lokálok, fado-klubok és kabarénak nevezett mulatók csábítják a vendéget. Háromszor lapozom végig a november havi programot, de sem a színház-, sem a moziműsort nem találom. Hirtelen eszembe jut, hogy már az utcai látképből is aggasztóan hiányoztak a világszerte megszokott színházi plakátok.

Az első városnéző sétán felfedeztem, hogy a városközpontban épült, nagy hagyományú Nemzeti Színház reprezentatív épülete is teljesen kihalt: tizenhárom éve, mióta kiégett, csak a homlokzatát tatarozták. Az új színpad és a nézőtér, mint hallom, azóta sem készült el. Az 1867-ben épült Teatro da Trinidade is bedeszkázott ablakokkal figyelmeztet a színházi érdeklődés és a színházi élet hiányára. És most, ez a felvilágosítást sem kínáló műsorfüzet ... Lehet, hogy egy színház nélküli metropolisba érkeztem?

Mielőtt végképp elcsüggednék, észreveszek egy egyhasábos, tizenhat soros közleményt, amely nagy általánosságban említést tesz azért a portugál színházi hagyományokról és a zenés-szatirikus „revista" műfajról, amelynek keretében „szép lányok, ismert sztárok és színes díszletek" garantálják a nyelvet nem beszélő nézőknek is a kellemes estét. A szűkszavú közleményben azonban egyetlen színház neve, címe, műsora sem szerepel. Aki ezek után mégis színházba készül - tájékozódjon a napilapokból.

Jelenet A kaukázusi krétakörből (Teatro Aperto)

Küzdelem a küzdő színházért

Mielőtt Portugáliába indultam, fellapoztam *A színház világtörténetének* ide vonatkozó fejezeteit. Az opera aranykorát, a XVIII. századi fellendülést ismertető szakaszok után, a XX. századi fejezetet Staud Géza a következő mondattal indítja: „A portugál színház a többi európai ország kulturális színvonalához mérten egyike a legelmaradottabbaknak." A Salazar-diktatúra kulturális klímájának jellemzése után hozzáteszi: „A színház nem játszik különlegesen jelentős szerepet a XX. századi Portugália kulturális életében."

Ez a kézikönyv azonban 1972-ben jelent meg. Azóta Portugáliában már más történelmi korszakot írnak. És engem az izgat, hogy vajon az 1974-es fordulat után felébredt-e fél évszázados zaklatott álmából Thália, történt-e valami biztató fordulat az ország színházi életében.

Kérdéseimre Luiz Francisco Rebello drámaírótól, az ITI portugál szekciójának elnökétől kérek választ.

Dr. Rebellóval - aki civilben jogász, régi kommunista, és a fasizmus legsötétebb korszakában Cunhal elvtárs egyik védője volt a bíróság előtt - irodájában, a Szerzői jogvédő Hivatalban beszélgetünk.

- *Hogyan látja Ön a portugál színház mai helyzetét ?*

- Negyvennyolc esztendőn át a fasiszta cenzúra elleni harc állt az erőfeszítések középpontjában. A diktatúra színházi törvénye 1926 óta volt érvényben. Ennek alapján tiltották be Salazar rendszerében Shakespeare-t, Lope de Vegát és a portugál nemzeti dráma megteremtőjét, Gil Vincentét is. A kialakult gyakorlat szerint minden színházi produkciót kétszer cenzúráztak: először a benyújtott darabot, azután magát az előadást. 1973-ban a színházainkra nehezedő nyomás olyan méretű volt, hogy egyetlen komoly társulat egyetlen előadása nem jutott el a premierig. 1974 áprilisában a mű-vészek egy új történelmi, színháztörténeti korszak kezdetét látták. Mindenki tele volt hittel, optimizmussal. És csak a lelkesedés, a várakozás örömteli hetei után ébredtünk rá arra, hogy a virágzó portugál színházkultúra megteremtésének nem a cenzúra volt *az egyetlen* akadálya. Vagy ha igen, akkor szélesebb értelemben, a gazdasági és földrajzi cenzúráról kell szólnunk ... Hiszen az ország kilenctizedében egyáltalán nem létezett színház. Állandó társulatok voltaképpen csak Lisszabonban működtek. A színház nélküli országrészekbe legfeljebb alkalmanként jutott el egy-egy fővárosi vagy rövidebb életű portói együttes. De az általános gazdasági és kulturális elmaradottság következtében még erre sem igen volt igény. Az igazgatók a fővárosban is a pénztár rabszolgái voltak: a műsort a burzsoá közönség igényéhez kellett szabni. A cenzúrát egyetlen tollvonással el lehetett törölni. De a centralizáció és az anyagi kiszolgáltatottság megszüntetése lényegesen nehezebb feladat.

– *Hogyan kezdtek hozzá a körülmények megváltoztatásához ?*

- Nem sokkal a fordulat után létrehoztuk a színházi szakma megfelelő szervezeteit, az írók, színészek, rendezők, kritikusok és az illetékes szakszervezetek társulását. A politikai pártokon és társadalmi szervezeteken keresztül bevontuk a közönség képviselőit is. Terveket készítettünk az új színházi törvényre, az állami szubvenció elosztására, a fővároson kívüli új színházi központok létrehozására.

- *Kikre támaszkodtak ebben a munkában ?*

– Elsősorban azokra a haladó színházi emberekre, akik már a fasiszta cenzúra ellen vívott meg-megújuló küzdelemben bebizonyították, hogy szívükön viselik a demokratikus portugál kultúra ügyét. Voltak olyan független csoportok, amelyek április előtt színház nélkül, gyárakban és a földeken játszottak. Ilyen volt a Bonicreis és a művészileg legérettebb, legismertebb portugál színház, a Kommuna. Azután egymás után szerveződtek és erősödtek meg a fiatal művészekből álló új, hivatásos társulatok is, a Comicos, a Barraque, az Aperto és Cornucopiu. Ezek a fiatalokból verbuválódott professzionista csoportok nem konkurrensnek, hanem szövetségesnek tekintették egymást. Ezt biztosan tudom, hiszen én magam ezeknek az új független színházi csoportoknak a képviselője, szószólója voltam a rövid életű, forradalmi szellemű színházi bizottságban.

- *Mi történt azóta ?*

– A politikai viszonyok változásával és annak következtében 1975 novemberében feloszlott a testület, és majd' egy évig senki nem foglalkozott az országban színházi ügyekkel. 1976 szeptemberében azután újjászervezték a bizottságot, de ez már nem az érintettek, nem a haladó művészek és színházi dolgozók, ha-nem a kinevezett protokoll személyiségek testülete. A szakszervezetek képviselőinek helyét a fasizmus alatt kompromittált rendező és az ifjú korában színésznő-nek induló miniszterfeleség foglalta el. A színházaknak nyújtható állami szubvenció pedig olyan kicsire zsugorodott, hogy nem is lehet igazságosan elosztani. De amikor a húsz független társulat összesen feleannyi támogatást kap, mint a lisszaboni operettszínház, akkor azért kiviláglik az illetékesek politikai elfogultsága. Az utóbbi hónapokban mindezek következtében kiéleződött a színházak és az állami apparátus harca. A progresszív színházi emberek az alkotmányra, az állampolgároknak a művelődéshez való jogára hivatkoznak, és arra, hogy a kormánynak alkotmány szabta kötelessége ennek a jognak érvényt szerezni.

– *És mi ennek a harcnak a várható kimenetele ?*

- Nyilvánvalóan ez is a politikai erőviszonyok függvénye. A kulturális kormányzat újabban teljesíthetetlen feltételekhez - évi z 10 előadáshoz és 50 százalékban hazai repertoárhoz - kívánja kötni a jóváhagyott előadások támogatását. De azt is úgy, hogy a szubvenció összegéből csak a színházbér, a díszletköltség és a copyright fizethető, a színészek gázsija

nem. Ami pedig az állami jóváhagyást illeti, aki csak egy kicsit is ismeri a helyzetet, tudja , hogy ez valójában gazdasági cenzúrát jelentene. Ezért is ti[l]takoznak ellene a művészek. Az illetékeseknek az a javaslata, hogy helyáremeléssel pótoljuk a kieső szubvenciót, rendkívül veszélyes. Tovább szűkítné a portugál színház amúgy sem túl széles közönség-bázisát. A független csoportok mindent elkövetnek azért, hogy ne zárják ki a fiatalságot, a munkásokat a nézőtérről.

- *Őszinten szólva engem meglepett, hogy a Teatro Apertóban 80 escudo egy színházjegy.*

Az állami támogatás csökkentése után ők végül is ehhez a kényszermegoldáshoz folyamodtak. Talán látta is a szín-ház előcsarnokában az együttes anyagi gondjait a közönség elé tároló plakátokat. Újabban, éppen a kispénzűek kedvéért, hetente két délután féláron játszanak.

- *Még Budapesten hallottam, hogy rövidesen megjelenik a portugál drámák válogatott kötete magyar nyelven. De egyelőre elmondhatom, hogy mi otthon szinte semmit nem tudunk a modern portugál drámáról.*

- A drámaírók a fasizmus évei alatt sem hallgattak. Április 25-e után azt hittük, hogy a cenzúra betiltotta drámák bemutatásával valóságos színpadi aranykor következik. Hiszen kinek-kinek csak be kell nyúlnia az asztalfiókba. De azután kiderült, hogy ezek a fasizmus ellen írott, egykor bátor darabok egy más társadalmi-politikai atmoszférában nagyrészt elvesztették az erejüket. Ma más közegben, más közönségnek játszunk, és a tegnapi bátorság mára legfeljebb dokumentum értékű. Akadnak persze bemutatható darabok is, de az új portugál drámának mégis csak ezek után kell megszületnie.

A következő kérdésem a drámaíróhoz szól.

Mindaz, amit elmondtam, rám is vonatkozik. 1$_{9_{16}}$ óta tíz drámát írtam: az elsőt egy amatőr társulat játszotta, azután betiltották A másodikat (amelyet Hubay Miklós fordított magyarra) tíz évig nem játszottak. Amikor a Nemzeti Színház mégiscsak benyújtotta a cenzúrának, jóváhagyták a szöveget, és csak a premier előtti nap^{o}n tiltották be az előadást. A színpad szerzők díjával jutalmazott, 1961-ben írott drámám azóta sem került színpadra. Most már persze be lehetne mutatni, de nem biztos, hogy érdemes. Higgye el, hogy ez a felismerés minden író számára megrendítő.

- *„Kénytelen lesz" új darabot írni.*

Provokatív mondatomra L. F. Rebello a felszabadulás utáni esztendőkből ismerős gondolatokkal válaszol:

- A forradalom óta éppen a haladó íróknak maradt a legkevesebb idejük az alkotó munkára. Valamennyien erőnket megfeszítve dolgozunk az állami, társadalmi és pártszervezetekben. Meg azután, őszintén szólva, hiányzik a távlat, a fényt adó távolság. Meggyőződésem, hogy napjainkban új dramaturgia van születőben. Április után az első kísérletem a *Szabadság, szabadság* című politikai musical egy brazil témát helyez át, térben és tartalomban, a portugál valóság keretei közé. A világ szabadsághőseit Spartacustól Allendéig megidéző játék alapgondolata: ne hagyjuk elveszni a megszerzett, szabadságot. Szerkezete montázsjellegű. Az új darabom címét talán Hol-játéknak fordíthatjuk. Három felvonása három kérdés. *Hol* voltál 1974 április 25-én? *Hol* található egy, az ország vezetésére alkalmas haladó párt? *Hol* kezdődik valójában az új társadalmi rendszer? A feleletet történelmi-társadalmi analízisnek, társadalomkritikának szánom: a szocializmus felé vezető út színpadi vázlatának. De remélem, még a darab bemutatója előtt kikerül a nyomdából a *Küzdelem a küzdő színházért* című könyvem, amelyben a most vázlatosan érintett aktuális színháztörténeti, színházpolitikai és esztétikai kérdéseket igyekszem részletesen kifejteni.

- *Köszönöm az eligazítást.*

Brecht - szériában

Budapesti szemmel nézve azért meglehetősen szűk ma is a lisszaboni színházi választék. Rebello elvtárs hosszas gondolkodás után 16 fővárosi színházat számol össze, ám ezeknek a fele csak időszakonként működik. Hagyományosan legnépszerűbb és a legjobban szubvencionált intézmény az opera és az operett-színház. Mostanában a prózai darabokat játszó kommerciális színházak is nehezen vegetálnak. **A** musicalok és revük versenyével ottjártamkor mindössze egy Anouilh-komédia és egy Albee-dráma küszködött, a hírek szerint vitatható mű-vészi és anyagi eredménnyel. :\mi Lisszabonban színházi ember számára érdekes lehet, azt a független színházak háza-táján kell keresni.

Nálunk százszor vitatott kérdés, hogy miért nem tudunk igazán, stílusosan és népszerűen Brechtet játszani. Portugáliában vitathatatlan igazság: a klasszikusok és a kortársak közül Brecht az, aki a legközvetlenebbül szólhat a színház iránt már fogékony közönséghez. 19^{7}4 óta Brecht haladó körökben szinte portugál háziszerzőnek számít. Az első, április utáni Brecht-bemutatók közé tartozott a *Rettegés és nyomorúság a Harmadik Birodalomban. Az* idén novemberben három estét töltöttem színházban - két alkalommal Brecht-drámát láttam. És ezt ezúttal nem is igen lehet műsorpolitikai véletlennek nevezni. Hiszen a három legkifor-

Brecht: Dobszó az éjszakában (Teatro Cornucopiu)

rottabb független együttes közül az egyik - a Kommuna - új produkcióra készül, és novemberben nem tartott elő-adást; a másik kettő, a Teatro Aperto és a Teatro Cornucopiu pedig en suite Brechtet játszott.

A Teatro Aperto - a Négyek Színháza. Egy ideig így is nevezték magukat. Mert négy színész szövetkezett még a fasizmus legnehezebb éveiben, hogy színházat teremtsen a külvárosban. Épület híján és a színházi decentralizáció elve által vezérelve, a társulat tagjai saját és kölcsön kocsikon utaztak le a vidéki előadások színhelyére. Peter Weiss *Mackinpot ura* volt az első bemutatójuk. A keretek a lehető legszerényebbek voltak, a társulat tagjai az eladott jegyek árából éltek. Az előadások sikerével és a kollektíva életképességével vívták ki maguknak a forradalom után az állami támogatást. Ma már a színháznak önálló épülete és huszonkét tagja van. (Ezeknek mintegy a fele színész.) A társulat anyagi gondjai az utolsó esztendőben - a szubvenció csökkentése és az infláció fokozódása következtében - nőttek. Ugyanakkor a művészi követelmények emelkedtek. Á színház jövedelmét, a szükséges kiadások levonása után rendelkezésre álló, nem túlságosan nagy összeget a társulat tagjai egyenlő részekre osztják el. A vezető színészek legfeljebb a színházon kívül végzett munkával, tanítással, tévészerepléssel pótolhatják jövedelmüket. *A kaukázusi krétakör az* első olyan darab, amelyre már hat hónapig készültek. És ez az első olyan előadás, amely hatodik hónapja telt vagy legalábbis elfogadható házakkal megy. Mindezt Joao Lourenco rendezőtől tudom meg, akinek becslése szerint eddig körülbelül tizenötezer néző látta Lisszabonban *A kaukázusi krétakört*. A spontán jegyet váltó diák- és értelmiségi közönségen kívül bevonják a szín-ház munkájába a szervezett munkáskollektívákat is, amelynek tagjai együtt érkeznek az előadásra.

A kapott információk birtokában kíváncsian várom magát az előadást. A körülmények - megvallom - engem kevésbé lelkesítenek, mint a résztvevőket. Mozi jellegű hodályban, dermesztő hidegben, kabátban ülünk és az igazság az, hogy legfeljebb fél ház van. De az előadássorozat a kedvező kritikai fogadtatás után immár hetedik hónapja tart, és ez sok mindent megmagyaráz. Tény, hogy amikor magyar ismerőseimtől színházi tanácsot kértem, ők is csak a Teatro Apertót ajánlották.

Brecht drámáját L. F. Rebello fordította és adaptálta portugál színpadra. Elképzelése szerint a prológ és a keret Alantejóban, az ország szövetkezetesített vidékén játszódik, és ez a tény sajátos politikai aktualitást kölcsönözhetett volna az előadásnak. Én magam ebből nem nagyon sokat fogtam fel. S hogy ez nem a nyelvi korlátok következménye, azt bizonyítja, hogy a rendezés Rebello véleménye szerint is túlságosan egybe mosta a keretjáték és a példabeszéd előadását, és így a stílus differenciáltságának hiánya némileg elhalványította a mű politikumát.

Az előadásról - ha Magyarországon látnám - legjobb akarattal sem írhatnék dicsérő kritikát. A rendező mindenáron meg akart küzdeni színháza szegénységével, és görcsös erőfeszítéssel, hagyományos festett kulisszával, díszes kapukkal, csillogóan dekoratív jelmezekkel próbálta a felidézett világ meseszerűségét, pompáját megeleveníteni. Nagy gondot fordított a külsőségekre, a kifejező maszkokra, a mozgalmas, hatásos világításra, a festett valóság színpadi hitelességére. De az előadás hitelét nem az aranyozott, kerekes kincsesláda, a színpad közepére gördített kunyhó teremtette meg, hanem néhány színész szenvedélyes, őszinte játéka. Gruse, akinek hangja talán nem szárnyal olyan erőteljesen, mint a mostanában itthon látott Gruséké, olyan naiv és tiszta parasztlány, hogy már csak ezért is meghat belülről átélt helytállása. A viharban való átkelését az adott szerény technikai lehetőségek maximális kihasználásával oldotta meg az előadás. Gruse helyben gyalogol a képzelt szélvészben, s mögötte a díszlet az, ami „halad". Es mégis, ezt a majdnem gyermeteg színpadi beállítást is hitelesíti Gruse mélyről fakadó hite, akarata. Az előadás helyenként zavaróan patetikus hangvételét is ő tudja feloldani. Amikor színpadi gyermekének szoptatás közben a popsijára ver, ez a gyengéd, valóságos anyai gesztus a maga ironikus naturalizmusával helyrezökkenti, földre hozza a jelenet hangulatát. A színpadkép ott válik erőteljessé, ahol a rendező lemond a naturáról, ahol a megkopott és érdektelen festett valóság helyett beéri a kifejező jelzéssel.

A messziről jött - portugálul nem értő, csak a darab alapján tájékozódó - kritikusban felötlik: így kellett volna az egészet, frissen, merészen, korszerűen előadni. De a nézőtéri reakciók kétségessé teszik a mi kritikai észrevételeink illetékességét. Mert a portugál diákok, színházhoz nem szokott, egyszerű emberek között ülve azt látom, hogy a közönség lélegzetvisszafojtva figyeli a létrán egyensúlyozó színészt, ám fölényesen derül, amikor a színpadon üres tányérból esznek. És minél látványosabb, harsányabb a színpadi cselekmény, annál elbűvöltebben mulat. Élvezi a harsány dobszót, a trombitát és még a tejszínhabkenegető bohózati sablonokat is.

Azután elhangzik a gyermek ügyében az ítélet, Gruse, a kisemmizett anya leejti a kezében tartott nehéz fémtálcát, és hirtelen felizzik a dráma. A jelenlevő közönség nem asszociál *a* Marat-Sade-ra, amikor *egy* színészt nyílt színen dézsában fürösztenek, nem háborodik fel egy meztelen fenék láttán, és nem zavarja a színpadi szalagok tarka libegése. A nézők láthatóan megörülnek, amikor felfedezik, hogy ugyanaz a színész több szerepben lép fel. Ez az egyébként zökkenőmentesen megvalósított kényszermegoldás a felismerés, a bennfentesség örömét kínálja a kezdő nézőnek. Ugyanakkor óriási koncentrációt és átlényegülési készséget is követelő teherpróbát jelent a színészeknek.

A drámát háromtagú zenekar és kórus kíséri. A feketetrikósok kommentárjai, remek, agitatív songjai hamisítatlan brechti hangulatot idéznek a színpadra és a nézőtérre is. Nagyrészt ennek köszönhető, hogy a krétakör-jelenetre szinte fel-nő, megérik a közönség - a kritikus is elfelejti korábbi aggályait.

Kétségtelen, hogy a Teatro Aperto jószándékú előadása minden lendülete, tehetsége ellenére magán viseli a portugál színház elmaradottságának jegyeit is, és sok tekintetben elmarad a világszínház mai követelményeitől. De jelentősége nem is a vitatható színházi kivitelezésben, hanem a vitathatatlan sikerben van: abban, hogy egy színházhoz nem szokott közönséget Brecht gondolataival ébreszt rá az átélt igazságtalanságokra, a maga problémáira, helyzetére, és arra, hogy „iszonyú a kísértés a jóra ..."

Kortársunk, Brecht

Lisszabon főutcájától, az Avenida Liberdadétól a térképen egy kőhajításnyira van a Teatro Cornucopiu. A valóságban kanyargós, zegzugos utcákon, dombnak fel vezet az út. S hogy ebben a labirintusban mégis célhoz érjenek a nézők, a fiatal színház legötletesebb plakátja - egy felnagyított térkép - segít, amely az oda vezető utat mutatja.

A Cornucopiu magját alkotó profesz-

szionista társaság két esztendővel ezelőtt minden támogatás nélkül kezdte meg a munkát. Az első bemutatók után a Gulbenkian Alaptól (a portugál kultúra örmény származású, Londonban élt mecénásának nevét viselő kulturális intézménytől) sikerült némi támogatást szerezniük. Április 25-e után pedig ők is rákerültek szubvencióval támogatott színházak listájára. Valójában a szubvenciót folyósító művelődési minisztérium azóta sem sokat törődött az együttessel: egy érdeklődő külföldi szakembernek még a színház címét sem tudták megadni. Az állami támogatás az infláció tombolása idején háromízben csökkent, de a színház Jorge Silva Melo rendező szerint kezdi megtalálni helyét a kulturális életben.

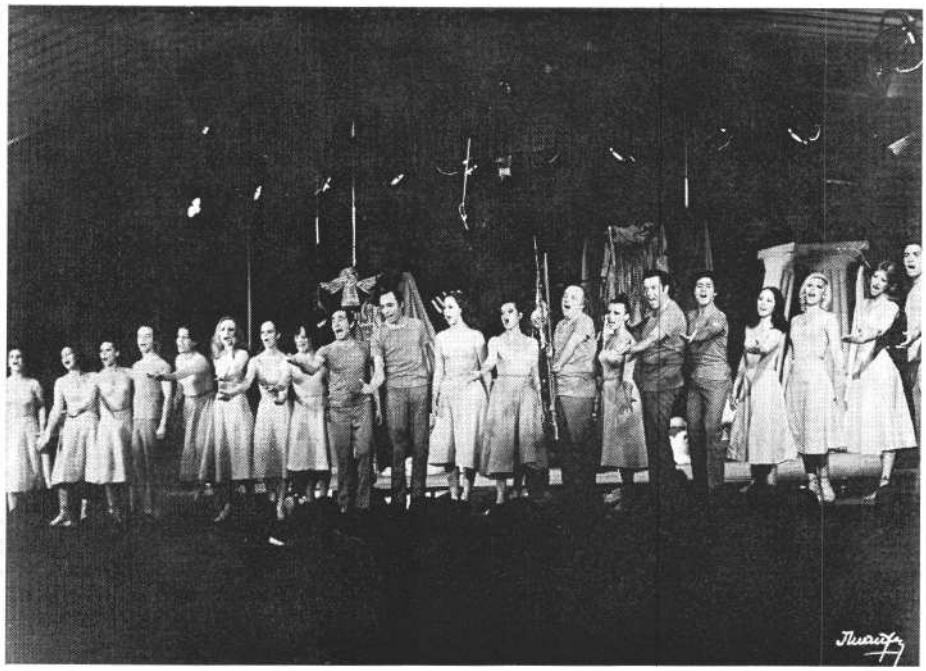
Jorge Silva Melo, az együttes egyik alapítója és jelenlegi vezetője, Angliában filmrendezést tanult, főiskolai szinten. Hazatérése után választotta művészi kifejezési formájának a színházat. Hivatása szerint rendező, de a színház több produkciójában játszik is. Mint elmondotta, nem olyan nagy az együttes, hogy erre ne lenne szükség.

– Kezdettől fogva magasra emeltük színházunkban a mércét: tavaly is Brechttel nyitottunk. Az idén azután még nagyobb fába vágtuk a fejszénket. Egy három darabból álló drámaciklust terveztünk, amelynek a most előadásra kerülő *Dobszó az éjszakában csak egy* része. A ciklust a kispolgárság színpadi kritikájának szántuk. Tehát nem a szerző, hanem a téma az, ami profilt ad ennek a vállalkozásnak.

– *Szívesen hallanék erről többet.*

– A mai politikai helyzetben Portugáliában megnőtt a kispolgárság szerepe. Az erők polarizálódtak, és egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a középrétegeken rengeteg múlik. Politikai, társadalmi szempontból sokszor úgy tűnik, hogy a kispolgárság a mérleg nyelve. Éppen ezért szeretnénk ráébreszteni a kisembereket a maguk valódi helyére, érdekére. És valljuk, hogy ez a bonyolult politikai probléma a munkás- és értelmiségi néző számára sem lehet közömbös. Ezért választottuk előadásra Gorkij *Kispolgárok* című drámáját, Brecht *Dobszóját,* és ezért tűzzük műsorra *A kispolgár esküvője* című darabját is.

A Cornucopiu színházaz elmúlt szezonban négy, az idén pedig már nyolc bemutatót tart. Tervei között szerepel Ödön von Horváth egy darabja, Wedekind *Luluja* és a Woyzeck.



A revista finálója

Szeretnénk elérni, hogy a közvélemény is számon tartsa a munkánkat. A kritikára nem lehet panaszunk, kezdettől szövetségesünk. A közönség is támogat, de azért azt érezzük, hogy nem szokta meg a rendszeres színházba járást. Egyáltalában nincs hagyománya például Lisszabonban a repertoárszínháznak. Ahogy a közönség meghallja egy új bemutató hírét, eleve lemond az előző darabról. Most először kísérletezünk párhuzamos játékkal. Ez azt jelenti, hogy épületünkben Brecht drámáját, a Német Kulturális Intézetben pedig Kroetz *Felső-Ausztria* című darabját játsszuk. Nemcsak a bemutatók száma nőtt, de a próbaidőszak is. Most már eljutottunk oda, hogy egy-egy bemutatóra két és fél hónapig készülhetünk, méghozzá napi hathét órás próbákon.

Cristina Reistől, a színház fiatal díszlettervezőjétől tudom, hogy a társulat tagjai szinte egész napjukat bent töltik a színházban. A kollektíva demokratikus szelleme, lelkesedése és ügyszeretete a munkamegosztás flexibilitásában is jelentkezik. Cristina nemcsak tervez, de ha kell, részt vesz a jelmezek elkészítésében is, az egyes darabokban nem szereplő színészek pedig nemegyszer világítanak. A tagok fizetése egységes: az állami bérminimumnak mindössze kétszerese. Ez egyébként a színház megrendült anyagi helyzetének következménye, és összefügg azzal, hogy a kollektíva úgy döntött: inkább lemond a fizetésemelésről, plakátok és műsorfüzetek árusításával, a saját kezelésű büfé jövedelmével pótolja a színház költségvetését, de ragaszkodik a Cornucopiu viszonylag olcsó - 40 escudós helyáraihoz. Ezt már csak azért is fontosnak érzik, mert törzsközönségük nagyobbik része fiatal.

A színház konstrukciója és berendezése egy amerikai off-off Broadway félamatőr együttes otthonára emlékeztet. A kopár, rideg hodályban ácsolt faemelvény - félig lépcső, félig pad - helyettesíti a széksorokat. A nyitott színpadot valamiféle salakszerű anyaggal szórták fel, és a földön fehér porból Brecht második drámájának jelmondata rajzolódik ki: „Ne bámuljatok olyan romantikusan."

A színpadon játszódó történet elég szimpla. Anna, a polgárlány, holtnak hitt vőlegényét feledve, mással készül kézfogóra, amikor váratlanul, szinte kísértetként betoppan Andrej. A sokat próbált, afrikai fogságból szabadult fiú a városban uralkodó zavaros politikai szituációban, az érlelődő, kirobbanó Spartacus-forradalom hangulatában válaszút elé kerül. Az egyik oldalon a további küzdelem, a forradalom és a hűség. A másik oldalon viszont a régóta nélkülözött idill, a szerelmi boldogság, a magán-élet ... „Testem a csatornában rohadjon el, hogy eszmétek a mennybe jusson?" - teszi fel a hős a végletesen kiélezett, keserű, ám az adott politikai konstelláció-

ban aktuális kérdést. A dráma egy meglazult eresztékű tegnapi világ ma is érvényes társadalmi keresztmetszetét kínálja. Ellentétben a némileg megszépített, meglágyított, kirobbanó sikerű *A kaukázusi* krétakörrel, ez az előadás meglepő keménységgel, kristálytisztán és élesen exponálja a kérdéseket. A színészi teljesítmény eléggé egyenetlen. Andrej játéka markáns és erőteljes, mindvégig előtérben tartja a brechti gondolatot. Anna játéka viszont túlságosan teátrális, szépelgő, nála érződik legjobban, hogy egy más szellemű és szemléletű társulatból szerződött át a Cornucopiuba. Ennek az előadásnak az igazi főszereplője a rendező.

Jorge Silva Melo teremti meg a brechti történet atmoszférájának telítettségét és lenyűgöző változatosságát is. A kispolgári családban uralkodó üresség, a családtagok egymáshoz való viszonyának tartalmatlansága, a jellemrajzokban lappangó, helyenként felfokozott irónia megértéséhez nem kell nyelvtudás. Az idillt kettéhasító szirénahang, a gramofonmuzsikát túlharsogó fegyverropogás, a forradalom feszültségét és a történelem órájának ritmusát is érzékeltető metronómketyegés, majd az ezzel feleselő s végül mindent túlharsogó dobszó, olyan akusztikus töltést adnak a drámának, ami felfokozza a vázlatos szöveg-könyv drámaiságát. A forradalom pátosza és keserve egyszerre jelenik meg a színpadon. A Spartacus-küzdelem nem dőlt el, és az ár, amit a forradalmárok fizetnek, iszonyatos.

A rendező szabadon és bátran bánik a térrel is. Az első felvonás tárgyakkal lehatárolt kispolgári otthona a továbbiakban kitágul. Hatalmas, levegős tér nyílik előttünk, a színpad és a közönség között megsokszorozódik a távolság, s a messzire szakadt játék húzza-vonzza a tekintetünket. Festett kulisszák helyett itt dekoratív, modern hátteret látunk. A színpadi sötétben megnő a fények, lámpák, neonok, gyertyák szerepe. A forradalom felzaklatta utcakép mindenfajta naturalista részletezés nélkül bontakozik ki. Szállongó röpcédulák jelzik a történelmi kor és a küzdelem utcai képét. A cselekmény előrehaladtával azután a rendező meghökkentő nagyvonalúsággal lemond minden hagyományos világításról. Az általa alkalmazott gyertyafény továbbra is látványos és hangulatos, ám-de a színészi arcjáték megvilágítására teljességgel alkalmatlan. Amikor ennek a szokatlan, Brechtnél szinte stílustalannak tűnő effektusnak az okát tudakolom, Melo így felel :

- A modern színház Brecht előtt rosszul használta a fényeket. Brecht éles, fehér világítása, világossága lázadás volt egy rossz színházi hagyomány ellen. A mi előadásunk, amely magán viseli az expresszionista film stílusjegyeit is, voltaképpen a brechti módszer abszolutizálása ellen lázad, hitünk szerint az író szellemében. Szeretnénk elérni, hogy a látvány és a hang között kiéleződő konfliktus még erőteljesebben hangsúlyozza a dráma mondanivalóját.

Melo az eszmeiség aláhúzására nem riad vissza a jó értelemben vett teatralitástól. A röpcédulák színpadi felhője, a vörös zászló hullámzása, a puskagolyó süvítése számunkra talán túlságosan direkt kifejező eszköznek tűnik. De a szín-háztól két sarokra, a lisszaboni utcán is ott láthatók még az öles választási plakátok, a mindent elborító forradalmi jelszavak. Portugáliában még nem dőlt el a forradalom ügye. Es ebben a minden naturális eszközről lemondó, hatásos és aktuális előadásban mintha politikai döntés szertartását celebrálná a társulat. A fiatal közönség tomboló tapsában is ennek a választásnak a tudatossága, politikai elkötelezettség érződik.

Új tartalom, régi keretben: a „revista"

Tudtommal a hazai dramaturgiai kézikönyvekben sem szerepel, pedig a revista leginkább hagyományos színpadi műfajnak tekinthető. Portugáliában a múlt század közepén honosodott meg, és rendszerint az esztendő végén került bemutatásra. Afféle visszatekintés, krónika volt ez, amelyben változatos keretek között, jellegzetes, énekes, szatirikus jelenetekben idézték fel, mi történt az elmúlt hónapokban. A műfaj szabályai szerint alakított, laza szerkezet azonban inkább csak keret, amelyet a revista társulata tölt meg eszmei-politikai tartalommal. A novemberben műsoron szereplő három lisszaboni revista közül L. F. Rebello a Teatro Adoque produkcióját ajánlotta figyelmembe. Egyértelműbb és bátrabb is, mint az ide-oda kacsintgató vagy éppen reakciós revisták, és sikere ennek az eszmei elkötelezettségnek, valamint a produkció művészi kivitelének, áradó ötletességének köszönhető.

A Teatro Adoque szegénysége éppen olyan szembetűnő, mint a többi társulaté: a fűtetlen barakképületben a trikóra vetkőzött színészek maguk árusítják előadás előtt a műsorújságot. Ez a színlap azonban kivitelezésében, tarkaságában és ötletességében nem emlékeztet a társulat anyagi gondjaira.

A megértés nehézségeibe ezúttal már a produkció címének feljegyzésekor beleütköztem. *A Grande Cegada* azért lefordíthatatlan, mert a népi színjátszás egy másik, közismert portugál hagyományára utal. Mintha betlehemesek vagy a busók művészetét próbálnám általános színházi érvényűvé tágítani. A Cegadában jellegzetes portugál figurák egy csoportja jelenik meg - a feketeruhás fado-énekes, a szerszámait cipelő asztalos, az egyenruhás rendőr, meg a halaskofa -, akik együtt kommentálják a színpadi produkció láncszemeit. Afféle összeverődött csoportnak látszik ez, amelynek tagjai az utcán hányják-vetik meg, hogy mi történt a városban. Az egyes számok közvetlen politikai tartalma néhol ön-magáért beszél. Salazar, Spinola vagy Soares karikatúráját lehetetlen volt fel nem ismerni. És ahhoz sem kellett tolmács, hogy mi történik, amikor valaki a szemétládából előkotor, felpróbál egy horogkeresztes rohamsisakot, és hozzá *egy* könyvet is talál, amelynek fennhangon szavalt frázisai minden élőlényt elriasztanak, elkergetnek a közelből . . . (A szavakat nem értettem, de eszembe jutott: a Rossió tér közelében egy könyvesboltban Hitler *Mein Kampfját* láttam - portugál fordításban!) Az egyik szám félreérthetetlenül a titulusokat, a rangkórságot gúnyolja, a másikban a cigány tenyér-jós vizsgálja a rendszer vezető politikusainak tenyerét. Á közönség nem várja ki még a mondatok végét sem: lépten-nyomon beletapsol a szövegbe.

A kabaré hangulatú, song-szerű kommentárokkal összefűzött számok után (számomra váratlanul) egyszercsak Kurázsi mama vonul át szekerével a színpadon. Az anya és három gyermekének lassított menete, stilizált mozgása a félelem atmoszféráját közénk varázsoló hallgatása, rebbenő tekintete azonnal megragad. Bár elvi-gyakorlati ellensége vagyok minden zanzásított produkciónak, drámakivonatnak, a brechti mű énekes keresztmetszetének, a néma Katrin hősi halálának elementáris hatása alól én sem vonhatom ki magam. 1)e a revista nem hagy időt a megrendülésre. A Brecht-dráma víziója után rögtön pezsgő, vidám zene harsan fel, és a színpadon ágáló, hőbörgő maszkos figurák harsány politikai vitája még a zenekar tagjai körében is nevetést ébreszt. Mi történne, ha Salazar visszajönne? - erre a kényes kérdésre az

együttes tagjai vérfagyasztóan csípős választ fogalmaztak. (A többesszám azért is jogosult, mert a revista számainak nagy részét a társulat tagjai együtt írták, s a próbákon a szereplők csiszolták véglegessé.)

Az Adoque ideiglenes barakképületében fagyoskodó nézőközönségének (tudtommal) egyetlen tagja sem ment haza a szünetben. Ismeretlen nézők összenevettek a széksorokban, egy-egy alulról jövő közbeszólásnak ugyanakkora sikere volt, mint a színpadi poénoknak.

A Cegada verbális közlendői részben közvetítő, tolmács útján jutnak el hozzám. De vannak a revistának hagyományosan vizuális, fordításra nem szoruló motívumai is. Az egyik jelenetben például eleven, maszkos marionettfigurák idézik fel a portugál társadalom tegnapi hierarchiáját. A bíró, a rendőr, a pap, a földesúr és az angyal szárnyú cselédlány együttese egy létra körül helyezkedik el, s ki-ki a maga terhét cipeli. Míg azután

létrafokokra telepedő szereplők közül egyszercsak felpattan valaki: az angyal szárnyú, angyal arcú cselédlány fellázad, botjával szétüt elnyomói között, és emberré válik. A közönség megint képtelen kivárni a sztori kimenetelét, máris beletapsol. Végezetül különböző kabarétréfák és songok után egy Chaplin-parafrázis következik: a XX. század nagy mítosza itt a mese szintjén jelenik meg. És újra feltűnik, milyen remek karakterszínészek játszanak a Teatro Adoqueban.

Akik képesek arra, hogy századunk irodalmi és filmmitológiáját, annak eszmei gazságát a legszélesebb nézőközönségnek tolmácsolják.

Előadás után Ermelinda Duarte színésznővel beszélgetek. Tőle tudom meg, hogy az agitációs színháznak ez a népszerű fajtája hébe-hóba a fasizmus alatt s jelentkezett, de igazi virágzása csak a közelmúltban következett be. A közönéget a színház közvetlen politikumán ívül eszközeinek változatossága vonzza. Hogy itt revüt és drámát, poézist és poént együtt kínálnak. A társulat helyette nem sokban különbözik a Brechtet játszó fiatalokétól: közös erőfeszítés, kollektív munka, anyagi gondok és ígéretes sikerek , .

Ez jellemzi a küzdő színházért vívott küzdelem résztvevőinek mindennapjait. Fél évszázad mulasztását, bűnét nem lehet két év alatt behozni. De tucatnyi beszélgetés és három színházi este után úgy érzem: színház születik Portugáliában.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

A „másik" angol színház, a fringe

Az egyik angol színházról elég rendszeresen értesül a magyar olvasó. A Royal Shakespeare Company esetében pedig nemcsak értesül, hanem vendégjátékok jóvoltából személyes találkozásra is adódik lehetősége nagynéha. Az „egyik angol színház" a nagy nevű társulatok, a Nemzeti, a Royal Court, a West End világa. Rendezőire gyakran hivatkoznak a kritikusok, színészeit ismerjük angol filmekből és tévéjátékokból. Az írók magyar karrierje már kevésbé nevezhető szerencsésnek. Valami furcsa válogatási szemlélet úgy hozza magával, hogy a könnyen emészthető, egyéni vonásokat csak módjával viselő szerzők viszonylag gyorsan színpadjainkra kerülnek. Az érdesebb, világnézettel is rendelkező drámaíróknak viszont jó szerencséjük van, ha hosszú évek múltán legalább könyvalakban a magyar közönség kezébe jutnak.

Ezúttal nem a többé-kevésbé „hivatalos" színházi világnak újabb híreiről, gondjairól szeretnék beszámolni. Inkább az angol színház határvidékén kalauzolnám az olvasót. A „fringe" bozótosában, amelyről eddig tényleg édeskeveset hallottunk. (*A fringe* szó eredeti értelme szegély, de jelent külvárost is.)

Előzmények

A kísérleti színház őstörténete meglepően szegényes. A két háború között, amikor - főleg a húszas években -- Németországban, a Szovjetunióban, de a cseheknél és a lengyeleknél is virágzott az avantgarde, Londonban mindössze két színház működött, a Mercury és a Gate, ahol néhány modernista törekvésű költő, W. H. Auden és Christopher lsherwood verses darabjait is bemutatták. De ezek teljesen periférikus előadások voltak, a kommersz színház egyeduralma még sokáig töretlen maradt. A „jobb emberek" a Shaftesbury Avenue-re jártak színházba, a munkásosztály pedig a music hallban egy korsó sör, hirtelen sült marhaszelet mellől nézte a varieteműsort.

Nem javult sokat a helyzet az 1945 utáni első két évtizedben sem. Társulatok alakultak, majd rövid pályafutás után cl is tűntek. Ezekre a rövid életű színházi klubokra ma már csak a színháztörténészek emlékeznek. Mégis említést érdemel munkájuk. Abban az időben még érvényben volt a színházi cenzúra. A királyi főkamarás - arra hivatkozva, hogy egy-egy dráma rendkívül durva vagy homoszexuális jeleneteket tartalmaz - megtilthatta nyilvános színházi előadásukat. Igy a „rázós" darabok zárt, tagság-hoz kötött színházi klubokban kerülhettek csak színre. A mai, szinte korlátlan engedékenység Londonából visszanézve jóformán hihetetlen, hogy 1956-57-ben *a Macska a forró háztetőn* és a *Pillantás a hídról* első angliai bemutatói is zártkörűek voltak. A színre vitt darabok között kevés hasonló jelentőségű akadt. A pop-kultúra első fecskéi, a teddy boyok, Elvis Presley és James Dean ihlették meg a legjobb írókat. Arthur Miller 1956-os londoni látogatása után még *úgy* látta, hogy a „fringe" legnagyobb „ része „az élettől hermetikusan elzárva" folyó üres kísérletezés, játék a formákkal.

A változást, a fellendülést hozó vérátömlesztést két, Angliába települt fiatal amerikai, Jim Haynes és Charles Marowitz hajtotta végre. 1963-ban, a hivatalos edinburghi művészeti fesztivál idején egyikük megalapította az azóta világhíressé nőtt Traverse Theatre Clubot, másikuk pedig színpadra állította az első angol happeninget. Óriási feltűnést keltettek, nyomukban hetek alatt egész sor alig ismert avantgarde amatőr csoport tanyázott le a skót fővárosban. Hamarosan a fesztivál igazi érdekességét már nem a világhírű zenekarok koncertjei, hanem a padlások, pincék, raktárak hirtelen fel-tűnt csodabogarai, a kísérleti színtársulatok jelentették.

Az 1963-as ellenfesztivál láncreakciót váltott ki. Nemcsak addig ismeretlen, megszállott amatőrök kerültek a figyelem középpontjába. Kiderült, hogy a hivatalos angol színház nem egy jelentős egyénisége szintén nem akar a régi keretek között dolgozni. Nem elégszik meg többé a jól megcsinált előadás hagyományos módszereivel. Gyökeresen újat akar, tartalomban, kifejezési formában egyaránt. Még abban az évben színre került egy kelet-londoni munkásnegyedben joan Littlewood Ó, *de bájos háborúja.* Ez volt az első előadás, amely a megszokott andalító zenés komédiázást a háború brutalitásának valódi képeivel váltogatta s szervezte felkavaró, sokkoló hatású montázsba.

Peter Brook a következő évadban Charles Marowitzcal együtt megindította a „kegyetlenség színházát". Ezzel az angol „fringe" lovaggá üttetett, tagja lett egy cseppfolyós, állandóan születő és el-haló szervezetnek.

Az első öt évben, 1963-68 kötött sok elmaradást pótolt a „fringe". A kommersz színház angolcentrikus műsorpolitikájával ellentétben a város peremén az európai és amerikai avantgarde legjobb alkotásai kerültek színre. Marguerite Duras, Peter Weiss és a többi európai - angol társulatok előadásában. Az amerikaiak eljöttek maguk. Akkor járt itt a Living Theatre, a La Mama (a *Tom* Paine-nel), Chaikin Open Theatre-ja a *Hurrá Ame*rikával. Erre a korszakra esik a Bread and Puppet (Kenyér- és Bábszínház) és Grotowski társulatának vendégjátéka is.

Bármilyen termékenyítő hatású volt is a külföldi darabok és társulatok megismerése, jelentőségük mégis jóval kisebb, mint a történelmi eseményeké. A második fordulatot, a teljes önállósodást 1968 hozta meg.

A vietnami háborúval kapcsolatos egyetemi összetűzések Kaliforniában, a lángoló néger gettók fáklyafénye, a prágai válság, a párizsi barrikádok éppúgy formálták a kis társulatok világnézetét, mint az éppen akkor elmélyülő északír tragédia, a meg nem oldódó hazai ellentmondások, a Munkáspárt megalkuvó reformizmusa.

Kiáltvány helyett

Ha a „fringe" nem Angliában születik, bizonyára egységes mozgalom lesz belőle. És ha az angol nyelv nem utálná annyira a felszólító módot, a felkiáltó jelet, most bemutatásként idézhetnék a mozgalom kiáltványából. Dehát Angliában vagyunk, meg kell elégednünk néhány példával és azok óvatos tanulságaival.

Az elmúlt évtizedben mintegy százötven társulat szerveződött. (Ezek egy része már meg is szűnt, vagy új formában folytatja munkáját.) Egyetlen közös vonásuk a tagadás. A hivatalos színházi körök gúnyosan úgy fogalmazzák ezt meg, hogy a „fringe" tagadja azt a társadalmi rendet, amelytől a fennmaradásához szükséges pénzt kapja. Jól hangzó paradoxon. Csakhogy a valóság az, hogy igazságosabbak vagyunk, ha megfordítjuk a gúnyos megállapítást. Valójában a „fringe" művészei „szubvencionálják" a művészetet. Ahelyett, hogy más, sokkal biztosabb megélhetést nyújtó pályára mennének, lelkük, erejük legjavát adják a színháznak, minimálisnál is alacsonyabb gázsiért.

Akármilyen nehéz, szeretik csinálni. Mert a „fringe" életformát jelent. Stephen Rea, aki egy kis társulatból került az Old Vicbe, azzal magyarázza ezt, hogy jó a szellem. Mindenki mindent csinál. Nem a rendező dirigál, hanem együtt találják ki az előadást. A rendező legfeljebb első az egyenlők között. És mindenki mindenbe beletanul. A darabírástól a díszletfestésig mindenbe. Mert a „fringe" írói még nem adják a gőgös mindentudót. Boldogok, ha a színész a darabhoz hozzáteszi a maga tapasztalatát, ötleteit is. Most a Nemzetiben? Jól fizetett alkalmazott, nem kérik, hogy munkaidején kívül bármit is csináljon a színház számára. Megmondják, mi a teendő, ő elvégzi legjobb tudása szerint. És bár nem engedheti meg magának, hogy visszamenjen valamelyik külvárosi kocsma emeleti különtermébe bagóért játszani, fájó szívvel gondol vissza az ott töltött időre. Az volt a teljes élet. Mert ott azt csináltak a színpadon, amit ők tizenvalahányan akartak. A szellemi függetlenség, az önálló színházcsinálás öröme megérte a sok lemondást. Azért nem könnyű elhatározás az, hogy az ember tartósan lemond a családalapításról, arról, hogy legyen otthona, karrierje. Miért ? Mert Angliában huszonháromezer színházművészt tartanak nyilván, pedig az országban mindössze ötször annyi ember él, mint Magyarországon, ahol ezer hivatásos színész sincs. Karrier szempontból tehát csak vesztegeti az éveit az, aki kitart a kisszínházi kommunaéletmód mellett. Legfeljebb minden tizedik embernek sikerül végül is a hivatalos színházba bejutnia.

Hivatalost mondok, nem hivatásost. Angliában csak az eredmény érdekes, nem a főiskolai diploma. Aki a színháznak szenteli az életét, akkor is színházművész, ha csak filléreket keres egy szegény kerület munkásklubjának komédiásaként.

Hogyan lesz valakiből „fringe" színész? Az ide vezérlő motívum kétféle lehet. A színház szerelme, valamely társulat ügye iránti odaadás, vagy (de lehet, hogy és) a befutás reménye, hogy egy jó alakítás után mégiscsak szerződést ajánl egy nagy színház. Ez tehát arra is válasz, hogy milyen társadalmi rétegből toborzódnak a társulatok. Mindenünnen. Egyetemet végzettek, állástalanok épp-úgy vannak köztük, mint biztos polgári megélhetést föladó, elszánt fanatikusok. Elég sokan mondják, hogy „Amerikából jöttem". Ezek között a legismertebb Robert Patrick, *a Kennedy gyermekei* írója, aki - bármilyen hihetetlenül hangzik - több *száz* darabot írt a hatvanas években az Off-Off-Broadwayn. Aztán amikor a New York-i undergroundnak befellegzett, sokadmagával ő is áttelepült Londonba, s egy kiskocsma fölötti hónapos szobában folytatja szegénylegény életét.

A „fringe" titka és varázsa az, hogy nem intézményesíthető. Mindig önkéntességi alapon szerveződik, lényege a kollektív munka és döntési jog. Mihelyt valamelyik társulatot jó eredményei nyomán az állam vagy egy magánmecénás fölkarolja, kiszáll belőle a lélek. Ahogy vezetőt, adminisztrációt kapnak, azonnal elillan a régi közösségi szellem, ugyanazok a problémák jelentkeznek, mint egy gyárban vagy hivatalban - vagy éppen egy nagy színházban.

Kiké a „fringe"? Mindig egy-egy kisebb közösségé, sohasem a többségé. Dehát melyik színház és a világ milyen táján nevezhető a többség művészeté-nek? Mindenesetre a „fringe" társulatok fáradhatatlanul járják az ország legtávolabbi sarkait is, csakhogy szélesítsék hatósugarukat.

A teljes igazság még egy megjegyzést kíván. A „fringe" társulatok egy része részesül némi állami támogatásban. Itt dolgozik a szakma több mint fele. És a „fringe" a Művészeti Tanács színházi szubvenciójának négy százalékát kapja. Ahogy mondani szokás : ez az éhenhaláshoz sok, a fennmaradáshoz kevés.

Színház - ebédre

Nyolc éve történt, hogy az Interaction nevű társulat egyik vezetőjének, Ed Burmannak feltűnt, mennyi ember lődörög céltalanul a hosszú, legalább másfél órás londoni ebédszünetben. Mi lenne, ha ezek az emberek nem a galambokat etetnék a Trafalgar téren, vagy a parkokban és a Temze-parton sétálnának, hanem színházat néznének. A játékhely kézenfekvő : az angol ember nem eszik kiadós ebédet. Többnyire munkahelye közelében valamelyik *pubba* tér be, s egy korsó sörből, néhány szendvicsből már ki is telik a déli étkezés. Tehát *a pubban* kell játszani.

Az ötlet forradalmi volt, a megvalósítás már sokkal kevésbé. Nem is lehetett. A színészek és a rendezők koldusszegények. Azok játszanak ebédidőben, akiknek máshol már nincs helyük. Azokat az

írókat, akiknek máshol még nincs nevük. És olyanoknak, akik mint banktisztviselők, hivatalnokok, a középosztály konzervatív nézeteit vallják. Az ötödik korlátozó tényező az idő. A terjedelem nem haladhatja meg az egy órát.

Mégis, az évek folyamán kialakult a műfaj. Afféle színházi gyorsírás, minden jellemrajzzal való pepecselés nélkül. Az írók az újságkarikaturisták túlzásaihoz hasonló módon utalnak a lényegre, gyorsítják a megértést. Így aztán egyszer úgy érzi az ember, mintha Vitéz László élő bábszínházát látná, máskor meg színpadi képregénynek tetszik a cselekmény. Az óhatatlan leegyszerűsítések ellenére akadnak kis remekművek is, melyek közül már nem egy talált utat a BBC rádió, sőt a televízió műsorára is.

A műfaj legismertebb írója john Grillo. *Egy szegény ember története* című monológjában egy nyilvános vécében megesett bizarr eseményekről számol be. Conrad Bromberg *Dr. Galley-jében egy* pszichológus diákjainak esettörténet formájában adja elő házassága rombadőltét. Az 1975-ös nehéz esztendőben csak a nagyobb hírverés, a harsányabb színek tartották életben ezt a formát. A legismertebb sohói pub, az Ambiance például az egész turistaidényben a homoszexuálisok problémáit boncolgató írásokat tűzött műsorra.

A „lunchtime" színész szenvedi meg legjobban az évszakonkénti közönségingadozást. Á csúnya őszi, téli hónapokban nyolc-tíz helyen is játszanak. Szép időben, tavasszal ez a szám leesik négyre-ötre, s a pub előtt folyó pár perces, megalázóan olcsó becsali játékkal tudják csak elegendő számú turista és csellengő londoni kíváncsiságát fölkelteni.

Jelenet **a Pip Simmons-társulat An die Musik című előadásából**

A társadalom hullámhosszán

Az angol színház magyar ismerői körében makacsul tartja magát az a nézet, hogy a „fringe" afféle színes, bolondos hippi színház, tele zavaros fejű fiatalokkal, akik feltűnési viszketegségben képtelen zagyvaságokat ötölnek színpadra. Ezért „fringe" irodalom nincs is, vagy ami akad, az érdektelen.

Ami az e képzelés formai részét illeti, való igaz, hogy a „fringe" színtársulatok legtöbbje keresi a zajos feltűnést. Minél meglepőbb formában kínálja valaki a portékáját, annál biztosabb, hogy fölfigyelnek rá. De az Oxford Streeten sem biztos, hogy a legjobb rock vagy soul zenét sugárzó, legötletesebben berendezett butikban kapható a legjobb áru. A színházi hangulatkeltés valóságos enciklopédiáját lehetne megírni a külvárosi színpadok adta példákból. Nyílt lángon sülő bárányhús, keleti fűszerek illata a bárhelyiségben, étel-ital a nézőtéren, gyalulatlan lócák, itt-ott marijuana, hasis édeskés füstje, rikítóan kifestett homoszexuálisok, színesbőrűek, beavatási szertartásként a jegyszedő/nő átölelve vezet a helyünkre stb. Mindez olyan megszokottá, konvencionálissá válhat, hogy egy idő után a hiánya jobban feltűnik, mint a megléte.

Sokkal fontosabb a „fringe" irodalom kérdése. Az elmúlt tizenhárom évben bemutatott darabok száma több ezer. Ezek közül csak évente két-három jutott el a belvárosba. Éppen azok, amelyek nézeteikkel, formájukkal leginkább számíthattak arra, hogy a középosztály befogadja őket. A szelekció részben osztályszempontú, részben pénzügyi megfontolások alapján történik. Például john Mc Grath marxista drámaíró *Halak a tengerben* című drámája bármennyire remek körkép az 1975-ös Angliáról, nem juthatott beljebb a kelet-londoni zsinagógából átalakított Half Moon Theatrenál. Ha egyszer nincs olyan West End-i színháztulajdonos, aki üzletet szimatol benne, akkor nincs előadás. *A Halak a tengerben* munkásokhoz szólt (végig is turnézták vele a közép-angol iparvidéket), olyan kérdésekről, amelyek a munkásságot érintik. A nagy külföldi cégek meneküléséről, a nyomukban támadó munkanélküliségről, a gyárfoglalásról. Mondanivalóját, hogy a munkásság a gazdasági harcot fejlessze politikai harccá, nem kétséges, hogy kevesen teszik magukévá London belvárosában.

Az utóbbi évadok két befutott „fringe" darabja: *a Kennedy gyermekei* és a *Betűrend.* Az első sikerének magyarázatát abban látom, hogy népszerű formában vázolta föl az amerikai fiatalok világát a 60-as években, s egyúttal le is zárta a nosztalgiasorozatot az angol színpadon. Amerikáról szól, van benne egy csipetnyi egzotikum is, és címében karizmatikus nevet hordoz.

A Betűrend egy vidéki újság szerkesztőségében játszódik, s ez máris biztató előjel lehetett a producer szemszögéből. Angliában ugyanis három témáról lehet minden mennyiségben írni: a hadsereg, a sajtó és a kórházak életéről. A történet egy mulatságos küzdelemről szól. Egy rendetlen könyvtárosnőt „megdönt" rendszerető kollégája. Ám amikor a káoszt fölváltja a rend, kiderül, hogy a lap csődbe jutott. A dráma sikere összefügg a Scottish Daily News című lap valóságos kálváriájával, s azzal is, hogy az angolok a lelkük mélyén imádják a

rendetlenséget. Sajátos katarzist vált ki a nézőből a befejezés: „Érdemes annyira erőlködni? Így is, úgy is csődbe jutunk."

A „fringe" drámaírók másik kiútja az ismeretlenségből: az állami szektor. Az esély ugyanolyan csekély - mindössze évi néhány darabról lehet szó -, de az anyagi megfontolások kevésbé döntőek. A McGrath melletti másik élvonalbeli marxista, Trevor Griffiths így egymás után két darabbal is szerepelhetett. *Mennyi derék ember* című drámáját a Nemzeti mutatta be. Egy munkáspárti képviselő élet-útját villantja fel egy tévéinterjú keretében. Az interjút az teszi izgalmassá, hogy a beszélgetésben részt vesz fia is, aki mint marxista egyetemi előadó egészen másként értelmezi az apja által előadott angol történelmet, s ennek megfelelően tesz csípős megjegyzéseket. Másik drámáját a Nottingham Playhouse adta elő, amely pillanatnyilag a legnívósabb vidéki színház. *A Komédiások* egy esti színiiskolában játszódik. A hallgatók két pártra szakadnak. Az egyik csoport hangadója szolgálni akarja a közönséget, azt kívánja adni, amit várnak tőle. A másik véglet nem ismer megalkuvást, csak az igazat hajlandó a színpadról kimondani. Ezek után természetes, hogy a vizsgaelőadás után a zsüri kit vesz fel az Equitybe, a színészek szervezetébe.

Kevesen válnak országosan ismertté, még kevesebben juthatnak nemzetközi hírhez. Á politikailag tudatos, a társadalom helyzetét elemző „fringe" írók egy része nem is vesz részt az irodalmi hír-névért folyó versenyfutásban. Ehelyett vállalja egy kisebb közösség, gyárváros, lakótelep írójának tisztét. Abban a nyelv-járásban ír, azokról a kérdésekről, amelyek közvetlen környezetét jellemzik.

Mindenféle játék

Közönséggyalázás, erőszak, szex, anarchia, álomszínház, politikaundor s még sok más motívum is vezérli a társulatok munkáját, nemcsak a közéleti érdeklődés. Mindezekről beszámolni - még futólag is csak könyvben lehetne. Egészen külön téma a több millió bevándorlónak játszó színházi hálózat. A négerek, a görögök és a lengyelek nemritkán mutatnak be olyan produkciókat, hogy az országos sajtó is hírt ad előadásaikról. Ezek rendszerint szigorúan speciális darabok, egy bizonyos közönségnek. Bár a dolog nem mindig úgy sül el, ahogy a társulat elképzelte. Tavaly nyáron egy dél-londoni szegénynegyed ütött-kopott színpadán kis agitprop társulat adott elő egy eléggé összetákolt, elnagyolt művet az 1926-os sztrájkról. A jeleneteket pol-beat dalok követték s kötötték össze a mai gazda-sági válsággal. Érezhető volt a szándék: politikailag iskolázatlan közönséget akartak fölvilágosítani a társadalom mozgástörvényeiről. Azon az estén azonban, mikor a szokásos előadás utáni színésznéző ankét elkezdődött, kiderült, hogy a nézők az utrabalos politikai nézetek teljes spektrumát képviselik. Szegény színészek, mikor rájuk zúdultak a Mao-, Trockij- és Regis Debray-idézetek, alig tudták elmagyarázni, *hogy* ők azt hitték, inasgyerekeknek fognak játszani, elnézést a szimpla tálalásért.

Egyetlen előadást említek csak meg a mindenfélék közül. A világ-hírű Pip Simmons társulat *An Die Mu*sikját. Simmons amerikai születésű, évtizede Angliában él, az USA-ban a néger George Jacksonról, az NSZK-ban a Baader-Meinhof csoportról mutatott be előadást. Hollandiából hozta haza Angliába ezt a darabot, melynek alcíme: Anna Frank álma. Koncentrációs táborban vagyunk valamennyien. A közönség a tébolyult álmok logikájával szerkesztett megaláztatásokat lát. A keretjáték előbb egy szörnyű vacsora, melyen a zsidók embercsontokat és ürüléket kénytelenek enni, majd egy hangverseny következik, melyen a perverz SS tiszt hol Schubertet, hol Lisztet rendel a meztelenre vetkőztetett foglyoktól. Néha, a változatosság kedvéért válogatott ötletekkel kínozza őket. Az előadás végén gázálarcot vesz föl, s kinyitja a halálfejes dobozokat. Csípős, maró füst árad szét a színpadon és a nézőtéren. A zenekar már alig látszik, de rendületlenül zenél tovább. A nézők nem bírják. Előbb egyenként, aztán csoportosan tódulnak a kijárat felé, s könnyezve, öklendezve, köhögve menekülnek a szabad levegőre. Senkinek sem jut eszébe, hogy a színházi előadás végén általában tapsolni szokás.

A válság valósága

Peter Ansorge 1975-ben megjelent könyvében *(Disrupting the Spectacle)* megjósolja a „fringe" hanyatlását. Példákkal igazolja, hogy minden avantgarde színházi mozgalom hanyatlani kezdett öt-hat évnyi virágzás után.

Könyve megjelenése óta csakugyan tapasztalhatók változások. Az 1975-76-os évadban kevesebb az új előadás, jóformán egyáltalán nem tűntek fel új nevek. Egy-két ismert társulat elpártolt a szín-háztól, s most video-magnóval folytatja munkáját. (A berendezés segítségével saját készítésű avantgarde és dokumentarista filmjeiket a tévékészülék képernyőjén lejátszhatják közönségüknek.) A video mint új műfaj még közelebb hozza az alkotót és közönségét, különösen, ha nemcsak a költséges berendezés árán (kb. negyvenezer forint), hanem a filmkészítésben is osztoznak. Az első példák azt mutatják, hogy egy-egy kerület lakossága szívesen hoz áldozatot, ha a helyi sajtó mintájára saját filmstúdiója lehet.

A kifáradás jelei mögött azonban az anyagi okok a fontosabbak. Lehet, hogy az angol ipar akkor lett világelső, amikor gyermekmunkát alkalmaztak, és a legkönyörtelenebb kizsákmányolás folyt. A „fringe" színházban azonban kezdettől fogva olyan fokú volt a szegénység, hogy ez most már fokozhatatlan. Avantgarde Hamlet-előadást lehet remekelni két darab kellékkel, öt színésszel és két világítóegységgel. De még ebből is elvenni, ennél is lejjebb szállni? Ha egy ilyen krónikusan alultáplált szervezetet arra késztetnek, hogy húzza kissé összébb a nadrágszíjat, akkor nem csoda, ha a szíjat a nyakára illeszti.

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG e számunk meg jelenése után, március 14-én tartja ötödik közgyűlését. A színházi szakma életének ez a nagy jelentőségű eseménye hivatott értékelni az előző köz-gyűlés óta eltelt időszak eredményeit, fölmér-ni a megtett utat, és kijelölni a jövő feladatait. A közgyűlés előkészítése lapunk zártakor folyik, munkájára, a beszámolókra és a felszólalásokra viszont - a hosszadalmas nyomdai átfutás miatt - csak későbbi számainkban tudunk visszatérni. (A Szerk.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Koltai:

Scènes de l'intérêt privé et de la responsabilité

Au Théâtre Szigligeti de Szolnok on a joué, dans une mise en scène de Gábor Székely, le *Timon d'Athènes* de Shakespeare. Selon notre critique il s'agit là d'un des événements les plus importants de notre récente vie de théâtre. En analysant l'actualité de la conception, l'article examine aussi l'intérêt que cette pièce jadis peu jouée suscite à présent partout au monde.

István Hermann:

La scène en verre

C'est le Studio du Théâtre Madách qui a présenté l'adaptation d'un roman de Tibor Gyurkovics: *Dieu n'est pas un hasardeur*. Le critique est d'avis que l'adaptation reste inférieure à l'original.

Anna Földes:

Le théâtre vivant des Ames Mortes

Au Théâtre Madách György Lengyel a mis en scène une adaptation du roman *Les Ames Mortes* de Gogol, signée par Károly Szakonyi. L'analyse démontre qu'il s'agit là non seulement d'un spectacle vif et intéressant mais aussi d'une étape importante de la carrière de Szakonyi, auteur dramatique.

Judit Szántó:

David Storey s'introduit

Le début en Hongrie de l'éminent auteur anglais eut lieu à Kaposvár où on avait opté pour sa pièce *The Contractor*. La critique cherche à répondre à la question, comment la mise en scène de László Babarczy a réussi une soirée passionnante sur la base d'un texte qui se prête plutôt mal au langage habituel de notre théâtre.

Tamás Tarján:

Le tulle

Entre le décor, et joue la pièce – voilà l'opinion du critique sur la reprise de la *Cérisaie* à Szeged. (La mise en scène est due à Péter Léner, le dispositif scénique fut conçu par Ágnes Gyarmathy.) Les récentes reprises des pièces tchékhoviennes tombent d'ailleurs souvent dans le même excès: elles mettent en relief le décor, au détriment du texte proprement dit.

István Nánay:

La tragédie de Hamlet est-elle une pièce politique?

Dans la reprise de *Hamlet* au Théâtre Csokonai de Debrecen, mise en scène par János Sándor, le critique découvre des accents politiques forcés et des trouvailles de forme pseudo-modernes et trop criantes. En même temps le critique fait aussi justice aux nombreuses qualités du spectacle.

Zoltán Iszlai:

Pièces soviétiques à Kecskemét

Plusieurs jeunes metteurs en scène s'étant joint, au début de la saison, au Théâtre Katona József de Kecskemét, le théâtre rajeuni a redécouvert deux pièces soviétiques: *La Quadrature du cercle*, comédie de Valentine Kataïev, et *L'Ascension au Mont Fuji* d'Aïtmatov.

Anna Pór:

L'actualité de García Lorca

Dans notre numéro de février Tamás Tarján compare et analyse les reprises à Szolnok et à Budapest de *La Maison de Bernarda Alba*. Anna Pór conteste maintenant certaines vues de cette critique et ajoute aussi quelques remarques de caractère général concernant le style théâtral authentique d'un spectacle Lorca.

István Gábor:

Le Bal au Savoy

A propos d'un spectacle peu réussi des élèves du Conservatoire, István Gábor soulève également certains problèmes a'ordre général de la formation de nos jeunes acteurs.

András Pályi:

Journal des interprètes

D'entre les interprétations mémorables des semaines passées le journal fictif rend hommage au jeu des acteurs Sándor Szabó, Margit Dayka, Ferenc Kállai, György Cserhalmi et Eszter Szakács.

Katalin Róna:

Bravoure avec point d'interrogation

Dans la représentation déjà citée des *Ames Mortes* au Théâtre Madách c'est Péter Haumann qui interprète Tchitchikhov, le protagoniste. Il s'agit là d'un véritable numéro de bravoure dont l'effet n'est compromis qu'au dernier moment, justement dans la scène du dénoûment.

Miklós Szücs:

Centre d'Information Théâtrale à Budapest

En décembre le Centre Hongrois de l'Institut International du Théâtre (IIT) a organisé un colloque pour auteurs dramatiques à Budapest, sur le sujet des contacts entre auteur et théâtre. Ici on a annoncé la constitution du Centre d'Information de l'IIT, avec Budapest comme siège. Le Centre – dont les plans sont esquissés ici par la secrétaire du Centre Hongrois, Suzanne Gál – consacrera ses efforts à la propagation des nouvelles oeuvres dramatiques des pays du monde.

István Csik:

Le public, avant tout

Zsuzsa Sosztarics est la scénographe du Théâtre Madame Déry, notre théâtre ambulant qui parcourt les régions les plus distantes du pays sous des conditions techniques souvent bien ingrates. Dans l'interview l'artiste parle des motifs principaux de son travail.

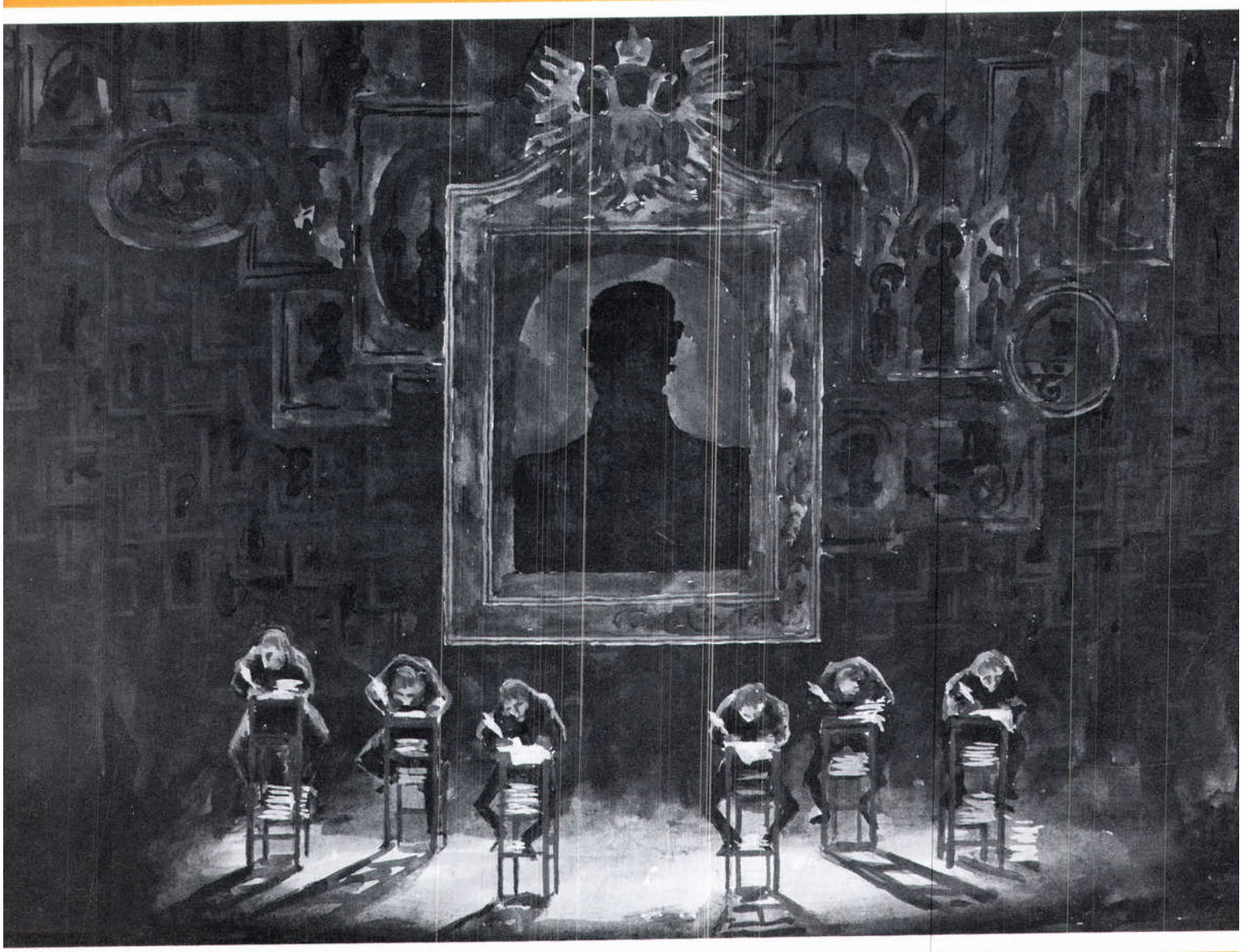
Anna Földes:

Un théâtre naît au Portugal

Le touriste visitant le Portugal s'étonne d'abord du nombre assez restreint des affiches théâtrales, mais après un séjour de quelques jours il découvre quand même la naissance d'un théâtre nouveau dans un pays renouvelé. L'article rend compte de ces phénomènes encourageants.

Sándor Köröspataki Kiss:

Le « fringe », ce second théâtre anglais

A propos de plusieurs spectacles notre collaborateur indique la fonction au théâtre anglais contemporain du « fringe », ce mouvement théâtral des banlieues qui révèle un visage assez peu connu en étranger de la vie intellectuelle britannique.

Ára: 12 Ft