SZÍNHÁZ

György Péter: Mindenféle szórakozások • Szántó Judit: Mit érdemes parodizálni? • Bécsy Tamás: A gondolkodó Lear • Kőháti Zsolt: A beszédtanár artikulációs zavarai Koltai Tamás: Rokonlelkek (II.) • Görgey Gábor: Galopp a Vérmezőn (dráma)

1983
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVI. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1983. 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 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

83.0087 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Gábor Miklós (Platta-Ettingen), Vass Éva (Eugénia) és Farády István (Albert) az Olympia nemzeti színházi előadásában

A hátsó borítón:

Csányi Árpád díszlete a Volpone várszínházi előadásához (Ikládv László felvételei)

TARTALOM

játékszín

GYÖRGY PÉTER
Mindenféle szórakozások (1)

SZÁNTÓ JUDIT
Mit érdemes parodizálni? (9)

MÉSZÁROS TAMÁS
„A levegő vidékies" (11)

BÉCSY TAMÁS
A gondolkodó Lear (15)

SZÁNTÓ PÉTER
Feketében, mélybarnában (19)

KŐHÁTI ZSOLT
A beszédtanár artikulációs zavarai (21)

NÁDRA VALÉRIA
A Wiener Walzer a Radnóti Színpadon (23)

DÉVÉNYI RÓBERT
Báb hommage (25)

arcok és maszkok

SZENTGYÖRGYI RITA
Medvegyenko: Maszlay István (27)

NÁDUDVARI ANNA
Ványa bácsi: Kovács Lajos (29)

DOBÁK LÍVIA
Ilja Iljics Gyagyin: Gelley Kornél (30)

RÓNA KATALIN
Stephanie: Pécsi Ildikó (32)

fórum

NAGY ATTILA **Fesztivál-előszó** (33)

BÁLINT ANDRÁS
Kell-e nekünk (nekik) Fesztivál? (34)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Rokonlelkek (II.) (35)

BÁNYAI GÁBOR
Élni kell! (39)

szemle

KELÉNYI ISTVÁN
A lázadás drámai teorémája (42)

GYÖRGY PÉTER
Színészeink vidéken és Pesten (43)

VASS ZSUZSA
Ember, színész, szerep (45)

Az 1982-es év tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

GÖRGEY GÁBOR: **Galopp a Vérmezőn**

GYÖRGY PÉTER

Mindenféle szórakozások

Unalmas, kommersz, kibírható és remek előadások

„Legszívesebben azt mondanám minden deszkaalkotmány előtt az igazi színpadi tehetségnek: Hic Rhodus, hic salta ! Merném vállalni, hogy bár-mely vásáron a lehető legmagasabb gyönyörűségben részesítem a művelt s műveletlen tömeget, hordókon keresztbe fektetett deszkákon, Calderón-szinművekkel, mutatis mutandis."

(Goethe Heinrich von Kleistnek
Görög Lívia ford.)

A színház szórakoztató intézmény: a néző érthetően akar valamit a pénzéért. Ha túl mulattatáson és nevetésen valami pluszt is kap, ha hozzájut a művészi élmény ritka csodájához, azt akár ráadás-nak is tekinthetjük, a ritka jutalmak egyikének. De ha néző és színház semmi mást nem akar egymástól, mint nevetni és nevettetni, akkor is korrekt üzletet kötöttek.

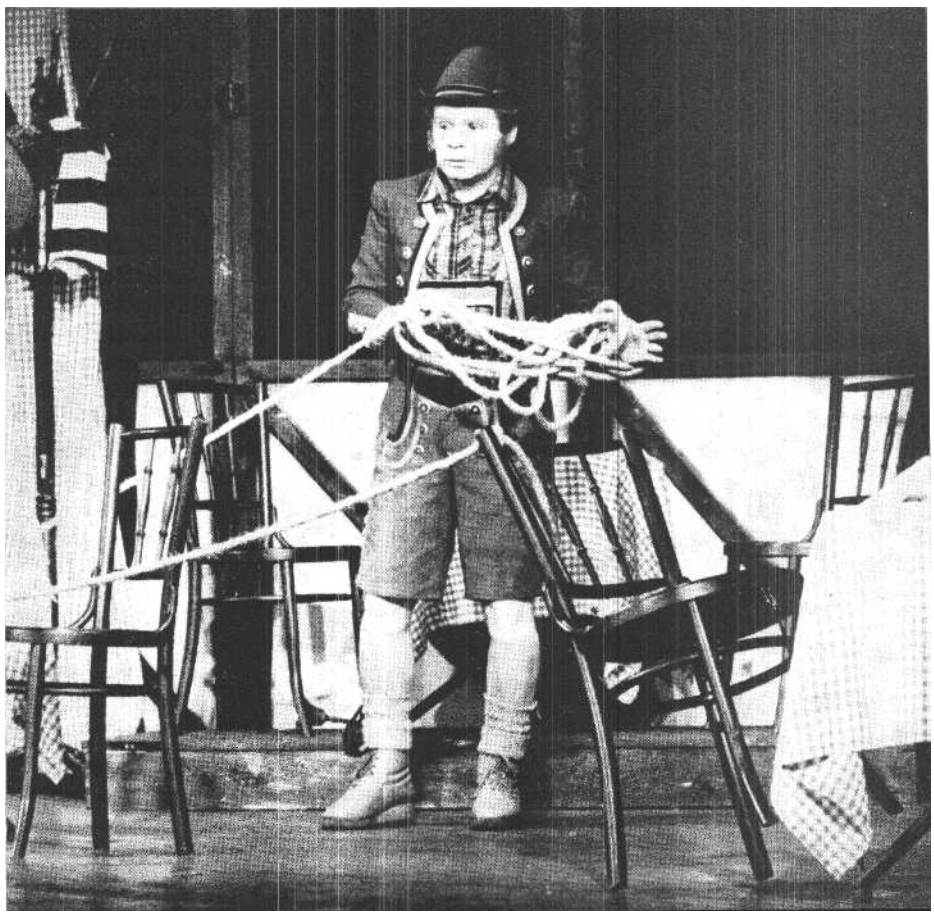
jelen esetben szórakoztató darabokról van szó, olyan munkákról, amelyek nagy része már többször bebizonyította, elég jól formált ahhoz, hogy játszható)egyen és élvezhető, és saját korukban valóban szórakoztatóak voltak. Jonson, Dumas, Labiche-Martin, Feydeau, Heltai, Molnár darabjai a maguk korában mind a bestsellerlisták éllovasai voltak. Más kérdés, hogy Jonson kilóg e sorból, a Volpone remekmű, a nagy művészet egyik darabja, ami a többi esetre már nem áll. Belátható, hogy e darabok Jonsontól Molnárig mind a színház üzletileg egyértelmű korszakaiban íródtak. Azaz e munkák elsősorban üzletileg helytállóak, a dotáció előtti korszakaiban a szín-ház nem engedhette meg magának, hogy unalmas vagy épp álművészi legyen. Maguk korában e sikerdarabok kiszolgálták a legszélesebb közönség igényét, így többek között arról is tanúskodnak, hogy mikor milyen ízléseket kellett a színház-nak kielégítenie. A kérdés az, hogy e nem mai, legnagyobbrészt a nagyipari darábgyártás, a polgári színház időszakából származó darabok miképp szolgálják ki ma a közönség ízlését. Egész egyszerűen : szórakoztatóak-e vagy sem. Valóban, lehet-e nevetni a szinházban, *vagy* csak jobb híján mosolygunk kínunkban, ha ennyi jutott, hát nevessünk ezen. E bíztos kasszasikereket ma már nem üzleti okok játszatják a színházakkal, hiszen dotáció lévén a színház már vállalkozhat az ízlés diktálására is, nem csupán a kielégítésére. Épp ezért lehetséges, hogy a rendezők, akik e darabokat műsorra tűzték, a legeltérőbb szándékokkal rendelkeznek: van tisztán komédiázás és van többletigény, van bizonyos hajlam a műveltség terjesztésére, és van, ahol már semmiféle szándékra nem derül fény. Ha az igények és szándékok eklektikusak. is, ennek ellenére különös módon egy dologban megegyeznek az előadások nagy részük nem szórakoztató. Ilyen vagy olyan ezt az egyes részek tárgyalás finál elemezzük - szándékok mozgatták a rendezőket, de az elérhető cél - úgy tűnik - egyre távolabb: Pest szórakoztató előadásai ma legfeljebb egy-egy enervált mosolyt csalhatnak ki nézőikből. Úgy is mondhatnánk, hogy a világméretű dotáció kissé tönkretette az önfeledt művészetet, a természetességet; a „hordókon keresztbe fektetett deszkák" színházának vége. A mai darabokon már „gondolkodni" is kell, a sznobériánk ily kielégítésére egyébként mai nyugati importszerzőket szoktak a színházak szállítani. Az *Equus,* azonban, hogy művészetnek sem tekinthető.

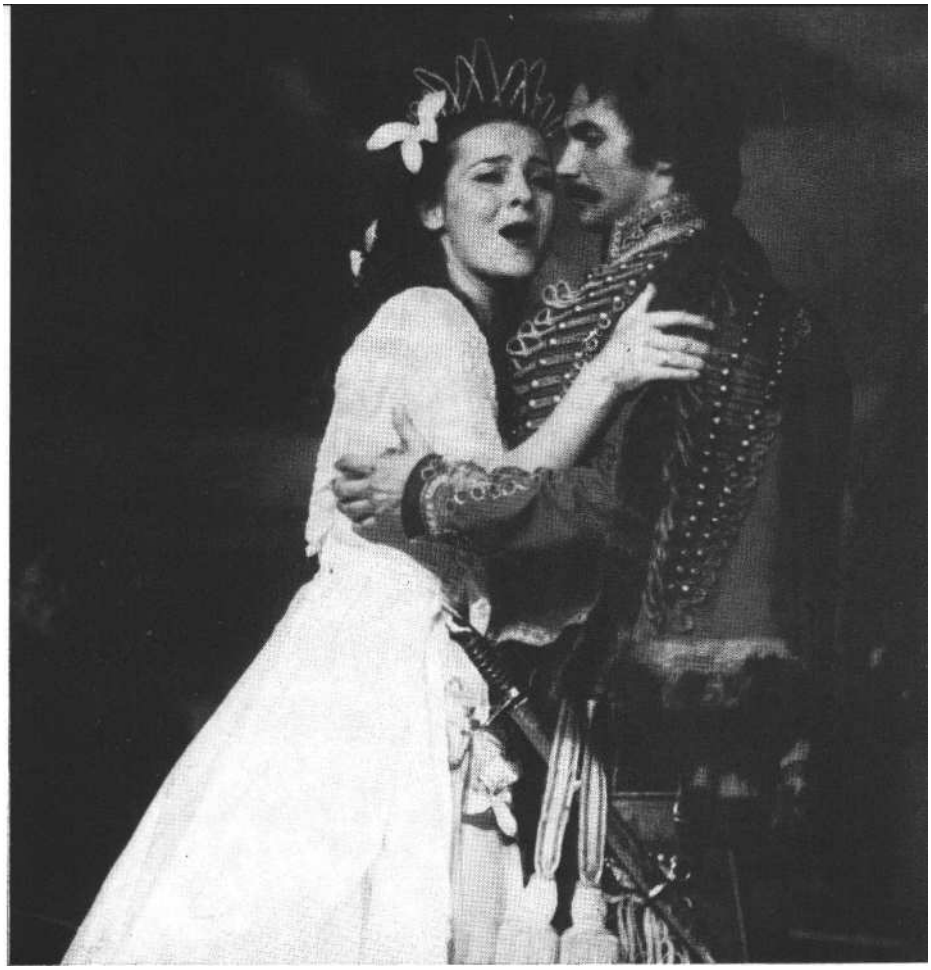
A darabok nagy része végső soron egy korszak termése, Labiche és Feydeau kortársak, Molnár. és Heltai pedig kései tanítványaiknak is tekinthetőek. Mindenesetre a polgári kommersz a domináns közülük, mindössze Jonson műve származik abból a korszakból, amikor a szórakoztatás és a nagy művészet még nem vált ketté.

Nincsen egy, minden előadásra jellemző ok, amiért a szórakoztatási igények kielégítetlenek maradtak. A darabválasztások önmagukban nem okolhatóak, az valóban mindössze a kritikus szubjektív véleménye, hogy Feydeau és Molnár helyett akár Arisztophanészt és Molière-t is játszhatnának. Igaz, ezek bonyolultabb és nehezebb szerzők, ám a steril szórakozáson kívül még mást is nyújthatnak. (Amint ezt mutatta az *Úrhatnám polgár* nemzetibeli nagy és megérdemelt sikere, Zsámbéki Gábor rendezésében.)

A baj az, .hogy szórakozás helyett álkultúrával van dolgunk, és ez unalmassá is válik. ugyanakkor azonban e darabok nem buknak meg, a közönségigény épp-oly erős, mint mindig, színházjegyhez jutni nehéz, így a közönség ezzel is be-

Harkányi Endre a Perrichon úr címszerepében (József Attila Színház) (Ikládv László **felv.)**





Bellai Eszter és Spindler Béla a kaposvári János vitézben (Fábián József felv.)

éri, boldogan nyugtázza azt, amit kapott. Holott ha valóban „tiszta helyzet" lenne, úgy e darabok legnagyobb része a közönségnél bukna meg, és nem mindössze a kritikánál, ami sokkal lényegtelenebb. Ám a jelenlegi helyzetben a közönség azon mulat, amit kap, legfeljebb kínjában röhög. A kritikus és a közönség egymással nem találkozik, ez igaz. De ne felejtsük el, hogy a közönségnek nincsen módja arra, hogy kifejezésre juttassa véleményét. Nincsen választási lehetősége, szinte minden színházban ugyanazzal a műsorral, ugyanazzal az ízléssel, azzal a középszerű unalommal találkozik. És ez már cseppet sem szórakoztató.

*

Alább a kronológiai tárgyalást tartottam célravezetőnek, lehetőségekhez mért egyenletes elemzések megvalósíthatóságáért. Ettől függetlenül nemegyszer elkerülhetetlen, hogy egyes pontokon utalásokat tegyek más előadások azonos elemeire, az összevethető és összevetendő mozzanatokra. Így hat előadásról lesz szó: *a Perrichon úr* utazásáról, *a János vit*ézről, *a Volponéról, az* Olympiáról, *A három* testőrről és végül *A* balekről.

A kérdés végső soron minden esetben ugyanaz: mikor szórakoztató a színház és mikor unalmas, független attól, hogy szórakoztatónak szánták.

Perrichon, a hangsúlyozott Bunkó

Labiche-Martin munkáját az újjászervezett József Attila Színház első bemutatójaként láthattuk, Iglódi István rendezésében. A dolog odáig rendjén van, hogy Iglódi tudván, a túl látványos és nagyon gyors színházi forradalmak inkább mulandó palotapuccsok, mintsem valódi lázadások, alkalmazkodott a színház eddigi repertoárjához, így választása Feydeau mesterének és előd jének kevéssé klasszikus, ám papíron annál derűsebb munkájára esett.

Az már azonban kevéssé van rendjén, hogy Iglódi a hagyománytisztelet nevében a repertoáron túl a színház korábbi játékstílusát is megtartotta. Így aztán - valóban sajnálatosan - az előadáson alig látszik, hogy ki rendezte. *A Perrichon úr* széteső és reménytelenül unalmas, bohóckodássá változtatott villámtréfák sorozata, tempóvesztések és széteső helyzetek előadása lett. Holott Iglódi nem indítja rosszul az estét, az első jelenetsor talán az egyetlen, amely valóban jellemző rá, ahol felvillantja képességeit, távolságtartását és iróniáját egyaránt. Így a játék marionettnek indul, pergő tempóváltásokkal, zenés belépőkkel, élesre formált és azonnal felismerhetővé tett karakterekkel. Az első jelenetben már világosan látható, ki kicsoda.

A már-már groteszkre hangolt bemutatkozás azonban hamar kifullad, hiszen mindenki marad, aki volt. Az egy villanással élesen feltárt alak az előadáson gyakorlatilag önmagát illusztrálja.

A darab története a feltörekvő és parvenü, „bunkó" gyáros, Perrichon úr lányának férjhezadása körül forog. Miképp is sikerülhet a „véletlenek" sorozatából kikeveredni, és valahogy férjhez adni kicsiékjüket. Mindehhez szükség van két rivalizáló udvarlóra, majd egy valóban véletlenül odakeveredő, szokásosan zord katonatisztre, aki aztán nevető harmadikként elnyeri hősnőnk kezét. Iglódi átírta a darabot, és a vég tetszhalálokkal tarkított párbaj jelenete valóban nem túl szerencsés, az egész darab teljesen súlytalanná lesz. Ugyanakkor érthető volt az átírás, ha figyelembe vesszük, hogy a kispolgár megszégyenüléséről szóló komédia láthatóan nem érdekelte Iglódit. Ezt mindössze egyetlen, hatásosnak szánt, ám inkább csak feltűnő ötlettel gondolta bemutathatónak. A színpadon jelenlévő barát, az elegáns és szegény Majorin afeletti szégyenét, hogy folyamatos kölcsöneit képtelen megadni, minduntalan kiszól a színpadról: „a bunkó" - mármint Perrichon. E gyakori kiszólások eredményeképp Tolnai Miklós figurája is teljesen elsikkad, hiszen amint belép, a közönség tudja, hogy mit akarhat, és valóban, pár gyorsan elhadart mondat után kifordul a rivaldához, távoztában elordíthatja a bűvös jelzőt.

Az ötlet már rámutathat a rendezői elképzelés álságosan kettős mivoltára is. Iglódi jobb híján ezzel az elemmel kívánta jelezni távolságtartását a történettől, ugyanakkor azonban mélyen elmerült az egyrészt naturálisra rendezett, másrészt koncepciótlan jelenetek sorában. Mivel a rendező saját álláspontja nem derül ki, ezért kell erőszakosan a tudtunkra adnia, hogy akit látunk, az bunkó, nyugodtan nevethetünk.

Iglódi poénjai blöffök, alpári villám tréfák. Szerkezet nem létezik, így minden egyes jelenet önmagában marad és vész el. Hiába tartjuk általában szórakoztatónak vagy épp nevetségesnek, ha valaki hatalmas csetlések-botlások közepette begymászókötelek tucatjait tekeri magára, ez értelmezés, háttér, jelentés hiányában végső soron érdektelen. A másik ember kinevetése, a káröröm, amely valóban lényeges mozzanata a komédiának is, azért sem működhet, mert még ehhez is érzelmi indíttatás, undor vagy ellenszerv, de érdekeltség kell.

A rendezés problémájánál sokkal kellemetlenebb az előadáson érzékelhető és

ugyanakkor érthetetlen színészhiány kérdése. A címszerepet játszó Harkányi Endrei tele van elszánással, a komoly teljesítmény iránti igénnyel. Ugyanakkor nincs mit csinálnia, mivel nem karaktert, ha-nem a karakter paródiáját kell eljátszania. Azonban két órán keresztül nézni valaki ugyanolyan slemilségét, önzését és ostobaságát - érdektelen. Ettől függetlenül Harkányi és a feleségét játszó Szemes Mari még mindig kiemelkednek a társaságból. Szemes például egy jelenetben bemutathatja, hogy valódi színésznő: a lányának címzett, de neki elmondott szerelmi vallomást sajátjaként érti, csak lassan kapcsol, tempót vált, arca megfagy, és rajta marad az immáron megalázó, mert értelmetlen és bájosnak szánt mosoly. Ez a mindössze két perc talán az előadás egyetlen élő mozzanata, önállóan értékelhető helyzetgyakorlat, amely a maga befejezettségében és eleganciájában színházzá tette a kabarét. A döntő hármas, a lány és az udvarlók hármasa az egész előadást meghatározó módon rossz. Fehér Anna leginkább álldogál. Vass Péter és Mihály Pál kettőse viszont sajnos gyakorlatilag megsemmisíti az előadást. Az a kisebbik probléma, hogy Mihály például egyidősnek tűnik az apát alakító Harkányival, így aztán sem nem délceg, sem nem fiatal, sem nem úrigyerek. A nagyobbik probléma az, hogy a két színész a clown játékmódja helyett elkeseredetten hadakozott a szereppel, két szomorú, ám tisztes műkedvelő módjára. Nincs miért elemezni, lévén nincs mit.

Az viszont mégiscsak kérdés, hogy miért kellett ugyanakkor a zuávkapitány szolgáját négerként játszatni, és feketére festeni a fiatal és valóban nem tehetségtelen Geréb Attilát. Ugyancsak többre mentünk volna Kovács Titusszal, akinek komornyíkja több életet és iróniát hordoz magában, mint a főszereplők egész kara. Kránitz Lajos zuávkapitányként végigordította az egész előadást, ami megint csak nem megoldás.

(Megszakítva a *Perrichon úr* kérdését, hadd utaljak arra, hogy bizonyos iróniára adhatnak okot az idei évad katona-tisztjei. Három igen tehetséges színészt sikerült három különböző darabban ugyanabba a modorba kényszeríteni, olyannyira, hogy akár fel is léphetnének egymás produkcióiban. Kránitz mellett az ordító tisztet játssza Agárdi Gábor az Olympiában és Szilágyi Tibor *A balek*-ben is. A rendezői eljárások e szegényessége azt eredményezi, hogy évekkel később az évad az ordító tisztek évadaként lesz emlékezetes. Különös, hogy három ilyen eltérő alkatú rendező és színész nem volt képes túljutni az evidens alapálláson, a komédiabeli tisztek mindenkori rekedt kiabálásán és zubbonyrángató merevségén.)

Olympia hercegné (Tóth Éva) és Kovács huszárkapitány (Oszter Sándor) Molnár **Ferenc vígjátékában**

A Perrichon úr végső összegezését az is lerontja, hogy Menczel Róbert díszlete nemcsak érdektelen, de csúnya és összecsapott munka is. (Megint csak előre utalva: általában egyébként nem jellemző a hanyag díszletezés, ez a József Attila Színház sajátja; idén sokkal inkább a hivalkodóan gazdag és ugyanakkor meghökkentően fantáziátlan, térként semmitmondó díszletek uralkodnak. Így például az *Olympia* díszlete a premieren már önmagában tapsot kapott, ami megint csak iróniára ad okot. A díszletcsodára várók egyaránt örvendezhetnek a Nemzeti és a Víg festett háttereinek. Mindkét munka unalmas, ám unalmukat sznob gazdagsággal leplezik.)

A János vitéz mint mítosz

Egyébként a díszlet lehet lényeges is, hiszen erre mutat Donáth Péter munkája, amelyet Ascher *Tamás János* vitéz-rendezéséhez készített Kaposvárott.

Ascher egy archeológiai pontosságú, ám ugyanakkor e formájában így soha nem létezett *János vitézt* teremtett. Pontosan azt *a János vitézt* hozta létre, ami mai szemünkkel és ízlésünkkel nézve eredetileg létezhetett. Itt eredeti jelmezek, sujtásokkal és aranyakkal teli ruhák, abszurdul hatalmas zászlók, elképesztő, egész hátteret beborító hatalmas festmények (Gáspár András munkái) egyaránt láthatóak. Az előadás utolsó képe telitalálat még az összes többi jól sikerült kép között is, Jancsi és Iluska egy ökörrel és gémeskúttal berendezett pusztai égbolt alá tér haza, némán, fenyegetően és tragikusan.

Ascher *János vitéze* ugyanis halálosan komoly, és végső soron ezért gúnyos is. Ő pontosan játszatja a darabot, olyan aggályos figyelemmel és gondossággal bánik szöveggel és zenével egyaránt, mintha Shakespeare-t rendezne, és eljárása mindenképp hatékonynak bizonyul. Egyrészt bőven kielégíti az összes néző *János* vitézzel kapcsolatos igényeit, másrészt betartva azokat, kissé túl is lép rajtuk. Ascher mitikusnak tekinti alapanyagát, egynek azok közül a létező és vaskos realitást jelentő történetek közül, amelyek ha tetszik, ha nem, de mélyen befolyásolják életünket, nemzet- és minden egyéb tudatunkat. *A János vitéz* épp-úgy hozzátartozik Magyarországhoz, mint Honthy Hanna és a Hortobágy, mint a *Csárdáskirálynő* és a sírva vigadás műfaja. Ascher, minthogy mitikusnak te-kinti *a János vitézt,* teljes joggal veheti komolyan, ezért nem szándékozik modernizálni, átalakítani, megreformálni.

Pontosan tudja, hogy az ilyen „múzeumi" előadás révén érheti el leginkább cél-ját, leginkább így ébreszthet némi gyanút nézője szívében: „lehet, hogy minden másképp van". Lehet, hogy ez a mese, amelyet megszoktunk, és amennyire olyannyira a sajátunk, mégsem evidensen jellemző ránk, vagy ha igen, úgy az nem feltétlen öröm. Lehet, hogy a *János vitéz* nem *a* mese, hanem mindössze egy mese a sok közül. E halálos komolyanvétel egészében egy kiváló és kisebb gyengéi ellenére is emlékezetes elő-adást teremtett.

A nyitókép például *a János vitézek* történetében valószínűleg soha nem látott módon egyéni. A színpadon mindenki harciasan fess, elszántan kackiás, a kórusok minimum *a Szózat* méltóságát és komolyságát idézik vissza, a parasztok csak sarkukat csapkodva lépdelnek a színpadon, a díszlet pedig rémületesen élethű. A látvány maga a népszínmű és annak ironikus megduplázása. Ascher nem elvicceli az előadást, hanem a komolyanvétel révén lehetőséget teremt az ironikus „olvasatra" is. A nyitókép méltó megkoronázása Bagó színrelépése. Ő úgy robban be az édes búcsújelenetbe, mint egy bomba. Nincs itt szó sem szalonspiccről, sem mókás bolondozásról, Bagó holtrészeg és mélyen őrült. Erőszakos és komoly, kétségbeesett és indulatos. Ő eljátssza a „sorsverte magyar" összes fájdalmát, szépen beteljesíti a szöveg által teremtett összes lehetőséget. Egyébként Gyuricza István olyan teljesítményt nyújt, amely még az Ascher által teremtett kereteket is széjjelrobbant-ja. Az ő alakítása az előadás talán legnagyobb színészi meglepetése, megjegyzés-re kötelező, valódi kiugrás. Ascher távolságtartása, amelyet a minuciózus pontosság révén teremtett meg, olyan problémák és tartalmak közvetítésére is alkalmas, amelyeket első pillantásra nem tartunk *a János vitézhez* tartozónak.

A rendezés összetettsége és rafinériája a francia királyi udvari jelenetben válik a legvilágosabbá. Spindler Béla János vitéze ekkor már maga a huszárság. Spindler a bajszát harapdáló becsületes és megközelíthetetlen, ideális „férfi", hiába neki pénz és hatalom, neki itthon a helye. Ő a kereszténység védőbástyája, és kötelességét megtévén távozik. Ha némi pénzhez jut, hát rendben, de azt is Bagó hozza magával, hiszen úriember nem nyúl pénzhez. Spindler pontosan látja és láttatja *a János vitéz* mindenkori sikerének egyik kulcsát. A népi és az úri figura egybeolvadását, mesei, de itt megteremtett egységét. Az előtérben János vitéz pöffeszkedik és kínlódik, a háttérben pedig ott álldogálnak a véres, ám vitéz magyar huszárok, hatalmas égbolt a festmény előtt, élőképek sorozatát játszva el. (Az égbolt akarva-akaratlan Caspar David Friedrichet imitálja: romantikus fénysugarak húzódnak tébolyultan hatalmas felhők között.) A sebesült, ám töretlen és némán hűséges huszárok élőképeikkel kommentálják az előtér eseményeit, és e képek oly ironikusak, ami már kivédhetetlen. Eljátsszák a világháborús emlékműveket, a zokogó és kétségbeesett honvédek alakzatát, sorra előadják a romantikus festészet és a köztéri szobrászat ismert és mitikus figuráit. A hatalmas zászló hol fennen lobog, hol aláhull, Ascher szándékosan túllő a célon, ekkor már nem mindössze *a János vitéz* kiskunyhós, édes-bús magyar falujának mítoszát teremti újra, hanem a nemzeti nagyromantika álmát is felidézi. Ez a szélsőséges megoldástípus jellemző az előadás minden jelenetére. Jancsiék elválását mintha Hyeronimus Bosch egy-egy festménye ihlette volna, ahogy például Tündérország is szinte a giccs apoteózisa.

Ascher esetében tehát nem rutinmegoldásról, hanem olyan előadásról van szó, amely valóban elemzésre kényszeríthet nézőt és színészt egyaránt. Nem kívülállásról, hanem bensőséges kritikáról van szó, amely épp a feltétel nélküli komolyanvétel és a hagyomány kritika nélküli elfogadásának és továbbadásának ironikus kritikája. Ha valamit kritizál Ascher, így az nem *a János vitéz*, hanem *az a szerep, amelyet e darab betölt.* A színpadi *János vitéz* nem remekmű, a kérdés tehát nem a műben, hanem abban a hangulatban rejlik, amely mégis kritikátlanul és folyamatosan a nemzet ereklyéi között tartja számon. Ascher e hangulatot figyelembe véve, ennek súlyát megértve belátja, hogy a kommercialitás itt olyan forma, amely önmaga létére kérdez rá.

Az elsikkasztott klasszikus

Ben jonson *Volponéját* a Várszínház mutatta be, Békés András m.v. rendezésében. (Ben Jonson műve csak félig, a rendezés okán tartozhat e kritika keretei közé. Itt nincsen szó kommerszről, átlátható és világos, túl egyszerű szerkezetről, *a Volpone* önmagában szerepelhetne egy a klasszikus értékeket taglaló cikkben is. Amiért mégis itt *kell* hogy szerepeljen, az a rendezés tárgyalási módja, amely különösképp nem veszi figyelembe, hogy milyen alapanyaggal áll szemben.)

Az önmagában méltánylandó, hogy Békés András észrevette, ismét aktuális a pénz hatalmáról szóló komédiát színre vinni, a pénzsóvárság és a csalás kérdése benne van a levegőben.

Az *a tény*, hogy a *Volpone* remekmű, óvatosságra int. Régi tapasztalat, és nem mindössze az enyém, hogy a remekművek jól védik magukat, és bosszújuk legalább olyan durva és erős, mint szövegük. Egy kommersz művel még fél kézzel is el lehet bánni, ha rosszul is, de az egyszerű szerkezet megáll a lábán. Ám a remekművek végtelen bonyolultságának okán itt az a helyzet, hogy ezek mintegy azonnal megsértődnek, a felületes bánásmódra a felismerhetetlenné válással reagálnak. Így történt meg, hogy e *Volpone* unalmas és érdektelen lett, ami figyelembe véve a szöveget magát, nem kis teljesítmény. Mindez onnan is eredhet, hogy Békés szándékai, víziója, vágyai, mindaz, amit a darabtól akar, az előadásból kikövetkeztethetetlen. Nem sejthetem, hogy miért állította színre a darabot, túl a pénzsóvárság tényének regisztrálásán. A díszlet ugyan utalás lehet, ez Fortuna bőségszaruját idézi, amelynek kígyózó meneteiből bomlik ki a játéktér. Ez az ötlet azonban kissé suta és főként didaktikus. Egyébként ezt is el lehet játszani, illusztratív, brechtiánus tanmeseként, ám erről szó nincsen, hiszen a darab zenéjét író Victor Máté bohócmaszkban előadott songjaiban sem brechti, sem egyéb lelemény nincsen. A róka és a légy, valamint az örökséglovagok története az emberi aljasságtörténetek egyik legkiválóbbja. Pénzért az ember kitagadja a gyermekét, eladja a feleségét, és ha átverik, gyorsan megkísérli hülyeségét morállá átalakítani, riadtan húzódik vissza a világ álerkölcse mögé, ijedten figyelve a romlást. Ha komikus is, amit látunk, Jonson gondoskodik arról, hogy torkunkra fagyjon a vigyor. A történet egyetemessége azon alapszik, hogy metsző rosszhiszeműsége és élessége okán a néző semmiképpen sem húzhatja ki magát a történet súlya alól. Volpone monológját a pénz iránti szeretetről senki sem hallgathatja úgy, mint korfestő adalékot, amelyhez semmi köze.

Békés András egész egyszerűen nem teremtette meg Volpone és az örökséglovagok egymáshoz való viszonyának bonyolult rendszerét. Mindössze illusztrálja az előadást, azaz felfestette a jeleneteket, impresszionista rajzolatokként

szép egymás után. Ám az elemi összefüggések hiánya megbosszulja magát. Az a tény, hogy elmaradt Corvino és felesége viszonyának elemzése, súlyosan vissza-út. Egy férfi, aki egyébként ketrecben és szeméremövben tartja feleségét, s aki a pénz lehetőségéért más ágyába küldené legféltettebb kincsét, egy ilyen férfi nem lehet mindössze nevetséges. Corvino ugyanis impotenciájában, feleségéhez való viszonyában félelmetes. A fiatalasszony is gyűlöli férjét, hiszen kielégítetlen. Ez nem igazán vidám, hanem a maga természetes aljasságában érdekes történet. Ám Corvino és feleségének viszonyát Békés András lényegtelennek tekintette. A Corvinót játszó Avar Istvánból - minden színészi kvalitása ellenére -egy női ruhába öltözött hülyét formált, és Farkas Zsuzsának sem volt több dolga, mint hogy kacarásszon és vihogjon. A történet mélyén rejlő vaskos életismeret, amely Jonson sajátja, egy pillanat-ra sem jelent meg a felületen.

Ugyanilyen elkent, aránytalan Corbacciónak és fiának, Leonénak az elemzése is. A rémületesen naturális Őzével szemben egy *a szó* szoros értelmében Kacor királynak öltöztetett figura áll (Dózsa László). E Kacor-Leone kapitánynak, akinek egyébként dramaturgiailag fontos szerepe lenne, így semmi súlya sincsen, s ez az egész előadás egyensúlyának felborulásához vezet. A színész dupla(!) bajuszkát, combközépig érő csizmát, kardocskát(!), vállig érő bodor parókát hord, így aztán nem csoda, hogy a jelmez alól képtelen kitörni, és az, hogy milyen rossz, épp Őzével szemben derül ki. Az elmulasztott viszonyokat pótlandó az előadás egy különös vonással bír. Ahogy Pesten mondják, az egész estét „végigtapizzák". Volpone tapizza Moscát, ami önmagában nem baj. Ám ha a dal ahhoz semmi köze nincs annak, hogy a szereplők homoszexuálisak-e vagy sem, akkor erre a játékra semmi szükség nincsen. Később aztán a hölgyek tapizzák a fiúkat, előbb csak Canina, a prostituált, később Colomba, a kiszabaduló feleség is. Canina például egyetlenegy mozdulatot ismer az ellenkező neműekkel kapcsolatban, ahányszor csak alkalma nyílik rá

írva talán plasztikus, ám mégsem trá*gár -,* mintegy szarvánál ragadja meg a bikát. Ez több mint ízléstelen, ez feles-leges. E kis gyakorlatokat nem képletesen, hanem igen erőteljesen folytatják, ám mindez nem erotikus, hanem vissza-taszító. Izzadt és izgatott röhögést és kuncogást szülhet a nézőtéren, ami a

Őze Lajos (Corbaccio) és Székhelyi József (Mosca) a Várszínház Volpone-előadásában

néző szórakoztatásának kétes értékű változata. Az előadás egyik különös ténye az, hogy évek óta jó formában levő nagy színészek is milyen konvencionálisak és önismétlőek lesznek, ha magukra *hagy*ják őket, és ha nem találkoznak egy-értelmű rendezői utasításokkal. A robusztum, az erőteljes mozgás, a kirobbanó indulatok Kállait oly jól jellemző erényei itt nem érvényesülnek; a színész egyedül tehetetlen. Ugyanebben a helyzetben van Székhelyi józsef bőrruhába öltöztetett csavargó strici Moscája is. Bonyolult kérdés Őze Lajos Corbacciója. Nem kétséges, hogy az évad egyik legfergetegesebb és sokat emlegethető magánszámával állunk szemben, hiszen a hajdani Major-alakítást *idéző* szerepformálás a maga szélsőséges naturalitásában valóban feledhetetlen. Általában nem tekinthető korrekt eljárásnak. az előadással szemben egy-egy színész kilépése az előadásból, azaz ha saját sikerének érdekében stílust változtat. Itt mindez maximálisan érthető. Őze nem képes. kihagyni a szerepben rejlő lehetőséget, a *Volpone* valódi tartalmát. Ugyanakkor az elszigeteltség és a partnerhiány miatt Corbacciója kissé rosszízű teljesítménygyakorlattá, már-már cirkuszi eseménnyé lett. Részletesen lehetne elemeznünk Őze tudását és merészségét, amellyel minden lehetőséget kihasznál. Mimikája egész egyszerűen elképesztő, mondhatni példa nélküli az elmúlt évadokat tekintve. Ám az előadás egészével való összefüggések hiánya megrontja a néző örömét. Nem alakítást, hanem rekordot láthatunk, a színész örök nagy teljesítményeinek egyik megdönthetetlen rekordját. Az a szomorúság, amely belőle árad, inkább a színészé.

A Volponét nem elviccelni, hanem teljes bonyolultságában megrendezni kell. Nem lehet impresszionista ötletekkel feledtetni a koncepció hiányát. A néző szórakoztatása nem azonos a felületességre való építéssel. Mindez ebben az esetben azért szembeütköző, mert szórakoztató *remekművet* láthattunk érdektelenül és közönségesen.

Az Olympia komoly és mély

Molnár Ferenc Gábor Miklós rendezésében vonult be ismét a Nemzeti színpadára. Való igaz, hogy Molnár munkássága a kommersz profi színház magyarországi mértéke is lehetne, amint az is igaz, hogy akár többet is játszhatnánk, ami, mint minden mítosszá nőtt hallgatásnak, az ő életműve reális megítélésének is feltétlen jót tehetne. Ugyanakkor nem érdemes külön jelentőséget tulajdonítani annak, hogy a Nemzeti Molnárt játszik, e bemutató mindössze egy az idei évad kommerszei közül.

Amint erre már utaltam, az előadás elszántan és pazarlóan exkluzív. Csikós Attila díszlete már önmagában is szemlélgethető, szinte az egész tér tele van pálmával és fotellel, diszkrétnek, ám nagyúrinak szánt enteriőrökkel. Más kérdés, de jellemző, hogy a díszletnek semmi komoly jelentősége nincsen, hiszen az előadás döntő része elöl, középen, a rivaldánál zajlik le. Nem azért zavaró tehát e díszlet, mert ízléstelen, hanem mert nem funkcionális. Semmi dolga nincsen azon kívül, hogy emlékeztessen az egyébként is hangsúlyozott eleganciára és nagyúriságra. A jelmezek is elszántan elegánsak, és ezek után nem lehetünk meglepve azon sem, hogy az előadás, a játékmód az úriság mezébe öltözött. Ez pedig probléma. Az *Olympia* mélyen és alapvetően komédia. Bárgyú és egyszerű történet, melyben az arisztokraták számára parasztnak tekinthető - ma nekünk inkább elegáns és snájdig úriember - katonatiszt, bizonyos Kovács, elcsábít-ja a lehető legkékvérűbb hercegnők egyikét. Kovácsot először parasztságára való tekintettel kidobják, ám a ravasz férfiú, kirúgva az ajtón, visszatér az ablakon: szélhámossággal vádolva meg önmagát, botrányt ígér, s az azt mindenképp elkerülni vágyó hölgy inkább az övé lesz. A legvégén az őt már természetesen imádó hercegnő szemébe is vághatja: a hölgy már nem kell, soha nem találkozhatnak. Hiába könyörgés és siránkozás, emberünk diadalittasan távozhat. A történet ennél nem több. Gábor Miklós sajnos mindebbe szellemi problémákat gondolt bele, s az egyszerű liezonok helyén érzelmi zűrzavarok kínját látta meg, ahol valójában enyhén röhejes vallomások hangzanak el, ott ő megrázó, pszichológiai tartalmakat fedezett fel. Az általa rendezett búcsújelenetet nem annyira Molnárnál, mint inkább Ibsennél láthattuk volna viszont.

Az Olympia problémáját hosszasan elemezni értelmetlen. Schöpflin Aladár annak idején világosan látta, miről van itt szó: valóban a polgári közönségben kéjes borzongást okozhat, amint arisztokratákat láthat a színpadon, akik épp őket, a nézőtéren ülőket parasztozzák és hülyézik le szorgalmasan.

A korszak, polgáraival és arisztokratáival együtt messze tűnt, ám különös módon a kedélyes nézőbecslésre épülő szerkezet még ma is él. Ha a társadalom többszörös osztályváltásokon is esett át, úgy tűnik, hogy az az egyenlőség, ahol e szituáció már halott lenne, még messze van. Az *Olympia* tehát játszható, de még így is csak komédiaként, és nincsen ok a komolyan vett érzelmekre, a felesleges drámaiságra. Gábor Miklós ott követett el döntő hibát, hogy egybe látta a született nemesség, a gyanúsan különös csengésű kifejezéssel élve, a kitenyésztettség finom érdemét, a valódi nemesség tényleges érdemeivel. Valóban volt kor, mikor e kettő egybeesett. A *Vörös és fekete* már világosan feltárta a született és szerzett nemesség minden problémáját, a születettség kötelező mivoltát, a botrány problémáját, a szerzett nemesség kínjait egyaránt. Ám e kor már elmúlt, és Molnár már nem Stendhal, hanem Maupassant utáni világot rajzol meg, ahol a Szépfiú által elcsábított arisztokraták sem mások, mint felkapaszkodott sajtócézárok. Maupassant idejére már egy lett az arisztokrácia és a pénz, s ha az Ősztrák-Magyar Monarchia valóban őrzött is valamit a született nemesek elkülönültségéből, e nemeseknek már semmi közük nincsen a nemesség másik értelméhez, a finomsághoz, az észhez, a gentlemanséghez.

De hiszen a molnári irónia is erre épül. Arisztokratákat látunk, akik épp olyanok, mint a nézőtéri kispolgárok. Pletykásak, féltékenyek, bornírtak, korlátoltak. E figurákat belső tartással és az igazi nemesség eleganciájával felruházni, mondhatnánk, a helyzethez illően több mint bűn, hiba. A probléma másik oldala az, hogy a színészek nem értik igazán *ezt a* molnári stílust, az óhajtott cél: az elegancia hiánya kiütköző, s így a könnyedség - szöveg szerinti - lehetősége is odavész.

Hiába, mert mindaz meghal, ami ma még élhetne Molnárból: meghal az irónia. Igy mindössze hidegen csillog, unalmassá és lassúvá lesz az önmagában véve valóban ronthatatlan dramaturgia. Gábor Miklós szemüvegén keresztül még avíttabbá lesz Molnár *Olympiája,* holott egyébként is az. É komolykodás azt eredményezi, hogy az előadás állandó stíluszavarral küszködik, és a harmadik felvonásra végképp leül. Ama bizonyos nagyvonalúság, amellyel a szerzőt sokszor jellemezték, és amely nem bizonyos, hogy minden körülmények között érdem, itt már kellemetlenül hiányzik. A színészek nem lelik a helyüket, mindenki megpróbálja a komoly és méltóságteljes Molnárt eljátszani, ám a legritkább esetben találkoznak össze.

Vass Éva tartotta meg leginkább a nagyvonalúságot, ez a cinizmus gyakor latiasságával legalább összeegyeztethető volt. Ám hiába volt rezignált és gyors, ha a lányát játszó Tóth Éva maga a megtestesült unalom, álméltóság és lassúság. Ő, mintha Strindberget vagy Ibsent játszana, úgy emelgeti keblét, mint a régi idők mozijában, egyébként pedig unott és fáradt. Még akkor is szenveleg, ami-kor gonoszkodnia kellene. Lassúságával megakasztja az egyébként lendületesebb Oszter Sándort is, aki Kovács kapitányként különben oldottabbnak tűnne. Farády Albertje a másik véglet, ő már egy Molnár-paródiát játszik a vicclapok arisztokratájaként. Csernus Mariann Linája a pesti kávéházakból került ide, ami önmagában játszható, csak épp nehezen illeszkedik a többiek fennkölt stílusához.

Az Olympia legkülönösebb meglepetése az, hogy Gábor Miklós színészként e darabban is sokszorosan felülmúlja rendező önmagát. Tábornoka merevségé-ben és ingerültségében több az élet, mint az egész előadásban. Épp az a finom irónia jellemzi alakítását, ami rendezéséből oly nagyon hiányzik. Amire ő megjelenik a színen, már túl hosszú ideje tartott az unalom ahhoz, hogy a játék elkezdődhessen. Addigra már a többiek is képtelenek arra, hogy beletaláljanak az általa játszott, de nem rendezett stílusba. A műsorfüzetben a rendező megkapó őszinteséggel így vall figuráiról: „Molnár a stílus, a szép izmok öröklött nemességének és szépségének kijáró gyönyörűséggel és megbecsüléssel és az erőnek kijáró - kihívó és végül győzelmes - ellenérzéssel nézi őket." Mindez nem áll. És ha érthető is, egy nemes és ironikus, társa-sági ám költői világ iránti vonzalom, az a polgári korszak, amelyben mindezt álmodni is lehetséges volt, végképp és visszavonhatatlanul elmúlt. Nem állíthatjuk, hogy Molnár „automatikusan" jó, de sajnos a konzervativizmus nem segít. A polgári kommersz művészetté felstilizálása holtabbá teszi Molnárt, és unatkozásra kárhoztatja a közönséget.

A három testőr

A mű Babarczy László rendezésében, Várady Szabolcs feldolgozásában került színre a Katona József Színházban, s ennek az előadásnak a legnagyobb problémája az eklektikája.

Babarczy nem Dumas-t, hanem annak Várady Szabolcs által készített átiratát játssza, az eredeti romantikus nagyregény dramatizálása helyett egy ironikus, hol brechtesített, hol groteszk, hol cirkuszi blődséggé tett, „versenyváltozatot". A

Dumas-regény mindössze nyersanyag, amelyből helyenként metszően gúnyos, aktuális példázat, tanítás lesz. Két csapat, Richelieu vörösei és a testőrök kékjei küzdenek egymással, megújuló fordulókban, míg mérkőzésüket két játékvezető kíséri, végigkommentálva az egész estét remek kinrímekkel, poénokkal, versikékkel.

É két játékvezető tulajdonképpen az este főszereplője. A két clown, a kövér és a sovány, Vajda és Szacsvay vezetik fel az újabb és újabb képeket, vonják le a kínálkozó tanulságokat. Vajda énekli az előadás mottóként is értelmezhető, kiváló alapdalát: „Az élők mindig gyanúsak, csak a hullák szimpatikusak." A zene e helyütt Weilt idézi, a mozgás, a gúnyos, medvés diadaltánc pedig *A három testőr* legmodernebb, legelevenebb rétegére utal. Ez a pszeudo-brechti játék a történelem emberéletet alulértékelő iszonyú személytelenségéről szólna, a hullák seregéről, akik már nem lehetnek árulók, s akik iránt épp *ezért* oly nagy lehet a bizalom. Ha az élők még mindenre képesek lehetnek, s a cél a biztonság, akkor az ölés egész egyszerűen célravezető eszköz a létbiztonsághoz vezető úton. É kérdés ironikus tálalása, amely korántsem a steril szórakozás nevében fogant, *A három testőr* legsikerültebb része, ahol újabb fordulókban e téma villan fel, ott éri el az előadás önnön lehetőségeit is. Ám Babarczy egy ilyen brechtiánus tankomédiánál többet és sajnos ősszeegyeztethetetlenebbet is akart.

Emellett akart ugyanakkor egy mozgáson, akrobatikus verekedéseken épülő geg-színházat is: biciklisekkel, vala-mint Cserhalmi által betanított valóban eleven verekedésekkel. É réteg lehet, hogy önmagában megállná a helyét, itt azonban furcsa mód az előadás lelassítójává, hátulütőjévé vált. Ugyanakkor játszottak operettparódiát is, ami önmagában megítélésem szerint megint csak telitalálat lenne. A király, királynő és Buckingham herceg háromszögét, az „égi szférák" történetét hatalmas bábuk játsszák el. (Az operett egyébként is az „égi szférák" tematikájára épül, ezt is remekül célozza meg Babarczy iróniája.)

A két férfi és a nő: három több méter magas selyemmel borított bábu, amelynek szájai egy-egy erkély, ezen könyökölnek a színészek. Papp Zoltán, Gelley Kornél és Olsavszky *Éva* énekelve társalognak egymással, mindhárman pontosan érezve az operettparódia stílusának lényegét, a kimódolt hanghordozás és a szenvelgés komédiáját. Úgy tűnik, Olsavszky Éva némiképp túl is tesz *ezen,* ő már operaparódiát énekel, azaz túl jól énekel a szerephez képest, ami finom és elegáns eljárás.

A testőrök és D'Artagnan (Újlaki Dénes, Gáspár Sándor, Dörner György, Helyey László) a Katona József Színházban

Babarczynak feltétlen döntenie kellett volna, hogy milyen irányba viszi el az előadást, így ugyanis annak eklektikája főként a túlzott és indokolatlan hosszúságban mutatkozott. Hiszen míg egy tisztán gúnyos, társadalmi iróniával teli előadás bátrabban bánhat az idővel, addig egy akrobatikus látványosságokra épülő, cirkuszt imitáló színház szűkebb határok között kell hogy mozogjon. így az előadás túl hosszú lett, egyes részek, epizódok egyszerűen feleslegesek, ám elhagyásokkal és húzásokkal teljesen átformálható, sokkal hatásosabb is lehetne.

Mindez leginkább a harmadik felvonásban tűnik fel, hiszen az ékszerügy megnyugtató lezárulásával akár véget is érhetne az előadás. De a szöveg-kényszer folytán újra indul az egész játék. Ám Mylady hosszadalmas s bonyolult halála mintegy már idegen rész az előadáson, ami a Dumas-regényben elkerülhetetlen volt - a méltó bosszú a morál nevében - az itt már külsődleges, sőt bizonyos fokig ellentétes a darab e feldolgozásának egész szellemével.

Így ha valójában érthető is, bántó A *három testőr* sikerületlensége, hiszen eb-ben az esetben végre olyan szórakozásról volt szó, amely nem a legkényelmesebb utat választotta, s amelyben a művészet és a nagyipari mulattatás igényeit megkísérelték összekötni.

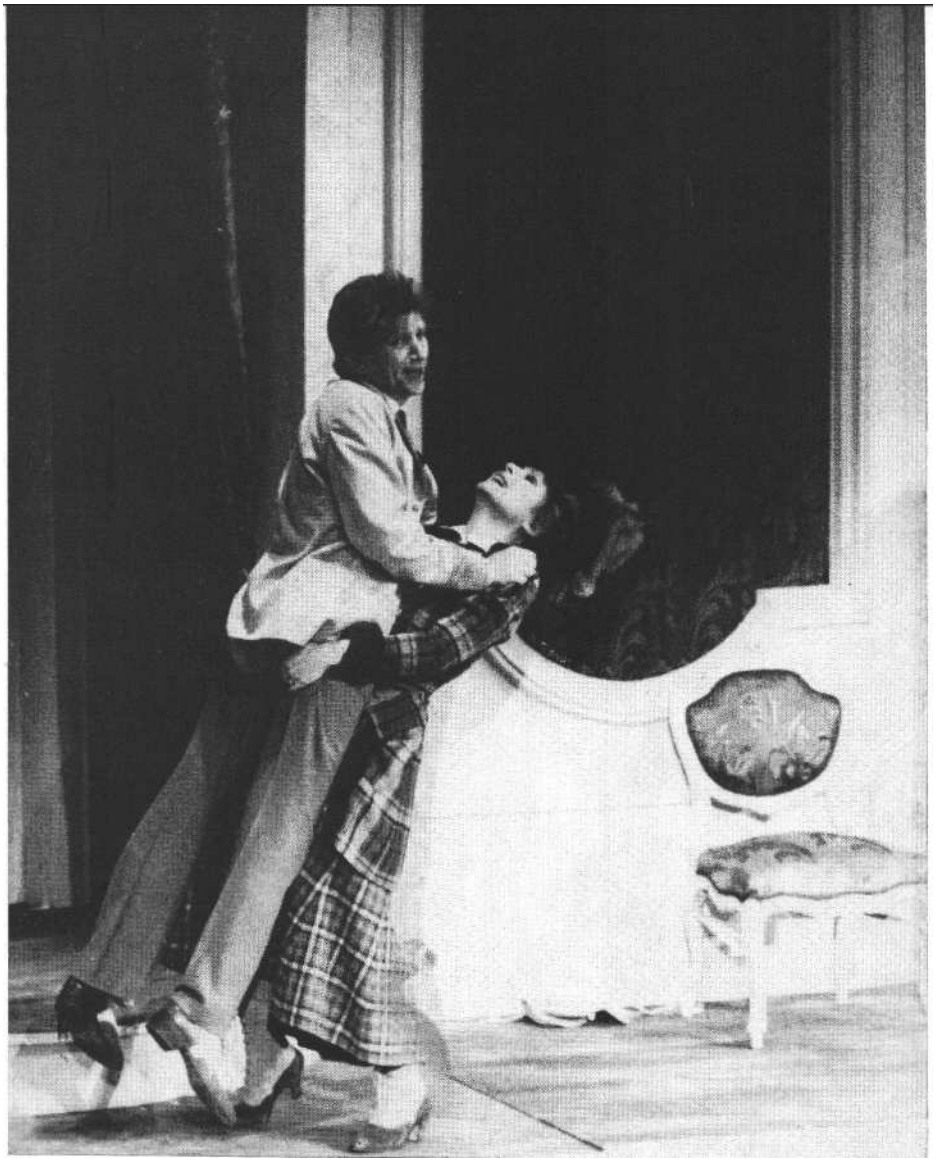
Az eklektika miatt az előadás nem állott össze egységgé. Az, hogy ennek ellenére mégis sikeres bemutatóval van dolgunk, nagyrészben a színészek érdeme, ismét látható, hogy a Katona József Szín-ház milyen vitathatatlan erős és főképp egységes színvonalú társulattal bír,

És végül A balek

Feydeau komédiája volt az évad utolsó bemutatója szilveszter este a Vígszínházban, Marton László rendezésében. Ha A *három testőr* a szórakoztatás minimálprogramján való túljutással viaskodván lett szétesett, úgy A *balek* ennek a minimálprogramnak a teljesítésével kell hogy küzdjön.

Feydeau-nak és művének elemzése nem ide tartozó. É komédia lehet örök-becsű, lehet szeretni, lehet megvetni, ám unalmasan megrendezni felesleges. Marton megoldása *A* balekkel kapcsolatban visszautal az archeológiai problémához, amely *a János vitéz* kapcsán merült fel. Ebben az esetben ugyanis egy, szerintem így soha nem volt, vígszínházi ideált álmodhatott vissza a rendező, egy olyan precíz, jól olajozott, működésében *nagy*vonalúan megvalósított előadást, amely már magyarázatra sem szorul. Valahogy így is van a dolog, az előadás motorja pörög is, csakhogy nem jutunk sehová. *A balek* sem erős darab, nem sajátja a gátlástalanság, vérbőség, a drámaiság. Ám Marton mindazt, ami lehetőség volt, azt is kilúgozta, s egy a maga üvegházi-ságában döbbenetesen semmitmondó és enervált Feydeau-t állított a színpadra. Holott a színészek némelyike, így például Kern András vagy Bánsági Ildikó a pedáns kulturáltság decire kimért poénkodásai helyett játszanának, de ez sem valósulhatott meg.

Itt felépítettek egy igazi, amolyan valódi vígszínházi szalont, hatalmas ajtókkal és falakkal, tapétákkal vagy elbűvölő néger szobrokkal A színészek nem jelmezeket viselnek, hanem beöltöztek a korstílus szerint, ruháik oly valódiak és elegánsak, ahogy egy mértékadó vígszínházi estéhez kell. Az előadás valóban pontos. Mindent tisztán és egyértelműen látunk, nincsen semmi sem le-



Kern András (Vatelin) és Bánsági Ildikó **(Maggy)**

tagadva, de semmi plusszal sem találkozunk. A szalon precizitása elfeledtette a Feydeau-ban rejlő lehetőségeket is, hiszen ha másról nem is, de némi gonoszságról, s ha ugyan vizezett is, de azért maró rosszindulatról még szó lehetne. Feydeau köztudomásúlag mindannyiunk balekségéről beszél, már-már elbűvölő hülyeségünkről, állandó pechünkről. É darabban mindenkivel minden rosszkor történik meg. A nő, akire vágytunk, akkor jön föl, amikor, mint a citrom, kifacsartak vagyunk. Az utcán üldözött és otthonában lerohant nő férje - ismerősünk. Aztán ha végre ágyba kerülünk valakivel, akkor az természetesen másvalaki nem túl kívánatos felesége stb. stb. Mindez legalábbis szellemes.

Nincsen okunk arra, hogy szeressük ezeket az embereket, Feydeau épp elég gonoszan bánik velük ahhoz, hogy akár utálatosak is lehetnének. Mindenesetre arra a féltő gondra, ahogy Marton bánt velük, nem szorultak rá. S megítélésem szerint itt van az egész pszeudo-vígszínházi stílus paradox oka is. Marton, nem tudom, hogy mitől és miért, de a néző érzelmeit, teherbírását féltvén, a darabot lúgozza ki. Úgy tűnik, számára a nézőnek csak steril örömei vannak, hiszen csak az ő érdekükben tüntethette el az életet a színpadról. Az óvatos távolságtartás aggódó figyelmességnek tűnik, amellyel a nézőt mintegy megóvni akarja attól, hogy ne adj isten, a történetet magára vonatkoztassa. Így légüres térbe kerül színpad és nézőtér egyaránt, az előadáshoz egyre kevesebb közünk, még ha az egész, mármár az ízléstelenség határát súrolva, tele van kiszólásokkal és állandó poénra felhívásokkal, helyenként a színészek érezhetően megállnak, várván a gondosan betervezett taps megszólalását. Á sterilben játszott bőröndcsere, feleségtévesztés stb. végül is unalmas, hiszen szemben a némafilm hasonló történeteivel, az a különbség, hogy itt már van darab is, és az órákig eltart. Mint oly sok korai műfaj, a némafilm is őszinte volt, ráébresztett arra, hogy az utcán eleső ember legalább olyan nevetséges, mint sajnálatra méltó. Ám a színpadon ennél vagy semmivel többre, vagy sokkal többre van szükség. Az egyik a bohócszám, a másik a komikum, amelyet az előző nem helyettesíthet. Ha hiányzik a partitúra, az improvizáció is lehetetlen. Nem segít mindezen a végső soron jó színészekből összeállított, sztárokból álló szereplőgárda sem. Még leginkább Kern András mindenen átütő, kipusztíthatatlan humora a legélőbb, a férj figurája egyértelműen létezik. Hiába remek színész Szilágyi Tibor, ha szerepe mindössze a kimódolt ordibálásra korlátozódik. Hiába van tele Kútvölgyi Erzsébet süket felesége remek poénlehetőségekkel, ha a rendezés ezeket viszont érthetetlen módon kihagyja. Bánsági Ildikó és Balázs Péter angol házaspárja inkább csak vázlat, és Hernádi Judit vonagló-nak tekintett prostituáltja szinte észrevehetetlen marad, amint Lukács Sándor amorozója sem érdemel több szót. Valójában a legkülönösebb az, hogy egy nagyobbrészt az ágyban és ágy körül játszódó komédiából hiányzik annak szervező és éltető eleme, az erotika. Az az erotika, amelyik nem ravasz és nem kulturált, hanem természetes és magától értetődő. Énnek hiányában válik *A balek* bosszantóvá és túlfinomodottá.

*

Goethe azt állítja, hogy a színház: jelenidejű, kihívása elől kitérni felesleges. A közönséget a „legmagasabb gyönyörűségben" lehet részesíteni, hordókon, deszkákon is. *Az életet* tehát nem az ábrándok és nem a pénz viszik a színházba: hanem a színészek, a rendező. Úgy tűnik, rossz korszaka van a szórakozásnak: lehet, hogy a színészeknek nincsen jókedvük, a rendezők, úgy tűnik, nem óhajtanak mulattatni.

Ez lehetséges: viszont tragédiákat sem láthatunk, a korszak - állítólag - erre a legalkalmatlanabb. A szórakozás kínos, kötelező igénye azonban tovább él, a múló idő múlatása mintha kötelező lenne. A valódi kérdés az, hogy miért ragaszkodunk ehhez a múlatáshoz, hova lett a színházból minden jókedv és kedély szülője: az erő. Élettelen, mindössze kulturális hagyománymaradékokból élő színházakon nem lehet nevetni. De mindössze az a kérdés, hogy mit akar a színház a közönségtől, mit tart annak jókedvéről és szokásairól. Goethe a *Wilhelm Meisterben* azt állítja: „... a nagyközönség megérdemli, hogy becsülje az ember; hogy ne bánjék vele úgy, mint a gyerekkel, akitől elszedi a pénzt. Keltsük fel benne lassanként a jó érzést s a jó ízlést, akkor majd gyönyörűséggel hozza ide a pénzét, mert értelme, sőt józan esze sem tehet semmi szemrehányást. Lehet hízeleg-

ni neki, mint egy szeretett gyermeknek; hízelegni, hogy megjavítsuk, hogy később felvilágosítsuk: de nem úgy, mint valami előkelő és gazdag embernek, hogy állandósítsuk azt a tévedését, amit kihasználtunk ... "

Eugene Labiche-Edouard Martin: Perrichon úr u'azása (József Attila Színház)

Fordította: Orbók Attila. *Rendező:* Iglódi István. *Díszlet:* Menczel Róbert m.v. *Jelmez:* Laczó Henriette m. v. *Zene:* Selmeczi György. *D'amaturg:* Morcsányi Géza.

Szereplők: Harkányi Endre, Szemes Mari, Fehér Anna, Kránitz Lajos, Tolnai Miklós, Vass Péter, Mihály Pál, Geréb Attila, Kovács Titusz, Láng József, Budai István, Tihanyi Tóth László, Mezey Lajos, Köves Ernő, Dávid Ági, Fürdős Magda.

Kacsóh-Bakonyi-Heltai: János vitéz (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Rendező: Ascher Tamás. *Díszlet:* Donáth Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *A háttérfestmények tervezője:* Gáspár András. *Szcenika: É. Kiss* Piroska. *Koreográfia:* Vidákovics Antal m. v. *Asszisztencia:* Rónaszegi Éva és Csóka Zoltán. *Karmester:* Hevesi András és Fuchs László.

Szereplők: Spindler Béla, Mihályi Győző, Hűvösvölgyi Ildikó, Roczkó Zsuzsa, Bezerédy Zoltán, Gyuricza István, Pogány Judit, Csákányi Eszter, Rózsa Tibor, Krum Ádám, Hunyadkürti György, Koltai Róbert, Dánffy Sándor, Csonka Zsuzsa, Bellai Eszter, Komlós István, Gőz István, Kisvárday Gyula, Serf Egyed, Balázs Andor.

Ben Jonson: Volpone (Várszínház)

Fordítatta és magyar színpadra alkalmazta: Illyés Gyula. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zeneszerző:* Victor Máté. *Rendezte:* Békés András m.v.

Szereplők: Kállai Ferenc, Székhelyi József, Kézdy György, Avar István, Őze Lajos, Dózsa László, Ivánka Csaba, Katona János, Moór Marianna, Farkas Zsuzsa, Tóth Titusz, Csák György, Versényi László.

Molnár Ferenc: Olympia (Nemzeti Színház)

Rendező: Gábor Miklós. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Dramaturg: Má*rai Enikő. *A rendező munkatársa:* Tatár Eszter.

Szereplők: Gábor Miklós, Vass *Éva,* Tóth Éva, Oszter Sándor, Farády István, Agárdi Gábor, Csernus Mariann.

Georges Feydeau: A balek (Vígszínház)

Fordította: Czímer József. *Rendező:* Marton László. A *rendező asszisztense:* Deák Rózsa. *Díszlet:* Jánosa Lajos. *Jelmez:* jánoskúti Márta.

Szereplők: Tahi Tóth László, Kern András, Lukács Sándor, Balázs Péter, Szilágyi Tibor, Miklósy György, Sipos András, Szabó Imre, Farkas Antal, Halász Judit, Egri Marta, Bánsági Ildikó, Kútvölgyi Erzsébet, Hernádi Judit, Eszenyi Enikő f. h.

SZÁNTÓ JUDIT

Mit érdemes parodizálni?

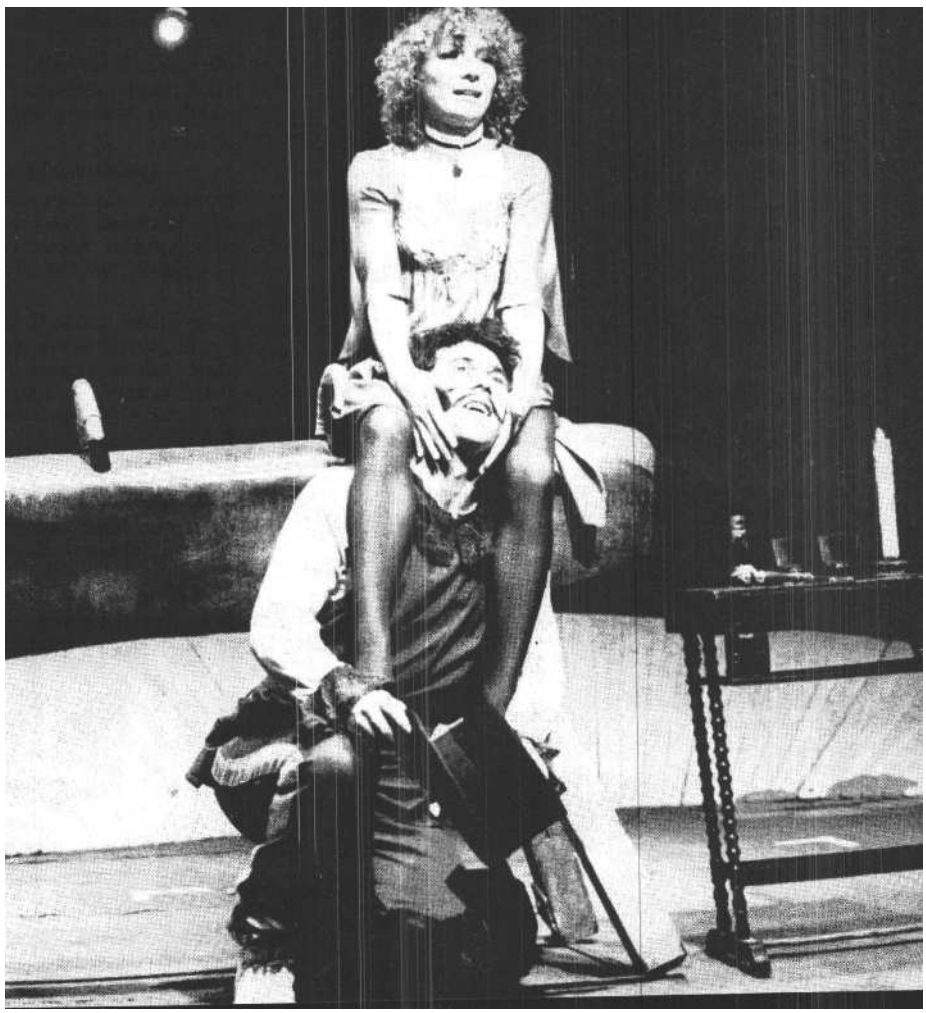
A három testőr a Katona József Színházban

Csak ránéz az ember a plakátra... és örül a szíve: mennyi ötlettel, micsoda műfaji és stiláris változatossággal igyekszik gyökereket ereszteni Budapest új színháza, a Katona József Színház; micsoda gazdag kínálattal toborozza törzsközönségét, és milyen érdeklődést kelt országos viszonylatban egyedülálló, mert kizárólag kölcsönös vonzáson és választáson épülő társulatával. Énnek egyetlen baja éppen az lehet, hogy túlságosan jó, vagyis úgyszólván minden tagjára műsort vagy legalábbis előadást lehetne építeni.

Csak ránéz az ember a plakátra... és örül annak is, hogy vendég a rendező, noha az új színház élén ketten is állnak az ország (maroknyi) jelentős rendezője közül. Babarczy László Zsámbékitól vet-te át a kaposvári színházat, az általa vágott csapáson haladt tovább, nem is akárhogy, amellett igen áldozatosan, a színházvezetés és -csinálás érdekeinek olykor saját rendezői érvényesülését is alárendelve. Most lehetőséget kapott, hogy „csak" rendező legyen és ez nem-csak kollegiális-baráti gesztus, hanem lehetőség az új színház belső gazdagítására is, hiszen Babarczy alkotóművész-ként is jelentős, formátumos egyéniség.

Aztán megnézi az ember az előadást, és már nem örül annyira. *A három testőr* mint vidám karácsonytáji színházi móka ügyében minden jól volt elgondolva, a műfaj is, az időzítés is, a rendező is, csak az anyag megválasztása volt elhamarkodott. Nem láttam azt az 1974-es kaposvári előadást, amely, ugyancsak Babarczy rendezésében, ugyanezen a szövegen épült, és a kritikák tanúsága szerint még a gageket is beleértve erősen hasonlíthatott a mostanira; úgy tűnik, sikert ara-

Bodnár Erika (Mylady) és Gáspár Sándor (D'Artagnan) A három testőrben



A két játékvezető: Szacsvay László és Vajda László (Iklády László felvételei)

tott. De hát jó néhány akkori merészség mára a konzervatívabb színházi köznyelvbe is beépült, s ami egy vidéki színház - még ha az Kaposvár is - kemény erőfeszítéseinek szünetében nyolc évvel ezelőtt vidám feloldásként, kevésre kötelező közjátékként hathatott, az ma Budapesten és épp a Katona József Színházban kevésnek bizonyul. Holott az akkori előadás minden erénye bizonyára most is jelen van, sőt megannyi mesterszínész megvalósításában mesterségbelileg még meg is sokszorozza önmagát. Hiányzik azonban az, aminek hiánya 1974-ben, a sok kaposvári bemutató közül az egyikben kevéssé tűnhetett fel: a gondolat. (Akkor és ott az előadásnak meglehetett a maga nagyon is konkrét értelme és mondanivalója.)

A Magyar Színházi Intézetnek rendszeresen csak 195_7 óta gyűjtő dokumentációja jelenleg mintegy két tucat *Három* testőr-adaptációt tart számon. Közülük négyet láttam: Roger Planchonét az 1963-as vendégjátékon, Jaroslav Dudek 196z-es vendégrendezését a József Attila Színházban (ugyancsak Planchon - módosított - szövege alapján), Katona Ferenc maga rendezte adaptációját a pécsi Nemzeti Színházban ugyancsak 196z-ben, s végül Fábri Péter 1981-es változatát Szolnokon. Bevallom, a Planchon-adaptációnak mind francia, mind magyar variánsa kevés nyomot hagyott bennem, mert a stílbravúrt, a virtuozitást önmagában kevéssé tudom értékelni. Annál kellemesebb emlékeket őrzök a pécsi előadásról, amely ugyan felfedezte - nem volt túl nehéz - az iróniára, sőt a parodizálásra nyíló lehetőségeket, de ugyanakkor igen finom arányőrzéssel megadta a mítosznak azt, ami a mítoszé: a romantikát s annak feszültségeit, a nézőnek pedig meghagyta a részleges azonosulás, az együttszurkolás, a színpaddal való együttélés lehetőségét - mindazt, ami nélkül *A három testőr* már nem *A három testőr*. Persze: ki mondja, hogy *A három* testőrnek muszáj *A három* testőrnek maradnia? Fábri Péter például úgy vélte: senki. Igaza volt, mert Dumas ürügyén sikerült létrehoznia egy - méltatlanul kevésre értékelt új magyar drámát, amelyben a három testőr már csak kiüresedett nemzeti intézmény, poros, ötlettelen rutinok gyülekezete, amelybe befurakszik egy szemfüles pici karrierista: D'Artagnan, aki kisajátítva magának az intézmény mítoszát, szédületes pályát fut be, kíméletlenül kihasználva a társadalom berozsdásodott reflexeit. Itt nem bántam Dumas-t, a mítoszt, a romantikát; kaptam helyette valami egészen mást, egy új minőséget, amely megállt a maga lábán.

Az új bemutatóval a legfőbb bajom az, hogy Várady Szabolcs adaptációja nem szól semmiről. Parodizálni a romantikát régóta csak árnyékbokszolás már - ennél sokkal nagyobb és érdekesebb feladat lenne a romantikát korunkra érvényesen életre kelteni. Ennek a mérkőzésnek - melynek külsőségeit Babarczy László annyi ötlettel szervezi meg - egyszerűen nincs tétje. Hadd említsek egy jellemző mozzanatot. Dumas regénye szerint Ausztriai Anna és Buckingham herceg szép és fiatal emberek, szenvedélyes szerelmük olyan ügy, amelyre érdemes a három plusz egy testőrnek az életét is föltennie. Babarczy ezt a két szerepet érett korú színészekre bízta, akik jelenlétükkel nem sugároznak érzéki varázst. Gelley Kornéltól ifjan is távol álltak a szerelmesszerepek; Olsavszky Évának ma is van ugyan erős asszonyi aurája, de itt ezt tudatosan kiiktatták. Ám ennek a szereposztási poénnak a humora nem érvényesül, mert a paródia paródiája már megszünteti önmagát. A feldolgozás a királyné s a herceg szerelmét eleve nevetséges, piti ügynek tünteti fel, úgyhogy a szerepeket bátran játszhatták volna szép fiatal színészek is. Az egyes cselekménymozzanatoknak nincs más jelentésük, mint hogy az eredeti szituációk és érzelmek vidám fintorú torzképei, és sorozatukból nem fakadhat feszültség. Még a verbális feszültség - amely egyet-mást pótolhatna - is alacsony; Várady Szabolcs ugyan igen ügyesen farag kínríme ket, de ez, hogy úgy mondjam, csak lírai érték; mint színpadi szöveg az alap-anyag érdektelen.

Igazságtalan lennék ? Hiszen itt a Nagy Gondolat: a „becsület mezején" folyó nagy mérkőzésről, amelyen, játsszunk bár fair vagy tisztességtelen eszközök-kel, végül egyaránt ott maradunk; akik nem esnek el egymás kezétől, azoknak - mint a záróképben Rochefort-nak és D'Artagnannak - a halál üti ki kezéből a kardot. Ez a gondolat azonban - bár ugyancsak szellemes rímek pöngetik - közhely a javából, és illusztrálására a passión kívül bármely cselekmény megfelelne, hisz Krisztust kivéve nincs olyan irodalmi hős, akit a mű lapjain kivívott legfényesebb győzelem is halhatatlanná tenne. Amellett, őszintén szólva, a darab maga igen kevéssé is szól erről a komplexusról, a gondolat inkább csak afféle filozófiai(?) keret. Ezen kívül még vannak hellyel-közzel kisebb gondolatok, például a besúgó dalába vagy egynémely narrátori szövegbe rejtve, de ezek sem kelnek színpadi életre, kvalitásaik, ha és amikor vannak, ismét csak líraiak. Különösen megmutatkozik mindez a darab utolsó szakaszában, amikor a nyaklánc szerencsés megkerülése után a cselekmény végeredményben kimerül, és következik a tömény (illetve annak szánt) filozófia a mindenkire sorban lesújtó vég-ről. Itt kellene kiderülnie, miről is szól tulajdonképpen ez az adaptáció, de ehelyett az derül ki, hogy szegény idősb Dumas-nak még ez a mesterségesen legyengített kivonata is milyen jó szervező erőnek bizonyult a figyelem ébrentartására; most, hogy a szöveg alól kifut a cselekmény, még lazább, még puhább a váza, s már csak a bölcseleti közhelyek tudják úgy-ahogy összefogni.

A három testőr e mostani feldolgozása tehát nézetem szerint nem szól semmiről, de az előadás azért szól valamiről, s ez menti meg. Az előadás a színházról szól, és ezen belül is a társulatról, a színház és az adott színészek kimeríthetetlen lehetőségeiről. Más kérdés, hogy e célra is megfelelne számos, ennél sokkal jobb szöveg, esetleg a szöveg teljes hiánya is (hiszen például Cserhalmi György vívóleckéinek „szövege" szólaltatja meg a legfrappánsabban a színészi orgánumokat); épp ezért a lehetőségek sokkal hamarabb kimerülnek, mint ahogy ez potenciálisan várható lenne.

Babarczy László igazán rengeteg ötletet tömött a jószerivel üres zsákba, de ötletekkel nem lehet tömörré tenni egy

előadást. Nem tagadom, hogy az első félórában sokat nevettem, s mi több: mint eddig a Katona József Színházban mindig, színházban éreztem magam. De aztán lassan elfogott a nyugtalanság: ha már egy megcsavart biciklizést, egy bravúrosan szellemes vívójelenetet, egy frappáns Szacsvay-féle átváltozást láttam és végigélveztem, képes leszek-e mind-nek további kópiáin is ilyen jól szórakozni - mert az már akkorra lassan kiderült, hogy irt egyéb nem lesz. Vannak az-tán gegek, melyek nem is oly szórakoztatók, a hatalmas királyi bábuk például oly után nem esztétikusak, hogy szellemesek se lehetnek, de nem ez a lényeg: az ötletek java része igazán jó, sőt kitűnő. Nem is az a baj, hogy kevés van belőlük. Az a baj, hogy bármennyi lenne: kevés lenne. Vagy túl sok - ami, végeredmény-ben egyre megy.

És nagyjából ez a helyzet a színészekkel is. Ha elgondoljuk, hogy képtelenül szegényes alapanyagból építkeztek, mert az „eredetit" nem hozhatták, „paródiában" viszont nem voltak megírva, csak csodálhatjuk tehetségüket, leleményüket, csapatszellemüket - de ha elgondoljuk, mire képesek ezek a színészek megírt szerepekben, rájövünk, hogy csak sápadt visszfényeit kapjuk szikrázó tehetségüknek. Sajnos, akaratlan paródiáját kaptuk a mottónak: itt valóban mindenki dolgozott egyért, de az az egy - az ügy - vaj-mi keveset nyújtott mindenkinek. Nincs olyan *Három* testőr-feldolgozás például, amelyben Richelieu bíboros ne len-ne hálás, sőt parádés szerep; itt csak kilúgozott, elvidámkodott helyzetek és néhány vicces rigmus jutnak neki. Benedek Miklós így is kétszer jut el saját legjobb színvonaláig: Bonacieux kihallgatásánál és a Myladyvel eljárt erotikus tangóban - mozgással és mimikával. Mi lenne, ha még szövege-szerepe, mondjuk, figurája is lenne? És a többiek is sorra: Helyey László kitalálja Athos fásult, mindenen már túl lévő mészségét, Dörner György Aramisnak az álmos pózok mögött sunyin leskelő falmellékiségét, Újlaki Dénes Porthos tohonya önelégültségét, Gáspár Sándor D'Ardagnan bumfordibugyuta kamaszbáját, a két narrátor közül Szacsvay László ismét kitalálja megunhatatlan faarcú önmagát, Vajda László mackós „spätjeít" kamatoztatja de ők legalább helyzetbe jutnak, kényszerítve vannak, hogy kitaláljanak valamit, mert ha nem, leáll a játék. A többiek inkább csak sodród-nak, teszik a dolgukat, elbíbelődnek a fizikai és vokális produkciókkal; Olsayszky Éva és Gelley Kornél például virtuózul adják elő az operaparódiát, de hát azon kívül, hogy operaparódiát virtuózul adnak elő, ők színészek (kitűnő színészek) is lennének, akik *A három testőrnek* mégoly parodisztikus változatában is két fontos szerepet alakítanak. Bodnár Erika láthatóan nem találja a ki-utat: hogy lehet eljátszani Myladyt, a végzet asszonyát, a nagy és közveszélyes cselszövőt, ha sem báját, sem ármányait nem szabad komolyan venni ? Így aztán mindkét irányba - a szó szerintibe s az áttételesbe is - meg-megindul, aztán, hogy nem lel támaszpontot, riadtan visszakozik. Más, jeles karakterszínészek, mint Márton András (Rochefort) vagy Kátay Endre (Tréville kapitány), a rendelkezésükre álló szűk színpadi időben nem tud-nak eljutni odáig, hogy kitalálják magukat, legföljebb ismert „présence"-ukat hozzák. Az olyan színészek pedig, mint Papp Zoltán (XIII. Lajos) vagy Szirtes Ági (Bonacieux-né), akiket eddigi tapasztalataink szerint - mindenekelőtt a darabnak, illetve a rendezőnek kell helyzetbe hoznia, hogy ki tudjanak bontakozni, ebben a közegben teljesen el-szürkülnek.

Most már *A három testőr* sorsát a közönségre kell bízni. A Katona József Színház felfutóban van, és ilyenkor, mint köztudott, az erős sikerek elviszik a hátukon az ingatagabbakat is. Kijózanító sorokat olvastam épp a minap az egyik vezető angol kritikustól, az Observerbe író Robert Cushmantől: „A kritikusok egyik leggyakoribb hibája, hogy olyan gyengeségekre és logikátlanságokra mutatnak rá, amelyek az égvilágon senkit nem zavarnak majd az adott előadás élvezetében." Szaklapba írtam, hódolhattam ennek a vétségnek, de egyetlen nézőtől sem veszem zokon, ha élvezi majd *A három testőrt.*

Alexandre Dumas: A három testőr (Katona József Színház)

A regényt színpadra alkalmazta és a verseket írta: Várady Szabolcs. *Rendezte:* Babarczy László m. v. *Dramaturg és rendezőasszisztens:* Litvai Nelli. *Díszlet- és jelmeztervező: Háy* Ágnes m. v. és Lábas Zoltán m. *v. Zenéjét összeállította és részben szerezte: Hevesi* András. *Koreográfus:* Geszler György *m. v. A vívást betanította:* Cserhalmi György.

Szereplők: Gáspár Sándor, Helyey László, Újlaki Dénes, Dörner György., Benedek Miklós, Bodnár Erika, Kátay Endre, Szirtes Ágnes, Horváth József, Papp Zoltán, Olsavszky Éva, Gelley Kornél, Márton András, Hollósi Frigyes, Vajda László, Szacsvay László, Hevesi András m. v.

MÉSZÁROS TAMÁS

„A levegő vidékies"

A revizor Kaposvárott

A polgármesterné szerint ebben a városban *„a levegő vidékies".*

Szóval ő is tudja. Anna Andrejevna, a legelső elöljáró felesége. Fitymálóan, tapasztalt keserűséggel mondja ki, mint valami verdiktet. S Hlesztakovnak mondja, aki viszont pontosan úgy „városias", ahogy azt vidéken elképzelik. Gogol darabjában másutt is, mások is utalnak rá: ők nagyon is tisztában vannak vele, milyen provinciális körülöttük minden.

Egyet nem vállal senki. Önmaga provincializmusát. Mások, azok igen, a körülmények, no persze, sőt, még a levegő is - csak mi magunk vagyunk kivételek. Áldozatok, kiszolgáltatottak, szenvedők. A kisszerűség, a pitiánerség, az ízléstelenség, a beszűkültség, a tehetségtelenség, a sötétség, az unalom, a pöffeszkedés, a kéz kezet mos, a manipuláció- ez mind sújt minket, ezt mind érzékeljük, még el is ítéljük, de hogy napról napra személyesen hozzájárulunk, létrehozzuk, megtestesítjük és akarva akaratlan továbbfejlesztjük, azt már nem.

A városok telve vannak velünk, vidékiekkel, akiknek megvan az elképzelésünk a nagyvilágról. Más városokról, amelyekben *a többiek is* városiasak. Nem csak mi, egy szál egyedül.

Tovsztonogovnak is megvolt a kulcs-szava *A revizorhoz,* amikor Leningrád után, idestova egy évtizede, Pesten is színre vitte. *A félelem.* Az ő városában a kozmikus, eleve létező félelem tartott hatalmában mindenkit. Ott valamennyien szüntelenül várták a revizort, mert tudták, hogy el kell jönnie, be kell számoltatnia. Úgy várták, mint a végítéletet. Fatalista beletörődéssel, részeként a világ rendjének, amelyben vannak hivatalnokok és vannak revizorok.

Ezért Tovsztonogov előadásában a mindenütt jelenlévő félelem kapott szervezőszerepet. A polgármester és emberei alig várták, hogy belévetíthessék valakibe gyötrő rettegésüket. Bárkibe, aki idegen. Az ő Hlesztakovjuk ettől a tár-

Gogol: A revizor (kaposvári Csiky Gergely Színház). Csákányi Eszter (Marja Antonovna), Lázár Kati (Anna Andrejevna), Máté Gábor (Hlesztakov) és Koltai Róbert (polgármester)

gyára leső kollektív szorongástól nőbetett Revizorrá.

Ha a rendező mélyebben - sőt, ha egyáltalán - gondolkodik, akkor szükségképpen rá kell ébrednie, hogy Gogol vígjátékát nem keltheti életre valamely belső, lényegi vezérmotívum nélkül. Vagyis anélkül, hogy azt a világot, amelyben a történet játszódik, ab ovo meg ne határozza. Az „irodalomközpontúak", a „műtisztelők" az ilyesmiben persze eretnekséget gyanítanak: minek - úgymond - kitalálni valamit, ami nincs benne a szövegben. Hiszen *A revizor* képlete tökéletes és világos. Korrupt városi tisztségviselők - éppen, mert vaj van a fejükön - bedőlnek egy félreérthető látszatnak. Ez a sztorikeret, másként az a pszichológiai alap, amelyre minden szerepet és jelenetet fel lehet építeni. A cselekmény pedig önmagáért beszél. Így vallják azok, akik a klasszikusokat védelmezni óhajtják a belemagyarázástól,

Láttam előadásokat, amelyeket csakugyan sikerült megóvni e fertőzéstől. Azt sem állíthatom, hogy nem akadtak bennük jól megoldott jelenetek, figurák, helyzetek. De a részletek ezekben a munkákban sohasem álltak össze. Mert *A revizor* egész kompozícióját mégsem elegendő erre a látszólag magától értetődő történetlogikára építeni.

Á történetet ugyanis megoldhatjuk vele, de az emberi történéseket, tehát éppenséggel a drámát nem bonthatjuk ki. Mindjárt a kiindulópontnál bajok támadnak. Magában a szövegben nincs rá magyarázat, miért hiszi el mindenki, hogy Hlesztakov, ez a nyilvánvaló ficsúr - hogy azt ne mondjuk, nyikhaj - azonos egy teljhatalmú revizorral. A helyzetsor, amellyel Gogol „felvezeti" a tévedést egészen a polgármester és Hlesztakov fogadóbeli találkozásáig - a jó barát figyelmeztető levele, majd a Dobcsinszkij-Bobcsinszkij duett -, nos, önmagukban sem ezek a dramaturgiai előkészületek, sem az indokolt hivatalnoki ijedelmek: nem hitelesítenek egy ilyen kardinális melléfogást. Egyszerűen valószínűtlen, hogy ez a dörzsölt polgármester - - aki a saját közegében kétségkívül vezetésre termett - egyszer csak ennyire elveszti a fejét. De hát nemis veszti - Gogol van olyan jó dramaturg, hogy éppen ellenkezőleg: Anton Antonoviccsal képviselteti az általános riadalmon úrrá levő, viszonylag higgadt hangot. Hiszen a polgármester, amint barátja leveléből értesül a várható revizori látogatásról, azonnal egybehívja a város elöljáróit, s kinek-kinek meghagyja, mire vigyázzon a maga területén. S amikor Dobcsinszkij és Bobcsinszkij berontanak a fogadóbéli ismeretlen hírével, akkor is ő az, aki tudja, hogyan kell viselkedni. Elmegy Hlesztakovhoz, felkészülve, hogy megvesztegeti. Ez a polgármester szorong, de azért mindent úgy tesz, ahogyan a magához való józan esze diktálja revizor-csapás esetén.

Kérdés: van-e a polgármesternek rutinja ennek a vésznek az elhárításában ? Feltehető, hogy nincs. Gogol egyetlen szóval sem céloz rá, hogy Anton Antonovics már megélt volna hasonló procedúrát. Inkább azt sejteti, hogy neki is, a város többi hivatalnokának is csak fogalmai vannak az ilyesféle, inkognitóban végrehajtott, magas ellenőrzésről, amit egyenesen a fővárosból irányítanak.

Ez nagyon fontos. Ha Anton Antonovics és csapata eleddig legfeljebb járási, netán kormányzósági szintű vizsgálatokhoz szokott, abból sok minden következik. Ismét csak a vidékiesség fogalmához jutunk. Mert ezek az emberek egyfelől csak a vidéki szokásokra tudnak építeni: az ellenőrt minél jobban kell elszállásolni, jól kell lakatni, le kell itatni, meg kell kenni. Másfelől viszont mégis bizonytalanok, hiszen egy pétervári kormánytisztviselő bizonyosan másféle ember, másféle stílus, mint amit ők ismernek. Ismeretlen - tehát számukra a képzelet képes csak megteremteni. A vidékies képzeletük, amely revizorügyben jellemzően ambivalens: a saját vacak kis gyakorlatuk tapasztalata a „nagyvilágról" alkotott tétova elképzeléseikkel elegyedik.

Ebben a beágyazottságban lehetséges *A revizor* alapszituációja. Vagyis nem csupán pszichés magyarázatában gyökeredzik, nem is az egyes jellemrajzok rendszerében, s még kevésbé oldható meg olyan felületi ábrázolatokkal, amelyek ütődöttnek mutatják a szereplőket. Mint minden valamirevaló drámai alkotás, úgy *A revizor is* csak az adott drámai világ állapotából vezethető le. A szín-padnak pedig ezt a konkrét helyzetállapotot kell megérzékítenie.

Tovsztonogov a totális félelem állapotába horgonyozta le előadását. Gothár Péter a vidékiességbe. Úgyszintén egy állapotba, amely úgyszintén megjelenítést követelt.

*

Nem azért hivatkozom Tovsztonogov produkciójára, amikor a Gothárét taglalom, hogy ezzel eleve egy meghatározott rangra-polcra helyezzem az utóbbit. A mechanikus hasonlítgatást egyébként sem kedvelem, ebben az esetben pedig végképp nem az érdekel, hogy mihez képest értékelendő a kaposvári előadás.

Tovsztonogov azért kívánkozik ide, mert - mint megpróbáltam kifejteni - *közelítésmódja* a darabhoz megegyezik a Gotháréval. Az eredmény azután, amelyhez eljutottak az elemzésben, már eltérő jellegű feladatot jelölt ki számuk-ra. Á leningrádi (és a pesti) előadás körülményeit tekintve meglehetősen korhű volt; bútorok, ruhák, kellékek a múlt század megfelelő tárgyi kultúráját idézték. Ezzel szoros összefüggésben a játékmód, a színészi gesztusvilág is őrzött bizonyos konvenciókat, viselkedésformákat és hangsúlyokat. Ahogyan mondani szokás : kosztümös előadás volt ez. A kaposváriaké pedig nem az.

De ennek a különbözőségnek semmi köze az úgynevezett modernséghez. Tovsztonogovnál korszerű volt mindenekelőtt a gondolat s természetesen a játék szervezettsége, a rendezői effektusok használata. Ő *azért* tarthatta meg a kosztümöket - díszlete alapvető realisztikusságával együtt -, mert az ő generális helyzetállapota, a félelem a szereplők idegeiben, zsigereiben, reflexeiben élő *valami.*

Gothár választott feladványa a vidékiesség, s ez több, mint tudatállapot. Ez *a valami* már környezet- és tárgymeghatározó. Stílusszabó. Olyan koordináta-

rendszer, amelyet következetesen alkalmazni kell a színpad valamennyi elemé-re. Ettől függnek a díszletek, a jelmezek, a színészi habitusok.

Mégpedig azért, mert a vidékiesség csak mai lehet a színpadon. Egy korhű, kosztümös változatra ugyanis nem ismer rá a közönség. Hogyan vidékies egy szalonkabát, egy cári egyenruha, egy orosz városka polgármester-feleségének öltözete, netán lakásának belseje? A mi szemünkkel nézve, minden egyforma, ami historizál, pontosabban: ami felidézi a kívánt korszakot, utal a régmúltra, de azon belül már alig-alig képes differenciálni. Tovsztonogov sem bajlódott ezzel. Nála például a polgármester viselni tudja az egyenruhát (legfeljebb a dísz-kard snassz egy kicsit), és a többiek ruházata is inkább az adott figura társadalmi hovatartozására, valamelyest pedig a karakterre utal, nem a környezet állapotára.

A kaposváriak viszont azt akarják, hogy a néző azonnal eligazodjon. Amint leült, lássa Gogol városát. Természetesen a saját tapasztalatainak, élményeinek megfelelően. Ráismerni csak arra lehet, amit ismerünk.

Nem arról van szó, hogy Gothár Péter és É. Kiss Piroska közös színpad-terve, meg Szakács Györgyi jelmezei „egy az egyben" naturalizmussal teremtenének meg egy mai vidéki várost. Abban a díszletben nem lehetne eljátszani *A revizort,* mert Gogol költőibben realista. A kaposvári külsőségek nem utánozni akarnak - éppen azért nem, hogy többek lehessenek, mint külsőségek.

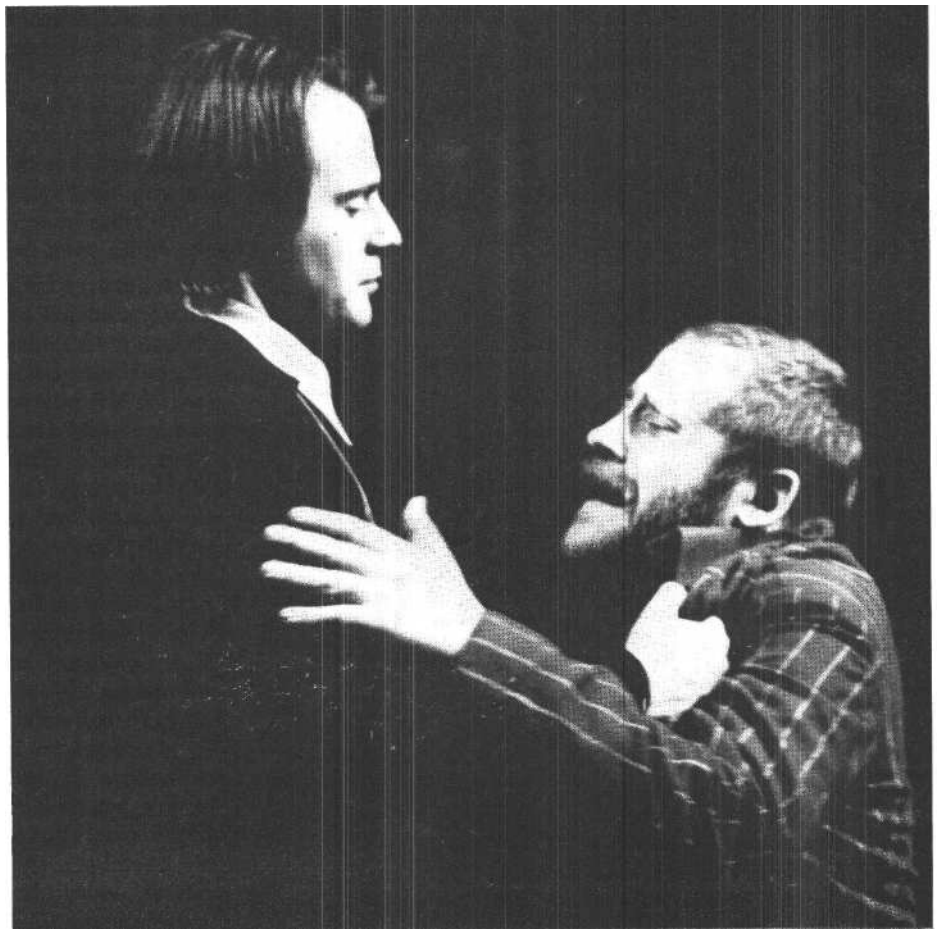
Ez a színpad jelekbe (nem jelzésekbe!) igyekszik sűríteni a vidékiesség állapotát. S ugyanakkor színházi vonatkozásban egy szellemes ötlettel mindjárt „nyit" is a világra: a horizonton felénk homoruló célkaréjban ott állnak Mejerhold egykori nevezetes lengőajtói. Kissé emelt színen; a küszöbök és a színpad síkja között körbefut egy lejtős plató, olyasmi, mint az üldözéses kerékpárversenyek pályájának betonteknője. Az ajtókhoz ehát mindig fel kell kapaszkodni, mintha csak falra mászna az ember, s aki belép, az mindig szinte beesik a játéktérbe, mint egy katlanba. E katlan közepén téglalap alakú, hatalmas, se vége-se hossza tárgyalóasztal terpeszkedik. „Ő" az egyetlen bútordarab. S a célnak megfelelő metamorfózisokon megy át a játék során. Hlesztakov ágya lesz a fogadóban, aki azután rajta rogy majd össze részegen a polgármester szalonjában, de megteszi a „hölgyek" budoárberendezéséül is.

Miért jó ez a behemót tárgy ebben az előadásban? Nem azért, mert funkcionális; fontosabb, hogy jellegzetes. S éppen eltúlzott egyedülvalóságában, méretei-ben asszociatív. jobbára mindegyikünk életéhez hozzátartoznak ezek a monstrumok. Dolgozószobák, konferenciatermek, főnöki „eligazítások" örök kellékei. Státusszimbólumok s egyszersmind munkapadok azok számára, akik e hosszúkás tákolmányok mentén értekezik át fél életüket.

A ruhák viszont alig szembeötlőek. Szürkésbarnás öltönyök, nem a legutolsó divat szerint, de nem is özönvíz előtti kiadásban. Viseltesek, hiszen hivatalnokgazdáik voltaképp munkaruha gyanánt viselik őket. S jellegtelenek, mint akiken lógnak. Kivétel a tervezőnek egy találó, finom megfigyelése, amelyet „könyörtelenül" érvényesít: valamennyi nadrág bokáig ér, a zoknik virítanak. E megoldásban nincs semmi rosszindulat, ez maga a realizmus hogy, hogy nem, valóban a kinőtt nadrágok hazája vagyunk. Szakács Györgyi ruhái nem uniformisok; s mégis megtalálja az egyformaság jellemzőit. Fontos például az ingek egységesítése. Ezek a bordó, nyakkendő nélkül használt ingek összemosódnak a zakókkal, egyéb felsőrészekkel, és eléggé semlegesek is, miközben azért kétségkívül meghatároznak a látványban egyfajta nyomatékos egyhangúságot. A rövid nadrágszárak realizmusának talaján haladva tovább, ezeknek a fehérneműknek persze inkább pöttyös avagy kockás mintázatúaknak kellene lenniök, „hozzájuk való" csíkos nyakkendőkkel. Úgy volna tökéletesen hiteles. Mégis helyeselhető az eltérés ettől a kézenfekvő, a valóságos ízléstelenséget - helyesebben ízlést pontosan leképező hűségtől a stilizáció felé.

Gothár rendezésén végigvonul ez a kettősségre való törekvés: bizonyos részletekben megragadni a mindennapok naturalizmusában, ugyanakkor túl is lendülni azon. Mégpedig azoknak a tárgyaknak a segítségével, közreműködésével, amelyek a leghétköznapibbak. Jó, mert csakugyan jelképes példa erre a pol-

Hlesztakov (Máté Gábor) és a polgármester (Koltai Róbert) A revizorban (Fábián József felvételei)



gármesterék „ágyjelenete", amelyet szinte kroetzi stílusban játszanak a színészek - a polgármester vetkőzés közben zoknijával a lábujjait törölgeti -, de az egész szcéna a leeresztett, hitvesi ággyá alakult jókora lámpatesten zajlik, ami vagy húsz centivel a föld felett lebeg. A trivialitás majdhogynem költői - szó szerint - *elemelése* látható itt; a naturalizmus, amint éppen átcsúszik a groteszkbe.

Hasonlóképp tud bánni Gothár az asztallal is, amikor a rajta álomba részegedett Hlesztakovval együtt, mint valami bizarr ravatalt, Zemljanyika és Hübner elragadtatottan pörgetik az előadás első részének végén. A kerekekre szerelt építmény mintegy életre kel ebben az eszelős körforgásban, hátán az önkívületbe dermedt szélhámossal. Az igazán sűrű, az elsősorban érzékletes színpadi képeket mindig lehetetlen leírni, hiszen erejük éppen a verbalitás ellentétében, a vizualitásban rejlik. Gothár filmen is megteremti ezeket a „megfoghatatlanságukban" kifejező mozzanatokat, hely-színeket, hangulatokat.

Színpadon ezekhez még hozzá tud adni valami lényegeset: a tárgyak akcióban való *megelevenítését. És* ez több, mint - a szintén nem lebecsülendő - funkció-váltási képesség.

*

A produkció képi világával éppen azért kell mindenekelőtt és a lehetőséghez mérten hosszan foglalkoznunk, mert *A revizor* kaposvári megvalósítását alapvetően az a közeg határozza meg, amelyben a szereplők mozognak. Ez annyit tesz, hogy a színészi játékmódot, az egyes alakításokat is csak ennek függvényében lehet megítélni. Mert bármily furcsa, előbb jelent számunkra valamit például a polgármesternének és leányának megjelenése - mondhatni: exteriőrje -, mintsem a figuráknak alkalma nyílna akár megszólalni is. Hadd hivatkozzam ismét a Tovsztonogov-előadásra: amott a hölgyek túlcukrosított, agyonfodrozott, amolyan „általános" ízléstelenségben jelentek meg; a kosztümök mindazonáltal drágák, mívesek, dámásak voltak. Azután a színészek eljátszották az ezekhez illő pipiskedést, bugyutaságot, élvetegséget ésatöbbit. A jelmezkarakter szabta meg a benne színre lépő karakter gesztuskonvencióját.

Amikor Gothár először is időtlennek fogja fel *A revizor* történetét - következésképp mainak -, s ezért jelen idejű környezetbe helyezi, akkor a színész számára másféle feladatot jelöl ki. Nem azt várja többé, hogy viselkedjen egy úgy-ahogy rekonstruált múltbeli módi szerint, nem azt, hogy alakítson kitalált, hálás figurafikciókat.

Ezen a színpadon a színész csakugyan a „létezésbe vetett", persze nem annyira a filozófiai, mint technikai értelemben. Itt az a dolga, hogy egész gesztusrendszeré-ben mai legyen, másként: viselkedjen ugyanúgy - hiszen szerepet játszik -, de természetesen. Próbálja meg a lehető legkevesebb „alakítást" alkalmazni, illetve ne egy másik kor és társadalom viselkedésmintáit másolja a színre, hanem azét, amelyikben ő maga is él. *És* mint gyakran tapasztaljuk, ez a nehezebb kihívás, mert a „múlt századi kosztümösségnek" megvannak a sztereotípiái színészetünkben (ami persze nem azt jelenti, hogy játékkultúrája is), viszont az úgynevezett mai életet, valóságosan, nem lehet patentekből létrehozni. A színésznek meg kell próbálnia minél póztalanabbul játszani - ami viszont természetszerűen *szürkébb* színi világot eredményez.

A helyzetet „bonyolítja", hogy bár ez a relatív szürkeség ebben az esetben nem csupán eredmény, hanem egyenesen cél is - hiszen ezt a vidékies *A revizort* nem is szabad csillogóan játszani, nem engedhető, hogy az egyes figurák „villogó" kabinetalakítások legyenek -, mégsem vállalható a szürkeségkoncepció úgy, mint az unalmas avagy kidolgozatlan, netán lapos előadás szinonimája.

Vagyis Gothár drámaértelmezésével alaposan megnehezíti a saját s persze a színészei dolgát is. Fel kell oldaniok az ellentmondást a cél és az eszközök között. Úgy kell jelentékenynek, élvezetes-nek, találónak lenniök, hogy jelentéktelen, kisszerű, valójában körvonalazatlan masszaembereket állítsanak elénk.

A rendezés ezen a „vonalon" nem felel meg maradéktalanul vállalt szándékának. Nem azért, mert a kaposvári színházban ma kevés a „bölény", a „nagyformátum", vagy ha úgy tetszik: az átütő személyiség. Énnek a társulatnak változatlanul az a legfőbb erőssége, hogy tagjai *intenzív jelenlétre* képesek, még azok is, akik nem tekinthetők a mesterség virtuózainak. Most is mindannyian odaadóak, és meghatározott feladatkörükön belül maradnak. Így például a hivatalnokgaléria tagjai, akik közül senki sem „szerepel", senki sem épít magánziccerekre - ők valóban csaknem egyformák, és áldozatosan vállalják is, hogy együttesen, az általuk képviselt hivatalnokság fogalmát testesítik meg, nem egyéniségeket.

Hogy ennek ellenére olykor hiányérzetet keltenek, arról *A revizor* szerepdramaturgiája „tehet". Gogol darabja klasszikus vígjátéki helyzetekre felépített *szerepdarab.* Ahogyan Hlesztakovot a hivatalnokok s még a két mitugrász földbirtokos, Dobcsinszkij és Bobcsinszkij is sorban lepénzeli, az egy írói bravúrsorozat, szkeccs-parádé és „variáció egy témára". Nem véletlen, hogy ezeket a szerepeket általában nagy színészegyéniségekre osztják, hiszen jutalomjátékokat kínálnak. Gothár előadásában erről természetesen le kell mondanunk, és ez rendjén való is, de az általános előadáskoncepció mégsem mentesít a gyakorlat kidolgozott teljesítése alól. *És* ezekben a jelenetekben a rendezés fantáziátlan, hagyja, hogy egyszerűen megtörténjenek a találkozások Hlesztakovval, egyedül őrá összpontosít, ahelyett, hogy meg-keresné a színészekkel mindannyiuk *egyedi* megoldásait.

Viszont Dobcsinszkij és Bobcsinszkij alakítóinak (Bezerédy Zoltán és Lukáts Andor) engedélyezi az úgynevezett figurateremtést. Ok élnek is a lehetőséggel, és olyannyira „színesek", hogy *A revizor* bármely más előadásában a helyükön lennének. Hangsúlyozom: e két élesen megrajzolt alak kiváló színészi teljesítmény, ám rendezői következetlenségnek tartom, hogy a többiekhez képest betétszámokként fordulhatnak elő.

Elégedetlenkedem továbbá a két főszerep birtokosával, a polgármestert játszó Koltai Róberttel és Hlesztakovként Máté Gáborral. Nem tiszteletkörként írom le, hogy kifogásaim persze viszonylagosak; önmagukhoz mérten telne tőlük több. Több munka. Több pontosság.

Rendezői restséget vélek felfedezni gyakorta általánosságokba vesző, „elkenő" játékukban. Koltaira főként az első részben jellemző, hogy saját patentjeiből, irgum-burgum arckifejezéseiből és lamentáló gesztusaiból él, ami még nem volna feltétlenül baj, ha a helyzeteknek megfelelően differenciálná azokat. Helyzete persze nem könnyű. Hiszen nem az a dolga, hogy pszichológiai elemzést adjon a polgármesterről - neki is egy ecsetvonást kell adnia a városi vidékiesség összképéhez, mert Hlesztakov félreismerése abból következik. Máté éppen megfelel annak a képzelt, fontos fiatalembernek, aki megengedhet magának

nyegleségeket, akinek hanyag mássága nyilvánvalóan a pozíció adta fölénytudatból ered. Koltai Anton Antonovicsa szemében ő a feltörekvő, új kádernemzedék, amely már könnyedebb, sőt extravagánsabb a középkorú, gürcölő gárdánál.

Máté *hozza* is ezt a Hlesztakovot, de az eIső részben ő is megelégszik a „skicceléssel". Koltaival együtt maradnak nem igazán érdekesek; különösen erőtlen-elnagyolt első találkozásuk a fogadóban. Mindketten a második részben „jönnek

Koltainak itt már a darab diktál feszesebb tempót, a helyzetek követelnek határozottabb reakciókat - s láthatóan a rendező is. Máté pedig rátalál egy szerepkoncepcióra - amelyet egyébként Gothár Koltainak aligha dolgozott ki.

Hlesztakov mindinkább azonosul a pétervári világfival. Lassan már nem tudja, hogy ő nem az, akinek nézik. Átéli a szerepet, átlényegül - s ebben az a kiváló meglátás, hogy ez a Hlesztakov is csak egy vidékies fővárosi, egy szerencsétlen mintamásoló, aki persze csak egy önmagához hasonlóan vidékies pétervári nagykutyát állíthat elő.

Kiemelkedőnek tartom Gyuricza István Oszipját, aki egységes, flegmán is indulatos kibicet játszik; ő is vidéki, de ő nemcsak ezt tudja, hanem mintha azzal is tisztában volna, hogy közel-távol mindenki az. S Lázár Kati és Csákányi Eszter (a polgármesterné és leánya) úgyszintén megtalálják a közönségességnek azt a tónusát, amely nem közvetlenül, inkább a láttatás szenvtelenségével hat, mint egy szigorúan komponált pillanatfelvétel. Ok kiszűrik az esetlegességeket, mégis dokumentumértékű ábrázolatokat készítenek. S ezzel a maguk jeleneteiben megvalósítják azt *a kényes egyensúlyt a* kaposvári produkcióban, amelyet annak egészében nem sikerült létrehoznia.

Gogol: A revizor (kaposvári Csíky Gergely Színház)

Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. *Rendezte:* Gothár Péter. *Díszlet:* Gothár Péter és E. Kiss Piroska. *Jelmez:* Szakács Györgyi *m. v. Szcenika: É. Kiss* Piroska. *Zene:* Selmeczi György m. *v. Zenei vezető:* Fuchs László. *A rendező munkatársa:* Kardos Tibor és Rónaszegi Éva.

Szereplők: Koltai Róbert, Lázár Kati, Csákányi Eszter, Tóth Béla, Tapodi Gabriella, Dánffy Sándor, Csernák Árpád, Spindler Béla, Bezerédy Zoltán, Lukáts Andor, Máté Gábor, Gyuricza István, Kósa Béla, Karácsony Tamás, Krum Ádám, Cserna Csaba, Vércse Bori, Serf Egyed, Hunyadkürti György, Balázs Andor.

BÉCSY TAMÁS

A gondolkodó Lear

Újjáépült színházépületében mutatta be a debreceni Csokonai Színház *a Lear* királyt.

Fehér Miklós díszlete voltaképp kevés elemből áll: a forgószínpadra épített, emelkedő út képzetét keltő dobogóból, valamint a szuffitákról leereszkedő-felemelkedő absztrakt elemekből. Bútor is jóformán csak egy van, a királyi trónszék. A zenekari árok fedett, csak középen nyitott, ahol lépcsősor vezet lefelé, illetve az árokból fölfelé. A színpad így hatalmas, üres tér. Mindebből szükségszerűen következik, hogy kizárólag világítással, fénykörökkel jelzik, hogy az egyes jelenetek különböző színhelyeken zajlanak le. Ez pedig azt eredményezi, hogy a tér egésze mindig majdnem sötét vagy homályos, s csak az éppen jelenlévő alakok emelkednek ki a komor sötétségből.

Az *a* tény, hogy a különböző jelenetek köré nem építettek még szimbolikus-metaforikus jelentésű díszletelemeket sem, valamint hogy a sötét és üres térben csak az alakok jelennek meg, egyrészt illik Shakespeare-hez, másrészt - s ez itt a fontosabb - az alakok kőzötti viszonyrendszereket kizárólag csak a színészi alakítások közvetíthetik. Az előadás értékei és hiányosságai egyaránt ebből vezethetők le.

A hatalmas tér sötétsége nemcsak körülveszi és metaforikusan jelenti a Lear lemondása után szabadjára eresztett, minden gátlástól megszabadult, elvadult indulatokat, hanem analógia útján megérzékeltet valamit azokból az erőkből is, amelyeket mint e szörnyűségek okát emlegetnek a dráma alakjai: a csillagokét, a természet homályos erőiét és az istenekét, akik mulatságból ölik az embert, mint a pajkos gyermekek a legyeket. A hatalmas tér, sötétségével és a szuffitákból leereszkedő ábráival természetesen a viharjelenetben funkcionál a leghatározottabban. Az alantas szenvedélyeket felszökkentő, de a gyötrelmeket és kínokat is bőven kimérő láthatatlan erők itt az ősi formákban nyilvánulnak meg, a villámokban és a dörgésben. (Talán egy kissé túl hangosan is.) Határozottan érzékelhető az is, hogy az ember rettenetes gyötrelmeiben nemcsak vakká, tébolyulttá és lemeztelenedetté válik, hanem ugyanakkor látóvá és a lényeget megértővé is. Learnél az alapvetően más pozíció, Glosternél a fizikai megvakítás, Edgarnál a kényszerű meztelenség egyszerre kinyit benső szemeket: a sötétben látják azt, amit a fényességben nem vettek ész-re. Ez mindegyiküket felemeli, noha Leart és Glostert végül megöli, de Edgart és az egész világot új útra téríti.

Mivel a hatalmas színtéren nincs sem-mi szimbolikus vagy metaforikus vagy hangulatot árasztó díszletelem, az alakok viszonyrendszerét elsősorban színészi - és jóval kevésbé az alakításoktól független rendezői - eszközökkel kell és lehet elénk állítani. Ezért itt talán még alapvetőbben fontos a szöveg pontos értelmezése, illetve az, hogy az egyes je-

Shakespeare: Lear király (debreceni **Csokonai Színház). Németh Nóra (Cordelia) és Sárosdy Rezső (Lear)**

lenetek részértelmezései egyfelől határozottan, pregnánsan érvényre jussanak, másfelől ezek pontosan beilleszthetők legyenek a kifejezendő jelentéssor és gondolati vonal egészébe. Ami az előadásban problematikus, az éppen ez utóbbi kérdéssel van összefüggésben.

Minden valószínűség szerint nem az értelmezések hiányzanak, hanem az egyes jelenetekben való színészi megvalósításuk, érvényre juttatásuk. A részjelentések hiánya a nyitó jelenetekben érezhető a legjobban, de ez a hiány kihat némely későbbi jelenetre is. Egy színjáték számára többféle értelmezési lehetőség kínálkozik a Lear lemondása mögött rejlő okokra vonatkozóan: Lear és környezete több olyan szöveget mond, amelyek a színészi alakítás vezérlő dinamizmusai lehetnek. Meg lehet mutatni, hogy (1) ő le akar rázni most már minden gondot és bajt, s csak szórakozni akar; hogy (2) aggkorára szeretetéhség támadt fel ben-ne, miszerint nemcsak a birodalom felosztásának pillanatában, de ettől kezdve mindig hallani akarja a szeretet szavát és tapasztalni megnyilvánulásait; hogy (3) a felosztás is meggondolatlanság, mint amilyenek legépebb életkorának tettei voltak; (4) hogy oly gőgös, ami vakká teszi, vagyis a felosztással metaforikusan kiszúrja saját szemét (Lear kérdése után Goneril szavaiban azonnal elhangzik a „szem világa" szókapcsolat) stb. Az azonban, hogy itt mi játszik döntő szerepet, Sárosdy Rezső Lear-alakításának az első részében nem érezhető. Az okokat egyfelől bensejét és általános magatartását kifejező jegyekkel-jelekkel lehetne érvényre juttatni, másfelől a lányaihoz való viszonyának megmutatásával. De ugyanígy, határozottan meg nem mutatott ok rejlik az események másik szálát indító tett mögött: Kóti Árpád alakításából sem érezhető, hogy Glosterje kizárólag szeszélyből vagy a világ vak erői által felkorbácsolt tudattalanjának pillanatnyi indulatából hisz-e egyszerre, azonnal, minden kétely nélkül Edgar árulásában. Fésüs Tamás sem formálja meg Edgar bensejének azon tartalmait, amelyek minden előzmény nélkül elhitetik vele, hogy apja hirtelen olyannyira neheztel rá, hogy még fegyvert is kell hordania. Nem érzékelhetők pontosan a lelki hátterek, a valódi dinamizmusok Csoma Judit Goneril- és Bessenyei Zsófia Regan-alakításának első jeleneteiben sem. Pedig mindezek megformálódhatnának az apai-királyi kérdésre adott válaszok során. Shakespeare még a köztük

később kialakuló viszályt és annak okait és elrejti itt, Regan szavaiban. Ő arról beszél, hogy Goneril az ő érzelmeit is megnevezte, „Csakhogy nem egészen...", és persze a leendő viszály okára is jellemző, mivel folytatja: „Mit az *érzékek* legdúsabb tára nyújt, 7 Én *ellenéül* vallom magamat."; noha ő lesz az, aki Gloster másik szemének a kiszúrását is követeli, és aki az érzékek másikfajta tárát Edmundban véli felfedezni; ami a közte és Goneril közötti viszály oka lesz.

A rendezésből és a színészi alakításokból inkább az tűnik ki, hogy a hangsúlyt a birodalom felosztásának következményeire tették, ami persze természetes. Pontosabb és mélyebb színészi jelekkel jelenítik meg egyfelől a világba kisistergő szörnyűségeket, másfelől az ebből eredő szenvedéseket. Ebben az előadásban a szörnyűségek csúcspontját Bessenyei Zsófia formálja meg Gloster megvakításának jelenetében. A néző figyelmének a középpontjába ő kerül, két ok miatt is. Először, mert ifj. Mucsi Sándor nem volt képes igazán megjeleníteni Cornwallban sem az elszabadult vadságot, sem a hatalmi mámort; másodszor, mert ő, Bessenyei Zsófia egészen kiválóan formálja meg, hogy a fizikai kegyetlenségek igazi gyönyört okoznak Regannek. Ennek sajnos csak halvány nyomait láthatjuk, mikor Kentet kalodába zárják, pedig ő növeli a kalodában eltöltendő időt; és még inkább kár, hogy ez a vonás nem szivárog be az Edmundhoz való viszonyába. Csoma Judit pedig akkor a legjobb Goneril szerepében, amikor szolgájának, Oszvaldnak kiadja a parancsot, hogy ne legyen szolgálatkész Learhez, s amikor először leplezi le magát, közvetlenül ezután, apja előtt. Á mű végén azonban kissé elsieti azt a mondatot, amelyből kitűnik, ő mérgezte meg Regant; úgy mondja, mintha enyhe csíny lenne : „Ha nem volnál rosszul, / Nem bíznám többé méregben soha." Alakításában annak is csak nyomai vannak, hogy férje az érzékei számára nem jelent sem-mit. Ezt elsősorban az Oszvaldhoz való viszonyában lehetne megformálni.

Úgy tűnik, Gali László rendezői munkája az elszabadult világ szenvedéseit tekintette a legfontosabbnak; az alakításokból erre lehet következtetni. Mert az előadás legjobb, egészen kiváló része a közepe, Lear és a többiek szenvedése. Hadd említsük a Bolond alakjának finoman kidolgozott ívét. Mind Sziki Károly alakítása, mind a rendezői beállítások-megformálások először is csak kissé köny

nyednek mutatják Learhez való viszonyát, ami egyre inkább súlyosan keserűvé válik. Először inkább csak humorosak, nevetést kiváltók a Bolond szavai az az-utáni jelenetben, amelyben Lear felfogadja Kentet, de már ez is elkomorodik, amikor a „tojáshéj korona" részlethez érkeznek. Sziki Károly tréfálkozásai nemcsak a szavak tartalmában, hanem a magatartásban is előrevetítik Lear sorsát, amikor arról szól, hogy másik lánya sem lesz jobb, mint az egyik. E jelenetek igen jó felépítettsége a kalodába zárt Kent, Lear és közte lévő jelenetben gyümölcsözik. Sziki Károly Learhez való viszonyának eddigi tartalmai alapján tudatosul Sárosdy Rezső Learjében a Bolond szavainak igazsága, s ekkor telítődik a Lear sorsán történő tréfálkozás igazi keserűséggel. De ez az ív igazán a viharjelenetben csúcsosodik, ahol Sziki Károly Bolondja úgy válik Lear egyik énjévé, hogy mégis megmarad objektív alaknak, aki nemcsak a benső világban, de azon kívül is kimondja Lear sorsát a „kegyelem és gatyapőc" metaforákkal. Kár, hogy a jelenet végén a Bolond „jóslatát" nem dolgozta ki részletesen; az egész teljesen egyforma.

Az előadás csúcspontja a viharjelenet második része, amikor Kent, Lear és a Bolond találkoznak Edgarral. Ez a jelenet azért maradéktalanul kitűnő, mert pontosan érzékelteti Shakespeare mélységeit és összetettségét. Az alakításokból és a rendezői helyzet- és alakmegformáltatásokból egyértelmű, hogy Lear azonnal önmagát látja a szegény Tamásban. Teljesen világos, hogy a rendező egyszerre foglaltatja el vele a szörnyűségek kiindulópontját okozó embernek (a trónról lemondónak) és egyben az ebből előálló helyzetben irgalmatlanul gyötrődő, szenvedő embernek a pozícióját. Ugyanakkor Edgar is - s itt Fésüs Tamás ezt egyértelmű pontossággal jeleníti meg - több önmagánál: elfoglalja Edmundnak és Lear lányainak a pozícióját is. A helyzet és az alakítás többrétegűségét növeli, hogy azért „fázik", mert az ő mostani helyzetét okozó - ekkor még szellemileg vak, csak fizikailag látó - apja őrá is, nemcsak Lear lányaira értve mondja: „Húsunk és vérünk úgy elaljasult, hogy / Saját nemzőjét gyűlöli." Gloster nemcsak őt nem ismeri fel, de az ebben a világban egyedüli önfeláldozót, a Leart mindig és feltétel nélkül segítő Kentet sem, s távollévőnek híve a jelenlévőt mondja, hogy Kent mindezt megjósolta. Nos, mindezek miatt a jelenetsor minden összetevőeleme

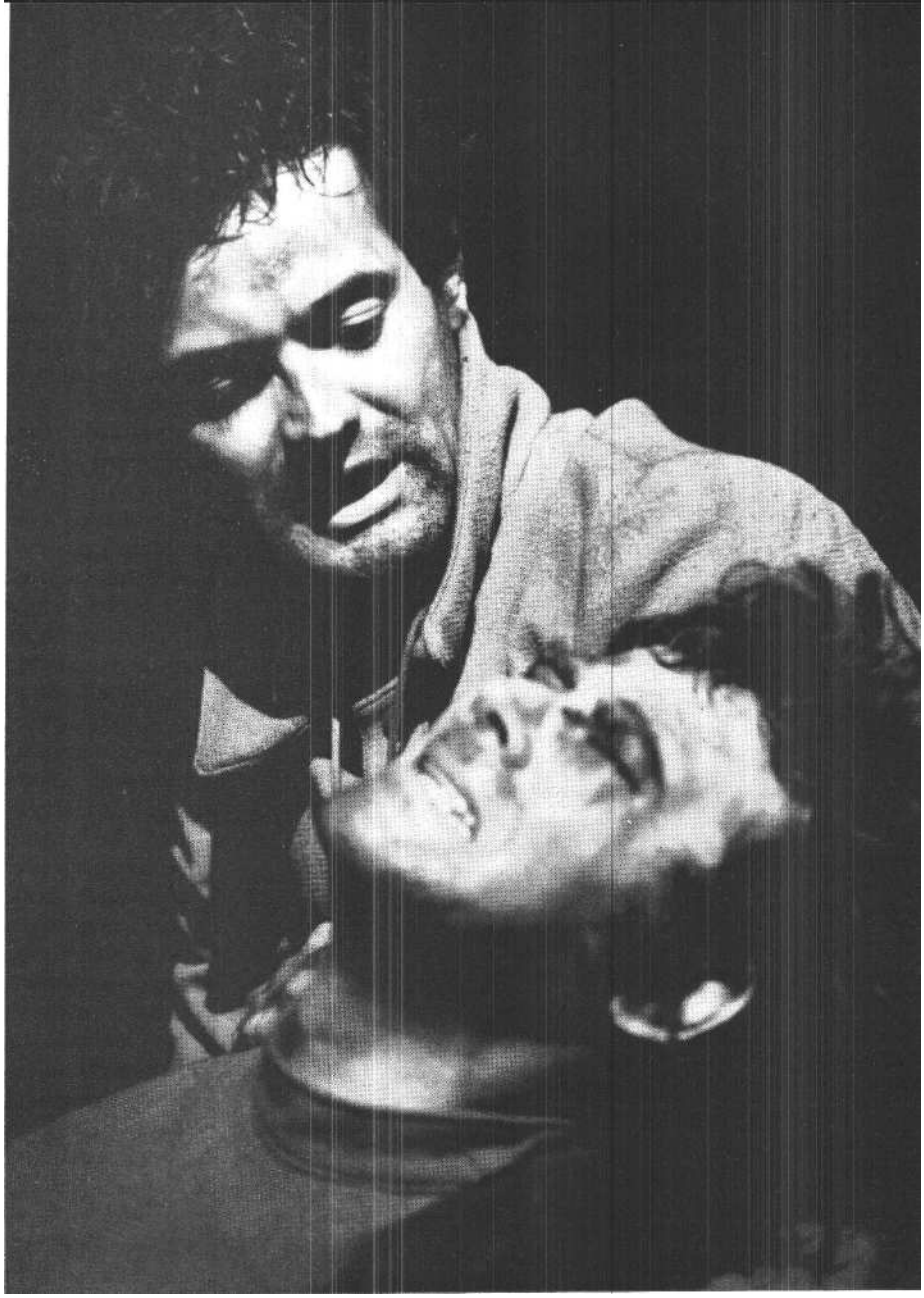
ágy maradt meg ebben a pillanatban saját pozíciójában, hogy az ellentétét is magába építette. S ennek az előadásnak igen-igen nagy érdeme, jelentős eredménye, hogy ezt a rendkívüli összetettséget ágy jeleníti meg, hogy pontosan kirajzolódik.

Sárosdy Lear-alakítása is ezekben a jelenetekben a legjobb. Megjeleníti ugyanis azt, hogy Lear előtt most tárulkoznak fel

világnak az ő számára eddig rejtett arculatai. A megjelenítésmóddal kapcsolatban először említsük azt, hogy ehhez az alakoknak és a helyzetnek az imént említett összetettségét kellett a rendezőnek pontosan megformálnia és színészeivel megvalósíttatnia. Sárosdy Rezső Learjében az a nagyszerű, hogy nem a tébolyult Leart állítja elénk, hanem azt, hogy Lear Goneril egyéniségének kiderülésétől kezdődően *gondolkodni* kezd, kezd a világ összetettségének eddig észre nem vett részeibe gondolatilag behatolni. Nincs például a tébolynak semmi jele abban, ahogy a szegény Tamás láttán ezt mondja: „Két lányaidnak adtad mindened, / S most erre jutottál?" Sárosdy Rezső ezekben a jelenetekben úgy formálja meg Leart, mint aki világosan felismerte saját helyzetét, de azt a szegény Tamásra objektiválja. Így, ezen a módon ismeri fel és közli a többiekkel ezen felismerését. Ezek a jelenetek azért is kiválóak, mert nem csak az alakok mikro-helyzetét, hanem a dráma világképét is mélységeiben fejezik ki. Sárosdy Rezső alakítása azáltal lenne még tartalmasabb, ha képes lett volna az elején felvázolni azt a Leart, *akihez* képest ez a meggyötört ember most kezd gondolkodni.

Kóti Árpád Gloster-alakítása a második részben - a szünet az ő megvakítása után van - a legjobb; vagyis, amikor alakjának szenvedését formálja meg. Persze a kissé jellegtelen indítás itt is érezteti a hatását. Ha az elején láthatnánk azt az önmagából érthetetlen indulatot, amellyel elhiszi Edgar árulását, egyértelműbb lenne sorsának azon sajátossága, amit később ki is mond: „Amik a legyek

A pajkos gyermekeknek, az vagyunk / Az istenek nek mink: mulatozáshól / 01-nek bennünket." Glosterben ugyanis akkor fogalmazódhat meg ez a sorsértelmezés, ha az elején, a levél olvastakor önmaga sem érti, mitől hiszi el azonnal a tartalmát. Azonban Kóti Árpád még így is képes volt Gloster sorsát Learével vonatkozásba hozni. A kettejük közti jelenet rendezői beállítása is, a két színész alakítása is pontosan hordozta, hogy sor-



Fésüs Tamás (Edgar) és Kóti Árpád (Gloster) a Lear királyban (Várday Magda felvételei)

suk egymást értelmezi és egymásra vonatkozik. Ahhoz azonban, hogy ez minden néző számára egyértelmű legyen, szükséges lett volna e két sorsvonal indításakor pregnánsan megmutatni, hogy Lear benső világa a birodalom felosztásakor és Glosternek fia árulását egyszerre elhivő benső világa - ha az objektív okok különböznek is - azonos jellegűek. Kóti Árpád alakításával kapcsolatban mindenképpen meg kell jegyeznünk még, hogy az ő beszédtechnikája a legjobb; minden szavát tisztán érteni.

Ennek a világnak a tisztulási folyamatát kevésbé mélyen jelenítették meg. Leginkább még Fésüs Tamás az, aki a mű végének tisztuló irányvonalait és jellegét a legjobban elénk állítja. A dráma egyenes vonalú menetét tekintve Tamás-Edgar felemelkedése még apja megvakítása előtti monológjában megkezdődik, bár e világ szervezetében azzal van szorosan összekötve. Fésüs Tamás ezt is érzékelteti, noha határozottan csak a vak apjá nak kíséretében szolgálja, először erkölcsileg, a tisztulási folyamatot. Ebbéli funkciójához tartozik még, hogy később ő öli meg Oszvaldot, ő adja át Albannak azt a levelet, amely annak szemét kinyitja - hiszen itt a vakság teljesen általános, így vagy úgy mindenki vak s ő tisztítja a világot Edmund megölésével is. Ezeket a jelenetrészeket Fésüs Tamás azáltal valósítja meg jól, hogy egyszeriben határozottá, tevékennyé formálja Edgart, olyanná, aki végre feladatot kapott az élettől.

A néző figyelmének középpontjában azonban nem ő, hanem Lear és Cordelia, illetve az események mozgalmassága áll. Ez utóbbiakat hordozó jelenetek - miként az elején is a hasonlóak - egyre inkább csak dekoratívak: a térbeli beállítások elsősorban szép látnivalók, s kevésbé hordoznak jelentéseket. Könnyedén siklunk át a szép látvány miatt például az V. felvonás harmadik színének kezdetén, ahol a nézőnek azt kell realizálnia, hogy

a francia sereg vesztett, s Edmundék győztek. Ezt többek közt azért kellene világossá tenni, mert a néző épp az ellenkezőjét várja-reméli már, s ezzel a várakozással kezdi figyelni a jelenetet. Egyértelművé lehetne ezt tenni akkor, amikor behozzák a fogoly Cordeliát és Leart. Ez nagyon szép látvány, de a katonák sorfala közt eléggé eltűnnek, s ezért a látható jelentésszinten a csata kimenetele nem realizálódik pregnánsan.

Németh Nóra Cordelia-alakítása csak a szöveg elsődleges szintjeit jeleníti meg. Például még az is hiányzik az alakításból, hogy Cordeliából végre feltörnek a szavak, hogy most már nemcsak hallgat és szeret, hanem úgy szeret, hogy beszél és cselekszik. De leginkább az hiányzik, hogy vele a „gyógyító" jelenik meg ebben a világban, hogy a szörnyűségek tisztulásához nemcsak az aljas és vad alakok eltűnése tartozik hozzá, hanem a lelki, benső gyógyítás is; vagyis a vele történők után és ellenére az általa megjelenő gyermeki szeretet, hála és megbocsátás. Cordelia most már azért cselekedhet, mert a világ most érett meg az ő cselekvéseire, de ő is a halálra. Mivel e szörnyű világban a segítő Kent mindig jelen volt, s az ő alakja biztosította a tisztulási folyamat megkezdődésének lehetőségét, és mivel Cordelia ennek a beteljesítője, úgy gondoljuk, szebbé, bensőségesebbé, jelentéstelibbé lehetett volna formálni mind színészileg, mind rendezőileg Kent és Cordelia találkozását. A szeretetet és jóságot, a mű végén megjelenő gyógyírt e két alak által a mű elején száműzték ebből a világból, és az egyiknek azért kellett álöltözetet öltenie, hogy belőle, általa indulhasson el a tisztulás. Ezért érezzük, hogy Sárközy Zoltánnak pregnánsabban lehetett volna érzékeltetnie, hogy nemcsak az embernek kell álöltözetet felvennie, hanem az áldozatkész jóságnak is rejtőznie kell. Sárközy Zoltán Kent alakjából az őszintén segítő embert formálta meg jól.

A színjáték végső jeleneteiben problematikus Lear halálának előkészítése és maga a halála. Az itt rejtőző kérdés korántsem csak Sárosdy Rezső alakításával van összefüggésben.

Külön tanulmányt lehetne írni a mai színpadi halálokról. Tudjuk, hogy szociológiai értelemben a színpadi halál nem az egyén valódi megsemmisülése, hanem annak anticipációja. Ha pedig anticipációja, akkor a színpadi halál ténye, de az oda vezető folyamat is szükségképpen van igen szoros összefüggésben a halálhoz való, a primér társadalmi életben meglévő viszonyunkkal. Talán egyetlen kor sem volt, amely az életből egyfelől ennyire félretolta volna a halál problémáját, mint a miénk; másfelől olyannyira privát, mondhatni partikuláris ténnyé degradálta volna, hogy az egyed számára is csak akkor kezd a kérdés megfogalmazódni, amikor a sajátja már közeledik. A halált kiiktattuk az élet kérdései közül. Ez természetesen minden színpadi halál esetében pontosan érzékelhető. Közömbös, egyszerű tényként jelenik meg, s a nézőtéren valahogyan úgy vesszük tudomásul, ahogyan egy ismeretlen ember halálhírét olvassuk az újságban. A halálhoz való ezen viszony eredményezi azt a közömbösséget, ami a színpadi halálok színészi megformálásaiban jelentkezik. Nem fordítanak rá gondot. Nyilván nem is érzékelődhet az, ami a társadalmi élet-ben sincs meg; vagyis a halálhoz való lényeges tartalmú viszony. Ez alól legfeljebb azok az esetek kivételek, amikor a színpadi alak betegségben hal meg, de ekkor is a testi szenvedéseket láthatjuk. Márpedig Shakespeare drámáiban a halálok a világnézethez kapcsolódnak, annak a szerves részei. Ezt pontosan mutat-ja, hogy igen sok esetben a halálnak nincs is közvetlen fizikai oka, hanem erkölcsi-világnézeti okokból következik be. Vagy, ami lényegében ugyanez: mert valaki megérett a halálra. S ezért - ha van-nak - a fizikai okok másodlagosak. Éppen ebben a drámában és éppen apja halálgondolatával kapcsolatban mondja Edgar: „Megint rossz gondolat bánt? Embereknek / Kell tűrni a jövést, mint elmenést. . ." ti. az életre jövetelt és a halálba való elmenést. Ezen a ponton Vörösmarty Mihály fordítása jócskán elkanyarodik az eredetitől, hiszen így folytatja: „A fő dolog, hogy elszántak legyünk", ti. a halálra. Shakespeare-nél viszont ez olvasható: „Ripeness is all", ami nyersen: „A megérettség a minden": mármint a halálra való megérettség. A mi világképünkből az a gondolat, hogy a halálra meg kell vagy meg lehet érlelődni, természetesen éppúgy hiányzik, mint a halál gondolati probléma-ként. Ezért voltaképpen nem is várható, hogy egy színész a különböző alakok halálát különböző módon formálja meg, amelyben tükröződne a halálra való megérettség különböző tartalma, jelentése és jellege. Lear sem érett meg a halálra addig, amíg Cordelia él, noha a halálra való megérlelődésének folyamata már régebben elkezdődött. Talán már akkor, amikor Regant nem találja otthon, amitől kezdve otthontalanul, a hatalmas térségben bolyong.

Mindebből látható, hogy Lear halálfolyamatának a megmutatása korántsem csak Sárosdy Rezsőn, illetőleg nem is színészeken múló probléma. Ezért nem hibáztatható ő sem, amiért alakításában Lear halála meglehetősen közömbös, nem megrendítő, nem jelentésteli, csak fizikai összecsuklás. S az előtte való idő sem a halálra való megérlelődés. Sárosdy Rezső ezekben a jelenetekben is tovább-viszi a gondolkodásra ráébredt Leart. Ez elsősorban abból látható, hogy Learje még itt sem tébolyodott. Az itt és ekkor elhangzó szövegeket sem burkolja „gőzfelhőkbe", hanem - ha nem is teljesen - a gondolatokat pontosaknak, majdnem egyértelműen logikusaknak mutatja, és magatartásán sem érződik a téboly, csak a széttörtség és zilálttság. A nyitó jelenetek jellegtelensége azonban itt is vissza-üt. lla nem a tébolyodott Leart formálják meg, illetőleg ha nem azt, hogy Learnek milyen gondolatai vannak tébolyában, hanem hogy miként marta szét a szenvedés, és azt, hogy csak most volt képes felismerni a világ eddig előtte ismeretlen mélységeit, akkor az alakmegformálás ívének két végpontját - és így értelmezhető kontrasztját - pontosan és pregnánsan kellene megformálni. A nézőnek össze kellene kötni az ív két végét. A rendezés láthatóan törekedett erre: az űzött bolyongása közben megtalált Leart trónszékhez hasonló hordszéken hozzák be Cordelia táborába. De a két jelenetet sajnos csak a bútor köti össze s nem Lear benső tartalmai, illetőleg élesen megmutatott különbözőségük. Nem a végső, hanem a kezdeti jelenet a megoldatlan. Szeretnénk azonban hangsúlyozni, hogy az önmaga tettének és következményei-nek az észrevételére, a gondolkodásra, a rejtett világarculatok észrevevésére rákényszerült és ráébredt Leart igen jól formálja meg Sárosdy Rezső. De elsősorban a néző intellektusa és nem érzelmi szférája számára, ami persze korántsem baj. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy kerülte azt, ami az érzelmi szférára hathatna, a téboly megmutatását.

Igen furcsán járul hozzá ahhoz, hogy a világ tisztulásának folyamata nem elég mély, Rosta Sándor. Edmund-alakításának nincs súlya; külsőséges és szokványos. Ha jelentősebben, mélyebben lenne okos is, elvetemült is és mohó is, ha-

lála azonnal, mintegy önmagától járulna hozzá a vad sötétség eloszlásához.

Abban, hogy a világ felemelkedésének és tisztulásának a folyamata kevésbé mély, még az Albant játszó Dánielfy Zsolt is hibáztatható, elsősorban a színjáték elején nyújtott alakítása miatt. Igaz, sokáig a drámai események hátterében 211, s igaz, a mű egyik kulcsmondatát nemcsak mondja, de jól és hangsúlyosan mondja. („Természet, mely saját / Kút-főjét megtagadja, nem maradhat / Kor-láti közt meg…" stb.) Azonban nem érzékeljük, hogy Alban az egyedüli eb-ben a világban, akinek a természete a végsőkig megértő. Ezért sikkad el az a fordulat, ami Goneril levelének elolvasása után következik be. Alban ekkor válik határozottá és keménnyé, mert ekkor lépett át mindenki azon a határon, amelyen belül ő mindent megért. fisak ekkor, éle ekkor egy pillanat alatt válik olyanná, aki a vésszel szembenéz. E világ tisztulásában neki igen jelentős funkciója van,
s Dánielfy Zsolt alakításában éppen azt nem éreztük, hogy Alban miként tolja
él a roppant súlyú szörnyűségeket.

Az előadás egésze, minden észrevételünk ellenére, rendezőileg kitűnően végiggondolt és összefogott. Márpedig igen nehéz rendezőileg összetartani a mélységeiben és szélességében ilyennyire összetett világot, amikor még metaforikus jelentésű díszletelemek sem segítenek ebben. És minden megjegyzésünk ellenére igen nagy sikere van az előadás nak. S ez - meggyőződésünk -- nemcsak az igen szép és teljesen jó értelmű teátrális képeknek, hanem az alakításoknak is köszönhető. A debrecení néző nyilván jóval többször látja színészeit, mint az odalátogató. Ő tudja, hogy most mennyivel kapott többet, mint más alkalmak-kor. Talán ezért is tart oly sokáig - megérdemelten! - az előadás végi taps.

Shakespeare: Lear király (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Vörösmarty Mihály. *Mai színpadra alkalmazta:* Mészöly Dezső. *Rendezte:* Gali László. *Díszlet:* Fehér Míklós. *Jelmez:* Greguss Ildikó. *Zene:* Kelemen László. Vívás: Pintér Tamás. *Rendezőasszisztens:* Porcsin László.

Szereplők: Sárosdy Rezső, Csoma Judit; Bessenyei Zsófia, Németh Nóra, Sárközy Zoltán, Kóti _Árpád, Fésüs "famás, Rosta Sándor, Sziki Károly, ifj. Mucsí Sándor, Dánielfy Zsolt, Horányi László, Bárány Pál László, Somló Gábor, Szilvási István, Bán Elemér, Nagy Tamás, Porcsin László, Tóth Tibor, Vajat' Méter, Maruzs Tamás.

SZÁNTÓ PÉTER

Feketében, mélybarnában

Az Ármány és szerelem Szolnokon

Nehezen lehetne manapság izgalmasabb monodrámát kitalálni, mint ama weimari éjszakáét, 1826. szeptember 24-én. Építészeti okokból kiüríttettek egy weimari kriptát, ahol másokkal együtt Schiller hamvai nyugosznak. A reménytelen. keveredésben egyedül a Mester, Goethe volna képes rendet teremteni, nemcsak mint költő, egykori barát, hanem mint a koponyák alaktanának jeles szakértője, természettudós. Goethe vállalja a megbízatást, azt mondja, küldjék csak föl a feltételezett Schillert, majd azonosítja. S éjszaka, palotája lobogó gyertyafényei-nél bámulja huszonegy éve halott barátja koponyáját.

A helyzet mondanivalóját, stílusát bátran az olvasó ízlésére bízhatjuk, hiszen mindez épp úgy belefér a Sturm und Drang megkésett goethei rohamába, mint a már kifejlődőben lévő (s Goethe által titokban, de *csak* titokban lenézett) romantika vadabb, éjfeles, kelőholdas, hóhérköteles éjszakájába, vagy akár a német klasszicizmus fennkölt; természettudományos tisztaságába.

S ahogy Goethét, ezt az epikureus, királyi színlelőt sem tudjuk az irodalmi rovarosztályozás kicsiny skatulyáiba nyomkodni, épp úgy vagyunk a koponya gazdájával, Schillerrel is. Mert mi például az *Ármány és szerelem?* A már említett Sturm und Drang kamaszos életérzésének, eszményeinek drámai átköltése, vagy éppen ellenkezőleg, a klasszicizmusból született polgári tragédia? Esetleg a huszonegy esztendővel később íródott romantikus népdráma, a Wilhelm *Tell* előképe?

Egy bizonyos. Ahogy Goethe meredhetett egykoron a gyertyák fényébe, kezében Schiller koponyájával, úgy nézi minden újabb és újabb nemzedék Schillernek, ennek az abszolút színpadi költőnek a műveit. Úgy próbálja saját képére alakítani, értelmezni a kor elvárása szerint, belehúzni a színpadi naturalizmus, a szimbolizmus vagy éppen az abszurd jármába. S persze, a mű minden szoros fogásból kisiklik.

Két világ harca

Á fiatal, szökött katonaorvos alig huszonnégy éves, amikor megírja ezt a darabot. Két esztendővel előtte született *A haramiák* mindent elsöprő sikere, egy évvel előtte az inkább csak hibáiban tündökletes *Fiesco,* 1783-ban pedig megismétli *A haramiák* életérzését; sokkal konkrétabb, evilágibb témakörben és helyszínen, jórészt személyes élmények alapján, közeli ismerőseit mintázva a darab szereplőiként. Megalkotván a polgári tragédia csúcsteljesítményét, második korszakának archetípusát, az *Ármány és szerelmet.* Az első ilyen műnek - már-mint polgári tragédiának - George Lillo *A londoni kereskedő, avagy George Barnwell* története című darabját tartják, melyben bemutattatik a polgári életeszmény; az effajta művek alkonya viszont alighanem Hebbellel kezdődik, amikor ez a világ fesleni kezd a varrás mentén; Schiller a kettő között, fölfelé törő küzdésben mutatja be a világot és a drámatípust, amikor a polgári eszmény harcol az arisztokratikussal.

A fiatal rendező, Éry-Koyács András jó érzékkel látta meg a darabban a két világ harcát. Ezt már a ritkán láthatóan ötletes színpadkép (Kálmán László munkája) is szolgálja, méghozzá hosszú mondatoknál beszédesebben. Mintha valami mérhetetlenbarlangban volnánk: rideg, gyűrt anyagú, néha feketésen bronz-arany falak veszik körül a színpadot. E falakból, az Udvarban játszódó jeleneteknél, rejtett ajtók nyílnak, rajtuk keresztül, lábmagasságból étkező éles fények világítják meg kegyetlenül az itteni élet szereplőit. Egy-egy, szinte jelzés-szerű díszletdarab mutatja a színváltozást: komoly íróasztal a Kancellárnak, bíborszín kerevet és velencei tükör Lady Milfordnak.

Miller muzsikusék háza, szobája e hatalmas, gyűrt falak mögül gördül elő, e falak közé. A pislákoló méccsel világított, furcsán kubista formájú szoba szinte mindenkit összenyom, aki benne tanyázik, és mégis emberibb, emberi léptékűbb, mint az a másik.

A jelmezeket szintén Kánnán László tervezte, általában az adott kor előírásai szerint, egy-két bántó kivétellel. Például: a fogdmegek hol kámzsára, hol kozák felöltőre emlékeztető, földig érő kabátjai méltán nyerték el a közönség hangos nevetésbe csapfő tetszését, ami nem föltétlen öröm akkor, ha közben a darab egyik fontos jelenetében vagyunk, és a fogdmegek éppen Lujzát rángatják. Ettől

Schiller: Ármány és szerelem (szolnoki Szigligeti Színház). Takács Katalin (Lujza) és Nagy Gábor (Ferdinánd)

függetlenül sem egyértelműen dicséretes a jelmezek (nyilván rendezői elképzelésen alapuló) felfogása: hangulatos színkompozíció, hogy a szerelmesek fehérben, az udvari emberek feketében vannak (még von Kalb is csak erre az alapszínre kap rózsaszín kabátot), Millerék pedig mélybarnában. Csakhogy az ilyesmi, noha látványnak szép és bizonyos értelemben segítheti a darab befogadását is, némiképp mégiscsak didaktikussá teszi a dolgot.

Weimar és a naturalizmus

A pályája első lépéseit tévő rendező megfontoltan építette föl az elképzelései szerinti előadást, érzésem szerint azonban elképzelései nem mindig terjedtek túl egy nagy drámai mű mély és jó értelem-ben véve szórakoztató színpadra állításán. Ami sokak szerint a rendező alap-vető és egyedüli feladata.

Szerb Antal, aki joggal ízig-vérig színházi embernek tartja Schillert, azt írja: „Hogy darabjai ma inkább mint könyvdrámák hatnak, annak nem Schiller az oka, hanem az, hogy a színpadi ízlés azóta, sajnos, nagyon eltávolodott Schiller korának nemes ízlésétől, leszállt a weimari színház fennkölt magaslatairól, naturalista színészeink már nem is tudják »hozni« Schiller zenéjét és pátoszát."

Számtalanszor hallottam a rádióban - látni már csak életkoromnál fogva sem láthattam - Bajor Gizit, utolsó nagy szerepében, Lady Milfordként. Bár számomra, mint a kor gyermeke számára végig túlságosan énekel, hangját remegteti, patetizál, a fölvétel hallgatásának sodrában mindezt elfelejtem, és rabul ejt az a fenség, mellyel ez a nagy művész az egyik percben világnak parancsoló fejedelmi metresz, a másikban megalázott, szerelemért könyörgő némber tudott lenni.

Bár olvasmányok alapján nem lehet megítélni egy előadást, Bajor föltehetőleg azt a játékstílust valósította meg Lady Milfordként, melyet Szerb Antal számon kér. Ez az oratorikus, múltidézően klasszicista stílus lehetett volna Éry-Kovács egyik lehetősége is, ha nem Bajor lett volna az utolsó színész, aki ezt eljátszani képes.

Választhatott volna azonban egy mához közelebb álló játékmódot is: ha nem csak félig, de egészen naturalistára veszi a szereplőket, érzékeltetve ezzel például azt, hogy emez emberi lények egy romantikus előírásokkal elkerített kor rabságában élnek. Hiszen Schiller milyen - lélektanilag is erős - hitelességgel mondatja a könyörgő, életért esengő Lujzával a szavakat, holott a lánynak, aki ezért vagy azért, de cserbenhagyta kedvesét, tönkretette magát, családját, a koreszmény és a sablonokban gondolkodó nézői tudat szerint emelt fővel kéne fogadnia a halált!

Éry-Kovács éppenséggel a Szerb Antal által nem követendőnek javasolt naturalista utat választotta. A remek színpadi elképzelés és a jó hangütésű kezdet után a darab ettől néhány helyen masztix-szagú realizmussá változik. Így például nem válnak be az olyan ötletek, mint a Lady és komornája „buzisra" vétele. Éppenséggel beleférne, de pontosan azokon a helyeken történik meg, ahol a szöveg homlokegyenest ellene mond ennek. Mindez azonban nem rontja le az elő-adás izgalmas élményét.

Elsősorban a színpadi mozgás megkoreografálása és a színészvezetés dicséri a rendezőt. A Kancellár és Ferdinánd első nagy vitájakor, miközben voltaképp a szavak szintjén még nem is érezni a később éleződő ellentéteket, térben már egyre messzebb kerültek egymástól; mondatról mondatra távolodnak. Az apa „érzelmes" szavainak álságosságát akár még a színészi játék helyett is kifejezheti ez a mozgás. Lady Milford és Lujza Miller nagyjelenetében a két nő úgy mozog, mintha azonos töltésű felükkel egymásnak fordított mágnesvasak volnának. Az összecsapás első felében a Lady lép és Lujza hátratántorodik, később viszont, amikor Lujza egyre inkább fölénybe kerül, ez a koreográfia megismétlődik, immár fordítva.

Felejthetetlen pillanat Wurm egyik megjelenése is. Lujza és Ferdinánd ismét

összevesztek, az őrnagy kivágja az ajtót és elrohan. Á tárva-nyitva hagyott ajtó sötét keretébe egyszer csak vészjósló-félszegen beóvakodik a titkár.

Gesztusrendszerek

Wurmot említve akár rá is térhetünk a színészi játék értékelésére. Vallai Péter vizesen simára nyalt frizurájával, malaclopójában, karján a könyökvédőszerű paszománnyal, a szolgai alázat megtestesülése. A féregszerűség nem külsejében, hanem vonagló mozgásában, hirtelen falnak támaszkodásaiban van. Vallai gesztusrendszere zseniálisan jellemzi Wurm különleges figuráját: ez az ember

polgárokkal, tehát azokkal, akik közül származik, de akiknél rangban sokkal följebb van, szinte alázatos, már-már pitiáner; az Udvarban viszont, a nála rangosabbakkal fölényes, közöttük egy Arsčne Lupin úri csirkefogóságával mozog.

Takács Katalint a szerepen is átsütő erős egyénisége, orgánuma, alkata éppenséggel nem Lujza eljátszására rendeli. Igy sokszor avval kénytelen küzdeni, hogy elhiggyük a figurát, s arra már nincs mindig ereje, hogy a figurának is elhiggyük, amit éppen cselekszik. Á műsorfüzetben és plakáton kétrészesre hirdetett darab harmadik felvonásában viszont egyértelműen jó. Az itt már korántsem légies, éteri polgárleány szenvedelmes utolsó *óráját* nagy hitellel, átélés-:el, megrendítően játssza el.

Nagy Gábor nem volt meglepetés, hiszen nem titok, hogy fejlődő, jó színész, noha őt is elkapta a közönségnek az a hullámvasútja, amely a sokat foglalkoztatott, csinos arcú fiatal színészeket el szokta kapni: a feltétlen rajongásból feltétel nélküli felejtésbe átcsapó érzelmek. Nagy Gábor nagy belső erővel formálta Ferdinánd nehéz szerepét, ugyanakkor égig visszafogott volt, a belső feszültséget nem hadonászásban és ordítozásban vezette le, ami pedig ebben a szerepben eléggé gyakori. Hogy mégsem lehet *egyé*rtelműen dicsérni, vagy éppen újrafölfedeztetéséről beszélni, szerintem egynek tudható be: szerepalkat és színészi habi-tus föltétlen egyezése. Nagy Gábor igazi képességeit - felségsértő gondolat! - valójában Wurmként *vagy* uram bocsá' Kancellárként mutathatta volna meg.

Kőmíves Sándor von Walterként egészében véve erőtlen volt. Igen jó, hiteles pillanatai voltak az első felvonásban és a darab végén, a két pont között azonban kevésszer tudta elhitetni a Kancellár erős lényét és ármányos lelkét, Megint csak alkati nem egyezésről lehet szó, de többször olyan érzésem támadt, hogy ez a von Walter voltaképp egy csöndes, jó ember, csak most éppen meg akarja tréfálni környezetét, azért hadonászik és forgatja a szemét.

Pusztay Péter játszotta Millert, az udvari zenészt. Érdekes felfogásban, befelé fordult, halk szavú önérzettel volt teljes ez a muzsikus, sok más szereplőelődjével ellentétben sosem emelte föl a hang-ját, még azokban a híres önérzeteskedő jelenetekben sem, amikor ez szinte elvárható. Ettől viszont végig hiteles, kerek lett a szerepformálás.

Ugyanez nem mondható el Koós Olgáról. Millernével Schiller is rosszul bánt, a szerepet nem írta meg (a harmadik felvonásban egész egyszerűen elfeledkezik róla). Ezt a súlytalan asszonyszemélyt nehéz eljátszani, de különösen nehéz akkor, ha a darab koncepciója szerint visszafogottan kellene; és nem is sikerül eljátszani mindig egyformán sikeresen.

Leisen Antal jól fölépített magánszámokban hozta színre von Kalb udvarnagyot. A magánszám ezúttal nem rosszalló kifejezés - a darab jelenlegi felfogásában ennek helye, funkciója volt.

Fehér Ildikó mint Lady Milford alighanem kevés segítséget kapott a rendezőtől (akinek viszont, szemlátomást, inkább a negatív jellemekhez voltak ötletei). Ez a Mylady - nem csak a nagy elődökhöz képest kissé súlytalan, hiteltelen; inkább egy udvarmester szeretője, mint egy teljhatalmú hercegé. Fehér Ildikó inkább eljátszotta azokat a pillanatokat, amikor Ferdinánd szerelméért harcot, mint azokat, amikor ő a teljhatalmú, parancsoló úrnő.

Bárdos Margit Sophie-ja rövid jelenlétei ellenére is izgalmasan megoldott, démoni alakítás, míg sajnos ugyanez nem mondható el Fekete András komornyikjáról. Ő az egyik bravúrszerepet- mond-hatni áriát alakította szürkén és unalmasan.

Schiller: Ármány és szerelem, (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Vas István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Kálmán László. *Rendezte:* Éry-Kovács András.

Szereplők: Kőmíves Sándor, Nagy *Gábor,* Valkai Péter, Leisen Antal, Pusztay Péter, Koós Olga, Takács Katalin, Fehér Ildikó, Bárdos Margit, Fekete András, Sárkány János, Harsányi László, Horváth László, Kiss T. István.

KŐHÁTI ZSOLT

A beszédtanár artikulációs zavarai

Shaw Pygmalionja Nyíregyházán

Nem tülekszenek színházaink a közismerten szellemes G. B. Shaw műveinek játszására. Véletlen folytán *a Pygmalion* valamelyest kedvezőbb sorsra jutott az utóbbi években: Ádám Ottó 1978-as Madách színházi rendezése hozta vissza a köztudatba, majd 1980-ban a főiskolás Ungár Tamás vitte színre vizsgarendezésként Miskolcon. Ehhez a sorhoz csatlakozott nemrégiben a még bejáratós nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház társulata. A sors kifürkészhetetlen akaratából épp az 1982. december 18-i bemutatót követő napon tűzte műsorára a Magyar Televízió is a darabot: Ádám Ottó rendezésében, aki voltaképpen a Madách Színház produkcióját alkalmazta képernyőre (kiváló vendéget - Sulyok Máriát - híva meg Higginsné szerepére).

Nem rossz, sőt nagyon hálás darab a *Pygmalion* még századunk nyolcvanas éveinek elején is, hét évtizeddel a bemutató után. Nyíregyházán is van indoka színrevitelének; tán még inkább lett volna az első években, amikor Higgins professzor artikulációs kísérletei az új színház artikulációjának kialakítására valló igyekezetet fejezhettek volna ki.

Mi lehet a mai elővétel fő szempontja - nemcsak nálunk ? „Újgazdagok és sznobok korát éljük" - mondja a noteszába firkantgató Higgins. Szólhat tehát erről az előadás. Szólhat aztán - és főként - a szociális felelősségről, amely mindenkit illet, ha beleavatkozik egy másik ember életébe, fölemeli vagy lejjebb szorítja megszokott társadalmi szintjéhez képest. Némi túlzással - s ezt a darab szatirikus-szarkasztikus lényege meg is engedi - azt mondhatnók: a káderpolitika egynémely tanulságait is levonhatjuk *a Pygmalion* új „olvasatú" bemutatása révén. Van Shawnak egy tündérien ironikus esszéje: *Szocializmus milliomosok számára* címmel fordította le hajdan Benedek Marcell; *a Pygmalion* szerzőjének ez a tanulmánya is teljességgel fölbátorít egy közvetlenebben politikus hangvételű darabértelmezésre.

Az 1983. január 13-i előadás Nyíregyházán csak néhol villantotta föl az imént vázolt mondanivalólehetőségek egyikét-

Szabó Tünde (Eliza) és Bozóky István (Higgins) a nyíregyházi Pygmalionban (Keleti Éva felv.)

másikát. Bocsássuk előre, hogy az Arany János bérlet tulajdonosai s a jegyüket pénztárnál váltók csak mintegy fele részben töltötték meg az ötszáz személyes nézőteret (aznap este *Charlie angyalai* marasztották otthon a többieket, a képernyő előtt); ez a közönség jól fogadta, gyakori tapssal jutalmazta a produkciót. Az előadás voltaképpen elérte célját, a nézők remekül szórakoztak. S itt adódik a kritika hálátlan-hasznos szerepe: rámutatni azokra a mozzanatokra, amelyeknek fogyatékos megléte vagy éppen hiánya a szórakozás egy magasabb szintjétől zárta el a publikumot. S mindeközben nem tagadjuk, s ahol lehet, elismerjük a teljesítmény pozitívumait.

Kezdjük máris Bozóky István és Baráth András lendületes, levegős díszleteivel. A rajzos vonalvezetésű, kékesfehéren szikrázó nyitódíszlet azt sugallta, hogy az előadás függöny nélkül - bár persze szünettel -, tempósan zajlik majd, lényegében valamennyi jelenet ugyanabban a miliőben, tehát sok minden bíza tik a néző fantáziájára, nem aprózzák el a dolgot naturalisztikus módon. Ehhez képest csalódnunk kellett. A három részre tagolt előadás közben szükség volt függönyre is, a függöny mögött a díszletmunkásokra, nyílt színen pedig a kisebb szereppel megbízott színészek „anyagmozgatói" közreműködésére. (Nők sem mentesültek az átdíszletezés feladata alól.) Nos: akkor már inkább egy fényképszerűbb realizmushoz folyamodtak volna, mert így a londoni Szent Pál-templom oszlopcsarnokánál játszódó első jelenet (egyetlen kövér oszloppal) nem keltette az illúziónak azt a fokát, amelyet a későbbi, belső színhelyek. Vagyis: felemás megoldás született, s ez a felemásság az egész előadásra rányomta a bélyegét.

Statikusan, operaszerű kompozícióba szerveződve indult s folytatódott a játék; az első valamirevaló ötlet Pickering ezredesé volt, amikor az idő múlását jelző harangszóra megbillentette a cilinderét.

Mindvégig a régi Vígszínház társalgási modora uralkodott; csöppet sem látszott sietősnek az aznapi játszási kötelezettség teljesítése. Emellett jelentékeny fáradtság akadályozta a főszereplőket: Szabó Tünde (Eliza) és az előadás rendezőjeként a szimbolikus címszerepet is vállaló Bozóky István (Henry Higgins) néhol komoly zavarral küszködött.

Emögött az értelmezés, a szerepkidolgozás, valamint a megfelelő hozzákészülés, kondicionálás zavarait kell gyanítanunk.

Szabó Tünde mint Eliza Doolittle: harsánysággal, álnépies hanghordozással próbálta megjeleníteni a figurát; rövid mássalhangzói - a szabályos hosszúak helyett - olykor valamiféle Kalocsa környéki nyelvjárást idéztek. Nem volt persze könnyű dolga: igazán le kellene már fordíttatni újra ezt a darabot, mert Mészöly Dezső - egyébként nem rossz - szövege végképp elavult. Mindenesetre lett volna még egy megközelítési mód, s erre Liza apjának szerepében a kitűnő Gerbár Tibor (Doolittle) mutatott példát. Félretartott szájjal, durva tónusban, lepcsesen, torokhangon beszélve oldotta meg a feladatot, s erejéből még Doolittle későbbi kikupálódásának hanghordozásbeli érzékeltetésére is futotta. Mi sem lett volna természetesebb, mint hogyha apa és leánya a színészi eszközhasználat tekintetében is vérrokonnak bizonyult volna.

Persze van egy legalább ilyen fontos igazodási pont: Henry Higgins. Fonetikai, de szociológiai értelemben is Eliza az ő csinálmánya, tehát legfőképpen a Higgins-Eliza-Doolittle hármas furcsa hasonlóságaiból és egybeeséseiből kellett volna fakadnia a komikumnak.

Nem ez történt, mert a rendező-főszereplő Bozóky István nem tudott e viszonyrendszer meghatározó tényezőjévé válni. Fölöttébb természetesen játszotta önmagát (meggyőzött erről egy másnapi beszélgetés, újságírók társaságában): ugyanolyan hangképzésbeli és artikulációs gondokkal küszködött, mint színigazgatóként s magánemberként, pedig a darab szerint a beszédtan híres tudorát kellett volna megformálnia. Egy olyan embert, aki ugyan világfi létére illetlen szavakat használ lépten-nyomon (Shaw idejében még voltak ilyenek, azóta a közfelfogás meglehetősen engedékennyé vált ebben a tekintetben), de vidám trágárságait pompás beszédkultúrával, érthetően, a legalizált, társasági „jópofa", a kissé már élemedett „enfant terrible" modorában teszi közhírré.

Háromfelé húztak tehát a vígjáték

kulcsszereplői, s ugyanígy a negyedik: Pickering ezredes, akit Bárány Frigyes alakított. Példa összehangolatlanságukra a harmadik felvonás jelenete, amikor Higgins és Pickering egyszerre beszélve tódítják Eliza tehetségét, tanulékonyságát, s a hangzavart lepisszegő Higginsnének Henry azt mondja: „Bocsánat, de ha Pickering kiereszti a hangját, akkor ott halandó ember többet szóhoz nem jut." Pedig a nyíregyházi Pickering egyáltalán nem nagy hangú: sőt, inkább választékos, finom modorú úriember, még föllazultabb pillanataiban is.

Mindezek következtében Higgins kísérlete - Pickeringgel kötött fogadásuk nyomán nem válik izgalmas fejlődéstörténetté, nem élvezhetjük Eliza átalakulását, s főként nem: az átalakulásában visszavisszatérő régi jegyeket.

Elsikkad a lány taníttatásának ábrázolása, csak az eredményt szemlélhetjük, meglehetősen nagy ugrásokban. Vitatható a harmadik felvonás végének megoldása. Bozóky föltehetőleg Shaw szerzői megjegyzéseinek abból az utalásából indult ki a darabnak ezen a helyén, mely szerint a nézőnek mintegy el kell képzelnie „egy *követségi palotát Londonban, valamelyik nyári este, sötétedés után", s* az elképzeltetés eszközeként valamiféle hangjáték-megoldást választott: hangszórón halljuk csupán Eliza diadalát a legelőkelőbb körökben; a függöny ezalatt le van eresztve. S nyomban ezt követően kerít sort Bozóky a negyedik felvonás nagyjelenetére higgins és Eliza között. Elizán nyoma sincs az aznapi diadal fáradalmának: külseje, hanghordozása hercegnői; sajnos, Higgins sem eléggé .illuminált. Szabó Tünde egy mondata sejteti csak: hogyan kellett volna az egész jelenetet megoldania („Hála istennek! Legalább valamit visszaadtam!"). E mondatban a régi Eliza, az alacsony sorból való virágáruslány kiált föl ismét.

Tartozunk azonban az igazságnak, hogy elismerjük: a harmadik rész (a szövegkönyv szerinti ötödik felvonás) jól sikerült. (Doolittle és Eliza találkozásának gyöngén megoldott pillanatától eltekintve: itt nagy hatáslehetőség maradt kiaknázatlan.) Fölsejlik az előadásnak e végső szakaszában a szociális felelősség motívuma. Jó, ahogyan Higgins vad indulattal a pamlagra állítja Elizát: „Hát nem érti, hogy én magát királynénak neveltem?!" Szabó Tünde és Bozóky kettősének legjobb pillanatai ezek; Elizából egyre-másra törnek elő a régi énjének hangjai és gesztusai (ez hiányzott sajnálatosan és teljességgel a Higginsné teáján produkált „túl jó" teljesítményéből, amikor mint valami gép, mondta föl a leckét, s még csak nem is tanárjának utánzójaként). Szellemesen kigondolt a darabot záró jelenet: az elviharzó lány hirtelen visszatér, és kitépné ottfelejtett kalapját a féltékenyen dühöngő higgins markából. Mint valami macska, fúj a férfira, aki persze nem enged. E néma dulakodásra csapódik rá a függöny.

Szólnunk illik még néhány teljesítményről. Pickering ezredes - Bárány Frigyes - halkabb tónusú a kelleténél. Az alakítás így is kitűnő, a Gerbáréval együtt a legjobb ezen az előadáson. Bárány pompás szerepet alkot abból is„ ha - csupán ülnie kell. Eliza tündöklésének éjszakáján ez a Pickering kedvesen spicces; katonás feszessége, polgárias félszegsége, gyámoltalansága némileg föloldódik.

Máthé Eta mint Mrs. Pearce: remek; nagyszerű a vörös parókás maszkja, is; hibátlanul jeleníti meg Máthé Eta a házvezetőnő alig titkolt szerelmét gazdája, a szeleburdi tanár úr iránt. Mrs. Higgins szerepében Petényi Ilona tiszteletet parancsoló, elegáns, rokonszenves. Fölfigyelhettünk továbbá a fiatalon is már-mát beérett Varsa Mátyásra (Freddy), valamint a rutinosan jó Kováts Istvánra (Ácsorgó).

Sajnos, a második szereposztás Higginsét, Kovács Gyulát (aki a rendező munkatársa is volt) nem láttam; ő jóval fiatalabb Bozókynál, így az előadás hősrendszerének generációs viszonyai nyilván másként alakultak. Kovácsot - biztos vagyok benne - látjuk még, s tán hamarosan, nagyobb szerepben; kívánom neki, hogy minél előbb - *a Hamletében,* például. Hozzáértők szerint az ő fellépésével zajló Pygmalion-előadások tizenhét perccel rövidebbek. Ez tehát alighanem egy másik előadás.

A vendégművész Sárvári Kati jelmezei hibátlanul illeszkedtek a produkció látványvilágába; telitalálat volt Doolittle öltöztetése.

G. B. Shaw: Pygmalion (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendező:* Bozóky István. *Díszlet:* Bozóky István és Baráth András. *Jelmez:* Sárvári Kati m. *v. Segédrendező:* Várnai Ildikó. *A rendező munkatársa:* Kovács Gyula.

Szereplők: Petényi Ilona, Bozóky István, Bárány Frigyes, Gerbár Tibor, Szabta Tünde, Máthé Eta, Csorba Ilona, Fekete Györgyi, Varsa Mátyás, Pankotay Éva, Stettner Ottó, Vigh Katalin, Kováts István,

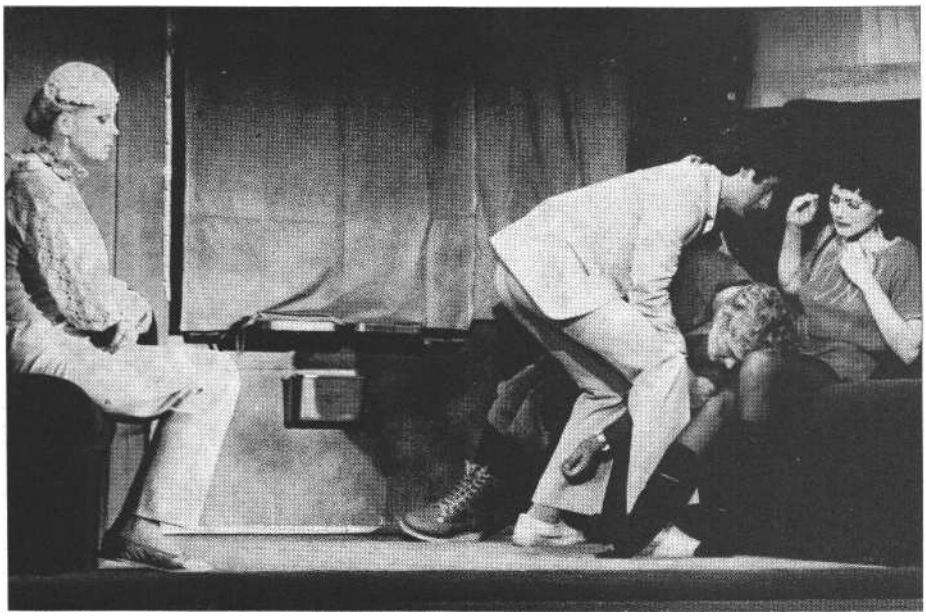
NÁDRA VALÉRIA

A Wiener Walzer a Radnóti Színpadon

Görgey Gábor két egyfelvonásosával nyitotta idei, évadját a Radnóti Színpad, a produkció) azonban csak egy fél bemutatóval ér fel. Görgey egyik -- sikeresebb - darabját, az *Ünnepi ügyelet* címűt ugyanis már tavaly láthatták a színházlátogatók; akkor Schwajda György Himnuszának társaságában. Erről az előadásról s így természetesen Görgey egyfelvonásosáról a SZÍNHÁZ olvasóinak már beszámolt Vinkó József a lap 1981/5. számában. Lássuk tehát, a fentmaradó tél újdonság valóban újdonság-e, és mennyiben tekinthető annak?

A Wiener Walzer először is nem ősbemutató. Szerencsésebb, mert tömörebb változatban megismertük már mint tévé-játékot, ettől persze szerezhetne még maradandó élményt is a színpadi változat. Csakhogy Görgey Gábor, aki abszurd és groteszk drámákkal kezdte színpadi szerzői pályáját, ezúttal egy ujjgyakorlatnál többnek semmiképpen sem nevezhető írását párosította a joggal sikeres másik egy-felvonásos mellé. Egy rövid kitérő erejéig vissza kell kanyarodnom az *Ünnepi ügyelet* című darabhoz, mert a két egyfelvonásos látszólag azonos módon építkezik, de a látszat mögött felfedezhető különbség valószínűleg megfejtést is kínál arra, miért értékes alkotás az egyik, miért nem az a másik.

Mindkét darab egyetlen írói ötletből építkezik. Az *Ünnepi ügyelet* ötlete azonban kitart kerek egy órára, mert a dara-bot meghatározó ötleten belül számos kisebb és még kisebb ötlet: bomlik ki, minden percnek megvan a maga feszültsége, tartalma s a nővér és az orvos kettősét megszakító intermezzók is a várakozást fokozzák, nem állítják le a történést, nem unalmasak vagy fárasztóak. Az ötlet itt a megfigyelés rangjára emelkedik, az egyfelvonásos rejtett cselekménye éppen a sablonok szétpattintása s a mögülük kibukkanó eredeti, emberi. sorsok felmutatása. A *Wiener* Walzer ezzel szemben éppen azt bizonyítja, hogy nem elég egy felvonás kitöltésére egyetlen gondolat. Különösen nem, ha ez a gondolat lényegében nem több, mint jól ismert, régi sablonoknak egy sokadik variációja, az



Görgey Gábor: Wíener Walzer (Radnóti Miklós Színpad). Torday Teri, Sebestyén András, Pákozdy János és Herceg Csilla (Iklády László felv.)

ötlet pedig - minőségét tekintve - nem egyórás minőségű, nem bírja el, hogy túlságosan komolyan vegyék, részletezve és vontatottan játsszák el. Annak kellene felfogni, ami: mondjuk kabarétréfának. Esetleg lehet még krimibe oltott kabarétréfa is, habár a *Wiener Walzer* - legalábbis a Radnóti Színpad túlrészletezett, heterogén stílusú előadásában - legkevésbé a feszültséget képes ébren tartani vagy fokozni.

A problémák tulajdonképpen már a mese felvázolásával halmozódni kezdenek. Úriasszony (polgármesterné) utazik ifjú szeretőjével víkendezni, s a kupéjukban váratlanul hullát találnak, pontosabban olvasgató útitársukról egyszer csak felfedezni vélik, hogy halott. Szabadulni szeretnének tőle, de mielőtt átköltöznének egy másik fülkébe, gyanútlan új utas érkezik, s ezzel változik a helyzet, nem szakadhatnak el egymástól, zsarolással vagy vesztegetéssel, hízelgéssel vagy fenyegetőzéssel biztosítaniuk kell a többiek cinkosságát. Ez a séma ismétlődik még jó néhányszor, miközben ódon sablonokból, ősrégi vígjátéki patronokból össze-rakott zsánerfigurákkal népesül be a veszedelmes kupé, majd egy váratlan csavarással feltámad a hulla, és egészen másvalakiből lesz „áldozat". A kép, amit Görgey itt felvázol, a húszas-harmincas évek jellegzetes polgári szalonvígjátékát idézi, kritikájának minőségével, csipkelődésének érdekességével csakúgy, mint a történet lepergetésének technikájával.

Mindez önmagában még nem jelentene különösebb problémát azon túl, hogy annak bizonyítására Görgey Gábor - úgy véljük - már nem szorul rá, miszerint bravúrosan ismeri és képes alkalmazni a különféle színjátéktípusok mechanizmusát. Az a kirívó és balul sikerült aktualizálási kísérlet azonban, amellyel fentebb vázolt történetét fél évszázaddal későbbi korba, a mába akarná transzponálni, az egyfelvonásos elején elhangzó célzás a televízió előtti meghalásról, méltatlan is írói műhelyéhez, azon kívül csak zavart okoz és célját téveszti. Még feltűnőbbé teszi ugyanis, mennyire nem létező, pontosabban: így már nem lehetséges világ az, amelynek sablonjaiba életet próbál lehelni, mennyire poros és túlhaladott az a mentalitás, amelyből a rövidke darab „konfliktusa" származik.

Az eredeti mű egyenetlenségeit úgyahogy el tudta volna fedni az előadás, ha egymást gyorsan követő villanásokat fűz egymás után, ha olyan pergő ritmusra törekszik, amely nem engedi meg a nézőnek, hogy már ott, a színházban feltegye a maga pici, kétkedő kérdéseit. A Radnóti Színpad előadása azonban lassú, és ezért néhol kifejezetten „leül". Kerek egy óráig tart a *Wiener Walzer,* s ezt egyszerűen nem viseli el, azt pedig még kevésbé, hogy nem érezni az egységesítő rendezői szándékot, a vezénylő karmester ujját. A színészek munkájának megítélésekor jószerivel azt sem lehet eldönteni, rendezői koncepció alapján vagy saját belső sugallatukra játszanak úgy, ahogy az előadás összeállt. Ritka az ennyire heterogén produkció. Tordai Teri és Dobák Lajos ráéreznek az egyfelvonásos kabarétréfai jellegére, és játékstílusuk is ehhez igazodik. Ugyanakkor Herceg Csilla például a tiszta és becsületes konzumnő esetét adja elő, aki tragédiát él át romantikus felhangokkal az őt környező, fordított értékrendű világban. Ez a felfogás mint-ha azt sugalmazná a nézőnek, hogy ez a lány különb a többieknél, csakhogy eb-ben az írói beállítás sem játszik a kezére. A múlt századi cukrozott perditaromantika tökéletesen távol áll Görgey szándékaitól, s az egyfelvonásos maga is azt állítja, hogy a lány, aki hallgatása fejében elfogadja a többiek pénzét, ugyanúgy beletartozik világukba, mint bárki más. Egyszerűen nem létezik az az erkölcsi dobogó, amelyről a Herceg Csilla megformálta figura lefelé beszélhetne. Sajnálatos módon a heterogénség a szereplők öltöztetésében is megnyilvánul. Érvényre jut a gyermeteg sablon, rövid szoknya, fekete neccharisnya, csizma = pénzes kurva; bokáig érő ruha, túlzott elegancia = romlott úriasszony. Az pedig, hogy az ügyészt alakító Dobák Lajost és a feleségét bővérű humorral alakító Gordon Zsuzsát miért kellett talpig tiroliba bújtatni, végképp rejtély marad a néző számára. Akadnak még az előadásban, akik a két véglet között maradva realista középfajú színmű alakjait próbálják életre kelteni, ebben azonban a sablonokból és patentekből összeszerelt, poéntól poénig araszoló figurák írói megformálása nemigen segíti őket.

Feltűnő a különbség Gáspár János kétféle rendezői teljesítménye között. Míg az *Ünnepi ügyelet* írói bravúrjának minden lehetőségét invenciózusan tudta kiaknázni, parádés szereppé avatva a villanásnyi időre felbukkanó epizodisták jeleneteit is, a két főszerepben pedig Pécsi Ildikót és Hegedüs D. Gézát pálya-futásuk egyik legkiérleltebb alakításához segítve, addig a *Wiener Walzer* lomha tempójú, rikító tarkaságú, az írott darab gyengéit még színpadiakkal is tetéző kudarcnak tűnik fel.

Görgey Gábor: Wiener Walzer (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet, jelmez: Csikós Attila m. *v. Zene:* Novák János. *Rendezte:* Gáspár János.

Szereplők.: Sebestyén András, Tordai Teri, m. v., Herceg Csilla, Dobák Lajos, Gordon Zsuzsa, Fazekas István, Somhegyi György, Pákozdy János.

DÉVÉNYI RÓBERT

Báb hommage

Az Állami Bábszínház
új koncertműsora

A Tűzmadár című **Sztravinszkij-bábpantomim a Bábszínház előadásában**

Ma már aligha okozunk meglepetést, ha budapesti bábszínházat legproduktíkusabb komolyzenei intézményeink közé soroljuk. Felnőttrepertoárjukon olyan széles választékát találjuk operáknak, baletteknek, színszerűsített koncertműveknek, hogy azt egy „igazi" dalszínház is megirigyelheti. Most is: valóságos terülj asztalkámként voltak képesek a torlódó Bartók-, Sztravinszkij- majd Kodály-jubileumok ünnepi igényeit kielégíteni. igaz, nem futotta mindig komplett, új betanulásokra. De nem jöttek zavarba. I la másképp nem, a reprízek és bemutatók elegyítésével, a „raktárkészlet" ügyes forgatásával értek célt.

Alighanem ez a gyakorlatias szerkesztési elv érvényesült a most bemutatott, kissé semleges című *Új koncertműsor* anyagának válogatásában is. A háromrészes program középrészét egy Kodály-blokk tölti ki, a centenárium ünnepi gondolatköréhez kapcsolódva. Ez elé került de Falla: *Pedro mester bábszínháza* című opera-egyfelvonásosa, amelynek hason-más előképét a televízió Zenés Színházának produkciójaként a múlt idényben már láthatta a közönség. Az estet pedig a Sztravinszkij-évforduló tavaly már ugyancsak megcsodált Tűzmadár-balettje zárja.

Noha nem ildomos még egy tisztelgő célzatú műsort sem protokolláris szempontok szerint mérlegelni, mindjárt meg kell állapítanunk: Kodály kissé méltatlanul járt a párosítással. Függetlenül az egyes produkciók színvonalától, a két nagyszabású opusz árnyékában a rövid lélegzetű művekből konglomerált Kodály-blokk meglehetősen halványan fény-lik. Ezúttal nem sikerült megismételni a Bartók-est arányosságát, amelyben a *Cantata profana* kapta a főhangsúlyt, egybecsengően az életműben elfoglalt helyével.

Ettől eltekintve de Falla muzsikája stilárisan kifogástalanul szervül Kodályéval. Á népzene és a nemzeti zene kívánar os egységét csaknem azonos nézőpontból közelítik meg. *A Pedro mester báb- színháza* kétségkívül *a Háry János* és a *Székely fonó* közeli rokona. Folkloriszti kus maga a cervantesi téma: Pedro mester és kisinasa vérbeli népművészek, mint ahogy természetesen népművészet a középkori, kocsmákban házaló bábjáték is. (A libretto megzenésítésére állítólag Lorca inspirálta de Fallát.) De népzenei fogantatású a muzsika is. Maga Kodály említi egy nyilatkozatában, hogy a spanyol dallamkincs irigylésre méltóan gazdag úgynevezett kikiáltó kántálásokban. A kisopera ezen a zenei nyelven szól, az énekbeszéd közé ékelve az ugyancsak idézet jellegű, korabeli barokk színházi muzsikát.

A műsorlap bábóperát ígér. Némileg pontatlanul. Nem kívánjuk felvenni a vita kesztyűjét, a műfaji skatulyák végül is érdektelenek. De Balogh Géza rende-

Blasek Gyöngyi Kodály: Gyermektáncok című **művének bábelőadásában**

zésében az ebből adódó pongyolaságok átgondolatlanságokhoz vezetnek.

De Falla az énekszólamokat kizárólag három élő szereplőjének (Pedro mester, Kisfiú, Don Quijote) szájába adja, vagyis csak a keretjáték opera, a tulajdonképpeni bábelőadás-betét a *Melisandra megszabadítása* című lovagdráma jellegzetes zenés némajáték, amelyben a bábszereplők dialógusait is interpretorként a Kikiáltó-Kisfiú idézi.

Balogh Géza szellemesen, ötletesen megrendezte a betétet, de a mondandót hordozó keretjátékkal alig tudott valamit kezdeni.

Balogh a lovagtörténetet úgynevezett szicíliai marionettekkel mutattatja be. Ez a bábu, amelynek mozgása meglehetősen korlátozott, elsősorban tömegjelenetek, tablók kialakítására alkalmas. A rendező jól aknázza ki a festőiesség naiv romantikáját, a történet vadregényes drámaisága mulatságos kontrasztba kerül az ábrázolás kényszerű együgyűségével. Szépséghibaként felemlíthető, hogy a szicíliai bábozás Cervantes korában még teljesen ismeretlen, majd csak a XVII. század második felében bukkan fel. De nemis a históriai hűséget kérjük számon: a színház nem múzeum. Az anakronizmuson inkább azért akadunk fel, mert a hátán háza, kebelén kenyere vándor-bábosnak aligha lehetett elegendő tőkéje az ékes-költséges társulathoz. Ugyanakkor kétségtelen, hogy később, a XIX. században az efféle lovagdrámák legadekvátabb előadói gárdáját valóban a szicíliai marionettek alkották.

Az előadás igazi problémái a keretjátékban jelentkeznek. Felemásan értelmezhető mindjárt az indítás: Pedro és a Kisfiú behúzza a színre szekérszínpadát, és kezdetét veszi a közönségtoborzás. Az a mindig fonák helyzet kerekedik, hogy azokat invitálják befelé, akik már eleve a nézőtéren ülnek. A Kisfiú cinkosan szemez velünk, vagyis megérteti, hogy *ez* a közönség a játék kedvéért az a közönség is egyben. Ezután mégis úgy tesznek, mintha a csalogató eredménytelen lett volna: a kutya sem kíváncsi művészetük-re. Az értelmezést tovább bonyolítandó, erre óriás bábokat ültetnek a paraván elé, talán, hogy mégse játsszanak üres háznak. Ami igazi luxus, hiszen ezzel keresik kenyerüket. Vagy a patyomkinközönség vattájával kívánják a két „fizető" nézőt, Don Quijotét és Sancho Panzát helybe édesgetni ? És ők bedőlnek az ámításnak ? A szituáció alapjában tisztázatlan. A darab lényege, hogy a bábok bábok, az emberek hús-vér emberek. A kétfajta jelenlét - művészi és valóságos - gyúelegyként kell hogy egyberobbanjon a játék csúcspontján. E közteslények funkciótlan staffázsa hatástalanítja a drámai szerkezetet.

De nem szerencsés a keret könnyített, bohózati beállítása sem. Az igazság-osztó felindulásában a festett világot túl-ságosan komolyan vevő Don Quijote színházpusztító kard-ki-kard párbaja legalábbis tragikomikus. Ismert az amerikai anekdota, miszerint egy néző annyira felháborodott Othello ocsmány féltékenykedésén, hogy páholyából lelőtte a Desdemonát fojtogató színészt, majd önmagával is végzett. Sírjukra pedig a műpártolók ezt vésték: „Itt nyugszik a legjobb színész és a legjobb néző"! Nos, ennyi méltányosságot de Falla Don Quijotéja is megérdemelt volna. Annál is inkább, mert a zeneszerző a Dulcinea-áriában (az opera egyetlen lírai feltárulkozásában) hűen festi a nemes érzelmeket, melyeknek hősünk a csapdájába esik. Tragikus felhangok hiányában az egész eset afféle mucsai helytelenkedéssé fajul. A bogaras Don Quijote nem tudja, hogyan illik színházban viselkedni. De ebből sem lesz tragédia: a romokban heverő bábszínházat könnyűszerrel helyreállítják, és az ideges nagyérdeműt eltanácsolva a kulturális élménytől egy vesszőRosinantéval a lába között kiebrudalják. Nem én poénkodom sajnos, hanem a produkció. Az elviccelt helyzeten már az a különben stílusos zárómozzanat sem segít, hogy Pedro mester a pórul járt lovag azon melegében kifaragott mását bábpanoptikumába illeszti.

Kodály Zoltán zenei ouvre-jéből öt miniatűr ad ízelítőt. A szerkesztés szoros, valóságos kis bábszvit jön létre az eredetileg nem színpadra szánt népdalfeldolgozásokból. A mag a *Pünkösdölők* című gyermekkari mű, ezt fogja közre a *Gyermektáncok* sorozat két darabja, míg a két szélső tételt népballadák alkotják. A technikai megközelítés sokoldalú, és örömmel nyugtáztuk Bánky Róbert rendezői szándékaiban a színházi műhelymunka, a nálunk marginális bábművészeti mű-fajok (árnyjáték, egyszemélyes show) integrálásának igyekezetét. A végeredmény azonban meglehetősen egyenetlen minőségű.

A Barcsai- és *Kádár* Kata-balladát Bánky fekete-fehér illetve színes árnyjátékkal jeleníti meg. A módszer hagyományélesztő indítékú, tehát szándékosan primitív, nem lép túl a „hajdani" képi megfogalmazás lehetőségein. De minthogy magyar népi árnyjátékozásról - szemben a bábozással - nem tudunk, a revival szükségképpen csúsztatást jelent, tulajdonképpen a vásári kép-mutogatás dramaturgiáját követi. Ez pedig naivan illusztratív volt, ikonográfiai közhelyekkel kettőzte meg a pár-huzamos szöveget. A modern színház-ban ez már csak ironikus idézőjelességgel hathat, vagy éppen ellenkezőleg : egy olyan minőségi többletet kell tartalmaznia, amely versenyképessé teszi a trükk- és animációs filmeken nevelkedett mai közönség szemében is. Mind *a Barcsai,* mind a *Kádár Kata* végső soron véres rémtörténet, afféle középkori horror, az árnyképillusztrációk hátborzongató eltúlzottsága nem került volna ellentétbe a zenével, sokkal inkább a groteszk feszültségével telítette volna a produkciót. De ha ezt a groteszkséget az alkotók nem vállalták, úgy azzal a sugárzó líraisággal kellett volna lefegyverezniök, amire az árnyjáték kézművessége alkalmasabb, mint az óhatatlanul „nagyipari", kommercionális rajzfilm.

Eleven élményt nyújt a két kis tán-cos közjáték. Szívesen álmélkodunk a csárdásozó testbábpároson, amelyről persze utóbb kiderül, hogy egyetlen kétrét görnyedő színész mozgatja őket. Hasonló „kunststickli" a vetélkedő legényes. A fiúcskák olyan szemfényvesztő önállósággal ropják, hogy szinte ők látszanak táncba vinni „szüléjüket", Blasek Gyöngyit. Noha e bábműfaj inkább a varieték programjában szorított magának helyet, műsorba iktatását az ünnepi blokkban is indokoltnak éreztük. A mutatványos hatáseszközök a mesterség évszázados titkait gyümölcsöztetik.

A Kodály-blokk legszebb perceivel a *Pünkösdölő* ajándékozza meg a nézőt. A töredékes szokáselemekből felépített gyermekkari mű olyan egységes cselekményalapot kap a színpadtól, amely még a hézagosan kihüvelyezhető, a népi emlékezetben elhalványult értelmű mozzanatokat is átvilágítja. Bánkynak gondja van rá, hogy a dramatikus szokásjáték bonyolult rétegződése érzékletesen megelevenedjék. Az egyházi jeles nap áhítatos ceremóniája szövődik össze az ősi pogány termékenységi rítussal, hogy mindez a falusi gyermekek önfeledt-szép menyegzői játékává váljon. Néhány szituáció néprajzi hiteléről lehet vitatkozni, de

ősszefüggésük természetes logikájának sodró lendületéről aligha. Remekbe készültek a paraszt kislány és kisfiú bábok. Ambrus Imre jóvoltából igazi kis ‚aprószentek" adják át magukat a játék igézetének.

A tűzmadár a bábszínház legrangosabb vonulatának új csúcsa. Az ember alig tud szabadulni a gondolattól, hogy *a Petruskához* hasonlóan ez az előadás is gazdagabban adja vissza Sztravinszkij partitúrájának minden árnyalatát, mint az élő színházi balett.

És itt nem arról van szó elsősorban, hogy a mese, a fantasztikum igazában a bábszínházban otthonos. A megfelelés mélyebb. Ha igaz Appia véleménye, hogy a színész és a szcenikai keret ellentéte leküzdhetetlen, a bábművészet könnyedén felül tud emelkedni ezen az antagonizmuson. A modern bábjáték-nak módja van egyenrangúsítani a színészt (értsd: a táncoló alakot) és a látványkörnyezetet. A szereplő is képelem a díszletelem is cselekvő részese a játéknak. És ami a zenés művek esetében ugyanilyen fontos, a zene mozgásával a totális látvány mozgása-változása szinkronban párhuzamosítható. Az élő szín-pad ehhez nehézkes, a statikus képzőművészeti keret csak okkal-móddal dinamizálható. Magyarán a bábszínházban .t látvány egyben látomás is lehet, amely - akár a zenei folyamat - a képzet-társítások burjánzó gyorsaságával alakul, módosul.

Rendezőként a *Tűzmadár*ral debütáló tervező Bródy Vera a végsőkig aknázza ki a fentiekből adódó lehetőségeket. Különösen az örök Rosszat megtestesítő Kascsej birodalmának ábrázolása lenyűgöző. Sztravinszkij kromatikus intonációval festi e rémvilágot. E kromatikának szuggesztív képi megfelelője az a nyugtalan irizálás, amivel Kascsej kertjének növénytelevénye megfoghatatlan lidércnyomásos fenyegetéssé rajzolódik át. Ezzel kontrasztban a szépség, a harmónia, a humánum idilljei - a zene-szerző diatonikus témáitól ihletve - képileg is puritánul egyszerűek, átláthatóan tiszta szerkezetűek.

A Tűzmadár mintegy summázata a legjava stílustörekvéseknek, melyek az Alkati Bábszínház komolyzenei műhelyének sajátos útját jellemezték. Kár, hogy egy ünnepi műsor kapcsán ezt nem egy Kodály-mű bábadaptációjáról írhattuk le.

SZENTGYÖRGYI RITA

Medvegyenko: Maszlay István

Medvegyenko, a. tanító a Sirályban, szegény ember, jó ember: a földhözragadtság szikár megtestesítője Csehov színpadán. Az élet perifériáján szemlélődik. Monomániás figura: minden filozofálgató hajlama ellenére életfunkciói szint-jén stagnál. Az örök tanú kémlelőállásából vesz megfigyelés alá másokat, aszszisztálja *végig* a Szorin-birtokon élők és vendégeskedők boldogtalanságát. Számára a világ kegyetlen aszkézis színtere, éhes szájakban, rívó csecsemőkben gondolkodik. Nincsen és nem is lehet elvágyódása. A csehovi világban ő képviseli leginkább az egyazon állapotba merevedés statikusságát, ilyen értelemben válik a darab cselekményindítójává az első és a negyedik felvonásban. Baljós figurájából egy elidegenedett világ előszele csap meg. Úgy kullog Mása után, úgy kémleli a többieket, mintha végszóra várna, hogy még elkaphassa azt a pillanatot, amikor megszólalhat. Látványos tengés-lengése, másokat zaklató udvariaskodása olyan ember pótcselekvését rejti magában, aki visszafogott önsajnálkozásban tudja csak kiélni magát. Ebből adódik Medvegyenko karakterének. komikus előjele, hisz valamiképp érzékeny fokmérőjévé válik mások ingerültségének, boldogtalanságának. Vele bár-ki bármikor kiabálhat, őt következmények nélkül rendreutasíthatják, megaláz-hatják, sőt a vízbe is lökhetik. A „csak el ne hagyja magát az ember" kitételből kiindulva - ami tulajdonképpen Mása életének alaptételévé válik, amikor a tanítóhoz megy feleségül minden „arclegyintéshez", leintéshez igyekszik jó képet vágni.

Mivel a csehovi dramaturgia alapeleme a polifon cselekmény és az analógiára épülő szerkezet, Medvegyenko alakja párhuzamba vonható, természetesen más előjellel, Trepljovéval. Ezen Felül Csehovnál mindenki. a. másik róla alkotott véleményével nyer bemutatást. Medvegyenko valamiképp kilóg a sorból. Jelentéktelenségénél fogva távollétében alig esik róla szó. Kizárólag Mása be-szél róla Trigorinnak, amikor szerelmével való leszámolásképp hívja mentségül azt az embert, aki szereti őt.. Medvegyenko a hivatkozási. alap szerepét is betölti, a megbízható tanú „címsző" alatt igazoltatja vele Trepljov Dorn doktor és Mása előtt, hogy Nyina vissza-tért (a negyedik felvonásban).

Medvegyenko magánya mintegy ellenpontja Trepljovénak. Benne éppúgy a befelé forduló, introvertált ember magánya szólal meg, mint Trepljovban, csakhogy Csehov ezt a tehetetlenségből fakadó bosszantó, kihívó izoláltságot kritikájával színezi írásmódjában. Talán a tanító alakját szemléli a legélesebb tárgyilagossággal, a legkíméletlenebb elfogulatlansággal. Medvegyenko kizárólag közbevetett megjegyzések szint-jén érintkezik a többiekkel. Beszédstílusát iskolás módon felsorolt „sirámok." vagy tanítói tudományát kecsegtető általános megjegyzések képezik. Ami pedig ezen felül benne rejtőzik, az kimondatlan marad. A színész kezében van a rejtély a kibontásra váró karakter. Az ember, akinek titka van. A lecsitított szócső, aki sokkal inkább látja, konstatálja, lelke mélyébe zárja mások vívódásait, minthogy maga is a dolgok megélőjévé válna.

Maszlay István tanítója egyszerre kellemetlen, taszító okoskodó és gyerekesen nyíltszívű, sebzett ember. A boldogtalanság alapfilozófiájából indítja a szerepet, és egy rezignáltabb hangnem megtalálásával a környezetébe, behatároltságába üszkösödött kisember fintorával köszön el. A színészi jelenlét súlyát azáltal rögzíti, hogy néma jelenetei során apró viselkedési formák „adagolásával" építkezik. Mása árnyékában a valami nagyon fontossal kirukkolni vágyó szürke eminenciás izgalmával, egy megkezdett beszélgetés forrpontjaként „bukdácsol" be a tópartra. Zavarát magára erőszakolt lezserséggel, heves mozdulatokkal igyekszik Ieplezni. Kíváncsiskodik, faggatózik, majd a választ szinte fel sem fogva, a beszélgetés vezérfonalát a saját sorskérdésére irányítja: „Engem sokkal inkább megnyomorított az élet." Az a huszonhárom rubel, amit keres, a mérce minden dolog megítéléséhez. Számára ez az élet egyedüli realitása, így a szerelmi vallomással előálló kisdiák" feszengésébe védekezve támadó maga-tartás vegyül. A számonkérés hangján végez improvizált számadást arról, hogy hány éhes szájnak tartozik felelősséggel. Maszlay tanítója ebben a lélektani pilla-

Maszlay István mint Medvegyenko a Sirályban

natban majdhogynem agresszív. A kullancs alapállásából apró kilengéseket enged meg magának: megpróbál Mása elé lépni, miközben számol az ujjaival. Ebben a felállásban Mása a rideg, értetlen lány, ő pedig az „ex cathedra" stílust gyakorló tanár. Egy „lepkevadász" rámenős, kitartó szívósságával harcol azért a pillanatért, amikor kiönt-heti valakinek a szívét. A soha vissza nem térő alkalomnak a tétje számára az „én szeretem magát" felkiáltás megértetése Másával. Mindezt Maszlay lemondó gesztussal, a feszengő, gátlásos ember szégyenérzetével suttogja, miközben a tiszteletbeli távolságot megtartja kettejük között. A kegyetlen elutasítás lereagálásaként visszagubódzik megszokott némaságába. Az elfojtott érzelmesség hangja pótcselekvéssé vált át: izzadó tenyerét zsebkendőjébe törli. A „lehúzták a rolót" érzetével menekülne ebből a szituációból, ugyanakkor mint aki fel sem fogta, hogy mit tettek vele, marasztaló szóra vár. A végszót a belépő Szorin adja meg, így a felesleges ember tudatával és a Mása iránti szerelem szoros kötelékével toporog tovább, majd az intő szóra viharos léptekkel somfordál ki, természetesen Mása árnyékában.

Legközelebb már a színielőadásra gyülekező háznép sorában látjuk viszont, amint utolsóként Szorin tanácsos úr útját „egyengetve" sürgölődik az alkalmi nézők között. Viharkabátjában, ellenzős sapkával a fején a fizikai nélkülözésen túl valami idétlenséget és egyszersmind kamaszos sutaságot sugároz Maszlay egyénisége, aki a viselkedni nem tudás bájával fűszerezi a figurát, amikor emberi hívásra, ösztönzés-re várva tétova mozdulattal ül le a pár-nára. A megtűrt ember helyfoglalásába egyfajta megkönnyebbülést is vegyít, hisz most nem lóg ki a sorból, nem kell mások végszavára várva ácsorognia. Ugyanakkor, amint megkezdődik az előadás, a „dekadens história" láttán gondolataiba merül. A megfigyelés tárgya a rögtönzött színdarabon túl most önmaga. Keresztbe teszi a lábát, Trepljov költészete láthatóan nem köti le a figyelmét, hisz ujjait ropogtatja. Az avantgarde színpadi vállalkozás harsány botrányba torkoll, a nézők elhagyják a helyüket. Medvegyenko-Maszlay most a szemeivel keres támpontot, eligazítást. Feszült arckifejezéssel fürkészi Arkagyina és Trigorin tekintetét, majd tétova mozdulattal ő is feláll; a gondolkodásból kizökkentett ember zavarát játssza el itt, olyan, mint akit rajtakaptak egy üres, sötét szobában, és most nappali megvilágításba került. A meglepett ember izgalmával és dekoncentráltságával helyeselne vagy éppen ellenkezne Arkagyina kirohanására, csakhogy újfent beléfojtják a szót. Mindössze a „hát, hát" szócska többszöri ismétléséig jut el, majd lezser kézmozdulata jelzi, letett arról, hogy közbeszóljon. A vita hevében Medvegyenko kamatoztatja előzékenységét: Szorin tanácsos urat pátyolgatja, felsegíti ültéből. Végre sikerül elkapnia a közbeszólás pillanatát: anyag és lélek elválaszthatatlan atomi egységé-ről tesz megjegyzést, majd előrukkol azzal, hogy a magafajta tanító életéről is lehetne színdarabot írni. Maszlay közbe-szúrásai egyfajta koncentrált figyelmi állapotból jutnak felszínre, méghozzá oly módon, hogy a megkönnyebbülés, az elégedettség érzete vegyül magatartásába. Kihúzza magát, feszengését határozott fellépéssel igyekszik palástolni. Utána, mint aki jól végezte dolgát, Szorint segítőkészségéről biztosítva, arrébb áll.

A második felvonás szieszta-jeleneté-ben Maszlay-Medvegyenko illedelmes emberekhez illő szolidsággal lóbálja a lábát a tó vizébe. Kezében könyv, öltő zéke szegényesen jelentéktelen: a tanító fehér atlétatrikóban gubbaszt a nagy színésznő, Arkagyina társaságában. Kezében örök kellékét, sapkáját gyűrögeti. Ez a tanító mintha szégyellné könnyed öltözékét. Úgy ül, mint aki nem is mer felállni. Szemét Arkagyinán legelteti, szinte szájtátva lesi a nagy színésznő minden mozdulatát. Maszlay játékossága a jelenet felszabadultabb hangvételén is átüt, hisz a hintán „elfolyó" Másával próbál kontaktusba kerülni. Kacsintó jelzéseket küld neki, sziszegő hangokat ad ki magából, de a visszajelzés elmarad; azt az állapotot játssza el, amikor egy ember mindenáron észre akarja vétetni ma-gát. Az olvasott ember tudálékosságával próbál belefolyni Dorn doktor ideologizálásába, majd amikor a doktor mindenki előtt lekicsinylőleg kineveti, az asztalhoz somfordál és leül, méltó sértődöttséggel juttatja kifejezésre a figura jelentőségteljes magatartását, komoly kímértségét. Ugyanakkor duplafenekű játékot űz, mert a következő pillanatban már a körmeit rágja, vakarózik, lábfejét dörzsölgeti. A hatás így meg-kettőződik: fagyosan zárkózott és egy-szerre játékosan nyitott. A következő pillanatban Mása vezényszavára (ideje tíz-óraizni) a lovagi szerepkört tudja magáénak, hisz „árkonbokron" áttörő igyekezettel segíti ki bálványát a hintából. A továbbiakban a „romeltakarító" szerepét tölti be, amikor az intéző a széket indulatában a tóba borítja, ő a szék kiemelésével a külső rend visszaállításán ügyködik. Mozdulatai a figura 4y-buzgóságáról, a jófiúmagatartásról tesznek tanúbizonyságot. Ilyenkor olyan, mint a legjobb inas, aki csekély elismerésre vár. Alakításában egyszerre van jelen a toporogva megalázkodás, a tettre kész segítőkészség és a visszavonult sértettség. Á felesleges ember tragikomédiájának legjellemzőbb motívumát akkor adja meg, amikor önfeledt irammal belesétál Arkagyina és Szorin kettősébe. A jelenet azáltal sziporkázóan leleplező, hogy Maszlay két végpontot visz szín-re: szivarral a kezében unott arckifejezéssel veszi megfigyelés alá Szorin kitüntetését, majd Arkagyina robbanásra kész

elutasítása visszazökkenti gátlásos alapállapotába. Maszlay itt szinte a tárgyilagos megfigyelés és a meghökkenés, a rajtakapottság szégyenérzettel vegyes stációit rakja egymás mellé. És mindezek schlusspoénjaként következik alakításának leghatásosabb mozzanata, a vízbelöketés „bohóctréfája". Maszlay szinte megkoreografálta magának ezt a pillanatot. Ugyancsak szivarral a kezében, valami teljes elvonatkoztatottságban egyszer csak azon kapja magát, hogy akaratlanul is a tóba mártották. A ró bejátszásával, a kapálódzó fürdéssel Maszlay annak érzetét improvizálja, hogy minden jóakarata kudarcba fullad, kelepcébe csalták, ahonnan segélykiáltással is felérő rugkapálása torz komédiázásnak hat. Á megszégyenülés tetőfokán nem tehet mást, mint hogy maga is nevet, és elegáns mozdulattal azt jelzi, hogy mind-e semmiség.

A negyedik felvonásban Medvegyenko hideg tárgyilagossággal tett megállapítása már a játékosszerep érettségéről vall. Vaksötétségről, csupaszon álló, csontváz formájú színpadról, csattogó függönyről beszél Másának. A vihar éppoly kegyetlen, mint felesége, Mása. Medvegyenko unalmasabb lett, már nem fiozofálgat, csak könyörög, de azt is visszafogott, lemondó józansággal, Maszlay tanítója zavartabb, nyugtalanabb, n int eddig. Valamiképp mindannyiuk élő lelkiismeretét játssza el konok hallgatásával, titokzatos fürkészésével. Ahogy a háttérben megáll, és az oszlopnak dől, ahogy igazolja mindenki előtt, hogy Nyina itt járt a napokban: maga a lidércnyomás, a szívós, le nem rázható tanú. Tétovasága, bizonytalansága még feltűnőbb, mint az előző jelenetekben. De már hiányzik belőle az ügyefogyottak félszeg bája. Egy-egy nekiindulásában, ahogy Mása vagy Polina szavát lesi, sapkája gyűrögetésében, lehajtott fejjel, darabos gesztusokkal: szöveg nélkül is jelen van. Egyszerre vádol és bocsánatot kér. A felgyülemlett keserűséget viszi színre, amikor szinte önmaga előtt szabadkozik, azért, hogy a kicsike miatt el kell mennie. Senki sem tartóztatja, szavai üresen konganak. Tétova, segélykérő kimeneteléből halálos magány árad.

Á Vígszínház előadásán Medvegyenko alakját Gálffi László és Maszlay István játssza, kettős szereposztásban. Az első szereposztást Almási Miklós méltatta kritikájában, a SZÍNHÁZ 1983/1. számban. (A szerk.)

NÁDUDVARI ANNA

Ványa bácsi: Kovács Lajos

Ez a Ványa bácsi nem öreg, külseje még a bevallott negyvenhét évet sem mutatja. Szakállat növesztett és kopaszodik, de arcéle fiatalos, szemei élénkek, mozgása sportembert sejtet.

A Paál István rendezte *Ványa bácsi*ban Szolnokon Kovács Lajosé a cím-szerep. Ez elsőre nem olyan meglepő, mint múlt évadi Hamlet-szereplése. Alkatához ez a szerep közel állhatna - még-sem a hagyományoknak megfelelő alakítás ez, Kovács Ványája tele van életerővel - magamagát fokozza le. Miért?

Lássuk, milyen helyzetben van a dráma indulásakor? Feldúlta megszokott mindennapjait a professzorék érkezése; sikereket elért, nagyvárosi élethez szokott sógorának, és szép, unott, lusta feleségének jelenléte élete értelmetlenségére ébreszti rá. Tétlenné válik, szószátyárrá, locsog, fecseg, izgága, kötözködik, bohóckodik. Igyekezne számot vet-ni önmagával, megméretkezni másokban, de érzi, hogy késő, Világéletében dolgozott, de minek? Sejteni kezdi: nem az a fontos, hogy miféle munkát is végez valaki, hanem hogy miért?

Első megjelenésekor Kovács Lajos Ványája nyög, nyújtózik, bárdolatlan;; fáj a gyomra, álmos, éppen a sok alvástól, nyugtalan. Kinyilatkoztatja: „de szép ez az aszony, istenem, de szép...!
- végre valami biztos ebben a megfoghatatlanságban. A kizökkent életben, az elcsúszott dolgok között.

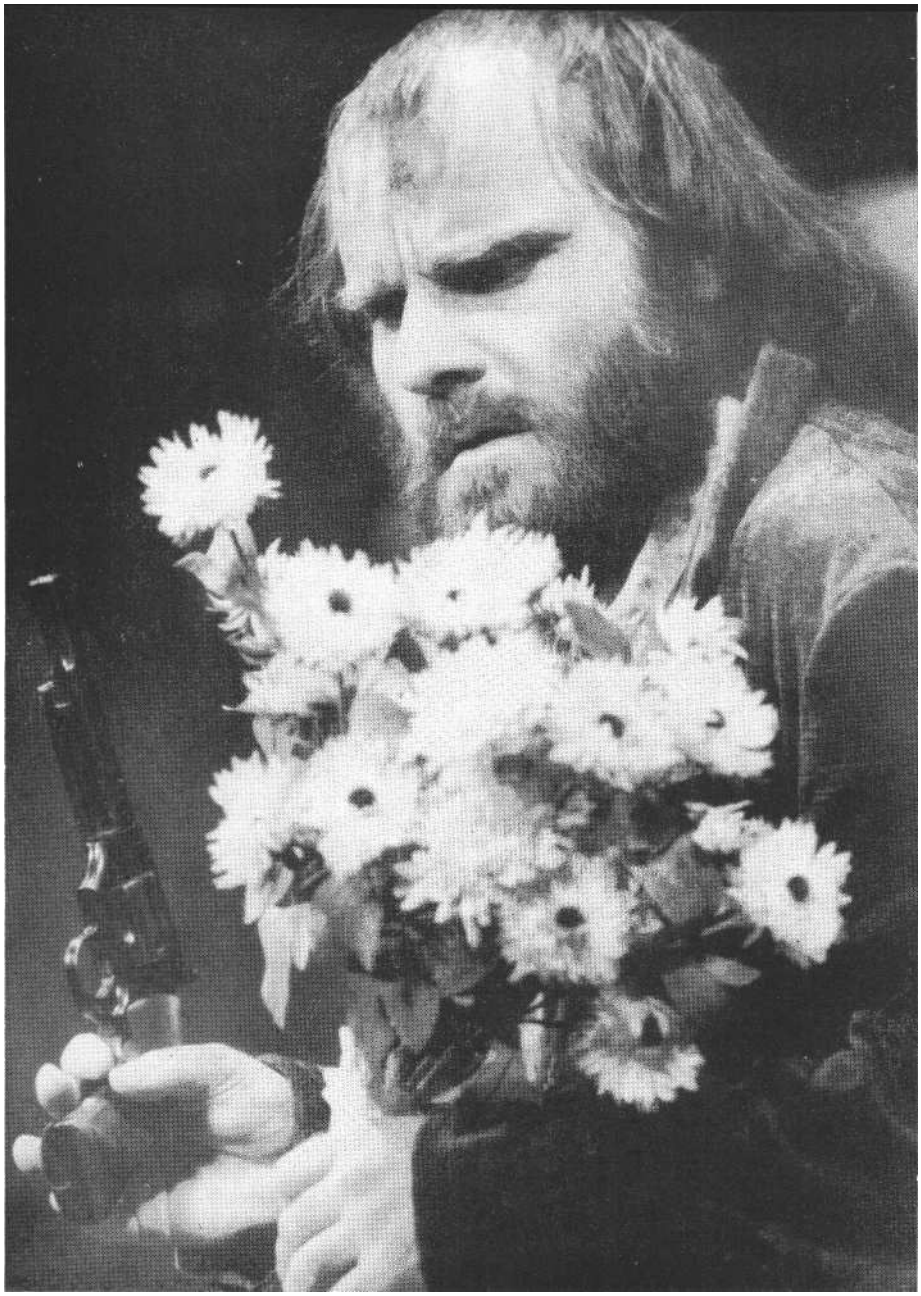
A professzorról szóló elbeszélésé-nek szépen felépített íve van. Először szónokol, különösen kiugratva a „Hol késik a kor, mely minket megért?" mondatból a „kor" szót. Ezzel a mondattal a professzort gúnyolja, de - mivel oly nagy jelentőségűvé avatta a szót saját magát is. Szónoklásából biztonságot nyerve, hosszabb előadásba fog, járkálással, utánzással. Végül tárgyilagosan összegez, és távozna, de Asztrov kérdésé-re visszajön, Most már egészen őszinte: „igenis irigylem" - mondja egyszerűen.

Később az anyja emlékezteti: „te határozott meggyőződésű ember voltál, ragyogó egyéniség ..." Erre kitör, hiszen ez még csak a siralmas! Ha ragyogó egyéniség volt, mire ment vele? Jobb volna, ha azt mondanák rá, hülye, értéktelen, ha gyűlölnék, utálnák! De hogy szánakozva szeretik - ettől kéne az embernek felakasztania magát. Néhány mondat elteltével ezt ki is mondja. És itt jelenti ki, hogy öreg. Kijelenti, hogy ostobán elfecsérelte az idejét. Azért öreg, attól, mert ez után a felismerése után sem tudna semmin sem változtatni. Ereje van, de nem képes élni vele - ez a legnagyobb tragédiája.

Lássuk a szerelmét. Jelenát, a professzornét nézve, élénk lesz, felvillanyozódott. Csodálatosnak látja a nőt, nagyon megtisztelő a számára annak a rokonszenve. Összeborulásuk, egy kenyérből csipegetésük Jelenával a függőágyon természetes. Hiszen mintegy testvérek ők. Minden külső különbözőségük ellenére rokonok, mert pontosan érzik, milyen a másik. Szinte beteges volna, ha valóban szerelmi kapcsolat fejlődne közöttük. Ványának másik tragédiája ez a testvérségre való képesség. Át kell élnie azt a szörnyűséget is, hogy másnak nagyobb szerencséje van a szeretett nőnél még-sem tesz semmit, nem is gyűlöli érte Asztrovot.

Egyszer végre részegen kettesben marad Jelenával. Átöleli az asszonyt, csúszik-mászik Utána, de ezzel csak szerepet játszik. Tíz évvel ezelőtt módjában állt volna feleségül venni, emlékszik vissza az elszalasztott lehetőségre. Azt is tudja, ha ez az idő visszatérne, megint csak nem tenne semmit. A színpad hátterében álló tükörnél arca elé lobbantja a gyertyát: „Miért is vagyok öreg?" Félelmetesen ejti ki később a „beteg" szót, ki-meredt szemmel, nagyot bólintva, nem is igen tudja, mire mondja, befelé figyel, aztán sír is, mozdulatlanul, mozdulatlan arccal, sötétbe húzódva.

Az előadás második részének kezdete után nem sokkal, hátulról, a színpad mélyéről egészen előrejön, kezében egy zongoraszékkel, leteszi, ráül, hunyorog a reflektorfényben, szemben a közönséggel. Majd ugyanitt ül, mikor a professzor arról beszél, el kéne adni a birtokot. E szavak alatt életének két tragédiája találkozik: az, imént látta Jelenát mással csókolózni, most pedig, amire mégis büszke volt, a birtok, az általa is kormányzott, sőt, létrehozott gazdaság forog veszélyben. Szomorú is, feszült is. Figyelni kezd. itt az ideje, hogy cselekedjék. Világosan beszél, viszonylag nyugodt. De megint rátér arra, ami állandó-



Ványa bácsi: Kovács Lajos (Szoboszlai Gábor felv.)

an foglalkoztatja: „oda az életem! .. . Ha normális életet éltem volna, belőlem Schopenhauer lehetett volna, Dosztojevszkij . . ." Csakhogy ez a kijelenté-se értelmetlen, hiszen semmi sem bizonyítja, hogy más körülmények között írással foglalkozott volna. Marad számára a sikertelen lövöldözés, s végül ismét a zongoraszékre ül, hol a még mindig kezében szorongatott, Jelenának hozott rózsacsokrot, hol a pisztoly csövét szagolgatva.

Az utolsó előtti jelenetében úgy kúszik az asztala alá, mint egy gyík, sárkány, szalamandra. Kapaszkodik az asztal lábába: „negyvenhét éves vagyok. Ha, tegyük fel, hatvan évet élek, akkor még hátravan tizenhárom évem." Kidugja a fejét: „Sok." A „sok" épp olyan nyomatékot kap, mint annak idején a „kor". A befejezés alatt már csak a hátát látjuk, teljesen lefokozódott, tárggyá, élő-halottá vált, ezért, hogy Szonya nem vigasztalón, de gyűlölködve, vádlón, keményen beszél, ideillő, hiszen nincs is kit vigasztalnia.

Kovács Lajos egyedi jelensége színházművészetünknek. Akik az utóbbi évek Szolnokon játszott nagy szerepeiből emlékeznek rá - mint Stanleyre Pinter *A születésnap* című darabjában, majd Hamletként, Ványa bácsiként -, azt mondhatnák, Paál István elképzeléseinek megvalósítója. Én azonban 1980 tavaszán Szegeden, Albee *Állatkerti történetének* Jerry szerepében láttam először, döbbenten és megrendülten. Az-óta is, van, amikor a szó szoros értelmé-ben tátott szájjal bámulom a színpadon. Ideális megjelenítője a pozitívum dekadenciájának, akár nagyon is hétköznapi - mint Stanley -, akár nehézveretű - mint Hamlet -, vagy középfajú szövegeken keresztül - mint Ványa bácsi. Feszült. Pontos. Okos. Félelmetes. Szánalmas. Szívszorító.

DOBÁK LÍVIA

Ilja Iljics Gyagyin: Gelley Kornél

Az utóbbi években játszott szerepeire visszaemlékezve, Gyagyin nem meglepetés Gelley Kornél pályáján, hanem egy folyamat eredménye, meghatározó és fontos állomás; színészetének feloldódása és átformálódása egy korszerűbb színjátszás keretében.

Karakterformáló képességét már bebizonyította a *Danton halála, A konyha, Az úrhatnám polgár* című darabokban. Az új követelmények, rendezői elvárások új utat nyitása *a IV.* Henrikben volt először érzékelhető, melyben Falstaff jobbkezét, a részeges Bardolphot játszotta.

Legnehezebb feladat elé Ljubimov állította, aki *a Háromgarasos opera* Tigris Brown szerepét bízta rá. Gelley szándékosan illusztrációval leplezte le és mutatta be a korlátolt, hatalomra alkalmatlan rendőrfőnököt. Kitalált egy örökkön beszúrható mondatocskát („Na ja"), mely híven tükrözte a nem éppen „tigrisre" emlékeztető Brownt.

És most: Ilja Iljics Gyagyin Csehov *A Manó* című komédiájában, azaz szeplőhelyes arca gúnyneveként: Ostya.

Ostya fő életproblémája: „miben lehet megkapaszkodni, hogy fönntartsuk magunkat, hogy elismertessük magunkat másokkal" - a csehovi polifonikus drámaiság, mely minden szereplőre érvényes. A valódi lét és az önmagunkról kialakított kép kontrasztja, mely *A Manó* szereplőinek megnyilvánulásait, céljait és eszközeit, tetteit és szándékait inadekvátan fejezi ki. Gyagyin sorsa ugyanúgy a magányosság, mint a többieké, noha érzékeny és érdeklődő mások problémái iránt. Kísérletei azonban mégis kudarcot vallanak, mert mindig rosszkor és rosszul szólal meg.

Azt hiszem, Gelley régen játszott ennyire összetett figurát, régen volt ennyi-re „főszereplője" egy előadásnak, mint most. Ehhez Csehov is segítséget nyújtott, hiszen *A Manó* valójában központi hős nélküli szerteburjánzó szálaiban Jelena Andrejevna és Hruscsov földbirtokos éppúgy lehet főszereplő, mint ahogy Ostya.

Gelley az öregedő, nem vonzó külsejű

Gyagyint nem megjelenésével, hanem magatartásával, mozgás- és gesztusrendszerével mutatja be. Nevetnünk kell azon, amit mond és ahogy mondja, mégsem lesz komikus, mert a nevetésre ingerlő forma mögött sejtetni tudja a tragédiát. A kisember hétköznapi tragédiáját. Gelley játékának legnagyobb erénye, hogy úgy ábrázol egy sorsot, egy karaktert, hogy állapotot játszik karakterisztikusan, aprólékos eszközökkel. A múlt történései és a jelen helyzet által meghatározott állapotot, mely az első és a harmadik felvonásban egyre groteszkebbé teszi a figurát, míg az utolsóban az ember letisztult bölcsességét mutatja be. Gyagyin donquijotés élete Gelley felfogásában örökös szélmalom-harc. A figura látszólagos nevetségessége visszafordul drámaiságába, az öngúnyt létrehozó okok megvilágosodnak. Láthatóvá válik az eredendő konfliktus, a lét és az emberi vágyódás fel-oldhatatlan ellentéte.

Gelley Gyagyinja belép a színpadra, pontosabban Zsoltuhin születésnapjára, s a boldogságtól, hogy itt lehet, hogy megismerheti a professzort s a híresen szép Jelena Andrejevnát, elkezd pislogni, könnyes lesz a szeme, majd e könny a darab végéig tartó örökös mosollyá alakul át, Élvezettel szeleteli a húst, eszik, s még nagyobb élvezettel figyel mindenkit, néma szájmozgással követi mások beszédét. Boldog, mert „él".

Gyagyin társadalmi helyzetét az határozza meg, hogy testvére javára lemondott vagyonáról, és a tőle megszökött felesége természetes gyerekeit anya-gilag is támogatja. Gelley olyan intenzitással, pátosszal beszél minderről, n int aki saját magával is el akarja hitet-n : helyesen cselekedett.

A csehovi jellemek kontrasztja, mely a valóság és az önmagáról vallott kép között feszül, Gelley alakításában módosul: ő hinni szeretne, nem akarja látni a valót. A házastársi hűség és a haza iránti kötelesség mint emberi értékmérő jelentkezik - „Uraim, aki megcsalja a feleségét, az hűtlen ember, az ilyen képes elárulni a hazáját" eszmefuttatásában. De a pátosz itt túlcsordul, Gelley gesztusai és hangsúlyai a mondat tartalma ellen fordulnak, mintegy leleplezve saját na-

s ágát. Magányosságának feloldásaként közeledne az emberekhez, de önmaga iránti „bizalmatlansága", kishitűsége miatt e közeledés eltorzul, mert a „nem akarok zavarni" jelszavával a legrosszabb és leghelytelenebb szituációkban

Ilja Iljics Gyagyin: Gelley Kornél (Sinkó Lászlóval) (Iklády László felv.)

„közeledik", és közben nem veszi ész-re: nagyon is zavar. A professzor és a tudomány egybeolvad képzeletében, számára ismeretlen és elérhetetlen titkot jelentve. Célja, hogy megismerkedhessen a professzorral és hallhassa hangját. Zavarában ugyanakkor leveszi-felteszi szemüvegét, majd megtörli, így váltogatva pótcselekvéseit. Könnyedén beszél élete legszomorúbb eseményéről, oly higgadtan, sőt öngúnnyal, hogy szinte felszisszenünk; mégsem veszi észre, hogy mindaz, amit mond, felesleges.

A harmadik felvonás legványabácsisabb, legdrámaibb jeleneteit oldja fel Gelley megjelenése. Először, amikor Szerebrjakov bejelenti a ház eladását, másodszor, amikor Georg főbe lövi ma-gát. Gelley belép, frakkban és hatalmas virágcsokorral a kezében. Ez az egyik leggroteszkebb jelenet, hiszen a színpadi-drámai helyzet ellenpontjaként jelenik meg, kirándulásra invitálva malmához a társaságot, és virágot szórva a félig alélt Jelena Andrejevnára.

Gelley szándéka, szavai komolyak, sőt bocsánatkérőek a bejelentés nélküli jövetelért, a helyzet azonban komikussá teszi őszinte szavait. Másodszor akkor lép be, amikor Georg főbe lőtte ma-gát, de még senki sem tudja, mi történt. „Mi van itt?" - kérdezi, s a helyzet megint humorba olvad, mert Gelley hangsúlya áttételesen jellemzi az egész felfordult világot.

Az utolsó felvonás a „legkevésbé csehovi". Gyagyin jellemében a filozófusság lép előtérbe és a letisztult, megnyugodott, segítőkész ember. Oka: az elszigeteltség megszűnt, hasznossá tudott válni, először akkor, amikor „megszöktette" Jelenát és házában „rejtegette", másodszor amikor rádöbbentet-te az asszonyt menekülésének lehetetlenségére és segítve Jelena „megtérését". Ostya ironikus humora s örökkön visszatérő mondata azonban végigkíséri az egész előadást.

Végezetül sem lehet mást mondani, mint amit Gyagyin: „Ez elragadó!"

RÓNA KATALIN

Stephanie: Pécsi Ildikó

Hat jelenet, hat beszélgetés a pszichiáterrel, hat lélekelemző szópárbaj -- ez Tom Kempinski *Magányos duett* című drámájának színtere, helyzete. Duett, amelyet ketten játszanak, mégis egy-mástól függetlenül, magányosan. Az orvos, a pszichiáter - a hallgató, a kérdező, a beszélgetés akaratlagos, olykor mégis látszólag akaratán kívüli irányí*tója*. Miközben kívülállóként, idegen-ként higgadtan vezeti a beszélgetéseket, miközben látszólag fölényesen veszi tudomásul a vallomásokat, szemléli a másik vívódását, maga is a magányos. Harca éppoly belülről fakadó, mi-ként a másiké, a kezelté. Küzdelme épp-úgy nem tét nélküli, mint partneréé.

Az asszony, a kezelt, a tehetséges hegedűművész tudja már, hogy betegsége miatt végérvényesen le kell számolnia hivatásával, szembe kell néznie egy bénult ember jövőjével. S ha mindezt tudja, józanul kellene szemlélnie sorsát. S ha képes rá, vállalnia kell egy új, tehetetlenségre kényszerítő életet. Választása csupán annyi: vállal-*ja-e* a tolószékhez kötöttséget, de még-is az életet, vagy önkézzel okozott halálba menekül.

Bár Tom Kempinski kétszereplős színjátéka nem kerüli a tragédia, az érzelgősség sokszor hatásvadász eszközeit, pszichológiai érzéke, ismerete elegendő arra, hogy az egyéni drámát egy színészi játékra jó alkalmat teremtő színpadi figurává formálja, s így a pszichológiai játék, ha nem is fontos színpadi alkotássá, de jó szereplehetőséggé emelődjék.

A Radnóti Miklós Színpadon Stephanie Abrahamst Pécsi Ildikó játssza, lélektani teljességgel, józanul megfon-tolt, önismeretében megingó, fölvillanyozott és letört, szerepjátszó és őszin-te pillanatait váltón. Stephanie, az írói jellemzés szerint egykor lázadásra kény-szerült, hogy megvalósítsa muzsikusi ál-mait. Ez a lázadás, ez az ellenállás az apai akarattal szemben, tette szókimondóvá, gyakran erőszakossá, szellemesen szarkasztikussá, keserűvé és érezhetően-láthatóan magabiztossá. Tudja, mennyit ér a művészete, és tudja azt is, hogy most el kell búcsúznia pályájától és szép álmaitól. Ez a felismerés pattanásig feszíti, a látszólag nyugodt felszín mögött a természetes kétségbeesés foglya. Á színésznő tolószékén gördül be a szín-padra, a pszichiáter rendelőjébe; mosolyog, de tekintete némi riadtsággal pásztázza végig a szobát. S még tréfálni is van kedve: azt kérdi, hogy a „vallató-szék" alatt reménytelen esetekben, meg-nyílik-e a csapóajtó. De érezzük, mind-ez csak játék, amellyel belső izgalmát leplezi.

Amint beszélgetni kezdenek, az orvos kérdéseire hideg, fensőséges, szinte elutasítóan zárkózott válaszok érkeznek. Aztán - amint betegségéről beszél - egyre több a feltárulkozó felelet. Majd egy hirtelen elhatározással, mintha orvosi esettanulmányt akarna ábrázolni, bemutatja a kór mikéntjét: izgatottan felállt, sarkon fordul, a kezeit mozgatja, s egyszerre csak mintha kicsúszna alóla a bal lába, elesik. Ám e perctől kezdve mintha nagyobb lenne az elszánás az őszinteségre, az együttműködésre.

Beszél a csüggedésről, a tehetetlenségről. Aztán csönd lesz. Az orvos maga elé néz, az asszony szinte türelmetlenül vár az új kérdésre. De rá kell döbbennie, hogy a pszichiáter nem kérdez, a folytatást reméli. A zavart csöndet ismét Stephanie szavai bontják meg. Meg-értette, az orvos bizonytalanságot akar kelteni benne, hogy őszinte vallomásra késztesse. Ettől újra fölényesebbé válik, de az érzések, a gondolatok áradni kezdenek. S amikor a kezelés, a beszélgetés után távozni készül, még vet egy pillantást, egy dicsérő szót az orvos zenei berendezésére. Látszik, fölrémlik benne saját hivatása.

A második kezelésre Stephanie mint-ha megváltozott volna. Harsány, jókedvű, földobott. Gondolkodás nélkül sorolja ügybuzgó tennivalóit. Lelkesen, nagy igyekezettel magyaráz. De Pécsi Ildikó hanghordozása éreztetni képes, hogy ez a túlzott igyekezet takar vala-mit. Aztán amikor a pszichiáter végre megszakítja a szóáradatot, mintha leforrázta volna az asszonyt. Arcán először döbbenet, majd düh fejeződik ki. Még a térdét is egymáshoz veri haragjában. Végül rosszkedvű hallgatásba burkolózik. Utóbb, amikor megnyugodni látszik, szívesen beszél a hangszeréről. De már tudja, az orvos gyakorlott fürkésző tekintetét, ismereteit nem lehet megzavarni, tévutakra vinni. Ám amint *egy-egy* közbevetett kérdés kibillenti nyugalmából, újra a dühkitöréshez folyamodik. Csak a zene, a zenéről folytatott beszélgetés nyugtatja meg. Arca átszellemül, ahogy a férjével való első találkozásról beszél, ahogy fölidézi az első közös Beethoven-játékot. Gyorsan csap át az iróniába, ahogy e kapcsolat változásáról szól. S ez a sokszínű, változásokra való készség a színésznő játékának fő mozgatórugója.

Stephanie azonban még mindig nem hajlandó legbensőbb érzését kimondani, és így a lelki feszültség, amely ki-kirajzolódik az arcra, megjelenik a gesztusokban is. Aztán végső erőfeszítéssel talpra áll, hogy az ajtóhoz siessen. A nagy kitörés az orvos igazságától való félelmetes menekülés pillanata.

Á következő alkalom már az őszinteséget, a mélységet hozza. Pécsi Ildikó úgy fakad sírva Stephanie monológja alatt, könnyei annyira belülről jönnek, olyan fájdalmasan tiszták, hogy bennük van az oldódó görcs, a szorongás. El-elcsukló hangon vall, s ezúttal szavai őszinték, semmi sincs már bennük a tettetésből. A kétségbeesés, a tehetetlenség eluralkodik rajta.

Agresszív és vad is tud lenni, amikor azt akarja mutatni, gyűrötten, összetörten, nemcsak bensőjében, hanem külsejében is megváltozottan, hogy már nem érdekli semmi. Sem a kezelés, sem az orvos, sem a zene. Az orvost szapulja - gorombán, sértetten és megalázón.

S amikor a doktor hangja, modora, stílusa is erőszakosabbá válik, az asszony rácsodálkozik: így is lehet?

Az utolsó kezelésre újra az az elegáns asszony érkezik, kissé zavartan, feszülten, aki az első alkalommal volt. Búcsúzni jött, bár tudja, a harc nem ért véget. Pécsi Ildikó olyan tisztán, annyi belső lobogással játssza el ezt az utolsó jelenetet, hogy éreztetni képes az élet igazságát.

NAGY ATTILA

Fesztivál-előszó*

Hat év alatt a hatodik Magyar Előadóművész Fesztivál megvalósítására készülődünk. Nagyon jelentős anyagi, emberi és társadalmi erőfeszítések árán valósulhatott meg az eddigi sorozat, olyan tapasztalatokkal gazdagítva hazánk előadóművészetével kapcsolatos ismereteinket, amelyekre sohasem tehettünk volna szert a lezajlott rendezvények nélkül. Az energiákat tehát nem fölöslegesen pazaroltuk. Ha egyes személyek és kulturális közegek tiszta érdeklődésében találhattunk is kivetnivalót, a társadalmi érdeklődésre nem lehetett panaszunk. Az előadóművészek érdeklődését világosan bizonyította a szereplésre jelentkezők állandóan nagy száma és a megvalósítás fogyatékosságai által kiváltott érzelmek, indulatok magas hőfoka. A fesztivál-közvetítések nézőinek, hallgatóinak tömege pedig a közönség érdeklődését mutatta. Mégsem mondható optimistának a Fesztiválok Szervezőbizottsága vagy az üggyel kapcsolatos írások hangvétele. Sok a kifogás, fanyalgás és sok az aggodalom. Vannak, akik durván vagy szánakozva máris temetik a Fesztivált. Van-nak, akik lemondóan a hétköznapi rendezvények sorába degradálják. Ám van-nak még szerencsére, akik türelmesen fejleszteni szeretnék tovább, míg igazán betölti majd azt a szerepét, amit előbb-utóbb be kell töltenie.

Személyes meggyőződésem és többek véleménye szerint is, egy olyan országban, melyben világviszonylatban is példátlan számban foglalkoznak versmondással, előadóművészettel, melyben évről év-re sok százezer ember vált jegyet azért, hogy irodalmi műsorokat hallgasson meg, nem lehet kérdéses: kell-e Előadóű-vész Fesztivál? ...Egyértelműen kell!! Kell, hogy megtiszteljük vele ezt a művészeti ágat! Kell, hogy felmutatott értékeivel befolvásolja a közízlést és a mű-vészi törekvéseket egyaránt! A kérdéses csak az lehet, hogyan valósuljon meg, hogy társadalmi ünnep lehessen, mint a költészet napja, és közfigyelmet keltsen, mint művészetünk valóban legkiemelkedőbb eseménye?! Erre a „hogyan" kérdésre azonban, bár évről évre nagy gonddal keressük, nem egyszerű a válasz, mert igen ellentmondásos fel-tételek között kell megtalálni. Úgy érzem, a leglényegesebb ellentmondásokat érdemes szóba hozni, nem bizonyítvány-magyarázás céljából, hanem a tovább-gondolkodás alapjaként.

A fesztiválon feltétlenül a legkiválóbb előadói produkcióknak kell felcsillannia ! Ezt az esemény rangja, célja és ünnepi volta is egyértelműen megköveteli. A legkiválóbbak azonban csak úgy kerülhetnek az est műsorába, ha éles szemmel kiválasztódnak. Az ilyen választás-nak pedig alapfeltétele a művészi tettek konkrét ismerete és a tényleges értékek előítéletmentes felismerése. Mind a két feltétel érvényesülése komoly nehézségekbe ütközik. Mivel Magyarországon nincs egyetlen pódium sem, melyen minden előadóművész jogszerűen a nyilvánosság elé léphetne, minden művészünk ott tevékenykedík, ahol éppen alkalma van rá, így ez a művészi tevékenység nagy áldozatok és odafigyelés árán sem követhető nyomon. Hazánkban nincs ember vagy testület, aki tudhatná, kik a valóban legjobb előadómű-vészeink, vagy melyek az igazán legjobb produkciók. Erről csak vélekedéseink vannak, melyeket alkalmi benyomások alapján alakítottunk ki. Más lehetőség nem kínálkozott tehát, mint a fesztivál számára felajánlott műsorszámok „versenyeztetése" és nagy gonddal kiválasztott, összetételében évente változtatott zsürivel való értékeltetése. Azonban ez a megoldás is tökéletlennek bizonyul a gyakorlatban. Részben a művészek állnak ellen ingerülten a versengés gondolatának, aminek következtében *vagy* távol maradnak a fesztiváltól, vagy konvencionális, „biztonsági" produkciókkal jelentkeznek. Másrészt a zsűrik érvényesítenek önkéntelenül egy ilyen vagy olyan „normarendszert", mikor döntenek, és ezzel a szélsőségek felbukkanását a Fesztiválon szinte lehetetlenné teszik.

A Televízió és Rádió közvetítő közreműködése nélkül manapság már lehetetlen országos jelentőségű rendezvényt elképzelni. A Televízió évtizedek alatt kialakult műsoridő-szerkezete azonban tágíthatatlan keretek közé szorítja a fesztivál műsoridejét is, ezzel megszabva a szereplők számát. A szokásos kilencven, száz jelentkezőből tizennyolcat - nem többet! kiválasztani csak sérelmeket okozó önkényesség árán lehet. A tizenkilencedik vagy huszadik mű-vész sohasem különbözik annyira a tizennyolcadiktól, hogy a műsorból való kimaradása igazságos lehessen. Ráadásul a Televízió egészen más kifejezőeszközöket követel, mint a színpadi nyilvánosság. Így az ünnepi est szereplője aligha tudja eldönteni, hogy a színpad vagy a kamera követelményeinek tegyen-e eleget az adott pillanatban. Jó döntés nem is lehetséges! A fele-fele megoldás mind a két síkon tökéletlen-nek bizonyul.

Egy ország pódiumművészetének mondjuk húsz legjobb produkciója szinte egészen bizonyos, hogy nem egy jól megszerkeszthető irodalmi mű-sor szerves része is egyben. Tehát egy Fesztiválnak, mely a legjobbak „parádé-ja", feltétlenül laza szerkezetűnek kell lennie. A szerkesztés célja nem lehet egy egységes mondanivaló kikényszerítése, mert akkor le kell mondania az „oda nem illő" legjobbakról. A szerkesztő, tehát, csak egy okos „hatásdramaturgia" létrehozását akarhatja. Nincs és objektíve nem lehet igaza azoknak, akik egy átlagos irodalmi műsor mondanivalóját, szerkesztői bravúrját, fegyelmét és koncepcióját várják el a fesztiváltól. Erről nem is kellett volna beszélnünk néhány évtizede, mikor még a vegyes összetételű műsorok divatoztak országszerte. Ma már azonban az önálló estek és a jól szerkesztett műsorok elszaporodása szinte kizárólagos kritériummá emelte a „szerkesztettség" kérdését. Ez *az* elvárás, ha vaskalaposan konok, kész leértékelni a Fesztivál eseményét természetes szerkeszthetetlensége miatt, pedig a Fesztiválon éppen az egyedi produktumok sziporkázása lehet a szenzáció. A Fesztivál azért jött létre, hogy a legjobb művészi megnyilatkozások seregszemléje legyen, és nem azért, hogy a legjobban szerkesztett műsornak bizonyuljon. Ez vitathatatlanul így igaz, és mégsem egyszerű, mert a laza szerkezet mentsége csak a műsorszámok egyedi érdekessége, a művészi vállalkozások véglete színessége, eredetisége lehet végső fokon. Sajnos, képtelenség egy rövid írás keretében minden nehézség elemzése. Hogyan lehetne a legjobbak részvételét valóban garantálni az ünnepi esten a mű-vészek elfoglaltsági rendszere közepet-te? Hogyan lehetne a kulturális sajtó

*Az előadóművész-fesztiválokról 1982. októberében közöltük Bőgel József *Alkony vagy megújulás* című írását. Ehhez *a* cikkhez szól hozzá Fórum rovatunk két színészszerzője: Nagy Attila és Bálint András.

valóban méltatlan közönyét serkentő együttműködésre változtatni ? Miként lehetne a hiúsági kérdések szövevényéből az egyértelmű művészi kérdések síkjára kitörni? Ezekbe és a tovább is szaporítható kérdésekbe már nem lehet itt belebonyolódni.

Véleményem szerint a problémák sokasága nem lehet a feladás indokrendszere, csak a megoldáson való töprengés alapja. Az ellentmondások puszta ismerete is biztatás a továbbfejlődés lehetőségére, a szükségszerű cselekvések és elhatározások tisztázódására. Bizonyos vagyok benne, hogy művésztársaink is sokat lendíthetnek az ügyön, ha belátják, hogy a Fesztiválra nem a biztosan jót, megtámadhatatlant, hanem a kockázatosan érdekeset ajánlják fel. A Televízió különösebb áldozatok nélkül is megtehetné, hogy a Fesztivál szereplőinek munkáját műtermi feltételek között rögzíti a kamera számára is tökéletesen, és úgy sugározza világgá. Ezzel kiküszöbölve a szereplés dilemmáit és művészi fogyatékosságait. Ha nem látjuk is még minden ellentmondás feloldásának lehetőségét, érezzük, hogy azok feloldhatóak, és törekszünk is rá, ha kell éveken keresztül.

BÁLINT ANDRÁS

Kell-e nekünk (nekik) Fesztivál ?

1982 áprilisában Győrben az V. Előadóművész Fesztivál szépen és csendben zajlott le. Mintegy kimúlt, meghalt, át-adta magát az enyészetnek, hogy a tárgy-hoz illőn költőien fejezzem ki magam. Hivatott lett volna felhívni milliók figyelmét, hogy ma Magyarországon ezt a műfajt sokan, sokféleképpen, nagyszerűen és élvezetesen művelik. Ünnepivé és ugyanakkor intimmé kellett volna válnia, országos jelentőségűvé, és ezzel együtt a legkényesebb irodalmi igényeket is kielégítővé.

Ehelyett: a Televízió nem közvetítet-te, márpedig manapság a tévé nyilvánossága nélkül nem lehet igazán széles érdeklődést kelteni. A színházi szakma nem vett tudomást a győri estéről, nem tudok egyetlen kritikáról sem, és még a győri közönség sem töltötte meg a nézőteret, tehát még hétszáz ember sem akadt, aki kíváncsi lett volna az eseményre. Hogy folytassam az (ön)ostorozást: a fesztivál szervezői, szerkesztői, rendezői és résztvevői (beleértve saját magamat) nem figyelték a színpadon zajló eseményeket, egymást! Vala-miféle jelentős hakni volt ez, melyet a Rádió egyenesben közvetített.

Ennek két okát látom. Egyrészt a Fesztivál résztvevői az előző hasonló alkalmakról már jól megismert művészek voltak, másrészt produkcióink visszaköszöntek, általában többször látottak-hallottak voltak. Kevés volt az új arc, új műsorszám, váratlan hatás, meglepő fordulat. „Biztonsági kűröket" futottunk.

Hogy alakult ki ez négy év alatt?

Az első Előadóművész Fesztivál, melynek szintén Győr volt a házigazdája, sok izgalmat hozott. A kezdeményezés újszerűsége mellett hátborzongató volt a szereplő művészek lámpaláza, hatalmasat akarása és izgatott versengése. Ugyan-is díjakért küzdöttünk, afféle gigantikus szavalóverseny volt ez. Ritkán lát-ni ennyi nagyszerű, Kossuth-díjas színészt így reszketni fellépés előtt. Ez természetesen rányomta bélyegét a produkciókra, amelyek egyrészt óriásit markolni szándékozók, másrészt bizonytalanok voltak. Későbbiekben olyan döntés született, hogy megszüntetik a díjakat, tehát az egészségtelen versengést is. Á további három fesztiválon egyre szűkült a résztvevő művészek köre, de a jó és néha kitűnő produkciók mellett néhány egészen alacsony színvonalú (megkockáztatom: ízléstelen) előadás is szerepelt, ezenkívül alkalmunk volt mindenki által ismert versekből kimaradni hallani vers-szakokat, és egyéb óriási szöveghibákat megfigyelni. Ennek okát az egyenes tele-víziós közvetítésben látom.

Hát közvetítse a Televízió a feszti-vált vagy sem?

Feltétlenül közvetítse, csak ne egyenesben! Nem lehet egyszerre két istent szolgálni, egyet is nehéz. Nem lehet ugyanakkor *ezer* embernek és a kamerának verset mondani. Egyrészt a közvetlen adás izgalma színvonalcsökkentő feszültséget teremt, másrészt a tévés versmondás más technikát követel: kevesebb hangot, kisebb gesztust, intimitást stb. Azt javasolnám, hogy a Televízió ugyanazokkal a szereplőkkel vegye föl előzőleg stúdióban (vagy akár a győri óvárosban, egy kávéházsarokban, az öltözőben vagy bárhol a szabadban) a produkciókat, és az előadás estéjén adja le műsorban. Vagy vegye föl a mű-sort korábban a színpadon, és imitálja az egyenes közvetítést. Csináltak már ilyesmit a világon. Így létrejöhetne egy egész ország által élvezhető irodalmi est, amely meghitt és nem kulisszahasogató, színvonalasan összeállított és nem szedett-vedett, személyes és nem reszkető.

Ami magát az eseményt illeti, két utat, lehetőséget látok a jelentősebbé, érdekesebbé tételére:

r. Ünnepélyes, elegáns, komoly, rangos és nagyszabású gálaest, amelyen valóban részt vesznek az ország legjobb színészei. Nem volt ott Győrben: Major, Gobbi, Mensáros, Gábor Miklós, Kálmán György, Darvas Iván, Ruttkai, Mádi Szabó, Avar, Berek Kati, Huszti, Kézdy, Jordán, Cserhalmi, Koncz és még nyilván ugyanennyi nagy név nem jutott eszembe. Meg kellene hívni né-hány nagy „öreget" is, mint Greguss, Páger, Makay, Sulyok, Dajka és természetesen a „nagy fiatalok" közül is egyeseket. Itt nem is annyira a produkció lenne fontos, hanem a jelenlét. (Mint Ruttkai Éva az első győri fesztiválon, mi izzadtunk, versengtünk, szorongtunk, ő elmondott egy hatsoros Radnóti-verset elegánsan. Gyönyörű gesztus volt.) És minden szereplő estélyiben, szmokingban .. .

z. Ki mit tud-szerű szavalóverseny főiskolásoknak, fiatal versmondóknak, kezdő színészeknek. Úgy vettem ész-re, hogy vidéken és Pesten igen sok lelkes, újat akaró fiatal és nem egészen fiatal versmondó és színész próbál fellépni (és kap nagyon kevés alkalmat tudása megmutatására), akiknek nincs veszteni-csak nyernivalójuk, akiknek ez a Televízió által egyenesben közvetített verseny felfedezést, elismerést, rangot jelenthetne. Ez a program nem elegáns, ha-nem kötetlen, kócos kavalkád lehetne. Persze zsürivel, díjakkal stb.

A két felvázolt út természetesen nem zárja ki egymást, sőt a költészet napja környékén mindkettő megvalósítható lehetne. Ugyanakkor elképzelhető egy harmadik, negyedik, akár ötödik változat is (például szigorúan szerkesztett tematikus összeállítás, esetleg csak egy író műveiből), de - úgy gondolom - ha nagyon sokat próbálunk markolni ... Szóval láttunk már olyat.

KOLTAI TAMÁS

Rokonlelkek (II.)

Finn színházakban

Holmberg és A vaskor

A helsinki Városi Színház jövője nyitott. Ralf LÍngbacka, az új művészeti vezető Kalle Holmberget akarja maga mellé venni munkatársnak. Holmberg LÍngbacka tanítványának vallja magát. A hetvenes évek elején együtt dolgoztak, együtt tették híressé a turkui színházat. A helsinki Városi Színház Testülete egyelőre ellenáll. A küzdelem folyik. A harc még nem dőlt el.

Sajnos nem láthattam Kalle Holmbergnek azt a rendezését, amelyről mindenki rajongva beszélt, és érkezésem előtt pár hónappal még műsoron volt. Aleksis Kivi *Kullervo* című drámájáról van szó, Ritva Holmberg átdolgozásában. Kullervo *a Kalevala* egyik hőse: szolga és a bosszú finn archetípusa, aki rendíthetetlen vasakarattal viszi végbe a totális rombolás programját. Széttöredezett, mitikus alakját nem nehéz párhuzamba állítani korunk céltalanul lázadó fiataljaival.

Holmberg a radikális KOM Színház társulatával vitte színre a darabot, egy elhagyott villamoserőmű lepusztult ipari környezetében, használaton kívüli turbinák között, a csarnok repedezett betonján - a szemtanúk szerint a színház ősi elemeinek és legmodernebb technikájának expresszív összeolvasztásával. Bár az előadást nem láthattam, utóéletét ismerem. A volt suvilahti erőmű épületét el-vették a színháztól, a jövőben raktárként fogják használni. A KOM társulata ott-hon nélkül maradt, jelenleg egy pornómoziból átalakított színházban játszanak, amely legföljebb monodrámák előadására alkalmas.

A történet megfelelő előhangnak bizonyult számomra ahhoz az élményhez, amelyben váratlanul részesültem, amikor módom nyílt megnézni Holmberg televíziós filmjét, *A vaskort. A Kullervo* Holmberg számára valójában *A vaskor* négy évig tartó forgatásának „epilógusa" volt. Ez a monumentális filmeposz ugyanis *a Kalevala* alapján készült. Á négyrészes, csaknem ötórás mű a szín-házi rendező első filmje. Bemutatása -de már a forgatása is - viták, szenvedélyek, botrányok középpontjába került.

A vaskor: remekmű. Maga Holmberg azt mondta, amikor megkérdezték tőle, tisztában van-e a feladat nagyságával, hogy ilyesmit egy évszázadban csak egyszer lehet megcsinálni. Ha nem félnék a nagy szavaktól, hozzátenném: látni is... .

Megpróbálok hazai analógiát találni arra *a szellemi kihívásra,* amely számunkra megközelítően jellemezheti Holmberg vállalkozását. Mintha a Toldi-trilógia cselekményét a Nagy Lajos király korabeli Magyarország politikai, gazdasági, társadalmi viszonyainak szociologikus rekonstrukciójával, a paraszti, nemesi, udvari élet részletes realista rajzával s azzal az illúziómentes történelemszemlélettel térképezné föl egy filmrendező, amely minden romantikát, meseszerűséget, pátoszt lehánt a történetről, hogy fölvillantsa mögötte a valóságot... Mintha a *Zalán futása az* eredeti cselekménnyel, de egyetlen sor Vörösmarty nélkül - az „ossziáni borongás" helyett színjózan nyerseséggel vinné a képernyőre a honfoglalás brutális világát, a harcok kegyetlenségét, a szenvedélyek vadságát, beleértve a tündérien lenge szerelmi idillt fölváltó érzéki „héja-nászt" is...

A puszta föltételezéstől is fülünkben a fölháborodás moraja, a kiátkozók hamisítást kurjantó kórusa, a hagyományaink megcsúfolásának vádjával interpellálók véd- és dacszövetségének tiltakozványa. Pedig az analógia nem is pontos. Nálunk *a Toldi* vagy a Z*alán futása* korántsem égette bele *magát* annyira a ködbe burkolt nemzeti tradícióba, mint a finneknél *a Kalevala.*

És Holmberg mégis megcsinálta, szétrombolva minden eszményt, amely két évszázada él a műről. Egyetlen szó sem hangzik el a Kalevalából. Paavo Haavikko - *az* egyik legjobb mai finn költő., az ötvenes évektől a modern líra élharcosa, prózaés drámaíró, több mint húsz rádió-, tévé- és színpadi játék szerzője, könyvkiadóüzletember - olyan forgatókönyvet írt a finn nemzeti tulajdont képező *Kale*valából, amelynek szemlélete egyszerre történeti és összetéveszthetetlenül a XX. század végére jellemzően mai. Ezt a forgatókönyvet csak *azzal az* erős meggyőződéssel lehetett megvalósítani, hogy előbb el kell felejteni az „ismert" *Kalevalát;* mindent, amit a finn néző betéve tud róla: a hőseit, a szavait, a szállóigéit, a jeleneteiről látott *vagy* elképzelt képeket, a tudós irodalomtörténészek elemzéseit, az iskolában tanultakat... és nyi tottá kell válni egy másik, *új Kalevala*-szemlélet előtt.

Haavikko és Holmberg kíméletlenül lehántott a Kalevaláról minden hagyományt, rátapadt díszítményt, romantikát, folklórelemet, hogy fölmutasson helyette egy *könyörtelen vaskort:* a XII. századi Finnországot, amelyben észak lakói csónakon leeveztek, hogy a Bizánc felé tartó keleti úton, 1187-ben elfoglalják a svédországi Sigtunát. Ez a szociológiai valóság adja a filmen a történet hát-terét. Kaleva földműveléssel foglalkozó békés lakosságának életét beárnyékolja a harc a kegyetlen és félelmetes Pohjolával. Pohjola ebben az értelemben nem-csak a szó szerinti „északot" jelenti, még kevésbé a mesebelien gonosz hatalmat. A küzdelem kétfajta kultúra, kétfajta élet-fölfogás között folyik, fegyverei pedig az erőszak, a nő és a pénz. (Az utóbbi új „eszköz"; ugyanakkor az új harci technikát is kíméletlenül kihasználják.)

A film a természet és a társadalom kegyetlen törvényeinek összefüggéseibe helyezi a *Kalevala* cselekményét. Vad finn tájakat látunk. Észak huzatos sziklacsúcsait, nomád erődítményeket. Rengeteg erdőket, farönkökből ácsolt primitív épületeket, széljárta kalyibákat, a bejárat fölé feszített, vigyorgó pofájú medvebőrökkel. Idegent marcangoló, félvad farkaskutyák 'őrizte, barbár udvarházakat. Véres összecsapásokat, duhaj tivornyákat, rituális nászi ceremóniát bacchanáliával. A mindennapi életet: a föld-művesmunka verejtékes robotját, a fa-óriások kidöntésének inat feszítő műve-letét, a hajóácsolás technikáját, a vasöntés és pénzverés kézműipari mechanizmusát (ez nem más, mint a mesebeli *szampó* kézzelfogható valósága). Kérges tenyereket, szélcserzett arcokat, kikészített bőrökbe burkolt vagy meztelen testeket: inas férfiakat és gyönyörű asszonyokat. S a béke képeit: ködben *úszó* lovasokat, hajnali pára födte tavakat, egy csónak hosszú lecsorgását valószínűtlenül csöndes tájakon.

Á tájban és a társadalomban élő embert, akiben a hataloméhség acsarog, vagy éppen a filozófiai gondolkodás születik meg. Hallatlanul erőteljes színészi játékkal, lényegretörő modern színjátszással lehetett csak megjeleníteni ezeket az embereket. Tűrhetetlen volna itt az enerváltság, a melodráma, a kontúrtalan, amorf figurateremtés; a közelképek leleplezném a hazugságot. A legjobb finn színészek - ezt a színházi előadásokon is

Jelenet Maiju Lassila Az okos szűz című drámájából (Helsinki Városi Színház)

tapasztaltam - irigylésre méltó belső fűtöttséggel, energiával, hitelességgel képesek ötvözni a nyers tehetséget és a technikát. Holmberg száműzi a „színészetet", a brutalitás szépségével sorjázó felvételeken a „civil elementarítás" igazsága nyűgözi le a nézőt.

Kivételes film *A vaskor*. Kivételes körülmények között készült - a mostoha természeti viszonyok, a bürokrata ügykezelés és a televízió képviselte hivatalos „ellengőz" légkörében -, s kivételes fogadtatásban részesült. Kiátkozták és mennybe vitték. Fölháborodtak rajta és példának állították. Ki-ki ízlése, vérmérséklete, művészi érzékenysége szerint.

Szimptomatikus jelenség, hogy ott, ahol a *Kalevala* nemzeti hagyománya nem száradt be a tudat pórusaiba - vagyis külföldön -, elmaradtak a viharok. Svédországban például fenntartás nélküli, egyértelmű sikert aratott a film. Érthető: a svédeknek nem kell elmosniuk a régi képet, hogy befogadhassák az újat. (Gondoljunk az észtek több mint egy évtizeddel ezelőtti, elfogulatlan, szinte tiszteletlen Tragédia-előadására.)

A svéd televízió A *vaskort* eredeti formájában mutatta be. A finnek Skandinávián kívüli forgalmazásra - elkészítettek egy rövid, másfél órás, zanzásított változatot. Meggyőződésem, hogy itthonra az eredetit kell átvenni. Nemcsak azért, mert ennek az epikus remeknek a szépsége csorbítatlanul tündököl igazán - a képek freskószerű, festői hömpölygése által -, hanem azért is, mert nekünk a *Kalevala* nem importált, „idegen" alkotás, mint a franciáknak vagy az angolok-nak; testvéri mű, egy kicsit a „miénk" is. *A vaskor* pedig mindenestül az; olyan film, amely korunkhoz szól, s amelyet ha látunk, valamelyest megerősödik a hitünk a művészet értelmében és erejében.

S hogy látnunk kell, az nem lehet vitás.

A mai finn drámák

A finn színház ugyanazzal a problémával küszködik, mint - talán az angol kivételével - Európa valamennyi színháza: kevés a jó kortárs dráma. Á Nemzeti Színház dramaturgja, Terttu Savala elmondta nekem, hogy évadonként két új finn drámát szeretnének bemutatni, de általában csak egyet sikerül. Hasonló a helyzet más színházakban is. Sok mindennel megpróbálkoznak, a helsinki Városi Színházban például tartottak egy olyan évadot, amelyben a bemutatók kilencven százaléka finn dráma volt, de az ilyen kampányok ritkán sikerülnek. A Á Nemzeti ráadásul kevesebbet kockáztathat, mert - s ezt némi meglepetéssel vettem tudomásul - szegényebb a többi színháznál. (Azoknál, amelyek a várostól kapják a támogatást. Á Nemzeti az államtól kapja, és költségvetésének csak ötven százaléka dotáció, míg a másik felét a pénztári forgalomból kell előteremtenie.) Á helsinki Nemzeti Színház meglehetősen elaggott, konzervatív, művészileg érdektelen intézménynek tetszik. Pedig vannak jó színészei, főleg az idősebb generációból, mert fiatalokat valahogy nem mer szerződtetni, s akiket szerződtet, azokat is parlagon hagyja. (Említettem, hogy a Városi Színházban fiatal Peerként föltűnt Jukka-Pekka Palo korábban szerep nélkül tengődött a Nemzetiben.) A Nemzeti Színház legfőbb baja mégis az, hogy hiányoznak a társulatból a jelentős rendezőegyéniségek, s ez a helyzet furcsa, negatív önvédelmi reflexet alakított ki a színészekben. Azt mondják ugyanis, hogy nincs szükségük jelentékeny rendezőre. Amikor tavaly tavasszal a moszkvai Taganka Színház Helsinkiben vendégszerepelt, és fölmerült, hogy Ljubimov rendezzen a Nemzetiben - a színészek elutasították a lehetőséget.

Azért természetesen mindenütt bemutatnak mai finn drámát. Kaari Utrio színművét, *az Anna Knuutintytür balladáját* a tamperei Munkásszínházban láttam. (A „munkásszínházak" a harmincas évek jellegzetes színházi intézményei voltak Finnországban, félamatőr-félprofi társulatok, politikai pártállásukra nézve baloldaliak, amelyek élesen elkülönültek az ún. Városi Színházaktól. Később a kétfajta színháztípus fokozatosan összeolvadt, és a Munkásszínház vagy Városi Színház elnevezésnek ma már nincs különösebb jelentősége. Kivétel éppen a tamperei Munkásszínház - bár a szomszédvárat történetesen csak Tamperei Színháznak hívják, a „városi" jelző le-kopott róla -, amely ma is baloldalinak számít, és a szociáldemokrata párt orientációját követi. Olyan ironikus véleményt is hallottam erről, amely kétségbe vonta mindezt, mondván, hogy néha ők is csinálnak silányságot, „pengős regényt", s ha más színház csinálná, elvernék rajta a port, így viszont egyesek szerint mégiscsak „kell lenni benne vala-minek", ha egyszer a Munkásszínház játssza.)

Az Anna Knuutintyür balladája csak-nem ugyanabban az időben, a XIII. században játszódik, mint Holmberg *Kale*vala-átirata. Más hasonlóság aztán nincs is köztük. Ami Holmbergnél valódi, az ebben az előadásban a kacagányos-buzogányos színház külsőségeibe öltözik: nem más, mint staffázs, kiüresedett teatralitás, esztétícizmus.

Á színház fiatal dramaturgja, Jorma Kairimo az adaptátor-rendezője annak a monodrámának, amely korábban nagy sikert aratott Tamperében, s ennek alapján a helsinki Városi Színház is meghívta, hogy kamaratermében állítsa színpad-ra. *A 21-es cella* egy dokumentumregény színpadra ültetése. Az eredeti mű, amelynek szerzői Jorma Palo neurológus professzor és felesége, Leena-Maija Palo, megtörtént eseményt dolgoz föl: egy háromszoros gyilkos történetét, aki negyedszázadot ült börtönben, 1969-ben szabadult, és azóta a bűnözők társadalmi rehabilitációját segítő szervezetben dolgozik. Én a helsinki előadást láttam.

A börtönben játszódó, flash *back* technikával fölépített monodráma a műfaj klasszikus szabályai szerint próbálja egybe-gyűjteni a deviáns magatartás társadalmi és lélektani okait, de mint a legtöbb hasonló vállalkozásnak, az a hibája, hogy a tipikus motívumok - nehéz gyerekkor, alkoholizmus stb. - nem vezetnek el egy általánosabb érvényű jelentésig. A rendező nyilván érezte az általa készített

adaptáció drámai gyengéit, ezért - különösen az előadás első részében - effektusokkal igyekezett pótolni a hiányzó belső intenzitást. A masszív vasépítmény-n rel bedíszletezett színpad alkalmas a szerepet játszó színész, Markku Huhtamo számára, hogy csillogtassa fizikai képességeit. Hatásos a vasfal döngetése ököllel-fejjel, vagy a hátulról megvilágított börtönkerítés átmászása, a zajkulísszák harsány, zenei motívumokkal stilizált működtetése közben. Az effektusok azonban túlzajganak, rátelepszenek az előadásra, és Huhtamo játékából hiányzik a mágikus erő, amellyel magához tudná láncolni a közönséget. (Tamperében egy sokkal kisebb, intim színpadon, a közönségtől karnyújtásnyira zajlott a já-ték. Valójában sem a színész által megidézett láthatatlan partnerekkel, sem a közönséggel nem alakult ki igazi kapcsolat; a dráma nem több extrém esetnél, s így tanulsága sincs.

Ha csak az nem, ami visszacsatolja a színházat a valósághoz. A bemutatón, amelyet láttam, a zsöllyéből fölállt egy tagbaszakadt, barázdált arcú férfi, és megköszönte a művészeknek a tőlük kapott élményt. A „modell" volt: a férfi, akiről a dráma szólt. A ruhatár felé igyekvő közönséget némi feszengésre késztet-te az esemény; mindenesetre ez tűnt az este legdrámaibb pillanatának.

A helsinki Városi Színház egyik legsikeresebb repertoárdarabja Maiju Lassila színműve, *Az okos szűz,* Jouko Turkka rendezésében. Az előadás már négy éve telt házakat vonz, Moszkvában és Tallinnban is vendégszerepeltek vele. Ami-kor Turkkát kérdeztem róla, azt felelte, hogy ez egy elavult produkció, „a régi Kekkonen-idők" viszonyait tükrözi, ma már nem érvényes, különben is elmúlt az a korszak, amikor nagy színházakban sok néző előtt lehetett játszani - a kamaraterembe, ahol *Az okos* szüzet játsszák, legföljebb négyszáz néző fér be! a megváltozott viszonyok között csak kis, intim helyeken, kevés közönségnek érdemes színházat csinálni. Az okok iránt érdeklődve válaszként csak ennyit kaptam: „Ma a közönség semmi komolyat nem akar látni." (Érdekes, hogy a legjobb rendezők egyformán a közönség konzervativizmusára panaszkodtak Finnországban.)

Turkka mindig politikai színházat csinál - csakhogy sohasem a felszínen tetten érhető zsurnalisztaszinten. Minden bemutatója éles vitákat vált ki, ami főleg azok számára érthető, akik mélyen benne élnek a finn valóságban, jól ismerik a társadalmi viszonyok belső motívációit. Ennek híján s a szöveget sem értve - nem formálhatok hiteles véleményt *Az okos* szűzről, amelynek kedves-humoros falusi miliőjében, féltékenységi praktikákat, hoppon maradásokat szelíd szeretettel ábrázoló történetében valamelyest a finn Tamási Áron világát véltem fölfedezni, meglehet, teljesen alaptalanul. Csodálattal töltött el viszont az előadás játékstílusa, Turkka rendezésének minden külső effektust kerülő, a színészi játék bensőségességére és intenzitására épülő természete. Turkka az a fajta rendező, akinek művészetét rendkívül nehéz leírni. Tökéletesen föloldódik színészeiben, azt a látszatot keltve, hogy „eltűnik" bennük. Valójában tudatuk és ösztönük legmélyéről hozza föl azokat a gesztusokat, amelyek nélküle rejtve maradnának. Elképzelhető, hogy ez a természetes, laza színjátszás hatását keltő folyamat sok belső küzdelemmel, a színészi rutin legyőzéséhez szükséges „gyötrelemmel és gyötréssel" jár. Egyesek szerint Turkka „brutális" a színészekkel. Érdekes, hogy legkevésbé a „brutalizált" színész veszi ész-re: művészi megújulását a brutális rendezőnek köszönheti.

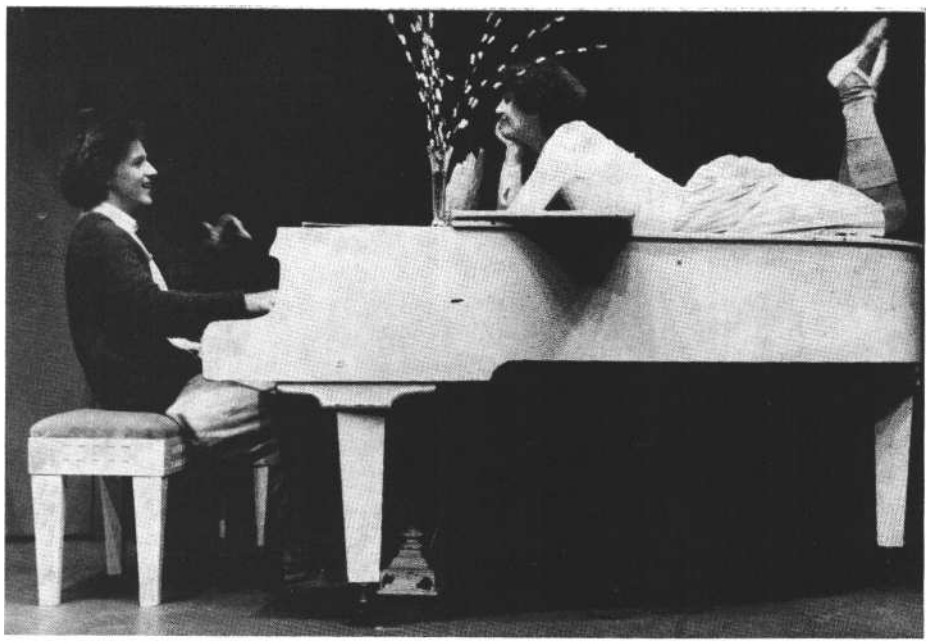
Néhány finn jellegzetesség

A Finnországban élő svéd nemzeti kisebbségnek több anyanyelvi színháza van. Helsinkiben a Svéd Színházon kívül a Lilla Színház is játszik svéd nyelven. A társulat jelenlegi művészeti vezetője az egyik legjobb finn rendező - szándékosan nem írom, hogy rendezőnő -, Kaisa Korhonen. Ő állította színpadra *a Hőlabdacsata* című drámát, amelynek „történelmi" sorsa már önmagában is érdekes. A darab szerzője, a svéd származású finn író, Hagar Olsson (1893-1978), 1939-ben finnül írta a *Hólabdacsatát,* amelyet még ugyanaz év őszén próbálni kezdett az akkori helsinkii Népszínház. A politikai események azonban „utolérték" és megismételték a dráma cselekményét - a darab azt a kényes helyzetet ábrázolja, amelyben a külügyminiszternek el kell döntenie, hogy a két európai háborús hatalom közül melyiknek az oldalára áll -, s a „valódit" külügyminiszter betiltotta az előadást. Azóta a *Hólabdacsatát* csak egy amatőr együttes adta elő az ötvenes években, illetve a rádióváltozatot sugározták a hatvanas években.

A Lilla Színház produkciójának különlegessége, hogy a darabot előbb svéd fordításban mutatták be, és ugyanazok a színészek játsszák most a finn eredetit is. (Ottjártamkor már túl voltak a századik előadáson.)

A húsvétkor játszódó dráma Korhonen rendezésében kissé elszakad mind a modern moralitásra utaló biblikus párhuzamoktól, mind a dokumentarista történelmi utalásoktól, hogy általánosabb érvénnyel ragadhassa meg azt a sajátos finn utat, amelyet Olsson drámája 1939-ben olyan előrelátóan jelzett, s amelyen a mai Finnország is jár, nem kis eredménnyel. Ez a konkrét történelmi jelentéstől elvonatkoztatott értelmezés ugyan-akkor arra is, alkalmas, hogy megfogalmazza a függetlenül gondolkodó mai fiatal nemzedéknek az apákétól eltérő

Tapani Perttu (Salieri), Seppo Mäki (Mozart) és Marjut Sariola (Constanze) az Amadeusban (Tamperei Színház)



Rabbe Smedlun és Lilga Kovanko a Hólabdacsata című drámában (Lilla Színház)

erkölcsi-politikai normáit. Az előadás formailag is magas színvonalú, szuverén rendezői szemléletet tükröz. A kemény rajzolatú, fekete-fehér színpadi képek eltüntetik a szöveg „másodlagosságát", és előtérbe állítják magát a máig érvényes, nagyvonalú drámai koncepciót; így az értelemhez szóló, az epikus brechti színházon és a commedia dell'artén át szűrt, rendkívül expresszív produkció jött létre.

Kaisa Korhonen korábban együtt dolgozott a már említett KOM Színház társulatával - legutóbb Csehov *Három nővérét* rendezte -, amely 1969-ben a Svéd Színházból szakadt ki. A KOM megalapítója egy zenész volt, a „kom" színház kezdet-ben svédül játszott („kom", svédül azt jelenti: gyere), 1971 óta kezdett finn nyelvű előadásokat tartani, 1977-ben önálló épülethez jutott, de képtelen volt fizetni a havi tizennyolcezer finn márkás bért. Ezután költöztek abba az elhagyott erőműbe, amelyben Holmberg megrendezte a *Kullervót,* s amelyet tavaly elvettek tőlük.

Alig több mint egy évtizedes fennállása óta a KOM számos külföldi sikert is magáénak mondhat. Csupán 1982-ben több országban jártak: Frankfurtban Shakespeare drámáját, *A vihart* és a *Három nővért* játszották, a Szovjetunióban - Leningrádban és Kalinyinban - egy Väinö Linna-regény dramatizált változatát adták elő, és részt vettek a Lübeckben rendezett színházi fesztiválon. A külföldjárás egyik oka, hogy paradox módon, utazni olcsóbb, mint megfelelő körülmények híján otthon játszani. (S ezen az egymillió finn márkás szubvenció sem változtat lényegesen.)

A KOM baloldali társulata az intézményes színházból kiábrándult közönségnek játszik: fiataloknak, munkásoknak, értelmiségieknek. Ralf Língbacka mellett ők Brecht drámáinak finnországi szószólói és sikerre vivői. Dario Fo *Buffo-misztériuma,* ez a commedia dell'arte kanavászok alapján íródott virtuóz monodráma (a kiválóan technikás Erkki Saarela előadásában) elég volt ahhoz, hogy meg-győzzön a KOM szellemi és művészi profiljának erényeiről, és fölkeltse érdeklődésemet a jobb sorsra érdemes együttes iránt.

A KOM Színház sorsa fölveti az ilyenkor szokásos kérdést: milyen a lényeges társadalmi kérdéseket érintő, mondanivalójában elkötelezett színház és a kommersz színház aránya a színházi kultúra egészén belül. Mint annyi másban, ezen a téren is sok a hasonlóság a finn illetve a magyar színházi szerkezet között. A kommersz náluk sem külön jelentkezik, hanem többnyire „beépül" (még a Nemzeti Színház esetében is). Különösen vidéken *kénytelen* beépülni, ahol a „mindenevés" a mi hazai átlagunkhoz hasonlóan divatos. Láttam például a Tamperei Színházban Peter Shaffer *Amadeusát* - egyszerre három finn színházban is be-mutatták, állítólag ez a legjobb -, amely igazi profi előadás, egy egészen kiváló, mondhatni nemzetközi szintű Salierivel: Tapani Perttuval. A helsinki Városi Színházon kívül a turkui Városi Színház á másik, amely megpróbálja kikerülni a kommerszet. Őket, persze, kötelezi a tíz évvel ezelőtti Língbacka-Holmberg-korszak igaz legendája. A színház dramaturgja, a fiatal Elina Halttunen - egyébként Língbacka tanítványa - elmondta, hogy igyekeznek a város erős, egyáltalában nem konzervatív munkásközönségére és a diáknézőkre építeni, szemben az erősen konzervatív polgári-bürokrata réteggel. Gondjuknak érzik, hogy kevés a jó rendező, bár most megerősödtek néhány fiatallal. (Az új igazgató is fiatal.)

Szavait alátámasztotta az angol írónő, Pam Gems Piaf-drámája, amelyet az igen tehetséges jotaarkka Pennanen rendezett. (A darabot a dramaturg Elina Halttunen adaptálta a színház kamara-színpadára; ez a szokás nem ritka Finn-országban. Az író-dramaturg sem; Elina Halttunen is ír: verseket, tévéjátékot, drámát, a tamperei Munkásszínház dramaturgja pedig rendez, s nem ő az egyet-len ebben a minőségben.) A *Piaf* sikerült vegyülete az irodalmi kommersznek és a jóféle teatralitásra épülő látványos, könnyed előadásmódnak. A nagy francia énekesnő élettörténetét végigkövető - természetesen zenés - darab igényes szórakozás, s nem utolsósorban kiváló játéklehetőség a színészeknek. Mindenek-előtt persze kell hozzá egy „Piaf"; Kriistina Elstelä minden tekintetben igazolja a választást. (A darabot nálunk sem lenne érdektelen előadni; Csákányi Eszterért például „kiált" a szerep.)

A színészoktatásra rendkívül nagy gondot fordítanak Finnországban. A helsinki Színművészeti Akadémia évente körülbelül tizenkét-tizenöt színészt bocsát ki, a Tamperei Egyetemen működő színészképző osztály négyévenként ugyanennyit. Kevés a színész, ezért a színházak - főként vidéken - úgy segítenek magukon, mint nálunk: saját műhelyükben is nevelnek színészeket. Á helyzet javítására jött létre a helsinki Akadémián az úgy-nevezett *továbbképző központ,* amelyről Heikki Mäkelä rendező tájékoztatott. Eszerint tízhetes kurzusokat tartanak, amelyeken főként színészek vesznek részt, de lesz tanfolyam rendezőknek, dramaturgoknak, díszlet- és jelmeztervezőknek, sőt a színházi testületek tagjai-nak is. (Utóbbiak a vezetés módszereit, a színházi törvényt, a pénzgazdálkodás gyakorlatát tanulják.) A kurzusokra nem-csak főiskolai képzettség nélküli színészek jelentkezhetnek, hanem elsősorban

diplomás, gyakorlattal rendelkező színészek. A jelentkezőket a színházak választják ki, és annak ellenére, hogy a tan-folyam részben önköltséges, a vállalkozók száma nagyobb, mint a kapacitás. A tananyag „szabályos": délelőttönként próbálnak, délután mozgás-, beszéd- és énekórákon vesznek részt. (Az egyik csoportban egy kritikus is volt.)

A helsinki egyetemi rangú Színművészed Akadémián tizenöt állandó tanár működik közülük egynek professzori fokozata van , és a legjobb finn művészek vesznek részt az oktatásban. Így például Ralf LÍngbacka illetve Kalle Holmberg egy-egy háromhónapos kutatóprogramot állított össze, amelynek során laboratóriumi körülmények között, videokamerák segítségével sajátosan az alkalomra készített anyaggal dolgoznak a legnevesebb professzionista színészek. A cél olyan - közönség elé kerülő - produkció létrehozása, amelyben a színházi munka különböző folyamatai és nézőpontjai kapnak hangsúlyt. Tavaly februárban mintaanyagként egy klasszikus művekből összeállított jelenetsort dolgoztak föl, amelynek ez volt a címe: „A nagy behódolás".

Az első kutatóprogramot vagy „kutatási tervet" az a meggondolás hozta létre, hogy a tízhetes továbbképző kurzuson nincs mód olyan produkció létrehozására, amely találkozik a közönséggel; a közönséggel való kapcsolat nélkül viszont hiányzik a színház egyik legfontosabb alkotóeleme. A program vezetője Ralf LÍngbacka volt, szoros együttműködésben Pekka Lounela íróval és Heikki Kinnunen színésszel, aki LÍngbacka asszisztenseként működött. A témát a programban résztvevők határozták meg, címének ezt adták: A nő szerepe és tevékenysége a társadalomban. Konkrét anyagként Hella Wuolijoki drámaírónak, a finn kultúrpolitika vezető alakjának éle-tét és munkásságát használták föl. Végül is bemutatható színpadi produkció nem jött létre. Nem készült el a végleges szöveg; Lounela néhány jelenetet megírt beszélgetések, improvizációk és a próbák alapján, de a módszer mégsem bizonyult praktikusnak. A munkát elhalasztották, az elkészült anyagot valószínűleg földolgozzák majd a televízió számára.

A következő kutatási programot öthónaposra tervezik.

A helsinki Színművészeti Akadémián folyó munkáról nem tudom azt írni: olyan, mint nálunk.

Kicsit irigylem őket ezért.

BÁNYAI GÁBOR

Élni kell!

Efrosz Három nővérje a Malaja Bronnaján

Az elmúlt hónapok moszkvai színházi csemegéje: egyszerre három színház is műsorára tűzte Csehov mindig aktuális remekművét, a *Három* nővért. A Szovremennyik Színházban Galina Volcsek a rendező: túlfűtött hangulatú, ideges elő-adása a mai ember idegrendszeréből eredezteti a három lány történetét; modern haláltáncok közepette éljük meg a tenni akarás és a tehetetlenség összecsapását, drámai megoldást nem eredményező küzdelmét; az előadás nem aktualizál, inkább kortalanná teszi Csehovot, álta lánosítja, de végül átélhető ítéletet fogalmaz meg a csak szavakban létező szépség ellen.

Ljubimov a Tagankán- mára kényszeredetten elfogadott új, *nagy* és gyönyörű színházban - melybe csak a régi színházon keresztül engedi be a nézőket - a közeget a csehovi figurák egyenrangú partnerévé teszi. Az ő számára a darabbéli Moszkva nem egyszerűen az elvágyódás megfogható-megfoghatatlan szimbóluma, hanem valóságos helyszín ahová a szereplők ugyan csak eljutni szeretnének, de ahol a színházi előadás zajlik. Katonazene fogad - s csak később jövünk rá, hogy a rezesbanda valóban az utcán játszik, mikor eltűnnek a nézőtér falai, s a leereszkedő oldalak mögött a téren meglátjuk őket. Ez a jellegzetesen ljubimovi „teátrális" ötlet csak egy a sok közül: ahogy a színpadi emelvényrendszerrel elválasztja a „lélek" és az „élettér" színpadát Natasa és Andrej szerelmi párbeszéde például a lélek színpadán zajlik, hogy aztán megállás nélkül következhessen a második felvonás, Natasa triumfálása, azzal az egyszerű jelzéssel, hogy Andrej leemeli őt a realitások terébe , azzal éppúgy a tragikus-reális bohózat irányába lép, mint az előadást záró gesztussal. Egyikével a felejthetetlen ljubimovi képeknek. Olga zárómono lógjakor ismét szól a katonazene, onnan kintről, a térről, s Olga zokogva erősítgeti, hogy minden megváltozik, ők élni fognak, hiszen a zene oly vidáman, olyan boldogan szól s aztán arra a kérdésre, hogy csak tudnák, miért élnek, jaj, miért: ismét leereszkednek az oldalfalak, s mi kilátunk a térre, Moszkvára, a vágyakra. A valóságra. Vége, mehetünk haza.

A harmadik, melyről írni akarok, Efrosz előadása. Külsőségeiben, szcenikai és szerepostási megoldásaiban, zenei ívében hagyományos előadás. S valahogy éppen ezáltal ebben a leginkább kideríthető, hogy a modernség, a napi nézővel való együttgondolkodás nem a felszínen érhető tetten. Ez az előadás a teljesen megcsontosodott színházi alkotók és nézők szemében sem lehetne kézlegyintésse] elintézhető botránykő: s lám, hatása mégis oly erős, mint például Ljubimov teátrálisan zseniális színpadra állítása.

Valerij Levental nyitott színpadképe egy ház nappaliját mutatja. **A** bordó alapszőnyeg és a sötétbarna bútorok fojtottan szép hangulatot sugallnak. A jobb első portálban az emeletre, Csebutikin lakásába vezető ajtó, szemben vele az ajtó Olga és lrina szobáihoz vezet. A színpad bal oldalán falépcső, ez vezet föl Andrej szobájába. A színpadteret ekrü tüllfüggönyök szelik át átlósan, mögülük dereng a fény. A falakon fényképek: bizonnyal a közeli ismerősök, barátok s mindenekelőtt a családtagok képei. A színpad mélyén jobbra ebédlőasztal, körülötte sok-sok szék, hiszen itt nagy vendégeskedések szoktak lenni. Elöl balra kanapé, jobbra kis asztal két székkel. Leghátul nyitott a színpad, a kertre látni. Ezüstösen csillogó, fehér kérgű nyírfák törnek az ég felé, előttük kis kerti pad. A fáknak csak a törzsét látjuk, ágaikat elfedi a színpadot mennyezetmagasságban három oldalról körülvevő hatalmas festmény: őszi táj, az elmúlás színeivel, rajta három lány. A három nővér úgy, abban a ruhában, ahogyan az előadás végén látjuk őket. A nyírfák ágai visszahajlanak felülről a képre. Kezdet és végpont egyszerre van jelen. Nem egyszerűen szimbólumértékkel. Reális időt és teret ad a történetnek.

Olga jön be először a színpadra. Elhúzza a függönyöket, lassan betör a napfény az egész szobába. Érkeznek a többiek. Mása a hagyományos fekete ruhában, lrina fehérben, a katonák hűtlen-hűséges uniformisban. Mása a kalapjával játszik, valójában nincs jelen, Olga pedig erőltetett vidámsággal beszélni kezd. Szinte már ezen a ponton eldől az előadás stílusa. Szó sincs arról, hogy a most következő történet során változik igazán a lányok élete. A végjáték szemtanúi vagyunk az eIső pillanattól fogva. Olga (V. Szaltikovszkaja) a jól megtanult lecke

biztonságával kántálja szövegét, ha törik, ha szakad, Irina születésnapján jó hangulatot akar. Mását kivéve mindenki belemegy a játékba. Ő legszívesebben elmenne, nem tudja eljátszani a vidámságot. Unatkozik, s unalmában még szeretteihez is kegyetlen. Pedig nem bánná, ha történne valami. Mikor végre kimondja, hogy elmegy, feltűnően sokáig igazgatja a kalapját, nem boldogul vele. Ez a Mása (O. Jakovleva) minden nap reméli, hogy megváltozik valamiképp az élete. Nem attól, amit Tuzenbach (P. Fedorov) szaval a munkáról. Arra oda se nagyon figyel. Az ajtót nézi mindig, vár valakit, aki majd megoldja az ő életét.

És betoppan Versinyin. A fogadtatása ismét azon a túlcsigázott, hamisan vidám hangon folyik, ahogyan a darab indult. Most már Mása is belemenne ebbe a játékba - de saját mondata: „Mennyire megöregedett!" visszaránt ja kezdeti apátiájába. Pedig Versinyin (O. Vavilov) vonzó és még fiatal ember. Pillanatok alatt a társaság középpontjába kerül, még a félszeg, az embereknek a szemébe nem néző Andrejt (I. Sabaltasz) is leveszi a lábáról. Megszokta már, hogy minden új állomáshelyen ő legyen a társaság szóvivője, kedvence - sugallják gesztusai. Másához nem a hirtelen fellángolás löki: idegesíti, hogy van egyvalaki, s méghozzá nő, aki nem borul azonnal a lábai elé.

Nagyon fiatal szereposztású ez *a Három nővér*. Pontosabban: Efrosz nem dől be azoknak a közhelyeknek, hogy egy Csehov-korabeli harmincéves annyit élt meg, mint egy mai ötvenes (hogy ki találta ki ezt a koravénségről szóló dajkamesét, ma már kideríthetetlen). Így azután olyan korú színészekkel játszatja el valamennyi figurát - és itt az illúzió hihetőségéről, nem személyiigazolvány-bejegyzésekről van szó -, amennyinek Csehov, aki erre mindig gondosan ügyel, többször elmondatja darabjaiban, tehát amilyennek az író megálmodta őket. És ettől tétje lesz a dolognak. Ennek a negyvenöt-ötven éves Csebutikinnak (G. Korotkov) még tényleg fontos lehet, hogy elrontotta az éle-tét, hogy egyedül maradt; az érett férfi Versinyinnek vagy a férfikor küszöbére ért Andrejnek valóban tét egy elrontott házasság; a Tuzenbachnál alig idősebb Szoljonij (A. Kotov) reálisan gondolkodhat egy Irinával kötendő házasságról. Röviden szólva: reálissá teszi Efrosz az egyes szereplőket és egymás iránti viszonyukat is. Ezzel már átélhetővé téve egyben a konkrét történéseket, s megteremtve a magunkra ismerés fényében az általánosításnak a lehetőségét és szükségét.

Ez még külsődleges eszköz, ha fontos is. Az értelmezés lényegi pontjait a játékok és a szövegek viszonya rejti. Amikor az első felvonásban Tuzenbach a szerelméről beszél Irinának, az élet szépségét dicséri. Csehov instrukciója szerint Irina (O. Szirina) könnyekkel a szemében kérdez vissza: s ha csak annak látszik? Majd erőt véve magán belemenekül a már is-mert szólamba arról, hogy dolgozni kell, s akkor elmúlik a szomorúság. Efrosz Irinája érettebb. Tudja, hogy amit mond, az csupán szólam, menekülés az ismeretlenbe. És ettől igazán szomorú, ettől valóban zokogni kezd. Ebben az előadásban nem az a legfőbb akadálya, hogy beleszeressen a báróba, mert az csúnya, s nem álmai lovagja. Az inkább, hogy Irinához képest a fiatal tiszt sokkal éretlenebb, naivabb. Efrosz ebben a hatnyolc mondatos dialógban bizonyítja, hogy ez a két ember nem való össze: amikor ugyanazt mondják, akkor is más nyelven beszélnek.

A valódi végiggondolás jegyében Natasa (V. Majorova) itt nem szürke, nem ellenszenves. Szép, fiatal, szerelmes lány bújik szégyenlősen Andrej karjaiba. Még az ízlésével sincs olyan nagy baj. Az a bizonyos zöld öv kifejezetten illik a ruhájához: Olga megjegyzése ennek megfelelően nem Natasát, hanem önmagát minősíti. A védekezését, mely ösztönösen irányul egy külső ember ellen, aki befolyással lehet életükre. A felvonást záró jelenet gyönyörű beállítása is ezt sugallja. A tár-saság a nagy ebédlőasztal köré ül, Olga eléjük vonja az egyik tüllfüggönyt, s az így leválasztott előtérben zajlik Andrej és Natasa kettőse. Amikor aztán Andrej megkéri Natasa kezét, az egész társaság a diagonálisan húzódó függöny mögé áll, onnan figyelik a szerelmeseket. S a boldog ölelkezés hátterében mint egy panoptikumban ott az egész kompánia: a furcsa fényben sápadtan, szürkén, félve.

Most érteni először az előadás nyitó képét, melyről szándékosan nem szóltam eddig. A tüllök még összehúzva, alig van fény a színpadon. Bejön Fedotyik az első felvonásban később megjelenő búgócsigával a kezében. Köréje gyűlik valamennyi szereplő, mint egy családi tablón. A csiga búgni kezd, forog - ki örömmel, ki szomorúsággal, ki félelemmel nézi. Az életét, a vágyait. Lassan halkul a búgás, a csiga az oldalára dől. Ennyi volt, amíg ki lehetett látszólag lépni a mindenna pokból. Erre a nyitóképre felesel az első felvonás panoptikuma. Pedig ez még csak a végjáték kezdete.

Efrosz a második és a harmadik felvonást játszatja egyben. Ez a középső szakasz mutatja leginkább, miképp változott a rendező véleménye a darabról az évek során. Harmadik *Három* nővér-rendezése ez. (Hogy miért rendezte meg harmadszor? Nevetve azt válaszolta: Ahány nővér, annyi rendezés.) Magam a második változatot láttam évekkel ezelőtt. Akkor Efrosz egyértelműen tragikusnak ábrázolta a világot, a lányok történetét. Nem adott fölmentést akkor sem, de a hangsúlyt az élet kilátástalanságára helyezte. Most tragikomikusabb az egész kép, s ezzel az ítélettel juttatja el a szereplőket és nézőket egyaránt az „élni kell" még sokkal fájdalmasabb felismeréséhez.

Ennek egyik jele Natasa figurájának változása. Mint azt magyar színpadon Székely Gábor *Három* nővér-rendezésében láthattuk már, Efrosz is elismeri, hogy a társaság legéletrevalóbb tagja, azt mondhatni, az egyetlen valóban túlélő Natasa. Mert bár kegyetlen és olykor könyörtelen módon, de legalább tevékenykedik. Felrúgja a familiáris hazugságok vonzó, de bénító szövevényét, nem szaval a munkáról és az erkölcsről, hanem dolgozik és alkalmazkodik a világ abszurditásaihoz. Nem rokonszenves persze ez a magatartás. Sokkal inkább vonzódunk az élet illúzióját keltő elhallgatásokhoz, pátyolgatásokhoz, bár nem jutunk vele sehova sem. Natasa első ténykedése valószínűleg az - sugallja a színpadkép -, hogy eltünteti a falakat borító fényképek jelentős részét. Nem a múltból akar élni, miközben a jövőről beszél - neki ugyan fogalma sincs a jövendőről, nem is érdekli, de a jelent maximálisan ki akarja használ-ni. Nem abszolút igazság tehát az övé, de a többiekhez képest mégiscsak egyfajta tevékeny igazság. Ez a Natasa nem hanyagolja el magát, nem slampos, nem változik a házasélet során - a szokott beállításokkal ellentétben. Határozott, szép, irányításra termett asszony.

S ennek fényében a nővérek legőszintébb jajgatásai, panaszkodásai, elvágyódásai némiképp nevetségessé, abszurddá válnak. Mása és Versinyin játékai megállnak félúton a szerelem és a viszony lehetőségei között - Natasa gondolkodás nélkül egyezik bele Protopopov ajánlatába. Ismétlem: Efrosz nem állítja, hogy Natasa ezáltal különb vagy jobb ember

a többieknél. De legalább vállalja az életét. Mása és Versinyin nem meri. Az egész második felvonás alatt Mása kezében egy similabda van. Eldobja magától, s a gumi visszahúzza a labdácskát. Versinyin felé hajítja, s az vagy visszaadja, vagy Mása talál egy újabbat. Gyönyörű metaforává válik ez a játék: a kezdőpont-ra való örökös visszatérést, a nem történést példázza. Versinyint vonzza az unatkozó szépasszony, Mását a csinos katonatiszt. De nem merik eldönteni, hogy flört vagy vállalható szerelem történik-e köztük. Versinyin, ha nem kap teát, éppoly laposan filozofálgat, ahogy Mása férje, a rokonszenves és férfias Kuligin (A. Peszeljev). Kuligin ebben az előadásban nem sekélyesebb vagy nevetségesebb, nem korpulensebb vagy unalmasabb Versin vinnél. Másának azért kellene a katonariszt, hogy megoldja az ő életét. Kuligin nem volt képes erre. Nem is lehetett, de Mása nem tudja, hogy egy másik ember ezt soha nem teszi meg helyette. Kuliginnek egyetlen bűne van, s az is önmagával szemben. Hogy nem Olgát vet-te feleségül, aki talán mellette még inkább képes lenne dolgozni, megtalálni a helvét. Kuligin hisz abban, amit csinál - így például a híres jelenet, amikor Irinát sokadszorra ugyanazzal a gimnáziumi évkönyvvel ajándékozza meg, itt nem nevetséges. Hacsak azon nem nevetünk, hogy valaki megszállottan szereti a maga munkáját. Ez a Kuligin éppen ezért nem is féltékeny. Szerelmét Versinyin nem - legfeljebb Olga rendíthetné meg. De Olga ügyel a szabályokra, s Kuligin is. Ezért jár Mása nyomában. Mindent tud, de nem akarja, hogy kiderüljön. Mert azt is tudja, nem először és nem utoljára fordul elő egy ilyen határozatlan kapcsolat felesége életében. Amikor a darab második felében állandóan Mását keresi, az Efrosznál szinte az abszurd s z i n t j é n játszódik: bohózatba illően nem találkoznak össze, kergetik egymást. Natasa a jelennek, Kuligin a látszatnak él - nem ostobaság vagy érzéketlenség, ha-nem az életben maradás feltételének okin. A gesztusrendszer is ennek megfelelően épül. Natasa és Kuligin kivételével mindenki enervált és fáradt, mozdulata-ik puhák, határozatlanok. A természetességet erőltetik magukra - legőszintébb perceik mindig telítve vannak teátrális túlzásokkal. Amikor a második felvonás végén Natasa elmegy szánkózni, Irina egedül marad a színen. Szívhez *szóló* zene szólal meg, lrina térdre esik, karjait kétségbeesve nyújtja ki a megmaradt képek felé, azt zokogva: Moszkva!.. Moszkva!

Efrosz nem az elvágyódás, a jobbra törekvés szimbólumát és fontosságát kérdőjelezi meg. Azt bizonyítja, hogy ez a szép vágy tehetetlenséget és tehetségtelenséget takar. A harmadik felvonás, a tűzvész haláltánca leplezi le ezt leginkább. A behúzott tüllökön játszik a lángok vörös fénye. Nem a város, hanem egy élethazugság ég le a szemünk láttára.

A legélesebben ezt Csebutikin jelenete példázza. Lavórral a kezében bejön, járása bizonytalan, hangja siránkozó. Elpanaszolja orvosi sarlatánságát, hogy meghalt a kezében egy asszony - Olga és Natasa az oldalfalhoz bújva rettegve figyelik. Már-már megsajnálnánk a lerészegedett orvost, amikor burleszkfilmzene szólal meg. Csebutikin leteszi kezéből a lavórt, figyelni kezdi a zenét, tagjai akarata ellenére ritmusra mozdulnak. S hamarosan dróton rángatott bábuként táncol, vonaglik - s esik össze a zene végén. Nem az orvos részeg igazsága kérdőjeleződik meg, hanem önsajnálata válik pojácává. Csebutikin feloldozást vár *a* gyónás után - de Efrosz nem ad feloldozást.

Ahogyan a felvonásvégen Andrej sem kapja meg önsajnálatáért a sajnálat könyörületét. Híres monológja, melyben előbb számon kéri nővéreitől, hogy mi-ért nem szeretik az ő Natasáját, majd azt kéri, hogy ne higgyenek neki semmit visszhangtalanul mondódik el. Mindenki otthagyja, nővérei kimennek a színpadról. Feltűnik egy pillanatra Kuligin, aki Mását keresi abszurd megszállottsággal, de észre sem veszi Andrejt. És Andrej mondja a magáét az üres szobának. Nincs reakció.

Csak egy újabb hazugság. Most Olga részéről. Ő, aki egy jelenettel előbb ostobaságnak nevezte Mása gyónását - egyébként Mása sem nézhet senki szemébe közben - a szerelméről, most azt tanácsolja Irinának, hogy menjen férjhez a báróhoz. (Ismét mástól várja valaki a megoldást. Ez a nagy hazugságuk.) Ülnek a kanapén, ott, ahol eddig mindig Mása beszélgetett Versinyinnel. Irina be-fekszik Olga ölébe, megígéri, hogy férjhez megy. Aztán lecsúszik a padlóra, széles gesztussal könyörög, hogy előbb utazzanak Moszkvába; aztán lekuporodik a földre, zokog, csak a Moszkva szót ismételgeti, szól a furcsa keringő - egy japán zeneszerző európaias hangvételű gyönyörű zenéje , s a második rész ezzel a zokogáskádenciával zárul. De Irinára már Olga sem figyel. Senki nem figyel a másikra. Ebben legalább közös valamennyi szereplő. S ez a bűnük.

Efrosz rokonszenve - ha kegyetlenül is - a nővéreké, illetve azoké az embereké, akik a szépséget akarják megőrizni, átmenteni jelenükbe, tán jövőjükbe, is. (Érdekes módon ez az alapgondolat teljesen kvadrál 'Ádám Ottó *Három nővér*-rendezésével: de míg Ádám Ottó a szépséget a múlttal azonosítja, s elvesztését tragikusnak láttatta, a külső világ betörésének, mellyel szemben menedékre van szükségünk - Efrosz nem vetíti ki a felelősséget, nem hisz a menedékek hazugságaiban ma már.) Efrosz rokonszenve annak beismeréséből fakad, hogy mindannyian ilyenek vagyunk. Se jók, se rosszak. Emberek. Erényekkel és hibákkal, vágyakkal és tehetetlenségekkel. És ezért az esendőségért bűnhődnünk kell időnként.

Ezt teljesíti ki a negyedik felvonás. A színpad immár teljesen üres. Nincs benne egyetlen bútor sem, eltűntek a függönyök, a falakon egyetlen kicsiny kép maradt. Nem tudni, kié. Szól a katonazene, beragyog a napfény, nem lehet elrejtőzni az előző rész félhomályába. Mindenki búcsúzkodik. Erőltetett vidámsággal. Natasa megkönnyebbül, Kuligin a boldogságáról beszél. Aztán bejön Mása, kezében ismét fekete kalapja. Önironikusan kérdezi: Az „enyém" itt van? - aztán kimegy a kertbe. Kalapját ráakasztja az egyik nyírfa törzsére. S az rögtön temetői kereszttévé változik. Már mindenki tud a báró párbajáról. Irina egykedvűségével Efrosz azt sugallja: talán lrina is tudja, de bizonyosan sejti. És még visszatart-hatná Tuzenbachot a végzetes lépéstől. De nem teszi. Mert inkább bűnhődni, szenvedni, Moszkva után vágyakozni akar, semmint - bár megalkuvásokkal - változtatni az életén. Senki nem segít: a báró lelövése majdhogy kollektív gyilkossággá válik ily módon.

De előbb még jön Mása és Versinyin búcsúja. Versinyin sietne, de amíg nem jön Mása, filozofálgatnia kell. Tenni úgysem tud semmit, ismét a szavakba menekül. Aztán bejön Mása. Lassan indulnak egymás felé, míg Mása hisztérikusan a tiszt nyakába nem ugrik. Nem a férfit, hanem önmagát siratja. Lerántja a földre Versinyint, zokog, teljesen kivetkőzik önmagából. Most számol le az életével. Bejön Kuligin (a csehovi instrukció szerint csak később lépne be de Efrosz indokolttá tette már eddig abszurd be-bejöveteleivel, hogy bármikor,

bárhol felbukkanhat), rezzenetlenül figyeli a jelenetet. Versinyin végre kibontakozik az ölelésből, elmegy Kuligin mellett, de nem néz rá. Olga Másához lép - ne sírj! És az udvarias Kuligin most lesz először durva. Gorombán félrelöki Olgát, Mása fölé áll, hogy elmond-ja védőbeszédét, továbbélésük zálogát. (Nem feladatom Kosztolányi remek fordítását bírálni, itt mégis meg kell tegyem. Ebben a szövegben Kuligin egy ima kántáló ritmusával, a zsoltárok belső rímeivel beszél. Így nő önmaga fölé - ezt hangsúlyozza Efrosz is. A magyar fordítás száraz prózája megfosztja a színészt és a rendezőt is ettől a lehetőségtől: így nálunk kispolgári megalkuvásnak tűnik Kuligin minden szava.) Beszalad Irina is, a nővérek leülnek a kerti padra, Kuligin elöl marad, álszakállt ölt és pojácáskodni kezd. Harsog a katonazene.

Olga Kuligint és az élet igazságtalanságát siratja, Mása a meg nem váltás miatt zokog. Aztán Csebutikin hozza a báró halálhírét. Irina nem lepődik meg - vég-re ő is sírhat, sajnálhatja önmagát. A három lány a színpad elején, az egyetlen sötétebb ponton egymáshoz bújik. Irina sírva, Mása a könnyek mögül előtörő cinizmussal, Olga az előadást indító kántáló, erőltetett hangon bizonygatja, hogy élni fognak, hogy dolgoznak, hogy újra kezdik az életüket. Hogy élni kell. Élni kell!

Tragikus ez a vég - de mégis szenvedően komikussá teszi, hogy tudjuk: nem változik semmi sem a lányok életében. Ismét a homályba, a tüllök mögé menekülnek. Nem az igazuk a kérdéses, a felismerésük. Csak az, hogy képesek-e az igazságnak megfelelően élni. Önmagukban találni megváltást, s nem mástól várni azt. Ha nem, akkor is élniük kell. Mása néhány mondattal előbb a kalapjáért küldte Kuligint. Látjuk, Kuligin is látja a nyírfára gyászlobogóul akasztott fekete kalapot. Mégis kimegy, s behoz egy másikat. Egy színeset. Mása első színes ruhadarabját. Az élet folytatódik.

Csak tudnánk, miért? - kérdezi Olga. Harsog a katonazene. Újra bejön Fedotyik a búgócsigával, körülállják a családi fénykép tagjai. Búg a csiga, pörög-forog - aztán lassan elhalkul zenéje, az oldalára dől.

KELÉNYI ISTVÁN

A lázadás drámai teorémája

Robert Brustein *A lázadás színháza* című kötetének előszava bemutatja művének „hármas célját"; miszerint: „egy uralkodó *eszme,* illetve *magatartás* fejlődését vizsgálja meg nyolc drámaírónál; munkásságukat részletesen elemzi, végül javaslatot tesz arra, hogy egészében véve, miként közelíthető meg a modern dráma". Az előszó egyúttal a szerző vala-mennyi teoretikai problémáját is jelzi. Ugyanis az általunk kiemelt „uralkodó *eszme*", illetve *magatartás: a lázadás* egészében véve Brustein megközelítése. *A lázadás* drámai megnyilatkozása pre-koncepcióként adja a modern dráma szerinte lehetséges megközelítését, könyvé-nek vezérfonalát, melyre fölfűzi a nyolc drámaírót. Elemzései ennek a megközelítésnek elvi szempontjait keresik-érvényesítik e drámaírók műveiben. A nyolc drámaíró, szerzőnknek a lázadás-maga-tartás fejlődéstörténeti és hatásmechanizmus-koncepciójú logikájának sorrendjében: Ibsen, Strindberg, Csehov, Shaw, Brecht, Pirandello, O'Neill és végül (Antonin Artaud-hoz kapcsolva) Jean Genet. E névsor azt a problémakört is vázolja, hogy ezen nyolc szerző mellé még legalább ennyi felsorakoztatható lenne, akiket „lázadó"-ként elemezhetnénk a modern dráma fejlődéstörténté-ben. Éppen ezért figyelemreméltó, miért éppen ezeket a drámaírókat értékeli a lázadás színházának képviselőiként Robert Brustein. És miért maradtak ki a modern drámairodalom jelentékeny alakjai közül jó néhányan?

A drámateoretikus előszómagyarázata elvi előfeltételének tézisszerűségét is bevallja, sőt kissé mentegeti is, mintegy saját ízlésére hivatkozva. De ez csupán részben fogadható el egy alapvető elméleti rendszerezőtől; s felfogásától több toleranciát várhatnánk el. Mert amerikai létére (vagy tán éppen ezért?) az európai drámahagyomány modernségét vizsgál-ja, sem Thornton Wilder, sem Arthur Miller, de még Tennessee Williams lelkes hívei közé sem tartozik - miként hirdeti hivalkodva előszavában. O'Caseyt túlértékeltnek tartja, Giraudoux-ért és Anouilh-ért sem képes lelkesedni, Sartre és Camus ugyan „izgató és serkentő elmék", drámaírónak azonban „jelentéktelenek", továbbá Beckett, Ionesco, Dürrenmatt is, bár érdekes dolgokat csinál-nak, de munkásságuk „ez ideig" (1962-ig!) nélkülözi *a súlyt* és *a gazdagságot.* Három drámaíró (Synge, Lorca, Yeats) munkásságát csodálja bár, de akár azt is bebizonyíthatná, hogy nem eléggé koncepciózusak és változatosak, mégis inkább úgy véli, helyesebb, ha hely hiányára hivatkozva indokolja mellőzésüket; mert titkon reméli fölfedezni bennük a „lázadás színházához való tartozást" --és ez a fő célja.

Ennyit utalásként és bevezetőül a kötet koncepcióját érzékeltetve! A fordító, Földényi F. László érinti is ezeket a problémaköröket, de magunk is megállapíthatjuk Brustein tézismegállapításait ízlelgetve, tévedéseit, aránytévesztéseit és hangsúlyelosztásának hibáit is látva, hogy műve nem jelentéktelen. Irodalom-történeti segédkönyvként alkalmazható, írja a fordító utószavában, s egyetértve, minősítéseit kiegészítve, akár dramaturgiai kézikönyvként is forgatható. Jóllehet a szerző a dramaturgia szót szinte kerülni látszik, s néhány alapvető dráma-elméleti vagy irodalomtörténeti fogalmat közismertnek tekint, de nem a köz-ismert értelemben alkalmazza. Földényi említ néhányat (például romantika, metafizika, társadalmiság, politika, személyiség); csak kiegészítésként vázoljuk a problémát, amikor a címhasználatra utalunk.

A lázadás színháza ugyanis a drámai lázadás teorémáját érvényesíti, szinte tantétel-didaktikával. Szerencsére ez a didaktika érzékeny műelemzéssel párosul és némi dialektikusággal. Legalább-is csak azokat a drámaírókat vizsgálja és azokat a műveiket, amelyek a tételét igazolni látszanak.

A lázadás színháza valójában tehát nem a színházi lázadásról, hanem drámaelméleti megközelítésű lévén a dráma lázadásáról beszél. Mindössze egyszer kapcsolja össze tárgyalt drámaírója nevét színházi vonatkozásokkal: Genet kapcsán Artaud „kegyetlen színház"-áról elmélkedve. A drámatörténeti megközelítés megkívánná, hogy ezt a címe is jelezze. Miként Peter Szondinál *(A modern dráma elmélete)* a mű drámateória-központúságát a címe is érzékelteti; nem okozva félreértést. Vagy akár Lukács György híres ifjúkori munkáját is említhetnénk, *A modern dráma fejlődéstörténetét.* S melléjük, hadd utaljunk Almási

Miklós műfajtörténeti-elméleti alapmunkajára, *A drámafilődés útjaira,* ahol a címhasználat a tárggyal kapcsolatos, pontos, eligazító. Almási nevét is azért kell említenünk, mert így teljes a jegyzetünket kiegészítő elméleti művek listája, melyekre gondolnunk kell, ha Brusteint forgatjuk. A felsoroltak, szerzők és művek: egy-egy prekoncepcióból indulnak ki, azt érvényesítik. Peter Szondi a líraizálódás helyett a dráma epizálódására keres példákat, míg a dráma lírai fejleményeinek útjait követi Almási, de mind-ketten például Csehov esetében is, ugyanazokat a példákat hozzák erre is, *arra* is. Dr, prekoncepciójuk ugyanúgy érvényes, akár Brusteiné, aki *a lázadás* eszmei-magatartásbeli tényezőit kutatja. Vagyis minden alapvető drámaelméleti munka prekoncepciót sejtet, melyhez a szerző saját tételének igazolására keresi az alkalmas példákat.

Érdekes a „lázadás" fogalmának értelmezése és eredeztetése is Brusteinnél. A „modern dráma" írja - a „lázadás kifejezése", vagyis nála ami modern, egyúttal lázadó is, és megfordítva! Gondaljunk Lukács említett művére, mely-ben a modern dráma mint: a „polgári dráma" szinonimája jelentkezik, ezt használja, fejti ki fejlődéstörténeti folyamatosságában. Hadd utaljunk könyvének első fejezetése, mely egy korábbi, külön is megjelent opuszának, *A dráma formá*jának újraközlése, az általa használt drámafogalom premisszálása. Brustein is közli első fejezetként, mit ért „a lázadás színházá"-n, de hangsúlytévesztéssel az írott drámára koncentrál. A lázadók tehát szerinte a drámaírók, holott a drámaírók is. Mert a modern színházi lázadás nem csupán drámai -- hanem „szín-házi" is! Lukács Hebbelt tekinti a modern dráma (tragédia) megalapozójának, Brustein Ibsenből indul ki, őt kiáltván ki a lázadás prófétájának. Benne is a költőiséget szemléli elsősorban. Ibsennel ütközteti s hozzá kapcsolja a lázadás fejlődéstörténeti logikájának sorrendjében a többieket. (Ez is lehet kiindulópont, de a lázadás tényét akár a romantikáig visszavezetve, más szerzőket is választhatunk eredőként! Büchnert például.) Éppen ezért vitatható e linearitás, s esetleg Genet helyett, akit Brusteinnel szemben nem tartunk akkora drámaírónak -- bár kétségtelen, a drámai lázadást megtestesíti személyében is - esetleg Maeterlincket,

Wedekindet is ide soroltuk volna!

Brustein szerint a *modern dráma* tehát az *esz^me és a tett konfliktusa,* és lényege a *lázadás.* Kezdeti szintje a „messianisztikus", második fázisa a „társadalmi", harmadik pedig az „egzisztenciális" lázadás. Ilyen értelemben Brustein könyve is lázadás, egy teoréma kifejtése, egzisztenciád is, személyes lázongás is. Termékeny szempontját következetesen viszi végig könyvében. Alapvető tévedéseire az utószóíró-fordító mutat rá, például Brecht esetében. Shawról szólván, drámaiatlan tézisműveit használja apropóul *(a* V^ssza *Matuzsálemhez* öttételes „shaw-izmus"-illusztrációját), hogy a lázadás tényét bizonyíthassa.

Úgy véljük, mégis igazuk van mindazoknak, akiknek tetszik Brustein könyve, mert fejtegetései mindvégig érzékenyen és következetesen érvényesítik a lázadás teorémáját. De megállapításai, ha. néha jelentősek is, nem kizárólagosíthatók, nem szabad kinyílatkoztatásként felfogni elméletét. Fontos könyv ha kissé megkésve -, végre magyarul is olvashatjuk, s vitázhatunk vele.

(Robert Brustein: A lázadás színháza I -II. Európa, 1982. Modern Könyvtár sorozat)

E számunk szerzői:

BÁLINT ANDRÁS színművész
BÁNYAI GÁBOR újságíró
BÉCSY TAMÁS,
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
DÉVÉNYI RÓBERT,
a Népművelési és Propaganda Iroda munkatársa
DOBÁK LÍVIA,
a pécsi Nemzeti Színház dramaturgja
GÖRGEY GÁBOR drámaíró
GYÖRGY PÉTER, az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
KELÉNYI ISTVÁN író, művészettörténész
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
KŐHÁTI ZSOLT újságíró,
a Filmkultúra főszerkesztője
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró,
a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese
NAGY ATTILA színművész
NÁDRA VALÉRIA újságíró,
a Magyar Televízió munkatársa
NÁDUDVARi ANNA író
RÓNA KATALIN újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa
SZANTO JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZANTO PÉTER újságíró,
az Élet és Irodalom munkatársa
SZENTGYÖRGYI RITA dramaturg
VASS ZSUZSA egyetemi hallgató

GYÖRGY PÉTER

Színészeink vidéken és Pesten

A magyar színésztársadalom eddigi legátfogóbb, legtöbb kérdésünkre választ adó felmérését készítette el a Színházi Intézet kollektívája Almási Miklós valamint Békés Ferenc vezetésével.

A kutatás eredményeit összegző kötetet Békés Ferenc szerkesztette, s ugyancsak ő írta a véglegesnek nem is tekinthető, de mindenképp alapos áttekintést nyújtó tanulmányt is.

E recenziónak nem lehet dolga a kötet szociológiai eljárásainak méltatása vagy akár bírálata, sokkal inkább feladatunk felhívni a figyelmet jó pár ismert, de végig nem gondolt jelenségre, s ebben lehet segítségünkre e kötet adatbázisa, objektivitása. A majdnem ezer színészt megszólaltató kérdőívek elemzése során világosan fény derült - többek között - színészeink anyagi körülményeire, munkalehetőségeikre, érdekvédelmükkel kapcsolatos problémáikra. Ne legyünk szégyenlősek: elsősorban e körülményekről kell beszélnünk, hiszen mindezek mélyen befolyásolják színészeink lelkiállapotát, munkakészségét, teljesítményét.

ln medias res: emeljük ki például a kötetből a színészeink fizetésére vonatkozó táblát A színészek 13 százaléka 3000 forint alatti havi fizetést kap, 21 százaléka 3001-4000 forint, 23 százaléka 4001-5000 forint között keres; azaz 57 százalék fizetése nem éri el az 5000 forintot. Mindehhez vegyük hozzá, hogy a vizsgálat egy-értelműen megállapította: a mellékjövedelmek párhuzamosan nőnek az alapfizetésekkel, azaz egyre több fizetéshez egyre több mellékjövedelem párosul. Ugyanakkor azt is tudhatjuk, hogy a mellékjövedelmek lehetőségei nagyobb-részt a pestiek előtt állnak nyitva, a Rá-dió, Televízió, a szinkron szinte pesti privilégiummá lettek. (Ez utóbbi is jól mutatja, hogy a jövedelem és a tehetség közötti korreláció enyhén szólva kétes.)

Mindez meglehetésen egyértelmű, magáért beszél Elsősorban vidéki, tehát lakáshelyzetükben szinte biztosan rendezetlenül élő színészeink 57 százaléka, 5000 forintot és kevés mellékest keresve, megítélésem szerint a relatív nyomor ál-

lapotában él. Akkor is, ha ezek az összegek esetenként *jóval* meghaladják az országos átlagot.

Tudjuk, hogy a színészet nem nyolcórás és ötnapos állás. Próbákkal, tájolással, utazással, olykor napi két előadással, remélt és kiküzdött filmezéssel, vágyott tévével, ritka vendégszerepléssel együtt, esetenként kijöhet a napi tizenkét-tizenhat óra is. (A kötet egyik legnagyobb hiányossága ez, nem közöl idő-mérleget, holott ennek adatai igencsak tanulságok lehetnének.) Mindenképp rendszertelen, váltakozó ritmusú, irgalmatlan igénybevételről van szó. Olyan életet követel mindez, ahol hirtelen minden drága lesz, a színész érthetően nem ér rá busszal járni - (taxi), nem áll neki mindennap főzni - (vendéglő), de érthetőnek tartom, ha amerikai cigarettát szív (minimális kényeztetés) és tömény italt fogyaszt (újratermelés, önkizsákmányolás). Mondhatnánk persze, hogy éljen nyugodtabban (olcsóbban), ne dohányozzék, és előadás után a színházi klub helyett válassza lakását, s töltse idejét relaxálással, jógázással, tornázással, pihenéssel.

Ehhez azonban - s ez a másik, ha lehet, még súlyosabb kérdés - lakás kellene, olyan *otthon,* mellyel vidéki, de pesti színészeink sem mindig rendelkeznek, az előbbiek szinte soha. A szendergés, a pihenés, a magány: mind pénzbe kerül, az alkohol, a vendéglő, az éjszaka relatív drágasága ellenére is összehasonlíthatatlanul olcsóbb, mint egy akármilyen lakás.

Így színészeink nagy része a színészházakban, albérletekben lakik, s ezek állapotának bizonyos ismerete maximális őszinteségre kötelez. A színészházak nagy részének otthonossága, felszereltsége nemegyszer alatta marad egy-egy vidéki főiskola, egyetem kollégiumának. Csakhogy van egy másik, súlyosabb különbség is. Kollégiumban lakni, egyetemistának lenni: átmeneti, kedvező állapot. Egyetem után - pályától függően - lakáshoz lehet jutni, mindenesetre a kollégiumot egy idő után el *kell* hagyni, a színészházat csak lehet. Ha van jobb, más megoldás.

A színészházi élet konzerválja az átmenetiséget, az ideiglenességet, állandósítja a relatív nyomort, az elviselhetővé tett alulfizetettséget, „fiataloknak" való „pályakezdő" körülményeket teremt, esetenként harminc-negyvenéves embereknek. (Ebben a relációban kell felhívnunk a figyelmet arra: a színészeknek kevés gyerekük van.)

A színésznek vidéken a legritkább esetben van saját, méltó élettere, a színpad és klub (esetenként kocsma) otthonukká lettek.

Ám ha az életkörülményekről beszélünk, nem felejtkezhetünk el a színházi öltözők, klubok állapotáról sem. Mind-erre nem terjedt ki vizsgálat, holott ezek is súlyosan befolyásolják életüket.

Meglehet, hogy mindez így egyoldalúnak és túl sötétnek tűnik, de nem látok okot arra, hogy a jelenség fényesebb oldalával foglalkozzunk, hiszen be kell látnunk - eltekintve a csekély valóban kellően megfizetett és ehhez mérten túlfoglalkoztatott színésztől -: legnagyobb részük a körülményekhez képest minden nap heroikus teljesítményt nyújt.

A színészek lakáshelyzetét, az ideiglenességet persze nemegyszer konzerválja maga a színész is.

Nem akar letelepedni, hiszen a mobilitása nemegyszer pályája alakulásának záloga. Ha egy színész például X. városában túl korán kap (ha könyörgött és mérhetetlen mód eladósodott) lakást, azzal szinte egyértelműen hozzákötötte magát a városhoz és a mindenkori szín-házához. Aki lakással rendelkezik, az nem a színházzal szerződik - „örökre" -, ha-nem a várossal, függetlenül attól, hogy időközben jól érzi-e magát vagy sem, kell-e a színháznak vagy sem. Lakást igényelni tehát - ironikus mód - bizalmi gesztus a színház iránt: mindez már vallomás és örök eskü. Hiszen a lakás már nősülést és esetleg gyereket is jelent: akkor viszont megint lehetetlen messzeségbe kerül az esetleg szükségessé vált színházváltoztatás. Így a kibírhatatlan ideiglenesség még szabadságnak is tűnhet, a színészház kedélyesen álcázott nyomora a remény előszobájának látszik.

A szegénység által teremtett csapdák egymásba nyílnak, egy túl későn és túl nagy áron megszerzett lakás épp olyan nagy csapás, mint az ellenkezője. Mindezt - túl a színészeken - a nézők is megsínylik, színészeik, kedvenceik nemegyszer érthetetlen mód tűnnek el vagy lesznek kiégettek, megfáradtak: bőven idő-nek előtte. A színész függetlensége tehát összefügg relatív nyomorának választásával, de azt hiszem, hogy hosszabb távon már mindez nehezen elviselhető.

Azt, hogy e kép, elismerem, riasztó mivolta ellenére sem túl sötét, s realitással bír, jól mutatja a színészek vélekedése érdekvédelmükről, az érdekeiket képviselő szakszervezet működéséről. Jellemző, hogy az egyébként átlagos szóródású válaszok itt hirtelen megsűrűsödnek. A színészek 49 százaléka szerint rossz, valamint nagyon rossz az érdekvédelem, 15 százalékuk szerint pedig egyáltalán nem lehet érdekvédelemről beszélni. Mindezt csak árnyalja és egyértelműbbé teszi a kiszolgáltatottságukra vonatkozó kérdés. 75 százalékuk kiszolgáltatottnak érzi magát színházának, 15 százalékuk közepesen, és mindössze 4 százalékuk az, aki nem érzi függését mértékfelettinek.

Az érdekvédelem elégtelenségét fejezi ki az a tény is, hogy az utóbbi években észlelt presztízscsökkenésük okát színészeink 8o százaléka összefüggésben látja kiszolgáltatottságával.

Mindez nem a „rendezői színház" és a színész konfliktusára vall. Rendező és színész között csak esetenként és esetlegesen perszonifikálódik színház és színész anyagilag és jogilag is rendezetlen viszonya.

A színész mindaddig kiszolgáltatott lesz a színházának, amíg egész élete az. Mindaddig, és joggal, a rendezővel és igazgatóval való viszonyában fog tükröződni mindaz, ami nem oda tartozik, amíg valóban nem oldják problémáikat meg. A színész élete ma a színházban és a színházért történik, s amíg ez így van, addig joggal várja el, hogy a színház: oldja meg minden problémáját.

A színészek - e tekintetben mélyen érthető - felháborodását egyébként legnagyobb mértékben szerződéseik szövege váltotta ki. Mindez már messze vezetne, de a kötet által idézett mintaszövegben egyetlenegyszer sem szerepel a színész *joga,* csak és kizárólag kötelességeit említik. A színház kötelességei közül egyetlenegyet olvashatunk: kötelezik magukat arra, hogy értesítik színészüket, felmondanak-e neki vagy sem. Mindez nem stílus kérdése, hanem pontos mutatója a színész - minden felszíni megbecsülés és jó szándék ellenére - valódi helyzetének, pozíciója annak felel meg, ahogy a szövegben beszélnek vele. A színész tudomásul vesz, a színház pedig megállapít. A kötet remek alkalom arra, hogy világosan megértsük : a magyar színház egyik alapkérdése a színészek életkörülménye. Nincs okunk tovább álszemérmes suttogással beszélni a színészek pénzéről: mondván, a művészet mégsem piac. Valóban, a művészet végső soron megfizethetetlen, sub specie aeternitatis mindegy, hogy egy színész mennyit keres. De itt és most, ezen a földön, a jelenvaló szemléletéből nézve : megfizethetetlen munkájuk *megfizetendő.*

VASS ZSUZSA

Ember, színész, szerep

Izgalmas, eddig még valódi mélységé-ben és fontosságában körül nem járt s ma már színháztörténetinek számító jelenséget próbál felidézni és megfejteni Csillag Ilona Ódry Árpádról szóló tanulmányában. Nem lehet nem észrevenni, hogy Magyarországon a színészi játék jellegében igen nagy változások történtek akár csak az utóbbi húsz évben is A mai fiatal generáció pedig a visszaemlékezések és az elemzések alapján is csak nehezen tudja elképzelni, milyen volt a század első felének nagy színészegyéniségekre, azoknak eredeti, sugárzó, elemző vagy éppen ösztönös megjelenítőerejére épülő magyar színjátszás. Csillag Ilona könyvének egyik legnagyobb erénye éppen az, hogy Ódry Árpád eseté-ben ez a megidézés sikerült: jó érzék-kel válogatta össze a színész alakításainak azokat a kritikai visszhangjait, amelyek azzal az igénnyel is íródtak, hogy a színészet mulandó, csak jelen-beli művészetéről hírt adjanak, átmentsék a papíron mindazt, ami leírható, interpretálható e nagy alakításokból. Ugyanakkor, ennek kiegészítéseként, széles körű, hiteles képet ad a korabeli színjátszás és színházi élet problémáiról: különösen mély és átgondolt a Nemzeti Színház válságairól, hányatott sorsáról és a Vígszínház (a másik színháztípus) jellegéről adott elemzés. Á könyv be-hatóan foglalkozik Ódry más jellegű tevékenységeivel is: külön fejezeteket szán a nagy színészpedagógusnak, a beszédművészet, a versmondás és a drámai művészet teoretikusának. Bár ebben a minőségben Ódry nagysága maradandóbb, úgy gondolom, hogy a könyv valódi érdekessége az akkori színészi játék jellegének, a nagy színészegyéniség varázsának, teremtőerejének a megragadni akarásában van.

Minek köszönhette a magyar színház a század elején, hogy előadásainak kiemelten legfontosabb tényezője, valódi megteremtője nem egyszerűen az elhitető színészi játék, hanem a színész *egyé*niségének szuggesztív ereje, rendkívülisége, eredetisége volt? Abban a korban, amelyben a színház már végleg elvesztette drámától független önállóságát, és „csupán" annak interpretátora és színpadi megjelenítője lett, mivel magyarázható, hogy a színészi játékot nálunk éppen ekkor próbálják önálló művészi rangra emelni, amely „elképzelés (alakítás) ... mindentől független és önmagáért való jelenség" ahogy Ódry megfogalmazza.

A könyv írója e kérdés boncolgatásakor úgy gondolom - hibát követ el, mikor is ennek a jelenségnek az okát kizárólag a színészben magában keresi, és ezzel a színészi alkotás művészi megnyilatkozásának egyedüli lehetőségét a színész rendkívüli egyéniségében látja, általánosítva, mintegy misztifikálva e jelenséget. Ezt írja: „A színészi alkotás matériája a színész egyénisége; más-más lélek burkában és szavaival, de ebből merít, amikor szerepeit formálja . . . Á közhittel ellentétben *azt az* állítást is bátran megkockáztathatjuk, hogy a nagy színész közönségbűvölő hatása éppenséggel egyénisége változatlan magvában találja magyarázatát. Már amikor rendkívüli egyéniséggel van dolgunk, de e rendkívüliség nélkül ahogy erről épp Ódry Árpád szavaival már szó esett nem nőhet naggyá egyetlen színész sem ... A »mindig más és más volt«, vagyis a színész széles skálája tehát nem egyéb, mint egy több síkú, összetett, bonyolult, nagy színészi egyéniség lelki gazdagságának találkozása a különböző alkatú szerepekkel." Ódry szavait idézve még az is kiderül, hogy a színész csak a lelkéből, múltjából alkothat, mindig önmagát szeretné megmutatni, és, ha nagy egyéniségek ről van szó, mindig túlnő lelki nagysága a szerepén, a szavak korlátokká, a szerep béklyóvá válik a számára.

Vajon Ódry gondolt-e ilyenkor híres Shakespeare-alakításaira, elhihető-e, hogy egy Hamlet, egy III. Richárd, egy Othello egyénisége nagyságának megbéklyózását jelentette a színpadon:? Aligha. Hiszen ő maga írja utóbb, hogy a shakespeare-i alakok hiteles, elhitető alakításához a legfontosabb és legnehezebb követelmény a színész őszintesége, minden szégyellősségének leküzdése, vagyis mindazoknak a mélységeknek a felszínre hozása, amelyekkel az ember általában nem dicsekszik, hanem magában rejteget. Ebben az esetben Ódry éppen nem a rendkívüliséget, eredetiséget hangsúlyozza, hanem - ellenkezőleg - az általánost, a mély emberit, melyet a színész soha nem csak önmagából merít, hanem legalább annyira a tapasztalatból.

Á nagy egyéniség, eredetiség, rendkívüliség, mely férfiasságban, sugárzó intellektusban, szépségben, bölcsesség-ben, nemességben, lelki többsíkúságban öltött testet Ódry esetében, nem a nagy szerepek követelménye volt abban a. korban, hanem a szalondrámák sablonos, lélektelen figuráinak színpadon történő hitelessé, elfogadhatóvá, tételéhez vált nélkülözhetetlenné. Ha figyelembe vesszük, hogy az akkori színházi repertoár kilencven százalékát ezek a semmitmondó darabok tették ki - mint ahogy ezt Csillag Ilona is hangsúlyozza

világossá válik, hogy a nagy egyéniség eredetiségének szuggesztivitása sokkal inkább a nagypolgári, könnyed színháznak volt az éltető eleme, semmint a klasszikus daraboknak.

Egészen másfajta az a színjátszás, amely a klasszikus daraboknál érvényesül. Ahhoz ugyanis, hogy egy nagy klasszikus szerep alakításakor a figura. mint nagy egyéniség jelenjen meg a szemünk előtt, elsősorban nagyon jó képzelő- és színészi megjelenítőerőre van szükség, tehát nagy, szuggesztív színészre, nem pedig hasonlóan nagy egyéniségre, ami egyébként elképzelhetetlen is: soha nem lehet egyenlőség-jelet tennie egy színpadi, megkonstruált és egy élő ember emberi nagysága közé.

Ezért tartom hibásnak azokat az elemzéseket, amelyek a korabeli visszhangokból merítve Ódry nagyszerű emberi tulajdonságainak rokonságát hangsúlyozzák a szerepek „hasonló" tulajdonságaival, vagy éppen értetlenül állnak azzal a jelenséggel szemben, hogy egy Ódry személyiségétől elütő nagy szerep hogyan válhatott egyik legnagyobb alakításává.

Éppen Ódry mondja a műveltség fontosságát hangsúlyozva hallgatóinak: (a színész) „Hogyan ábrázoljon valamit, amit közvetle$_n$ tapasztalásból nem ismer? Hiszen aki. meg akarja várni, míg köz vetlen tapasztalásból ismeri meg az: egész emberiség sorsát és jellemét, annak addig kellene várnia, míg végre nem lesz alkalmas többé, hogy színpadra lép-˙ jen. Á műveltség az egyedüli. erő, amely meg tudja termékenyíteni a színész fantáziáját az ismeretlen megértéséhez."

(Csillag Ilona: Ódry Árpád [Gondolat Kiadó, 1982. Szemtől szembe sorozat]).

Az 1982-es év (XV. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

VINKÓ JÓZSEF Egy illúzió története (Zilahy Lajos portréjához) 6/1

Nemzetek színháza

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Második félidő 11/39

NÁNAY ISTVÁN
Szófia '82 11/35

SZÉPESI DÓRA
Megközelítések 11/41

Országos színházi találkozó

KOLTAI TAMÁS
Színházi találkozóra szükség van 9/8

SZINETÁR MIKLÓS
Az öntudatos sikerkeresés (A kaposvári Chicago vitaindítója) 9/13

VÁMOS LÁSZLÓ
„Tudunk egymással beszélni" 9/1

Színikritikusok díja 1981/82. 11/1
(Szavazók: Ablonczy László, Apáti Miklós, Bányai Gábor, Barabás Tamás, Báron György, Barta András, Bécsy Tamás, Bogácsi Erzsébet, Bulla Károly, Cs. Török Mária, Csáki Judit, Csík István, Ézsiás Erzsébet, Földes Anna, Geszti Pál, György Péter, Hermann István, Illés Jenő, Koltai Tamás, Kőháti Zsolt, Köröspataki Kiss Sándor, Lukácsy András, Mészáros Tamás, Mihályi Gábor, Morvay István, Nagy Péter, Nánay István, Osgyáni Csaba, Pályi András, Rajk András, Róna Katalin, Szántó Judit, Szekrényesy Júlia, Takács István, Tarján Tamás, Varjas Endre, Zappe László)

Játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Az Agamemnon-gyerekek az érték-válság centrifugájában (Euripidész: Oresztész, Nemzeti Színház) 5/1

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Thália szeszélyei (Crommelynck: Forrón és hidegen, Vígszínház) 1/12
Balek vagy Tökfilkó? (Feydeau-vígjáték Pécsett és Kaposvárott) 2/28

BALOGH TIBOR
Egy vidéki üvegház lakói (Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom, Kecskemét) 1/7
A nagy allegória (Jókai Mór: Thália szekerén, Katona József Színház) 4/10
A kizökkent menetrend (Sz. Sztratijev: Autóbusz, Debrecen) 8/14

BÉCSY TAMÁS
A fösvény a Madách Színházban 2/11
A medikus áldilemmája (Bródy Sándor-bemutató a Nemzeti Színházban) 3/12
Alakítások naturalista drámákban (Ibsen: A vadkacsa, Játékszín; Hauptmann: Naplemente előtt, Várszínház) 4/14
Egy legenda legendája (Molnár Ferenc: Liliom, Szolnok) 7/17
A Bánk bán egyéniségei (Katona József drámája Kecskeméten) 12/4

BERKES ERZSÉBET
Bús tréfa régen és ma (Németh László: Harca jólét ellen, Veszprém) 1/5

BÖGEL JÓZSEF
Alkony vagy megújulás? (Az V. Előadóművész Fesztiválról) 10/37

BÖJTE JÓZSEF
Néptáncszínház 10/33

BUDAI KATALIN
Szekrény helyett Nápoly (Scarnicci-Tarabusi: A csodák Nápolyban születnek, József Attila Színház) 1/17
Kísértetek pedig vannak! (Eduardo de Filippo komédiája a Józsefvárosi Színházban) 6/28
A színésznő Bibliája (Csernus Mariann estje a Vizsolyi Bibliából, Katona József Színház) 6/36
Vissza a színdarabhoz (G. B. Shaw: Vissza Matuzsálemhez, Körszínház) 10/15

CSERJE ZSUZSA
Habpuszi (Dóczi Lajos-Fényes Szabolcs-Szenes Iván: Csók, Kisvárda) 10/21

CSÍK ISTVÁN
Nézőképzés felsőfokon (Az Állami Bábszínház gyerekelő-adásai) 10/30

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Pesti emberek, 1981 (Mesterházi Lajos darabja a Thália Színházban) 2/6
Olasz komédiák (Bibbiena: Calandria, Szeged; Goldoni: A chioggiai csetepaté, Kecskemét) 3/26
Az Uborkafa-vita tanulságai (Urbán Ernő szatírája Szegeden) 5/8
Posztumusz bemutató Gyulán (Jékely Zoltán: Oroszlánok Aquincumban) 10/12

FORRAY KATALIN
Mégis, kinek a Jutalomjátéka? (B. Slade darabja a Madách Szín-házban) 1/19
Az élet fele más .. . (Döme Zsolt-Fábri Péter: Bécsi gyors, Józsefvárosi Színház) 5/15
A lakóbizottság sosem alszik (Bulgakov: Zojka lakása, Miskolc) 7/31
Egy a kislány (Schubert: Három a kislány, Szentendre) 10/19

FÖLDES ANNA
Reciprok komédia (Csurka István darabja a Pesti Színházban) 2/1
Egy társadalmi tudathasadás tragédiája (Örkény István: Forgatókönyv, Vígszínház) 4/1
Két magyar asszony (Kocsis István két monodrámája Veszprémben) 6/32
Visszhangot választott .. . (Páskándi Géza: A vadorzó, Pécs) 7/10

(GYÖRGY PÉTER
A Sorsválasztók csapdái (Illyés Gyula drámája a Madách Színházban) 1/1
A halál árát a halottaktól kérdezd (Észt dráma Szolnokon) 2/18
A változások ára (P. Weiss: Marat/Sade, Kaposvár) 3/22
Hat díszlettervező keres egy rendezőt (B. Hrabal: Bambini di Praga, Győr) 4/23
A rutin középszerűsége (P. Shaffer: Amadeus, Vígszínház) 5/19
Két elfelejtett szerző, két árva nő (E. Cormon-A. d'Ennery: A két árva, Várszínház) 6/15
A felelős színház (Zilahy Lajos: Fatornyok, Várszínház) 7/5

HAVAS FANNY
Illedelmes ördögűzés és egyéb szóra-kozások Debrecenben (J. Whiting: Ördögök; Bródy Sándor: A medikus) 4/38
Pancsikolás az orkesztrában (P. Foster: L Erzsébet, Szolnok) 6/26
Operaelőadások Miskolcon (Cimarosa: A titkos házasság; Mozart: Don Juan) 11/18

HERMANN ISTVÁN
Nosztalgia - tudatosan (Az évad magyar drámáiról) 9/18

HONTI KATALIN
Osztrák egyfelvonásosok (A. Wildgans: A hirdetés; A. Schnitzler: Literatúra; F. Salten: Finom lelkek, Radnóti Miklós Színpad) 10/26

KAÁN ZSUZSA
A rockbalett próbája (Bach-Presser: A próba, Erkel Színház) 10/22

KATONA ZSUZSANNA
Aki semmit sem vár, nem fog csalódni (Tersánszky J. Jenő: Kakuk Marci szerencséje; S. Maugham-Nádas-Szenes: Imádok férjhez menni, Népszínház) 1/20
Retró (A. Galin színműve a játékszínben) 6/30

KISS ESZTER Keressük az áldozatot (M. Fratti: A nagy trükk, Szeged) 1/15
A Házmestersirató Veszprémben 2/4
Gorkij Szegeden (Zikovék) 4/27
Elmúlás és humánum (Jancsó Adrienne előadóestje a Radnóti Miklós Színpadon) 6/35
Zűrzavaros éjszaka (Caragiale komédiája Veszprémben) 6/4o
Gondolatok egy új magyar drámáról (Zám Tibor: Pokoljárás, Kecskemét) 7/15
Színházi életünk mostohagyermeke (Gyerekelőadások Budapesten) 11/22

KOLTAI TAMÁS
. Ilyen fuvolázó békekorban" (Shakespeare: III. Richárd, Kaposvár) 6/12
Beugrás Goldoniba (Két úr szolgája, Kaposvár) 8/19

KŐHÁTI ZSOLT
A kamaszkor mint bukott tanítómester (Schiller: Haramiák, Pécs) 2/16
A mór igyekezett megtenni kötelességét (Schiller: A genovai Fiesco összeesküvése, Debrecen) 4/41
Vonó vagy kormánypálca? (Schiller: Ármány és szerelem, Kecskemét) 8/17

Egervári esték
(Goldoni: A kávéház és P. Foster: Tom Paine) 10/8
MIHÁLYI GÁBOR
Abszurd drámák húsz év múltán
(Albee-egyfelvonásosok Szolnokon) 2/19
Szomory Kaposvárott
(A Hermelin bemutatójáról) 7/26
Arisztophanészt játszani
(Plutosz, Győr) 8/21
NÁDRA VALÉRIA
A manipulálhatóság határai
(S. Poliakoff darabja Miskolcon és a Radnóti Miklós Színpadon) 1/23
,,Semmiért egészen" - happy enddel
(Shakespeare: A makrancos hölgy, Madách Színház) 5/23
A vérrel összekent Menny-kő
I. Kross: Mint a villámcsapás! Radnóti Miklós Színpad) 8/12
Mi lett veled, emberke - a Tháliában? (H. Fallada-T. Dorst: Mi lesz veled, emberke?) 9/27
NÁNAY ISTVÁN Karinthy-Örkény-Pilinszky
(Omnibusz, Egyetemi Színpad; Pisti a vérzivatarban és Gyerekek és katonák, Pécs) 1/2
A manipuláció csapdája
(Shakespeare: Hamlet, Szolnok) 3/18
A Boldogtalanok vigasza
(Füst Milán drámája a Katona József Színházban) 5/4
„És ne feledkezzenek meg Mirandolináról!"
(Goldoni-bemutató a Nemzeti Színházban) 7/1
Amphitheatrumokban...
(Euripidész: Bakkhánsnők, Zichy-kastély; Arisztophanész: Acharnebeliek és Aiszkhülosz: Oreszteia, Athéni Teatro Technis) 10/3
Tükrök
(Egy mozgásszínház előadásai) 11/20
PÁLYI ANDRÁS
Ami elmaradt
(Sarkadi lmre-lvánka Csaba -Szörényi Levente-Bródy János: Kőműves Is elemen, Pesti Színház) 4/7
Színe és fonákja
(G. Büchner: Leonce és Léna, Boglárlelle) 10/1
PÓR ANNA
Don Juantól K. úrig
(A Győri Balett estje) 5/17
Táncfórum és színház 9/24
RÓNA KATALIN
Greene csengője harangot játszik
(Akiért a harang giling-galang, Józsefvárosi Színház) 1/22
hagyományőrző tanítónő
(Bródy Sándor drámája Kecskeméten) 2/9
Kinek mi jut eszébe?
(Maróti Lajos: Egy válás története, József Attila Színház) 4/12
A blődli mint színházi jelenség
(Hernádi Gyula: Szép magyar tragédia, Nyíregyháza) 7/22
A végig nem gondolt Agria
(Euripidész Goethe: lphigeneia a tauruszok földjén; C. Zuckmayer: A köpenicki kapitány, Eger) 10/17
hőhullám
(Maróti Lajos drámája Nyíregyházán) 12/14
SOMLYAI JÁNOS
Kaviár és lencse, Pécs, 1981 1/18
Békéscsabai anziksz
(Jókai Mór: Barangok; Euripidész: Oresztész, Shakespeare-Sztevanovity Dusán Madarász Iván: Tévedések vígjátéka) 4/32
Vízkereszttől szilveszterig
(Darvas József műve Békéscsabán) 5/11
Aszinkronban történelemmel, nézővel
(Darvas József: Részeg eső, Veszprém) 7/20
Mint egy átlagos bajnoki forduló
(Végh Antal: Szép volt, fiúk!, Békéscsaba) 12/16
SZÁNTÓ JUDIT
A miskolci rézfúvósok
(P. Buckman: .. Most mind együtt!, Miskolc) 3/32
Szent kísérlet-e a jól megcsinált dráma?
(F. Hochcvälder: A szent kísérlet, Thália Színház) 4/20
Játsszunk Bibliát I
(P. Hacks: Ádám és Éva, Thália Stúdió) 5/26
Meglepetés nem történt
(A. Miller: Pillantás a hídról, József Attila Színház) 7/23
Ghelderode -- hangtalanul
(A Domino Pantomim Társaság műsora Visegrádon) 11/16
Egy romantikus parabola
(Illyés Gyula: Kegyenc, Kaposvár) 12/1
SZÁNTÓ PÉTER
Bonvivánok üzenet nélkül
(j. Menzel: A három megesett leány esete, Szolnok; P. Burkhard: Tűzijáték, Kecskemét) 4/29
Játék a Birodalomban
(Dürrenmatt: A Nagy Romulus, Szolnok) 6/24
Gyorsjelentés a végveszélyről
(Fejes Endre: Az Angyalarcú, Radnóti Miklós Színpad és Kecskemét) 8/8
A rabszolgák karatéznak
(Corneille: Cinna, Pécs) 10/1
3 Zongora a lábon
(Füst Milán: A zongora és A lázadó, Pesti Színház) 12/
8 SZEKRÉNYESY JÚLIA
Nyitás Szabolcsban
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Nyíregyháza) 1/11
Kurtizánok ébresztése
(Dumas: A kaméliás hölgy, Játékszín) 2/22
A regényíró visszatér
(Móricz Zsigmond: Úri muri, Nyíregyháza) 3/16
Pillanatképek a dzsentriről
(Móricz Zsigmond: Kivilágos kivirradtig, Debrecen) 5/14
Drámai mosogató
(S. Delaney: Egy csepp méz, Debrecen) 7/29
Szimbólumkényszer
(Móricz Zsigmond: Úri muri, Vígszínház) 8/6
Királyi vakság
(Székely János: Vak Béla király, Gyula és Pesti Színház) 12/12
SZŐDY SZILÁRD
Abszurd ősök nyomában
(Füst Milán: A zongora és Szép Ernő: Május, Debrecen) 4/42
Színház a művelődési házban
(Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára és A fekete korsó, Dunaújváros; Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát ... , Győr) 6/37
TAKÁCS ISTVÁN
. csak úgy bolondjába ..."
(Goldoni: Csetepaté Chioggiában, Miskolc) 6/19
TARJÁN TAMÁS
Virágnak virága
(Csiksomlyói passió, Várszínház) 3/9
VINKÓ JÓZSEF
A megváltás elmarad
(Fejes Endre: Az Angyalarcú, Radnóti Miklós Színpad; Csiki László: Nagypapa látni akar benneteket, Kecskemét; Munkácsi Miklós: A briliánsok szombatja, Józsefvárosi Színház) 3/1Halandzsák és álkonfliktusok
(Csörsz István: Kék a tenger, Thália Stúdió: Szabó Magda: A csata, Madách Színház; Hernádi Gyula: Drakula, Pesti Vigadó) 8/1

Vendégjátékok

CSERJE ZSUZSA
Az elveszett levél
(A nagyváradi román színház előadása) 2/30
DURÓ GYŐZŐ
A gonoszság gyötrelmei
(B. Brecht: A szecsuáni jólélek - a milánói Piccolo Teatro előadása) 11/28
NÁNAY ISTVÁN
Hídverők
(A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház előadásai: Caragiale: Az elveszett levél, Sütő András: A szuzai menyegző és G. Büchner: Woyzeck) 2/24
SZÁNTÓ PÉTER
Sorsok - félszavakból
(Gorkij: Barbárok, Gogol Háztűznéző, Dvoreckij: A kívülálló - a moszkvai Malaja Bronnaja Színház előadásai) 2/27

Arcok és maszkok

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Esztergályos Cecília arcai 7/36
GYÖRGY PÉTER A komédiás diadala
(Major Tamás a Mirandolináhan) 8/25
PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről
(Fiatal lány: Koszta Gabriella -- Gyerekek és katonák; Danilo: Spindler Béla - Víg özvegy; Polly: Udvaros Dorottya Háromgarasos opera) 1/28
Napló színészekről
(Mrs. Barker: Győry Franciska - Az amerikai álom; Kikiáltó: Máté Gábor Marat/Sade; Gautier Margit: Hernádi Judit - A kaméliás hölgy) 3/35
Napló színészekről
(A frig harcos: Vajda László - Oresztész; Az ápolt: Bezerédy Zoltán - Marat/Sade; Romulus: Kristóf Tibor - A Nagy Romulus) 7/32
jelenlét és irónia
(A színészek a kaposvári Marat/Sade-ban) 12/18
RÓNA KATALIN
Gobbi és Sinkó 5/29

SZENTGYÖRGYI RITA
Kovács János három arca 8/27
SZEPESI DORA
A kifejezés szomorúsága
(Dörner György két szerepe) 4/44
SZILÁGYI DEZSŐ
Havas Gertrúd és Bölöni Kiss István 7/37

Négyszemközt

BÁNYAI GÁBOR
Magamnak tartozom annyival ..."
(Beszélgetés Rajhona Ádámmal) 10/38
CSÁKI JUDIT
Beszélgetések a profilról
(Sziládi János, Malonyay Dezső,
Miszlay István és Bodrogi Gyula interjúja)
5/34
Beszélgetések a profilról
(Horvai István interjúja) 6/42
Beszélgetések a profilról
(Gyarmati Béla interjúja) 8/28
Beszélgetések a profilról
(Gali László interjúja) 9/28
Beszélgetések a profilról
(Babarczy László interjúja) 12/24
CSÍK ISTVÁN
Csak csapatmunkával!
(Beszélgetés Koós Ivánnal) 4/47
GERVAI ANDRÁS
Egy kiadatlan beszélgetés Maróti Lajossal
12/28
NÁDUDVARI ANNA
Közel a pantomimhoz
(Beszélgetés Lukáts Andorral) 2/31
ZÉTÉNYI LILI
Egyszemélyes színház, egyszemélyes
közönségnek
(Beszélgetés Ruttkai Évával) 5/39

Fórum

BALLA LÁSZLÓ
A színházi előadás statikája
és dinamikája 10/43
HOLLÓS LÁSZLÓ
Kell-e nekünk Rock Színház? 1/32
PÁLYI ANDRÁS
Az avantgarde és a közönség 5/31
SELMECZI TIBOR
Mit látott C. úr a bábszínházban ? 12/40

Színháztörténet

BÉCSY TAMÁS
Henrik Ibsen harca a drámaisággal 1/39 A
sorsábrázolás Strindberg korai drámáiban
9/42
BÉRCZESSI B. GYULA
Egressy Béni és a Várszínház 8/46
FÖLDES ANNA
Az aranykor fénye és árnyéka 8/41
RUBOVSZKY KÁLMÁN
Egy régi New York-i Légy jó mindhalálig
1/46

Világszínház

BÁNYAI GÁBOR
Magatartásformák
(Prágai és moszkvai előadások) 3/42
BÉCSY TAMÁS
A sorsábrázolás Strindberg korai
drámáiban 9/42
BERKES ERZSÉBET
Az nem igaz, hogy ez igaz
(Méhes György játéka Nagyváradon) 2/33
BÖGEL JÓZSEF
A teljesebb emberségért
(Moszkvai színházakban 1981 őszén) 6/46
BOGYAI KATALIN
Virágok a poshadt mocsárból
(Lindsay Kemp együttese
Párizsban) 9/47
CSILLAG ILONA
A színész Amerikában I. rész
12/3
3 ÉZSIÁS ERZSÉBET
Második félidő
(Nemzetek Színháza Fesztivál
Szófiában) 11/39
GEROLD LÁSZLÓ
Ványa bácsi
(Harag György Csehov-rendezése
Újvidéken) 1/34
Galopp és tangó, rendetlenség és rend
(Mrożek: Tangó, Újvidék) 8/34
HEKLI JÓZSEF
Vázlat Arbuzov drámáiról 12/36
KISS IRÉN
Beszélgetés Dario Fával 8/38
KOLTAI TAMÁS
Izraeli színházi jegyzetek 5/42
MÁTÉ LAJOS
Régi szemmel
(Amatőrszínházi
világfesztivál Monacóban) 1/36
MINKIN, ALEKSZANDR
A királyfi
(Vlagyimir Viszockij emlékére) 8/39
NÁNAY ISTVÁN
Mozgásszínház vagy színház? 5/45
Csehek - szlovákok - magyarok 7/44
Csehov-trilógia Újvidéken 8/3o
Szófia '82
(A Nemzetek Színháza Fesztiválról) 11/35
Az áldozat
(Tóth László drámája a kassai
Thália Színpadon) 12/31
NYERGES LÁSZLÓ
Milánói színházi esték 3/39
PIETZSCH, INGEBORG
Új törekvések az NDK színházi
életében 9/31
PÓR ANNA
Patrice Chéreau Peer Gyntje 3/46
RAJK ANDRÁS Zenés színház
(Fesztivál Rennes-ben) 2/39
REGŐS JÁNOS
Nemzetközi Színházi Fesztivál Londonban
2/34
SZEPESI DÓRA
Megközelítések
(Nemzetek Színháza Fesztivál
Szófiában) 11/41
SZEREDÁS ANDRÁS
A politikai színház világképe
(A Holland Fesztivál előadásai) 11/44
SZŐDY SZILÁRD
Szürkeség és szakmai tudás
(Amatőrszínházi világfesztivál
Monacóban) 1/38
TATÁR ESZTER
Londoni színházi mozaik 9/36
UNGVÁRI TAMÁS
Kortársunk, Hamlet 7/38
VAJDA MIKLÓS
Telefoninterjú Sir Peter Hall-1a! 8/37

Szemle

BÁN MAGDA
Tollharcok 5/47
BÉRCZESSI B. GYULA
Hetvenöt éves a magyar kabaré 10/47
CSÍK ISTVÁN
Egy kiállítás erényei
(Szovjet szcenikai művészet) 2/43
FÖLDES ANNA
Drámák és dokumentumok
(Örkény István drámáinak új
kiadása) 12/43
GYÖRGY PÉTER
Egy kiállítás hiányai
(Szovjet szcenikai művészet) 2/43
A valóság feltárása-megóvása
(Jeney István színházi
fotókiállítása) 12/46
KELÉNYI ISTVÁN
Színháztörténet a cethal hátán
(Kerényi Ferenc: A régi magyar
színpadon 1790-1849) 8/47
KERÉNYI GRÁCIA
Hogy ne legyen olyan hideg" (Nádudvari
Anna könyvéről) 2/44
VERESS JÓZSEF
Obrazcov, az író 10/46

Drámamelléklet

H. BARTA LAJOS IX.
Szaltó mortále
BREAN, IVO
Díszvacsora a temetkezési vállalatnál
(Fordította: Bojtár Endre) X.
FEJES ENDRE
Az Angyalarcú III.
GOSZTONYI JÁNOS
Az ökör I.
GYŐRFFY LÁSZLÓ
Gyújtózsinór VII.
MUSSET, ALFRED de
Lorenzaccio
(Fordította: Betlen János) II.
PETHŐ GYÖRGY
Halottzsinat XII,
SELMECZI TIBOR
Csak úgy, mint otthon VIII.
SÓLYOM LÁSZLÓ
A szent ember XI.
SÓS GYÖRGY
Az emmenthali hóhér VI.
STEIGERWALD, KAREL
Tatárbúcsú
(Fordította: Balogh Géza) IV.
B. TURÁN RÓBERT
Csellengők V.

Bevezető a drámákhoz

BALOGH GÉZA
Kérdések négy dimenzióban IV.
Kiskirály-drámák X.
BERKES ERZSÉBET
Héraklész a manézsban IX.
KOLTAI TAMÁS
Egy családregény közepe V.
MORCSÁNYI GÉZA
Előszó XII.
VINKÓ JÓZSEF
Mindenki gyanús VIII.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter György:

Toutes sortes de divertissements

En parlant de six premières au service du soi-disant divertissement dans les théâtres de la capitale, notre critique rend compte de spectacles ennuyeux, quelconques, supportables et réussis. (En plus des pièces de Dumas, Labiche-Martin, Feydeau, Jenő Heltai et Ferenc Molnár la liste comprend aussi *Volpone* de Ben Jonson, en raison du style de la représentation.) La question se pose surtout si ces textes du théâtre bourgeois, issus en série des manufactures théâtrales de l'époque, sont encore capables de servir le goût du public? Dans la plupart des cas ces soirées amusent assez peu, notre sourire se fige sur les lèvres.

Judit Szántó:

Qu'est-ce qui mérite d'être parodié?

Le très bon ensemble récemment recruté du Théâtre Katona József joue *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas père, dans une adaptation de Szabolcs Várady. Cette adaptation se contente d'une parodie du roman, mais de nos jours parodier le romantisme ressemble plutôt à une lutte contre des ombres et l'arsénal de trouvailles du metteur en scène László Babarczy ne peut pas rémédier à cet état de fait.

Tamás Mészáros:

« L'air respire la province... »

Malgré quelques problèmes d'interprétation, *Le Réviseur* de Gogol à Kaposvár demeure un spectacle intéressant. Dans la mise en scène de Péter Gothár le milieu social concret de la comédie s'estompe pour faire ressortir ce trait peu défini et intemporel du provincialisme qui peut très bien s'adapter à nos jours aussi.

Tamás Bécsy:

Un Lear qui refléchit

Reconstruit, le Théâtre Csokonai de Debrecen a rouvert ses portes avec la représentation du *Roi Lear* de Shakespeare. La mise en scène de László Gali met en relief surtout le drame d'un Lear qui refléchit, mais cette conception intéressante reste fragmentaire à cause des inconséquences dans le jeu des acteurs.

Péter Szántó:

En noir et en brun foncé

C'est un jeune metteur en scène débutant, András Éri-Kovács qui a signé à Szolnok la réalisation ambitieuse de la tragédia *Intrigue et amour* de Schiller. Malgré les poncifs romantiques qui se collent au spectacle on y peut bien distinguer la volonté de trouver le message actuel de la pièce.

Zsolt Kőháti:

Les problêmes d'articulation du maître de diction

Au théâtre de Nyíregyháza on joue le *Pygmalion* de G. B. Shaw dans la mise en scène d'István Bozóky, incarnant aussi le protagoniste mais souffrant, dans toutes les deux fonctions, de certains troubles d'articulation qui empêchent l'esprit shawien de pénetrer la soirée.

Valéria Nádra:

Le « Wiener Walzer » à la Scène Radnóti

« Un seul acte – une seule idée » – voilà comment résume notre critique la nouvelle pièce en un acte de Gábor Görgey, *Wiener Walzer*, que la Scène Radnóti joue avec une autre pièce du même auteur, créée au cours de la saison passée.

Róbert Dévényi:

Hommage aux marionnettes

Au nouveau programme de concert du Théâtre de Marionnettes on joue des compositions concues sur la musique de Manuel de Falla, Zoltán Kodály et Igor Stravinsky. Le niveau du programme n'atteint pas celui de la mémorable soirée Bartók, mais la série pour adultes s'est quand-meme enrichie d'un spectacle sympathique et remarquable.

Rita Szentgyörgyi:

Medvédenko: István Maszlay

C'est dans une double distribution que le Théâtre de Comédie joue *La Mouette* de Tchékhov. Dans notre numéro de janvier nous avons publié une critique de la première distribution, tandis que l'interprétation qu'analyse notre collaboratrice se retrouve dans la seconde.

Anna Nádudvari:

L'oncle Vania: Lajos Kovács

A propos de l'interprétation remarquable qu'offre à Szolnok Lajos Kovács dans la pièce de Tchékhov, notre critique éclaire aussi les moyens artistiques particuliers, l'ensemble des gestes de cet acteur.

Lívia Dobák:

Ilya Ilyitch Dyadyine: Kornél Gelley

L'interprétation d'un rôle de composition dans *Le Lutin* de Tchékhov au Théâtre Katona József constitue une étape importante dans la carrière de l'acteur Kornél Gelley.

Katalin Róna:

Stephanie: Ildikó Pécsi

Dans la pièce *Duet For One* de Tom Kempinski à la Scène Radnóti l'actrice Ildikó Pécsi offre une interprétation d'intensité exceptionnelle où le feu intérieur sert à illuminer la vérité de la vie.

Attila Nagy:

Préface à un festival

Dans notre numéro d'octobre 1982 József Bőgel a énuméré quelques problèmes du festival traditionnel du récital. Attila Nagy, acteur et spécialiste de récitals poétiques bien connu, intervient maintenant pour souligner l'importance de la manifestation.

András Bálint:

Avons-nous (ont-ils) besoin d'un festival?

L'acteur de renom intervient lui aussi dans la discussion sur le festival du récital. Il pense que cette manifestation mériterait un rang professionnel et une autorité plus élevés.

Tamás Koltai:

Ames parentes

Le collaborateur de notre revue a passé deux semaines chez nos « parents du Nord » et l'étude du théâtre finlandais assez peu connu en Hongrie lui a apporté de nombreuses expériences intéressantes. La première partie de son compte-rendu se trouve dans notre numéro précédent.

Gábor Bányai:

Il faut vivre!

Trois théâtres moscovites jouent à la fois *Les Trois soeurs* de Tchékhov. Le prix de ce noble concours revient, selon notre critique, à la mise en scène d'Anatole Efros au Théâtre Malaïa Bronnaïa. L'aspect extérieur de ce spectacle ainsi que son évolution musicale peuvent être qualifiés de traditionnels; son actualité réside dans la manière dont le théâtre partage le procédé de réflexion avec le spectateur.

István Kelényi:

Le théorème théâtral de la révolte

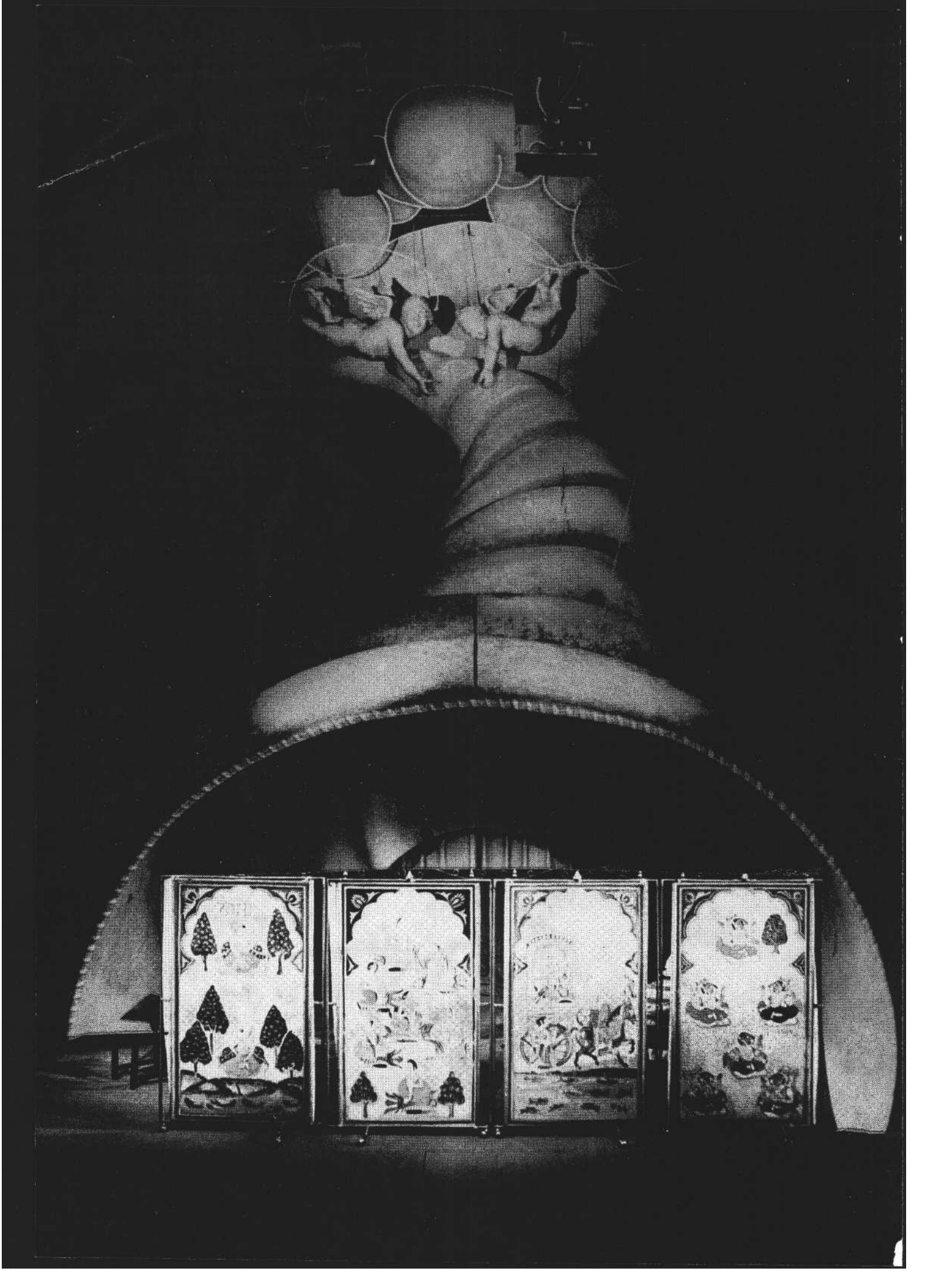
La récension analyse la monographie de Robert Brustein, *The Theatre of Revolt*, publiée récemment en Hongrie.

Péter György:

Nos acteurs en province at dans la capitale

Sous le patronage de l'Institut Hongrois du Théâtre on avait, il y a quelques ans, lancé une enquête concernant la situation actuelle de l'ensemble des acteurs hongrois. Les résultatsde cette enquête ont été réunis dans un livre qui vient de paraître et dont le critique résume ici les principaux leçons.

Zsuzsa Vass:

Homme, acteur et rôle

Une monographie d'Ilona Csillag évoque le personnage d'Árpád Ódry, grand acteur hongrois des premières décennies de ce siècle. A propos de cette oeuvre la récension relève surtout la grandeur d'Ódry comme acteur et comme être humain.