SZÍNHÁZ

Földes Anna: Örkény István kollektív önvizsgálata • Szántó Erika: Szép Heléna bájai • Sziládi János: A szovjet jelen és az orosz múlt színpada • Gábor István: Egy évad a Budapesti Gyermekszínházban • Peterdi Nagy László: Csehovot játszani • Pályi András: A játékstílus és az élet • Gábor Miklós: Feljegyzések Alceste-ről • Szántó Judit: Peter Hacks útja

1974
Július

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM 1974.
JÚLIUS

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 Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

74.1162 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Vampilov: A múlt nyáron történt
(Nemzeti Színház). A teázó előtt: Sinkovits Imre, Versényi László, Sinkó László, Bodnár Erika, Pápai Erzsi és Moór Mariann (Ikládv László felv.)
A hátsó borítón:

Rajkai György díszletterve
Zsolt Béla: Erzsébetváros című színművéhez
(Thália Színház)

TARTALOM

(b. i.)
Jelmagyarázat (1)

játékszín

FÖLDES ANNA
Örkény István kollektív önvizsgálata (4)

SZILÁDI JÁNOS
A szovjet jelen és az orosz múlt színpada (11)

SZÁNTÓ ERIKA
Szép Heléna bájai (18)

SAÁD KATALIN
Tamási színházát keressük (20)

CZÉRE BÉLA
Két magyar bemutató (24)

GÁBOR ISTVÁN
Egy évad a Budapesti Gyermekszínházban (28)

fórum

PÉRELI GABRIELLA
A képzelet nevelése (30)

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Csehovot játszani (33)

négyszemközt

PÁLYI ANDRÁS
A játékstílus és az élet
(Beszélgetés Babarczy Lászlóval) (39)

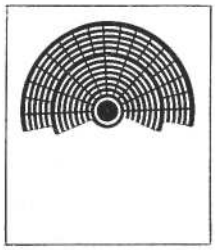
világszínház

SZÁNTÓ JUDIT
Peter Hacks útja (42)

műhely

GÁBOR MIKLÓS
Feljegyzések Alceste-ről (45)

Jelmagyarázat



(b. i.) A SZÍNHÁZ-nak ehhez a számához megint jelmagyarázatot kell fűznöm. Nem mintha ennek a negyvennyolc oldalnak a térképén az olvasó eltévedhetne, hiszen nincsenek őserdők, nádasok, színházművészeti életünkben már régen nincsen se ecsedi láp, se káli kőtenger, és ezúttal a járt utat a járatlanért még kevésbé hagytuk el, mint egyik-másik régebbi számunkban. Ellenkezőleg: ez a júliusi SZÍNHÁZ ki-taposott - részben mások által is taposott - úton halad: cikkeinek legtöbbje egy-egy előadásról szóló kritika, kevesebb az átfogó, összehasonlító, vagy fordítva, részleteket kiemelő, aprómunkát felnagyító cikk, tanulmány, beszélgetés, értékelés. A jelmagyarázat inkább időbeli, és az olvasó számára vissza-térő rímként is hathat: ezt a számot - uram bocsá' - április végén és május elején adtuk nyomdába, tehát a színházi idényélet férfikorában, és az olvasó csak a szezon jobblétre szenderülése után, júliusban kapja kézhez. Ezért igyekezett a szerkesztőség ebben a számban minden olyan darabról, előadásról írni, amellyel úgy éreztük, hogy adósok vagyunk, fővárosiakról és nem budapestiekről egyaránt. És ezért kísérlem meg az időhézagot áthidalni azzal, hogy visszatérek a lap évad eleji gondolatához és észrevételéhez. De előbb még néhány szót erről a számról.

A legalaposabb elemzés az évad legnagyobb érdeklődéssel, némi szorongással várt és nagy, megnyugtató, feloldó elismeréssel fogadott darabjával foglalkozik. Nem volt könnyű dolga Földes Annának, amikor leült írógépe elé, hogy Örkény *Vérrokonokjáról* kritikát vagy inkább bíráló esszét írjon. Nehézsége nemcsak a darab újszerű dramaturgiájában, áttételes és mégis csattanóan egyszerű jelrendszerében, az emberi, társa-dalmi és - nem kritikát írok, könnyebb a dolgom - politikai mondanivaló kihüvelyezésében rejlik, hanem abban is, hogy a művet és az előadást számos jeles kritikus részletesen elemezte. Hadd tegyem mindjárt *hozzá,* hogy a darab súlya úgy ránehezedett egyik-másik kritikus tollára vagy írógépének billentyűi-re, hogy mire az előadásra, a rendezői bravúrra, a roppantul nehéz színészi alakításokra került volna sor, már kifogyott belőlük a szufla, vagy vége felé közeledett a szerkesztő által megszabott terjedelem. Ez sajátos jelenség. Kulturális köz-életünk és ezen belül színházi szemléletünk örökletes irodalomszempontosságáról van itt szó, pedig elvben mindannyian tudjuk, hogy a dráma akkor teljesedik ki művé, ha előadják, ha életre kel a színpadon, és a nézőtéren eleven életekkel találkozik. Földes Anna tanulmánya sem teljesen mentes ettől az aránytalanságtól, és ebben természetesen a SZÍNHÁZ szerkesztői is ludasok.

Földes Annának akkor kellett írnia, amikor már számos fontos és jó kritika megjelent, és ezt az akadályt úgy hidalta át, hogy - Molière örök tanítása szerint, amelyet én egyéb-ként Molièreben sohasem olvastam, de Hubay gyakran emlegeti, és szívesen elhiszem neki -, a nehézséget belevette az írásba motívumként. Földes Anna úgy elemzi, értékeli Örkény drámáját, hogy a kritikusok egyértelmű és magas szintű tisztelgését a darab előtt belevonja elemzésének menetébe, és velük részben (kevésbé, mint gondolja) vitatkozik.

Sziládi János két mai szovjet és egy régebbi orosz darab bemutatóját ismerteti. Érdemes így egymás mellett olvasni a Vasziljev-Komlós-darab, az *Iván hajója és* a Vampilov-dráma, *A múlt nyáron történt* cselekményét és gondolati tartalmát. Érdemes különösen akkor, ha *az* ember el-eltöpreng a mai magyar valóságnak, a társadalom ellentmondásainak és fejlődésének színpadi kifejezésén vagy inkább annak hiányán. Vasziljev regényét Komlós János nyilván nemcsak azért formálta színpadra, mert kitűnő drámai anyagra bukkant, hanem azért is, mert a mai magyar közélet kérdéseit is újra megtalálta benne, és erre igyekezett az Iglódi rendezte megragadó elő--adásban feleletet adni.

Nagyon fontosnak tartjuk, és ezért külön felhívom a figyelmet Saád Katalin, Gábor István és Czére Béla cikkeire. Ezek szabályos kritikák és mégsem azok. Gábor István és Czére Béla a magyar színházi világ egy-egy elhagyottabb és elhanyagoltabb területét, a Gyermekszínházat és a Déryné Szín-házat keresi fel, világítja meg és teszi közkinccsé. Saád Katalin azt keresi, hogy hogyan igyekszik a pesti Madách Színház és a Békés megyei Jókai Színház tisztázni, munkával, művészettel, szellemi és mesterségbeli erőfeszítéssel megoldani Tamási írói és színpadi stílusának néhány alapkérdését. Tamási nyelve olvasva olyan, mint a székelyföldi levegő, éles is, tiszta is, csípős is, a színpadon azonban gyakran úgy hat, mintha idézőjelben beszélne. Ki kell-e tenni, vagy fel kell-e oldani ezeket az idézőjeleket: erre keres a magyar színpadi művészet már hosszú idő óta választ, és ez a mostani évad jelentős lépése téren is.

*

E téren *is:* mert az 1973-1974-es színpadi szezon bizonyára hosszú időre emlékezetes marad. Csalódnék, ha nem lenne a későbbi években, talán fél évtizedekben is az a bizonyos kiindulópont, ahonnan a magyar színházi művészet új szárnyalását jelezni fogják. A szezon elején ugyanezen a helyen megírtam - jó néhány hónappal ezelőtt, de mintha tegnap lett volna -, hogy színházi életünk *fellendülőben van A* melléknévi ige-névnek és a jelen időnek ez a jellegzetesen magyar és formájában más nyelvre lefordíthatatlan alakja, egyszerre fejez ki reménykedést és tartózkodást. *Az* ember látja a jó jeleket, a szent erőfeszítést, a szándékot és az összpontosításokat egy-egy nagy művész, rendező, színész, díszlettervező, muzsikus (és író) befelé fordulását, amint az újat, a jobbat és a szebbet keresi. és azokat a nagy pillanatokat, amikor ezt megosztja közösségével, a színházzal, és azután együtt megoszthatják közönségükkel a nézőtéren. Színházak és szerkesztőségek gyakran kerülnek egymással szembe, össze is koccannak legtöbbször - mindig! - a közös, jó cél érdekében. Eközben nem eléggé veszik, nem eléggé vesszük tudomásul, hogy munkánk jellege és szépsége is hasonló, szinte azonos: kis alkotóközösségek, szépet és igazat teremtő műhelyek munkája.

A mi kis szerkesztőségi közösségünk nevében változtatnám most meg a „fellendülőben van" formulát, egyszerűbbé, kijelentővé: *fellendült.* Nem óhajtanám elenni hivatásos és hozzáértő kritikusok, esztéták, színházművészek és színpadi tudósok kenyerét azzal, hogy a szezont teljes felkészültséggel, kutatói és elemző hozzáállással értékelem most. Gondolataimat, érzéseimet és benyomásaimat mondom cl; gondolatainkat, érzéseinket és benyomásainkat, a SZÍNHÁZ szerkesztőségéét. Ezt a kilenc hónapot, egy színházi évad és egy gyermek világra jövetelének idejét érdemes volt a színház dolgozóival és mű-vészeivel együtt átélni, átizgulni, félsikerein szomorkodni, bukásain elkeseredni, eredményein és sikerein lelkesedni és együtt örülni Sikeren most ezúttal nemcsak azt értem, amit

a napilapok kritikusai, a közönség, a pénztárkönyveket vizsgáló igazgatók, hanem azokat a kezdeményezéseket is, amelyek nem arattak teljes győzelmet, de jelentősek mint kísérletek, új nekibuzdulások, jobbra törő indulások. Ezekkel a mentegetődző szavakkal szoktuk általában magyarázni egy-egy nem sikerült vagy alig sikerült évad bizonyítványát. Most ezt csak zárójelben mondom, biztatásként az ilyen próbálkozásoknak, hiszen a „fellendült" kifejezés a valódi, félreérthetetlen és messzehangzó sikerekre vonatkozik.

De ezek kimondása előtt magamnak kell először mentegetőznöm. Nem állítok össze névsort, nem vezérel semmiféle hierarchia, vállalom azt a kockázatot is, hogy megfeledkezem valamiről. Benyomások, emlékek, érzések, gondolatok - mondtam az előbb. Ebben a keretben említek neveket és műveket.

*

Fogadást ajánlok az olvasónak, hogy előre tudja, mivel fogom kezdeni. Ha most abbahagynák az olvasást és leírnák egy papírra azt a művet, amely először jut eszükbe, akkor az önök papírján ugyanúgy a Madách Színház Othello-előadása állna, mint itt most nyomtatásban. Ádám Ottó, Bessenyei és Huszti Othellója - így nevezem, mert Shakespeare annyira színházi ember, hogy nyilván haló porában sem veszi rossznéven, hogy annak a három magyar művésznek a nevét illesztem az ő *Othellója* elé, akik színpadon újjáteremtették. Tisztelem Peter Brookot, megrendített néhány év előtti *Lear királya* és a múlt-kori *Szentivánéji álom,* amelyet egyébként szülőföldjén láttam, de mégis jólesne mindannyiunknak, ha nemcsak az a *Lear,* hanem ez az *Othello* is hivatkozási ugródeszkává válnék. Voltaképpen már most is az. Örök kérdésre ad választ: mit tud a mai rendező a múlt egy drámájából kiindulva, azt átélve, újraalkotva időszerűt és fontosat mondani a mának a máról. Persze, hogy Huszti Péter Jágójára gondolok, de Huszti Jágója nem lenne az a fiatalosan jelenkori színpadi alakítás, valósággal alkotás Ádám Ottó irányítása és Bessenyei Ferenc egyenrangú összjátéka nélkül.

A nagy színpadi műveket (egyszerűbben: az előadásokat) két szinten élvezem, és ez az egyes szám első személy itt általános alany. Egyik szinten vagy egyik tudatommal, emlékeimmel és szépérzékemmel, cselekmény iránti érdeklődésemmel, izgulásommal a dráma eredeti szövevényében, szerkezetében, emberábrázolásában és jellemjátékában gyönyörködöm. A másik szinten, másik énemmel azzal a többlettel azonosulok, ami nincs benn a dráma szövegében, amiről az író, még ha lángész vala is, nem tudhatott, mert nem ismerhette korunkat: az örök emberi időszerűvé válása; az a pillanat, perc vagy jelenet, amikor megkezdődik az azonosulás folyamata, ami nagy műveknél, emlékezetes estéken a szerelem varázslatához hasonló: te én vagyok. Ez a csoda történik meg valamennyiünkkel minden *Othello-estén* a Madáchban. Ha más nem lenne ebben az évadban, akkor is elégedett múlt időbe tehetnénk a „fellendülni" igét.

De több van, jóval több ezzel, vagy ehhez hasonló színvonalon; ezzel, vagy ehhez fölemelkedő szándékkal és megvalósító erővel. Itt van mindjárt Ibsen-Miller és Szinetár műve: *A nép ellensége.* Az Örkény-darab és Hubay *Cethala* mellett ez a legégetőbb mai mű színpadainkon, de nem attól, hogy Arthur Miller, mint kitűnő drámaíró avatott dramaturgiai kézzel itt-ott felfrissítette, hanem attól, hogy Szinetár Miklós az eredetin és a javított kiadáson túl megérezte ebben a klasszikusban azt a közöset, ami az ő kora és a mi korunk között mindenféle aktualizálgatás nélkül fellelhető és kimondható. Almási Miklós meg is írta a SZÍNHÁZ-ban, hogy szerinte Szinetár azért építette bele szervesen és erőltetés nélkül a darabba Beethoven IX. Szimfóniájának néhány ütemét, mert ezzel egy másik Beethoven-művet, az Egmont-nyitányt akarta a nézők emlékezetébe idézni, és ezzel ötvenhat tragikus napjait, amikor más lemez vagy hangszalag híján újra meg újra ez szólalt meg a budapesti rádióban. Megkérdeztem Szinetárt: így van-e, és örült, hogy a kritikus felismerte. Azután bejött a SZÍNHÁZ szerkesztőségébe néhány fiatalabb évjáratú kritikus, és azt mondták: ők nem értik ezt a célzást és hasonlatot, nekik a darabról, Kállai, Sztankay, Egri művészetéről, Szinetár rendezéséről a mi korunk jutott eszükbe, mert ötven-hat, Egmont-nyitányostul, számukra már - szerencsés nemzedék! - egy darab történelem. A fellendült színházi művészet így mond több korosztálynak is, és az egész társadalomnak is többet és többfélét korunkról, önmagunkról és az emberi létezés feltételeiről.

Ez mai színházművészetünk közéleti ihletése. Ez az, amit az utóbbi esztendőkben annyiszor számon kértek tőlünk, és számon kértünk önmagunktól. Az idei műsorok efelé komoly lépést tettek minden színházban, az egész országban. Ez az ország ma már nem cethal, mint Hubay nemzetibeli szezon-nyitó darabjában, de az egykori cethali sors izgalmai, történelmi és tudatbeli emlékei maradványokban itt élnek közöttünk. Ezekre megfelelni, túljutni rajtuk, a hagyományos magyar aggodalmakon és hazafiúi szorongásokon: ezt kísérelte meg Hubay, és olyan „társszerzőt" választott magának, mint Bornemisza Péter, ezzel a magyar dráma és a magyar közélet folytatólagosságát, összefonódottságát és elválaszthatatlanságát is bizonyítva. Nálunk tulajdonképpen ismeretlen az a kedves, kellemes és olykor oly célszerű fogalom, amit főképpen a német, kisebb mértékben az olasz és a francia színházi világ úgy ismer, mint „színpadi szerző". Nálunk majdnem minden dráma életre-halálra megy, akkor is, ha nem életről-halálról van szó. De Hubayé erről is szól, és mint drámai, drámatörténeti és közéleti vállalkozás egyaránt jelentős.

(Itt lenne az ideje, hogy színháziak és SZÍNHÁZ-iak együttes erővel megkíséreljük megfejteni a Hubay-titkot. Miért van az, hogy szép és jó műveivel nem éri el a sikernek azt a fokát, amelyet megérdemelne, és amelyhez - itt a titok kapuja vagy, legalábbis kulcslyuka - más írók könnyebben jutnak el. A tavasszal az egész olasz színházi, és nemcsak színházi sajtó Hubay Nérójának sikeréről és a körülötte, nem az író, hanem az előadás körül felkavargott vihartól volt hangos. Hogy van az, hogy Hubayt Olaszországban gyakran játsszák, a „Modern klasszikus drámaírók" sorozatában többször is megjelent, és nálunk még a legelismerőbb kritikában is tartózkodás, olykor fanyalgás fogadja. Nem a Hubay írói vállpántjára Olaszországban felvarrt tábornoki csillagok biztattak arra, hogy ezt a kérdést fölvessem, hanem Hubay jelentősége és szerepe a ma*gyar* drámairodalomban. Pontosabban az az összefüggés, amelynek kibogozása közben a Hubay-kérdés megint felötlött bennem, és kitettem gondolatmenetemben azt a zárójelet: Hubay drámáinak, minden drámájának közéleti érdeklődése, társadalmi felelősségérzete, politikai töltete. Hubaynak annyira kisujjában a drámaírás mestersége és a kifejezés művészete, hogy könnyebb végét is foghatná a dolognak, a szó szoros értelmében a könnyebbet. Nem ezt teszi. Érdemes ezen gondolkodóba esni.)

A zárójel előtti vonulathoz tartozik Eörsi Széchenyi-darabja a Pesti Színházban, Szakonyi *Hongkongi parókája a* Nemzetiben, a szolnokiak sokat vitatott *Gácsérfeje,* a román Ciprian műve vagy Páskándi Géza különös tükrözésű darabja, *A kocsi rabjai.* A közéletiség köztudomásúan a Thália Szín-ház és Stúdió vezércsillaga, Kazimir Károly sok irányú, villódzó érdeklődése is újra meg újra ettől a csillagtól vár útmutatást. Vár, és kap is. A magas irodalmi igényű és a legmaibb színpadi megvalósítás áll a politikai-történelmi gondolat szolgálatában Németh László Gandhijának bemutatásával. A körülötte fellángolt vita ismét arra vall, hogy a mi írott szó köz-pontú közéletünk és kritikai világunk még mindig nem ismerte fel a színpad *látványosság* jellegének fontosságát. És megint Hubay: *Az Isten füle* arra vall, hogy Hubay emberi, drámai érdeklődése és a világot forgató, izgató események, hogyan találkoznak és születnek újjá. Hubay e darabjának első vázlata a hasonló párkaszerű női alakokat a tizenkilences magyarországi forrongásba helyezte. Kazimir színházának vonzóereje vehette rá arra, hogy a színhelyet áttegye a mai Dél-Amerikába, de ettől nekünk szóló időszerűsége, mondanivalója és - félek a szótól, mégis leírom - általános emberi aggódása nem csökkent.

*

Kazimir és Hubay együttműködését említettem, de nem kérdeztem meg egyiküket sem, valóban így van-e. Még ha megvalósult is, akkor is érdemes egy percre megállni a mai magyar dráma helyzeténél. Azt hiszem, a felfelé mutató irányzat el-lenére is a mostaninál sokkal tudatosabb műhelymunkára volna szükség a színházak és az írók közt. Leírtam és mind-járt elborzadok az általánosságtól: „színházak és írók". Ez így nem jelent semmit. Ilyen most is van, általában, eseten-ként, egyénenként. Dramaturgok most is szorgalmasan olvassák a folyóiratokat, buzgón felhívják az írókat, tájékoztatják igazgatóikat:. Ez nem elegendő. Nincs olyan író, aki úgy érezné, 'hogy valamelyik színházhoz tartozik, hogy annak belső munkatársa - legfeljebb, ha Örkény és a Vígszínház kivétel, de ez az, amit a politikában *special* relationshipnek neveznek. Nem tudom kialudni azt az álmomat, nem is akarom, hogy ha nem is minden színház, de egyik-másik Budapesten és az országban úgy kapcsol magához három-négy írót, vagy akár csak egyetlenegyet, hogy az színházban gondolkozik, a szín-ház pedig íróban. Miért ne jöhetne létre Jancsó-Hernádi-féle kapcsolat igazgatók, rendezők, igazgató-rendezők és írók között? Alig van olyan magyar író, aki csak drámaíró, vagy aki főképpen az volna, aki színpadban gondolkozna, és ha van ilyen, például a fiatalok között, az partra vetett halként tátoghat éveken át.

*

Szívesen írnék még a zenés játék újjászületéséről Szolnokon, Kaposvárott, Kecskeméten; a veszprémi *színház* megingathatatlan magyar drámatiszteletéről; a 25. Színház útkereséséről és úttalálásáról - és fogok is, ha valamelyik következő számunk „jelmagyarázata" ezt fölveti. Addig utóiratként és nyomatékul hadd mondjam ki szerkesztőségünk és valamennyiünk örömét a kaposváriak *Ahogy tetszikjén.* Az a májusi éjszakai előadás a Madách Színházban, az együttes ereje, az egyes színészi játékok mélysége, Zsámbéki Gábor rendezésének átgondoltsága és merészsége - és a nézőtéren jelen levő sok fiatal színész, rendező és dramaturg közös öröme mutatja a higany-szál szintjét a fellendülés hőmérőjén.

FÖLDES ANNA

Örkény István kollektív önvizsgálata

A Vérrokonok a Pesti Színházban

A napilapokban megjelent kritikák egyértelmű elismeréssel fogadták Örkény István: Vérrokonok című drámájának bemutatóját. A Vérrokonok közel áll az abszurd drámához, de még annak is szabálytalan. A szenvedélyről és a hitről szól. Vasutasaink megszállottsága nem helyettesíthető be semmilyen kisszerű foglalatosság iránti lelkesedéssel. Örkény a „nagy ügyről" írt drámát.

Örkény Istvánt - hazán belül és határon túl is - szereti a közönség. És szereti a kritika is. Örkény műveiben minden-ki megtalálja a magáét: az igénye szerint való, legkülönbözőbb súlycsoportú szórakozást - sokak joggal bírált kifejezésével -, a „kikapcsolódást", és annak az ellenkezőjét: a valóságra rádöbbentő, elgondolkodtató, felzaklató igazságot. A szívderítő - és a szívszorító humort. Örkény kegyetlenül tárgyilagos, ugyan-akkor mélyen humanista indítékú társadalmi és öndiagnózisa nem gyógyít ugyan, de a kórokozók mikroszkopikus felnagyításával racionálissá teszi az irracionálisat, ismertté az ismeretlent. A hatalom elfajulását és a szervilizmus jellemtorzító mérgét, az élettől való elzárkózás sorvasztó hatását. Örkény soha nem tagadja le a kórokozók jelenlé-tét, terjedését, biztatásul nem titkolja el a betegség jellegét és stádiumát, de fel-tárja az emberi és társadalmi szervezet tartalékait. Ha receptet nem tud adni, ráolvasással nem kísérletezik, „csak" a lehető legoptimistább módon számba veszi az életösztön és az emberi méltóság reális esélyeit.

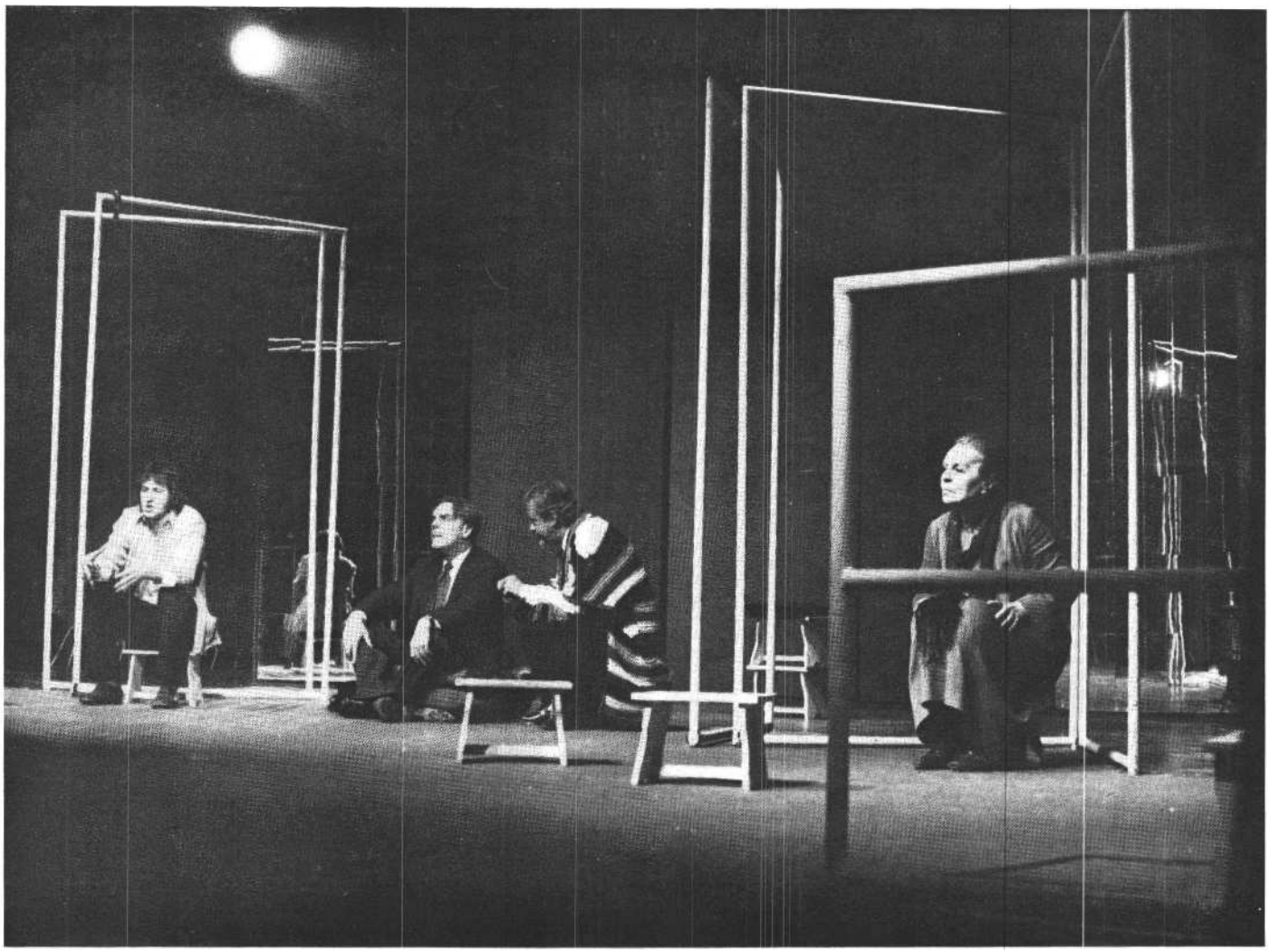
Örkény legújabb drámájának bemutatóján a „beavatottak" - szakmabeliek, kritikusok - többségükben osztoztak az „avatatlanok" naivitásában: az írónak ez volt az első epikai előzmény nélkül színre került drámája, amelyet a bemutatóig sem novellában, sem drámakötetben, sem filmtervnek, sem folyóiratban nem olvashattunk. A kósza színházi hírek ugyanúgy meglepetést ígértek, mint a furcsa színlap, amely az azonos vezetéknevű hősök listájával fogta meg a tekinteteket. A szerzői kommentár legtöbbet ígérő kitétele a szokatlan műfaji megjelölés volt: kollektív önvizsgálat - két felvonásban.

E sorok megfogalmazásáig hét bírálatot közölt *a* Vérrokonokról az országos sajtó. Időrendben - Hegedűs Tibor az Esti Hírlapban, Barta András a Magyar Nemzetben, Szombathelyi Ervin a Magyar Hírlapban, Rajk András a Nép-szavában, Hámori Ottó a Film Színház Muzsikában, Molnár Gál Péter a Nép-szabadságban, Major Ottó a Tükörben adta le voksát Örkény új drámája mellett. A bírálatok ugyanolyan örömmel és elismeréssel fogadták *a Vérrokono*kat, mint annak idején *a Tótékat, a Macskajátékot* vagy *A holtak hallgatá*sát, legfeljebb a felfedezés frisseségét váltotta fel a nagy írónak kijáró tisztelet. Ugyanakkor, egyetlenegy cikkből sem hiányzik egy másfajta felfedezés motívuma: minden elemzés gondolat-menetében jelen van a színmű szerencsés ambivalenciája. Az a tény, hogy ez az első megközelítésre mulatságos, bizarr és szellemes, groteszk játék - valójában korunk nagy kérdéseivel birkózó, súlyos művészi alkotás. A kései recenzens nem tehet mást, mint az értekezletek utolsó felszólalói: csatlakozik az előtte szólókhoz. Nem illendőségből, hanem a mű iránti tiszteletből, szívbéli meggyőződésből. (És mert a kritikusnak is öröm a maga színházszeretetét nemcsak féltő bírálatban, érvekkel alá-támasztott nemben, de lelkes igen-ben is kifejezésre juttatni, ha alkalma van rá. De az alkalomnak nem az íróasztalnál, hanem a színházban kell megszületnie. Mint most, a Pesti Színházban.)

Távol álljon tehát tőlem az ünnep-rontás szándéka.

Es mégis, van ebben az általános és egyetemes, egyetlen halvány fenntartás nélkül zengő kritikai kórusban valami ellentmondásra ingerlő. Illés Béla annak idején, *a Kárpáti* rapszódiában, nem minden aktuális mellékgondolat nélkül idézte a szinhedrionnak, a régi zsidók tanácskozó testületének bölcs hagyományát, amely éppen olyankor kérdőjelezte meg a szavazással hozott testületi ítéletet, amikor az egyhangúan a vádlott bűnössége mellett szólt. Mondván - nem lehet az közönséges bűnös, akit kivétel nélkül mindenki annak tart. Visszájára fordítva ezt az igazságot, a minden kritikai észrevételt nélkülöző elemzéseket olvasva, elhallgattathatatlanul felötlik az emberben a kérdés: vajon nem a szerző korábbi - egyéb-ként maximálisan megérdemelt - sikerének, rangjának, nemzeti büszkeséggel nyugtázott friss világhírének szólnak-e a legkülönbözőbb ízlésvilágú kritikusok névaláírásával hitelesített, egybecsengő szuperlatívuszok? Vajon véletlen-e, hogy a darab legszigorúbb - valójában: egyetlen - „kritikusa" a karikaturista Kaján Tibor, aki a Tükörben, ha jól értem, valamiféle sajátos infúzió közben ábrázolja a szerzőt, akinek lábánál nagyon is világos utalásként egy macska játszadozik - méghozzá, pamutgombolyag helyett egy farkára kötözött kis-vasúttal -, míg a karjára tekert hajszál-csövek Ionesco, Beckett, Pinter és Várkonyi vérét vezetik az ereibe.

Hiszem, hogy többször és elég határozottan tettem le Örkény István drámaírói tehetsége, rangja és jelentősége mellett a garast (lásd. *Örkény dramaturgiája,* SZÍNHÁZ, 1972. 5. sz.) ahhoz, hogy elfogultságom elfogulatlanságra kényszerítsen. Hogy nyíltan feltehessem önmagamnak és a darab híveinek is a kérdést: vajon összefügg-e a pesti színházi bemutatót követő, teljes kritikusi egyetértés a dráma irodalmi és színházi előzményeivel, vagy kizárólag az új műnek köszönhető? Ha összefügg - amit egyébként természetesnek és elkerülhetetlennek tartok -, akkor menynyiben motiválja az értékítéletet? Lehetséges és egészséges állapot-e az, amelyben a jelentős mű iránt érzett tiszteletünk kiszorítja a bírálatokból - a kritikát? És vajon *a Vérrokonok* bemutatása után is megmarad-e a szakmai és közönségvisszhangnak az a ritka és rendkívüli egybecsengése, amire a bevezetőben utaltam, és amit *a Tóték* és *a Macskajáték* táblás házainak büszke krónikásaiként olyan magasra értékeltünk? S ha netalán megbomlott volna ez a harmónia - amire jó néhány nézőtéri vélemény és tapasztalat alapján már következtethetünk -, kit terhel ezért a felelősség? Örkény Istvánt, aki ismét továbblépett a három évtizede, *a Tengertáncban* megkezdett úton, és átélt valóságélményét egyre következetesebben absztrahálja; vagy a közönséget, amely egy ideig könnyedén követte az írót a művészi koncentráció útján, ízlése és képzettsége szerint, szinte rétegenként kiválasztva magának Örkény művésze-



Örkény István: Vérrokonok (Pesti Színház). **Bokor** Péter (Tahi Tóth László), **Bokor** Miklós (Tomanek Nándor). **Bokor** Pál (Mensáros László) és **özvegy Bokorné (Sulyok** Mária)

téből azt, amire még érzelmileg és intellektuálisan rezonálni képes volt, de *a Vérrokonok* előadásán Várkonyi Zoltán minden erőfeszítése ellenére sem tudta az író gondolatait és darabjának szerkezetét teljes egészében magáévá tenni. Kétségtelen, hogy a befogadás szintje Örkény előző darabjainál is különböző volt. Ezúttal azonban, úgy tűnik, megszaporodtak a nézőtéren a várakozásukban csalódott értetlenek, akiknél a dráma humorára szorítkozó befogadás szintje, most már nem éri el n művel való egyetértést jelző „tetszési küszöböt". Vajon igaza van-e a kritikának, amely - tekintetét a jövendő szín-háztörténetre függesztve - nagyvonalúan elnéz e probléma felett?

A hatodik - és a legelső

Örkénynek már sikerült az, ami Molnár Ferenc óta senkinek - magyarul írt, magyar ihletből született drámáinak polgárjogot szerezni a világ színpadain
amikor még fennen hirdette: alkalmi drámaíróként szereplő epikus. (Lásd az *Időrendben* Örkény-sorozat *Színművek* kötetének a fülre szorult, szellemes ars poeticáját.) Színpadi kalandozásainak igazolására a *Tóték* és a *Macskajáték* szerzője a közbenjárókra és a körülményekre hivatkozott - és mi sokáig elhittük neki. Elhittük azt is, hogy bár kikerülhetetlen műfaja a novella, időn-ként a társadalmi ösztönzés és igény találkozik írói szándékaival, és olyankor hajlandó színpadra emelni, szerepekre bontani kisregényeit, amelyek azután - hála a bennük eredendően meglevő drámai magnak - valamilyen módon drámává, komédiává, illetve legfőképpen tragikomédiává teljesednek. Csak a pályakép összefüggéseit latolgatva vetődött fel: vajon hogy alakult volna ez az írói út, Örkény és Thália viszonya, ha a múzsa már 1947-ben elfogadja a hadifogságból hazatérő író legelső fel-kínálkozását, ha a korabeli mércével mérve feltétlenül színpadot érdemlő *Voronyezs* valóban színpadra is kerül, Ezen elmélkedni ma már épp annyira történelmietlen lenne, mint a *Tóték* és *a Macskajáték* később választott., kockázatmentesebb színpadra vezető kerülőútját bírálni. Az ilyenfajta, a filológiai oknyomozás tényanyagát találgatássá oldó okoskodás - sehová sem vezet.

Két dráma és egy drámai adaptáció hazai és világsikere azonban mégis meg-felelő ösztönzőnek bizonyult, felbátorította Örkényben a drámaírót. Lehetővé tette számára, hogy azt, ami színpadra kívánkozik, rögtön színpadra is szerkessze, és az epikus kísérleti stádiumot, sőt az előzetes publikáció terepelőkészítő tevékenységét is mellőzve, rögtön előadásra ajánlja. Ha Örkény nem mondta volna, akkor is nyilvánvaló lenne, hogy része van ebben az író és a Víg-színház évek alatt kialakult, ihlető munkakapcsolatának, Várkonyi Zoltán személyes szuggesztivitásának.

De a legfontosabb szerepe a gondolatokat ütköztető témának van, amely más írói megközelítésben immáron feldolgozhatatlan.

Kis híján - drámának is az.

Arccal a vasút felé - de hogyan?

A Vérrokonok szereplőinek - fiataloknak, öregeknek, nőknek, férfiaknak két közös vonásuk van. Az első, és már a színlapon szembetűnő, hogy valamennyien Bokor névre hallgatnak. Névrokonok csupán, és mégis vérrokonok: mindenfajta családi köteléknél szorosab-

ban összefűzi őket a Bokor-sors. Hogy valamennyien a vasútról, a vasútból, a vasútnak és a vasútért élnek. „A vas-út, a »nagy ügy«, szenvedélyük fókusza, életük értelme. Állandóan róla beszélnek, őérte élnek, halnak, s ha kivételesen valami egyebet csinálnak - kemény-tojást esznek vagy vörös bort isznak, azt is csak a vasút érdekében teszik" - mondja róluk a szerző, aki egyébként drámája tanúsága szerint maga is a Bokor családba tartozik.

Az eddigi drámaelemzések fókuszában az Örkény teremtette vasút fogalma állott. Természetesen mindenki egyetértett a szerzővel abban, hogy „Maga a vasút persze csak példázat, egy általános érvényű fogalom, mely mindent jelenthet, amire (minálunk) felteszi valaki az életét, a hazán kezdve, a valláson és a politikai eszméken keresztül a labdarúgásig meg az ultizásig." De azért mégis, makacsul boncolgattuk, milyen szenvedély drámáját írta meg Örkény István. Mert való igaz, hogy a vas-út színpadi képletébe tetszés szerint behelyettesíthető bármilyen más szenvedély. (Hiszen a színpadon, az író utasítása szerint, még egy vasutassapka, egy szemafór sem jelzi, hogy vasutasokról lenne szó...) De próbálkozzunk csak meg a „behelyettesítéssel", menten világossá válik, hogy itt *nem az* ultizás drámájáról, szenvedélyéről van szó. Igaz, láttunk mi már színpadra emelt pókerpartit is - ki ne emlékezne Csurka drámájára, *a Ki lesz a bálanyára* -, de akkor is tudtuk, hogy nem a bankot robbantó forintok sorsa a tét. A vasút Örkénynél ugyanolyan jelkép, mint Csurkánál a póker. De akár a vas-út, akár a kártya szenvedélye fűti a hősöket: sorsuk és igazságuk megítéléséhez meg kell szereznünk a drámai kulcsokat. És a megfejtés szükségszerűen együtt jár a differenciálással. Mert valóban sokféle szenvedély létezik égen és földön, amelyre emberi életek tétetnek fel, de ezek között sem az író, sem a néző nem tehet egyenlőségjelet. Örkény egyébként már korábbi írásaiban is elvégezte a szenvedélyek minősítését, és soha nem titkolta, *hogy* minden szenvedélyek közül a legizgalmasabbnak azt a felemelő és porba sújtó, húsba vágó megszállottságot érzi, amit nagy szóval történelemformálásnak, a mindennapi beszédben a teljes élet vállalásának nevezünk. Örkény vasutasai ennek a legmagasabb rendű szenvedélynek a rabjai, akik - éljenek bár a legelvontabb mágneses érzelmi erőtérben - valójában mégis *itt* és *most* vitáznak. És akik jobbára éppen azért tartoznak a Bokorok nagy családjába, mert vállalták - lelkesen vagy kiábrándultan, töretlenül vagy csontig megtörve, racionális érvek birtokában vagy irracionális belső kény-szerből - a vasút szolgálatát. A teljes életet - és a történelmet. Ezért tartom *a Vérrokonokat az* utóbbi évek legközéletibb és legközérdekűbb drámájának. Mert rólunk és helyettünk szól, akik Bokorok vagyunk mindahányan, mint Örkény hősei, és mint ő maga is. Aki vallja, hogy a Bokorok mindig tudják: van valami, ami fontosabb az egyes ember sorsánál. De azért persze az egyes ember sorsa felett sem lehet „történelmi nagyvonalúsággal" napirendre térni. Aki Bokor, az azt is tudja, hogy Bokornak lenni nem mindig olyan nagyon jó. De aki beleszületett a Bokor családba, az Bokor marad - mert nem lehet más.

A Bokor család tagjai a cselekmény sodrában vérrokonokká válnak ugyan, de alapjában mégiscsak - névrokonok. A régmúltból nosztalgikus emlékeket őrző hálokocsi-kalauzt a névrokonságon és a vasutasöntudaton túl, vajmi kevés köti a spiclilelkületű háromszoros vas-utasözvegyhez, akivel egy nemzedékből, de nem egy bokorból valók. A dráma szereposztása szerint Bokornak tekintendő az is, aki Bokorhoz kötötte az éle-tét. Mint például Bokor Miklósné, azaz Mimi, aki a darabban is, az életben is elsősorban anya és feleség, másodsorban pedig - a tárgyak rabja. Egy nemzedék és egy világ választja el tőle egy-szülött lányát, Juditot, aki a színlap szerint „szintén Bokor", és aki az élet teljességét, tartalmát keresi, történetesen és természetesen - a vasútnál. Judit, miközben arról ábrándozik, hogy peron-jegy-kibocsátó automatából előlép a vasúti tájékoztatás munkatársává, *egy* vészes vérszegénységben szenvedő Bokor életének meghosszabbítására megszervezi a Bokorok véradó mozgalmát. A véradók között akad, aki önzetlenül ajánlja fel vérét a nyugdíjas hálókocsi-kalauznak - mert ő a beteg Bokor -, és van, aki puszta érdekből és számításból segít. Mert a Bokorok is többfélék. Van köztük, aki ragaszkodik az élethez, és van, aki csak a fizikai megsemmisülés küszöbén ismeri fel az élet értékét és pótolhatatlanságát, mint Bokor Pál.

Egyébként, aki igazán Bokor, annak az élet valamiképpen a vasutat jelenti: vasutasemlékeket, vasutasálmokat. Sőt: a vasút tudományát is. Á vasúti tudományok megszállottjának, Bokor Péternek, a vasút látszólag biztos állást jelentene, s talán még karriert is. De valójában, aki közelebbről ismeri a fiút, az megérti, hogy a vasút - számára élet-cél, sőt küldetés. Hiszen ő nemcsak szolgálni, de megmenteni hivatott a vas-utat. Bokor Péterné ezalatt egy kis vas-utasról ábrándozik: az élet folytatását jelentő anyaságról. Örkény azt is látja, hogy a szenvedély közössége önmagában még nem teremt automatikusan érdek-közösséget a Bokorok nagy családjában. Igaz, valamennyien - arccal a vasút felé fordulnak. De ahány ember, annyi arc...

Örkény, ha úgy akarná, mesteri realista portrét festhetne, mintázhatna ezekről az arcokról, hiszen a lelkükbe, veséjükbe lát. Leleplezhetné a maszkok mögé szorult gondolatokat, követhetné legapróbb rezdüléseiket. Mégis, mintha kő-be faragná az arcokat: mindegyiknek a leglényegét érzékelteti csak. Társadalmi típusokat mutat fel, akik életük legkülönbözőbb helyzeteiben egy-egy általuk képviselt (és számunkra is ismerős) embercsoport törvényeit követik. Örkény sem magatartásukat, sem sorsukat nem idealizálja. Megmutatja, hogy a hóban, fagyban, forróságban végzett vasúti szolgálat - kockázatot is jelent. Nemcsak azért, mert a vasútról le is lehet maradni, mert a vasúti szerencsétlenségeknek többnyire vasutasáldozatai is vannak, hanem mert a vasút alkalmazottainak nemcsak a munkaerejét, de az álmait, idegeit, a hitét is követeli. És még így is előfordul, hogy a váltőőröket elgázolja a vonat, és a zászlólengetőket időn-ként fejbe verik a zászlórúddal.

Bokor Miklós, a család leglelkesebb és legöntudatosabb vasutas tagja, a dráma forrpontján, megrázó monológban adja elő a maga történelmi életrajzát. Ebből ismerjük meg annak a végzetes szilveszter éjszakának a történetét, amelyen nulla óra öt perckor, néhány perccel a borsai személy menetrendszerű indulása után, elszabadult egy vezető nélkül maradt teherszerelvény. Amikor a vonat fenyegetően elindult a lejtős pályán, az illetékesek hanyatt-homlok riadóztatták az egész vonalszakaszt. De csak Bokor Miklós próbálkozott meg a katasztrófa elhárításával. Alvó kislányát az asszonyra bízta, fejébe csapta a vasutassapkát, fáklyát ragadott, és latolgatás nélkül kirohant a hóba, köd-be, szélfúvásba, a sínek közé, a nyílt pályára, hogy megállítsa, feltartóztassa a borsai személyt. A vasútért tette? Bokor-nyelven szólva, ez lenne a legké-

zenfekvőbb válasz. De Örkény még ennél is pontosabban fogalmaz, amikor azt mondatja hősével: „Vagy kétszáz ember hal meg, vagy csak egy." És Bokor Miklós azon az éjszakán szerencsésen elkerülte a halált. De amit később átélt, nem sokkal volt jobb a megsemmisülésnél. Mert Bokor létére alaptalan, nevetséges vádakkal illették, hogy ellopott egy (egyébként nem is létező) személyvonatot a borsai rakodón, és egy másik Bokor terhelő tanúzása után, végül még beismerő vallomást is tett. Az ítélet után hordárként szolgálta tovább a vasutat, mindaddig, amíg felsőbb határozatra újra el nem ismerték vasutashűségét. Es most újra fontos, felelősségteljes őrhelyen őrlődik. Nem csoda, hogy feleségéből, Mimiből néha kirobban az elkeseredés, a panasz az életük felett uralkodó „lármás, füstöt okádó, dühöngő sátánfajzat" ellen, és ő az, aki asszonyi hűségében, férjéért ab gódva, már-már kész lenne arra is, hogy foggal-körömmel kitépje társát abból az „átokból, varázslatból, eszeveszettségből, aminek vasút a neve". De azután a Bokor-lét, a Bokor-vér még Mimi asszony lázadozó Bokor-tudatát is megzabolázza, és minden szertelen kitörését töredelmes bűnbánat követi. Mert annyira Bokor azért ő is van, hogy tudja - a vasút varázslatát nem lehet közömbösíteni.

A szenvedélyről szól Örkény drámája? Arról is, természetesen. Mert ha egy író egyéni és kollektív önvizsgálatra vállalkozik, mint Örkény, elkerülhetetlen, hogy az egész életét betöltő és felőrlő elkötelezettségről, a közösséghez való viszonyáról ne valljon. Nyilvánvalóan lírikusként is megtenné ugyanezt. De Örkény drámaíró, aki nem elégedhet meg hőseinek a vasút iránti hűségnyilatkozatával, nem szorítkozhat a hőseivel együtt vállalt szenvedély statikus fel-mutatására *vagy* akár felmagasztalására, hanem mozgásában-működésében kell vizsgálnia. Végsőkig élezett konfliktushelyzetekben figyeli meg: mire képes (és mire képtelen) ez az egyéniséget teremtő és őrlő, kollektív szenvedély. Ilyen történelmileg ismerős szituációt élt át Bokor Miklós élete idézett sorsfordulóin, de hasonló értékű döntésekre kényszeríti az író a többieket is. Kisebb formátumú jellemeknek a próbatétele is kisszerűbb, de sokszor éppen ezek a groteszk és kicsiny helyzetek a legleleplezőbbek. És gyakran éppen a komikum válik vérfagyasztóvá.

A fiatalabb vasutasnemzedék képviselőjének, Bokor Péternek, maga Bokor Miklós teszi fel a hamletinek szánt kérdést: „Szereti maga a vasutat?" A dialógus sodrában könnyű lenne erre lelkes igennel válaszolni. Bokor Pétert mégis megdöbbenti a kérdés. Mert ő már azt is tudja, hogy lenni vagy nem lenni - kényszerítő szükségesség. Szeretni - csak lehetőség. És Bokor Miklós kérdésére nem igennel vagy nemmel, hanem tettekkel kell felelni. Vállalni a vasutat, a vasutaslét minden társa-dalmi és történelmi konzekvenciájával együtt.

Örkény realizmusa - amelyről éppen a dráma abszurd közegében nem lehet *nem* szólni - ezeknek a történelmi „velejáróknak" felidézésében is megnyilatkozik. Írói bátorsága azonban nem reked meg ezeken a kritikus pontokon, ha-nem továbblép a nemzeti önkritika még neuralgikusabb mezőire. Oda, ahol esetenként már leáll a vasúti forgalom, és az utasoknak gyalog, autón vagy repülőn kell célhoz jutni, de akiben vasutas-szív dobog, az mégis „szerencsés utazást" kíván. Mert Örkény hőseinek állásfoglalásából, sorsából talán a legfontosabb és legidőszerűbb tanulság az, hogy a vasutat nem elég szavakkal, látványos gesztusokkal szeretni. A szenvedély aranyfedezetét a tetteknek, sőt - horribile dictu - a józan mérlegelést sem nélkülöző tudásnak kellene biztosítani. Mert nagy dolog az, ha valaki Bokor-szívvel, fáklyát lengetve, megpróbálja feltartóztatni a katasztrófába rohanó borsai személyt, ám Bokornak lenni azt is jelenti, hogy a vasutas a maga őrhelyén folyamatosan és módszeresen felkészül mindenfajta hiba és katasztrófa elhárítására. A csúcsforgalom lebonyolítására és a rothadó kelkáposztarakomány szabályszerű megsemmisítésére. Mint ahogy Bokor Péter tenné, ha valóban bíznának benne, ha módot és lehetőséget kapna a cselekvésre.

Örkény a darab költőien megírt invokációjában - jobb híján így kell hogy nevezzem az expozíciót és a szereplők eposzi seregszemléjét is megelőző, hangulatteremtő szerzői utasítást - félreérthetetlenül meg is fogalmazza, hogy még a hazaszeretet szenvedélyének hő-foka sem örök érvényű. Hogy igenis függ az időtől, a történelmi klímától. Es korunk nem kedvez a lángolva-lobogásnak, a Bokor Miklósok hősies gesz-tusainak, még akkor sem, ha minálunk jobbára csak ennek van hagyománya. Örkény a bevezetőben - de voltakép pen a drámában nem - élesen szembeállítja a hitükért megszenvedő, gesztusokban hős Bokorokat a kijózanító igazság fontolva haladó képviselőivel. Pedig elképzelhető, hogy ha ezt megteszi, ha akcióban vívják meg Örkény hősei a maguk életfelfogásának csatáját, még erőteljesebb és szuggesztívebb lenne a polémia. De ha erről le is mond a szerző, a történelmileg érvényes magatartások alternatíváját szinte minden-ki másnál világosabban rajzolja meg, és a továbbiakban ránk bízza a döntést.

Ezt is ránk bízza, mint még sok mindent ebben a drámában. A vasút jel-képének konkretizálását, a felvonultatott és élesen exponált Bokor-portrék kiértékelését. A következtetések levonását. Örkény felnőtt drámaíró, aki fel-nőtteknek ír. Jobbára olyanoknak, akik maguk is kijárták már a vasutasiskolát, és sokan kiállták közülük a vasutassors próbáját is.

Az önvizsgálat eszközei és a közönség

Örkény ellenállhatatlan szuggesztivitású jellemábrázolásának dicsérete kritikai közhelynek számít. Örkényről minden olvasója tudja, hogy mestere a figurák felvillantásának. Művésze annak, hogy egy egyperces töredékében, másodpercek alatt pőrére vetkőztesse, meg is röntgenezze hőseit, belülről megértve és meg-értetve magatartásukat, ugyanakkor távlatot teremtve minősítse is őket. Ha *a* Vérrokonokban Örkény lemondott a maga jellemábrázoló fegyverzetének jelentős részéről - elsősorban a pszichológiáról, másodsorban a jellemek történetiségéről -, ha oly módon beszélteti hőseit, hogy azok teljes emberi arculatából csak egyetlen vonás, a bokorság rajzolódjék ki, ez csak tudatos írói meg-gondolás eredménye lehet. Ez azt jelenti, hogy ebben az esetben Örkény számára semmi más nem volt annyira fontos, mint hőseinek a vasúthoz való viszonya. Ami pedig mellékes, arról a drámai szerkezet nagy részében le tudott mondani. A többi között még a drámai cselekményről is. Nyilvánvaló, hogy Örkénynek a választott probléma hagyományos feldolgozásához - drámához, tragédiához, komédiához *vagy szatírához* is -- minden eszköz rendelkezésére állott. Méghozzá nem elvben, tehetsége raktárában, hanem egészen konkrétan, *a Vérrokonok* koncepciójának kialakítása során. A darab szövegéből könnyűszerrel kibontható egész sor, gondolatban megszerkesztett drámai

lehetőség és történet - elvetése. (Bokor Pál hálókocsi-kalauz későn fellobbant életösztönéről, az élet meghosszabbításának áráról szólhatna az első, Bokor Miklós történelmi katarzisáról a második dráma. A harmadik, talán legizgalmasabb, nemzedéki vitadrámában Bokor Miklós és Bokor Péter mérkőzhetnének. És ebben a felsorolásban még nem is szerepel a szeretet kalodájában vergődő Mimi-Berenice fenyegető tragédiája, az automatasors elől futó Judit komédiája, és az a rengeteg Bokor-sztori, aminek kitalálására csak Örkény képes.

Ha *a Vérrokonok* írásakor mindezekről - egyenként - lemondott, azt csak azért tette, mert a felvetett drámai kérdésekre együtt és általános érvénnyel kívánt válaszolni. Mert ezúttal nem hősei egyéni sorsát, választását, hanem a döntéseik mögött álló társadalmi erők eredőjét kívánta elemezni. A kritika általában szabálytalan drámaként írta körül *a Vérrokonok* műfaját, s való igaz, hogy Örkény a maga szabályait követi csak. De vajon *a* Macskajátékban miféle drámai, dramaturgiai szabály uralkodott, ha nem az, amelyet Örkény terem-tett? Egyszeri törvények szabták meg a *Pisti a vérzivatarban* drámai rendjét is. Major Ottó szerint *a Vérrokonok* az első abszurd dráma, amely hazai nagyszínpadra került. Nézetem szerint a *Vérrokonok* abszurd drámának is majdnem annyira szabálytalan, mint realista műnek. Bár gondolati, írói elemeiben, fogalmi nyelvében és egyes színpadi jeleneteiben valóban emlékeztet *a Godot*-ra, drámai szövetében és szövegében Örkény műve sokkal konkrétabb az ab-szurdoknál. Igaz, hogy hősei nem valóságos térben, hanem Örkény szerint „megszállottságuk mágneses erőterében" mozognak, de ennek az erőtérnek társa-dalmi koordinátái nemcsak a szereplők, a nézők szemében is adottak.

Az amerikai színházi életet tanulmányozva, meglepett, hogy mennyire leáldozott a világ túlsó részén az avantgarde, az abszurd dráma napja. A klasszicizálódott abszurd drámának szinte nincs is élő, eleven hajtása, a közönség és a színházak érdeklődése a leghagyományosabb naturalizmus, a konvencionális, de olykor igaz emberi tartalmak kifejezésére hivatott kisrealizmus felé fordult. Hazai színpadon, ha tapasztaltuk is az ezzel rokon tendenciák megizmosodását - például Kertész Ákos drámai világában -, mintha most született volna meg a drámaírói élmények elvontabb általánosításának igénye. Örkény drámaírói útja, Hernádi Gyula példája, a paraboladrámák divatja legalábbis erre vall.

A közönség azonban nálunk nem járta ki az abszurdok iskoláját. Egy rövid, de világosan körülhatárolható világszín-házi periódus az alkotók oldaláról könnyebben áthidalható, mint a közönség részéről. Az író, saját színpadi, szak-mai tapasztalatain túl, bizonyos mértékig a maga irodalmi élményanyagát is asszimilálhatja. A közönség nagyobb részének azonban hiányoznak a befogadást megkönnyítő előzmények. Egységes cselekmény hiányában, még aki élvezi a részleteket, az is nehezen vagy alig tudja követni a drámának a hősök sorsának mozaikjából, minidrámákból és vitamozzanatokból kialakított gondolat-menetét. Ezért lehet ugyan a közönséget hibáztatni, de igazságtalanul. Igazságtalanul, mert tájékozottságának fog-híjaiért sem maga felelős. Es mert az ünneprontás szándéka nélkül, de ki kell hogy mondjuk: Örkénynek magának is szigorúbb logikával kellett volna megszerkeszteni *a Vérrokonokat* ahhoz, hogy a premier planban zajló komédiánál lényegesebb drámai elemek is fontosságuknak megfelelő visszhangot váltsanak ki a nézőtéren is. Különösen a darab első felének szerkezete laza. A szereplők sokat ígérő és sokatmondó bemutatkozása után, mintha túlságosan előtérbe kerülnének a mentalitásukat megvilágító, de mégiscsak másodrendű fontosságú, humoros részletek és epizódok, amelyek párhuzamos hömpölygése aránytalanul sokáig késlelteti a főtéma exponálását. Igaz, hogy a néző örömmel elringatózik ezeken a hullámokon, élvezi a dialógusok ötletességét és ritmusát, és Örkény humora eleve kiszorít minden-fajta színpadi üresjáratot. Mégis félő, hogy bár a késleltetett szerkesztéssel Örkény egyre magasabbra csigázza néző i egy részének várakozását, más részével ugyanez alatt az idő alatt - elveszíti a kapcsolatot. Az a néző, akit az egységes drámai cselekmény nélkül szerkesztett darab gondolati felépítése és jellem-ábrázolásának sajátos mechanizmusa szükségszerűen megfoszt az érzelmi azonosulás megszokott élményétől, úgy érez-heti, hogy az epizódok rázúduló áradatában intellektuális állásfoglalásra sincs lehetősége. Igaz, *a Vérrokonok* első harmada után ez a konfliktus feloldódik, és a néző először csak belesodródik, az-után belekényszerül, végül gyönyörűségét leli a polémiában, és az előadás után még sokáig nem tud elszakadni az Örkény rámérte igazságoktól - ez azonban nem közömbösítheti az expozíció szerkesztésével kapcsolatos észrevételeinket. Nem valamiféle dramaturgiai szabály nevében kockáztattuk ezt meg, ha-nem a dráma szuggesztivitása, a lényeges és lényegtelen elemek még világosabb megkülönböztetése érdekében.

Líra és irónia - a dráma szolgálatában

Örkény korábbi, a realitáshoz szorosabban kötődő darabjainak ötletgazdag nyelvét többnyire a jellemábrázolás követelményei formálták. A lélektani hite-lesség, a helyzetek parancsa és logikája általában megszabta a hősök szókincsét, szófűzését, a dialógusok keretét és ritmusát is. Elmondhatjuk, hogy Örkény ezektől csak nagyon ritkán, mint-egy színpadi kivételként - a drámák szatirikus motívumaiban vagy a hősök írott-idézett megnyilatkozásaiban - tért el. *A Vérrokonok* elvontabb erőtere viszont lényegében felmenti az írót a valószerűség ilyenfajta megkötései alól. A kifejezés hétköznapi hitelességének, az esetlegességnek és a valószínűségnek biztonsági övét levetve Örkény retorikája és nyelvi fantáziája is meglódul, felszárnyal, új magaslatokat ér el. De hozzá kell ehhez tennünk, hogy ez a meg-emelt, feldúsított színpadi nyelv soha, egyetlen mondat vagy hasonlat erejéig sem szakad el a nyelvi jellemzés tágabb érvényű követelményeitől. Példaként hadd hivatkozzunk Bokor Judit egy a dráma menetében nem is kulcsfontosságú, költőiségében mégis megragadó esőköszöntő monológjára. Itt a „vonuló felhők morzejeleinek felfedezését" olyan természetességgel követi a „vízcseppektől félő felnőttek" és a „jelen időt egyes szám első személyben végigélő fiatalok" világának, szemléletének szembeállítása, hogy fel sem ötlik bennünk: nincs olyan vasutaslány, aki ezt így meg tudná fogalmazni. Hiszen Örkény hősnője itt pontosan azt mondja el és pontosan úgy, ahogy benne él, s ahogy szíve szerint fogalmazná. Örkény csak szegényes szókincsének esetlegességétől fosztja őt meg, amikor nemzedékének mértékadó gondolataiban, életigenlésében hiteles szócsövévé teszi.

A kivívott nyelvi szabadság ugyan-akkor Örkény színpadán nem jelent semmiféle elvontságot. Ellenkezőleg, Örkényből az emelkedett drámai dikciók éppen a költőt csalják elő, akinek legszembetűnőbb erénye az érzékletesség. Az ötlet, amelyről Örkény egypercesei kapcsán főként tematikai és mód-

Bokor Miklósné (Ruttkai Éva) gondját viseli a nyugdíjas hálókocsi-kalauz Bokor **Pálnak (Mensáros László)**

szertani vonatkozásban szoktunk szólni, itt elsősorban a teoretikus mondanivaló tárgyi megjelenítésében nyilatkozik meg. A szavakban színpadra idézett vasrúd és vajas kenyér, a keménytojás és a diófa itt tárgyi valóságában és jelképi tartalmában egyszerre szerepel.

A vasutasnyelv rideg és hivatalos prózaisága, ami mondatkígyóként képes egy igazság nyakára tekeredni, valósággal felszikrázik, amikor a Bokor Miklósok és Bokor Péterek vasutasszolidaritását, vasúton túli emberi hitvallását fejezi ki.

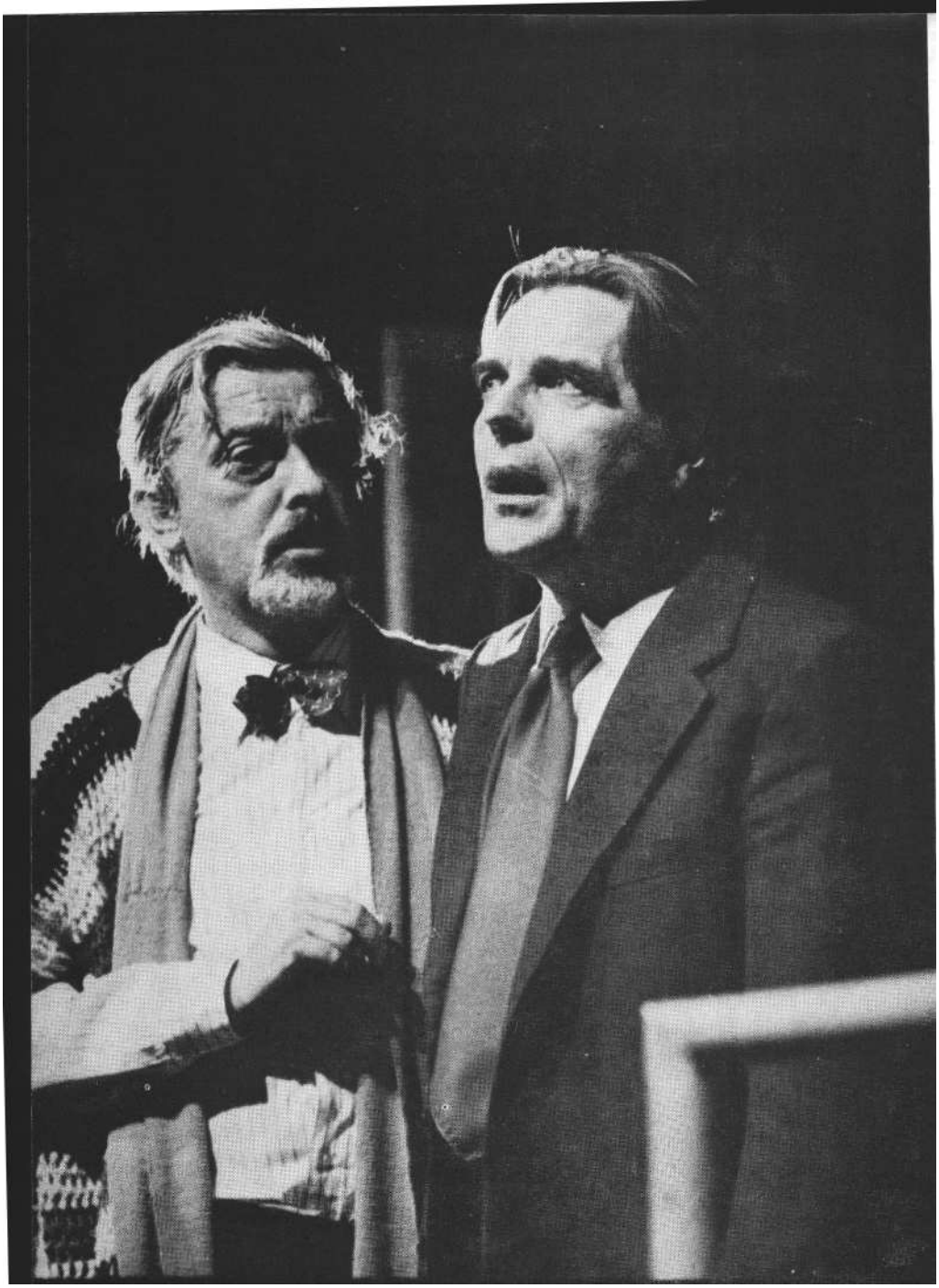
A mozaikszerkesztés, amely egyfelől megnehezíti a nézőnek a drámai sodrás követését, másfelől szokatlan nyelvi változatosságra is ihleti az írót, aki valóságos „stílusszaunával" kényezteti el a maga közönségét. A korábbi, a darab nyelvének költőiségét bizonyító idézetek jobbára a szereplők monológjaiból valók. A cselekményt szakaszokra tördelő dialógusok lüktető ritmusa ezek között jeges szózuhanynak tűnik. Veronka, Mi-mi, Miklós és Péter kvartettjében például Örkény éppen a felgyorsított ritmussal, a hirtelen vágásokkal pezsdíti fel a barátkozási jelenet vérkeringését.

Akárcsak az egypercesekben, a *Vérrokonokban* is megnyilatkozik Örkény ellenállhatatlan nyelvi humora, és a stílusba préselt iróniája is. „Istenem, milyen nagy a te vasutad ..." - sóhajtja Bokor Judit, és mi pontosan érzékeljük őszinte szavának komikumát és a humorosnak ható sóhajtás belső pátoszát is. Özvegy Bokorné nagy komolyan ismertetett leskelődési módszerét hallgatva, csak a szituáció félelmetessége árnyékolja be a kifejezés groteszkségét.

Várkonyi és a többiek

Akárcsak a drámát, a Várkonyi Zoltán rendezte előadást is szinte fenntartás nélküli tisztelgéssel fogadta a kritika. És az igazság az, hogy nincs is dicsérő jelző, amit sajnálnánk Várkonyitól, amikor Örkény István színpadáról van szó! Mert Várkonyi volt az, aki 1917-ben, a Művész Színház igazgatója-ként, vállalta volna *a Voronyezs* előadását, aki az eseményszámba menő szolnoki ősbemutatón fellelkesülve Pestre hozatta a *Macskajátékot,* színpadra vitte *A holtak hallgatását;* és Várkonyinak alighanem fontos szerepe volt *a Vérrokonok* megszületésében is. Örkényt a színpadhoz, a Vígszínházhoz kötni - színháztörténeti érdem.

A Vérrokonok színpadra állítása minden előző Örkény-dráma megrendezésénél bonyolultabb feladat. Ez talán már a drámaelemzés során is kiderült. Hagyomány nélkül való, és ugyanakkor hagyományteremtő, korszerű vállalkozásról van szó, amelyre Várkonyi nem sajnálta az energiát és a fantáziát. Ez utóbbi, paradox módon, elsősorban az elő-adás eszköztelenségében kell hogy megnyilvánuljon. A valóságos tér és idő nemcsak kötöttséget, támaszt is jelent. Hiszen a gondolatok és érzelmek erőterében a rendezőnek kizárólag színészi magatartással és mozgással, a szavak erejével kell kitöltenie a színpadi keretet. Várkonyi ezeken kívül egyetlen külsőséges (de teljesen helyénvaló) eszközhöz nyúl, amikor a szó valóságos értelmében tükröt tart a közönség elé. Fehér Miklós laboratóriumi sterilitású díszletének a tükrök alkotják egyetlen dekoratív elemét. A díszletek pótlására és a játék térbeni keretének megteremtésére hivatott sámlik inkább az ellenkező szerepet töltik be: meghatározott térbeli funkciójuknak megfelelően segítik a játékot, és ugyanakkor a törpe valóság pitiségét, a hétköznapiságot is közvetít k ebben az elvont környezetben. És ezzel



Bokor Pál (Mensáros László) **tanácsot ad az idegileg** kimerült Bokor **Miklósnak** (Tomanek Nándor)
(Iklády László felvételei)

az előadás tárgyi elemei szinte ki is merültek. Ami ezen túl látványban megfogalmazódik és testet ölt, ahhoz Várkonyi egyetlen nyersanyaga a színész. Ha azt mondjuk, hogy Várkonyi színészben gondolkodó rendező, azzal nem mondunk sokat. Az ő rendezőcentrikus színházának középpontjában, paradox módon, mindig és mindenkor a színész állott. De *a Vérrokonok* ezúttal nem az egyéni teljesítmények, alakítások drámája, hanem a kollektíváé. A rendezőtől az író azt várja, hogy együttesben gondolkodjék. Hiszen *a Vérrokonok* drámai szerkezete szinte teljesen nélkülözi a szerepek hierarchiáját. Helyette egy tabló bontakozik ki, amelynek minden alakja - főszereplő. Ezt ismerte fel Várkonyi Zoltán, amikor a kamaradráma különös, oratorikus előadásmód-ját összeegyeztette a tablóteremtés koreográfiájával. A tablók természetüket tekintve nyilvánvalóan statikusak. És mégis, a figurák itt megteremtett összhangjában és diszharmóniájában mozgás érződik, sokszor feszültség is. Amely legalább annyira drámai, mint amennyire humoros.

Ennek ellenére úgy érzem, hogy a színészvezetésben vagy talán a szerepek színészi minősítésében érződik egyfajta bizonytalanság. Sulyok Mária és Ruttkai Éva, Mensáros László és Tomanek Nándor kitűnő színészi teljesítményét csak azért nem méltatom részletesebben, mert tudom, ők valamennyien képességeik szintjén - tehát: kitűnően! - ám különösebb színészi erőfeszítés nélkül ábrázolták a Bokorokat. Meglepetést egyikük sem okozott. Legfeljebb csak Kútvölgyi Erzsébet, aki Judit szerepében máris méltó partnere volt az élvonalbelieknek. Az alakításoknak ezúttal inkább csak a szintje hozható közös nevezőre, nem pedig a stílusa. Meglehet, a sokhúrú drámai hangszer, a változatos színpadi szöveg ihlette a színészek eltérő játékmodorát, de az összehangolatlan sokszínűség még így is vitatható. S miért kellett Ruttkai Évának annyival konkrétabb, realistább Mimit játszani, mint Sulyok Máriának, aki a háromszoros vasutasözvegy groteszk figurájában már nem is egy embert, hanem egy szenvedélyt fogalmaz meg? A maga módján mindkét alakítás sokrétű, plasztikus, erőteljes. De mint-ha a hősök nem azonos színpadi nyelven beszélnének. Mensáros László, az egyetlen vendég a társulatban, épp annyira önmagát, illetve szerepét kínálja, mint az együttes többi tagjai. Bírálható-e ezért a színész? Nem feltétlenül. A rendezőnek kellett volna szigorúbban síkraszállni a Bokorok közös nyelvéért. Mert ebben az elvont, abszurd közegben voltaképpen azt mondhatjuk, hogy Halász Jutka realizmusa fantasztikusabbnak hatott, mint Tomanek Nándornak a mű szelleméhez következetesen hűséges ambivalenciája. És ha a drámán belüli szerepmegoldások között mégis differenciálásra kényszerülnénk, alighanem Tomanek Nándor kerülne az élre. Neki sikerült Bokor Miklós társa-dalmi és lélektani adottságain belül maradva absztrahálni a Bokor-lét sajátosságait, felmutatni egy magatartásképletet úgy, hogy az a maga konkrét, emberi tartalmával együtt formálódjék plasztikussá.

Az idei évad legjelentősebb bemutatójáról szóltunk, olyan drámáról, amely-nek felújítása esztendők múlva is indokolhatja az ősbemutató visszhangjának kontrollját. Nem az ünneprontás szándéka, de még nem is csak az Örkény István és Várkonyi Zoltán iránt érzett megbecsülés, hanem elsősorban a jövendő iránt érzett felelősség kötelezett rá, hogy kritikai észrevételeinket is megfogalmazzuk.

Örkény István: Vérrokonok (Pesti Színház)

Rendezte: Várkonyi Zoltán, *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Mensáros László, Tomanek Nándor, Ruttkai Éva, Tahi Tóth László, Halász Judit, Sulyok Mária, Kútvölgyi Erzsébet.

Egy orosz klasszikus drámát, egy mai szovjet kisregény-adaptációt és a fiatalon elhunyt Alekszandr Vampilov utolsó darabját mutatta be legutóbb három színházunk. Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála című keserű komédiája Kaposvárott kitűnő előadásban került színre. A Mikroszkóp Színpad Borisz Vasziljev: Iván hajója című kisregényének dramatizálásával folytatja a mai szovjet irodalmat bemutató sorozatát. A múlt nyáron történt című Csehov atmoszférájú Vampilov-drámát fiatal rendező, Nagy András László állította a Nemzeti Színház színpadára.

SZILÁDI JÁNOS

A szovjet jelen és az orosz múlt színpada

B. Vasziljev: Iván hajója

Nem a művek puszta cselekménybeli rokonsága idézte fel bennem a Mikroszkóp Színpad előadását nézve egy két évvel előbbi moszkvai színházi est emlékét, hanem az a mélyebb, tartalmasabb és fontosabb kapcsolat, amely a művekben ábrázolt társadalmi és emberi probléma azonosságában rejlik. Abban a szellemi, gondolati rokonságban, hogy Vasziljev *Iván hajója* című kisregénye (melyet, Hernádi László fordítását felhasználva, Komlós János alkalmazott színpadra) ugyanazt a társadalmi, emberi helyzetet ábrázolja, mint a Málaja Bronnaja színházban, Efrosz rendezésében játszott Dvoreckij-dráma, Az *idegen*.

Az idegen története Leningrádban játszódik, egy kombinátban. Vasziljev kisregénye a Volgára kalauzol, a folyami vontatók világába. Cseskov, Dvoreckij hőse, idegenként kerül a kombinátba, Szergej is messziről jött, ismeretlen a helybeliek előtt. Cseskov új módszereket vezet be a kombinátba, kemény küzdelemben legyűri az ott uralkodó, még a blokád idejéből származó - jobb híján nevezzük így - patriarchálisan meg-értő, elnéző, a hóközi mulasztásokat hó-végi hajrákkal jóvátenni próbáló légkört (és képviselőit), és egy racionálisan szervezett termelési rendszert valósít meg. Szergej nem kevesebbet akar: ő is a korszerű munkaszervezésre törekszik, s bár képzett is, okos is, tud és akar is dolgozni - mégis kudarcot vall. Miért? Azért, ami Cseskov és Szergej közt a különbség. Cseskov a korszerű munka-szervezést az emberekért csinálja (még akkor is, ha azok egy része egyáltalán nem, egy másik része csak jó sokára ismeri ezt fel), Szergej viszont a korszerűbb módszerekkel együtt egy embertelenebb szemléletet is képvisel.

És itt válik fontossá a két mű rokonsága.

Azzal is, hogy egymást erősítve jelzik az ábrázoltak társadalmi, emberi fontosságát, és azzal is, hogy különbségükkel teljesebb, mondjuk így, totálisabb képet rajzolnak a felvetett problémáról, mint külön-külön.

A huszadik század utolsó harmadában járunk. Naponta olvassuk az újságokban, hogy a szocialista társadalomban (nálunk is, másutt is) az extenzív gazdasági fejlődés lehetőségei kimerültek, és szükségszerűvé vált az áttérés az intenzív szakaszra. Nemcsak szükségszerűvé vált, de már folyik is az áttérés. Harcban, küzdelemben, sikerrel és sikertelenséggel. Nagyobb eredményt hozón és káros, romboló mellékjelenségekkel. Úgy is, ahogy abban a bizonyos leningrádi kombinátban történt, és úgy is, ahogy a volgai vontatóknál végződött a kísérlet.

Kinek van igaza? Dvoreckij műve egyértelműbb képet állít elénk, Vasziljev bonyolultabbat. A gazdaságosabb, a korszerűbb munkavégzést Szergej képviseli, a nagyobb emberséget Iván. Ki mellé lehet és kell állni? A teljesebb igazságot Jelenka testesíti meg. Ő, akit embersége Ivánhoz - a megérzett, megértett, nagyobb tudás viszont Szergejhez köt. Szakítása Ivánnal, majd Szergej jel, egy emberi sors alakulásában jelzi a harmadik, a teljesebb út lehetőségét. Azt a lehetőséget, amely Iván emberségét és Szergej korszerű megoldásait képes egyesíteni.

Termelési drámák ezek? Nem. Nem a termelésről szólnak ezek a művek, ha-nem a szocialista társadalom építéséről és az építőkről, az emberekről. Gondolati újdonságuk is ebben rejlik. Abban, hogy felelős alkotói elkötelezettséggel vállalkoznak egy történelmileg új helyzet művészi feltárására, ábrázolására.

A művészet igazi feladata mindig is ez volt.

Egy színpad lehetőségei

A Mikroszkóp Színpad előadását Iglódi István rendezte. Egy szűkösen kicsi terem parányi színpada áll rendelkezésre a volgai történet újrateremtéséhez. Es a kísérlet, mint Ajtmatov vagy éppen Vasziljev másik művének esetében is, sikerrel jár. *A versenyló halála* és a *Csendesek a hajnalok* éppúgy elképzel-hetetlen és mégis megvalósítható ezen a tenyérnyi színpadon, mint *az Iván ha-jója* - csak ötlet, ötletes ravaszság és az előadás minden részletét gondosan tisztázó rendezői munka kell hozzá.

Olyan, amilyet Iglódi István rendezése képvisel.

A vontatóhajó fedélzete a játéktér, Ez a libikóka módra imbolygó, a hajó mozgását szinte „élethűn" érzékeltető deszkalap, amelyből csapóajtók vezetnek alá, pótolva, helyettesítve a színpadi járások hiányát, ugyanakkor egész sor egyéb színteret is képes elvont jelzés-ként megjeleníteni, úgy, hogy egyben ezek jó játékterek is. (A díszletet a rendező Iglódi István tervezte.)

A díszlet mellett a szituációk (például a viharok) hangulati megteremtését az ötletes fény- és hangeffektusok segítik. Elsősorban fényeffektusok. Az erős, lőtt sugarak, melyeket úgy szabdalnak darabokra, mintha egy filmszalag futna a rosszul beállított vetítőn, felbontják a színészek mozgását -- és drámai erővel érzékeltetik a folyamóriás tengerrel vetekedő viharát.

Ebben a rendezőileg hatásosan meg komponált térben kel életre a történet.

Iglódi István törekvése egyértelmű: hatásos, élményt adó, gondolatokat kiváltó módon színpadra állítani Iván, Szergej és Jelenka történetét. Nem gyengiti és nem erősíti egyik hőse igazát sem. Egyetért, elfogadja a mű gondolati summáját, mi több: azonosul vele, és feladatának a történet áttekinthetően tiszta, a hangsúlyokat gondosan mérlegelő s a nézőre a lehető legteljesebb hatást gyakorló előadás megteremtését vallja.

Vallja és teljesíti is - sikerrel. Az *Iván hajója* előadása az évad egyik rangos rendezői alkotása.

Volgai hajósok

Iván - Gera Zoltán játssza - háborút viselt ember, sánta, bottal járó. A hajó nem munkahelye, hanem az élete. Tisztességgel, becsületesen dolgozik, hős-tettre is képes (a viharban elszabadult, úsztatásra váró fát a folyón keresztbe állított hajójával ő tartóztatja fel), de a maga körén túl nemigen lát. A motor zabálja az olajat? Majd megjavítják, ha eljön az ideje. Hogy minden fuvar után vissza kell hajózni a kikötőbe - fölös-legesen - az újabb megbízásért? Ez a rend.

Gera Zoltán kimunkált alakítással jeleníti meg a figurát. A testi fogyatékosságot csak finoman jelzi, a kimért, amolyan medvésen döccenő mozgás, a gesztusok zártsága, a beszéd kemény tömörsége inkább eszköze, és ezzel mélyebb pontosabb képet ad hőséről, mintha állandóan bicegne.

Borisz Vasziljev: Iván hajója (Mikroszkóp Színpad). Szergej, az új másodkapitány (Csíkos Gábor) és Jelenka „matróz" (Jobba Gabi)

Szergej - Csíkos Gábor. Fiatalember, okos, robbanékony. Sikert akaró. S hogy ez a siker megszülessen, ahhoz nemcsak kétségkívül nagyobb tudását veti latba, de az elvtelen szövetségektől, módszerektől sem mindig riad vissza. Iván a maga életét éli, Szergej taktikázik. Támad és visszavonul, fölényeskedik és megalázkodik. Ezeket a színváltozásokat Csíkos Gábor játéka harmonikusan fogja össze. A célra, a karrierre összpontosít Szergej - ezt érzékelteti Csíkos alakítása -, és ez magyarázza pálfordulásait is.

Jelenkát Jobba Gabi kelti életre. Nagy darab, a kemény fizikai munkától edzett ember ez a Jelenka. Szereti Ivánt emberségéért, s talán nehéz sorsáért is. És aztán megszereti Szergejt. Megszereti, mert egy tágabb, teljesebb élet lehetőségét érzi meg benne. S amikor csalódik, elmegy.

Jobba Gabi Jelenkája asszonyos, nőies, annyira, hogy kapcsolata a férfiakkal természetes, magától értetődő, de csak oly mértékben, hogy egy pillanatra se legyen vitás: számára a férfi elsősorban szövetséges. Szövetséges arra a harcra, arra a küzdelemre, amit munkának, élet-nek hívunk, s ha ez a szövetség megsérül, elvész, akkor vele bukik az érzés, a szerelem is.

A már hagyománynak mondható kapcsolat a Mikroszkóp Színpad és a Huszonötödik Színház között e produkció esetén is folytatódott.

Nincs terünk részletesen foglalkozni Bilicsi Mária, Dőry Virág, Hőgye Zsuzsa, Kristóf Tibor, Lázár Kata, Molnár Péter és a többiek játékával. A mindannyiukat jogosan megillető elismerés mellett azt kell kiemelni, hogy a két színház közös vállalkozása nem egyszerűen a szép cél hasznos szövetségét jelenti, de feltétlenül gyümölcsöző a színészek számára is. Egy másfajta játék-stílus ébren tartása és fejlesztése minden ilyen alkalom. S ez az olyan határozott arcélű alkotói műhelyek számára, mint az említettek, a könnyen kövesedő rutin, a beszűkülés hatásos ellenszere.

Vampilov: A múlt nyáron történt

Mire megismertük a nevét - E. Fehér Pál hívta fel rá a figyelmet a Népsza-

Iván (Gera Zoltán), Jelenka (Jobba Gabi) és Kuzminyicsna (Lázár Kata)

badságban -, már nem élt: harmincöt éves korában halt meg egy vidámnak indult és tragikus végű csónakázás közben, a Bajkál-tavon. Pedig akkor köszöntött rá a siker. Moszkvában, Leningrádban játszották darabjait, és csak-hamar külföldön is. Az első magyar nyelvű bemutatót a Kassai Thália Szín-padon tartották, ahol *a Júniusi találkozás* című drámája került közönség elé. Budapesten korábban két szatirikus fel-hangú vígjátékát láthatták a nézők a Vígszínházban egy műsorban, *Angyali történetek* címmel.

A Nemzeti Színház most Vampilov művészetének másik oldalát fedezi fel: a gogoli szatírát nem formájában másoló, hanem belső tartalmát, az igazságot bátran, következetesen vállaló és kimondó vígjátékíró mellett, a Csehov életművét ugyancsak ilyen szuverén művészi önállósággal követő, az emberi sorsok tragikus útvesztőit művekbe sűrítő dráma-ír ót.

Második, egyben utolsó korszaka ez Vampilov művészetének. Az elsőben szatirikus vígjátékokat írt: olyanokat, amelyekben (és amelyekkel) a nagy előd., Gogol művészetének hatásával küzd, hogy azután a megszüntetve-megtartva egységének jegyében megtagadja és egyben meg is tartsa elődje és példaképe művészetének számos vonását. A második korszakot ugyanez a belső küzdelem jellemzi - Csehov jegyében. És a harmadik? A harmadik, a két alkotói periódus eredményeinek összegezése már csak feltételezés marad. Feltételezés, igen, de nem olyan, amit a puszta jó szándék állit erősítésként az egyetlen kötetet ki-tevő életmű mellé, hanem amit a művekből kiolvasható belső alkotói mozgások „továbbrajzolása" igazol.

Mint legutolsó drámájában, a most bemutatott A *múlt nyáron* történtben is. Kis szibériai faluban vagyunk, s ez az eldugott hely, valahol a tajgában, három embertípus találkozóhelye. Itt van Jeremejev, a tajgai vadász, aki életével, sorsával tudósít a régi életmódról; akit elhagyott a lánya, aki hetven-éves múlt, és nincs papírja arról, hogy ötven évet dolgozott, s így nyugdíját sem tudja elintézni. Itt vannak a helybeliek. Valentyina, akit egy reménytelen szerelem tapaszt a faluhoz, amikor társai mind a városba menekültek a falu szürkesége elől. Itt van Gyorgacsev, az ács. Katona volt, harcolt, fogságba esett, majd megérte a tábor felszabadulását, és amikor azt hitte, végre mindennek vége - internálták. Jó tíz évvel a

Vampilov: **A** múlt nyáron történt (Nemzeti Színház). **Samanov** vizsgálóbíró (Sinkó László) udvarol a fiatal **pincérlánynak, Valentyinának** (Bodnár **Erika)**

háború után került haza, s addigra Anna, a felesége, fiút szült, valaki mástól. Itt van Mecsetkin, az újságolvasó, az egyedül élő, aki udvarolni szeretne valakinek, s aki újságokból tanult szólamok mögé rejti sikerületlen életét. És itt vannak a városból jöttek: Zina, a patikusnő, akit egy zátonyra futott *házas*ság döbbenete sodort a faluba, Samanov vizsgálóbíró, aki belenyugodni lát-szik abba, hogy az igazság helyett a nagyobb hatalom irányítja az igazságszolgáltatást.

Részletezőn szóltunk a szereplőkről, mert a szokottabb - és elmondhatóbb - drámai eseménysor helyett az ő sorsuk villanása a dráma eseménytörténete. Az, hogy Jeremejev emberi tragédiája mellett ott áll Gyorgacsev és Anna drámai konfliktusa. Az, hogy Gyorgacsev nem bír ránézni a „fattyúra", s hogy a fiú emberileg beleroppan ebbe a helyzetbe; hogy vad, erőszakos lesz, aki társat akar, reményt a reménytelenséghez, s mert Valentyina nem viszonozza érzelmeit, leteperi, megerőszakolja, mert azt hiszi, akkor az lesz, amit ő akar. Nem az lesz. Valentyina elindul, elmegy. Talán halni indul a folyóra, mint századokon át a megszégyenített, meggyalázott lányok tették, talán a városba megy, új életet kezdeni ... Nem tudjuk. Mi csak a tragédiát ismerjük, és azt, hogy Valentyina tragédiája talán megment egy másik embert: Samanovot. Samanov a városban élt, s amikor az egyik helybeli hatalmasság fia elgázolt egy embert, nem nyugodott bele a felmentésbe. Nyomozott és bizonyított. Falura helyezték, s bár annyit elért,

hogy bíróság elé került *az ügy*, cinikusság telepszik rá, az „én egyszer meg-próbáltam" minden-felmentése. Idézést kapott a tárgyalásra. Most talán elmegy...

Vampilov drámaíró művészetét - s erre *A múlt nyáron történt* éppúgy példa lehet, mint a Vígszínházban játszott két egyfelvonásos - mély valóságismeret és költői játékosság, Elbert János megfogalmazásával élve, „a valóság feletti könnyű lebegés jellemzi".

Realista művészet Vampilové, de a realizmusnak nem abból az ágából szár-mazó, amelyik a naturalizmussal tart ro-konságot (s melyet oly drasztikusan kér-dőjelezett meg a személyi kultusz kor-szakának kulturális politikája), hanem abból a másik ágból ered, melyet a költői lebegés, a szimbólumok gyakori használata jellemez. Az, melyet Csehov mellett Bulgakov neve és művészete fémjelez az orosz-szovjet irodalomban.

A múlt nyáron történt - ha valóban őszinték akarunk lenni, akkor nem ke-rülhetjük meg a kérdést - nem felhőt-len játék. Elrontott, félresiklott emberi sorsok tárulkoznak fel előttünk a játék két órájában. A régi élet törései érnek bele a mába (Jeremejev), a tegnap torzulásai hullámozzák be a jelent (Gyorgacsev és Anna) úgy is, hogy következményeibe még egy másik nemzedék is beleroppanhat (Páska), és harmadik-ként, ha sorszámozni lehet ezt egyáltalán, a jelen buktatói szűkítik a kört (Samanov). Nem pesszimizmus ez? Nem a problémák, a társadalmi és emberi kérdőjelek olyan erőszakolt tömörítése, mely ferdít, torzít? Nem. A szocialista művészetet nem a művekben ábrázolt kérdések jellemzik önmagukban, hanem az a viszony, ahogy az alkotó az élet-ben, a valóságban felfedezett - nevezzük így - élettényekhez viszonyul. A *múlt nyáron* történtben például az a *harc*, melyet a történet hősei vívnak ön-maguk szebb, emberi életéért. És ha Vampilov drámájának legmélyebb lényegét keressük, akkor az ez a harc. A történet hősei önmaguk szebb, teljesebb emberi életéért harcolnak - és ez a teljesebb élet egyben a társadalom, a szocializmus magasabb fokát is jelenti. Hogy nem könnyű ez a harc? Hogy a rossz utakra tévedők újabb tragédiákat okoznak? Igen, így van. Tenni mégsem lehet mást, mert a megoldás, az egyet-len megoldás a harc folytatása. Önmagunk, mások, mindenki érdekében.

A ház mögött kezdődik a tajga

Fiatal rendező, Nagy András László rendezte Vampilov művét a Nemzeti Színházban. És mindjárt tegyük hozzá: úgy, hogy a dráma egyéni rendezői értel-mezése mellé egy korszerű Csehov-in-terpretáción kidolgozott rendezői össz-művészet alkotóelemeit szövi bele az előadásba. A produkció művészi élménye így egy *majdnem* csehovi dráma, *majd-nem* csehovi előadása. Es ez a két *majd-nem* (bár azonosnak, ugyanazt jelentőnek tűnik a szó) Nagy András László rendezői megközelítésének legkritikusabb mozzanatát jelenti.

Vampilov, a drámáról szólva említettük, újabb alkotói korszakában Csehov művészete felé fordult. Nem utánzott, nem másolt, hanem önállóan, szuverén módon olvasztotta magába a nagy előd művészi eredményeit. A cselekményépítés, a konfliktuskibontás sajátos módja, a szimbólumok használata jelzi a legfeltűnőbben ezt a művészi rokonságot. Nagy András László rendezői megközelítésének éppen ez a kritikus pontja: a csehovi drámák kibontására alkalmas eszközökkel kísérli meg kibontani a művet. És ez nem sikerül. Nem is sikerülhet. *A múlt nyáron történt* mai dráma, és az a költőiség, el-vontság, az egész művet egyetlen szimbólumként értelmező előadás, amit a Nemzeti Színházban látunk, épp ezt a maiságot fedi el. Nemcsak elfedi, át is változtatja: a konkrét társadalmi drámából elvont, jelképes értelmű költői játékká. Sajnos, eközben a mű drámai izzása meghalványul, a történetből ki-bomló emberi sorsok szenvedélyessége pótolhatatlanul elvész.

Alapvetően azért a szakmai biztonság jellemzi Nagy András László rendezését. Hangsúlyeltolódások, könnyedebb megoldások (fűszerezve némi levegőt-len teatralitással) a „kimerevített" képekben, a kelepcébe csalt Valentyina kiáltozásának rendezőileg túlmozgatott bejelzésében és a produkció záróképében érződnek. A kabátot öltő, dús virágcsokrot ölelő Valentyina alakja, aki indul valahová, városba, halálba, nem tudjuk, a bezáródó ajtók s a kihunyó fények kiüresedő világában elválni lát-szik a játék egészétől: szentimentális, melodramatikus - holott a játék egésze, szerencsére, nem az.

A tajgai falu lakói

A színházi est főszerepe a Nemzeti Szín-ház új színésznőjéé, Bodnár Erikáé. Ami szépséget lát, ami reményt, szépet, em-berséget csak érez Vampilov, azt mind bőkezűn Valentyinának adja, ennek a tizennyolc éves, kamaszos vékonyságú, kamaszos szépségű lánynak, akinek ele-gendő hite, embersége van ahhoz, hogy vállaljon egy reménytelen szerelmet, hogy naponta újra és újra ápolja, ment-se kis kertjét, melyen minduntalan átgázolnak a türelmetlenek, a közönyösök, a szépet érezni, látni nem tudók. Bodnár Erika hittel, a finom rezdülések apró játékával és a kamaszos sutaság szögletességével, szégyenlősen piruló túlzásával vagy boldog önfeledtségével állítja elénk Valentyinát. A nyelvet öltő kamasz és a világot magában meg-élő, megszenvedő nő kettőssége adja Valentyina figurájának emberi báját, szépségét és fájdalmát - s ezt a kettősséget a *még* és *már* állandóan egy-másba játszó ellentétét Bodnár Erika következetesen és természetes ízekkel építi játékába, bár alkatilag nem illik hozzá a szerep.

Samanovot Sinkó László alakítja. Könnyű is, nehéz is ez a szerep. Könnyű - vagy mondjuk így: hálás? -, mert titka van, leleplezést érdemlő. És ettől nehéz is. Nehéz, mert álarcot hord - a cinikusságot, az „engem már nem érdekel semmi" hányavetiségét, s ezt úgy kell játékba fogalmazni, hogy veszélyessége érződjék inkább, mint megkövesedett ereje. Sinkó László játékában igyekszik megteremteni a kettő összhangját, nem mindig sikerrel.

Az elrontott életű Gyorgacsevet Sinkovits Imre játssza. Fiatalságát kettészelte a háború, férfikorát megnyomorította a személyi kultusz oktalan, jogtalan intézkedése: az internálás. Soha többé nem mutathatja meg, mi lehetett volna belőle. De azért nem panaszkodik. Vállalja az életet, úgy, ahogy van. Csak egyet nem tud elviselni: a „fattyút". A sok visszafogottságot, a már-már erőszakos szűkszavúságot Sinkovits a szem játékával, a nézés, a pillantás élénkségével, mozgékonyságával „árul-ja el". Jól, hatásosan, meggyőzőn.

Gyorgacsev felesége, Anna: Pápai Erzsi. Kemény akaratú asszony. Nem szájaló, nem pletykáló, kemény, mint a szikla. És mégis remegős, félős. A fiától fél az ura miatt, és az urától a fia miatt. Szeretné mindkettőt, de nem engedik. S mert neki is csak egy élete van - az urát választja. Nem előttünk kínlódja meg Anna a választás kényszerét, mi csak villanásokat látunk belőle, de Pápai Erzsi egy-egy mozdulatban, egy-

egy riadt arcrebbenésben a belső gyötrődés és küzdelem egészéről tudósít.

Mecsetkin: Tyll Attila. A szatirikus vígjátékíró jelentkezik Mecsetkin elrajzolt alakjában. Üres, és ürességét az újságokból kitanult szólamokkal leplező figura ez, de azért fontoskodó, pipiskedő. Tyll Attila mértéktartón rajzolja el hőse kisszerűségét. Nem annyira ellenszenvet kelt, mint inkább sajnálkozást - joggal.

Moór Mariann üde Zinája, Maróti Gábor makacs indulatú Páskája, Versényi László régi idők terhét hordó Jeremejevje és Raksányi Gellért mackós Pomigalovja voltak még az est szereplői.

A figurákat észrevétlenül is jellemző jelmezeket Vágó Nelly tervezte.

A játéktérként meglehetősen nehézkes, a Valentyina kiskertjének megoldásában pedig logikailag is utat vesztő díszletet Csányi Árpád tervezte.

Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála

Asztalok, a hivatali hatalom, a hivatali rang jelképei sorakoznak kettős sorban a Kaposvári Csiky Gergely Színház színpadán. Elöl a kicsik, mögöttük a nagyobbak, hátul, a színpad mélyén, ahol a két V alakban szűkülő sor összeér, áll a legnagyobb, a már nem is emberméretű asztal, és fölöttük - lábai, akár a ház falai - terpeszkedik a zsinórpadlás magasságáig nyújtózón, a díszes rajzolatú legeslegnagyobb, legeslegleghatalmasabb ... Asztal? Asztalok? Igen, asztalok ezek, ülni is lehet mellettük, enni vagy újságot olvasni, mint Antyioh Jelpigyiforovics ÖH, kerületi rendőrkapitány teszi. Vagy sétálni rajtuk, egyre felfelé emelkedve a váratlanul rászakadt hatalom lázálmában, mint Ivan Antonovics Raszpljujev, megbízott körzeti rendőrbiztos ...

Oroszországban vagyunk, alig túl a XIX. század közepén. S a feladat, amit Varravin tábornok úr személyes jóindulatából a két nem túlzottan magas rangú rendőrnek kell megoldania, nem is oly könnyű. Két halott biztos tudata és egy élő személy bizonytalansága uralkodik rajtuk. Szila Szilics Kopilov az egyik halott (papír van róla), Kandid Kasztrovics Tarelkin a másik, akit Raszpljujev maga is látott, sőt az elhantolásánál is jelen volt. De ki az élő? Épp ez a kérdés. A megkínzott rab hol Kopilovnak, hol Tarelkinnek vallja magát. Aki halott. márpedig ezek halottak, az nem él. Vámpírnak mondja az élőt Varravin, és annak hiszik a rendőrök is. Erősnek, hatalmasnak, félelmetesnek. S mert a vámpír az ő fogságukban van, úgy vélik, ők még erősebbek, még hatalmasabbak, még félelmetesebbek.

Anna, a teázó vezetője (Pápai Erzsi) és fia, Páska (Maróti Gábor) Vampilov színművében (Iklády László felvételei)

Az igazság egyszerűbb: Tarelkin, hogy hitelezői elől meneküljön, az elhunyt Kopilov maszkját ölti magára, és megrendezi saját temetését, hogy aztán a hivatali főnökétől, Varravin tábornoktól ellopott, kompromittáló iratokkal zsaroljon magának pénzszűkét nem ismerő életet. A terv majdnem sikerül. Csak éppen a kis gonosztevő nagy gaz-emberrel kerül össze: Varravin addig kutat az ellopott iratok ügyében, míg a halott Tarelkin földi nyomait faggatva gyanús lesz neki Kopilov. Es a gyanúsítást hamar követi a leleplezés. Így kerül Tarelkin börtönbe, s indul útjára az „igazságszolgáltatás", hogy a nagyobb gazember védelmében tevékenykedjen.

Tevékenykedik is. Abban is, a magáéban is. A kerületi rendőrkapitányság és Raszpljujev mindent megtesznek, hogy Varravin kérése teljesüljön - s hogy a maguk kis üzelmeit is lebonyolítsák. Az igazságszolgáltatás örve alatt letartóztatnak mindenkit, aki a környéken szálka volt a szemükben. Aki fizet, azt persze elengedik, aki nem, mert nincs miből adni, azt megverik, börtönbe zárják.

A végén, mondani se kellene talán, természetesen Varravin győz. A megkínzott, meggyötört Tarelkin, cserébe az életéért, átadja az iratokat. Az életét ez-

zel megmentette, a pénzt pedig, amiből majd megél, megszerzi valahogy.

Elvégre (bár sajnáljuk azért, ami vele történt) gazember ő is. Csak kisebb, gyengébb, védtelenebb.

És szerencséje sem volt.

Egy trilógia „életrajza"

1868-ban írta Szuhovo-Kobilin, *a Krecsinszkij házassága* és *Az ügy* után, a trilógia záródarabját, *a Tarelkin halálát* - s csak három évtized múlva, kurtítva, változtatva léphetett a nagyobb nyilvánosság elé művével, *a Képek a múltból* cenzúraenyhítő címmel.

Kalandos történet ez. A trilógiáé és a szerzőé egyaránt.

Szuhovo-Kobilin, akiről egyik méltatója azt írta, hogy „Betölti az űrt Gogol *Revizora* és Majakovszkij *Gőzfürdője* között", távolról sem írónak született. Az előkelő arisztokrata kora egyik ismert aranyifja volt. Életét egy váratlan fordulat változtatta meg: Párizsból hozott barátnőjét, röviddel szakításuk után, meggyilkolták, és a gyanú őrá terelődött. 18 52 novemberében letartóztatták, és ügyében a cár 1857 decemberében írta alá a felmentést. Ez az öt év, a többszöri bebörtönzés, a bürokrácia, a hivatali ügyintézés embertelenségének megismerése, a meghurcoltatás, a kiszolgáltatottság, a védtelenség dühe, fájdalma szakította fel Szuhovo-Kobilinben az addig rejtett forrást, és tette íróvá, gondolkodóvá.

S mert mást nem tehetett, megírta azt, ami vele történt.

Az életét írta, és benne a hivatalos cári Öroszországot.

A Krecsinszkij házassága még vígjáték, a mindent jóra fordítható remény tündöklésével. *Az ügy már* sötét világot idéz, ahol az előző mű hőseit a hivatali hatalom védtelen kiszolgáltatottjaiként látjuk viszont. „*Az ügy* - vallotta Szuhovo-Kobilin - az én testem és vérem, epémmel írtam. *Az ügy* az én bosszúm. Bosszút álltam ellenségeimen. - Gyűlölöm a hivatalnokokat." Ha Az *ügy a* gyűlölet drámája, akkor *a Tarelkin halála a* gyűlölet víziója. Itt már nem a részről, nem az egyes hivatalnokokról, hanem az egészről, a cári rendszerről van szó.

Arról a rendszerről, amelyben a nagyobb gazember felfalja a kisebbet (Az ügyben Varravin kisemmizi segítőjét, Tarelkint, aki tálcán *hozza* neki a „zsíros" ügyet), és amelyben az igazságszolgáltatás nem az igazságot, hanem az erősebb, a hatalmasabb gazembert védi.

Ezt a művet, amelyet Mejerhold két-

Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Az álruhás Varravin tábornok (Kun Vilmos) Raszpljujev rendőrnél (Vajda László szaglászik Tarelkin után (Fábián József felvétele)

szer is megrendezett, most mutatták be hazánkban először, a Kaposvári Csiky Gergely Színházban.

A húsdaráló és a cirkusz

A színház tünékeny világát mentő korabeli beszámoló szerint a Mejerhold rendezte 1922-es előadáson „a második és harmadik felvonásban a szín közepén óriási húsdaráló állt - abba gyömöszölték bele a kihallgatásra becitált tanúkat".

Nagyszerű, a megfoghatatlant tárgyiasító ötlet ez: egy hétköznapi használati tárgyat növeszt úgy túl (és eredeti funkcióját torzítja el), hogy a hatalom embertelen mechanizmusának döbbenetesen szemléletes megjelenítőjévé válik.

Komor István rendezése ugyanezt az élményt fogalmazza meg - más eszközökkel.

A cirkuszi játék pattogó, kavargó sürgésével indul az előadás. Varravin tábornok áll a legnagyobb asztalon, és ostorcsattogtatással kényszeríti a történet állatfejes maszkokat viselő szereplőit, hogy átugorjanak a hatalmas karikán. Ők pedig engedelmeskednek. Ki szorgalmasan, ki lustán, ki készséges fürgeséggel, ki kiutat kereső lusta cammogással, de mindenki átlép, átgurul, átbukfencezik a karikán ...

A játék elején a jelenet még jobbára önmagát adja, mélyebb tartalom nélkül - de ez a képsor zárja az előadást is, és akkor már sokatmondón. Egy gaz-ember irányítja ezt a világot. Az ő akaratát, érdekét szolgálja minden és mindenki.

Objektivizáló, a mű gondolati lényegét egyetlen szimbolikus erejű keretbe foglaló rendezői mozzanat ez. S ezt erősíti Komor István rendezésének másik megoldása, a nevetés. Az a nevetés, a jelenetek előtt felcsattanó gúnyos, fuldokló, már-már nem is emberi hörgés-kacaj, amely belülről, szubjektíven minősíti ezt a világot. Szuhovo-Kobilin ne-vetése? Övé, övé is, mindenkié, aki egyszer ennek a hatalomnak a karmai közé került ...

A mélyebb tartalmiságot közvetítő díszlet, s az ezzel szorosan harmonizáló, a bábfigurák karakterizáló jellegét hordozó jelmezek (a díszlet és a jelmez Pauer Gyula remek munkája), az elő-adást keretező cirkuszi jelenet és a gunyoros, hisztérikus kacaj képezi Komor István rendezésének azt az alapmotívum-rendszerét, melyre a gyors, pergő ritmusú előadás épül. Az az előadás, mely nem csupán egy pontosan végiggondolt (és előadásban megvalósított) rendezői értelmezés egyik figyelmet érdemlő példája az évadnak, de Komor István rendezői művészetének is egyik kiemelkedő alkotása.

Nemcsak azért, mert világos, áttekinthető, jól tagolt produkcióban teremti újra Tarelkin történetét, hanem mert szuverén művészisséggel képes tovább gazdagítani az eredeti művet. S ez a legtöbb, amit rendező tehet.

„Tréfás komédia két részben"

Ha a szereplők hosszú sorát nézzük, az az érzésünk, hogy ezt a darabot vidéken aligha, és Pesten sem könnyen lehet eljátszani. Melyik színház rendelkezik annyi férfiszínésszel - a szerepkövetelmény és a színészi adottság egyezéséről nem is szólva! -, hogy a darab kiosztható legyen. A kérdés költői: ön-magában hordja a választ. Mégis, Kaposvárott előadták a művet. És nem is akárhogy. Ha valaki vállalkozna rá, hogy az évad jelentős művészi teljesítményeit csokorba fogja - a *Tarelkin halála* kaposvári előadása méltán követelne helyet ebben a válogatott együttesben. Pedig a darab - a puszta formai meg-fontolások alapján - itt is kioszthatatlannak tűnik: Kaposvárott nincs annyi férfiszínész (véljük a bemutató hírét hallva), hogy ne újra azzal a kínos jelenséggel találkozzunk, amikor a szükségmegoldások sora billegteti a színházi est egészét.

Kaposvárott nem ez történt.

Nem azért, mert a társulat hirtelen megduplázódott, hanem mert egy olyan együttesjátékra alapozott produkcióval találkoztunk, ahol a rendező által nagyszerűen szervezett együttes teljesítmény (és a részvevők őszinte lelkesedése) semlegesíteni tudta az egyéni alakítások halványabb színeit.

Tarelkin és Kopilov kettős szerepében Szabó Kálmán a hagyományosabb értelmű komédia színeit villantotta fel, jól, ízesen teremtve meg a két figurát, de kicsit túlzottan beleragadva a szokványosabb realitásba. A lebegés, a groteszk, már-már túlzásokat is vállaló harsánysága hiányzott a játékából.

Kun Vilmos Polutatarinov szerepé-ben elemében volt: sunyi, alamuszi, erő-szakos gazember. Varravinként erőtlenebb, mint kellene. Félelmetes figura ez a Varravin - és ezt a félelmetességet Kun Vilmos játéka csak részben érzékeltette meggyőző erővel.

Mavrusa: Pogány Judit. Színészi bravúr, ahogy ezt a rikácsoló vénasszonyt a fiatal színésznő színpadra vitte: rangos színészi teljesítmény.

A kisebb szerepekben Dánffy Sándor, Hunyadkürti István, Reviczky Gábor, Wágner Richárd, Garay József, Komlós István, Mészáros Joli, Tóth Béla és mások arattak megérdemelt sikert.

A színházi est legnagyobb színészi élménye Vajda László Raszpljujev-alakítása volt. Sete-suta, élhetetlen emberke ez a Raszpljujev, akin még az egyenruha is csak úgy lóg. De ez csak a látszat. Az ártatlan külső mögött gazember rejtőzik. Nem is rejtőzik, tombol. Gaz-ember? Raszpljujev nem gazember, egy-szerűen éhes. Maga is panaszkodik: képtelen megtölteni a pocakját. És ez az éhség vezette a hatalom szolgálatába. A gyomráért dolgozik, ver nyomorékra embereket, és teszi mindezt a bérért munkáját végző emberek természetességével. E z a szenvtelenség, közönyösség az a bizonyos „csavar", ami Vajda László játékát megemeli. Az, hogy nem elvetemült gazembert állit elénk, hanem egy mosolygós, kedves embert, aki csak úgy mellékesen végzi a „dolgát".

Vampilov és Szuhovo-Kobilin drámáját egyaránt Elbert János kitűnő fordításában játsszák.

Borisz Vasziljev: Iván hajója (Mikroszkóp Színpad)

Fordította: Hernádi László, *rendezte:* Iglódi István, *jelmez:* Sárvári Katalin.

Szereplők: Gera Zoltán, jobba Gabi, Csíkos Gábor, Bilicsi Mária, Dőry Virág, Hőgye Zsuzsa,, Jordán Tamás, Kristóf Tibor, Lázár Kata, Molnár Péter, Répássy András, Szigeti András, Tardy Balázs, Varga József.

Alekszandr Vampilov: A múlt nyáron történt ... (Nemzeti Színház)

Fordította: Elbert János, *rendezte:* Nagy András László, díszlet: *Csányi* Árpád, *jelmez:* Vágó Nelly.

Szereplők: Sinkó László, Bodnár Erika, Sinkovits Imre, Pápai Erzsi, Maróti Gábor, Moór :Mariann, Tyll Attila, Versényi László, Raksányí Gellért.

Szubovo-Kobilin: Tarelkin halála (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Forditotta: Elbert János, *rendezte:* Komor István, *díszlet, jelmez:* Pauer Gyula.

Szereplők: Szabó Kálmán, Kun Vilmos, Dánffy Sándor. Vajda László, Hunyadkürti István, Reviczky Gábor, Wágner Richárd, Garay József, Komlós István, Mészáros Joli, Tóth Béla, Agárdi László, Lukács Andor, Dani Lajos. Galkó Bence. Heiser Kálmán. Horváth György, Pásztor Gyula, *Mucsi* Sándor.

SZÁNTÓ ERIKA

Szép Heléna bájai

Akinek véletlenül eszébe jutna, hogy filozófiai mélységeket, napjainkhoz szóló izgalmakat keressen Peter Hacks Offenbach-átdolgozásának sorai közt, megjárhatja. A megilletődöttségtől és az igyekvéstől, hogy lelkiismeretesen átél-jen valami magasztos élményt, könnyen kicsöppenhet a rá váró kellemetességek közül.

Mindez nem zárja ki, hogy Hacks *Szép Helénájának* lehet valami titka: elképzelhető, *hogy ez az* ártatlan és épp csak csipkelődő darab a véletlenek különös összjátéka folytán keményen és vitriolosan szólaljon meg a színpadról. Feltételeznünk kell, hogy így van, különben mi vonzotta volna Benno Bessont, aki a Volksbühne színpadán fergeteges sikerré élesztette, s mit akarhatott volna szelíd bájaitól Major Tamás, aki sokszor bizonyította már, hogy fáradhatatlanul vonzódik az istenkísértésekhez.

Feltételezéseinket nem erősítik meg a Nemzeti Színházban. Az „operett - színészekre" alcímet viselő darab pontosan az alcím utasításainak megfelelően jelenik meg Major Tamás rendezésében. S ez nem kevés, mert milyen lehet egy operett, amelyet azzal különböztetnek meg a műfaj más darabjaitól, hogy színészek (pontosabban: prózai színészek) közreműködését követeli? A többlet természetesen az irónia. Igen ám, csakhogy az operett rózsaszínű konfliktusai a humornak csak szelídebb árnyalatait viselik el. Lehetőségként kínálkozik még az operettparódia, de azért ez mégsem tűnik elégséges és szívdobogtató feladatnak sem a rendező, sem a színészek számára.

Elkezdődik hát a részletek mélységeinek (majd azok hiányában - tartalmainak) előbányászása. Az operettparódiában, rejlő vonzás és lehetőség ugyan ott kísért az egész előadás folyamán, a rendezés stílusfegyelme azonban nem engedi, hogy eluralkodjék: szerepe annyi, hogy némi humort pumpáljon a darab vérszegényebb pillanataiba is. A stílusfegyelem ezúttal ugyanis nem egyet-len stílus következetes színpadi megjelenésével azonos, hanem a stílusok tudatos és nagyon pontosan kimért keveredését jelenti. Ebben a rendezői módszerben nagyon sok kockázat rejlik: az egyes színészek játékmodora, mint a palackból kiengedett dzsinnek, nagyon könnyen függetlenedhetnek a rendezői akarattól. *A Szép Heléna* előadásánál is elképzelhető volt, hogy esetleg az egész arányaival nem törődő „magánszámokra" hullik szét.

Nem ez történt. Ízléses és mértéktartó, játékokkal, ötletekkel teli, áttekinthető rendszerbe fogott anakronizmusokkal megtűzdelt, s paródiaelemeket sem nélkülöző előadást látunk. Kellemes előadást. 'Gyakori pillanatokban bájos előadást. Csak talán egy szellemi izgalmak nélkül valót. *Ez a Szép Heléna:* ártatlan és titok nélkül való, bájai gondűzésre szolgálnak, és garantált a gyors felejtés.

„Aprómunka"

Az előadás kellemességeit nem könnyű „előállítani". Nagyon sok díszítményre. „aprómunkára" van szükség, hogy a hatalmasak viszálya közepette kivirágzó szerelem meséje biztosítsa a nézőtér jó közérzetét. Major tehát minden rendelkezésre álló eszközt felhasznál a kísértő unalom ellen: még a zenekari árokban elhelyezett kamaraegyüttes is részt vesz az előadásban. A pikánsnak szánt részletek pikantériáját ők jelzik: kíváncsian felágaskodnak és kandi tekintet-tel kísérik a színpadon történteket.

A három istennő - Juno, Minerva és Vénusz - Ida hegyén igazi csábtáncot lejt Páris megbabonázására. Az egyik istennő még szép keblét is fölfedi, igaz, hogy csak egy pillanatra. (És csak a premierközönség kedvéért! Az ötödik előadás már nyakig zárt.) A spártai aranyifjúság kara egy jó beatrevü mozgás- és énekigényességével tölti be a színpadot. Robbanékonyak, és színes kavargásuk a jelzésnél többet vállal fel: hangulatot teremtenek színpadon és nézőtéren.

Váltani, váltani ! Mintha ez lenne Major *Szép* Heléna-rendezésének a jelszava. Schäffer Judit nagyszerű és a sokféleséget kifogyhatatlan ötletekkel és stílusbiztonsággal szolgáló ruhái is akadálytalanul engedik a nézőnek, hogy a mitológiai képeskönyvek világából átsétáljon a germán militarizmust undorral és gyűlölettel perszifláló szatírába, majd egy némileg naiv analógiákkal dolgozó, aktualizáló műbe.

Csányi Árpád színpadképének is ez a legnagyobb érdeme: operettbelépőhöz éppúgy biztosítja a vonulást, mint ahogy egy görög vígjáték jelzéseinek is elfogadható.

A hangulati és stiláris váltások megkövetelik a részletek magas színvonalú kimunkálását. Major *Szép Heléna-rendezésén* tanítani lehetne, hogy milyen nehéz is könnyednek lenni. (Neki sem hiánytalanul sikerül.) Mennyi jó minőségű „anyagra" van szükség ahhoz, hogy a „habkönnyű" azért el ne szálljon, s „valami" azért megjelenjen a színpadon! Ezért kapnak akkora súlyt az előadás epizódszereplői. Néhány mondatos, kevés színpadi megjelenéssel járó kiváló alakítások sorát látjuk. Nélkülük a darabról valószínűleg igazságtalanul rossz véleményünk lenne. Így azonban végül is a gazdagság és sokszínűség érzetével állunk fel előadás után, hiszen annyi mulatságos és emlékezetes pillanatban volt részünk.

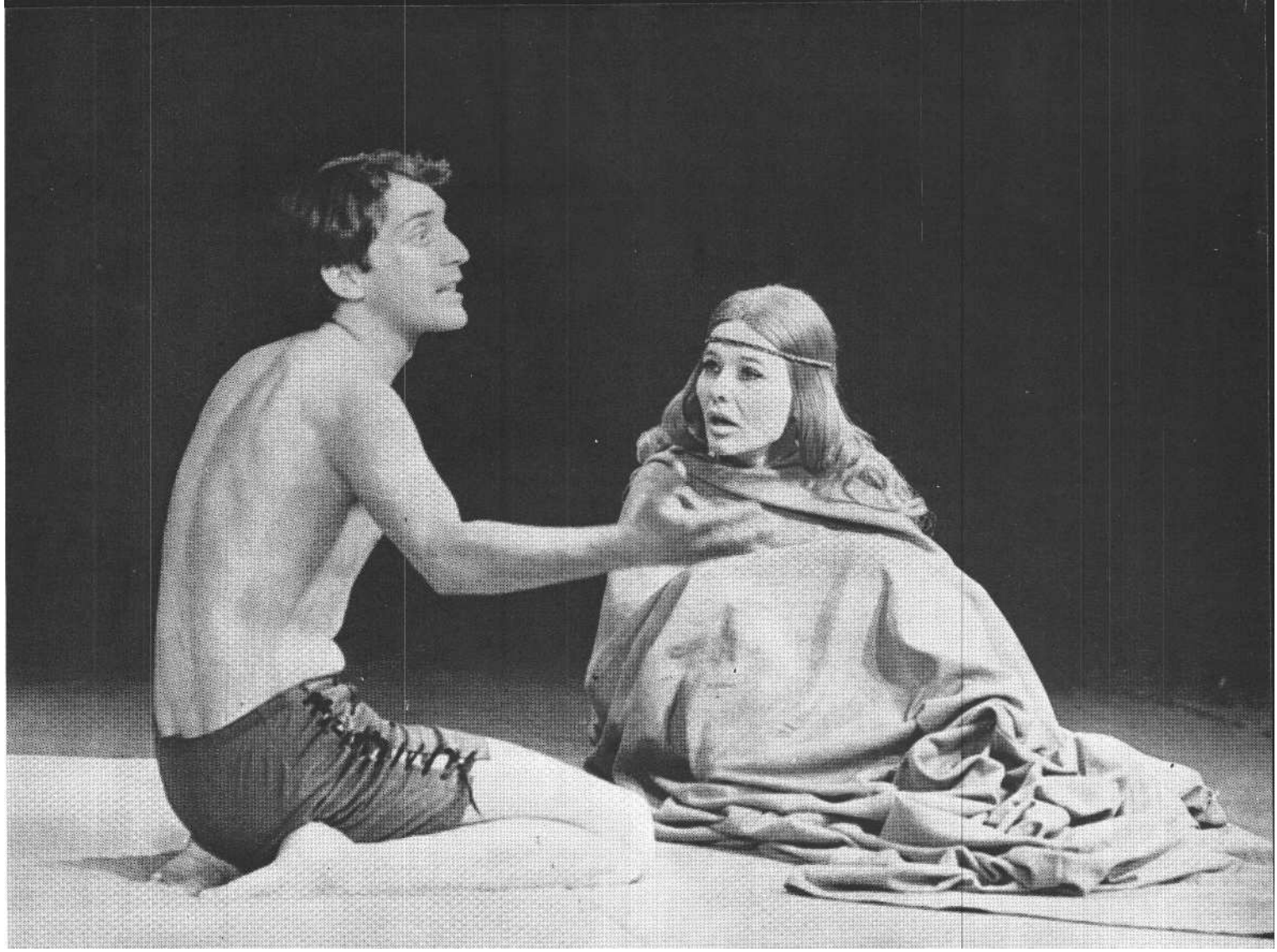
Pártos Erzsi Anyókája egy „cérnahangdalárda" élén érkezik Jupiter elárvult szentélye elé. Ügybuzgó antik óvónénikéje egyszerre bájos és ironikus. A daloló, engedelmesnek látszó kicsi-kék az első adandó alkalommal elszökdösnek tőle, s ő csak a levegőnek vezényel lelkesen. Siménfalvy Sándor egy zsémbes s hangoskodó, ura fölött is titkon zsarnokoskodó szolgát formál, aki életre szóló szkepszist kapott a Jupiter-templom szolgálatában. Annyira belelát a szent hókuszpókuszokba, hogy már semmin sem csodálkozik. Ellenállhatatlan humorral, de rezzenéstelenül komoly arccal (épp azért olyan igazán humoros) végzi az isteni dörgedelmek hangpróbáit, jövendöl az istenek hangján, teszi a dolgát, s annyi mindent tapasztalt már életében, hogy a Vénusz-szentély váratlan fellendülése és a Jupiter-szentély rohamos hanyatlása sem rezzenti ki nyugalmából.

Gyulay Károly mennydörgést bütykölő mesterembere éppúgy egyéniséggel rendelkezik, mint Mányai Zsuzsa kicsit kerítő lelkületű szolgálólánya - pedig nekik aztán nincs sok lehetőségük. Szerepük nemcsak megíratlan, de még távol is esik attól a fő vonaltól, amely köré a darab ötletei csoportosulnak.

Ahol nem sehova sem kapcsolódó figurákat kell megjeleníteni, hanem egy rendszerben elhelyezkedni - könnyebb a helyzet.

A spártai közállapotok

Major láthatóan alkalmasnak találja a darabbeli spártai közállapotokat, hogy belevegyítse mindazt, amit a világ múlt-



Peter Hacks: Szép Heléna (Nemzeti Színház). Páris (Szacsvay László) és Heléna (Törőcsik Mari) hálószobajelenete

jában és jelenében nem szeret. S a darab ennek a törekvésnek nem is áll el-lent. (Valószínűleg ezért tűnhet adott szituációban nemcsak előadhatónak, hanem kitűnőnek, sőt érdekfeszítőnek.) Érdekes azonban figyelemmel kísérni, hogy a mű ezúttal mint szelíditi meg a legkeményebb asszociációkat is. Hogyan lesz minden, ami egyébként félelmetes, itt csak mulatságos és szánalmas.

S jönnek a kiválóan kitalált és feltálalt epizódalakítások! Akhillesz, a sebezhetetlen, minden idők fasizmusának ideálisra megálmodott katonája. Ostoba, erőszakos, kegyetlen és kikezdhetetlen übermensch-gőgje - Konrád Antal kitűnő maszkkal is megtámogatott alakításában -- színészi-rendezői remeklés.

A két ágyútöltelék - Szokolay Ottó és Csurka László személyiségétől tökéletesen megfosztott közkatona kettőse - éppolyan hibátlan, s tökéletesen összefügg Konrád Antal Akhillesz-alakításával. Mint ahogy Győrffy György (bár kevésbé kiélezett-egyénített módon!) Agamemnonjának hordószónok demagógiája is ugyanannak a témának a variánsa: egy bomló világ hatalmi gépezetének szatirikus szemüveggel látott torz alakjai. S mert minden ilyen szerkezet megteremti a maga erőtlen, engedelmes bábjait is, tökéletesen van bemérve Agárdi Gábor Meneláosz-alakítása is. Hogy Agárdi ilyen színes, ilyen mulatságos s egyúttal szánalmas is, az színészi erejének, páratlan karakterizáló készségének és komédiaérzékének az eredménye, de hogy alakításában nem-csak a felszarvazott férj jelenik meg tragikomikus színekben, hanem az önmagát hatalmon érző, de valójában kiszolgáltatott eszközként működő államférfi is - ez Major minden feladatban (olykor azokban is, amelyek nem kínálnak számára valódi erőpróbát és lehetőséget) megjelenő rendezői törekvését mutatja meg. Major színpadán az ember magán-konfliktusai mindig meghosszabbíthatók a tágabb világ, a társadalom felé. Úgy tűnik, fáradhatatlan színpadtechnikai kísérletezésein túl - ez érdekli mindenek felett.

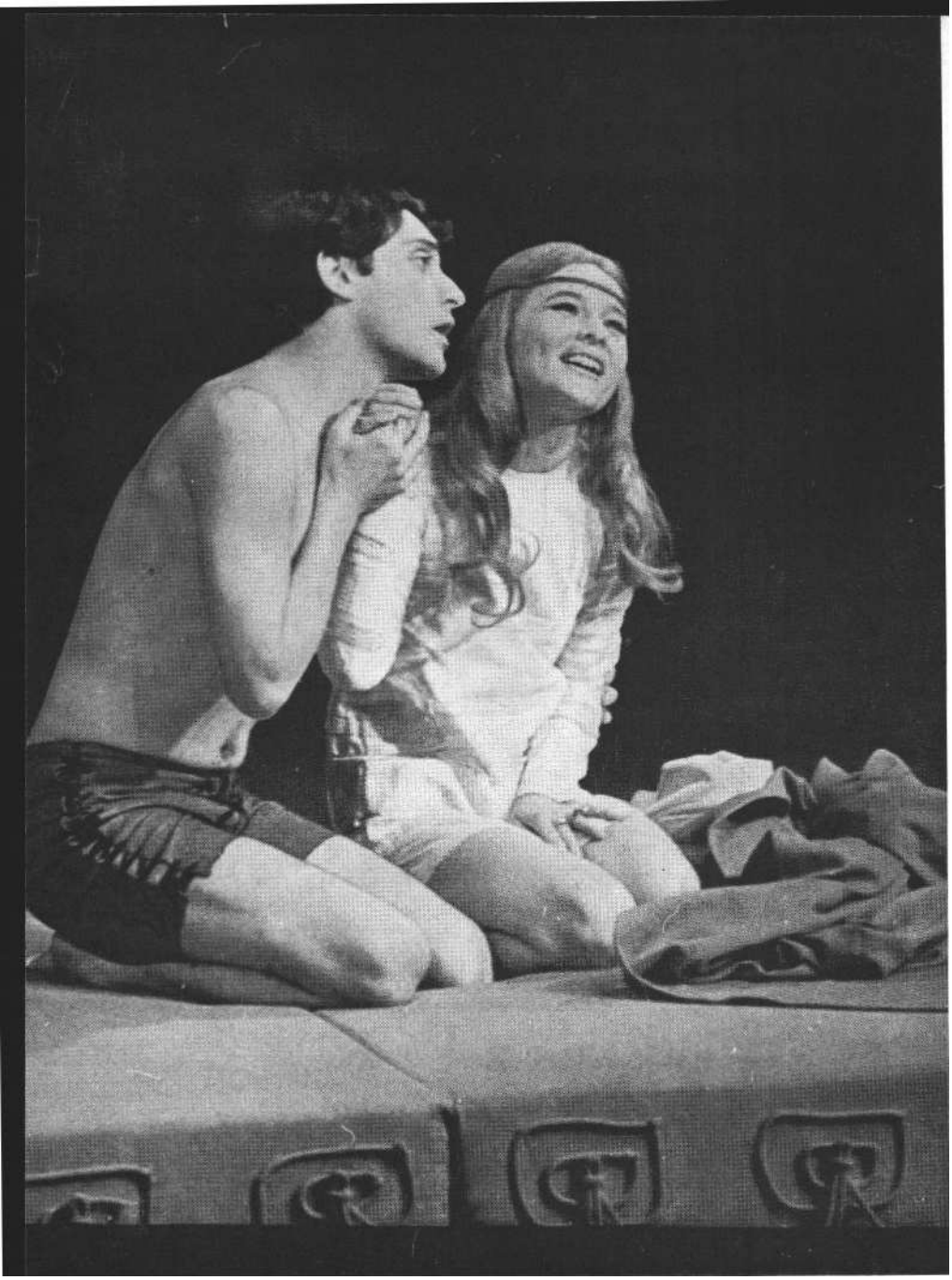
A Szép Helénában is beméri minden figura pontos helyét: az álradikális, valójában nagyon is óvatos duhaj konformista fiúcskától a jogukat követelő spártai örömlányokig. Ezért sikerülhet a színészeknek egyénileg felfénylő, de az egész előadásba zavartalanul illeszkedő teljesítményt nyújtani.

Gelley Kornél Kalkhász főpap szerepében az előadás legfontosabb szólamának - az iróniának - a folytonosságát biztosítja. Ő az, aki a hatalmasok minden játszadozásában nyakig benne van, keze távolról sem mondható tisztának, de gunyoros, rálátása mégis valamiféle szellemi fölényt biztosít számára. Gelley egyébként előadásról előadásra jobb a Nemzeti Színházban.

Alakításának kesernyés, intellektuális iróniájával Bodnár Erika Galatheája tart még igazán rokonságot. A szkeptikus széplány táncos-énekes szerepében robbanóan sikeres.

A főszerepek nehézségei

Lám, Peter Hacks *Szép* Heléna-átdolgozása mennyire gazdag „mazsolában". Sőt, mintha nehéz lenne a részletek közt rátalálni a lényegre: a mű anyagára. Ezért hárul nagyon nehéz feladat Szacsvay Lászlóra Páris szerepében, de mindenekelőtt a címszereplő Törőcsik Marira. Az epizodista „kitalálja" figurájának ívét, s még mielőtt a darab rácáfolna, színvonalban alulmúlná, *vagy* ellene dolgozni - lelép. Törőcsiknek és Szacsvaynak azonban a darab legüresebb pillanatait is át kell vészelnie a



Páris (Szacsvay László) és Heléna (Törőcsik Mari) hálószobajelenete a Szép Helénában (Iklády László felvételei)

színen. Ők aztán valóban a bőrükön érzik, hogy a rendező mintha komolyabban vette volna a művet, mint szerzője!

Törőcsik Mari személyes varázsát és szakmai mindentudását kölcsönzi Helénának. Megmutatja Heléna ellentmondásos sokféleségét - a hatalmat élvező, de a szerelemért hatalmát is odadobó, hiú, számító, és mégis naiv és szinte ártatlan asszonyi színváltások teljes szivárványát. Ő játszik legvarázsosabban az operettparódiában rejlő lehetőséggel. Olyan finoman és annyi öniróniával jelzi, hogy mi mindent tenne egy operett-díva ebben a szerepben, hogy egy-egy mozdulattal és hanglejtéssel asszociációk egész láncát tudja felidézni. Ölyan intenzív egyéniség, hogy védve van minden harsányságtól, mindenre képes. Szacsvay Páris-alakítása hiba nélkül segíti, hogy Szép Heléna bájaiban zavartalanul gyönyörködhessünk. Kellemes közérzettel állunk fel az előadás után, s csak egy kicsivel később jut eszünk-be, hogy valóban csak egy operettet láttunk - - színészekkel. Igaz, hogy kitűnő színészekkel.

Peter Hacks: Szép Heléna (Nemzeti Színház)

Zene: J. Offenbach, *fordította:* Fodor Ákos, *rendezte:* Major Tamás, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Schäffer Judit.

Szereplők: Törőcsik Mari, Szacsvay László, Agárdi Gábor, Gelley Kornél, Györffy György, Konrád Antal, Szokolay Ottó, Csurka László, Horkai János, Rácz Tibor f. h., Császár Angéla, Mátray Márta f. h., Varsányi Anikó f. h., Raksányi Gellért, Felföldy László f. h., Fülöp Klára, Joó Katalin f. h., Mányai Zsuzsa, Tarsoly Elemér, Gyulay Károly, Siménfalvy Sándor, Pártos Erzsi, Bodor György f. h., Bodnár Erika.

SAÁD KATALIN

Tamási színházát keressük

Bizonyos időszakonként felfedezzük Tamási Áront a színpad számára. Nagy várakozással szokás ilyenkor a bemutató elé tekinteni. Csoda nem történik

Tamásit a magyar színjátszás valahol a népszínmű-hagyományba ágyazva érzékeli. Az előadás tehát olyan, amilyen; s általában mindig ugyanazokat a sarkalatos hibákat lehet nehezményezni. S általában mindig költői zengésű nyelvével szokás mentegetni - a szerzőt. Csak néha akad egy-egy kritikus, aki ilyen-kor is felismeri benne az igazi színházi alkotót, s hitet tesz mellette, mint például Németh László már a negyvenes évek elején: „Ebben a században a magyar drámáért senki sem tett annyit, mint ő a négy bukott darabjával... törekvése a mélyben összefügg az európai dráma törekvéseivel."

Hamisítatlan Tamásit?

Kerényi Imre a Madách Színház fiatal rendezője; azt gondolhatnánk, ha Tamási Áron *Énekes madara* után, melyet kétszer is megrendezett szoros egymásutánban, most egy újabb Tamási-játékhoz nyúlt, azért tette, mert tovább próbált lépni: valóban rá akar lelni Tamási drámai nyelvére. Hiszen *az Énekes madár* színpadra vitelével (bár inkább az első, az Ódry színpadi változatban) ki-fejezetten erre tett kísérletet. A dráma kimondatlan anyagához a székely folklór balladisztikus és babonás motívumait színpadi eszközzé formálva férkőzött közelebb. Úgy tűnt, Lorca színpadi motívumkincséből is ihletet merít ehhez, helyesen, s ami rendezése legfőbb erénye volt: épített a néző fantáziájára is! Bizonyos mértékig tehát szakított a szokványos Tamási-játszással.

A Csalóka szivárvány Madách szín-házi előadásán azonban mérhetetlen zavar fog el: nem, ezt nem gondolhatja Kerényi komolyan! A színpadkép: amilyen egy székely szoba. Fagerendás mennyezet, szűk, farácsozatos ablakocska, széles ablakperem, faajtók, faragás-díszítésű kredenc, asztal, székek; kék csempés kemence, a kemencepadkán szakajtó, egy zöld, literes, típusboros-üveg stb. Köpeczi Bócz István, a díszle-

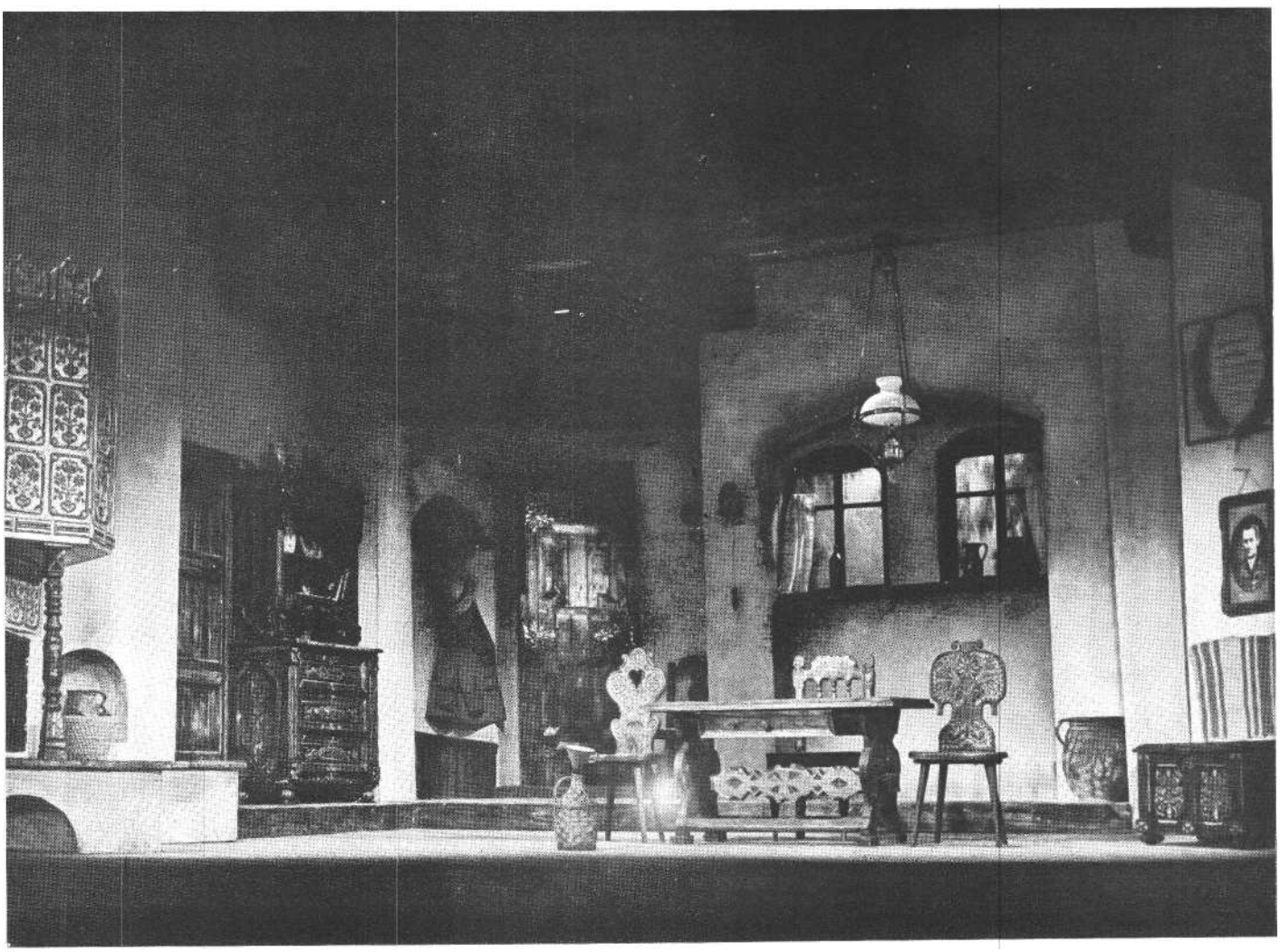
tek és jelmezek tervezője egy előzetes nyilatkozatában úgy vélekedett, hogy Tamási világa nem tűr meg *semmiféle hamisítást, s* hogy Tamási utolsóként örökített meg egy életformát. Nem a rendező vallomása ez, a tervezőé; de az előadást uralja, fogságban tartja a színpadkép, a színészi játékot pedig eleve meghatározza az „élethű" székely népviselet. „Korabeli" előadások képei után keresek: a *Csalóka szivárvány* 1942-es, Nemzeti színházbeli ősbemutatójáról nem találok, de kezembe akadnak az 1947-ben bemutatott *Hullámzó vőlegény* fotói: megnyugtatóan fellelhetőek rajtuk a fent felsorolt tárgyak, még a literes üveg sem hiányzik.

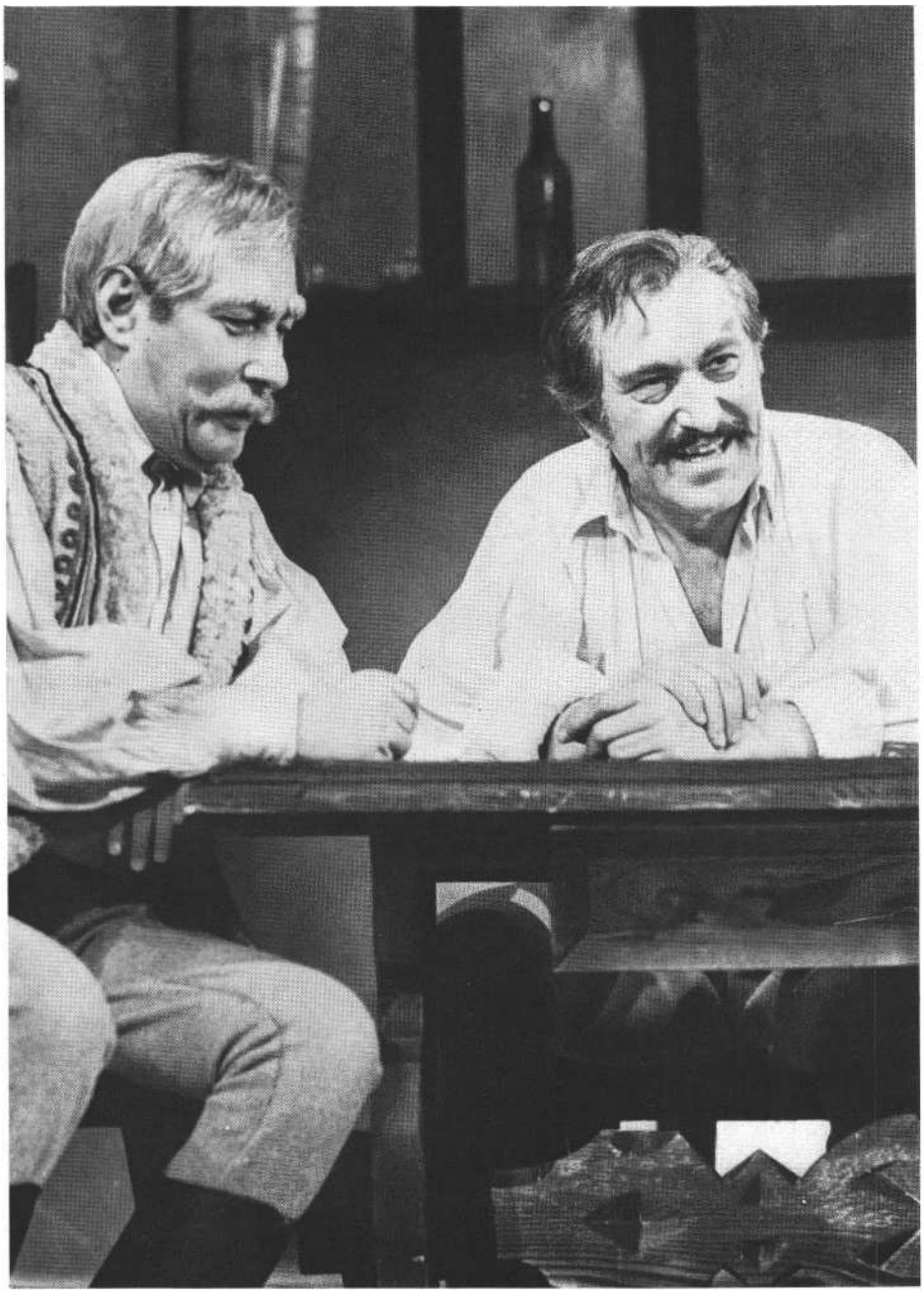
„Ez a hangulat másutt már nem található" - vallja Köpeczi, talán védekezésül is, amiért nem a dráma világát bontja ki, szolgálja tárgyaival és ruháival, amiért nem izzítja fel a néző asszociatív fantáziáját, amiért, úgy látszik, nem gondol arra, hogy a tervező alap-vető feladata a játéktérrel és a játszók ruháival *közeget* teremteni a játékhoz. Ennek a közegnek *aztán,* látványi erejénél és funkcionáló voltánál fogva, meglehet az a legfontosabb képessége is, hogy megindítja a színészekben színpadi életük folyamatát; de az is, hogy a közönség nem tárlatlátogatóként nézgelődik, hanem benne is életre kel a színházban való részvétel folyamata

Mindezeket a színházi előadás létre-jötte szempontjából nem nélkülözhető alapkérdéseket a Madách színházbeli *Csalóka szivárvány* tökéletesen figyelmen kívül hagyta. Kerényi múzeumi műtárgy gyanánt vette kezébe a bemutatásra szánt darabot. A színpadon álnaturalista környezetben, álnépszínműsdi folyik. Ha tanulmányt készülnénk írni a közhelyről, az életből vett sztereotí piák mintájára elkészített színpadi változatról - jól helyen keresgélnénk. Nem tudom a színészt hibáztatni: fogalmam sincs, miféle rendezői instrukciók nyomán jöttek létre ezek a „az ilyet mindig így szokás játszani" szerepmegformálások. A színészekre húzott viselet azonban már jelmeztervi állapotában eldöntötte a játszmát: itt a színészek sem-mi esetre sem kényszerülnek megkeresni azokat az eszközöket, melyek evidenciákat tudnának feltárni a néző lelkében arról a világról, amelyről Tamási drámái, vagy ha úgy tetszik, *játékai* szól-nak. Ami a színészek nagy részéből még-is árad: melegség, készség, igyekezet, a Tamási-olvasmányok élményének dédelgetett emlékei. De ez kevés ahhoz, hogy színház szülessék.

Czintos Bálint tragikomikus, sőt groteszk szerep. A darabot magát Lorcához is, Pirandellóhoz is, Dürrenmatt-

Köpeczi Bócz István díszlete a Csalóka szivárványhoz





Tamási Áron: Csalóka szivárvány (Madách Kamaraszínház). Samu bácsi (Szénási Ernő) és Czintos Bálint (Bessenyei Ferenc) (Ikládv László felvételei)

hoz is szokták hasonlítani. A pirandellói drámaépítési technika általában fellelhető a Tamási-darabokban, de különösen a *Csalóka szivárványra* hathatott Pirandello: 1941-ben mutatta be a Madách Színház a *IV. Henriket.* Czintos Bálint végső alapszituációja azonos is IV. Henrikével: a valóságot legyőzi a látszat, az embert maga alá teperi a felvett szerep. De Pirandello filozófiája más irányú : az elidegenedés társadalmában az ember számára csak szerep-játszásra van lehetőség, s ezért a főszereplő a XX. századi, teljesen elembertelenedett szerep helyett egy még emberibbnek tetsző, XI. századiba menekül; a zsákutca azonban nyilvánvaló. Czintos Bálint nem XX. századi tragikomikus szerepjátszó, hanem naiv, groteszk bohóc, nem menekülésből, hanem cselből veszi magára Kundi Kund tudós filozófus, a „bölcsellő" szerepét - minthogy olyan előnyöket vél ezzel elérhetőnek, melyekről parasztgúnyájában csak álmodozhat. *Átmegy a* szivárvány alatt, színt vált, aztán majd visszajön - gondolja. Csakhogy nincs visszaút - vallja a már pirandellói példázat. Nem hiszik el neki, hogy ő nem ő. IV. Henrik visszakényszerül az őrült szerepbe - Czintos pedig az eltorzult arcú bohóc-ős kétségbeesésével ismeri fel: arcára tapadt a maszkja! Nem viseli el azonban, hogy nem lehet azonos öt évvel ez-előtti *igaziságával*, úgy véli, „örvényben a törvény", s a folyóba veti ma-gát. Tamási a XX. század eleji filozófiai felismerést ötvözi a folklór költői igazságával: az ember és a világ ősi azonosságának hitével. Tamásit, miközben ironizálja is a lélekvándorlás tanát, megragadja a tanban rejlő költői lehetőség, s általa segíti ki naiv hősét a zsákutcából: a halál borzalmain való általmenés a földi bűnöktől való *megtisztulás ünnepiességét* kínálja. Rituális megtisztulás; hiedelem és a népi élet ünnepies szokásai, rítusai villannak itt meg a játék szövetében. Tamási e népi rituális mozzanatokat groteszk motívumokkal ötvözi. Íme, a darab egyik igen groteszk jelenete: Kund Ottó - tehát az eredeti filozófus - számára (akinek ruháját Czintos magára öltötte) távirat érkezik Amerikából. Díjat nyert, amiért alkalmas módszert talált fel az öngyilkosság leküzdésére. A filozófus azonban nem sokkal ezelőtt, Czintos ruhájában, vízbe fojtotta magát. A távirat azért mégis kézbesíthető: az álfilozófus, Czintos veszi át. Tragikus mélységű humor, mármár arisztophanészi.

A Csalóka szivárvány az egyik legizgalmasabb, leggazdagabb Tamási-mű. De mint a fentiekből kiderül, elsősorban nagy lehetőség, ha a színház ezt a mélyen drámai, mégsem eléggé színpad-szerű anyagot képes mintegy lebontani, s megkeresni hozzá a színpadi eszközöket, amelyek Tamási írói világát álmodják a színpadra, ha kell, vétve a betű szerinti hűség ellen is. A Madách szín-házbeli előadás azonban a színészi játék és a rendezői építkezés tekintetében egyaránt adós maradt ezzel: nem találta meg Tamási színházi *nyelvét.* Bemutató volt ez a földhöz tapasztott képzeletről. Az egyetlen rendezői „lelemény" a bölcselő alakjához fűződő kísértetzene, s az ezt ellenpontozó gyöngyös-bokrétás dallammotívum az idill jelzéséül - nem változtatott alapélménynünkön.

Kimoccannak a falak

A Boldog nyárfalevél színpadi pályája sem mondható éppen felhőtlennek. Egyik jónevű kritikusunk például így írt az 1963-as kecskeméti ősbemutatóról: „Valamit meg kell mondani a jeles szerzőnek, hogy egy tévedéstől megszabaduljon ... hogy új műve talán valami politikai aggályok miatt szenvedett né-mi hányódásokat a megírása óta eltelt két esztendőben ... koncepcióban, hangolásban, stílusban, kevertségében, ízlésében egyaránt tévútra került darab." A mostani békéscsabai bemutató kritikai visszhangja viszont merőben más hangvételű. A jelenség elsődleges magyarázata nyilván az a tény, *hogy* Karinthy

Márton, aki az elmúlt esztendőben kapta meg színházrendezői diplomáját, *megrendezte az* előadást, a színészek pedig a darabot, s nem az ízes-pompás szöveget játszották el. Az előadás te--hát meggyőzően tudott hatni.

A Boldog nyárfalevél példázat az emberi kapcsolatok alapeleméről, a bizalomról. A darab 1946. május elsején játszódik. Május elseje a népszokások tavaszünnepe - májusfaünnep -, s immár hivatalosan politikai ünnep is, a munka ünnepe. Az ősbemutató alkalmával, mint a kritikákból kiderül, „erőszakoltnak" tűnt a darab „politikummal való megtűzdelése". Karinthy viszont rátalált arra a színpadi eszközre, mely az írói szándékot kibontja: a falu --Havad község lakossága - ennek a politikumnak a megnyilvánulásaként alakítja jelenlétével a drámai történést. Mind a mű köré illesztett keretjáték, mind a változtatható szerkezetű díszlet (Suki Antal tervező munkája) alkalmas-nak bizonyult arra, hogy a Tamási-színpadképek makacs szobafalai végre kilendüljenek nyugvópontjukról. Május elsejei felvonulással kezdődik a játék. A község elöljáróinak képeit viselő táblákat kiosztják a lakosság közt: *a szereplők bemutatása*. Mátyus, a havadi községháza „mindenese" veszi kézbe a játék irányítását: vezeti az átdíszítést, bejelenti az egyes színhelyeket, az egyes napszakokat. Mintegy *narrátora is* lesz így a színpadi cselekvéseknek, miként darabbeli feladata szerint is: mindenes.

A színpadkép működése láttán mind-járt megkönnyebbülünk - mintha szabad levegő áradna be az áporodott szobalevegő helyébe! A faragott hatású, játékosan variálható fából készült díszletelemek mindjárt társjátszókká avatják a nézőt, hiszen a színészek az elő-adás kezdetekor megismertetnek a játékszabályokkal, felismerjük, mikor van utca, mikor van szoba, mi jelenti azt, hogy a ház magas talpon áll, mert a ház előtt elhaladó szereplőnek csak a magasra tartott virágcsokra libben meg az ablaknyílásban. A fehér betűs, vörös drapériájú „ÉLJEN MÁJUS I!" tábla felkerül magasan a játékhely fölé. Funkciói: megtöri a bedíszített enteriőr közegét, s látványi erejénél fogva állandó mementóként tudatosítja a történés idő-pontját. A példázat meséje: Kláris (Szentirmay Éva), a jegyző felesége, öt esztendeje várja haza a háborúból mindenáron való hűséggel férjét, Gellért azonban, megérkezvén, még mielőtt hozzálátna az új világ építéséhez, meg akar győződni az asszony s a nép „hűsége" felől is. Barátcsuhába öltözik.. Álruhába. A népet a kakaspróba elé állítja (le kell vágni a kakasok farktollát - hirdeti az álbarát -, minthogy az a csendőrök sisakjára emlékeztet), az asszonyt pedig barátként meggyóntatja, majd megkörnyékezi. A nép - a bíró kivételével - megleckézteti, a magát mind ez ideig hűnek valló asszonyra pedig a csuha mögül is majd ellenállhatatlan erőt gyakorol. Minden jó, ha a vége jó - a játék mégis groteszk fintorral zárul: a „jövőben ne a mi firtatónk legyen" - mondja a szobába beözönlő nép, a „szenvedés jutalmát eltékozoltad" - mondja a megbántott feleség. A jegyző megdicsőült: mindenki kiállta a próbát; de egyszersmind megszégyenült: ő nem állta ki.

Tamási, belefáradva talán színpadi kudarcaiba, ebben a darabjában a korábbiakhoz képest lényegesen kevesebb játékelemmel élt: szinte csak a darabjaiban majd mindig visszatérő álruhásdi motívummal. Az álruhásdiban azonban ősi erő lakozik: nem véletlenül használta fel már jó korán a színház ezt a folklórból kölcsönzött mesemotívumot. Jan Kott világosan fogalmaz: „A színház minden emberi viszonylatot magában foglal, de nem azért, mert jól-rosszul utánozza azokat. A színház azért ad képet minden emberi viszony-latról, mert a *hamisság* az alapelve. Az eredeti hamisság, akár az eredeti bűn." Az ártatlan látszatú álruhaöltésnek a Tamási-játékokban is torz következménye lesz: a hamisság úgy hat, akár az eredeti bűn.

Karinthy nem éri be az álruhásdival, játszatni kezdi a kakasmotívumot is. Ez a remek kakasjáték igazán Tamási szellemében fogant! A kakas, mely a játék szimbólumaként is szerepel, ugyancsak fent trónol a levegőben, az „ÉLJEN MÁJUS 1!" tábla mellett. Klárist, szobája ablakában, egy madzagon leeresztett kakas köszönti kora reggel ; amikor a bíró elfogadja a barát kakastalanítási javaslatát, a falon függő kakasképre ráakasztják az ugyancsak falon függő szarvasmarha képét. A fent trónoló kakasra pedig ketrecet bocsátanak, felirattal: A NÉP ELLENSÉGE. Később, mikor az asszonyok kara „kiseprűzi" a barátot a tanácsteremből, győzelmük bizonyságaként egy seprűnyélre tűzött kakassal vonulnak át a színpadkép előterén: a motívum visszautal a játék kezdetén lezajló táblás felvonulásra. A finálében lekerül a kakasról a ketrec, s gúnyos diadallal billenti meg farktollát.

Jó színpadi eszköz a nép részvétele a játékban: a darab szerint például a befejező képben csak egy kéttagú képviseletnek kellene megjelennie Kláris szobájában a nép üzenetével - a tömeghatású szereplőgárda újra és újra megjelentetése viszont a cselekmény egyedi életszála mellett a környezet, a falu állandó jelenlétét biztosítja, s ezzel a népi színjátszásnak a kollektivitásban gyökerező alapelemét is felszínre hozza. Bírálatul mégis annyit: a népet alakító szereplők legtöbbnyire szokványos népiséget hoztak a színpadra gesztusmegnyilvánulásaikkal. Az egyéni színészi alakítások viszont (Tóth Gabriella, Áts Gyula, Lukács József, Cserényi Béla, Körösztös István, Szerencsi Hugó és Szücs András) fegyelmezett, kidolgozott játékokból épültek fel. Szép összjátékot láthattunk. Szentirmay Éva Kláris asszonya is nemes alakítás volt, bár minden bizonnyal lényegesebb vonásokkal is jellemezte volna a feleség alakját, ha nem állapodik meg mindjárt az alapszomorúságnál: a színpadi szomorúság a legritkább esetben hatásos színészi eszköz. Vágvölgyi Ilona ruhái jól segítették az előadás egységes, alkalmas közegét. *A Boldog nyárfalevél* békéscsabai bemutatásával végre talán egy valóságos lépést tettünk Tamási színjátékvilága felé.

Makacs színházi látnok

Az utóbb elemzett előadás egyik legfőbb tanulsága: nem ajánlatos Tamási színpadképleíró instrukcióit híven követni, meg kell találni azokat az elemeket közöttük, melyek a játék lebonyolításához feltétlenül szükségesek, amelyek híján a játék veszítene lehetőségeiből - s szigorúan cl kell tekinteni azoktól a díszletre, jelmezre és színészi játékra vonatkozó kívánalmaktól, melyek gúzsba kötik a rendezői és színészi fantáziát.

Felmerül azonban a kérdés: hogyan lehetséges, hogy Tamási, aki korát évtizedekkel megelőzve érezte meg a megújuló színház lehetőségeit, aki minden színpadi gyakorlat nélkül eleve érezte a színház lényegi jegyeit - saját színpadi világának megteremtése elé szerzői utasításainak halmazával gördít akadályokat. Molnár Gál Péter Tamási-tanul-

Tamási Áron: **Boldog** nyárfalevél (Békés **megyei** Jókai Színház). Áts: **Gyula** és Lukács József (Demény **Gyula felvétele)**

mányában *(Tamási Áron kidönti a fa-lat,* Kortárs, 1973;8) a tárgyi világ költői jelenlétének, az „égi" és a „földi" egyensúlyának keresésében találja meg az írói szándékot. Ez így igaz. A most látott két előadás alapján azonban még hozzáfűzném, hogy Tamási sikertelen színpadi próbálkozásai folytán egyre inkább elbizonytalanodott a játék színhelyéül szolgáló színpadképet illetően. Érdemes egymás mellett elolvasnunk az első és az utolsó színpadi mű szerzői utasításait. Az 1924-25-ben Amerikában írt *Ősvigasztalás,* ez a népi liturgia, elementárisan ható pogány mise, mely a kor avantgarde expresszionista színházi áramlatának bűvöletében született - témáját az ősi székely folklórból meríti. A színhely tárgyainak leírásául szolgáló rövid szerzői utasítások kemény, nem is annyira szürrealista, inkább szürnaturális látványt sugallnak. Elolvasván a darabot, az az erős benyomásunk támad, hogy Tamási egy új színház látomásával indult drámaírói pályáján. A kor álnaturalizmusba merevedett magyar színháza azonban mit kezdhetett volna *az* Ősvigasztalással? *Az* 1933-ból származó *Énekes* madárral se sokat tudott kezdeni, de ezt legalább az akkori színház egyik újító szelleme, Pünkösti Andor színpadra segítette. Tamási, aki láthatóan vakon hitt színházalkotói hivatásában, nem tudta megmozdítani a népszínművek hamis szemléletén iskolázott magyar színjátszást, úgy látszik, saját magán tett erőszakot, hogy a szín-padot mégiscsak meghódítsa. „Nem ma-kacsság ez, hanem kötelességteljesítés" - mondja róla Németh László. *Az Énekes* madárnak több változatát is elkészítette, 1955-ben még a dalbetétes népszínművek mintájára nótákat is illesztett a játék szövetébe. Többi darab-ja azonban mégsem igen került színpadra, az 1963-as kecskeméti bemutatót megelőzően 1947-ben volt az utolsó Tamási-bemutató a Nemzetiben. A Jókai Színház pedig az ötvenes évek közepén újította fel *az Énekes madarat.* Nincs min csodálkoznunk, ha az utolsó szín-padi mű, *a Boldog nyárfalevél* szerzői utasításait olvasva, úgy érezzük: Tamási nagy erejű színházi látomását maga alá gyűrte a kor rossz hagyományú magyar színjátszása. Arckrémes tégely, kelyhecskében cigaretta, mellette gyufa, diszkoszvető görög atléta szobra ... mintha nem is ugyannak a szerzőnek képzeletéből vetítődne papírra a jellegtelen tárgy-halmaz, aki *az Ősvigasztalás* tárgyi világát színpadra álmodta.

Tamási színházi pályafutása egyike a legmostohább magyar drámaírópályáknak. Igaznak látszik a Walter Kerr-i lát-lelet: a nagy drámaírók általában szerencsés drámaírók is, épp akkor lépnek színre, mikor ott már minden szépen be van rendezve. Shakespeare is, Molière is zseniális összegezők, nem újítók. Tamási viszont újító volt - s az újító csak ritkán lakhat jól: ő még a ki nem taposott úton botladozik, az érettség kora egy kicsit még várat magára. Az ősi és modern elemeket ötvöző, szintetikus technikával dolgozó Tamási játékaiban egyaránt rábukkanunk a XX. század első felének európai színházi felfedezései-re s a népi szürrealizmus különféle elemeire. Színjátszásunk lassan talán felfedezi a maga számára Tamásiban a szín-ház megújítóját.

CZÉRE BÉLA

Két magyar bemutató

Dráma - publicisztikusan

A klasszikus drámák népszerűsítése és a jobb értelemben vett szórakoztató művek bemutatása mellett a vidéket járó Déryné Színház legizgalmasabb feladata mai életünk gondjainak drámai tudatosítása. A darabjaival eddig vidéken (Szeged, Győr) jelentkező Gerencsér Miklós drámájában, *a Ferde* házban benne van az a vitára serkentő gondolati anyag, amely fontos problémákat képes a falvak, kisvárosok nézői számára is tudatosítani. Mai életünk egyik alapvető problémájáról van szó a drámában: a nemesebb tartalmú életnek feszülő, azt felfaló anyagiasságról, pénzhajszolásról. Arról a szemléletről, amely az anyagi javak megszerzésében nem eszközt lát, hanem végcélt, a szerzés örök folyamatosságát, amelyben kiürül, elsikkad maga az emberi élet. Csak örömmel üdvözölhetjük Gerencsér Mik-lósnak és a Déryné Színháznak ezt a nagyon elgondolkodtató szándékát. A drámai, színpadi megvalósítást szemlélve azonban örömünkbe némi aggodalom is vegyül.

Hibája Gerencsér Miklós drámájának - valamennyi fogyatékossága is ebből következik -, hogy megmarad a problémát felvető publicisztika szintjén. Realista szemlélettel, érzékenyen közelítette meg a témát, de azt nem a valóság lehetőségeiből bontotta ki, hanem belegyömöszölte egy általa elképzelt tragikus sémába. A felszínen ragadta meg a problémát és nem az emberi viszonylatok mélységeiben.

A Ferde ház, amelyre a dráma címe utal, családi összefogás révén felépült otthon, amelyről megtudjuk, hogy a falai azért „ferdék, szabálytalanok", mert utólag kiderül, hogy hiányzott az „alapozás", az összetartó családi szeretet, az értelmes célra irányuló emberi élet gazdagsága. Ez akkor válik világossá, amikor a felépült házra váratlanul vevő jelentkezik, aki igen magas összeget kínál. A több éves lemondás, kemény fizikai munka ára jelentkezik így a „piacon", s ha ezt az alkalmat a család megragadja és újabb éveket áldoz további kemény munkára, nagyobb házat építhet, törölheti a több évtizedre

felgyűlt adósságot, és még balatoni nyaralóra is telik. Tehát nem lakásspekulációról van szó a darabban, hanem saját kemény munkával teremtett és ezért szabadon értékesíthető ingatlanról. Ezt azért tartjuk fontosnak megállapítani, mert a család nagyobbik részének a további munkavállalásra - és persze némi gyarapodásra - vonatkozó döntését mérlegelhetjük malíciával, bizonyos rosszallással is, de azt már nehezen tudjuk megérteni, hogy az író olyan erkölcsi nihilizmust, fertőt lásson a család elhatározásában, hogy emiatt felháborodva tragikus vég felé nyisson utat a drámában. Gerencsér végig az el-adás vagy el nem adás kérdésére koncentrál, ezt teszi meg egyedüli feszültséggócnak, s ez az eladás döntésével záruló vita „kényszeríti" a halálba a nagy-apát, a nyugdíjas munkást, aki minden erejével tiltakozik a lakással való kereskedés ellen.

Kétségtelen, hogy az egész élctét most egyszerre, váratlanul. értelmetlennek érző Burján bácsinak megvan a maga tragikus szerepe a drámában. Nyugdíjas munkás barátai is segítettek családjának abban a munkában, amely élete legfőbb értelmét, a gyerekei körében eltöltendő békés öregséget jelenti. Ő nem akar még egyszer nekifeszülni egy újabb építkezésnek - nem a munkától fél, csak egyszerűen nem érti, hogy családja miért nem tud megelégedni a már felépült otthonnal. Családja döntése ellen nem-csak a szívével tiltakozik, hanem egész puritán, munkáserkölcsben gyökeredző értelmével is. Elveiből, kemény tartásából, rendkívül tiszta, de a mai életben kissé tanácstalanul álló alakjából természetszerűleg következik a morális fel-háborodás és a szívós, családját meggyőzni igyekvő harc. Ezért e1 tudtuk volna képzelni, hogy a gyerekei döntése után külön utat választ, de az meghökkentett, hogy ez az ember - merő tiltakozásból - felköti magát.

Burján bácsi csak a csábító maszek megjelenése óta látja feketén a család krónikáját, nekünk azonban alapos a gyanúnk, hogy ezt a családot már korábban sem kötötték a szeretet szálai olyan szorosan össze, ahogyan azt Burján bácsi elképzelte. Arra is gyanakszunk, hogy az értelmesebb életre irányuló szándék eleve hiányzott a család legtöbb tagjából. Éppen ezért nem ártott volna a család életformájának belső problémáira, hiányaira az írónak sokkal nagyobb gondot fordítania, figuráinak jellemrajzát árnyaltabban kidolgoznia.

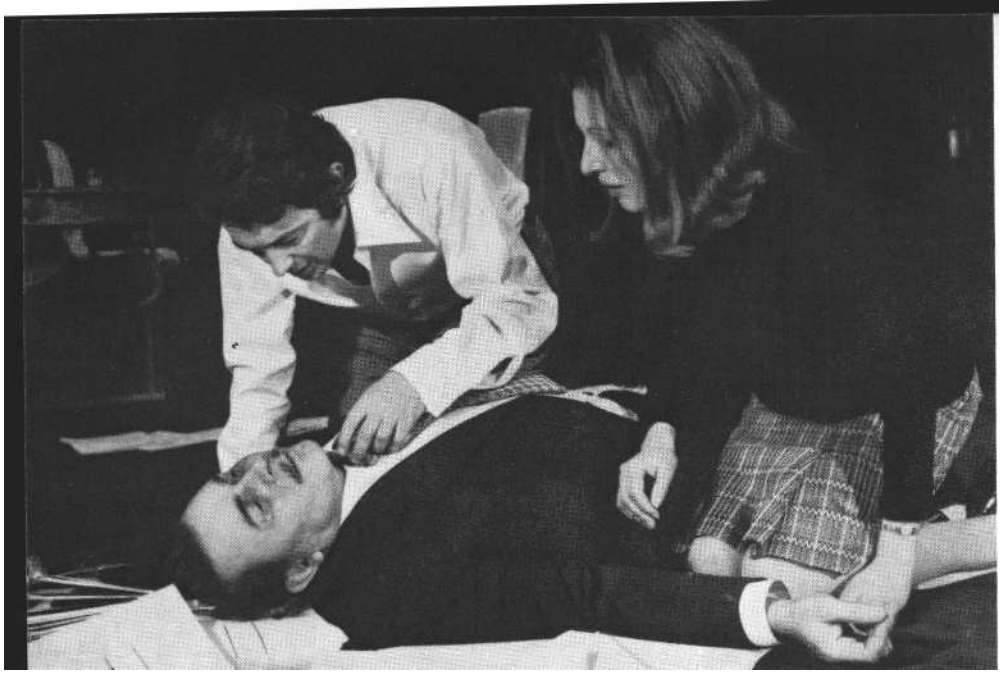
Gerencsér Miklós: Ferde ház (Déryné Színház). Kenessy Zoltán, Szalai Károly, Kovács Mária, Zubor Ágnes és Környei Oszkár (Fény.-Szöv., Verbőczy Nándor felv.)

Ahogy ugyanis a kőfaragóból lett művezető fiúnak és a családi detonáció apró bombáit elhelyezgető, kispolgár mentalitású feleségének az életszemléletét nézzük, úgy érezzük, hogy egyéb probléma is van ebben a családban a pénz őrdögének kísértésén kívül.

Gerencsér Miklós is érezte, hogy a család életének belső Fellazulását az ábrázolás mélyebb rétegeiből kellene kivetítenie. A mérnök lány, Edit és a tanár vő, Danka Károly- egymással, egy-másért vívott küzdelme a *Ferde ház* problémáját sokkal árnyaltabban fogalmazza meg a sommás erkölcsi elítélés felszíni drámájánál. Edit ugyanúgy helyesli a családi döntést, mint a testvére és a sógornője, de egészen más indítékokból: szükséges rossznak tartja, amelyet meg kell csinálni, *hogy* később majd az anyagi terhek okozta mindennapi tüskés súrlódásoktól mentesen, egy értelmesebb élet jegyében éljenek. És sokkal meggyőzőbb a családi döntés ellen. forduló tanár érvelése is a dráma felszínes erkölcsi ítéleténél: Danka Károly egyszerűen nem akar évekre ismét egy aszketikus életformába zárkózni, megint kiszorulni az emberi élet szellemi örömeiből. Ő azt bizonyítja szenvedélyesen, hogy az anyagi eredmény nem minden: nincs értelme az olyan gondtalanságnak, amelyért ilyen árat kell fizetni. Abban, hogy a tanár végül is beletörődik a családi döntésbe, nagy szerepe van a felesége iránti szerelemnek is és annak, hogy ez a kötődés Edit számára az anyagi jólétnél is sokkal fontosabb. De azt is látja a tanár, hogy Edit eljutott arra a pontra, amikor a szerelem és a gondtalanabb élet iránti vágy összeütközését már csak egy új életformában lehet feloldani. Éppen ezért elég furcsa, *hogy* a házeladásba beleegyező Danka Károly vágja a család szemébe a dráma végén: „Megöltétek az apátokat!"

Ezt a drámát, amely jellemábrázolási, lélektani fogyatékosságai ellenére is nyilván hatni fog, vitát kavarni, a benne levő izgalmas, mindennapi életünkre utaló problémák erejével, Csongrádi Maria állította színpadra, puritán eszközökkel, az írói mondanivalót hűen szolgálva. A rendező teljes mértékben azonosult a *Ferde ház* erkölcsi ítéletével, ennek szellemében építette fel - a lehetséges emberi ütközések maximális színpadi kihasználásával - a tragikus vég felé haladó eseményeket. Ha valamit hiányolhattunk munkájában, akkor az az, hogy nem használta fel eléggé azokat az apró színpadi gesztusokat, pszichológiai jelzéseket, amelyekkel a család belső drámáját elmélyíthette volna.

Burján György tiszta emberségének, kétségbeesett felháborodásának Szalai Károly adott meggyőző tartást, méltóságot. Megrendüléseivel, kétségbeesés szülte gesztusaival megpróbált utat nyitni a végső tragédia felé, az azonban már nem rajta múlott, hogy furcsán sikerült ez a fekete „happy end". Hável László emberileg meggyőző, hiteles egyéniséget épített fel a tanár alakjából. Danka Károly figurájának belső ellentmondásait azonban az ő játéka sem tudta feloldani. Túlságosan visszafogott, hideg volt a mérnök lány szerepében Zubor Ágnes játéka. Az álmos rossz-kedvből a vidám gyarapodás lehetőségeire ébredő művezető Fiú figuráját Környei Oszkár játszotta realista gesztusokkal. Jó partnernek bizonyult a feleség



Szirtes Ádám (Csekő), Győry Emil (János) és Tímár Éva (Terézia) Csák Gyula drámájában

szerepében Kovács Mária, aki a lomhaságot és a spekuláló energikusságot ötvözte. Jeles teljesítményt nyújtott Kenessy Zoltán a maszek vevő szerepé-ben. Körmönfont, sunyi, mohó gesztusai emlékezetesek maradnak. A bizsus lánya (Dobos Katalin játszotta) már nem hordja az óvatosság terepszínű takaróját, a pénz hatalmának nyugodt pimaszsága süt ki minden mozdulatából. Nagyon hálátlan szerep jutott az unokát alakító Téren Gizellának és a lakásszemlét lebonyolító főorvos szerepében Horváth Ferencnek. A figura rajzából és Téren Gizella alakításából nem derül ki, hogy mitől ilyen okos, hogyan emelkedett ilyen erkölcsi magaslatra ez a szüleit is „helyükre tevő" gimnazista lány. Horváth Ferenc játéka sem tudott magyarázatot adni az életidegen nagyképűség és a morális felháborodás ellentmondására.

„Negatív hősök" drámája

Vannak olyan részletei Csák Gyula drámájának, a Pécsi Nemzeti Színházban bemutatott Teréziának, amelyek talán azt a látszatot kelthetik, hogy a *Terézia* is „publicisztikai" jellegű dráma. Valójában azonban a - publicisztika anyagot is feldolgozó - *Terézia* korunk mély valóságából táplálkozik. Az a világ, amely *a Teréziából* kirajzolódik, izgalmas társadalmi ütközéseivel, élesen exponált problematikájával Csák Gyula korábbi prózájára és a Kortársban *Békesség a bűnösöknek* címmel megjelent első drámájára épül. (Második drámáját, *A nagy kísérletet a* Kecskeméti Katona József Színház mutatta be.)

A jelenbe ívelő társadalmi múlt örökégének izgató problémája foglalkoztatja *a* Teréziában Csák Gyulát, éppúgy, mint az 1965-ben megjelent első drámájában. De fogalmazhatjuk úgy is, hogy a múlthoz - az 5o-es évek világához - képest bonyolultabbá, összetettebbé és némileg áttekinthetetlenebbé váló jelen, amelyben a társadalmi energiák egy-azon irányba mozogva, egyazon cél felé törekedve (régi értelemben vett ellenséges figurák, „reakciósok" Csák Gyula drámáiban nincsenek) is szembekerülnek egymással, és tragikus *(Békesség a bűnösöknek)* majd tragikomikussá váló robbanások *(Terézia)* kísérik ezeket az ütközéseket. A társadalmi „program természetesen ma is világos, de meglehetősen eltávolodott - divatos szóval: eldegenedett a mindennapok gyakorlatától. Így aztán a közösségi szenvedélytől áthatott egyének közösségi tettei hiába azonos program szellemében fogannak, nem egy esetben ellentétes irányba törnek." Drámairói koncepcióját így fogalmazta meg a *Békesség a bűnösöknek* elé írt bevezetőben annak idején Csák Gyula, azért idéztük, mert ez a drámafelfogás - bizonyos megszorítással - *a Teréziára* is érvényes.

Nagyon sok szállal kapcsolódik ez a vidéki hatalmi szférákban folyó küzdelem, *a Terézia* dúvadának, Csekő Andrásnak harca és belső drámája az első színmű kisvárosi tanácstitkárának elszánt harcához. Mindkét paraszti származású hős azért bonyolódik állandóan konfliktusokba, mert a világra alapvetően indulati, érzelmi síkon reagálnak. (Természetesen, evvel az összehasonlítással nem a két főhős azonosítása a célunk, hanem a közös gyökerekkel arra a gondolatra szeretnénk figyelmeztetni, amelyet a *Békesség a bűnösöknek* elindított, és *a Terézia* - új összefüggésekbe ágyazva - folytatott.) Péter legnagyobb hibája az volt - tragikus vétsége, a hajdani barátot, harcostársat megsemmisítő gyilkos indulat is ebből következett -, *hogy a* megváltozott körülmények között is a. régi, megszokott módon akart gondolkozni, élni. Nem vette észre, hogy sokkal bonyolultabbá vált körülötte a világ, az egyértelmű el-lenség elleni harc kora már lejárt, el-múlt már az az idő, amikor az egységet alkotó ösztön és gondolat mindig feltétlenül helyes irányba vezérelte a társadalmi cselekedetet.

A Terézia első felvonása a kisvárosi Csák Máté, Csekő András életének válságosra forduló időszakát mutatja. A jelenben is a régi módon cselekvő, gondolkodó ember már végletesen szembekerült a helyi, járási és megyei vezetőkkel. A helyzetét nála sokkal reálisabban megítélő sofőr jellemzése szerint „olyan, mint a pók, amelyiknek széttépték a hálóját, és most már csak egy fonalon csüng lefelé. Görcsösen kapaszkodik az egy szál telefondrótba, mert már minden mást elvágtak körülötte." Indulatos, zsarnoki természete, önkényeskedő cselekedetei ellenére sem érezzük bizonyosan, hogy evvel az emberrel szemben az elfajult vitában a helyi vezetőknek, a nála óvatosabb „bürokratáknak" len-ne igazuk mindenben. Az állami gazdaság vezetőjeként Csekő még az eszme igazáért küzd, csak sajnos a régi, ösztönös módon, a körülményeket, nagyobb összefüggéseket figyelembe vevő intellektuális magatartás helyett. A Csekőnél óvatosabb helyi vezetők - akiknek a korábbi meghunyászkodása tette lehetővé Csekő zsarnoki hatalmának ki-épülését - fölébe kerekednek, s ha a „központ" közbe nem avatkozik: jaj a legyőzöttnek!

Csák Gyula, ha nem is minden részletében egyforma színvonalon, de igényesen szerkesztette meg *a Teréziát.* Ezt a régi típusú vezetői magatartást úgy képes drámaian átvilágítani, hogy mindvégig érezzük a múltbeli bűnök és a jelenbeli hibák súlyát, de azt is, hogy ennek a meggyőződésétől hajtva dolgozó embernek most - hirtelen kihullva az időből - megvan a maga drámája. De érezzük azt is, hogy ez a dráma csak indulati anyagot exponál, egy tévedésekbe fulladó emberi élet keserűségét, hiányzik a tragédiák elszánása ebből az indulatból, az idő keresztmetszetébe helyezve törvényszerűen fellazul ez az emberi dráma, s a jellem kegyet-len ernyedési törvényeinek engedelmes-kedve átadja helyét a komédiának.

Az író három időrétegben vizsgálta ezt a „csekői" magatartást. Az első a jelenbeli vezetői magatartás, amelynek hibákat halmozó végeredménye a tele-

fondrótba elszántan kapaszkodó csodavárás. A központ emberének megérkezésével azonban Csekő a múltbeli bűneivel találja magát szemben: Kaszás János apját ő üldözte el a városból, és brutális beavatkozásával ő akadályozta meg, hogy húga férjhez menjen Jánoshoz. Úgy néz ki, hogy minden hiába, jelen és múlt most hirtelen egy irányba mutat, s könyörtelen ítélettel maga alá temeti a vidéki kiskirályt. Kaszás Jánosban azonban Csekő András igazságosabban mérlegelő bírára talált a helyi vezetőknél. Jánost nem fűti személyes bosszúvágy, „nincs ítélet" Csekő ügyében, csak „helyzetjelentés", amelyet a városi főügyésszel együtt szerkeszt, s amely megállapítja: a kisvárosi vezetők is nagymértékben felelősek Csekő tetteiért, az ő segédkezésük nélkül nem járhatta volna végig az önkényeskedés útját. A második felvonásban bebizonyosodik, hogy Csekő bűnei jogilag nem mérhetők. Egy dolog azonban bizonyos: nem alkalmas a vezetésre.

S épp ez a harmadik időréteg a legizgalmasabb a drámában: a hatalomtól megfosztott ember belső fellazulása, komédiába csúszása. Csekőt hideg zuhanyként éri, hogy éppen hajdani áldozata a központ igazságtevő embere, de nagyon hamar magához tér kétségbe-eséséből. Jánost felkeresve már a múltat sajátosan átszínező diplomataként látjuk viszont, készséggel elismeri, hogy a „módszerei" nem voltak mindig helyénvalók, de - János egyetemre küldésére célozva - elszántan bizonygatja, hogy mindig „küzdött" ügyében: „Hadd menjen előre a mi fajtánk!" A döntést megtudva -. nem alkalmas a kollektív szellemű vezetésre - egész elhibázott életét világítja át az a dühödt vádaskodás, amellyel János ellen fordul, de azt is érezzük, hogy olyan ember szenvedélyének a fellobbanása ez, aki maga mellett tudta eddig a világot, hibáival együtt is egy volt vele, s most azt érzi : a világ hirtelen megtagadta, kitaszította. Ez volt az utolsó jelenet a drámában, amelyben még éreztük Csekő András indulatának személyes emberi fedezetét, súlyát: a harmadik felvonás már a jellem széthullásának könyörtelen komédiája.

A kényszerű tétlenségbe zsugorodva szomorúan komikussá válik ez az ember, akinek a hite is most egyszerre meginog: csak addig lobogott, amíg a hatalom sűrű oxigénjében éghetett. A maszekségre átállt volt sofőrje maga mellé hívja „ügyintézőnek"; ahogy élete holtágának hangulatok, indulatok szerint ide-oda forgó csónakját nézzük, úgy érezzük: a beosztotti „kinevezés" elfogadása nem sokkal nagyobb realitás számára, mint az, hogy a politika révén szerzett hatalom után most a pénz által nyújtott hatalmat is kipróbálja.

Sokkal egyszerűbb képlet, de drámailag legalább ennyire izgalmas Terézia sorsa a darabban. Ahhoz, hogy a Csekő Andrások ilyen magasra nőjenek, hogy aztán szánalmas törpévé zsugorodjanak össze, ilyenfajta, kritika nélküli magánélet közege is szükséges, amely Andrást mindvégig körülveszi. Terézia drámája az értelmetlen, aszketikus ön-feláldozás példája. Teréz nemcsak azt tűrte el, hogy lánykorában megfosszák szerelmétől, de abba is belenyugodott, hogy egész életére a hazug önfeláldozás családi szerepébe zárják. Bori őszinte, sodró, erős egyénisége - amelyben János régi szerelmének emlékalakját véli felfedezni - sejteti, hogy milyen lehetett Teréz régen, amikor még nem a szürke aszkézis szánalmas papnőjeként keringett a családi bálvány, bátyja körül. Most is, amikor 15 év után újra találkozhat Jánossal, a bátyja ügyével van elfoglalva, s csak tragikusan későn döbben rá, hogy az újratalálkozáskor János csak régi szerelmének szomorú árnyalak-ját láthatta benne. Bátyja összeomlása, erkölcsi széthullása idejére esik jóvátehetetlenül tragikus ébredése: hosszú, értelmetlen évek keresztjének cipelése után János már nem hozzá, hanem Borihoz közeledik, ő már csak a sunyi, spekuláló sofőrnek kellene. Az ő kifosztottsága teljes és végleges: elfogadta az értelmetlenséget, amelyet hősi gesztussal sorsává avatott, s most, öntudatra ébredésekor sem képes már arra, hogy az értelem erejével rendezze maga körül a világot.

Az igényes mondanivalójú társadalmi dráma színpadi megvalósításáért - a kitűnő dramaturgiai munka mellett - a rendező Sík Ferencé, a Terézia alak-ját életre keltő Tímár Éváé és a vidéki kiskirályt alakító Szirtes Ádámé a legnagyobb érdem.

Vata Emil szellemes díszletét - ezt a színpadteret uraló, piros szőnyeges, hivalkodó falépcsős ékítményt - Sík Ferenc a jellemkomikum viharos jelenéscinek a terepévé avatta. De a „negatív bős", Csekő András komikumba áthajló drámája mellett Terézia sorsa legalább ennyire foglalkoztatta a rendezőt. Lélektani elemzései apró gesztusokkal, a színpadtér dinamikus kompozícióival és a felvonásvégek éles metszésű képeivel egyaránt erősen hatottak. Felfogásában csak avval nem tudtunk egyetérteni, amit a kritikák jó része már szóvá tett, hogy a második felvonás elejének termelési szférákba kanyarodó vitaanya-gát oda nem illő komikus ötletekkel próbálta „megemelni", valójában - devalválva ezt a részt -- tompította evvel, sajnos, a dráma igazságát.

Szirtes Ádám szenvedélyének, amellyel azonosult a robusztus indulatú figurával és a komikum gazdag gesztus-tárával el is távolodott tőle, hatalmas része volt a sikerben. A felháborodás egyre magasabb regisztereiben szenvedélyes drámát tudott a színpadon felizzítani, de azt is meg tudta sejtetni velünk, hogy ez az emberi dráma a főhős által bármikor feltárható, színezhető, felnagyítható, manipulálható. Nagy erejű alakítás volt Tímár Éváé is. Teréziája úgy viselte az önfeláldozást, az alázatosságot, mint egy meleg, védő, biztonságos köntöst. Amikor ezt levetni kényszerül: feltárulkozik kijátszottsága, tehetetlen féltékenysége.

Nehéz dolga volt a János alakját élet-re keltő Győry Emilnek. Érezhető a figura rajzán, hogy Kaszás János alak-ját az író nem dolgozta olyan alaposan ki, mint CSekő Andrását, akinek előképe már megjelent korábbi műveiben. Győry Emil puha, határozottabb vonásokat nélkülöző játéka viszont még tovább szaporította a pozitív figura belső kérdőjeleit. Teréz emlékezése szerint János olyan, akivel „lehet repülni". A drámának a könnyedebb, némileg víg-játékira hangolt szerelmi szférájában azonban inkább csak a Bori varázsos, szimpatikus lényét megelevenítő Vörös Eszter tudott repülni. Széles, hatásos élettere volt a színpadon Pákozdy János sofőrjének. Ifjú Kőmíves Sándor karikírozó humorát dicsérhetnénk, ha nem sejtenénk, hogy inkább más eszközökkel kellett volna a főügyész fontos figurájához férkőznie.

Gerencsér Miklós: Ferde ház (Déryné Szín-ház)
Rendezte: Csongrádi Mária, *díszlet:* Wegenast Róbert, *jelmez:* Rimanóczy Yvonne.
Szereplők: Szalai Károly, Zubor Ágnes, Hável László, Környei Oszkár, Kovács Mária, Téren Gizella, Kenessy Zoltán, Dobos Katalin, Horváth Ferenc.

Csák Gyula: Terézia (Pécsi Nemzeti Színház)
Rendezte: Sík Ferenc, *díszlet: Vata* Emil, *jelmez:* Schäffer Judit.
Szereplők: Szirtes Ádám, Tímár *Éva*, Győry Emil, Vörös Eszter, Pákozdy János, ifj. Kőmíves Sándor.

GÁBOR ISTVÁN

Egy évad a Budapesti Gyermekszínházban

A nevét az idén Budapesti Gyermekszínházra változtatott Paulay Ede utcai színházépületben a mérleg nagyjából ennyi: a kisgyermekeknek *az Andersen mesél* című zenés darabot játszották, a 6-10 éveseknek *a Mátyás király juhászát* újították föl, a 11-14 évesek számára *a Láthatatlan ember* című Gárdonyi Géza-regényt dramatizálták és a *Három szegény szabólegényt* vették újból elő, a középiskolás és szakmunkásképző-iskolás korosztály pedig Mesterházi Lajos régebbi drámájának, *a* Férfikornak a musicalváltozatát kapta. Önmagában, ha pusztán a kérdés mennyiségi oldalát vizsgáljuk, ez az eredmény nem túlságosan kedvező: egyetlen eredeti darab - *az Andersen mesél* -, a többi vagy fel-újítás és zenés változat, vagy pedig szín-padi adaptáció. Amiből az következik, hogy régi gondján még nem tudott úrrá lenni a meglehetősen sematikus, jellegtelen nevűre átkeresztelt színház: még mindig nem kínálkozik elegendő szerző arra - vagy talán a színház dramaturgiája nem eléggé mozgékony ilyen területen? -, hogy darabot írjon az ifjúság számára. Nem vitatom, hogy mind a híres regények adaptációjának, mind a felújításnak megvan a sajátos szerepe egy ifjúsági és gyermekszínház életében. A jó dramatizálás az iskola irodalmi oktatásának lehet kiegészítője és támasza - föltéve persze, ha nem az eredeti mű ismeretének illúzióját kelti -, a sikeres darab felújítása pedig azokhoz szól elsősorban, akik új közönségként lépik át a színház küszöbét. Mindez te-hát érthető és indokolható, de mégsem pótolja az eredeti, a speciálisan az ifjúsághoz szóló dráma hiányát.

Egy társulat férfikora

A bevezetőben igyekeztem erőteljesen hangsúlyozni a mérlegkészítés mennyiségi oldalát. Ha azonban a minőség felől közelítjük meg a színház elmúlt, 1973/74-es évadját, az eredmények fel-tétlenül biztatóbbak, főleg ami az új törekvések realizálását illeti.

Kazán István, aki Duka Margittól vette át a színház vezetését, ezt a törekvést egyfelől a szocialista avantgarde-ban, másrészt pedig - az előbbitől nem függetlenül - az emócionális színházban jelölte meg. Ugyanakkor igyekezett egy-részt bölcsen átmenteni színházába mindent, ami a korábbi esztendőkben jó volt (és ez, hadd mondjam meg, az igazság kedvéért, Duka Margit személyes érdemeként is nem kevés), másrészt már több darabbal is bizonyította, hogy ezt a szocialista avantgarde-ot szinte minden korosztály számára meg lehet valósítani.

Annak idején külön színház alakult musicalek előadására. Ez a színház rövid idő alatt megbukott. De tévedés volna azt hinni, hogy azért bukott meg, mert abban az időben nem érdeklődött még a budapesti közönség a zenés mű-faj iránt. Nem, a Petőfi Színház rolóit azért kellett lehúzni - nem ez volt az egyetlen ok, de közrejátszott a csődben -, hogy csak a cél, a törekvés és a mű-sor volt új és modern, a társulat főként olyanokból állt - egyébként nem kevés nagy tehetségű művészből -, akik nem tudtak vagy nem is akartak az új formák szolgálatába szegődni.

Mutatis mutandis: Kazán István és a vezetőség rájött arra, hogy ezt a szocialista avantgarde-ot - nem biztos, hogy ez a legpontosabb meghatározás, de jobb híján fogadjuk el - csak azokkal lehet megvalósítani, akik teljes szívvel akarják ezt a minőségileg másvalamit. Stúdiót teremtett a színház tehát számukra, igen intenzív képzéssel, a teherbíró képesség teljes igénybevételével, és a stúdió kezdeti eredményei a tavalyi szezonban *a Várj egy órát* című musical-ben, az idei évadban *a* Férfikorban mutatkoztak meg. Más kérdés, és ebben szívesen vitatkozom a színház vezetőivel, hogy önmagában a stúdió, bármilyen ügyes, rátermett tagjai legyenek is, nem pótolja esetenként egy-egy ki-emelkedően tehetséges, ismert és népszerű művész szerepeltetését. Itt jó hagyományt teremtett a régi Bartók Színház, és kár volna most ezt a hagyományt elvetni.

Említettem, hogy a stúdió egyik vizsgája *a Férjikor* színre vitele volt. Mi-után ezúttal nem lehet feladatom magának az 1967-ben a József Attila Szín-házban bemutatott Mesterházi-darabnak az értékelése - bár ide kívánkozik, hogy annak idején problémáival együtt is a szerző legizgalmasabb, legidőszerűbb drámájának tartottam -, inkább a mostani megvalósításról szeretnék szólni.

A József Attila Színházban Kazán rendezte a *Férfikort*, és innen a szoros kapcsolata a darabbal. Kazán István az ifjúság számára polbeat színművé formálta a drámát, azaz a politikai songok vad nyerseségével kívánt belőle kiszólni az ifjúsághoz. Ha most el is tekintek attól, hogy *a Férfikor* a maga polemizáló hevülete és publicisztikai jellege miatt olykor ellenáll ennek a formának, a zenés átdolgozásnak, és hogy az átirat erőteljesen szétválik egymástól mi-nőségben is merőben különböző két részre, a megvalósításban nagyon sok jó színpadi elem található. A legjobb és a legfontosabb benne a tánc, a zene, a mozgás, a vers, valamint a nyíltan vállalt - nem pedig szemlesütve belecsempészett - politikai mondanivaló egysége. Igaz, a Mesterházi által föltett kérdések-re nem könnyű songokban válaszolni, arra például, hogy megérte-e Sándor számára az áldozat, a harc, a lemondás a művészetről? De magát a harcot ilyen formában érzékeltetni - és itt nagy hang-súlyt szeretnék tenni az érzékeltetés szó etimológiájára - kiválóan lehet. Van *a Férfikor* musicalváltozatának első ré-szében egy jelenet, amely az illegális mozgalmi munka egyik sajátos területét, a kommunista plakátok ragasztását mutatja be. Bizonyára lehet alaposabban, tudományosabban beszélni erről a szín-padon is, de ifjú szívekhez aligha kép-zelhető el közelebb férkőzni, mint így, ebben az izgalmas, színes, az illegális feladat veszélyeit a mozgásmotívumok szögletességével és aszimmetrikus dara-bosságával is érzékeltető jelenetben. A közönség magatartása ugyan nem mindig és nem minden esetben perdöntő, de azért Kazánéknak föltétlenül nagy az érdemük, hogy ezt a közvetlenül politizáló jelenetet visszafojtott lélegzettel hallgatja, majd tapssal fogadja a közép-iskolás korúak nevelési gondoktól nem mentes nemzedéke.

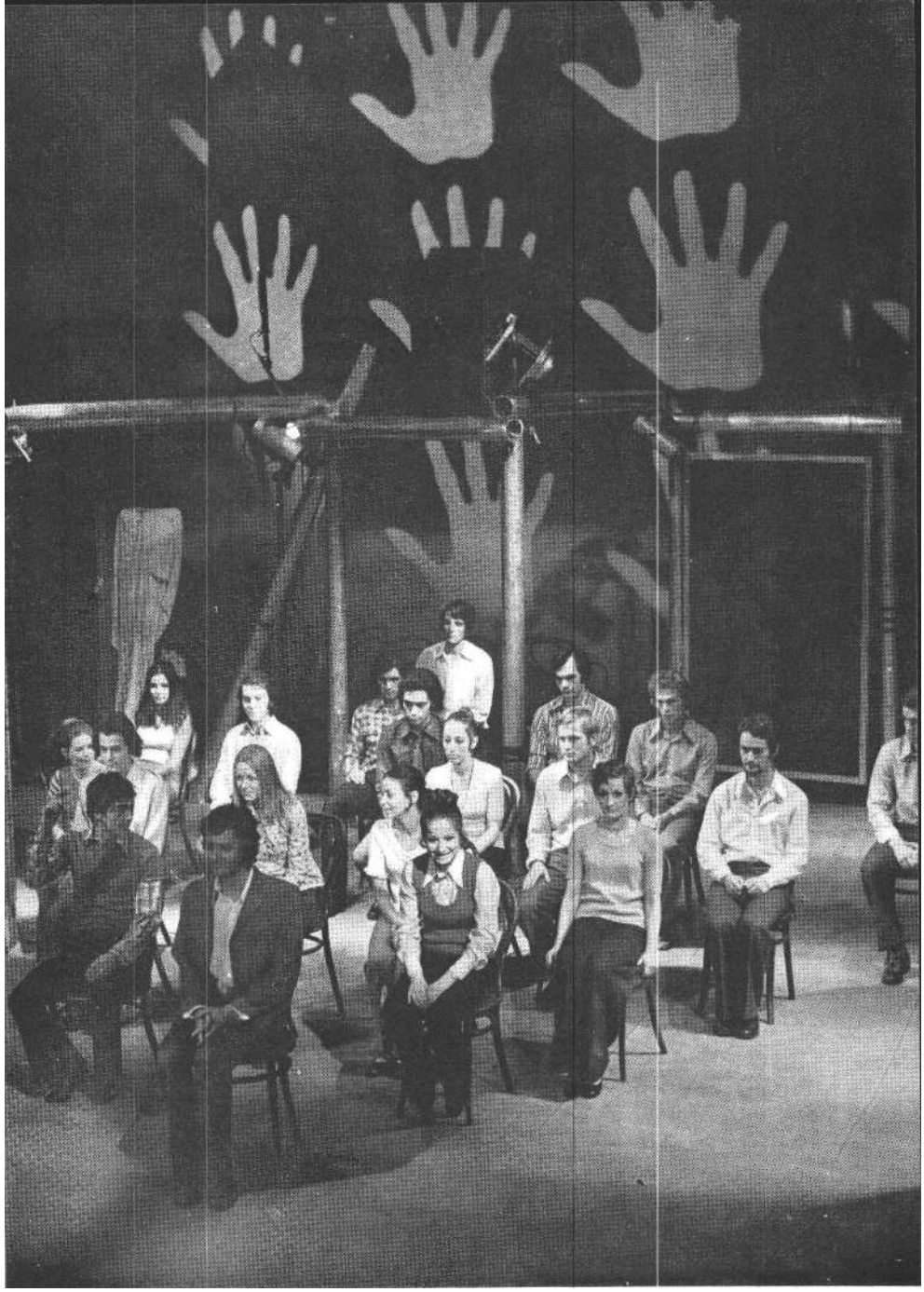
Avantgarde és beat-zene

A jó értelemben vett avantgarde mellett a beat-zene, vagy általában a beatesített hangszerelés ennek a színháznak a másik kulcsszava. A korábbi vezetés azt a fontos igazságot fedezte föl, hogy a leg-kisebbekhez, de még a nagyobbakhoz is ajánlatos kötött szövegben, versben szólni, mert ez szerves része az esztétikai nevelésnek, amellett nem utolsósorban a színészt is rákényszeríti a pontos, a nota benéktől mentes szövegmondásra. Kazánék újabb leleménye a zenei tálalás frissesége - noha a korábbi vezetés is gyakorta törekedett erre -, és ehhez szerződtették többek között a te-

hetséges Korong együttest. Ők szolgáltatják a muzsikát a *Férfikorhoz,* de a többi darab zenéjét is az ifjúság érzelemvilágához könnyen utat találó komponisták szerezték. *Az Andersen mesél* című játék muzsikáját például Darvas Ferenc komponálta, akinek a Shakespeare-vígjátékhoz, *a Lóvátett lovagok*-hoz szerzett kísérőzenéjét - diploma-munkáját - annak idején jogos elismeréssel fogadta a kritika.

A zene önmagában kevés lenne, ha ehhez nem társulna egyéb korszerű színpadi eszköz. *Az Andersen mesél* című érdekesen összetett, a mese és valóság kettős világát ötvöző játékban, amelyet Zoltán Pál írt, Gecser Lujza díszletei és jelmezei, Barkóczy Sándor koreográfiája leleményesen közelítenek a gyermekek érzelmeihez, és mindezek a formai megoldások jól vezetik be őket a színház rejtelmeibe. Igaz, ezen az elő-adáson, amelyet ugyancsak Kazán István rendezett, kísért még a múltból némely rossz hagyomány is, például a túlságosan hangos, mindent széles gesz-tusokkal agyonmagyarázó, külsőséges játék, de végső soron ezt az előadást is az eredmények közé lehet sorolni. Egy tehetséges ifjú színésznőnek, Szabados Zsuzsának kezdetben elfogódott, a hangsúlyokat nem mindig jó helyre tevő, de később feloldódó, színes és eleven játéka mellett az együttes munka érdeme ez a jól összefogott, csiszolt előadás.

Modern*ségük,* eredetiségük ellenére az *Andersen mesél* című játék áttetsző, össze- és széthajtogatható paravánokból álló díszletei még nem oldották meg teljesen a vállalt feladatokat, annál sikeresebb ugyancsak Gecser Lujzának raffiából, textilből készített színpadképe a *Mátyás király juhászához,* Szinte Gábornak pedig jelzésszerűen egyszerű, mindig világos jelképrendszerrel dolgozó, esztétikus díszletei és jelmezei *a Három szegény szabólegényhez.* Szinte Gábor tervezte *a Láthatatlan ember* díszleteit és jelmezeit is, itt azonban még félúton megállt, s hagyományos és modern között nem teljesen találta meg a helyes arányokat. Az előadások külső kiviteléről szólva azonban - ideértve a táncot, a pantomimot, a megkoreografált mozgásokat is - elmondható, hogy a társulat egyre tudatosabban készíti föl különböző korosztályú látogatóit a későbbi színházi élmények be- és elfogadására. Ezt elérni pedig olyan eredmény, amit aligha lehet eléggé hálás szavakkal méltatni. Mert gondoljuk meg: amit az Országos Filharmónia az ifjúsági hangversenyeken általában jól, olykor kitűnően, az Operaház pedig ugyancsak az ifjúsági előadásokon hol rangosan, hol pedig mélyen saját színvonala alatt csinál, hogy tudniillik megteremteni kívánja önmaga későbbi felnőtt közönségét, ezt a feladatot manapság sajnálatosan kevés budapesti színház vállalja tudatosan. Ez alól a fővárosban talán csak a Bábszínház, és mint látnivaló, a Buda-pesti Gyermekszínház a jó kivétel.



Jelenet a Budapesti Gyermekszínház Férfikor-előadásából (Ikládv László felv.)

Az amatőrszellem veszélyei

Említettem: stúdióban készíti elő feladataira fiatal társulatát a Budapesti Gyermekszínház, és mellesleg hasonló stúdiót működtet a Fővárosi Operettszínház és a Déryné Színház is. Ha tetszik: ebben a tényben bizonyos fokig a Színház- és Filmművészeti Főiskolán folyó képzés bírálatát is láthatom, minimum azt a kritikát, hogy a főiskola nem ad megfelelő számban színészt a színházak számára. És aki alkalmas volna arra, hogy az ifjúság számára *játsszék,* az - tisztelet a kivételnek - nem szívesen szerződik a gyermekszínházhoz, mert az *ottani* munkát rangján aluli fel-adatnak érzi.

A stúdió azonban, amely általában ugyan eredményesen működik, és ezt több jó előadás is tanúsítja, a szó rossz értelmében vett amatőrszellem veszélyeit is magában rejti. Láttam ilyen jelenséget tavaly *a Várj egy órát* című musicalnél, az idén *a* Férfikornál, valamint az *Andersen mesél* és *a Láthatatlan ember* című daraboknál is. Nem a rendezésen múlt elsősorban, bár az sem menthető föl teljesen a felelősség alól; nem, ezek

a kezdő színészek egyszerűen nincsenek még teljesen birtokában a mesterség titkainak, és a színpadi gyakorlatot, a rutint, a bensőséges játékot túlmozgással, fölösleges rájátszással, olykor pedig ki-dolgozatlan, suta mozdulatokkal vagy pongyolasággal pótolják. Ezért hangsúlyozom újból: egy-egy nagy tehetségű színész közreműködése pótolhatatlan a színház, a gyermekelőadások számára, mert ez a fajta művészet kisugárzik a kezdőkre is.

Bár meg kell mondanunk, hogy Jékely Zoltán igazságosztó, szép verses játékában, a kitűnő költő irodalmi veretű, műves darabjában, *a Mátyás király juhászában*, a Burkus királyt egy fel-nőtt színházban sokat játszó, rutinos színész alakítja, rosszul, henyén, nyeglén, olykor már a ripacskodás határait súrolva. Sík Ferenc, ez a tehetséges rendező ezúttal nem tudott egységesen meseszerű, romantikus stílust kialakítani a különböző típusú színészek között, és emiatt az előadás meglehetősen összecsapottnak tűnt. A nemes kivétel egy másik darabban, a Schwajda György által kitűnően dramatizált, a regény leglényegesebb vonulatait a szín-műbe átmentő *Láthatatlan* emberben Benedek Miklós. Schwajda Gárdonyi Gézának egy-két odavetett mondatából fölépítette Cerkó udvari bolond figuráját, és Benedek Miklós torokszorító keserűséggel, szomorúan és bánatos mosollyal mondja ki bohócként az igazat. A valódi művész a gyermekszínházban is az; ezt a régi igazságot nem először bizonyítja Benedek Miklós árnyalt, bölcs, a sikerért komoly munkával megküzdő alakítása. Példa lehet ő azok számára, akik akár *a Láthatatlan* emberben - Nyilassy Judit rendezte, egyébként jó ízléssel -, akár *a Mátyás király juhá*szában csupán leckeként mondják föl szövegüket.

Szólni akarok végül egy átlagosan jó színvonalú előadásról, *a Három szegény* szabólegényről, amelyet Turián György rendezett. Babay Józsefnek ezt a munkáját 1956-ban mutatták be az akkor ugyancsak az ifjúságnak játszó Petőfi Színházban, Apáthy Imre rendezésében. A korlátlan hatalmú kassai főbíróról meg a főbíró féktelen kapzsiságát kiszolgáló cinkosokról szól ez az 1717-ben játszódó darab, amelynek 1956 januárjában kétségkívül akadt külön aktualitása, sőt direkt áthallása is.

Ezt a sajátos időszerűséget *a Három szegény szabólegény* azóta - szerencsére - elvesztette már, de megmaradt belőle a népmesék örök tanulsága: a gyengék, a kisebbek, az elnyomottak igazának végső győzelme. Ezt a kedves mese-szerűséget, a darabnak fordulatosan romantikus cselekményét és halk líráját jól hangsúlyozza most is az előadás, egy bájos színésznő, Sára Bernadette tehetséges alakításával Selyem Kataként. De becsületesen helytállnak - némi túlzást, néhány agyonmagyarázó gesztust leszámítva - a többiek is: Varga Károly, Kőhalmi Attila, Matus György, Horváth Péter és mások. Egy hagyományos stílusú darab és előadás újult meg ezúttal, ami önként kínál még egy lényeges tanulságot: nem bizonyos, hogy a színház csak akkor tölti be jól a feladatát, ha mindenáron, olykor mondvacsináltan is, az úgynevezett modernségre törekszik. A jó és hasznos tradíciókat kár volna elvetni azért az újért, ami esetleg nem jobb a réginél.

Talán fölösleges most összefoglalni mindazt, amit eddig elmondtam a Budapesti Gyermekszínház 1973/74-es évadjáról. Egyetlen megjegyzés kívánkozik már csak ide. Az ugyanis, hogy noha a tehetségeket is felszínre hozó stúdió még nem teljesen szabadult meg a dilettantizmus veszélyeitől, és a helyes, okos, szocialista törekvések nem minden ponton realizálódhattak még - már csak az idő rövidsége miatt sem -, egy tény letagadhatatlanul bizonyos. Az, hogy ez a színház önálló arculatot akar, és hellyel-közzel tud is már kialakítani, és hogy ezzel a színházzal, mint önálló, fontos művészeti műhellyel, számolnia kell nemcsak a magyar színházi, hanem az egész kulturális életnek is. És ez a legtöbb, amit eddigi rövid idejű vezetése alatt munkatársaival együtt Kazán István már elért. Ezért érdemli meg a további bizalmat és a fokozott figyelmet is.

PÉRELI GABRIELLA

A képzelet nevelése

A Népművelési Intézet előadóművészeti szakosztályának megbeszélésén és egy stencillel sokszorosított, rövidre fogott javaslatban a gyermekszínjátszás - vagy más elnevezésén: az alkotó drámai játékok - új alapokra helyezésének ügyét szorgalmazták.

A megállapítás, hogy a gyermekszínjátszás a gyerekek személyiségét, fantáziáját, érzelmi életét, közösségi magatartását életreszólóan befolyásoló esz-köz: nem új. Hogy a gyermek és a szín-ház kapcsolata a nevelés integráns része, legalábbis elvben, s mint ilyen, nem kezdhető el eléggé korán, az is számtalanszor elhangzott már, szinte minden rendű és rangú fórumon.

A gyerek és a színház kapcsolata országhatárainkon innen és túl jó ideje közismert, napirenden tartott problematika (mint ez a tény a SZÍNHÁZ idő-ről időre publikált ilyen témájú cikkeiből is kitűnik). Egy színházi orgánum speciális terjedelmi-szakmai meghatározottsága azonban - természetesen - nem nyújthat lehetőséget a szóban forgó kor-osztály és intézmény reális megoldásának kérdésén messze túlmutató, komplex téma mindenre kiterjedő, mélyebb elemzésére. Ami egyértelműen megfogalmazható és köztudomású: a színház és az ember kölcsönös eltávolodása.

Hogy ez a történelem folyamán szorosra fűződött, élő kapcsolat megszakadt, annak sokrétű, szociopszichológiai okai vannak, amelyek közül a legkézenfekvőbb az élet technizálódása, felgyorsult ritmusa, az automatizált életstílus, az elektronikus tömegkommunikáció-áradat - összefoglalva és leegyszerűsítve: a gyorsuló idő és függvényei.

A színház és az ember hagyományos - folyamatos, feltétlen és közvetlen - viszonyát így siratja el a szabálytalan drámáról szóló eszmefuttatásában Walter Kerr ... „Rendszeres színházba járás nincs többé ... a drámát a közönség csak időnként viseli el, s csak a szellem kötelező karbantartása végett... a színház a színházi szakembereket sem érdekli, vállalkozói sem tanulmányozzák, mi a hiba ... az átlag amerikai, az elnöktől a patkányirtóig tudja, hogy

van színház, de okát alig sejti ..." Éles szavak. De nemcsak a nyugat színházválságát érintik. S hogy mindez jórészt a világszerte ránk kényszerült életformaváltással, azaz objektívnek tekintendő okokkal függ össze - ez nem jelent-heti azt, hogy nem kötelességünk a meg-oldás mindenáron való keresése.

Kikapcsolódunk vagy bekapcsolódunk

A film lekörözte a színházat, a tévénézés a moziba járást. Az olcsó, karnyújtásnyira !evő doboz gombnyomásra szólal meg és válik süketnémává - és csak nagy ritkán idézi fel a katarzis halvány emlékképét. Igaz, a dráma lelke Arisztotelész óta mindmáig - ha letagadottan, kifacsartan is - a katarzis, de éppen ez az, amiért egyre kevesebb kor-társunk hajlandó egyetlen lépést tenni. Túl sokat lótunk-futunk, hajszolódunk, létfenntartásunk jegyében vagy megrögzöttségeink sarkallására, státusjelző tárgyaink megszerzése-karbantartása-cseréje-ügyintézése céljából. Természetes, hogy az ember ezek után mindenáron ki akar kapcsolódni, vagyis bekapcsolja a tévét.

Ilyenekké váltunk, kényelmesekké, sem térbeli-mechanikus, sem elvont-szellem mozgásra nem vagyunk kaphatók. S gyermekeinknek csak azt adhatjuk tovább, amink van: ha másunk nincs, a hiányosságainkat, restanciánkat. Az a legkényelmesebb, ha a gyerek sem moccant el a tévé mellől, ott csendben, szem előtt van, öltöztetni, kísérgetni sem kell, hát még, ha vele együtt kellene végigunatkozni vagy magyarázni egy konvencionális gyerekelőadást!

Mindez egyszerű, érthető, de egyetérteni vele: vétek.

A modern élet melléktermékeként sűrűsödő dehumanizáló elemek ellensúlyozására, az egyensúly visszaszerzésére az értelmes és önkifejezést nyújtó munka mellett csak a természet és tükörképe, a művészet hivatott. S talán minden művészetek között a legsűrítettebben, legkomplexebben: a színház. Abban pedig minden színházi ember, igazgató, rendező, színész, drámaíró s a fel-fellobbanó vitákba bekapcsolódó minden „emberszakember" egyetért, hogy a színházhoz kötődést nem lehet eléggé korán kezdeni.

Az e folyóiratban publikált e témájú cikkek, interjúk, de az ide csoportosuló kritikák, beszámolók is fel-felvetnek néhány mondatot, amelyek refrén-szerű ismétlése: fontosságukat érzékelteti. Mozaikkockáikat: összerakva, elvileg egységes képpé állnak össze. Íme, a kép.

Alapkérdés: hogyan válik a színház társsá, legbelső, érzelmi kalauzzá. A jövő színházi közönsége: a mai legifjabbak, minél korábban, annál életreszólóbban kapcsolódnak a színházhoz, hiszen a legfogékonyabb kor az, amikor az értelem bontakozóban van. A pedagógiai-szociológiai felmérés által feltárt kép szomorú, bár illusztrációja pozitívumból táplálkozik: az egyetlen hivatalos gyermekszínházunk egyetlen cigánytémájú darabjának alapján, hazánkban első ízben lefolytatott színházpszichológiai felmérés azt mutatta ki, hogy egyet-len gyerekhez szóló darab is meglepő mértékben világnézet-formáló lehet. De: lemaradtunk a gyerekszínjátszásban nemcsak a nyugati, hanem a szocialista államokhoz képest is.

Alapkérdés az is, hogyan szélesedjen a gyerekközönség országszerte, s hogy milyen esztétikai, pedagógiai, művelődési, dramatikai elveket kövessen. S a legsúlyosabb refrén, egyben a kérdés alfája és omegája: hasztalan dolgozunk ki bármily helyes alapelveket, bárhogyan igyekszünk kialakítani gyerek és a színház élő kapcsolatát - ha a szín-házi szakemberek és a pedagógusok nem jutnak közös nevezőre.

Összegezve: a gyermekszínjátszás ügyének mindkét oldal szívügyévé kell válnia.

Viszonylagos lemaradás

Az ország egyetlen hivatalos gyermekszínházával, a hatósugárba vonandó korosztály kérdésével nemcsak e folyóirat, hanem számos más orgánum is foglalkozott. A vitákban kikristályosodott kérdésre: ki tehet arról, hogy a gyerekek színházba járása világviszonylatban megoldottabb, mint nálunk - sok közhelymentegetőzés is elhangzott.

Néhány hozzászóló iránymutató mondatát idézném most. Fontos a képzelet nevelése - állapította meg Hont Ferenc. A színház és az ifjúság kapcsolata nagy-részt a hivatásos nevelőkön múlik - mondta Kárpáthy Gyula. Amatőr-pro-fi: mondvacsinált ellentét! - szögezte le Vámos László. Megállapítást nyert az is, hogy csak a Bábszínház áll hivatása magaslatán, s hogy a cél: a gyerekek alkotókészségére-képzelőerejére építő gyerekszínjátszás, a színházhoz szoktatás optimális formáit és eszközeit ki kell dolgozniuk a művészeti-pedagógiai területen dolgozóknak, és amatőrök bevonásával is kísérletezni kell.

A Népművelési Intézet előadóművészeti szakosztálya ez év januárjától égisze alá vont egy tevékenységet, amelynek jelentőségét mindeddig nem mérte egyetlen hivatalos fórum sem, s amelyet ez idáig elvileg-módszertanilag a Fővárosi Pedagógiai Intézet támogatott. Kísérletként kezdődött, ma már sikeres gyakorlat, s divatos szóval általánosan követendő modell lehetne.

Mezei Éva rendező öt esztendeje véletlenül csöppent bele a birminghami nevelési játékokba - azaz, csak szakmai érdeklődés, s nem konkrét tanulmányozási cél hajtotta. De amit ott látott, annyira felbuzdította, hogy az Angliában évtizede nem kísérleti szinten folytatott munkának viszonyainkra adaptálását szorgalmazta, és társadalmi munkában el is kezdte a harcot: a gyerekek-kel a gyerekekért. Rendkívül sok és sok-féle ellenállással kellett - s nem lévén rutinmunka -, kell naponta megvívnia csatáját. De a cél felmérhetetlen hasznú; azokon a gyerekeken segít, akiket hivatalos összefoglaló elnevezéssel hátrányos helyzetűeknek nevezünk. S akiket általában csak korrepetálás formájában segítünk még ma is.

A rendező véleménye

- Ezeknek az ingerszegény környezetben élő gyerekeknek - mondja Mezei Éva - mindenekelőtt a fogalmak fel-fogásának fázisáig kell eljutniuk, mert ők azok, akik elvéreznek a szavakban-fogalmakban való gondolkodás és kifejezés csatateréen. Az oktatás kényszerű egyoldalúságát játékos-dramatikus formákkal igyekszünk - együtt! - feloldani. A cél: a gyerekek játék-, mozgás-, hangadásigényének kielégítése, élettapasztalataik alapján helyes magatartás- és cselekvésformák kialakítása és személyiségük kifejlesztése. S a tananyag rögzítésének elősegítése - a művészeti nevelés koncentrált eszközeivel. Forrásaim: az angolszász típusú iskolák szituációs és alkotójátékainak alapelvei, módszerei,' a magyar ének-zenei általános iskolák közös ének-, hangadás-, ritmizálás-, néptáncalaplépések-tanítása. Inspiráltak a japán általános iskolai tankönyvek is. Ott önálló kategória a mindennapok szépsége. Sok magyartanár, napközis nevelő és zenei általános iskolai oktató folytat hasonló gyakorlatokat régóta; kiváló óvodai foglalkozásokban is találkozni hasonlóval. A különbség az. hogy kevésbé tudatosan, célra koncentráltan. Kár, hogy legfeljebb tudunk egy-

másról, de nem segíthetjük egymást tapasztalatcserékkel. Egyelőre.

- Nem számíthatunk gyors, látványos eredményre. De az egész idegrendszert igénybe vevő, féléves foglalkozás kialakította a közös nyelvet a gyerekekkel. Már az első, óvodás játékoknál is összefüggésbe állítottunk és megvilágítottunk minden kimondott szót. A fogalmak érzékletessé tétele a módszer lényeges elemévé vált, s kiderült, hogy a verbális kifejezés gyakorlásával bizonyos viselkedésgyakorlat is kialakul. A felső tagozatosokkal folytatott munka feloldja az iskolai dresszúrát, s a „leadott tan-anyag" szürke unalmát maradandó, élettel telített élménnyé izzítja egy-egy kultúrtörténeti alkotó óra.

- Mindez egyelőre egy peremkerületi iskola tanulóinak hátrányos helyzetét segíti feloldani - mondja Mezei Éva.

Vallja, hogy amit csinál, csupán szerény része egy nagy munkának, amely kapcsolódik a gyerekek színházhoz édesgetésének ügyéhez, de ahhoz az elevenbe vágó kérdéshez is, amelyet a nemrég lezajlott hetilapi vita a „nyelvi kiszolgáltatottság" gyűjtőcímen vetett föl, időszerűen. A pedagógia és a színház többoldalúan együtt dolgozhatna ezért a komplex és nagy jelentőségű ügyért. A közismerten túlterhelt gyerekek csak akkor mennek színházba, ha viszik őket. De sok pedagógus sem jár színházba, s mint olvashattuk, egyik-másik agresszíven ellene szegül a színházba járás eszméjének is.

Mezei Éva másik gyerekszínház-kapcsolata: a tavaly óta a Fővárosi Ifjú-sági Művelődési Központ Pinceszínháza elnevezést viselő, s hosszú nevével ellentétben, aprócska nézőterű intézmény rendezője is. Társulatának tagjai többségükben tizenhét-tizenkilenc évesek, de van közöttük tizenhat és huszonöt esztendős is. Ez valami Makarenkóiáda - mondja -, mindenki takarít, díszletet szegez, jegyet szed.

A jegyek ára egységesen tíz forint, s legfeljebb heti két előadást tartanak, hiszen tagjaik is tanulók, nemcsak a nézőik. Társulattá összeforrva - ami külön gond, hiszen főiskolára kerülnek, kis-katonává lesznek, így vagy úgy „fluktuálnak", itt is - kiválóan alkalmasak külső helyszínen játszott, gyermek- és ifjúsági előadásokra is. Legfeljebb 30-40 gyereknéző előtt játszott műsoraikat többnyire kerületi iskolák kérik - de ezt is úgy játsszák, hogy nincs fal néző gyerek és játszó gyerek között, ami pedig nagy gyerek-kis gyerek ellentéttel is jár ez esetben: együtt énekelnek, játszanak, táncolnak, verselnek, még rajzolnak is. A végcél azonos az alkotó drámai játékokéval: milyen jó együtt játszani. A hangsúly az „együtt" szón van! Láttam őket gyerek- és pedagógus közönség számára játszani; mindenki önfeledt örömére.

Útkeresések

A színház és a gyermek kapcsolatának problémája olyan kérdés, amely a levegőben van, s nemcsak azért, mert szinte szüntelenül napirendre tűzik itt vagy ott. Példa erre a Pinceszínház gyerekszínészeinek remek, friss, hivatásos színházakban oly ritkán tapasztalt játéka: Szécsi Margit *Eszem a gesztenyét* című verses meséjének élővé varázsolása. Leleményessége, természetessége, szívderítő ötletei, mozgékonysága, elementáris életkedvet sugárzó közvetlensége olyanfajta élményt szerez, mint egy friss gyümölcs vagy az első tavaszi napsütés. (Színházi terminológia nem alkalmas az érzékeltetésre.)

De - és ez figyelemkeltő - volt egy, sok ponton azonos hőfokú és természetű élményt okozó produkciója a Buda-pesti Gyermekszínháznak is. *A Trallala és Lallala* című játékot, de elsősorban Békés Itala játékát sok helyütt méltatták, méltóképpen. Világviszonylatban ritka a gyerekeknek gyereket - nem gyerekelőadás-szinten - játszani tudó színész. Itt azonban nemcsak a főszereplő lelt rá a gyerekekkel azonos hullám-hosszra, gügyögésmentesen kitűnő eszközökkel élve, hanem az egész előadás.

A tavaly első ízben megrendezett pécsi gyermekszínjátszó fesztiválhoz kapcsolt szakmai konferencia lelkiismeret-ébresztő felelősséggel mérte fel a hazai gyerekszínjátszás jelenét és jövőjét. Pedagógusok, úttörővezetők, amatőrszínjáték-rendezők és hivatásos színházi szakemberek egyetértettek abban, hogy a nevelői munka fontos részét képező gyerekszínjátszás: a jövőalakítás pótolhatatlan eszköze. Ezért hívják fel az illetékesek figyelmét a gyerekszínjátszásnak a pedagógiai struktúrába való beépítésére, a legsikeresebb külföldi gyakorlatok kikísérletezésének, magyarrá adaptálásának, a gyerekszínjátszó-szakemberek képzésének, az alkotó dramaturgia rangjának és időbeli (esetleg órarendbeli) helyének, műsoranyagok kiadásának, a gyerekszínjátszás szakfelügyeletének, koordinálásának fontosságára.

A gyerekszínjátszás nem lehet csupán ünnepélyek alkalmi kiszolgálója - állapítja meg az intézet is -, nem csupán szereplés ez: a tapasztalat igazolta. A szocialista nevelés elveit hathatósan szolgáló tevékenységet a hetvenes évek végig megvalósuló iskolareform szerves részévé kell tenni. A gyakorlatot ismerő és hasznosító pedagógusok is vallják, hogy a mi kevésbé nevelésre, inkább lexikális oktatásra koncentráló pedagógiánk hiányosságait egyenlítené ki a kísérlet országos elterjesztése. Aktív tanárok, művelődési házak „gyerekfelelősei" segítségével termékennyé változtathatnánk az iskolában eltöltött improduktív időtömeget. A legelső lépés: a szakemberképzés.

Az MSZMP KB kultúrpolitikai munkaközösségének ülésén Aczél György megállapította, hogy elsősorban nem ifjúsági színházra, hanem színházba járó ifjúságra van szükség - arra, hogy iskolában vagy azon kívül, felkészítsék a fiatalakot a színházi élmény értő befogadására.

Nem alkalmankénti s nem kampányfeladat ez. Az ősember és a gyerek primer szükséglete a mozgásbeli, hangbeli, ritmikus - a fizikai-önkifejezésbeli megnyilvánulás. Ez teszi alkalmassá arra, hogy a mások hasonló megnyilvánulási formáit befogadja. Ennek érdekében kell összefognia pedagógiának, pszichológiának, szociológiának és szín-háznak - akár profi, akár amatőr.

Hogy a „modern élet" címszó alatt egyre több dehumanizáló tényezőt is magában hordó hatáskomplexum ne tegyen maholnap minden gyereket hátrányos helyzetűvé.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Hermann István:
Megújulni

Koltai Tamás:
Othello avagy egy előadás élete

Spiró György :
Termékeny zsákutca

Berkes Erzsébet: Lengyel József színháza

Márton Vera:
Három Szerelem

Barta András:
Az önfelszabadító rendező

Földes Anna:
Pollytól Makrancos Katáig

Molnár Gál Péter: A megittasult Sarah

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Csehovot játszani

A legutóbbi másfél évtized külföldön és itthon egyaránt bővelkedett a Csehov-újraértelmezésekben. Nálunk a hatvanas évek első hulláma után a közelmúlt két érdekes Csehov-sorozatot hozott. Az első a Sirály három előadása volt csaknem egyidőben. Kaposvárott Zsámbéki Gábor, Szolnokon Székely Gábor és Budapesten Ádám Ottó rendezése a művészi hitvalláson kívül a nemzedéki polémia jegyeit is magán viselte. A másik fontos esemény Horvai István eredményekben és ellentmondásokban gazdag vígszínházi trilógiája (Ványa bácsi, Három nővér, Cseresznyéskert). Szívesen adunk helyet Peterdi Nagy László írásának, amely részben vitázik a lapunkban korábban megjelent cikkekkel. A témát további vitára bocsátjuk.

Minden színházi ember tudja, hogy Csehovot játszani csaknem annyit jelent, mint Shakespeare-t játszani: világot, embert játszani, életet élni a színpadon. A századforduló színházi forradalmárai, akik ugyanolyan hangosak és kihívóak voltak, mint a maiak, nyilván ezért tűzték nevét a zászlajukra. Még évtizedek-kel a *Sirály* legendás bemutatója után, az időközben klasszikussá vált Sztanyiszlavszkij is hálásan emlékezik vissza az egykori barátra, akivel pedig éle-te legelkeseredettebb vitáit folytatta : „Nekünk megadta az ég Csehovot. De ennek a mai színházi forradalomnak az i tragédiája, hogy nem született még meg hozzá a drámaíró."

Eltelt még néhány évtized, és a mindenféle hagyománytól szabadulni igyekvő színház most újra Csehov szavaival próbálja megfogalmazni véleményét a világról. Az 1960-as évek nagy rendezői Laurence Oliviertől Anatolij Efroszig szinte kivétel nélkül mind egy-egy Csehov-előadással szóltak *hozzá* legközvetlenebbül az évtized nagy kérdéseihez. És újra zászlajukra írják nevét a fiatalok. Új reneszánszának nyitánya az ifjabb Pitoeff Sirály-előadása volt 1962-ben. Efrosz nem volt még harmincöt éves, amikor 1965-ben a moszkvai Komszomol Színházban megrendezte a S*irályt, a* mai fiatalokról szóló drámai ciklusának első darabjaként. A következő évben érdekes előadásban vitte színre a művet a szintén fiatal Lengyel György Debrecenben. Alig néhány évvel Oleg Jefremov nagy port felvert moszkvai rendezése után pedig egyszerre három Sirály-előadás foglalkoztatta a magyar színházi közvéleményt: két frissen kinevezett fiatal főrendező tehetséges és ki-hívó programbeszéde, valamint volt professzoruk bölcs, higgadt, de nem kevésbé érdekes válasza a fővárosi színházban.

Nemzedéki vita? Az is. Csehov megszokott világának felrobbantásával a két fiatal azonban azt az egész ósdi, hamis és öntelt művészetet akarta tulajdonképpen a levegőbe röpíteni, amellyel a darabban az ifjú drámaíró, Trepljov hadakozik, s amelynek ma is közöttünk tudják képviselőit. Csakhogy a két dolog nem azonos. Csehov világa mérhetetlenül szélesebb, mint a darab szereplőinek látóköre, és egy kényes belső egyensúly uralkodik benne: a „befutott" Trigorinnak ugyanúgy megvan a maga igazsága, mint Trepljovnak; a fösvény és hiú Arkagyina legalább olyan jó színésznő, mint Nyina, aki viszont a mű bonyolult logikája szerint hol lelőtt sirályként csapkod és vergődik, hol büszke, fehér madárként szárnyai fel győztesen.

Felerősített szólam

Székely Gábor szolnoki és Zsámbéki Gábor kaposvári *Sirálya* csak egyetlen szólamot erősített fel: Trepljov türelmetlen hangját. Pedig, ha van általános szabálya a csehovi drámának, az éppen a szimfonikus felépítés. A szerző egyetlen fontos gondolatát sem adja közvetlenül szereplőinek szájába, nem testesíti meg a sorsukban. A mű tanulságát az egy-mást keresztező és kiegészítő sorsok és igazságok rajzolják végül is elénk. Minden külső „szabályossága" mellett a csehovi dramaturgia itt is Shakespeare-hez áll a legközelebb: a látszólag minden külső logika nélkül egymás után következő jelenetek során a szereplők mint-ha különböző szögekben beállított tükrök sora előtt haladnának el. Így rajzolódik ki valóságos alakjuk. A *Sirályban* sem egyedül Trepljov, az ifjú drámaíró hordozza az elveszett tehetség s egy magát be nem fogadottnak érző nemzedék tragikus témáját. Ő csak önzőbb és követelőzőbb másik két nemzedéki és sorstársánál: Nyinánál és Másánál. Öngyilkossággal fenyegetőzik, úgy akar szerelmet kicsikarni gyermekkori játszótársától és szeretetet, gondoskodást az anyjától. Trigorinra mindkettejükért féltékeny. Párbajra hívja ki, de azután a maga fejébe röpít golyót. Nem véletlen, hogy - bár koncepciójukból világosan ez következnék - sem Kaposvárott, sem Szolnokon nem sikerült ezzel a puskalövéssel lezárni az előadást. Bár mindkét helyen tehetséges, megbizható színész játszotta Trepljov szerepét, végül mégis az asszonyok, Nyina és Mása vették át tőle a szót.

A csehovi dráma egyik legjellemzőbb sajátossága jutott érvényre ebben. A S*irály* ugyanis nem csupán dramaturgiai és stílusbeli fordulópont Csehov művészetében, hanem főként és elsősorban eszmei, tartalmi jellegű. A fiatalkori drámák hősei, ezek az ideges és türelmetlen „lateiner emberek" látványos pózban, de végül is értelmetlenül pusztulnak el. A *Sirállyal* kezdődő második nagy drámai ciklus finom, törékeny nőalakjai egy egészen új dimenziót teremtenek, új látószöget nyitnak a világra. A nagy hangú férfiak az előző darabokban csak beszéltek a boldogabb jövőről. Ezek a csendes, szerény kis asszonyok viszont már hallják, már reménykedve figyelik közeledő lépteit, mint fiatal anyák a bennük születő új élet szívdobbanását. Innét kezdve a Csehov-darabokban tulajdonképpen már nem is a szavak számítanak, hanem ennek a születő új világnak az ijesztő és boldogságos moccanásai. Ezeknek az érzékelésére dolgozta ki a szerző azt a csodálatosan finom és érzékeny színpadi szeizmográfot, amelynek a *Sirály* az első példánya.

Kaposvárott Szabó Ildikó játszotta a szomorú kis tanítóné, Mása szerepét, aki reménytelenül szerelmes Trepljovba. A tehetséges színésznő a csupasz színpadon és a rideg kellékek között is érzékeltetni tudta azt a hősies lírát, amellyel ez a törékeny kis asszony szembeszegül az' emberi boldogtalansággal, s a folytonos kudarcok ellenére is újra meg újra megostromolja magányának falát. Ami Nyinának a színház, Kosztyának az irodalom, az Másának a szerelem. És ő tisztán meg tudja őrizni, szét-málló élete fölé tudja emelni *ezt a* szerelmet. Különösen jól érzékelteti ezt a negyedik felvonás egy jelenete, amely

Csehov: Sirály (Kaposvári Csiky Gergely Szinház). Trepljov (Kiss István) és **Nyina** (Molnár **Piroska)** (Iklády László felv.)

éppen „hagyományos" pszichológiai kidolgozottsága révén volt egyszerre modern és csehovi. Mása ágyat vet a nagy-bácsinak Trepljov szobájában. Még a párnával a kezében hirtelen kiegyenesedik, figyelni kezd. Az anyja, aki ott áll mellette. nem hall semmit. Ő azonban hallja, hogy a szomszéd szobában Kosztya, a szerelme, egy melankolikus keringőt játszik. Mása szorosan magához szorítja a párnát, szinte mint egy szerelmes férfit öleli, s lassan, hangtalan-testetlen ekszt ázisban kettőt-hármat fordul vele keringőlépésben. A teste a férjéé és a gyerekéé. Ez a tánc most azonban azzal egyesíti, akié a szíve, a lelke, az egész megvalósulatlan élete: Kosztyával, az íróval.

Szolnokon Bodnár Erika Nyina szerepében nyitotta rá szemünket a *Sirály*-nak valami mélyebb és ugyanakkor maibb jelentésére. Nyinát is sokszor elébe helyezzük a másik két tragikus sorsú fiatalnak. Hiszen ő az, aki győz a szerelmen és az élet buktatóin, aki színész-nő lesz, akinek büszke sirályként felfelé ível a sorsa. Bodnár Erika is „győztes" Sirályt játszik, de, s ez már az ő hozzá-adása a rendezői értelmezéshez, alakításában megérezzük azt is, hogy pirruszi vagy éppen nagyon is mai „győzelem" ez. Vele, mint kezdő színésznővel, nem az történik itt, amit a művészeti főiskolákon közvetlen élmény- és tapasztalatszerzésnek neveznek. Az emberi élet kiteljesedéséért, a művészi karrierért Nyinának fel kell áldoznia a szerelmét, a személves boldogságát, a gyermekét. S nem igaz, hogy mint színésznő „ki tudja nőni", ellensúlyozni tudja ezt a veszteséget. Amikor Bodnár Erika az utol-só felvonásban meghallja Trigorin hang-ját a szomszéd szobából, s zokogva bevallja Trepljovnak, hogy még mindig azt a másikat szereti, akkor megértjük, hogy Nyina nem született újjá a szenvedély és a szenvedés próbáin. Sorsában feltűnik ugyan a felemelkedés lehetősége, de tulajdonképpen ő is áldozat. Lelőtt, vérző sirály, akár a másik két fiatal.

Lám, Csehov nem hagyja magát. Nem lehet „szöveg ellen játszani". Mert miről is szól tulajdonképpen a darab? Három tehetséges, érzékeny fiatalról, akik a „varázsos tó" partján éltek, szerették egymást, de még túlságosan tapasztalatlanok voltak: rosszul ismerték az érzéseiket, az emberi természetet, a világot, s az bosszút is állt rajtuk. Az „igazi", a „nagy" életre vágytak, de az könyörtelenül eltaposta őket. - Ki tehet mind-erről? - kérdezi a két fiatal rendező. A véleményük kimondatlanul is az, hogy a „befutottak", az élet és a művészet „jóllakottjai" - Trigorin és Arkagyina, a „rutinos mesteremberek, akik kisajátították az elsőbbséget a művészetben, é, csak azt tartják törvénynek és valódinak, amit maguk csinálnak. Minden egyebet elnyomnak, megfojtanak". Trepljov szavai ezek, akinek drámájára a két előadás épül. Az élet azonban bonyolultabb, mint a fiatal drámaíró hit-te - s mint a fiatal rendezők hiszik.

A SZÍNHÁZ hasábjain Pályi András érdekes cikkben elemzi-magyarázza a két előadást, amelyből elsősorban egy új, egységes játékstílus türelmetlen és megtermékenyítő igényét olvassa ki. És ebben nem is téved, ezt bizonyítja a két főrendező további munkássága az az-óta eltelt két évben. Igaza van nyilván abban is, hogy az új képviselői az életben és a művészetben egyaránt kiszolgáltatottak a már befutottakkal szemben, s hogy ez olykor tragikus helyzeteket teremt. De amikor ezt megtoldja még egy szóval: „oly tragikusan esendő - *a dilettantizmusig* esendő - az új" - itt már téved. Csehov egyetlen hősének sem bocsátotta meg soha a dilettantizmust. És nem szorul ilyen mentségre az

az új sem, amit a magyar színházban ez a két előadás képvisel.

Csöndes polémia

A két vidéki előadás hangsúlyozottan díszlettelen, mondhatnánk, „anti-csehovi" díszletben játszódott. Ádám Ottó a látszatra előnytelenebb, hagyományosabb megoldást választotta. A Madách Színházban tücsökcirpelést hallunk, mi-előtt felmegy a függöny, s elébünk tárul az aprólékos gonddal megkomponált pasztell színpadkép. A kellékek is ilyen skrupulózusan élethűek és korhűek. Igaz, szamovár nincsen. Csillogó ezüst és porcelán szerviz van helyette, amelyből szépen és élvezettel szürcsölgetik a teát a szereplők. S a gyönyörű ruhák! De vajon nem túl sok is már a jóból? Sokan kérdezték ezt. Koltai Tamás (Nagyvilág, 1972. 5.) a szkepszis, a be-zárkózás, a menekülés filozófiájával magyarázza a díszlet és a rendezés hangsúlyozott naturalizmusát, a részletek aprólékos kimunkálását. Szerinte Trepljov drámájában csakúgy, mint az egész elő-adásban, a művészet megújulásába vetett hit elvesztésének folyamatát, ennek különböző stádiumait ábrázolja a rendező. De vajon feltételezhető-e ennyi konzervativizmus Ádám Öttóról, aki tizenkét év előtti híres *Cseresznyéskert*-rendezésében elsőként szakított nálunk a hagyományos Csehov-játszással? Feltételezhető-e, hogy komolyan gondolja most a tücsökzenét, amely felett már Csehov is ironizált? Vagy elragadta talán őt is a nemzedéki vita heve, s most így akarja meghökkenteni a fiatalokat?

Csakhamar kiderül, hogy mindennek fontos szerepe van az előadásban. Az életnek, a való világ tárgyainak *azt az* érzéki, már-már panteista jelentését érzékelteti, amelyet féltékeny haragjától elvakultan Trepljov nem lát meg, amelyet olyan könnyen dob el magától, ami-kor öngyilkos lesz. A való világot, amely a művészet tárgya és értelme, s amelyet az ő darabjából kiszorítottak a minden-féle ködös eszmék, a meg nem emésztett filozófiák.

A rendező két nagy művész, Tolnay Klári és Gábor Miklós alakításában összegezi a maga nemzedékének véleményét, tapasztalatát az életről és a művészetről. Azt ugyanis, hogy a kettőt nem lehet sem összecserélni, sem szembeállítani egymással. Az érzéketlen ember nem is él igazán. Es fordítva is igaz. Nagy művész csak az lehet, aki így, a mindennapokban is, érzékien is megéli, ha úgy tetszik, végigélvezi az életét. Gábor Miklós Trigorinja azért szerencsésebb ifjú vetélytársánál az irodalomban és a nőknél is, mert jobban szereti az életet. Még a munkában is, amelyre pedig olyan sokat panaszkodik, még abban is az életét éli meg - még egyszer, jobban. Az életet írja. És nemcsak azért, mert jól keres vele, hanem, mert szereti, élvezi, s az adósának érzi magát. Igazában ez köti össze Arkagyinával is. Ő is így él, munkát és életet ilyen természetesen egyesítve. Még csak néhány napja van szabadságon; még tele szájjal habzsolja a falusi ízeket, krikettezik, bemutatja az alakját, a járását, Maupassant-t olvas fel a nyaraló társaságnak. De gondolatai máris odahaza, a színház körül járnak. - „Jó magukkal lenni, barátaim, kellemes hallgatni a beszédüket, de ... ülni otthon, a hotelszobában és szerepet tanulni - mégiscsak szebb" - jelenti ki, s az izmai rugalmasságát, a tartását próbálgatva máris jóízűen nyújtózik egyet. Közben azonban, Tolnay Klári ezt kiválóan érzékelteti, Arka*gyina a* színpadon :is minden bizonnyal az életet mutatja be. Ezért lehet jobb színésznő, mint Nyina. Nemcsak többet tud az életről és az emberekről, hanem jobban is szereti őket.

Voltaképpen ez minden, amit az élet és a művészet meghódítására készülő fiataloknak a rendező fel tud ajánlani. De ez nem is olyan kevés. Ezt éppen az a mély hatás bizonyítja, amit a csalódott fiatalember halála ebben az elő-adásban kivált. Trepljov eddig mindig a sikertelen irodalmi kísérletei végére tett pontot ezzel a golyóval. De miért csak az utolsó felvonásban? Hiszen a darabját már az első felvonásban kifütyülik. Most pedig már megjelennek az elbeszélései. Honnan van hát az a nagy boldogtalanság?

Vidéki kollégáival ellentétben, Huszti Péter nem sír, nem toporzékol, nem lövöldöz. Fegyelmezetten és logikusan keresi élete csapdájából a kiutat. Így értjük meg végre, hogy miért is lesz ön-gyilkos. Mindvégig azt hiszi, hogy Nyina tulajdonképpen őt szereti, csak első, dilettáns művének sikertelenségét nem tudja neki megbocsátani. Titokban meg van győződve róla: ha bebizonyítja, hogy ő jobb író, mint Trigorin, akkor a lány majd visszapártol hozzá. De íme, Nyina utolsó látogatása. A fiú elegáns öltönyre cserélte fel régi, vedlett ruháját, nyakában vadonatúj nyak-kendő. Az asztalon ott fekszik a frissen megjelent novellája. És mindez mégsem segít. A lány bevallja neki, hogy még mindig a másikat szereti. Ekkor döbben rá Trepljov, hogy a mániákus önmegvalósítás hajszolása közben elmulasztotta a legfontosabbat: nem tanult meg élni, nem tanult meg szeretni. Nyinának még a Trigorin iránti reménytelen érzés is többet jelent, mint az ő görcsös ragaszkodása. Irigykedő és gátlásos, furcsa kis figura lett belőle. Ezt a szerepet, ezt a sorsot utasítja vissza ez a tiszta, naiv fiú, amikor golyót röpít a fejébe. És ez a sors fenyeget mindenkit, figyelmeztet az elő-adás, aki az élet ellenében akar mű-vész lenni. És ez még csak nem is egy-értelműen tragikus sors, hiába a sok lövöldözés.

Az író és a rendezők

Csehov soha nem szerette a lövöldözést a színházban. Már legelső nagy darabjának főhőse, Platonov is ironikus megjegyzéseket tesz, amikor egyik elkeseredett szeretője nyílt színen rálő. Az eredeti változat szerint Ivanov nem pisztollyal vet véget az életének, hanem szívszélhűdésben hal meg. Ványa bácsi háromszor lő rá a professzorra, aki tönkretette az életét, de nem találja el, s háromszor gúnyosan megjegyzi: puff! puff! puff! *A Három* nővérben már a színfalak mögött esik meg a lövés, messze a folyón túl, ahol a boldog munkáséletről álmodozó Tuzenbach báró a lermontovi Szoljonijjal párbajozik. Még egy értelmetlen áldozata a kakaskodásnak, az idealista, naiv világmegváltósdinak. - „A báró jóravaló ember, de egy báróva[1]_ több vagy kevesebb ... nem mindegy az?" - jegyzi meg fáradtan az öreg katonaorvos, Csebutikin. A darab próbáin Csehov először azt kérte, hogy a báró holttestét az utolsó jelenetben vigyék keresztül a színen. Azután egyszer csak hirtelen letett erről, s a tűzvész jelenetével, a vész-harang zúgásának minél kifejezőbb be-állításával kezdett el foglalkozni. Sztanyiszlavszkij később sokat panaszkodott, hogy Csehov szeszélyes volt, hogy nem értette meg a színház gyakorlati problémáit és lehetőségeit. S az eszébe sem jutott, hogy a két jelenet között el-telt néhány hónap, s ezalatt Oroszország egy korszaknyival jutott közelebb a forradalomhoz. A vészharang zúgása azért volt már akkor fontosabb a bárónál.

Sztanyiszlavszkij nagy rendező volt. Csehov pedig zseniális színigazgató lehetett volna. Úgy is beszélt mindig a darabjairól, mint egy képzeletbeli szín-

ház műsoráról. Hőseivel mint eleven társadalmi típusokkal élt együtt, a le-írt szereptől tovább is gombolyítva életük fonalát.

Ez történik velük tulajdonképpen ma is a színházban: örök emberi tartalmaik mindig aktuális, sőt konkrét helyi jelentéssel érvényesülnek a különböző rendezői olvasatokban.

A Három nővér ősbemutatóját annak idején nagy reakciós sajtókampány követte. Gúnyosan írtak a „mindenféle tanítócskákról meg tisztecskékről", akik a nézőtéren szorongtak és tapsoltak hasonmásuknak a színpadon: „az álmodozó értelmiségieknek, akik mindenféle eszmékkel szédítik a népet". Az illegalitásban élő Lenin nagy elvi cikkel válaszolt. *„A harmadik rend."* Így nevezi Csehov hőseit, a demokratikus orosz értelmiség képviselőit, akiket felráztak, mozgósítottak a készülő változások. Az ő morális-esztétikai forradalmuk Lenin elemzése szerint az egyik legérzékenyebb jelzése a forradalom szubjektív feltételei beérésének. De mennyi mást is jelentettek már azóta ezek a figurák: a századeleji dekadencia lovagjait és kiábrándult mai intellektueleket nyugati színpadokon, a régi értelmiség nevetséges és sok mindenben mégis tisztelet-re méltó képviselőit a szovjet színházban; nagy álmok bátor álmodóit és szánalmas, furcsa álmodozókat.

A magyar Csehov-játszás is több forrásból táplálkozik, többféle jelentést hordoz. A Vígszínház 20-as évekbeli sorozata a kritikusok szerint „az orosz ősz vigasztalan melankóliáját", az „élet avarillatát" árasztotta. Hevesi *Sirály*-rendezése (1930), az r952-es *Ványa bácsi* (Gellért Endre rendezésében) és az 1953-as *Három nővér* (Horvai István rendezése) határozottabb, tudatosabb társadalomszemléletet és a Sztanyiszlavszkij-módszer közvetlen és következetes hatását tükrözi.

A 70-es évek magyar Csehov-játszása még nem bontakozott ki igazán. Amit a Vígszínházban eddig láttunk, az jobbára csak a hagyományoknak a világ különböző színpadairól átemelt új elemek-kel való összeötvözése. Ehhez a vázhoz nem tapadt még konkrét és mai magyar jelentés.

A Ványa bácsit (1971) tulajdonképpen Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán színészi felfedezései éltették. *Az Ivanov* a Nemzeti Színházban (1971) általánosabb üzenetet hordozott. Bessenyei Ivanovja nemcsak egyéni dráma, hanem a korán megfáradt mai középnemzedék közérzetét is sugározta. A Sirályokról már szóltunk.

Horvai István olvasatában

A Három nővér (1972) a Vígszínház új játékstílusának és ezen belül is Horvai nagy kísérletének - a pszichológiailag is árnyalt, jól motivált modern szín-padi realizmusnak már-már beérő gyümölcse nálunk. Nem véletlen tehát, hogy éppen ennek az előadásnak kapcsán ütköztek meg a Csehov-játszás hívei és ellenfelei. Együtt találtuk itt mindazt, amiről az utóbbi években annyit vitatkoztunk: az elidegenedés mint társadalmi és az elidegenítés mint színházi fogalom, a modern szcenika, az új ritmus, az új játékstílus.

Az előadás alaposan megbolygatta a kedélyeket, megmozgatta a gyakran sémákba merevedő kritikusi gondolkodást. Ez önmagában is értékmérő. De vajon van-e jogunk csak így önmagukban mérni a rendezői teljesítményeket?

Bármilyen régimódian hangzik is, fel kell tegyük a kérdést: mit szólna vajon a szerző a Vígszínház *Három* nővér-előadásához? Csehov nyilván ma is egy jó színházi ember szemével nézné a darabot: mai helyzeteket, mai típusokat, mai tartalmakat keresne benne. De vajon megtalálná-e alakjaiban azt, ami számára bennük a legfontosabb volt, amit semmilyen kordivat nem „értékelhet át": sorsuknak azt a büszke, bátor, teljes emberként való vállalását, amely legendává tette alakjukat?

Az okos, rezignált Versinyint (Darvas Iván), a szimpatikus és lelkes Tuzenbachot (Tordy Géza) meg a három tehetséges, szép nővért (Olga - Békés Rita, Másа - Ruttkai Éva, Irina - Pap Éva) a Vígszínházban nem legyinti meg a jövendő, egy más, új élet szele. Tökéletesen zárt akváriumban vagy karámban élnek, David Borovszkij díszlete talán az utóbbihoz hasonlít leginkább. Ide a rendező külön engedélyével hatolhat csak be a külvilágnak valamilyen megnyilvánulása. Mint például a falevelek, amelyek furcsa, gonosz kis zörejek kíséretében hullanak minduntalan a szereplők nyakába, valahányszor fel merik emelni a tekintetüket. S így lassan-ként feltételes reflexszé válik bennük a lapítás. Vastag avarszőnyeg borítja már a színpadot, azon csúsznak-másznak a szereplők, s közben át-átkiáltják egymásnak Csehov valamely nagyszerű gondolatát az élet értelméről, a jövendőről, a munkáról.

Nem, Csehov soha nem fogadná cl magáénak ezeket a búvalbélelt, nyavalyatörős alakokat, hiába magyaráznánk neki, hogy az elidegenedés, meg az elidegenítés *a* mi világunkat éppúgy jellemzi, mint a századelő orosz kisvárosi életét a káposztás liba és az ebéd utáni alvás. Azt válaszolná legfeljebb, hogy a káposztás liba ellen nem lehet libás káposztával harcolni. Többet pedig nem tudnánk kihúzni belőle. - „Én ott mindent világosan leírtam, kérem" - válaszolta mindig, ha a színészek már nagyon ostromolták. És a Csehov-darabok szövegében valóban megtalálhatjuk a legfontosabb fogódzókat.

A Három nővér érzékeny és tehetséges hősei csakúgy, mint a *Sirály* fiataljai is, a szerelemről, a munkáról, a jövendőről, az életük s az élet kiteljesítéséről ábrándoznak, türelmetlenül, egymásra alig figyelve, egymás szavába vágva. A két mű írása között eltelt idő azonban óriási léptekkel hozta közelebb az annyira áhított és mégis oly fenyegető jövendőt: nem elég már a belső, a morális készülődés, tenni is kell valamit.

Az elhatározó nagy tettre a hősök -- különböző belső és külső okok miatt - nem képesek. A darab záróképe, a nővérek szinte már hősies bizakodó hármasa, tulajdonképpen ennek felismerését, a jövendőnek ezt a szinte már tragikusan passzív vállalását fejezi ki. Abban az etikai és művészi légkörben azonban, amely ezt a darabot jellemzi - ez ugyanakkor mégis nagy erejű drámai tett, már-már győzelem. A korabeli közönség még jól érzékelte ezt. A bemutató után a fiatal Lunacsarszkij ironikus cikket írt a Csehov-hősökről, a szép-lelkű úrilányokról, akiknek összetörik a szíve, ha egy ezredet áthelyeznek egyik városból a másikba. Még hosszú évek múlva is emlékezett aztán a levélre, amelyben *egy* gimnazista *az* egész forradalmi hangulatú diákság nevében kikérte ezt a hangot. Vajon tudná-e ez a fiatalember tisztelni, ilyen büszke és féltő szeretettel védelmezni *a Három nővért* a Vígszínházban, amint hátra-vetett, kivörösödött fejjel, valami kétségbeesett, öngúnyoló-önsirató körtáncot lejtenek?

Hagyjuk azonban a színháztörténetet. *A Három nővér* Pesten 1972-ben nyilván egészen más hősökről szól, mint hetven évvel korábban Moszkvában vagy a régi Vígszínház előadásaiban. Horvai mondanivalója csak a mi mai életünk-

kel szembesítve nyerhet igazolást. A néző a színpadon járó-kelő alakokban köztünk járó típusokat és figurákat fedez fel. Vannak, akik úgy vélik, hogy az előadás tulajdonképpen a rendező nemzedékéről, a húsz-egynéhány éve nagy hittel indult, mára kifáradt értelmiségi generációról szól. Nos, ha így van, akkor mit mond róla? Hogy nagy álmaik voltak, mint Tuzenbachnak, de elfáradtak, mint Versinyin, *vagy* elhízott hivatalnokok lettek, mint Andrej, kicsinyes, önző és hiú széplelkek, mint Szoljonij, cinikusan kiábrándultak, mint Csebutikin doktor. A nővérek pedig, akik szerették ezeket a furcsa, ideges férfiakat és hittek az álmaikban, most kétségbe-esetten siratják elpazarolt életüket.

De honnét Horvai pesszimizmusa? Valóban megadta már magát ez a nemzedék? Hogy sokan elfáradtak, megkeseredtek közülük, egyesek meghíztak, mások elestek, azt tudjuk. De hogy még mindig ilyen intenzitással tud szenvedni és tépelődni a sorsán ez a nemzedék, már maga az nem az élet és az életképesség jele-e? Nem éppen azt bizonyítja, hogy értelmiségünk - ha talán nem is elég tudatosan -, de bele tudott épülni ebbe a vérrel és izzadsággal kikínlódott jövendőbe, amelyről maga is álmodott? Ez az a dráma, amelyet a - történelem egy előző fordulóján - a *Három nővér* hősei megéltek. Ez lehetne talán most nálunk is ezeknek a klasszikus alakoknak és örök pszichológiai típusoknak a mai jelentése.

A Cseresznyéskert előadásában megismétlődik az az ironikus, öngúnyoló tánc, amelyet a *Három nővérben* láttunk. A fiatal és hittel teli Ánya galoppozza végig búcsúzóul a régi szobákat, kézen fogva húzza maga után az édesanyját. Csehov szövege szerint (Tóth Árpád fordításában) Ánya így vigasztalja Ranyevszkaját: „A cseresznyéskertet eladtuk... de az életünk még megmaradt. És meg-maradt a te szép, tiszta, drága lelked .. . Gyere velem ... gyere, gyönyörűségem, menjünk el innen. Majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyéskertet ..." Trofimov később hozzáteszi: „Egész Oroszország a mí kertünk!" És Ranyevszkaja a következő jelenetben már arról beszél, hogy megkönnyebbült az ár-verés óta: jobban tud aludni, és csaknem vidáman vesz búcsút a régi háztól. Ez a furcsa galopp itt azonban valami egészen mást fejez ki. Ruttkai Éva hősnője a tapasztalt játékos és a tapasztalt vesztes fölényével tekint le a naivan bizakodó Ányára. A jókedve láthatóan erőltetett. Mindössze arról van csak szó, *hogy* nem akarja elvenni a lány kedvét a játéktól. Csak hadd higgye szegény, hogy mind igaz is, amit mond: hogy az ember ura a sorsának. A bizakodó vágta közben cinkosan a lányára kacsint, és hozzá is teszi mindjárt Csehov szavaihoz a maga szövegét: „jó? na, most jó?"

Csehov hősnője legyőzötten is magával viszi mindazt, ami a cseresznyés-kertben igazi érték: azt a belső tartalmat és tartást, amelyre az az évszázadok során a birtokosait késztette. A Víg-színházban azonban a cseresznyefák törzse rövidre van fűrészelve. Ez szüntelenül görbe testtartásra kényszeríti a színészeket, mintha *egy* szűk óvóhelyen bujkálnának. Így pedig nem lehet Csehovot játszani. David Borovszkij díszlete egy szürrealista ötleten alapul a satnya, vékony törzsű cseresznyefák tartják a régi bútorokkal telizsúfolt házat. Ez az önmagában eredeti és érdekes képző-művészeti ötlet bántóan egysíkúvá és fantáziátlanná válik, amint rendezői koncepciónak teszik meg. A mű tartalma nem egyszerűsíthető le erre az egyet-len gondolatra.

Az egykori tanítvány, Ivan Bunyin memoárjaiban szemére veti Csehovnak, hogy nem jól ismerte az orosz nemesi életet: a múlt században sehol sem ültettek holdszámra cseresznyefákat - illetve meggyfákat, hiszen az eredeti cím erre utal -, különösen nem közvetlenül az udvarház mellé. Igaza is van. De hát *a Cseresznyéskert* nem egy valóságos földbirtokról szól. Még csak nem is az orosz nemesi birtokokról általában, mint ahogyan Jermilov akadémikus hangoztatta. Emlékirataiban Sztanyiszlavszkij elmondja, hogy a próbák már régen folytak, már kitűzték a be-mutatót is, a darabnak azonban még mindig nem volt végleges címe. Csehov egyszer aztán különös izgatottan állított be hozzá, s már az ajtóból harsogta: Cseresznyéskert! Megvan, Cseresznyéskert! S amikor a rendező továbbra is értetlenül meredt rá, betűzni kezdte: T-s-e-r-e-s-ny-é-s ... (Az orosz eredetiben ezt a keresetten választékos, finomkodó jelentésárnyalatot a *visnyevi* szóban a hangsúlynak az első szótagra való helyezésével érzékeltette a szerző.) Vagyis: furcsa, idejétmúlt, már-már időt-len Mesekert. Majdnem olyan, mint az athéni vagy az ardennes-i erdő, ahol ál-ruhás hercegek, tündérkirálynők és pajkos manók bujkálnak. Ahol minden megtörténhet: ifjú királynőkről kiderül, hogy csúf szamárba szerelmesek, s tönk rement öreg birtokos asszonyok egyszerre csodaszéppé lesznek.

Annyiféle felszínesen szatirizáló értelmezés után most szerte a világon újra kísért ez a humanista meg-oldás, és ez most is legalább annyira igaz és időszerű, mint a bemutató idején volt. A Csehov-hősök a *Cseresznyés-kertben* találták magukat először szemtől szembe a jövendővel, amit az álmaikban annyiszor megidéztek. Kímélet-len és durva módon köszönt itt rájuk ez az új élet: dobra verik a birtokot. Végig kell nézzék, mint vágják ki a gyönyörű cseresznyefákat, és hogyan duhajkodik Lopahin, az új birtokos. Mind-ez szívszorítóan fájdalmas. De nem a birtokosság, hanem az értelmiség drámája. Kétszer is megszólal a darabban egy furcsa, bánatos, távoli hang: egy-szer, amikor' az a rongyos csavargó lép hozzájuk odakint a folyó mellett, és gúnyos hálával veszi át Ranyevszkaja egész aranyát, azután az utolsó jelenet-ben Firsz, a hűséges öreg szolga halála-kor. Ennek a szólamnak azonban van egy ellenpontja a darabban. Nyilván *ezt* a bizakodó, optimista hangot kereste Sztanyiszlavszkij, amikor a szerzővel hónapokon át arról levelezett, hogy az énekes madarak közül melyek költenek abban az évszakban, amikor a darab cselekménye játszódik. Szerette volna, ha Trofimov szövegén túl színpadilag konkrétabban is megfogalmazódik az a gondolat, amelyben akkor ő még nem hitt, de amelyet Csehovnak szívesen elhitt volna; hogy a fordulat megrázkódtatásai csak átmenetiek, és az új életben helye lehet a Művész Színház java közönségének is. De talán nem is kell ehhez madárdal, tücsökcirpelés, talán még a két naiv fiatal hahózása sem kell. *A Cseresznyéskert* optimizmusa semmi esetre sem az „örök diák" és a „vedlett uraság" filozófiájában keresendő.

A másik világ hiánya

A darab igazi mélységeihez itt sem verbálisan, hanem a csehovi dramaturgia bonyolult áttételei révén jutunk el. Az ellenpontozás mellett ezt főként az a módszer szolgálja, amelyet leginkább talán a fényinterferencia jelenségéhez lehetne hasonlítani. A szereplőket és a tárgyakat g színpadon egyszerre két fény világítja meg. Az egyik a minden-napi, szürke alapfény, amelyben a tárgyaknak csak két dimenziójuk van, amelyben megoldhatatlannak és kilátástalannak látszik minden. De amíg a *Három nővérben* ezen csak egy-egy pil-

lanatra ütött át annak a másik életnek, a jövendőnek a fénye, a tűzvész rőt lángja, a folyó, a gyönyörű fasor, a Cseresznyéskertben már csak egy áttetsző tüllfüggöny választja el tőlünk a másik világot, amelynek világos fényfoltjai szüntelenül átütnek rajta.

A Vígszínházban nem érezzük ennek a másik világnak a jelenlétét, még a közelségét sem. A „nyitott", de kínospontosan kiszámított és berendezett színpadtér a felső szinten összezsúfolt, huzatba bugyolált bútorokkal valószínűleg már eleve nem alkalmas olyan dráma játszására, amelyben a kert, a természet, ennek hangja, színei, fényei fő-szerepet játszanak. A „szalonstílus" el-len harcolva Borovszkij maga is egy zárt szalonvilágot teremtett, amely legfeljebb csak abban különbözik a régi „negyedik fallal" is ellátott szobadíszletektől, hogy ez talán még nyomasztóbb benyomást tesz a nézőre. Nemcsak a cseresznyéskertből nem látunk sem-mit, amely Csehovnál - nyilván nem véletlenül - éppen virágzik, hanem elsikkad például az egész második felvonás díszlete: „szabad mező a régi kis kápolnával, a kút nagy kőlapokkal", ahol a társaság meghallja azt a furcsa távoli hangot, és ahol azzal a különös, büszke csavargóval találkoznak, mellén a szörnyű sebhelyekkel.

„Leszállított" jellemek

Régi színházi mondás: a szerzői instrukciók arra valók, hogy megváltoztassuk őket. Csehov színpadán a természet, a tér, a hangok, a színek, a fények azonban nem csupán szerzői instrukció, költői kellék, hanem reális valóság, a dráma és az emberi élet természetes eleme. *A Cseresznyéskert* nem lírai hattyúdal, de nem is abszurd komédia. Talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha egy nagy színpadi költő történelmi víziójaként értelmezzük. Dramaturgiája egyszerre idézi a klasszikus orosz dráma panteizmusát, világszemléletének sokrétűségét és Shakespeare sok tükrű jellem- és emberábrázolását. Az alakjai csaknem mind önálló, gazdag, érdekes jellemek. Ranyevszkaját a csodálatos Knyipper-Csehova játszotta évtizedeken át, nézők egész nemzedékei számára jelentve a szépség, az életöröm és az önfeláldozás, a teljes asszonyiság fogalmát. Barrault ebben a szerepben kereste a darab kulcsát. De ott van Lopahin, akiről Trofimov azt mondja, hogy finom keze van, és bizonyára finom, érzékeny lelke is. Csehov egyik levelében pedig azt jegyzi meg róla hogy a külseje és a modora után össze lehetne téveszteni akár egy moszkvai orvosprofesszorral. Ez az ember őszintén szenved attól, hogy ki kell vágatnia a gyönyörű cseresznyéskertet, jobbágy őseinek vágyálmát. Hogy ő még most is csak durva, fejszés parasztként kerülhet be ebbe a házba, bármennyit küszködik is, és bármilyen duzzadt a pénztárcája. Innét a keserű duhajsága, de ugyanúgy a félszegsége is, amely az-tán végképp megakadályozza, hogy boldog legyen Varjával, vagy bárki mással.

Mindennek a gazdagságnak nyomát sem látjuk most a Vígszínházban. Az el-idegenítésnek - vagy ki tudja, minek - az érdekében a rendező minden szereplő két-három szinttel alacsonyabban minő-sít, mint ahogyan a darabban szerepel. Ranyevszkaja asszonyiságát a hervadó nő érzékiségére egyszerűsíti. Gajev egy kis fehér falovon szónokol a nyolcvanas évek eszméiről, az öreg mindenes így vontatja ki a színről. Lopahin csak rámenős kupec. Dunyasa kikapós szobalány, Trofimov pedig nyeszlett, ügyefogyott „vedlett uraság", akit Ranyevszkajának szinte szó szerint meg kell erőszakolnia, hogy megértesse végre vele a legegyszerűbb emberi dolgokat. A szomszéd földesúr, Szimeonov-Piscsik az utolsó fel-vonásban már egyenesen egy bádogvödörből iszik, mint Caligula lova, amelytől elmondása szerint a családja származik. Darvas Ivan Firsze kétségtelenül az előadás legteljesebb figurája. Nem-csak azért, mert koreográfiájában a színész felvonultatja mesterségének, művészetének egész nagyszerű fegyvertárát. Darvas ebben a szerepben játssza el mindazt, amit fordítóként nem vehetett be az előadás szövegkönyvébe. Virtuózan formálja meg a 87 éves, régimódi szolga testét-lelkét, belesűríti egy egész osztály és egy egész rend emberi lényegét.

Valamelyest degradálni kellett a szöveget is, hogy megfelelhessen a rendezői koncepciónak. Nyilatkozataik szerint ugyan az átdolgozók (Horvai István és Darvas Iván) csupán Tóth Árpád fordításának „túlzott" költőiségét akarták az új kor szelleméhez igazítani. De úgy tűnik, elveszett a költőiség általában is. Helyenként önkényesen elhagytak szövegrészeket, másutt pedig beiktattak. A változtatások jellege: egyszerűbbé, „prózaibbá" tenni a szöveget, a szerepeket, a gondolatokat Így miközben a kilógó nadrágtartóját markolássza, Firsz így korholja a gazdáját: „Már megint milyen bugyogót vett fel?" (Csehovnál arról van szó, hogy a szórakozott Gajev éppen nem a napszakhoz illő *kabátot* öltött.) Gajev érzékeny a szagokra. Az eredeti szövegben az inas pacsuliszagára és büdös szivarjaira panaszkodik. Itt hol istálló-szagúnak, hol tyúkólszagúnak nevezi. Ranyevszkaja miután a leghatékonyabb szexológiai módszerekkel sem tudja meggyőzni Trofimovot az igazáról, kijelen-ti: „ezt ki kellene tömni!"

Tulajdonképpen nem lenne azonban érdemes kitömni sem Trofimovot, sem az előadás többi szereplőjét. Még panoptikumfiguráknak sem jók. Nem jellemzőek semmire. Mondvacsináltak, agyszülemények: sem kiterjedésük, sem igazságuk nincsen.

Csehov hőseinek erkölcsi tartására, egyszerű és épp ezért annyira mai emberségére leginkább egy vidéki vizsgarendezés érzett rá legutóbb : Illés István *a Cseresznyéskertet* választotta vizsgadarabként a Miskolci Nemzeti Színházban. A fiatal rendező a tradicionális „vidéki" városban természetesen abszurd komédiát akart rendezni a *Cse*resznyéskertből, és ezzel nyilatkozta tele a műsorfüzetet. Az érdekes az, hogy ez az előadás mennyivel jobb, mélyebb és drámaibb, mint a nyilatkozatok.

Elmondhatjuk tehát, hogy a magyar színház ma is kész Csehov igazságainak befogadására. És mindaddig alkalmas is rá, amíg őszintén és nyíltan érdeklődik a világ iránt, amíg a való élet igazságait keresi és nem burkolózik nagy sértetten különböző ködös elméletekbe. Tulajdonképpen ennyi a modern Csehov-játszás titka: törekvés az élet, az emberek sokoldalú, dialektikus látására, és fogékonyság az új jelenségek iránt. Az élethez és önmagunkhoz kell hűnek lennünk, nem valami uniformizált, régi vagy új közhelyekkel telezsúfolt „Csehov-stílushoz".

A szerző csak egyre kötelez: hogy ha elítéljük is, tiszteljük a hőseit minden helyzetben, hogy higgyünk az ember lehetőségeiben. És akkor nagyon nem tévedhetünk.

négyszemközt

PÁLYI ANDRÁS

A játékstílus és az élet

Beszélgetés Babarczy Lászlóval

Mi tagadás, Babarczy Lászlóra, aki a múlt év őszén a Nemzeti Színháztól átszerződött a Kaposvári Csiky Gergely Színházhoz, ebben az évadban kevéssé figyelt a kritika. Azért-e, mert színházi kritikánkban - különösen a „vidéket" illetően - még mindig túlságosan kísért a papírforma, s többnyire csak az ősbemutatók méltatását tartjuk kötelességünknek? Mindenesetre igaz, hogy Babarczy rendezései közt, melyek az el-múlt hónapokban egymást követték, egyetlen ősbemutató sem volt. Sőt, Brecht *Kurázsi mama és gyermekei* című drámáját épp az előző évadban mutatta be a Madách Színház, Shelagh Delaney *Egy csepp mézét* is előadta már 1960-ban a Vígszínház az Ódry Színpadon; Kertész Ákos *Makráját* pedig, melyet Babarczy legutóbb Szolnokon rendezett, a József Attila Színház játszotta először. S még Szegedi Lőrinc *Teophania* című, töredékben maradt iskoladrámája is, mely a televízió *Kalandozások kétezer év színpadán* című színház- és drámatörténeti sorozatának egyik legizgalmasabb, a felfedezés élményével ható darabja volt, már korábban elhangzott, más feldolgozásban, a rádióban. E négy dráma - s a belőlük készült négy szín-házi produkció (magam részéről a tele-víziós *Teophaniát* is ízig-vérig színháznak érzem) - ugyancsak más-más világot idéz, nemcsak gondolatilag, de szín-padilag is. Rokoníthatók-e egyáltalán egymással ezek a művek, felfedezhető-e színpadi megvalósításukban ugyanaz a rendezői egyéniség, ugyanaz az alkotói nyugtalanság, művészi útkeresés? Vagy csak véletlenül kerültek egymás mellé? Ha egy rendező előszeretettel visz szín-re olyan darabokat, melyeket mások akár közvetlenül előtte megrendeztek, az azt is jelzi, hogy ezeknek az alkotásoknak különös jelentőségük van számára: mondanivalója van velük, színpadi megoldásukat saját pályája, művészi fejlődése szempontjából is lényegesnek tartja.

- Kezdjük talán a legutóbbival. A szolnoki Makra *legizgalmasabb, legjobb jelenete, érzésem szerint, amikor Makra és Sztanek a „kis barátnő" lakásán ta lálkoznak, s éles szóváltásukra megjelenik a házmester. Ebben a néhány perces jelenetben sajátos, groteszk íze lesz a szavaknak; s egy-két pillantás, a meg-emelt hang, a helyzet sarkítottsága, mindaz a különös vibrálás, ami itt egy-szerre betölti a színpadot, többet árul el azokról az emberi-társadalmi problémákról* is, *melyekről az előadásban bizonyos erőltetett drámaisággal elég sokat beszélnek; itt viszont - minden direkt utalás nélkül - a „levegőben van", amiről ez a dráma szólni kíván. Aligha-nem ez a darabnak is legjobb, leghitelesebb jelenete; most azonban nem az írót, hanem a rendezőt kérdem: miért nem sikerült az egész előadásban meg-találni ezt a hangvételt, mely, véleményem szerint, a* Makrában *rejlő drámai anyag igazi közege?*

- Először is, *ez* a *drámai anyag* nem azonos a megírt drámával. *A Makra* olyan könyv, mely nem találta meg a maga igazi színpadi formáját. Két alap-vető dramaturgiai ellentmondása van az általunk játszott darabnak. (A szolnoki előadás szövege jelentősen eltér a József Attila Színházban bemutatott műtől.) Egyrészt maga Makra hallgatag, passzív hős, de egyúttal ez a passzív hős a cselekmény egyetlen mozgatója. Ha Makra valóban olyan, amilyen, akkor számos jelenet nem is létezhet a színpadon, a hős hallgat és tovább-áll. Másrészt Zselényinek, aki narrátor, de megvan a maga belső drámája is, élnie kellene egy cselekményt, ami egy-szerűen nincs meg. Ezek voltak a meg-jelenítés elsődleges problémái. S ezekből kiindulva kellett szembenézni a mélyebb stíluskérdésekkel is. Ha a groteszket vállalom, akkor követhetetlen színpadi jelenetsor született volna. *A Makra* legtöbb jelenetének nincs meg az a belső töltése, feszessége, amely ezt a stílust elviselte volna, s ez végül is színpad-technikai kérdés.

- Miről szól Babarczy László szerint a darab?

-. Kertész Ákossal hevesen vitatkoztam arról, hogy mit is kell gondolnunk a nézőtéren, amikor végignézzük Makra történetét. Nekem kevésbé fáj a szívem Makráért, mint az írónak. Kertész úgy érzi, hogy Makrával olyan értékek pusztulnak el, melyek minden emberhez közel állnak, mindannyiunk-nak sokat jelentenek, s Makra bukása ezért tragikus. Ugyanakkor azok a dolgok, melyek Makrát kötik, rendkívül kisszerűek. Úgy érzem, egy úgynevezett kisemberről szól a darab, aki egyrészt közhelyszerűen biztonságos elemekből akarja felépíteni az életét, másrészt ösztöneiben érzi a megoldhatatlan ellentmondásokat, beleragad a problémákba, s közben lemarad a lényeges dolgokról. Ez sokkal groteszkebb, mint a szerző gondolja. Bizonyos szociológiai szemüvegen át nézzük azonban a darabot, mely munkáskörnyezetben ábrázolja, hogy a primitív magatartástípusok által vezérelt embernek milyen nehéz kitörnie, mássá lennie; ez viszont olyan jelentős társadalmi probléma, amit nem könnyű súlytalanul vagy magunktól „elidegenítve" kezelnünk. Maradt tehát az a megoldás, hogy megpróbáltuk egy-egy pillanatra a kisszerűség groteszkumát felvillantani; bár meggyőződésem, hogy ha felszabadultan tudnánk nevetni a *Makrán,* sokkal józanabb képet kapnánk a világról is. Itt persze a rendezőnek bizonyos mértékig meg van kötve a keze; utóvégre is Kertész Ákos darab-ját adtuk elő, s a dráma alapvető értelmezése az író hatásköre.

- A Makra *fővárosi bemutatója idején is felmerült a kritikákban a darab említett dramaturgiai fogyatékossága, megoldatlansága. Volt olyan kritikus is, aki megírta g darab „ellenszinopszisát", bizonyítandó, hogy Makra csak akkor lehetne tragikus hős, ha cselekedne. Most mégis maradjunk a megírt darabnál, annál, melyet Szolnokon is előadtak. Továbbra is makacsul azt mondom: számomra a szolnoki előadás nagy leleménye, hogy egy-két jelenetben rájöttek, e megírt* Makrának, *vagyis az erényeivel, hibáival együtt létező darabnak* - a groteszk *az igazi színpadi közege. A házmesterjelenet mellett elsősorban a befejezésre gondolok, ahol szintén sikerült ezt meglelni. S ezért sajnálom, hogy nem ez lett az egész előadás stílusa.*

- Most, a bemutató után sem tudnám teljes biztonsággal eldönteni, mi lehetne a Makrának legjobban megfelelő játékstílus. Inkább csak az irányt éreztem meg, azt, ami *a Makrát* a csetlő-botló emberekről szóló jó cseh filmekkel rokonítja. S amikor például a második felvonásbeli házmesterjelenethez jutottunk a próbán, addigra már sokkal többen tudtunk erről, mint a munka elején. És természetesen próbálgattuk ezt más jelenetekben is, de többnyire sikertelenül. Vagy azért, mert nem is lehet ezt „kihozni" a drámából, vagy, mert mi nem voltunk rá képesek. Végül is egy vitadráma született, melyben az a döntő, ki milyen világnézettel lép a

színpadra, s ilyen értelemben „klasszikusabb" lett az előadás, melyben e szólamok összeütközése adja az előadás alapvető szerkezetét. Azt az átfogó világnézetet azonban, amellyel mi nézzük e vitát, nemigen sikerült megfogalmaz-ni a színpadon. Az utolsó jelenet kivételével.

– *A kaposvári* Egy csepp méz *esetében hasonló benyomásom volt. Egy-egy jelenetben - szám szerint sokkal többen, mint a* Makra *előadásában - úgy éreztem, sikerült megtalálni azt a hangvételt, mely ma is élővé, aktuálissá teszi ezt a másfél évtizeddel ezelőtt írt darabot. Gondolok itt például Jo és Peter első jelenetére, melyben - ahogy ezt a SZÍNHÁZ 1974/5. számában meg* i; *írtam - úgy tűnt, Monori Lili és Vajda László már-már abszurdot játszik, vagy Geoffrey és Jo második felvonás-beli jelenetére, amikor az állapotos Jo felmászik a takarítás miatt az asztalon feltornyozott székekre, s mintegy az ön-gyilkossággal kacérkodik. De itt vala-mi más is történik: a naturalizmusból egyszerre átlendülünk az irrealitásba, mely egyúttal nagyon valóságos: Delaney figuráinak lelkiállapotából következik. Az egész előadás azonban ezúttal sem hangolódott rá erre a stílusra.*

– Nem tudom, észrevette-e, hogy mindkét darabban, mondhatnám, közös mondatok vannak. *A* Makrában is, az *Egy csepp* mézben is „egyedülálló példánynak" nevezik magukat Kertész, illetve Delaney hősei, a személyiségüket hangsúlyozzák, s meghökkentő erővel állítják magukról, hogy tehetségesek, sőt zseniálisak. Társadalmi távlatból nézve azonban jelentéktelen emberekről van szó. Vagyis a társadalmi körülmények által eljelentéktelenített emberek küzdenek ezekben a darabokban, nem is a karrierért, hanem azért a belső biztonságért, hogy személyiségnek érezhessék magukat. Azért hangsúlyozom ezt, hogy felvethessem: honnan kell néznünk ezeket a figurákat? Ez a döntő stíluskérdés. Ha a létezésüket, küzdelmeiket hiábavalónak, fölöslegesnek, a jövő szempontjából érdektelennek látom, akkor lesz az egész abszurd. De mind a két darabban bizonyos érzelmes, mondhatnám, szentimentális lázadás szelleme munkál: a személy fellázad azért, hogy valaki legyen. S ezt az író belülről láttatja: vagy-is a személy én vagyok, azonosulok azzal a hőssel, aki lázad. Meg lehet persze tenni, hogy kilépek ebből a körből, s egy távoli, objektív nézőpontból, más-fajta szellemi pozícióból „rálátok" ezekre a figurákra. De ezt csak akkor tehetem, ha nem hiszek a lázadásukban. Nekem meggyőződésem, hogy ezekben az érzelmes lázadásokban valami nagyon igazi erő van. Nem érzem tehát nevetségesnek. Ez valamiféle táptalaj, ami indítékot, energiát adhat a küzdelemhez, hogy a személyiség valóban személyiség legyen. Ami viszont *az Egy csepp méz* aktualitását illeti, abból nem sokat vett el az elmúlt tizenöt év.

– *A játékstílus vonatkozásában értettem.*

– Igen. Ez naturalista darab, bizonyos költőiségre való hajlammal, ami minden naturalizmust jellemez. A naturalizmust mint színpadi formát, magam is túlhaladottnak érzem. Az igazi kérdés: mi helyettesítheti a naturalizmust? Erre egyszerű a válaszom: nem tudom. Azért rendezek újabban és szeretnék továbbra is rendezni ilyen darabokat, mert szeretnék rájönni: hogyan építsem bele a kis valós életanyagokat az általam keresett játékstílusba. Drasztikusan átértelmezni, szét- vagy összefilozofálni egy naturalista darabot, az mindig könnyű. Ha nálunk nem is annyira, világszínházi vonatkozásban van erre egy kellőképpen kialakult színpadi forma. De értelmetlenség formai átemelésről beszélni tartalmi vonatkozás nélkül.

– *Ismét csak azt mondom: érzésem szerint Delaney darabjának van egy mélyebb rétege, mely az angol „dühösöket" jellemző neonaturalizmus mögött húzódik, s ez az abszurdokkal hozza rokonságba az* Egy csepp *mézet.*

– Végül is mi ez az abszurditás az *Egy csepp* mézben? Vegyük az első Jo-Peter jelenetet. Van egy fiatal lány, aki gyűlöli az anyja szeretőjét, de egy-úttal kacérkodik is vele, s a férfit ez idegesíti is, tetszik is neki. Monori és Vajda elkezdenek egy mókát, melyben valósággal „elvesznek", s ettől a hát-tértől az egész jelenet furcsa lesz, kap bizonyos abszurd ízt. Van számos olyan jelenet a darabban, ahol erre nem jöttünk rá, vagy nem is volt rá lehetőség. A teljes színpadi absztrakció, noha erős összefogó elem lehet, nekem sosem volt rokonszenves. Természetesen hallatlanul érdekessé lehet tenni egy mondatot, ha eredeti „környezetéből" kiszakítjuk. Például egy naturalista darabban a terített asztal mellé leül a családfő és azt kérdi: „Hol a sótartó?" Ezt megcsinálhatom úgy, hogy nincs asztal, s a színész egy létra tetején mondja: „Hol a sótartó?" Nagyon hatásos. Adott eset-ben egész előadást építhetek arra, hogy a szavakat ekképp kétértelművé teszem. Engem azonban nem ez izgat. Inkább olyasvalami, amiről azt mondanám, hogy a realista színjátszás és a groteszk határesete. Ha példát kell mondanom, Efroszt, Tovsztonogovot, néhány művész színházbeli előadást említenék. Ők nem állítják feje tetejére az eredeti színpadi formát, hanem mintegy a színpadon megidézett valóságot teszik olyan feszessé, hogy az előadás stílusa „megemelkedik". *Az Egy csepp méz* említett székjelenetében, úgy érzem, sikerült ezt elérnem: nem léptünk ki a darabból, mégis kiléptünk Delaney stílusvilágából. Egyszer szeretnék majd így Csehov-darabokat rendezni: meghagyni a játék természetes közegét, azt, amit a színpadon el tudunk fogadni valóságnak, még-is, játékstílusban megemelni a naturalistának látszó darabokat.

– *Az abszurdtól elhatárolta magát, pontosabban idegenkedik tőle, nem érzi a saját útjának. De nem kevésbé formális lehet ez az imént vázolt stílus-keresés is.*

– Ennek természetesen tartalmi oka van. Az az érzésem, így nem vesszük el a játék hús-vér izgalmát. Nem tartom megoldásnak, ha a naturalizmus unalmát felcseréljük az intellektuális játéktér kongásával. Ezt a színpadot is be lehet persze tölteni játékkal, de kevéssé színészi létezéssel. *A Gyilkosok a ködben,* melyet két évvel korábban a Katona József Színházban rendeztem, egyfajta fejlődés végpontját jelentette számomra. Kiderült, hogy amit ebben az előadásban „kitaláltam", „megcsináltam", az általában csak magasan kvalifikált humán értelmiségieknek tetszett. Vagyis az előadás megmaradt az intellektuális jelzések szintjén, a színészre csak a jelek reprodukálásának feladata hárult. Ezzel sikerült bizonyos stílusbeli homogenitást elérni, de kimaradt belőle a színház lelke: az élő ember. Ennek az útnak a végén kietlen, okoskodó, didaktikus színház van. Engem személy szerint nagyon vonz egy világos, gondolatokat közlő és gondolkodásra kényszerítő színházi stílus, ezért is szeretek Brechtet rendezni.

– *Ez a „hús-vér létezés", a színészi jelenlét problémája az egész modern színjátszás alapkérdése.*

– Olyannyira, hogy a mai színház egyik legnépszerűbb és leghevesebben vitatott alakja az a Grotowski, akinél a színház lényege az adott térben jelen-levő színészi személyiség. Magam csak Grotowski írásait ismerem, s régebben

láttam egy előadásukat Párizsban, véleményt nemigen mernék róluk monda-ni. Csak annyit: ez a színészi jelenlét mibenlétét, lehetőségeit kutató színház egy experimentális utat jár. De természetesen vannak más, *ha* úgy tetszik, hagyományosabb utak is. n is keresem a magam útját, kimondottan olyan darabokban, melyek naturalisták, félnaturalisták, nincs bennük stiláris emelkedettség, vers, klasszikusnak tekinthető komponáló elem. Az izgat: hogyan teremthetünk erőteljesen intellektuális színházat anélkül, hogy a színészeket a jelek reprodukálására degradálnánk.

– *Mit ért a „jel" kifejezésen?*

– Bizonyos, szűkebb értelemben használom ezt a kifejezést. A színpadon, szemben a valósággal, azt nevezem jelnek, ami nem követeli meg a színésztől a teljes, körbejárható, plasztikus létezést, nem követeli meg az átélést, ha-nem csak egy állapot egyik kiemelt, intellektualizált jelzését. A színészen kívül a színpadon minden más jel: a díszlet, a világítás, a hangeffektusok stb. A színész a természetes létezés a színpadon. Ebbe az irányba próbálok lépni : hogy a színész ne csak egyike legyen a szín-padi jeleknek.

– *Ez szakítást jelent korábbi rendezéseinek stíluseszményeivel?*

– Nem akarok lemondani azokról a tartalmakról, amit *a* jelekben jól el tudok mondani, csak azt nem tudom, hogy lehet ugyanezt elmondani élő színészben. Alapvető esztétikai probléma: hogy a jelentés és az élet összefolyjon. A jelenkori színház nagy problémája, hogy nem nyugodhatunk bele, hogy a szín-padnak csak jelentése legyen, de az is túl egyszerű lenne, ha vulgarizáljuk azt, amit az életből hozunk, s nincs benne az, *amit tudunk az* életről és el akarunk mondani. A probléma kulcsa a színésszel való bánásmódban, azt is mondhatnám, a rendezői technikában rejlik; ezt keresem.

– *Az imént említette Brecht nevét, s most eljutottunk a színésszel való bánásmód kérdéséhez, álljunk meg tehát egy kicsit a kaposvári* Kurázsi mamánál. *Igen fegyelmezett, pontos, Brecht intencióit híven, mégis mai szemmel olvasó előadásnak tartottam ezt az elő-adást. Azt sem mondhatom, hogy hiányzott belőle az a bizonyos hús-vér létezés; épp ellenkezőleg, Olsavszky Éva és Monori Lili színészi jelenlétéről --Kurázsi mama, illetve Kattrin szerepében - hosszan beszélhetnénk. Mégis hűvösnek éreztem az előadást. Több szí*

nészt is említhetnék belőle, akiket tehetségesnek tartok, s akiknek itteni alakításában rendkívüli örömöt jelentett, hogy a rendező kihúzta őket a „skatulyából", s hogy ők le tudták vetni manírjaikat. Mindez nagyon is impozáns, sőt szép volt; mégis, mintha hiányzott volna az élet ezekből az alakításokból.

– A színésszel való együttműködés sikere nálam attól függ, hogyan tudok „fordítani". Adva van egy ember - és egy szerep, amit el kell neki mondani. Pontosabban nem is elmondani. A kérdés lényege, hogy mennyire tudom olyan helyzetbe hozni a színészt, akivel dolgozom, hogy valóságos és ne kényszerű megértés jöjjön benne létre, hogy élni tudjon azzal, amit mondok, s ne csak végrehajtsa. Egyrészt nehézzé teszem a munkáját, de az lenne a jó, ha *ez* könnyítést jelentene. Ez vagy sikerül, vagy nem. Nagyon szerettem Törőcsik Marival dolgozni: mindent, amit megfogalmaztam neki jelszinten, megcsinálta életszinten. De ha még magam számára meg is tudom fogalmazni életszinten, amit akarok, nem biztos, hogy sikerül a színésznek ezt prezentálnom, úgy, hogy ki is derüljön az előadásból. Legszívesebben évekig dolgoznék egy-egy dara-bon, ez persze lehetetlen. Ha nem sikerül a kapcsolatteremtés a színésszel, akkor általában arra törekszem, hogy legalább a jeleket konzekvensen reprodukálja.

– *Úgy tűnik, ez az ellentmondás teljesen felszívódott a* Teophania *megelevenítésében. Az említett rendezései közül ebben éreztem legjobban a következetesen végigvitt játékstílust, s ugyan-akkor az előadás valamennyi szereplőjére érvényes, hogy játékuk csupa élet volt.*

– Ezt én is így érzem. *Az Egy csepp* mézben, *a* Makrában kerestem valamit, nem „stílust" rendeztem. *A Teophaniá*nak azért örülök, mert úgy érzem, itt sikerült valamit megtalálni: arányosan adódtak azok a gondolatok, melyek élővé tették a játékot. Ha valami sikerül, arról nehezebb beszélnem, mint a problémákról. Előző, korábbi előadásaim közt voltak „kijött" stílusú produkciók, például a pécsi *Helytartó* vagy *a Tartuffe a* Katona József Színházban, melyekben pontosan és konzekvensen összejöttek a stiláris elemek; de azokban sem volt meg ez a fajta „élet". Akkor még nem is gondolkoztam így ezen, konvencionálisabb teátrális elemekkel dolgoztam, s ezek bizonyos értelemben pó

tolták, vagy legalábbis leplezték az élet hiányát.

– *Újra a színésszel való munkára helyezve a hangsúlyt: mi a titka a* Teophania *sikerének?*

– Azt hiszem, megdöbbentően egyszerű. Mit kellett itt „életre" fordítani? Olyan dolgokat, melyek mindannyiunk-nak világosak, jelenidejűek. Mosni kell, dolgozni, gyereket nevelni, az egyik gyerek túl jó, a másik túl rossz - ez a kulcs É^va szerepében. Vagy Káin esetében: azt a magatartást megtalálni, hogy unom az állandó imádkozást, az álszent pózokat, a bűntudatot, inkább kivonulok az életből. Ezek végül is olyan egyszerű, elemi indulatok, érzelmek, viszony-latok, hogy nagyon könnyű volt életre hívnunk őket. A találmány végül is csak annyi, hogy nem akartunk mást, mint ezt. S a színészek fantáziája könnyedén „ráállt" erre, ezért születhetett meg így *a Teophania*. A kulcsok egyszerűek voltak. Az *Egy csepp* mézben ennél sokkal bonyolultabb' kulcsokkal kellett dolgozni. Elvileg ott is ugyanerről volt szó, csak hosszadalmasabb és mélyebb munkát kívánt volna, mint amire lehetőségünk volt. Ha ennek ellenére mégis elvállaltam, hogy megcsinálom, azért tettem, mert a színészi jelenlét lehetőségei izgattak. Az élet a színpadon.

– *Végül is zavarban vagyok. Eddigi rendezéseit úgy tartotta számon a* szak-*mai közvélemény, mint sikerült vagy félig sikerült vállalkozásokat egy izgalmas, korszerű játékstílus megteremtésé-re. Magam is így kezdtem ezt a beszélgetést: számon kérve korábbi előadásainak stílusigényét a mostaniakon. Lehet. hogy mégsem a stílus a fontos a szín-házban, hanem az élet?*

– A stílus nagyon fontos, s az előadásoknak ,,tiszta" stílusúaknak kell lenniük. De vannak olyan helyzetek, amikor az ember mondanivalója kifejezésére valami újat keres, amit természetesen majd akkor talál meg, amikor kialakít magának egy „tiszta" stílust.

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

Peter Hacks útja

1955-ben, 27 évesen, de már méltányolt és játszott nyugatnémet színpadi szerző-ként, München város irodalmi nagydíjának birtokában, áttelepült az NDK-ba. Itt azonnal példaképe, Bertolt Brecht színházához, majd a Deutsches Theaterhez került dramaturgnak, darabjait egymás után vitték színre olyan vezető rendezők, mint Matthias Langhoff és Ben-no Besson. Brecht legtehetségesebb követőjének minősül, és már 1956-ban elnyeri a legmagasabb irodalmi kitüntetést, a Lessing-díjat - az élő drámaírók közül elsőnek.

Egyes nyugati kommentárok szerint Hacks azért cserélt csak hazát, mert az NDK-ba vonzotta mestere és eszmény-képe, Brecht. Hacks ennél sokkal szélesebb bázisra helyezte választásának indoklását: „Szívesebben segítek a szocializmust felépíteni, mint hogy irodalmi képességeimet egy elnyomó állam- és kulturális apparátussal szembeni gyöt-relmes és improduktív ellenzékiségben aprózzam el." A két indok persze összefügg. Hacks teljes emberi-művészi harmóniára vágyakozott, s Brecht közelébe kívánkozva nyilvánvalóan az a Brecht vonzotta, aki szintén nem véletlenül telepedett le a kettészakított ország kisebbik, szegényebbik, de az emberi és művészi tevékenységnek értelmet és távlatot ígérő felében.

Majd két évtized telt el a sorsdöntő választás óta. Az életpálya sikeresen alakult, ha nem is oly felhőtlen-simán, mint azt Hacks hitte. Mégis, ma már nyilvánvaló : olyan, számszerűleg is tekintélyes életmű van előttünk, amely bár lezáratlan - hisz az író még mindig csak 46 éves -, de tanulságai révén átfogó értékelésre tart számot, s amelynél igényesebb, problémái ellené-re is impozánsabb kevés akad az élő szocialista drámaíráson belül.

Hacks eddigi pályája három, jól el-különíthető szakaszra oszlik. Köztük egységet szinte csak az író markáns sze-mélyisége, sajátos stílusjegyei teremtenek. Tematika, vérmérséklet, érdeklődés alapvetően változott, sőt, még a szemlélet is módosult; mert anélkül, hogy politikai-elvi álláspontjának szilárdsá gához kétség férne, merőben másképp politizál az ötvenes évek Hacksa, mint a hatvanas vagy a megkezdett hetvenes évtizedé.

Brecht nyomdokain

A legfelhőtlenebb minden bizonnyal az első korszak volt. Az első öt-hat év a megálmodott harmónia már-már idilli beteljesüléséé. A nyugodt víztükrön csak kis hullámokat borzol egy sajtópolémia, melyben a formai konzervativizmus hívei szenvedélyesen támadják az írót egy valóban szertelen Arisztotelész-ellenes cikkért. Utóvédharc volt ez Brecht el-lenfelei részéről: az NDK rangadó esztétái tüstént felismerték, hogy legkövet-kezetesebb tanítványán keresztül a bírálók az elhunyt s immár támadhatatlanná vált mestert vették célba, mint ahogyan Hacks sem a nagy görögre volt mérges, hanem annak egynémely mai pszeudo-követőjére. Hacks megvéd-te magát, Hacksot meg is védték - s még az évben, 1958-ban színre került, nagy sikerrel *A sanssouci molnár,* mely-ről akkor talán még az író sem sejtet-te, hogy korszakot zár - olyan dramaturgiai formát, olyan koncepciót kristályosít ki, melyhez többé nem lesz visszaút.

Münchenből az ifjú doctor philosophiae két drámát hozott magával. Mind-kettő következetes, kerek, rokonszenves posz-tbrechti alkotás, epigonizmus és bontakozó eredeti tehetség vonzó elegye. *Az Ernő herceg népkönyve* (1954) egy középkori német krónika „átfunkcionált" feldolgozása, a makacs deheroizálás jegyében. A legendás hős fantasztikus kalandsorozata azt hivatott demonstrálni, hogy elnyomó társadalomban a hősiesség egyfelől csak mások rovására virágozhat, s a kiemelkedő személyiségek hőstetteit a névtelenek vére-verejtéke tapasztja össze; másfelől maga a hős is csak addig érdekes, amíg hatalma van, illetve ameddig a hatalom érdekelt presztízsének fenntartásában. Ennél a drámánál - amelynek ősbemutatója egyébként csak 1967-ben volt - már izmosabb, szuggesztívebb tehetséget mutat a következő, *a Columbus avagy A hajó jegyében* (1954). Igaz, mind a témát, mind a szerkezetet, sőt még egyes jelenetek elgondolását is tekintve megvan a nyilvánvaló megfelelője a brechti életműben: *a Galilei élete.* Közös a mondanivaló: a tudós, a fel-fedező felelőssége is, bár Hacks változtat a végkicsengésen: ő nem ítéli el hősét, aki, ellentétben Galileivel, csak az uralkodóosztály szolgálatában valósíthatta meg korszakalkotó tettét. Még-is, a mű egészében joggal keltette fel azt a várakozást, hogy írója Brecht-epigonból idővel Brecht továbbfejlesztőjévé válhat. Stílusa, formaérzéke oly félreis-merhetetlenül egyéni, asszociációs-hivat-kozási készlete oly tág s mégis minden esetben oly találóan alkalmazott, humora, iróniája, pengeélességű intellektusa, a dialektika iránti érzéke oly sajátos zamatú, hogy ez a Columbusról szóló játék lényegében olyan Brecht-dráma, amelyet Brecht *így* nem írhatott volna meg.

A két következő, már az NDK-ban írt dráma még a brechti korszakhoz tartozik, de már egyre hacksibb. Rokon darabok: mindkettő Nagy Frigyes korában játszódik, és a porosz militarizmus továbbélő csökevényei ellen irányul. Szemmel látható: sokkal kevésbé parabolaszerűek, modellisztikusabbak, mint Brecht reprezentatív művei. A Lo*bositzi csatát* (1956) ugyan Hacks Ku*rázsi mamájának* szokás nevezni, de a hasonlatosság már sokkal inkább csak felszíni, mint akár még a Columbus-drámánál is. Ulrich Braeker, a naiv svájci kiskatona rádöbben gazdája, a hadnagy álhumanista szólamokba burkolt fortélyos embertelenségére, és csa-lódásában kettőzött dühvel fordul mind a hadnagy, mind annak magánügye: a háború ellen. S épp e „drámai" pálfordulás hordozza a mondanivalót: mindennemű osztálybéke hazug, illuzórikus voltát.

A drámához mintegy kiegészítő szatír-játékként íródott *A sanssouci molnár,* amely egy Nagy Frigyes-i legenda szét-rombolásán át ismét aktuális jelenséget vesz célba: a zsarnokok liberalizmusának kártékony csapdáját leplezi le, mi-közben ugyanakkor a meghunyászkodó kispolgári lelkületet is kipellengérezi. Ez a mű, egyes formai és - hogy úgy mondjuk - írói habitusbeli hasonlóságok el-lenére, még az előzőnél is kevésbé brechti: Brechttől távol állt az a fajta „ötletdramaturgia", amelyre Hacks itt épít. A legenda: a királyt zavarta a kastélya közelében kelepelő malom, be akarta záratni, de mikor a molnár a „szabad berlini bíróságra" hivatkozott, nagylelkűen és önkritikusan deferált. És, íme, a briliáns hacksi ötlet: Frigyes újabb, népszerűtlen hadjárata érdekében el akarja oszlatni az ellenség vádját, mi-szerint ő tirannus lenne. Ezért kényszeríti a molnárt a hősi ellenállásra, hogy aztán látványos visszakozásával

csattanósan igazolhassa a maga liberális magatartását. A modern drámaírás egyik legfrappánsabb szatirikus nagyjelenetében Frigyes a városka főterén megrendezi a molnárnak előre betanított attrakciót. Csakhogy őfelsége se mérte fel, milyen mértékig sikerült elporlasztania „szabad német polgárai" gerincét. A beijedt kispolgár, a „német nyomorúságnak" e remekbe szabott képviselője, bárhogy szavatolták is büntetlenségét, alig bírja végigjátszani szerepét; a király kénytelen ütni-verni, sőt még súgni is, míg végül kipréseli belőle a bűvös mondatot: „Vannak még bírák Berlinben." Frigyes végre „megköszönheti" a leckét - miközben az árusok már kínálják is az előre kinyomtatott legendát. Az iróniára rádupláz a befe*jezés:* Frigyes besorozza a molnárlegényt, aki nélkül az öreg molnár tehetetlen. A sanssouci malom mégsem fog kelepelni.

A két utóbbi darab alighanem maradandó része lesz a német drámai örökségnek. Játszani is legjobban német földön tudják őket, ott, ahol valóságalapjuk közös emlék is, egyes elemeiben még tovább élő realitás is, és ahol a legcsorbítatlanabbul érvényesülhet Hacks művészetének egyik legnagyobb erőssége: nyelvezete, amely mind archaizálásában, mind a feldolgozott XX. századi hatásokat tekintve ízig-vérig honi gyökerű. Németországon kívül viszont megeshetik, hogy a drámák művészi összefüggés-rendszeréből elsősorban a mondanivaló evidenciája, a látásmód komplikálatlan fölénye érvényesül. Szuverén rendezői látomás, modern együttesteljesítmény kell ahhoz, hogy az alapkonfliktus „simaságát" ellensúlyozzák a mű belső feszültségei, a játékosan oda-vissza forgatott helyzetek élvezete, a villódzó, de egységes ívű dialektikus tűzijáték.

Vallomások a korról

A sanssouci molnár után kétévi szünet következett. Hacks újabb darabon dolgozott, amelyhez úgyszólván mindent elölről kellett kezdenie, elölről átgondolnia: a brechti epikus dráma szem-léletét és formáját kívánta mai tematikára alkalmazni. Hacks e második kor-szaka mindössze két drámát termett: az 1960-ban írt, majd 1962-re átdolgozott A *gondok és a hatalmat* és az 1961-ben írt, 1965-ben bemutatott *Moritz Tassow-t.* Egyikkel sem volt szerencséje; mindkettőt kemény bírálatok érték, igen hamar le is kerültek a műsorról.

Különös két darab, annyi bizonyos. Szemre szabályos-szabványos termelési drámáknak látszanak. *A gondok és a hatalom* üzemi témájú. A brikettgyár munkásai rossz brikettet termelnek, de azt nagy tömegben; így aztán jól élnek, az ő brikettjükkel tüzelő szomszédos üveg-gyár rovására. Ekkor a brikettgyár egy nagymenő ifjúmunkása beleszeret egy csinos üveggyári lányba, s annak panaszai szíven találják: munkaversenyt kezdeményez a minőség emelésére. Csak-hogy így megfordul a kocka: a brikett-gyáriak borítékja laposodik, az üveg-gyáriak szedik meg magukat. Végül Max, a hős, megleli a megoldást: újításokkal, jobb munkaszervezéssel biztosítható a minőség is és a mennyiség is.

Elmondva mindez sivárnak hangzik, csakhogy Hacks nem hiába Hacks: e sematikus keretet telivér, igazán német és igazán mai munkásfigurák egész se-regével töltötte meg, és a mai német köznyelv művészi reprodukálásában, egy mai német üzem atmoszférájának meg-teremtésében éppoly kivételes életismeretről és beleérző képességről, éppoly virtuóz nyelvi jellemző erőről tett bizonyságot, akár történeti környezetű drámáiban. Ezeket az erényeket egyébként a kritikák el is ismerték; hiányolták viszont a bonyolult termelési konstellációt átvilágító, annak konkrét, egyszeri adottságánál tovább látó írói koncepciót.

A második, egykorú témájú mű, a *Moritz Tassow,* falun játszódik. (A cím-szereplő játékos neve egyébként Wilhelm Busch híres Moritz-figuráját házasítja össze Goethe Tassójával.) Tassow, az uradalmi disznópásztor, aki a fasizmus 12 éve alatt süketnémának tettette magát, 1945-ben át akarja ugrani a földosztás átmeneti, de szükséges fázisát. Kis mecklenburgi falujában kommunát szervez, „a III. évezredhez" címezve. Ám az események bebizonyítják, hogy az idő még nem érett meg erre. A személyükben nem érdekelt parasztok henyélnek, dúl az anarchia, a munkák állnak, már-már győz a földes-úr restaurációs manővere, mikor végre beavatkozik a párt, Tassow-t leteszi tisztjéről, és földet oszt a földéhes parasztoknak. A konfliktus igazi drámaisága abból fakad, hogy Tassow tudja: végül neki lesz igaza, 15 *év* múlva amúgy is kollektív gazdaság lesz Gargentinben, és tudja ezt a leváltására érkező párttitkár, a nácik haláltáborából megmenekült, okos és emberséges Mattukat is.

A dráma némiképp felemás hatást kelt: megint csak pompás jellem- és környezetrajzi elemek keverednek részben zavaros-eklektikus, részben sematikus részletekkel. S ami a fő: Hacks, úgy tűnik, nem tudta elég világosan eldönteni, mi a fontosabb számára: a hős iránti együttérző rokonszenve vagy ügyének, elgondolásának bírálata. Mind-amellett említést érdemel, hogy a legfrissebb nyugatnémet felújítás igen át-gondoltan és sikeresen használta fel a művet a helyi ultrabalosokkal, az anarchisztikus szélsőségekkel való polémiára.

Frappáns változatok

Ezután kezdődött Hacks harmadik, mindmáig tartó írói korszaka. Szembeötlően termékeny korszak ez: 1974-re, a rádió- és tévéjátékokkal együtt, Hacks immár húsznál is több művet szignált. Mára hazájának egyik legnépszerűbb, legtöbbet játszott drámaírója, akinek neve külföldön is márka. Az NSZK színházaiban úgyszólván háziszerzőnek számít, versengenek egy-egy újabb műve ősbemutatójáért, de sűrűn bukkan föl neve svájci, osztrák, francia plakátokon is, sőt Amphitryonjával az USA-ban is bemutatkozott, méghozzá rögtön a New York-i Lincoln Centerben. És 1974-ben, mikor Berlinben egyszerre négy műve volt műsoron, felbukkan Magyarországon is, ahol eddig csak egy tévéjáték meg egy gyűjteményes kötet révén ismerték, méghozzá itt is egyszerre két színpadon.

Az új korszakot átdolgozások nyitották meg, melyek rendre nagy sikert arattak. Az Arisztophanész nyomán adaptált *Béke* és Offenbach *Szép Helénájá*nak új verziója - világszerte számon-tartott produkciók - Benno Besson legjobb rendezései közé számítanak. Stílusérzéke, ritka erudíciója valósággal predesztinálja Hacksot c munkára, és a választott művek eredeti iránya is egy-bevágott azzal az elmélyített haladó tendenciával, melyet beléjük plántált. Nagy kár lett volna, ha ezek az adaptációk nem jönnek létre, de egy Hacks-formátumú író esetében még örvendetesebb lenne, ha megmaradnának élvezetes, de alkalmi kiruccanásoknak. Igaz, a későbbiekben Hacks már nem egyszerűen meglevő műveket adaptált, hanem inkább ismert anyagokat dolgozott fel eredeti drámákban, de tulajdonképpen ez utóbbiak sem teremtenek új, szuverén művészi összefüggésrendszereket, inkább

ősi sztorik modern, frappáns, dialektikus variációi.

Szinte szimbolikus, hogy 1964-ben, egy újabb adaptációban, Hacks mintegy elbúcsúzott Brechttől: megírta, ő is John Gay nyomán, *a Koldusopera* folytatását, *Polly avagy a Bluewater Creek-i csata* címen, Polly Peachum kisasszony amerikai viszontagságairól. Iróniája, szellemessége, nagyvonalú teátrális képzelete itt sem hagyta cserben az írót, aki fordulatos helyzeteket eszel ki és gyönyörű songszövegeket költ, de a lényeget tekintve nemhogy továbbfejlesz-tette volna *a Koldusoperának a* maga korában feltétlenül jelentős tartalmi értékeit, hanem a mester szellemétől idegen, már-már öncélú játékba sodródik;
ültetvényesei, martalócai, kerítőnői ugyanúgy nem érik meg a leleplezést, mint ahogy indiánjai se az apoteózist. Ezt persze tudja Hacks is, és szemmel láthatóan nem is veszi komolyan az egész pittoreszk sürgés-forgást; virtuóz arabeszkeket hímez egy jelentéktelen kanavászra.

Következik, 1966-ban, egy bájos, de másodrangú mesejáték, *Az uhu és a repülő királykisasszony,* a bölcs madárról, aki a nép fiának eszét és életrevalóságát jelképezi a maga viszontagságain és végső diadalán át, majd, 1967-ben, kivételképpen egy teljesen eredeti dráma, *a Margit Aix-ben,* hogy aztán a következő két év két mondafeldolgozást teremjen: 1968 *az Amphitryont,* 1969 az *Omphalét.*

Csillogó fegyverzetben

A Margit Aix-ben - melyet 1973-ban ismét Besson rendezésében mutatott be a Volksbühne - tulajdonképpen szintén szatírjáték, akár *A sanssouci molnár:* játékos epilógus - a shakespeare-i *Rózsák háborújához.* Három világ ütközik össze benne. Az első központi figurája Anjou Margit, VI. Henrik boldogtalan-baljós özvegye, aki Angliából való el-űzetése után bosszúra szomjasan tér haza apja, René király provence-i birodalmába. E tervezett „revánshoz" akarja megnyerni a sötét feudalizmus másik képviselőjének, Merész Károly burgund hercegnek segítségét. A második világ a jó René királyé. A derűsen búcsúzó, játékos középkor fejedelme ő, a trubadúrok és misztériumjátékok enyésző fénykoráé; zene, dal, látványosság közepette éli világát - állandóan a csőd szélén. Margit hálából apja birodalmát ígéri a burgund fejedelemnek, ám Károly először a lázadó svájciakkal akar leszámolni. Váratlan fordulat: a hősi kis nép győzi le őt. Margit hoppon marad, és a csalódásba belehal. E két világ fölé magasodik a diadalmas harmadik: a színen meg se jelenő XI. Lajos, az új típusú abszolút uralkodó, a jövő embere, aki a háttérből bujtogatta a svájciakat. Károlyt s Margitot tehát valójában ő győzte le, s ennek fejében René halála után rá száll majd a víg, de önmagában életképtelen Provence is. Látható ennyiből is: Hacks dialektikus, az értékek relativitását kiválóan érzékelő szelleme ismét elemében van; szellemesen, eredetien állítja fel tézisét, antitézisét és szintézisét. Az abszolutizmus XV. századi fölényének demonstrációjából önmagában meggyőző dialektikus modellt szerkeszt, ám konkrét, mai meghosszabbítási lehetőségekről nem gondoskodik, és így az adott képlet megválasztása önkényesnek, bármely más megfelelő hármas rendszerrel pótolhatónak tűnik.

Vonatkozik ez a soron következő két mítoszfeldolgozásra is. A - gyaníthatóan - negyvenedik *Amphitryon* míves megmunkáltsága ellenére sem vonul be a negyven közül a három halhatatlan közé. Hacksnak, igaz, volt a feldolgozáshoz egy eredeti ötlete. Jupitert nem annyira istennek, mint minden emberek legtökéletesebbikének ábrázolja, aki-be Alkméné - kezdettől tudva, hogy nem férjét öleli - épp azért szeret bele, mert Amphitryon adott, de hamvukba holt lehetőségeinek kiteljesítőjét látja benne. Ismét szellemes tézis-antitézis-szintézis levezetés, ismét rokonszenves, humanista mondanivaló; csak épp nem érződik az a parancsoló erejű művészi kényszer, amelynek sugallatára Hacks ebbe és csakis ebbe a mesevázba kel-lett hogy öntse.

Újabb filozófiai kalandot él meg az *Omphale* Heraklésza. Azért ölt női ruhát és űz asszonyi foglalatosságokat kedvesének, Omphale lydiai királynőnek udvarában, hogy legyőzze saját mítoszát, hogy szabad választással próbálja ki saját bőrén az emberi faj tőle eladdig idegen lehetőségeit, mert addigi hőstetteivel, úgy érzi, csak önmagát ismételte; buzogánya minden csapásával csak egy-re inkább önmaga lett, saját lehetőségeit ütötte agyon a szörnyekben. A konfliktus ismét dialektikusan oldódik fel; a női ruhás Heraklész így is agyonüti az emberevő szörnyet, a férfiruhás Omphale a csata közben hármas ikreknek ad életet, s a hős olajfabuzogányából végre olajfa hajt ki. De mintha túlontúl pa tent, túl gördülékenyen könnyed lenne ez a feloldás, mintha steril szellemi tornává fajulna a dialektika ... Minden-esetre: *az Omphalét* nyelvi finomsága, fáradt-hűvös eleganciája se menti meg az érdektelenségtől.

Hacks legfrissebb termése egy opera-librettó, és a sor végén ismét egy eredeti dráma. Az előbbit - Siegfried Matthus zenéjére - az angol Saul O'Harának nálunk is játszott bűnügyi vígjátékából, *a Campbell felügyelő utolsó* esetéből írta, s a Komische Oper mutatta be, *Még egy kanál mérget, kedve-sem?* címen.

Eddigi legutolsó drámáját, *az Ádám és Évát* egy nap különbséggel mutatták be az NDK-beli Drezdában, illetve az NSZK-beli Göttingenben. A dialektikus játék legújabb tárgya ezúttal a bűn-beesés legendája, s a szellemesen meg-csavart mondandót így lehetne összefoglalni: az ember csak isten megtagadásával válhat istenivé s ezáltal igazán emberivé, vagy, ahogy Hacks Ádámja mondja: „A paradicsomot akkor nyertük el, mikor elvesztettük." Vagyis új alakban ismét *a Szép Heléna, az Amphitryon, az Omphale* alapkérdése tér vissza: miképp lehet az ember „nagy-korúvá", hogyan válthatja valóra a maga immanens, de ilyen vagy olyan okokból szunnyadó lehetőségeit. Hacks istene eredetileg is megadta teremtményeinek a választás lehetőségét, abban bízva, hogy épp tilalmának szabad akaratból fakadó megtartásával bizonyítják majd szabadságukat. Íme, a tézis. Az antitézist Hacks Luciferje, Satanael képviseli, aki viszont arra törekszik, hogy a tilalmat megszegetve, a világot ismét az őskáoszba sodorja. Ádám szintézise e két álláspont elemeiből épít új, ember-szabású valóságot, melyet még isten is elfogad. „Létezhet-e az én képemre teremtett lény? Nem. Nekik is, csakúgy, mint nekem, magamagukat kellett megteremteniük" - így ideologizálja meg a számára is meghökkentő fordulatot. Mi-kor aztán Ádám és Éva elvonul a sivatagos földre, hogy istenként új világot teremtsenek maguknak, Hacks üzenetével engedi el őket: „Igazatok van. Menjetek utatokra."

Egy angol méltatója lelkes elismeréssel „Kelet Anouilh"-jának nevezte Hacksot, s ha ez az elnevezés nem pontos is, van benne némi igazság - és mindenesetre jelzi, milyen messzire távolodott pályája kiindulópontjától az egykori Brecht-követő.

GÁBOR MIKLÓS

Feljegyzések Alceste-ről

(néha Alceste modorában)

...már *rég* tudom, nem foglalkozom elég lelkiismeretesen szerepeimmel. Nem vagyok alapos - hiányzik belőlem a képesség az alaposságra. Szerepeim sosem elég eredeti és nagyszabású kitalációk. Úgy is mondhatnám: nincs koncepcióm. Igaz, ha gyakorlatban találkoztam vele, a koncepcióról legtöbbször kiderült, hogy nyakatekert ostobaság (kivéve, ha a koncepció nem más, mint a szerepe, a játék első, ősi amőbamozdulatának-életének beteljesülése). Megvalósítani - vagyis eltüntetni a koncepciót: ez a színház. Igaz. De ehhez is kell talán koncepció. Én pedig gyakran határozatlanul érek a premierre. Ez történt Alceste-tel is. A szöveget is alig tudtam. Kosztümöm rossz volt, le is vetettem, hazulról hoztam el egyik kord zakómat, majd elkészült egy másik ruha, de ez is csak jobb híján megoldás volt. Ez a sok bizonytalanság, még a szöveg nem tudása is, alapos zavar tünete volt. Az előadások során, a közönség nyomása alatt, a nézők színe előtt kellett tisztáznom, amit nem tisztáztam a próbákon. Talán ezért tudtam oly ritkán tiszta szívből örülni ennek a szerepnek. Talán ezért érzem még ma is...

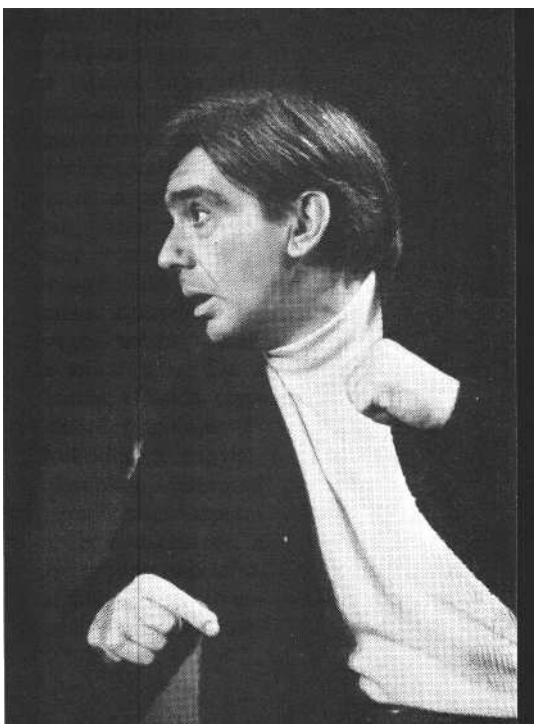
Molière megírt egy darabot *(A mizantróp)* - létrejött egy irodalmi egység, a maga stílusával, a maga logikájával. Amint próbálni kezdünk, akarva-akaratlan szétromboljuk ezt az egységet: a dráma vegyileg átalakul, annyira, hogy-ha hetek múlva újra elolvassuk, alig ismerünk rá. Annyi más gondunk van, mint a darab! Újra meg újra elém tolakszik Major Tamás sok év előtti Arnolphe-alakítása, nem tudok leszámolni vele; éppen a próbák idején elolvasom Pilinszky János egy érdekes cikkét Robert Wilson színházáról (lassúság, jelen-lét) - Major és Pilinszky ettől kezdve állandóan vitáznak, inkább civakodnak bennem; közben újra meg újra felmerül Jouvet férfias profilja is (de valami visszatart, hogy újra elolvassam, amit ő a darabról mondott, csak profilja emlékét nem tudom elhessegetni); színészi életkorom is, érzem, új feladat elé állít: nekem már nem elég jól eljátszani egy szerepet, hogy észrevegyenek, túl sokszor látott a közönség, megszokta, hogy vagyok; ennek a darabnak még nem volt sikere ebben a városban; ma a siker agresszivitást kíván, engem pedig a darab mértéktartása csábít; a Madách Színház többé-kevésbé nyílt vitában áll a közönség, de főleg a kritikusok egy rétegével: alakításom ebben a harcban is részt fog venni, akár akarom, akár nem (már érzem, hogy a harcos düh elönti a fejem, előbb, mint álláspontomat tisztázni tudnám).

És így tovább. Mindez - mint egy halk, de állandó nyüzsgés, alapzaj kíséri minden gesztusomat, döntésemet, Alceste születését és életét.

Beszélni a játékról? Mindig csőd. Egyetlen eredménye van: az elkerülhetetlen csömör. Hirtelen, mint amikor egy rugó elpattan, itt a pillanat, amikor úgy tűnik, hogy a játék és színdarab csak el-fuserált logika - a logika pedig, mindaz, amit a szerepről és színházról elgondolni tudok, csak pillanatnyi megállás, mi-előtt mindenről kiderül, hogy blődli. Az ember csak azért beszél, hogy lejárassa azt, amiről beszél. Mintha egy szép bógni végén fenékre huppannék. Minden gondolatom egy helyre siet: az unalomba, végül holtbiztos eljutok a blazírt, bamba álomkórba, az alapfogalmak asztmás matrónáinak társaságába. Egyszerre veszettül visszavágyom a színpad - elsősorban a próbák, a lehetőségek érzékien bonyolult revüjébe. Sajnos, elég nehéz elfeledkezni a riasztóan puritán és vidéki helyről, ahova gondolkodásom vitt. Másnap mégis tudok játszani, bár azt hittem, soha többé. De ha a játék magával ragad, már gyanús vagyok magamnak: talán csak az életerő, az ösztönök és érzelmek működése ez bennem, játszom, amíg szervezetem el nem kopik, aztán majd leszokom a játékról, mint utcalány a bűnről. Holott - máskor úgy tűnik - igazi fantáziám és szellemem elpusztíthatatlan és örökifjú. Elvégre mégsem csak azért játszom, amiért vakarózom! De a játék, amit nem szellemem, hanem szervezetem hoz létre, éppoly unalmas és semleges, mint gondolkodásom nagyképű általánosságai. Ilyenkor feltámad bennem a vágy az értelmetlen ripacskodásra, a burleszkre és nonszenszre, a képzelet erőszakos téves kapcsolásaira, mint az egyetlen igazi költészetre. Ilyen-kor megszülöm a „modern" művésze tet, unalomból, vágyból, szemtelenségjózanságból -- talán még a klasszicizmus utáni nosztalgiából is.

Paradoxon - jó öreg paradoxon: ez a tény - ez a tény. Csak az él, ami paradoxon. (Ha ezt végiggondoltuk, milyen könnyen lebeg minden, mennyire elgondolható!) Ezzel kell foglalkoznunk, tudva, hogy megoldani nem fogjuk, nem szüntetjük meg, nem oldhatjuk fel soha, azért paradoxon. Kényelmet-len és gyönyörűségesen bizonytalan állapot. Átélés és szereplés, meghatottság és tudatosság, Sztanyiszlavszkij és Brecht: vagy egészében, vagyis paradoxon voltában tanítjuk, tudjuk, gyakoroljuk - vagy nem vagyunk színészek, és nem is vagyunk kíváncsiak a színészetre. A paradoxonban rejlik a színészet varázsa. A mesterség megtanulása: elmélyülni a paradoxonban. A színészet legegyszerűbb „eleme" önmagában is paradoxon, itt egyértelmű dolog nincs. Sztanyiszlavszkij is elvétette, amikor különválasztotta a beszéd és mozgás technikájának gyakorlatát a pszichofizikai gyakorlatoktól, magától a „játék"-tól. Vívni, atletizálni, stílusokat tanulni, irodalmat megismerni: a színésznek annyit jelent, mint játszani. Ha beszélni tanulunk: álmodoznunk kell. Külön technika vagy külön intellektus vagy külön álláspont, vagy - uram, bocsá' - külön lélek : nincs. Az elemzés minden veszélye és tévedése itt van, ettől válik okos-

Gábor Miklós mint Alceste A mizantrópban



kodássá. A paradoxon nélkül minden színészetelmélet dogma, gyakorlatiatlan, használhatatlan. Inkább ne mondjunk semmit, mint hogy mást mondjunk, mint paradoxont. A színészet = paradoxon. A legegyszerűbb instrukció is. Akkor gyakorlati, akkor használható, akkor egyszerű. A színházban - a próbákon - nincs olyan szó, amit ne kísérne a hallgatás. Ezt annyira gondolkodásunk alap-kövévé kellene tennünk, hogy többé ne is legyünk képesek másként látni, elgondolni valamit, csak mint paradoxont.

Gyakran gondolok rá, mint talán mindenki, aki ír, fest, játszik, zenél: mi szükség van rám és arra, amit csinálok? Végül is mi győz meg róla, hogy érdemes? Az ingerültség, amit másokban keltek. Mi teszi őket ingerültté? Hogy elég erős és bátor vagyok a paradoxonok világában létezni. Az emberek általában hanyatt-homlok menekülnek innen, mert nem érzik a talajt a lábuk alatt. Ez az, amit én tudok, ők meg nem: biztonságban vagyok, ahol ők nevetségesen kapálóznak. Ennyi kis kaján fölény mégiscsak szükségeltetik, hogy úgy érezzük, érdemes.

Az *„ejtett karú" megoldás*. Az első időkben csaknem szelíden léptem színpadra. A rendező időt hagyott, hogy az ajtóban megálljak, körülnézzek, az aj-tótól előremenjek a kanapéhoz, a szín-pad bal oldalán, ott leüljek, azután küldte csak utánam Philinte-et. Ezzel a kis némajátékkal kezdődött az előadás. Illetve: ez a némajáték jött az előzene, a bevezetés, a „Hair-Hamlet" zenés idézet után: „... mily remekmű az ember! Mily nemes az értelme ! ... Működésre mily hasonló angyalhoz! Belátásra mily hasonló az istenséghez!"

Ez az „ejtett karú" Alceste tisztában volt vele, hogy nevetséges, hogy ügye reménytelen, megértette, meghallgatta, elfogadta Philinte minden érvét - aztán ellenkezőképpen cselekedett. Valószínűleg ez lett volna a legmodernebb felfogás; Alceste magatartása oly abszurddá vált korunkban, hogy szemünkben kissé ostoba, ha ezt nem látja - ha viszont látja és csinálja, akkor ez már csaknem egy szelíd szent elhivatott ostobasága. De ez a „jámboran nevetséges" és „jámboran ellenálló" figura, akinek magatartása szelíd ravaszsággal szinte az egész világegyetemet hívja ki, egyetlen percig volt tartható: amíg meg nem szólalt. Ő együtt nevet kínzóival saját magán - de Alceste nem nevet magán. (Különben mosolyogni is alig mosolyoghat, talán Éliante-ra.) Gőg nélkül nincs Alceste.

Később vissza kellett állítanunk az eredeti, Molière diktálta gyors kezdést: Alceste és Philinte egyszerre lép szín-padra, némajáték nélkül, már a szín-falak mögött megkezdett vita közepén. Ez a kezdés egyszerre elvágta a közönség minden mocorgását is.

A társasági jelenet; melyik érzékeny, őszinte és hiú kamasz nem ismeri ezt a szituációt: szerelmünk nevetségessé tesz minket a nyilvánosság előtt, és éppen abban, ami a büszkeségünk?! Magamban „Jean Christoph"-nak hívom ezt az esetlen és szenvedélyében mindenképpen zseniális kamaszt, talán mert kamaszkoromban Romain Rolland fiatal hősének képzeltem magam, mikor attól féltem, hogy önmagam előtt is nevetséges leszek.

Van valami túlságosan is kézenfekvő közelség Alceste és az én kamaszos szí-nészegyéniségem közt. Amikor azt mon-dom Éliante-nak: „Fogadja el szívem! Öné legyen, ha ő, a hűtlen megvetette!" - a közönség nevet - de *jól* nevet-e? Alceste büszkesége nem a talán rokonszenves kamasz gyerekes bosszú-vágya, hanem magának a „büszkeségnek" a kritikája, kudarca pedig az embergyűlölet és a morális feddhetetlenség - *egy elv! és az elvek emberének* - nevetséges bukása. Alceste nem kamasz, Alceste érett férfi. És én? Eszközeim még ma is egy kamasz eszközei - Hamlet eszközei : kacérság, tetszeni vágyás.

Más viszonyba kell kerülnöm kamasz-élményeimmel. Itt az ideje. Viszont más anyagom, más ösztönöm nincs, mint ere-dendő élményeim, mint „Jean Christoph" indulatai - hol lelhetnék másutt energiát?

Jean Christoph és Molière? Alkat és tapasztalat vitája?

Kihúztuk Philinte utolsó mondatát: „Gyerünk utána ..." - mely a darabot mintegy eldöntetlenné teszi, és az elő-adás Alceste szavaival végződik: „Magam mögött hagyom a bűn kavarta örvényt, kutatva, hol lehet oly elhagyott vadon, Hol még a becsület megélhet - szabadon!" Ettől - és a kezdés Hair-Hamlet zenés idézetétől - az előadás Alceste pártjára áll. De bennem nincs-e több kétely Alceste igazságaival szemben? Ez az én teljes tudásom? Hol, mennyiben azonosítom én magam Alceste-tel? Komolyan veszem-e? Vagy csak amennyire a kamasz Jean Chris toph-ot? Hogy is állok én ezzel a meg nem alkuvó őszinteségszomjjal? *Mi a legigazabb véleményem róla?*

Ez az egyik kérdés. De a másik: hol, *hogyan kezd működni a tehetségem?* (Ez az a pont, ahol nem tehetek más-ként.)

Milyen jelentősége van egy szerep fel-fogásában, például, hogy a színész kövér vagy sovány?

Reggel felhúzom az atlétatrikót, és azonnal behúzom a gyomrom: kissé ber-zenkedem saját testem ellen, mióta élek. (Az arcom ellen is. Erről jut eszembe : tegnap a Mátyás Pince tükre előtt láttam egy férfit, amint ünnepélyesen komoly arccal nézegette magát. Egészen másként csinálta, mint én szoktam.) A színész és a teste: párbeszéd. Nyilván másként, mint egy „civilnél", de nem is úgy, mint például az artistáknál vagy sportolóknál. Az artista teste eszköz, idővel elromlik. Testétől a színész a mondanivalójáról vár felvilágosítást. A tükörbe nézünk, szembesítjük magunkat azzal, amit arcunk kifejez, amire arcunk képes. A szó testi és nem lelki értelmében. Úgy találjuk arcunkat, mint Picasso az ócska biciklikormányt, rozsdás homokozóformát a szemétdombon, hogy bikafejet vagy napraforgót maceráljon ki belőle.

Elég bő-e Alceste zakója, hogy be-gombolhassam? Nadrágnak feszülő hasam hagy-e elég helyet, hogy zsebre dug-hassam a kezem? Ettől függ minden!

Kamaszság? Elképzelhetek egy éppen nem alkatomnak megfelelő Alceste-et. Ezt nevezem „Jouvet"-nak. Sötét, komor; mindig méltóságteljes és elegáns; ruhája is zárt, haja lesimítva; beszéde szándékosan korlátozott skálán marad, ugyanúgy indulatai is; puritán. Azonnal olyan próba elé állíthatnám magam, amely a legnagyobb színészi bravúrt kívánja, hisz én mindig kócos vagyok, mindig szélsőséges. Ez csak nagyon érett színésznek sikerülhet - de egy érett szí-nésznél csak ez igazán érdekes. Alceste alakja kiegészülne a színészi bravúr él-ményével - ami a legszínházabb színház. A közönséget olyan eszközökkel kápráz-tatnám el, amelyeket tőlem nem várt.

Színházi közéletünkben - kritikusoktól a színházakon belüli vitákig - ha vannak ilyenek - arról beszélünk sokat, ami nem számít, és megfordítva. Lég-üres térben mozog a sok fecsegés, úgy, ahogy van. Az emberekkel nem az történik, nem ott történik, nem úgy történik, az embereket nem az fogja meg stb.

Elméleti világ. Hamis és meghamisított értékrendszer. Az emberek pofáznak. Aztán elmennek egy udvari szobába, leülnek egy magányos asszony mellé, csendesen beszélgetnek egy férfiról, aki már nincs, aki már csak egy marék hamu. Az emberek pofáznak, aztán meglátnak akármit - *akármit!* -, és ott van minden semmiségük, az egész élet, megfejthetetlenül, elhanyagoltan, ebek harmincadjára hagyva. „Jogi esetek" - mondja a tévé -, és tátva marad a szánk, hogy az emberek milyen csodabogarak, szörnyetegek, felfoghatatlanok - és hogy magánéletük - mármint az életük - nem jut szóhoz -, mert nincs szó, csak absztrakció van. Aztán az emberek megint pofáznak. Pofáznak a színinövendékek is, az emberi gondok jövendő gazdái. A színház: átcsúszik a pofázás szférájába. Ahol nincs se fájdalom, se öröm, ahol nincs vesékbe látó szem se, mert vese sincs. Csak affektálás. Ami itt valóban létezik: egyszerűbb darabok, egyszerűbb alakítások, egyszerűbb és nagyobb színészi arcok, egyszerűbb pillanatok. De a sok pofázás, mint az agy-mosás, ezeket is kimossa az emlékezetből. Lázár Mária belép a színpadra, és felcsattan a taps: valaki, aki *van!* De ki beszél róla? Ki veszi komolyan? A létező dolgok túl egyszerűek ahhoz, hogy észrevegyék őket. Az igazi arcok túl jelentősek, semhogy rá merjenek nézni.

Ugyanakkor ez a kétségbeesett igyekezet a fenyegető unalom ellen! A „kulturált szórakozás" finomkodó képe mögött ott leselkedik az unalom. Az unalom az esztétizálás, a finomkodás szülő-anyja. Aki szórakozik, ahelyett, hogy odafigyelne: az unatkozik.

Vajon a színész áttolhatja-e a felelősséget a színházra, a rendezőre? Mi marad akkor a színészből? Azt mondják, *hogy a* színészek lázadozása a rendezők ellen: az ösztönösség védelme. Mi a fene: a színész, az csak az „ösztön"? Nem ennek a felfogásnak logikus következménye-e a színészek növekvő felelőtlensége?

Mondanivaló? Amiről én meg vagyok győződve, nem az, amit mások fontosnak tartanak.

Az én véleményem az, ami szervezetem működésében nyilatkozik meg számomra is.

Való igaz: engem néha Lear sorsának szörnyűségénél is jobban érdekel például az, hogy Cordélia nem akar, nem tud, nem képes beszélni. Ebben életem egy mély tapasztalata és vágya testesül meg: mindig szerettem volna olyan ember lenni, aki csak akkor és annyit mond, amennyire a belső szükség kényszeríti. Akár férfi, akár nő: mindig bizonyos nagyság bizonyítéka, jele volt szememben, és gyerekes, romantikus örömet okozott, ha ilyennel találkoztam. (De szerettem *a Hallgatag ember* című filmet! Oidipuszban is őt játszottam - annak ellenére, hogy a szerep annyit be-szél! Élete ez utolsó napja előtt Oidipusz csak hallgatott.) Ez nekem az élet, az én életem. Nem azt mondom, hogy erről szól a Lear. De ha rendezném, ez lenne az egyik legfőbb gondom, hogy erről valljak. Ilyenekből áll egy színdarab, ezekből költészete, varázsa, realitása!

Éppen eleget riasztgatnak minden oldalról különböző felfogások képviselői, egymásra mutogatva : „Ilyenné akarsz lenni?" Nem. Ha megpróbálom, mindig kiderül, hogy úgysem tudom, hogyan kell ilyenné vagy olyanná lenni. Létező kérdéseket akarok megoldani.

Ma (1973. nov. 3.) óriásit buktunk, talán ez volt életem legnagyobb bukása. Ifjúsági előadás volt, talán túlságosan is fiataloknak, és az ifjúság egy-szerűen nem vett tudomást arról, amit mi a színpadon csináltunk. Az első pillanattól kezdve alig tudtuk túlkiabálni a zajt, amit a nézőtéren csaptak. Közben fel is adtuk, nem volt eszközünk, hogy lecsillapítsuk őket, csak daráltuk a szöveget, és időnként kétségbeesett pofákat vágtunk egymásnak, vagy magunk is ne-vettünk tehetetlenségünkön.

Brookék ezeket játszva legyőzték volna, gondolom. Mészöly Dezső azt mondja: ez a darab nem való kisgyerekeknek. Talán igaza van. *A mizantróp* túl fegyelmezett írás. Igaz. Mégsem tudok beletörődni. Felül kellene vizsgálnom ezt a dolgot. (Egyedül? Egy színész?) Bármi legyen bármiről a véleményem, ha színpadra lépek, a közönséget le kell győznöm! Annyira úrnak lenni a szín-padon, hogy mindig harcra készek legyünk! Milyen csodálatos álom!

Latabár rögtönzött valamit tánc közben. Utána kiment, és negyedóráig gyakorolta a pár újonnan született lépést, kikérdezte az ügyelőt, a karmestert: „Mit is csináltam? Hogy is csináltam? Ez volt az?" - egy kemény hadvezér alaposságával és szorgalmával. Azt is mondta: a jobbért gondolkodás nélkül el kell vetni a jót, akár az utolsó pillanatban, a premier előtti negyedórában.

A közönség rögtönzött, tehát a színésznek is rögtönöznie kell. A színész sosincs közönség nélkül. Első pillanattól gondolnunk kell a sikerre és vele a rögtönzés lehetőségére. Kidolgozzuk az előadást, és a végén kiderül, hogy a próbák intimitásában minden túl halkra, túl lassúra sikerült, a legmeghatóbb pillanatok fabatkát sem érnek. Ha nem készülünk fel idejében, a közönség minden változása túlzott csalódást vagy oktalan örömet okoz. A közönség: ellenség. Ezt jó tudni. Mindig kell ellene tartalék, támaszpont, lélekjelenlét.

Honthy Hanna megjelenik; elcsodálkozik a közönség elragadtatottságán: „Ennyire szerettek?" - majd szerényen mosolyog, mint egy bakfis az első bálon - majd elneveti magát, együtt a néppel. A nézőtér minden árnyalatnál felzúg; és még mindig húzza: átmegy a színpad másik oldalára, ott is eljátssza az egészet; mintha valakit felismerne az első sorban; vagy rámutat egy ismeretlenre, aki különösen el van ragadtatva (mintha az ölébe ülne); és még mindig! Tovább! Micsoda haláltánc, micsoda vakmerőség! És ha a közönség egyszer rájön a trükkre? Ha már nem engedelmeskedik? Ha leleplezi? Ha kigúnyolja? A nézőtér: szakadék - és mi a kötélen. A feszültség: a halálveszély, a bukás veszélye. És akkor mintha nemcsak mi zuhannánk, hanem velünk minden néző. Ezért vigyáznak ránk?

És Honthy szinte kibírhatatlan lassúsága mellett Latabár túlhajtott ritmusa és tempója - rohanás a kötélen; artista-pontossággal kidolgozva. Minden lelki-ismeretesség, minden pontosság mellett: állandó készenlét a visszavágásra. (Latabár *rossz* vicceit mi tette ellenállhatatlanná?)

A beállított játék a kész dolgok unalmával tölti meg a termet. Az író is rögtönzött, amikor a drámát írta. A rögtönzés - tehát az élet, a halálveszély, a pillanat - gazdája a színházban: a színész.

A közönséget sokszor gyűlölöm és megvetem. De sose háborodok fel műveletlensége vagy közönye miatt. Az én feladatom, hogy legyőzzem!

(Mellékesen:) Bernstein a tévében a zenét magyarázza - igazán nagyszerűen. Ahogy a zenét tiszteli - és kihasználja; ahogy „közvetlen" (ismétlődő, kissé modoros reflexmozdulata az orránál, mintha verejtékcseppet törölne le) ; ahogy kócos, ahogy a ráncai jóképűek, ahogy a nyakkendője divatos is, nem is; a sex appeal és a szaktudás intelligenciájának felsői foka; íme, a siker, a si-

ker nagysága és silánysága. Az „érdekes ember". A sorozatos előadásokat nézve lassan átlátok Bernstein trükkjein, de védekezem nyilván jogtalan és igazán akaratlan, saját jó szándékom ellenére megszülető, és még csak árnyalatnyi fölényemmel szemben. Hova visz ez a kétkedő alig-mosoly, ha nem vigyázok? A siker tagadása nem a művészet - mindenesetre a színház tagadása-e?

(Kierkegaard mond valami ilyesmit: érdekessé válni, érdekes életet élni végzetes kiváltság, mely - mint minden kiváltság a szellem világában - csak fájdalommal nyeretik el. A Kierkegaard még: „érdekes", ez határ az esztétikai és etikai közt.)

Az erkölcsi komolyság nem látható. Ugyanakkor a természetes erkölcsi komolyság minden műalkotás kvalitása. Az igazi műben mindig van valami gyerekes, naiv komolyság, mint a népdalban. Az előadóban pedig (személyét akarva-akaratlan mindig a mű elé tolja) mindig van egy kis cinikus lenézés a művel szemben, melyen átlát (de nélküle csak a földön vánszorogna). Ez a „kritikus" a művészben? És éppen ez a pont, ahol a kritikus elsilányul: fölényében.

A színész csábító fajzat, ígér és eltűnik, a személyes érintkezés varázsával hat, aztán gyalázatosan meglép. Mind-ezt talán szenvedéllyel csinálja, de ez nem segít a tényeken: a színészhez képest minden néző jóhiszemű és ártatlan, mint a kisdedek.

A színész - de talán minden művész - mindig kissé kívülmarad azon, ami történik, nála törvényszerűen fellép a mesterkélt, a kísérleti. Lemondás? Egyetlen igazi lemondás lenne: lemondás magáról a művészetről. A többi csalás. (Soós Imréért azért rajonganak a színészek, mert morális hősüknek érzik, benne látják életük igazolását; de a Soós Imrék csak zsenialitásukban igazi művészek, az „igazi" művész, ha úgy tetszik, éppen az, aki életben marad, aki a határon van, a paradoxon embere.) A művész, a színész tehetségének szerves része az irónia - irónia maga a színjátszás; egy megrendelésre, bármikor rendelkezésre álló és kikölcsönözhető érzelmi és indulati anyag: ez az ön magának ellentmondó jelenség.

Amit itt firkálok, nem azt jelenti, hogy lenézem a művészt, mert mást prédikál és mást csinál, ellenkezőleg. Ezen az alapon az egész művészetet hazugságnak minősíthetem, és felszámolhatom. (Sokan meg is kísérlik, nyíltan vagy leplezetten.) Csak annak van joga lenézni a színészt, aki *mint színészt* érti és értékeli. Különben félő, hogy olyas-miért nézi le - iszákosság, álszentség, erkölcsi botlások -, amikben maga is bűnös. A kispolgár következtetése mindig ez : a művész legyen olyan ostoba és álszent, mint én vagyok, amikor nem csinálok magamból és magammal sem-mit. A hipokrízis mindig kész, hogy „csak ennyi!" felkiáltással megmagyarázza és elintézze a művészetet - és ha lehet, az egész életet.

Magam se tudom, miért, de etika és esztétika pontatlan összekeverése úgy ingerel, mint a mosdatlanság. Aki úgy tesz, mintha ő lenne Hamlet, mert Hamletet játssza, az dögöljön is meg, mint Hamlet. Másrészt a kritikus, aki esztétikai ítéletre képtelen, és ezért prédikál, mint egy anglikán lelkész a század eleji angol regényekben: megérdemelné, hogy számon kérjék rajta életét.

Művész és társadalom üzletében mindig szigorúan üzletszerűen kellene eljárni. (Hisz a háttérben úgyis mindig érvényesül az alku.) A siker embere nem hivatkozhat erkölcsi értékekre, mert a tehetség működése nem morális tett. Egy tehetségtelen színészt egyetlen dolog ment fel: ha megbukik. Ha egy életen keresztül megbukik és mégis kitart : még szent is lehet (egy szent, akin mosolygunk). De ha sikere van, bármilyen jó szándékú; elveszett! Mert akkor megfizette a közönséget - vagy a közönség őt. Másrészt az erkölcstelen zseni, aki a társadalomnak mint művész teljes értéket ad: tiszta figura, nem csap be. Egy nagy művész elítélése erkölcsi szempontok miatt esztelenség, előbb-utóbb rehabilitációhoz vezet. (Igaz, hogy ez az ítélkezők pillanatnyi érdeke szempontjából mellékes.)

A társadalom nehezen érti meg, mi szüksége van a művész démoni tehetségére és a zavarra, amit jelenléte a világban okoz - ezzel minden művésznek számolnia kell, ha nem akar fellengzős paprikajancsivá válni. A társadalom sose fog alkalmazkodni a művészhez. Másrészt a művésznek - és a színháznak és a színésznek - kiváltság kell - természeténél fogva kiváltság kell. A tekintély vagy ellenkezője: a kétes helyzet - egyaránt megszerezheti ezt a kiváltságot. Ez a kiváltság: a fantázia szabadsága.

Nem hisz mondanivalójában, aki nem hisz saját szerepében, abban, hogy bohócnak lenni dicsőség, hivatás - vagyis áldozat. Korunk nagy komédiásának, Oliviernek komolysága most, öreg korára derül ki igazán, amikor mind groteszkebb lesz: *a Haláltáncban* inkább, mint a Hamletben. Nem azért abszurd, mert halad a korral - ő csak saját korával halad, szervezetében működő saját órájával lép szigorúan szinkronban; mind meztelenebb, tehát mind nagyobb komédiás, tehát mind komolyabb, érettebb - és mind erkölcsösebb ember.

Minden szerepet úgy kell felépítenem, *hogy* szabadon mozoghassak. Lehetőséget kell adnom magamnak a teljes f el-adásra, a meditáció és csend pillanataira, amikor szinte megunom és abbahagyom a játékot; és lehetőséget kell teremtenem a temperamentum kitöréseire is, az elrugaszkodásra, egész a ripacskodásig, a kiáltásig és pofavágásig. Ha ez megvan, akkor a szerep jól van felépítve. Ez biztosítja szuverenitásomat. A közönség talán nem tudja mindig követ-ni gondolataimat, de ennek a mozgásnak látványa és változatossága leköti. És néha úgy érzem, *hogy* Molière engem ebben akadályoz!

(Folytatása következik)

E SZÁMUNK SZERZŐI

CZÉRE BÉLA, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

FÖLDES ANNA, az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

GÁBOR MIKLÓS színész, Kossuth-díjas, a Madách Színház tagja

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

PÉRELI GABRIELLA filmesztéta

PETERDI NAGY LÁSZLÓ, az irodalomtudományok kandidátusa, a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztályának helyettes vezetője

SAÁD KATALIN, a kaposvári színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ ERIKA dramaturg - újságíró, az MRT munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT lektor-dramaturg, a Magyar Színházi Intézet munkatársa

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes: L'autoexamen collectif d' István Örkény

L'article fait l'analyse des valeurs de la nouvelle pièce de István Örkény (Les Parentes) et des qualités de la mise en scène de la première. La critique a reçu la pièce avec un enthousiasme unanime – notre article estime également qu'elle est le plus intéressant drame hongrois des dernières années. Il attire en même temps l'attention à de petites erreurs dramaturgiques.

János Sziládi: Le théâtre de l'actualité soviétique et du passé russe

Le Bateau d'Ivan, roman de Vasiliev adapté par János Komlós a été mis en scène par István Iglódi au Théâtre Microscope avec un grand succès. Le succès a été moins grand au Théâtre National pour la mise en scène de András Nagy, la pièce de Vampilov: *L'Été dernier*. L'oeuvre de Soukhovo-Kobiline: *La Mort de Tarelkine* a été un spectacle intéressant au théâtre de Kaposvár, dans la mise en scène de István Komor.

Erika Szántó: Les charmes de la Belle Hélène

C'est une critique de l'opérette d'Offenbach remaniée par Peter Hacks, présentée au Théâtre National dans la mis en scène de Tamás Major. L'auteur de l'article fait l'éloge du jeu de l'actrice qui joue le rôle principal, Mari Törőcsik et de celui de son partenaire, László Szacsvay, dans le rôle de Paris, qui se montre digne d'elle.

Katalin Saád: On cherche le théâtre de Tamási

Áron Tamási, figure éminente de la littérature dramatique hongroise du XXe siècle, disparu il y a quelques années, met toujours à l'épreuve les théâtres avec ses pièces. Cette fois-ci, c'est son *Arc-en-ciel trompeur*, mis en scène par Imre Kerényi au Théâtre Madách de Budapest et son *Feuille de tremble heureux*, création du Théâtre de Békéscsaba sous la direction de Márton Karinthy qui rendent manifeste les problèmes de base qu'on n'a pas réussis à résoudre jusqu'à nos jours.

Béla Czére: Deux représentations de pièces hongroises

C'est l'analyse de la *Maison penchée*, pièce de Miklós Gerencsér, réalisée par le Théâtre Déryné et de *Terézia* de Gyula Csák, présentée à Pécs. Les deux pièces abordent des questions sociales dans un approche fortement moralisant.

István Gábor: Une saison au Théâtre pour enfants de Budapest

L'article fait l'analyse des représentations de l'année qui ont eu lieu dans ce théâtre à la recherche d'un répertoire et d'un style particuliers, ainsi que des résultats de son propre atelier où il forme des acteurs.

Gabriella Péreli: La formation de l'imagination

L'article nous informe sur les recherches diverses de gens de théâtre, de professeurs et d'animateurs sur les moyens de faire connaître aux jeunes l'art théâtral de la sorte qu'ils aient une formation multiple, émotionnelle et imaginative.

László Peterdi Nagy: Jouer Tchékhov

L'article traite les mises en scène hongroises des pièces de Tchékhov de deux points de vue: répondent-elles à la matière première tchékhovienne? expriment-elles quelque chose de la réalité contemporaine? L'analyse fait allusion à des tendances artistiques de l'étranger et essaie de mettre les mises en scène hongroises dans un système de tendances artistiques.

András Pályi: Facture de jeu et vie

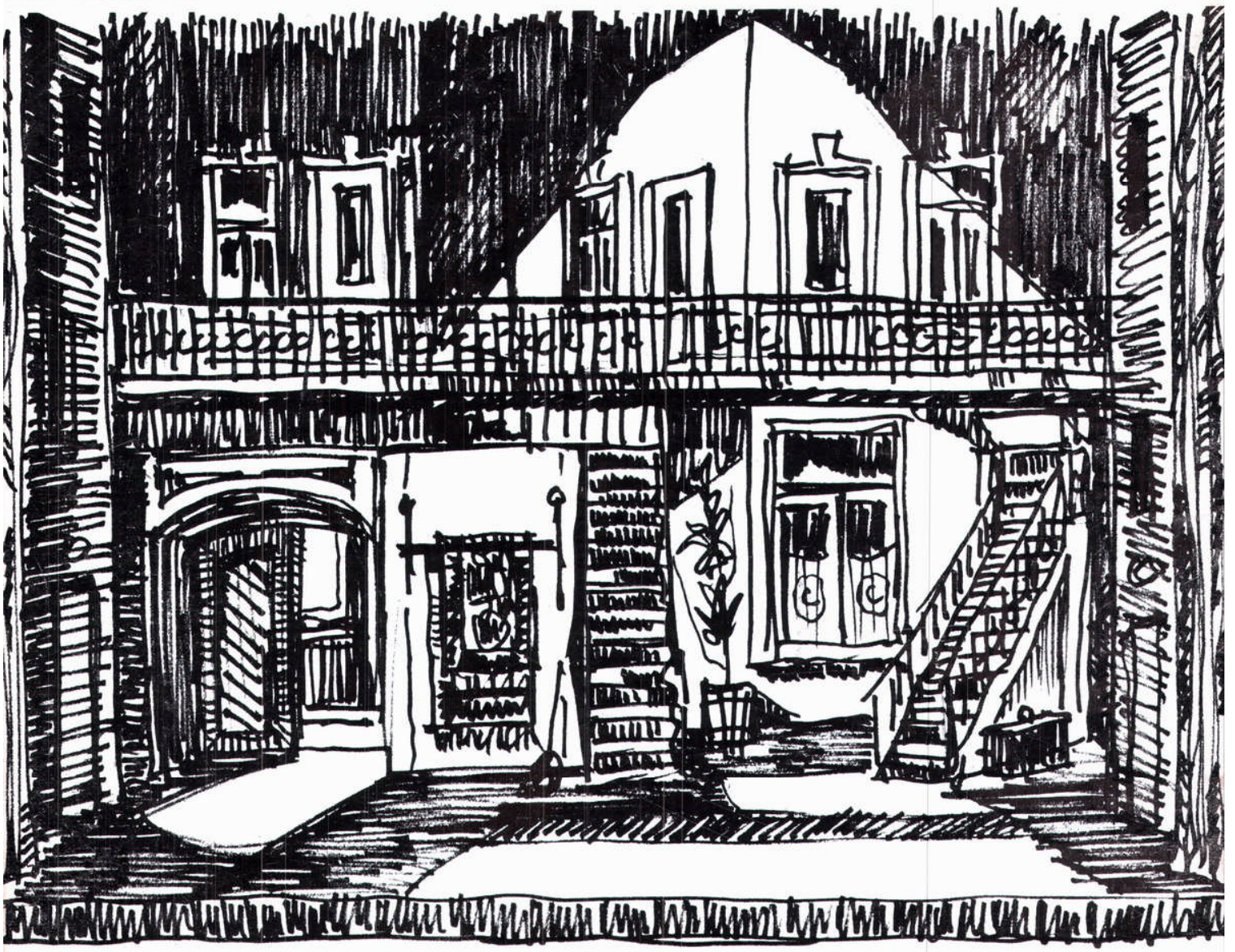
L'entretien avec le metteur en scène de talent, László Babarczy qui pour aller au théâtre de Kaposvár a quitté le Théâtre National de Budapest, veut rendre compte des préoccupations artistiques qui sont réalisables dans ce théâtre de province pret au jeu d'ensemble. Ses dernières mises en scène, *Makra* de Ákos Kertész et *Un goût de miel* de Delaney servent d'exemples à ses aspirations.

Judit Szántó: Le chemin de Peter Hacks

L'article informe sur la vie et oeuvre de l'auteur dramatique allemand et donne le résumé de ses pièces les plus importantes. La publication de ce portrait de Hacks est particulièrement motivée maintenant, puisque cette saison a vu deux de ses adaptations (*Polly* et *La Belle Hélène*).

Miklós Gábor: Notes sur Alceste

L'acteur du Théâtre Madách, lauréat du prix Kossuth a, il y a quelques années, incarné un Misanthrope d'accent fort moderne. En analysant certains problèmes du travail de l'acteur, c'est surtout à cette interprétation qu'il se réfère.

Huszti Péter a Király Trepljov-szerepében (Madách Színház) (Ikládv László felvétele)

Ára: 12 Ft