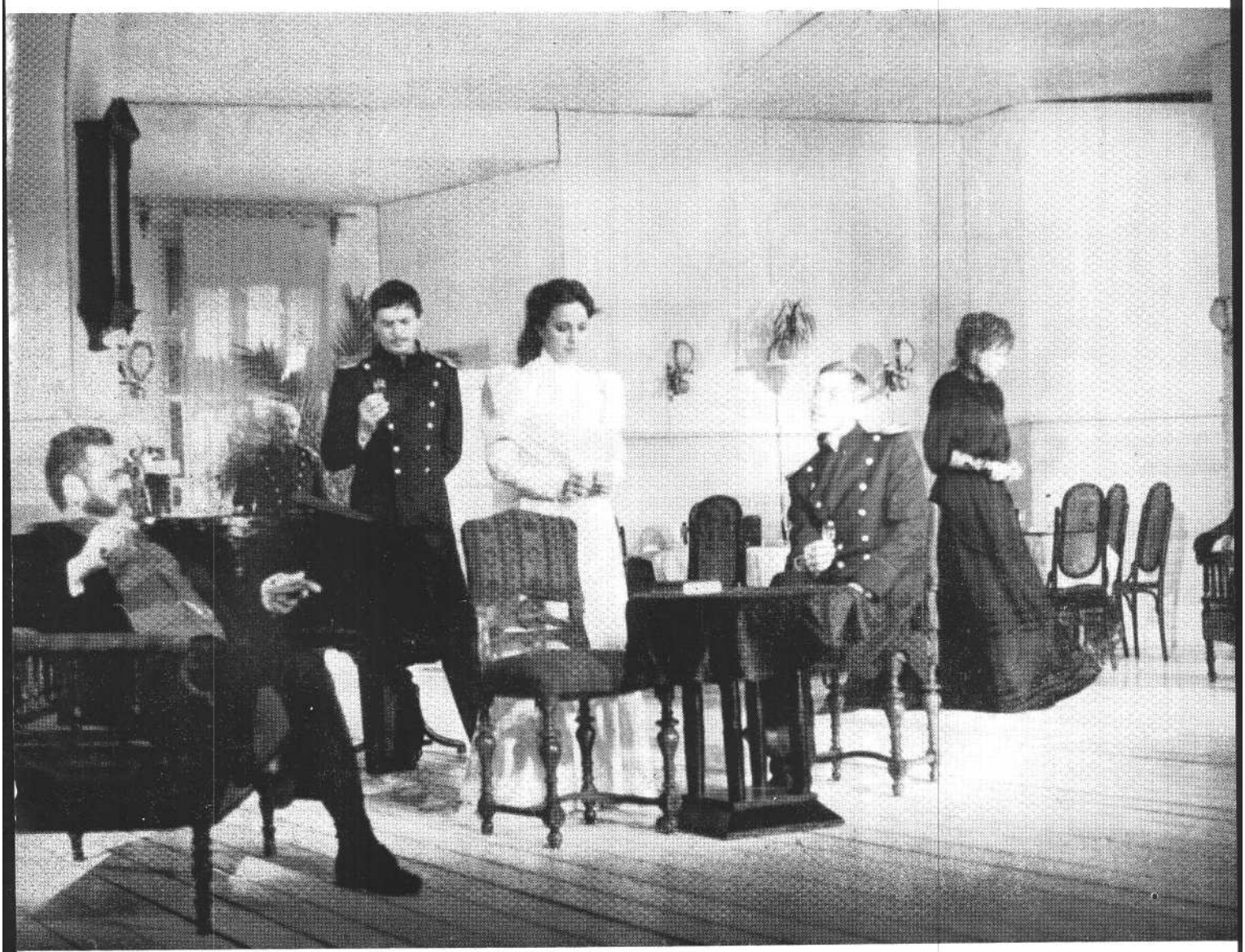
SZÍNHÁZ



Székely György: Paulay Ede, a Nemzeti Színház „drámai igazgatója" • Nánay István: Változatok a reménytelenségre • Kőháti Zsolt: Por száll • Szántó Judit: Pán Péter a gyermekszínház fogságában • Bécsy Tamás: A csehovi dráma • Koltai Tamás: Beckett Beckettet rendez • Görgey Gábor: Huzatos ház (dráma)

1986
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1986. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 21 5-961 62 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest Postafiók 149

Indexszám: 25.797

86.0184 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Jelenet a Katona József Színház
Három nővér-előadásából

A hátsó borítón:

Szlávik István díszlete **a** Három nővérhez (
Katona József Színház) (Iklády László
felvételei)

TARTALOM

SZÉKELY GYÖRGY

Paulay Ede, a Nemzeti Színház „drámai igazgatója" (1)

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Változatok a reménytelenségre (6)

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Libák és gúnárok (13)

KŐHÁTI ZSOLT
Por száll (16)

SZÁNTÓ **JUDiT**
Pán Péter a gyermekszínház fogságában (17)

SOMLYAI JÁNOS
Valami változik (20)

ERDEI JÁNOS
Az átgondolatlanság kaotikus hatása (24)

BUDAI KATALIN
Tegnapi újságok (27)

arcok és maszkok

CSERJE **ZSUZSA**
Fojtott indulatok (30)

négyszemközt

SZEPESI **DÓRA**
Státusváltás (33)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Beckett Beckettet rendez (35)

fórum

BÉCSY TAMÁS
A csehovi dráma (36)

Az **1985-ös** év (XVIII. évfolyam) tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

GÖRGEY GÁBOR: Huzatos ház

SZÉKELY GYÖRGY

Paulay Ede, a Nemzeti Színház „drámai igazgatója "

Amikor Paulay Ede kézhez vehette az 1878. évi március 18-án kelt leiratot, amely őt három évre a „nemzeti szín-ház drámai igazgatójául" kinevezte, minden bizonnyal boldog pillanatot ért meg. És bár az akkori intendáns, báró Podmaniczky Frigyes (a fővárosi Köz-munkatanács mostanában annyit emlegetett vezetője) az általa kezdeményezett döntést úgy kommentálta: „Légy üdvözölve e téged méltón megillető polczon!" - abban azért még senki se lehetett biztos, hogy ez a pillanat a Nemzeti Színház életének is boldog pillanatát jelenti-e. A. színház ,,szakigazgatójának" lenni akkor sem és azóta sem volt önmagában boldogító dolog. Azokban az években pedig - kevés kiemelt jelentőségű kulturális intézmény lévén az országban - a „nemzeti színház", amit akkoriban következetesen így, kis-betűvel írtak, szinte állandóan a legkülönbözőbb oldalakról. jövő bírálat tárgya volt. Maga Paulay tökéletesen tisztán látta ezt a helyzetet, és egy magán-levelében nagyon pontosan megfogalmazta, mire is számíthat ennek az állásnak a birtokában. Olyan embernek látta magát, „ .. a ki sokkal jobban is-meri állásának minden örvényeit, hogy sem egy pillanatig is teljes biztonságba ringatná magát afelől, hogy a gyanúsítás, áskálódás, rágalom minduntalan kész megejteni azt, a ki kötelessége szigorú teljesítésében hébe-hóba kénytelen beleütközni nem csak képzelt, de jogos érdekekbe is, sőt meggyőződését is tartozik feláldozni a körülmények parancsoló hatalmának. De ép azért fel is fegyverzi magát védelemül, a kötelessége teljesítésének oly megfeszített munkásságával és az ellentétes érdekek ki-egyenlítésének oly igaz szándokával, a minőre emberi erő és tiszta lelkiismeret csak képes. Ha aztán mindez nem használ - hát akkor -- no hát akkor nyugodtan hagyja el az ember helyét, és igyekszik más téren .érvényesíteni csekély tehetségeit, melyek nem valók ily nagy feladat megoldására! Abba se halunk bele!"

Érdemes itt még egy pillanatra fel--

Paulay Ede **(1831-1894)**

idézni azokat az érveket, amelyeket Podmaniczky sorolt fel javaslata indokolásában. Ezek így hangzottak: ,,...Paulay a legelső s legfőbb kellék-kel, a műveltséggel bír mindenek előtt, a színpad körül. vannak bő elméleti és gyakorlati ismeretei -- személyzetünk túlnyomó része őt kedveli, szereti, s alatta örömmel dolgozik -, azon néhány tagja pedig intézetünknek, kik netalán némileg sértve éreznék magukat előmenetele által - képessége előtt mindnyájan meghajolnak, s azt nyilván elismerik, miszerint nálánál képesebb egyén e hely betöltésére nem létezik jelenleg hazánkban." A későbbi évek bebizonyították, hogy az intendáns helyesen ítél-te meg emberét, Paulayból valóban ki-váló igazgató lett, részese azoknak az éveknek, amelyeket azóta is „aranykor-ként" emleget a színháztörténet.

A fenti nyilatkozatok ismeretében válik érdekessé az a kérdés, hogy vajon hogyan „készült fel" az ekkorra negyvenkét éves színész-rendező a művészi vezető feladatkörérc? A kezdetekre visszatekintve tulajdonképpen minden másképpen is történhetett volna. Igaz, hogy Tokajból, ahol éppen százötven éve, 1836-ban született, jó iskolákba került, és némi kihagyással el is végezte a gimnázium hét osztályát; az érettségit viszont nem tette le, mert tizenhat esztendős korában színésznek állt. Így hát akár vidéki ripacsként is kallódhatott volna, mint oly sokan mások, Fiatal szerelmeseket játszik, és szerencséjére Győrött felfigyel rá Kovács Pál, a kor irodalmi életében nagyrabecsült drámaszerző, és „átajánlja" a jobb minőségű Láng Boldizsár-féle társulathoz. Bejár-ja az országot, és közben nyilván éles szemmel figyeli meg a színházbéli emberek nehéz életét. Megbízható munkatárs, aki - írástudó ember lévén - kisebb-nagyobb hivatali-levelezési teendőket is kezd ellátni. Becsvágya ekkor azonban még a színészé. Mindössze hat év telik el pályakezdése után, és 1858-ban próbajátékra jelentkezik a Nemzeti Színházba, ahol is október 20-án Armand szerepében mutatkozik be a *Gauthier Margit* című dráma (azóta már rég *A kaméliás hölgy* néven ismerjük) előadásán. Nem tartóztatják. Öt év múlva több szerencsével jár. 1863. augusztus 18. és 28. között feleségével, a jónevű drámai hősnővel, Gvozdanovits Júliával együtt, akivel 1860-ban kötött házasságot, négy estén lép föl (Hamletet és Bánk bánt alakítja többek között), és bár nem arat túl nagy sikert, a Nemzeti tagja lehet. Gyorsan beilleszkedik a repertoárba, és - mint oly sokan mások - hasznos középszínészként élhetné le életét. Mégsem így történik.

Az igazgatóság tudomást szerezve Paulay vidéki működésének dramaturgiai teljesítményeiről, alkalmilag drámabírálói !feladattal bízza- meg. Majd, amikor 18:64 vége felé megkezdődnek a hol „nemzeti színházi képezdé"-nek, hol „színházi tanodának" nevezett színiiskola előzetes szervezési munkálatai, Paulayt már ott találjuk a munka-társak sorában, az 1865-ös nyitáskor pedig már ő a Színi Tanoda titkára, egészen 1873-ig. Ugyanitt 1868-ban helyettesíteni kezdi a „drámai gyakorlat" tan-tárgyban a súlyos beteg Tóth Józsefet, akinek halála után végleg helyére lép. Az 1868-as év más szempontból is fontos fordulópont: ekkor bízzák meg *először* rendezéssel. Az első- feladat nem csekély felelősséggel. jár, mert ő viszi színpadra Arany János új fordításában *a Hamletet*. Egyre jelentősebb szerepet tölt be a színház közéletében. Ekkor már jegyzője a „Nemzeti színházi takarék-egylet"-nek, választmányi tagja a Nyugdíjintézetnek, az úgynevezett „vezértagok Emlékiratának egyik szerzője, amely. összeállítás több pontja bekerült a színház életében később oly fontossá váló 1869-es „ankét" szövegébe, és kiindulópontja lett a dráma és ope-

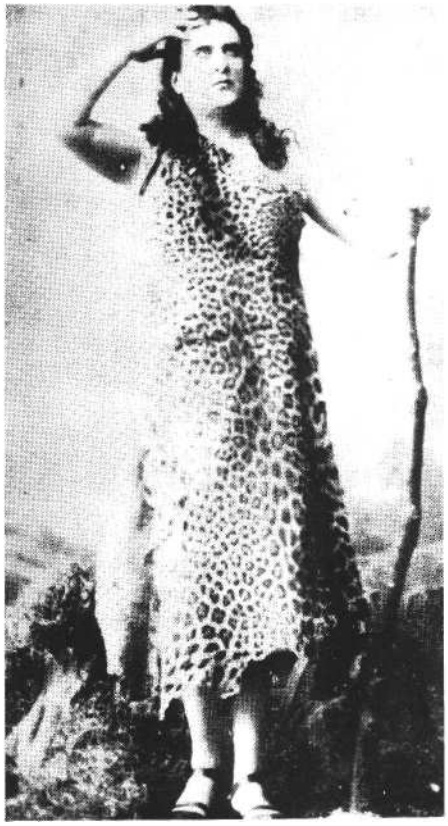
ra szétválasztását kívánatosnak minősí-tő törekvéseknek.

Ekkoriban kezdi cl fordítói működését. Enyedi Sándor adata szerint már 1860-ban Havi Mihály társulatánál szerepel mint Offenbach *Eljegyzés lámpa-fénynél* című művének fordítója. A Nemzetihez kerülve azonban ez a tevékenysége egyre szélesebbé válik. Túl-nyomórészt francia nyelvű műveket fordít, köztük Beaumarchais-t *(A sevillai borbély, Figaro házassága),* Molière-t *(A szeleburdi),* Musse-t *(Ne fogadj el soha semmit)* és Racine-t *(Bajazet, Iphigenia).* Még 1869-ben lefordítja a merészebb világnézeti gondolatoktól sem idegen *Galiléit,* Francois Ponsard darabját, és Goethe *A testvérek* című kevésbé ismert színpadi művét. Ezt a tevékenységét tulajdonképpen élete végéig folytatja, és körülbelül hatvan szín-padi alkotást magyarít meg. Ha ehhez a munkához hozzászámítjuk még azokat a dramaturgiai jellegű munkálatokat, amikor a benyújtott fordításokat a szín-padi mondhatóság kedvéért alaposan kijavítja - működésének ez az aspektusa még szélesebbnek tekinthető. Tizenhat fordítása nyomtatásban is meg-jelent, némelyikük több kiadásban.

Már említettük, hogy első rendezői megbízatása 1868 márciusára datálódik. Ez még nem szerződéses kötelezettsége, tehát a megbízások még rendszertelenek. Alapvetően megváltozik azonban Paulay helyzete egy év múlva, amikor 1869-től kezdve (pontosabban április elsejétől, hiszen ez idő tájt az új évad mindig ekkor indult), Feleki Miklós és Szerda-helyi Kálmán mellett ő lesz a harmadik „hivatalos" drámai rendező. Az operákat kivétel nélkül Böhm Gusztáv vitte színpadra. Paulay elképesztő mennyiségű munkát kap mint rendező: az első évadban harminchárom mű mellett szerepel a neve rendezőként. Először hajlamos azt gondolni az ember, hogy mivel a régi hagyományok szerint a Nemzeti rendkívül sűrű repertoárrendszer-ben alakította ki műsorrendjét, itt legfeljebb valamiféle „karbantartási" munkáról volt szó. A plakátok pontosabb vizsgálata azonban eloszlatja ezt az illúziónkat. Való igaz, hogy a nevével jegyzett darabok egy része már rég-óta a színház műsorán szerepelt. Ha az utolsó előadások nem voltak túl régen, akkor valóban csak „felfrissítésről",
„felújításról" kellett gondoskodnia, esetleg egy-két új szereplő beléptetésé-ről. A korabeli repertoár szerkezete azonban merőben más volt, mint ahogyan azt mi ismerjük. Az egyes művek *évtizedekig* műsoron voltak, egy-egy évben két-három - egymástól messze szétszórt - előadás erejéig. Az sem volt ritkaság, hogy öt-tíz-tizenöt-húsz évvel azelőtt bemutatott darab egyszer csak ismét műsorra került (megint csak egy-két előadás céljára), és a színházi élet, valamint az ily módon megterhelt színészek munkáját ismerők bölcsen tud-hatják, hogy már egy-két *évi* kihagyás után is legfeljebb „felújítást" lehet emlegetni, s ha a kiesett időszak ennél nagyobb, vagy a produkció új fordításban, új díszletekben, más rendező keze alatt, jórészt megváltozott szereposztással kerül színre, akkor az bizony „új bemutatás", sőt mai ítéletünkkel joggal nevezhető egyszerűen „bemutatónak", a premierre való készülés teljes terhével. Egy időben úgy vélték, hogy Paulayra a belső munkamegosztás értelmében a tragédiák és történelmi színművek be-mutatása-rendezése hárult, lévén ő a „legműveltebb". A plakátokat forgatva azonban ez a kép sokkal színesebbé változik. Az említett 1869 áprilisa és 187o áprilisa közti időben ugyanis Paulay újította fel Szigligeti majdnem minden műsorra kerülő, műsoron lévő népszín-művét (A *lelencz, A czigány, A csikós, Szökött katona),* Szigeti József hasonló műveit *(A vén bakancsos..., A falusiak, A kísértet, Egy jó madár),* de Az *ördög naplója* című francia vaudeville-t éppúgy, mint Czakó Pál *Kalmár és tengerészét.* Bavard *Tiszaháti libácska* című magyarított bohózatát. Ezeken kívül „átment" Paulay kezén ez alatt az idő alatt Szigligeti *A trónkeresője,* a saját maga által fordított Ponsard-újdonság, a *Galiléi (így!),* Shakespeare *Othellója* („új fordításban és betanulással"), Dobsa *IV-dik Lászlója (így!),* Obernyik *Brankovics Györgye,* Shakespeare *IV. Henrikje,* Szigligeti *Grittije,* Goethe *Testvérek* című darabja (Paulay fordítása), Jósikának 1844 óta nem játszott *Két Barcsayja,* Molière *Fösvénye,* Schillernek *A haramják* című tragédiája, Szász Károly *Fráter György* című tragédiaújdonsága, Shakespeare *Szentivánéji álom* című játéka „új kiállítással először" és az utoljára 1850-ben Lendvay Márton által megrendezett sikerdarab, a Scribe-féle *Lecouvreur Adrienne.* Elgondolkodtató lista. Különösen, ha hozzávesszük, hogy mivel ekkoriban Paulay még színész is, a harminc-három műből *huszonnégyben* kisebb-nagyobb szerepet is eljátszott!

Ez a helyzet és ez a megterhelés 1870 áprilisától annyiból változott meg, hogy ekkortól kezdve kizárólag mint rendező működött a három soron következő évadon át, és ettől kezdve már nem lépett fel színészként. Viszont ekkor írja meg *A színészei elmélete* című tanköny- vét, elsősorban Egressy Gábor színé-szetelméleti munkái nyomán, bár más forrásokat is felhasznált, főleg a könyv második részét képező „alkalmazott lé-lektani" fejezetekben. A Nemzetiben azonban kétségtelenül ettől kezdve a rendező Paulay lép az előtérbe.

És itt érkezünk el az egyik legkényesebb színháztörténeti problémához. A szakmai közvélemény az elmúlt évtizedeken keresztül Paulay rendezői munkájának a végeredményét örökítet-te meg, sokszor legendaszerűen: nekrológjaitól kezdve kiemelték igényességét, együttesteremtő következetességét és erejét, színésznevelő- és irányító tulajdonságait, messze hangzó és tartós dramaturgi-rendezői sikereit. Egy részletes Paulay-életrajz szorgalmasan feltárná a fennmaradt súgó- és rendezőpéldányok húzásait, instrukcióit, a bennük fellelhető közös vagy eltérő vonásokat, a jellegzetes, felismerhető „kézvonást", nemcsak a szó szoros értelmében, de tartalmi szempontokból is. Végig lehet-ne és kellene lapozni a kor kritikai irodalmát - és nem csak a kiemelkedő produkciókról írottakat. Azonban - és erről a szúrópróbák is meggyőzik a kutatót - csak nagyon kevés *érdemi és* szorosabban véve a rendezés sajátosságaira vonatkozó mondatot lehet találni. Általános dicséret akad bőven, szemtanúk elemző vallomása, hiteles beszámolója alig. És ez persze nem csak Paulay rendezői működésére nézve igaz. A színészi alkotás mulandóságáról szóló „közhelyet" sajnálatos módon a rendező munkájára nézve is ki kell terjeszteni. Bizonyos kezdeti lépések azért történtek: Mályuszné Császár Edit két nagy rendezéstörténeti tanulmánya a magyar színészet első évtizedeiről, illetve a XIX. század második feléről (s ebben Paulay művészetéről is) kirajzolta a Nemzeti Színház rendezőinek munkamódszerét, eljárásaikat a rendezőpéldányok elkészítésekor, s a bejegyzések nyomán térszervező-színészmozgató gyakorlatukat. Paulayra nézve olyan következtetéseket vont le, melyek szerint, bár rendezői tevékenységét „Laube, Din-



A Paulay-féle Tragédia-ősbemutató három főszereplője (Gyenes László, Nagy Imre, Jászai Mari)

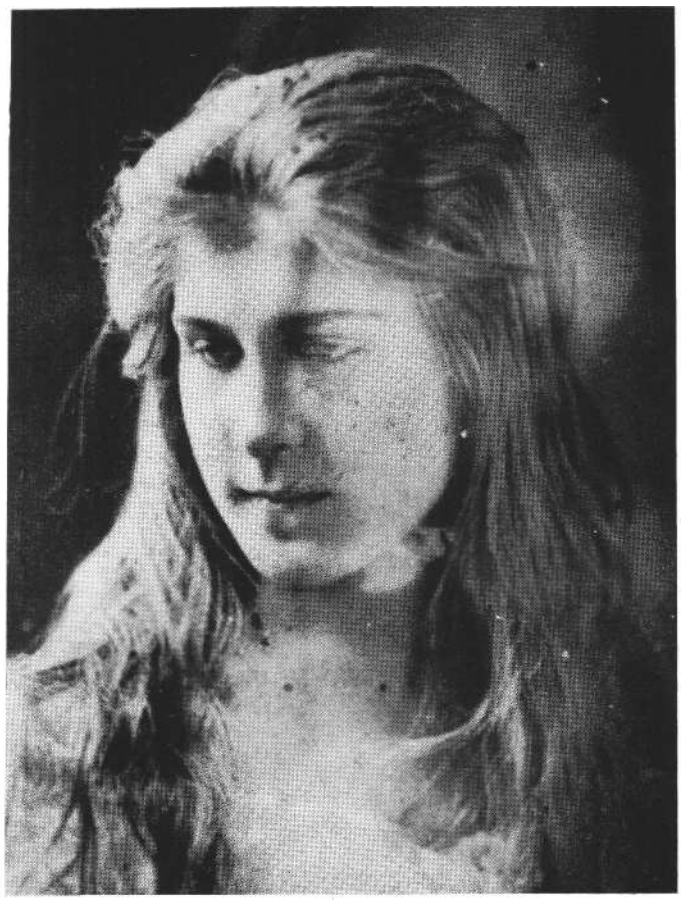
gelstedt, a meiningeniek és némiképpen a francia színház példájával szokták magyarázni", de ő „kétségtelenül legalább annyira állott Szigligeti, az Egressy-féle rendezőpéldány-hagyomány, a Szerdahelyi-Prielle mutatta franciás összjáték és Molnár gazdag képzeleté-nek a hatása alatt, mint amennyire rövid utazásainak impressziói vagy elméleti munkák ihletése után indult". Ez a megállapítás annál hitelesebbnek fogad-ható el, mert láttuk, hogy Paulay első rendezői éveinek munkálatai a meglévő-hagyományos repertoár felújításának körében mozogtak, és ha egyes részleteket újra kellett is fogalmazni, de azoknál sokkal többet meg kellett tar-tani, egy szerűen a rendelkezésre álló el-képesztően csekély idő - néhány napos felújító próbák - kényszerítésére. Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy Paulay rendezőpéldányainak alaprajzjelző rendszere döntő azonosságokat mutat elődeiével. Ehhez elég összehasonlítani például Egressy Gábor 1856-os alap-rajztervét (Vahot Imre: *Mária király-nő),* Szerdahelyi Kálmán alaprajzát (Sardou: *Jó barátok, 1*862) Paulay egy korai rendezésének vázlataival (Szász Károly: *Fráter György,* 1869), és világosan áll előttünk az említett rendezői-szcenikai hagyomány folytonossága (amely egyébként még *Az ember* tragédiája-példányban is fellelhető).

Mindenképpen jelentős mérföldkő volt Paulay Ede és a Nemzeti Színház kapcsolatában az 1872. év folyamán külföldön tett tanulmányút, melyet az intendáns megbízásából és a belügymi-niszter jóváhagyásával Ausztriában, Né-metországban és Franciaországban tett, főként, hogy a színházak irányítási rendszerét, belső szervezetét, a hazai viszonyokra való alkalmazhatóságát meg-ismerje és ismertesse. (Mellesleg meg-jegyezve, megbízatásának teljesítése el-képzelhetetlen lett volna tárgyalóképes német és francia nyelvtudás nélkül.) Útja során Bécs, München, Berlin, Lipcse, Drezda, Weimar, Frankfurt am Main és végül Párizs a fő állomásai. Informálódik, összegyűjti a különböző udvari és városi színházak működési szabályzatait, törvényeit. Hazatérve először több ízben is szóban számol be tapasztalatairól, majd részletes írásos jelentést készít, amely valóságos kis remekmű a maga nemében. A lényeges vonásokat ragadja meg, rendkívül világosan fogalmaz, és megállapításait azonnal alkalmazza a hazai viszonyok-ra. Elvi megállapításokat tesz, melyek lényege, hogy a színház fejlődését rész-ben örökölt zavaró külső körülmények akadályozzák, beleértve ebbe a kis épü-letben egymás mellett és egymást korlátozó dráma és opera működését; vala-mint az, hogy túl sok tanácsadó testület avatkozik az intézmény munkájába, de nincs megadva a mindenkori igazgató számára - ma azt mondanánk - a szabad kéz és a felelősség dialektikus formája. ,,Harlequin köntösű szervezet"-nek látja a Nemzetit, „melyre fenn-állása óta minden év, minden korszak, minden igazgató, mindenféle kormány és minden színezetű lap rakott már foltot, a nélkül, hogy sikerült volna egy teljes és helyes egészet alkotnia". Nem is valamiféle új rendszer a fontos, „a tárgyhoz nem értők" semmiféle rend-szerrel sem boldogulnak. Olyan igazgató kell, akinek „kelléke: becsületesség, szakképzettség, erély és tapintat". Ha sikerül a külső akadályokat legyőzni, leválasztani a népszínművet és az operát, és más épületben működtetni azokat, és megfelelő kézbe sikerül adni a vezetést, akkor érvényesülhet a magyar nemzeti színház benne rejlő értéke. Hiszen útja során azt a meggyőződést szerezte, hogy „amazokkal szemben a mi nemzeti színházunk mind egyes tagjai-nak képességét, mind az előadások mű-vészi becsét tekintve, nem áll oly alacsony színvonalon, hogy az összehasonlításnál pirulni lenne kénytelen". A jelentés, a mögötte lévő tudásanyag és művészetetikai állásfoglalás egy harminckét esztendős fiatalember kétségtelen elhivatottságát mutatja.

Furcsa közjáték következik nem egészen egy év múlva. Tévedés volt-e vagy ugratás, Paulay egy rémhíren feldühödve (amely egyébként beteg feleségére vonatkozott) megverte a súgót. Azonnal elbocsátották, majd még aznap, hogy a nyugdíjához szükséges tízéves szolgálati idő kiteljék, egy évre színésznek szerződtették. Az egy év leteltével megszűnik a Nemzeti Színház tagja lenni. Ádámot száműzték az Édenkertből.

Újabb fantasztikus fordulattal négy év múlva, Szigligeti halála után két hó-

Jászai Mari mint Gertrudis Paulay Bánk bán-rendezésében



Márkus Emília mint Tünde a Vörösmarty-színjáték Paulay-féle ősbemutatóján (Mérei Endre reprodukciói)

nappal, dramaturg-főrendezőnek s rögtön utána igazgatónak nevezik ki. Élet-útja visszakanyarodik az egyetlen lehetséges pályára: személyében a Nemzeti Színház méltó vezetőt kap. Tizenhat éven át, haláláig, ő lesz a teljes művészi felelősséggel működő igazgató. Most kezdheti el megvalósítani azokat az elveket és elképzeléseket, amelyeket Jelentésében olyan pontosan megfogalmazott. Az eszményi igazgató személyére vonatkozó elképzelések mellett még néhány gondolat öltött testet munkája során. 1893-ban írt nagy tanulmányában, amelyben *A magyar színészet* sorsát követte nyomon, így foglalta össze a saját tevékenységét: „... nagynevű elődje nyomdokán haladva - fő gondját a személyzet szervezésére és nevelésére, az eredeti és classicus irodalom termékei-nek színrehozatalára, művelésére fordít-ja". Tehát az együttes és a drámairodalom képezi munkájának két pillérét. Ez utóbbi még abból a szempontból is, hogy kezdettől fogva a drámairodalmat állítja a színházművészet középpontjába. Mint A *színészet elméletében,* már említett első könyvében írta: „A szín-művészet, vagyis : a drámai előadás, művészetének czélja: a drámai költemény művészi megvalósítása. - Előleges kelléke tehát a drámai költemény; a mint ez viszont a színpadi előadásra van utalva, hogy teljes hatást idézzen elő." Ezeknek az elveknek az ismereté-ben érthetjük meg igazán Paulay műsorpolitikai gyakorlatának legérdekesebb és egyben legmaradandóbb vonását: lelkes és nem csökkenő érdeklődését a magyar drámairodalom joggal vagy jogtalanul elfeledett alkotásai iránt. Az alaphangot kétségtelenül a *Csongor és Tünde* 1879-es bemutatója adta meg, a mű keletkezésének ötvenedik évfordulójára. 1881-től azután az őszi évadkezdéskor (mert közben ide helyeződik át a régi tavaszi váltás ideje) szabályszerű drámatörténeti ciklusokat indít. Bessenyei Filozófusával kezdi, és a sorozatban színpadot lát Kisfaludy Károly rég nem játszott *lrénéje* is. Egy év múlva újabb hat mű kap egy-egy előadást, köztük Vörösmarty *Áldozatával* és Nagy Ignác Tiszt-újításával. A harmadik év öt darabja között Szigligeti, Obernyik, Kovács Pál, Vahot Imre, Czakó Zsigmond darabjai szerepelnek. Ez a ciklus augusztus közepén zárul, és egy hónap múlva ez a műsorpolitikai vonulat a csúcshoz ér: színpadra kerül *Az ember tragédiája.*

Paulay már a *Csongor* bemutatója esetében is előzetes tanulmányban ismertette a színpadravitel problémáit, és ezt tette még ennél is jelentőségteljesebb vállalkozása, *Az ember tragédiája* előtti napokban. A mű bemutatása százéves évfordulójának alkalmából ezekről az előmunkálatokról sok szó esett. De bizonyos szempontokra ezúttal is vissza kell térni, hiszen Paulay Ede nemzeti színházi működésének talán legjelentősebb alkotása szorosan beletartozik a pályáról rajzolt képbe. A bevezető tanulmány ugyanis nem csak a szigorúbb értelemben vett dramaturgiai kérdéseket veti fel, és jelzi megoldásuk módját, hanem Paulay rendezői koncepciójára, elképzeléseire és gyakorlatára is enged következtetni. Így például alapvető fontosságú az a döntése, hogy Madách művét be lehet és be kell mutatni, mégpedig éppen a Nemzeti Színháznak mint a magyar drámai hagyomány legfőbb őrzőjének. Kifejti: nem lehet akadály a mű formája, szerkezete, drámai költemény mivolta. Az olyan mű, mint ez, bemutatható, hiszen „... a cél, a cselekvény, a jellemek és a külső forma benne mind drámai, csakhogy - a szerkezet szabadságánál fogva - eldobja magától a drámának nagyobb szigorát". Érdemes felfigyelni erre a felismerésre, mert az iskolás vagy másrészt a naturalizmus felé hala-dó európai színház tendenciái ellenére ítéli Paulay színpadképesnek a „szerkezetileg szabad" *Tragédiát.* Mivel pedig szerkezete, cselekvénye egységes, tehát egyetlen estén kell előadni. Természetesen felmerül benne, színpada alapos ismerőjében, az immár két évtizedes gyakorlati tapasztalatokkal rendelkező művészben, a mű szöveganyaga és a

színpadszerűség követelménye közötti ellentmondás, amelynek feloldását az alábbi módon vitte végbe: „ .. a szín-pad követelményeinek nem áldoztam föl a költemény semmi organikus részét, semmi drámai szépségét; viszont mellőztem azt, a mit - az előadás által különben is elevenebbé válandó cselek-vény hatására fölöslegesnek, vagy fárasztónak, s e miatt könnyen untatónak, vagy átalában színpadon előadhatatlan-nak gondoltam." Egy felelősen gondolkodó művész szavai ezek, s nem a különlegességek hajszolójának öntelt el-képzelései. Az igazi hatás, a mű hűséges megszólaltatásának igénye munkál benne. A közvetítő művész hangja ez, aki egy nagy irodalmi mű szolgálatában a színpad lehetőségeit is mozgósít-ja, hogy a könyvbe zárt sorok ezrek számára válhassanak közvetlen élménnyé. Talán éppen ez a magatartás és az általa elért eredmények alapozták meg kortársakban és utódokban egyaránt azt a véleményt, hogy azok az évek a Nemzeti „aranykorát" jelentették.

Az ember tragédiája bemutatója után néhány héttel tartotta meg Paulay Ede székfoglalóját a Kisfaludy Társaságban *Drámairodalmunk a Nemzeti Színház megnyitása óta* címmel, nyomon követve az immár közel öt évtizedes utat. Témaválasztásából is arra lehet következtetni, hogy állandó gondja volt a színház és az élő drámairodalom közös fejlődésének, egymásra utaltságának gondolata. Ma már úgy ítéljük meg, hogy Csiky Gergelyen kívül - akinek néhány rövid esztendő alatt kereken tizenkét darabját mutatta be a korszakos jelentőségű Proletároktól kezdve *a Mukányin, Buborékokon* át az író pálya-zárását is jelentő, *A nagymamáig* - más jelentős drámaírót nem sikerült felnevelnie. Sikert aratott ugyan mű-sorában Jókai Mór nem egy dramatizált műve, továbbra is helyt adott a mindig sikeres Szigeti Józsefnek, meg-szólaltatta Jósika Kálmán különlegességnek számító tragédiáját, *a Márényát* és a félig-meddig konkurrens Rákosi Jenő talán legjobb darabját, az *Endre és Johannát,* sőt ő fedezte fel, méghozzá sikerrel a fiatal Herczeg Ferencet mint drámaírót, mindjárt két művét is színpadra vive *(A dolovai nábob lánya, A három testőr),* de „nagy" alkotóhoz nem volt szerencséje.

Műsorának más rétegei is értékeket hordoztak. Tovább bővítette a Nemzeti amúgy is szépen alakuló Shakespeare-repertoárját *(Velencei kalmár, Coriolanus, Julius Caesar, Macbeth* mellett, amelyek már régebben is a játékrendben voltak, *a Cymbeline-t, a Vízkeresztet* és *a János királyt* mutatta be) ; a Moličre-művek skálája *Az úrhatnám* polgárral és *A képzelt beteggel* bővült. Schiller régebben is játszott művei közé bekerült az azelőtt kényesnek tartott *Fiesco.* A német klasszikusokat újdonságként Lessing *Bölcs Náthánja* és a *Faust* első része képviselte. Jutott hely a spanyoloknak is: a Nemzeti színpadán ekkortájt látni lehetett *Az élet álom* hőseit, sőt két másik Calderón-művet, *Az állhatatos fejedelmet* és *A zalameai bírót* is. Antik klasszikusokat is tartott műsorán *(Aiasz, Küklopsz, Oidipusz király, Elektra, A hetvenkedő katona).* és a klasszicizmus későbbi alkotásait. Ezek közül a Racine-művek nem tudták megragadni a közönséget, Grillparzer *Medeája* azonban - Jászai Mari nagyszerű alakításának is köszönhetőn - óriási művészi sikert aratott.

A kortárs irodalmat azonban túlnyomórészben - és ezt sokszor és nagyon keményen vetették Paulay szemére - a francia társadalmi és bulvárdarabok jelentették. A műsor ilyesfajta feldúsulásának legalább két fontos oka volt. Az egyik az, hogy a színház bérlőközönsége lelkesen tapsolt a drámatechnikailag bravúros, tartalmilag sablonos háromszögtörténeteknek, és segített rendszeresen megtölteni a széksorokat. Ahhoz viszont, hogy ez megtörténhessék, sokkal több nézőre volt szükség, pontosan kétszer annyira, mint az opera külön-válása előtt, hiszen 1884 őszétől kezdve heti három-négy estével többet kel-lett prózai művekkel megtölteni. Így az a sürgető óhaj, amely hosszú éveken át követelte az operai együttes saját ott-honának megteremtését, bizonyos szem-pontból teljesülésekor negatív következményekkel is járt. A prózai együttes létszáma nem lett nagyobb, és az így viszonylag kis társulatnak kellett közel kétszer annyi előadást tartania, mint addig. Sőt, az egyre terhesebb várszín-házi előadások kötelezettségétől sem igen tudott megszabadulni. Pedig ez utóbbit Paulay - aki már évek óta meg-lehetősen rossz anyagi helyzetben volt - annak ellenére szorgalmazta, hogy keresete a „külső" előadások elmaradásával lecsökkent. A sok francia mű-sordarabnak azonban volt egy jó oldala is: korszerű együttes játékot, fegyelmezett, pergő előadásokat követelt. Ezért maradhatott a színpadon Scribe-től az ifjú Dumas művein át, Bissonig, Augierig, Sardouig, Halévyig, sőt Maupassant-ig a kortárs francia szerzők szinte válogatatlanul gazdag sora. Igazán új és kesernyés-modern hangvételt csak az „északiak" hoztak: Björnson és természetesen Henrik Ibsen csakhamar bemutatásra kerülő művei. *Nóra, A társadalom támaszai, A népgyűlölő* váltak ismertté Paulay idejében. Azért ezek, mert dramaturgiájuk lényegében a francia iskolára támaszkodott; a régi tömlőt az új bor egyelőre nem lyukasztotta ki. Az együttes magas színvonalon volt képes ezeket a műveket bemutatni.

Méltánytalannak tűnhet, hogy Paulay Ede nemzeti színházi működéséről szólván eddig talán nem is hangzott el egyetlen színész neve sem.

A magyar színészetről szóló, már említett művében maga Paulay azokat a művészeket nevezi „második nemzedéknek", akiknek egy része már nem érhette meg az ő igazgatását, néhány azonban még oszlopa maradhatott a Nemzetinek: Szigeti József, Feleki Miklós, Náday Ferenc, Prielle Kornélia, Felekiné, Szathmáryné, Lendvayné. Hozzájuk csatlakozott a „harmadik nemzedék", egy részüket még Szigligeti Ede szerződtette 1873-1878 között: Jászai Mari, Helvey Laura, Rákosi Szidi, Márkus Emília, Csillag Teréz, Fáy Szeréna, Vizváriné Szigeti Jolán, Nagy Imre, Bercsényi Béla, Ujházi Ede, Vizvári Gyula és egy ideig Molnár György. A felsoroltak között azonban már volt jó néhány, akik az 1865 óta működő Tanodából kerültek ki, s így szinte az első pillanattól kezdve Paulay növendékei voltak: Helvey Laura, Nagy Imre, Rákosi Szidi; de a későbbiek közül is került ki nagy tehetségű vezető művész, mint Gyenes László, Márkus Emília, Somló Sándor, Nagy Iboly a. Paulay a „negyedik nemzedék-be" számítja Császár Imrét, Dezső Józsefet, Mihályfi Károlyt, Gabányi Árpádot, Szacsvay Imrét, Hegyesi Marit, Alszegi Irmát és még néhány más, számunkra kevésbé ismerős nevű fiatalt. A fent felsorolt művészekből tevődött össze az a minden generációt és szerep-kört képviselő együttes, amely Paulay műsorát egyre emelkedő színvonalon vitte sikerre. Ujházi Ede emlékezik meg *a Régi színészekről* szólván arról a kapcsolatról, amely az igazgatót és együttesét oly szorosan fűzte egymáshoz: „A színészek imádták. Istenem! milyen élet

volt akkor! Mint egy test, egy lélek tartottak össze. Csak egy gondolatért, egy eszméért élt valamennyi: a színházért. - Ő volt az, a ki hetenként egyszer maga köré csoportosította a Nemzeti Szín-ház egész gárdáját, összetartásra, kölcsönös becsülésre és szeretetre tanította a színészeket... Minden művésznek kitűzte biztos sikerét, mert tudta, ki mire képes, és vakáczió után minden színész hozott magával egy-egy betanult szerepet: ajándékba. Szép idő volt az!"

1892. október 1. és 6. között a bécsi világkiállítás alkalmával rendezett nagy nemzetközi találkozón vett részt a Nemzeti Színház együttese. Be-mutatkozásul *a Bánk bánra* gördült fel a függöny, a vígjátékot Moreto Köz*önyt közönnyel* című darabja képviselte, Prielle Kornélia nagy személyes sikere lett *A nagymama*, mint ahogy Ujházi Edéé a *Constantin abbé*, Jászai Marié pedig a grillparzeri *Medea. A* vendégjáték utolsó estéjén pedig a szín-ház összteljesítményét reprezentálván *Az ember tragédiája* került színre. Elég-tétel és diadal volt ez a vendégjáték. Elégtétel azért, hogy az ötvenes évek során Bécs még nem volt hajlandó fogadni egy „vidéki" társulat fellépési ajánlkozását, s most európai színvonalú, a többiekkel egyenrangú együttest ismerhetett meg; diadal azért, mert a színház nagy egyéniségekkel és tökéletes összjátékkal is dicsekedhetett, s ezt a tényt rendkívül széles világirodalmi skálán bizonyíthatta be, még arra is sort kerítve, hogy két jelentős klasszikusunk és egy élő sikerírónk is a világ színe előtt mutatkozhassék. Paulay be-teljesültnek érezhette célkitűzéseit, legszebb vágyait.

A rákövetkező év közepétől betegség hatalmasodott el rajta, és 1894. március 12-én Paulay Ede eltávozott az élők sorából.

Talán nem túlzás úgy ítélnünk, hogy a szó nemes, értékjelző értelmében ő teremtett igazán „nemzeti" színházat a Nemzeti Színházból.

NÁNAY ISTVÁN

Változatok a reménytelenségre

A Három nővér két előadása

Csehov drámái olyanok, mintha egyet-len „ős"-dráma variációi lennének; hasonló sorsú és jellemű szereplők a sivár jelen és a minden szépet, jót és nemeset degradáló környezet szorításában vágyakoznak el, vissza, a jelen-nél szebb múltba vagy az ígéretesnek tűnő jövőbe. Ám a helyzetük nem változik, vágyaik csak vágyak lehetnek, sorsuk egyre reménytelenebb. E dráma-variációk közül a legreménytelenebb kicsengésű alighanem *a Három nővér*. Hiszen abban Natasán - és részben Kuliginen - kívül *mindenkinek az* élete reménytelenül megoldatlan marad, s „a kultúra és a közönségesség konfliktusában" (Robert Brustein) a közönségesség az erősebb, ez a közönségesség végleg felőrli a Prozorov testvéreket.

A darab kezdetén egyszerre szólal meg a nosztalgia és a remény hangja, amikor Olga visszaemlékezik a Moszkvából való elköltözés tizenegy évvel azelőtti napjaira, s egyben megfogalmazza mindannyiuk közös vágyát: vissza Moszkvába. A magas rangú katonatiszt apa halála után a gyerekek viszonylagos jóléte megszűnt. Mása férjhez ment, Irinának és Olgának a kormányzósági városkában alig van reális esélyük arra, hogy számukra megfelelő házasságot kössenek, így hát dolgozni kényszerülnek, s csak abban reménykedhetnek, hogy ha a bátyjukat kinevezik a fővárosban egyetemi tanárnak, akkor Moszkvában találnak maguknak férjet. Ebben a helyzetben szinte egy-szerre lép az életükbe Natasa és Versinyin. A nő a kisvárosi létezést, a közönségességet képviseli, azt a világot, amelynek más szinten Kuligin is, Ferapont is a megjelenítője. Ugyanakkor az ezredes a moszkvai élet, a vágyak meg-testesítője, akárcsak - más-más módon - a városkába vezényelt katonatisztek, De míg Natasa egyre intenzívebben veszi birtokba a Prozorov-házat - vagy ahogy a darabot és Peter Stein híres előadását elemző Benjamin Henricks írja: erőddé teszi a házat -, s egyre inkább uralkodik a családon, a katonák kínálta lehetőségekről kiderül, *hogy* azok a lányok számára nem reális menekülési lehetőségek. Mása és Versinyin beteljesületlen kapcsolata a csapa-tok áthelyezésével megszűnik, Tuzenbach meghal, Szoljonijt Irina iránti viszonzatlan szerelme és a békeidőben felgyűlt feszültség torz levezetése végzetes cselekedetekre ingerli; Csebutikin egyre mélyebbre süllyed a szakmaiatlanság és a provincializmus posványába. Moszkva elérhetetlen. Andrej fel-adja terveit, és megelégszik a kishivatalnokléttel, előmenetele feleségének szeretőjétől függ, Mása tovább élheti Kuligin mellett a vigasztalan házaséletet, Olga beépül a kisvárosi pedagógus-lét hierarchiájába, Irina újabb és újabb munkával próbálkozik. Sem Andrej, sem Olga, sem Irina munkája nem ön-felszabadító, önkiteljesítő tevékenység; egyikőjük előtt sem nyílik semmiféle biztató perspektíva.

A dráma értelmezését alapvetően meghatározza: milyen figura Natasa és milyen Versinyin? Mit képvisel az egyik, és mit a másik? Mi az, ami taszító Natasában, s mi az, ami elbűvölő Versinyinben? Kettejük közül Natasa alakja az egyértelműbb: ő Lopahin női mása. Kíméletlensége, racionalizmusa, közönségessége szöges ellentétben van a Prozorov testvérek vagy a tisztek világával, ugyanakkor elvitathatatlan, hogy ő képviseli a jelen realitásait, a kisszerű jövőt. Ez a jövő nem valami fényes, az egyéniség megtiprását, a középszerűség uralmát, földhözragadt örömöket ígér csak.

Versinyin alakja ellentmondásosabb, s az előadások kicsengése nagymérték-ben függ attól, milyenné formálják ezt a figurát. Ha Versinyin délceg, vonzó férfi, aki minden mozdulatában elegáns, minden megnyilatkozásában szellemes, okos, akkor valami tökéletes, méltán vágyott világot képvisel, *azaz* Moszkva valóban az álmok netovábbja. Egy ilyen Versinyin a lányok számára csak érdekesebbé, szeretni-, gondozni-valóbbá válik, ha a férfi nem él jól a feleségével. Ha viszont az ezredes meg-jelenésében lényegében ugyanolyan átlagember, mint a kisvárosban bárki, ha kiderül, hogy minden, amit mond, csak üres locsogás, ha családi élete bonyodalmainak elintézésében éppen olyan erőtlen, tétova és gyáva, mint Másához fűződő viszonyában, akkor más megvilágításba kerül az a vágykép is, amelyet a lányok számára a férfi testesít meg.

A. Zalaegerszegen és a Katona József Színházban egy nap különbséggel bemutatott *Három* nőtér-előadások legfőbb közös jegye éppen az, hogy Natasának és különösen Versinyinnek mindkét helyen hasonló szemléletű az ábrázolása. Natasában felerősödnek a női lopahini vonások, míg Versinyin olyan pózoló átlagember, akit csak az egyenruha tart össze, s akibe csak végső kétségbeesettségében kapaszkodhat Mása, s aki egy olyan Moszkvát képvisel, ahova nem érdemes vágyakozni, mert semmivel sem különb a kormányzósági városkánál.

Bár kézenfekvőnek tűnik, hogy a darab két bemutatóját összehasonlító elemzésnek vessük alá, ezúttal mégsem célszerű ezt a módszert követni, mert a két produkció művészi megközelítése nagyon különböző.

Jelenet Csehov Három nővéréből (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Zalaegerszeg

Ruszt József pályáján fordulópontot jelent a *Három* nővér-rendezés. Hosszú ideje készül már a rendező az első Csehov-bemutatójára, s formálódó, erősödő társulatát most látta elég érettnek ah-hoz, hogy a csehovi drámával való küszködés művészi kockázatát vállalva egy eddigi pályaszakasz összegzését ad-ja, s egyben továbblépési lehetőséget is körvonalazzon.

Amikor Ruszt szertartásszínházinak nevezett előadásairól beszélünk, akkor - kimondva vagy kimondatlanul, elfogadva vagy megkérdőjelezve - tudomásul vesszük egy sajátos színházi jel-rendszer létét. Ugyanúgy, ahogy például a képzőművészetben vagy a zené-ben egy-egy alkotó művészi világát bizonyos visszavisszatérő jellegzetes formák, stílusjegyek, fordulatok stb. jellemzik, Ruszt színházi előadásaiban is felismerhető, jelekként funkcionáló elemek találhatók. Olyan elemek, amelyek egyrészt mindig tartalmaznak állandó, visszatérő jelentéseket, másrészt az adott összefüggésben mindig módosuló jelentéssel is bírnak. Míg a tudományos igényű közlésekben a jelként értelmezhető közlésrészeknek teljesen egyértelműeknek kell lenniük, a köznapi információátadásban a szóbeli közlést az azt kísérő metakommunikáció már árnyal-ja, módosítja. A művészi közlésben a jelek soha nem egyértelműek, a jelentéssel bíró, s azonos célra, a mondandó tökéletes kifejtésére irányuló jelek együttese roppant sokrétű, gazdag tartalmú, s ebből eredően az adott és megszabott keretek között többféle asszociációt vált ki.

Ruszt József pályája során többször rendezett olyan drámákat - leginkább a huszadik századi amerikai drámairodalom reprezentáns műveit - amelyek-ben kétségtelenül kimutatható Csehov hatása, s amelyek többé-kevésbé ellen-álltak az úgynevezett szertartásszínházi. megközelítésnek, ezért ezeknél egy másfajta jelrendszer kidolgozása és alkalmazása vált szükségessé. Most, hogy az „ősforráshoz", Csehovhoz fordult a rendező, teljes komplexitásában találta magát szembe a csehovi dráma megjelenítéséhez szükséges játékstílus, jelrendszer kidolgozásának szükségességével. Ezzel a problémával birkózik a rendező, s a birkózásnak az eredményei és megoldatlanságai egyaránt fellelhetők az előadásban.

Az előadás nagy része egyetlen stilizált térben játszódik. A színpad közepén fehérrel borított, emelt körszínpad, rajta megterített ebédlőasztal, körülötte fehérre festett székek, hintaszék. Ezen a forgóra szerelt dobogón játszódik természetesen az ünnepiebéd-jelenet az első felvonásban, de ez a helyszíne a darab önmagában egyik legszebb, poétikus epizódjának is, amikor a második felvonásban Tuzenbach a kétháromszáz évvel később bekövetkező élet gyönyörűségéről szónokol, majd megjegyzi: „Lám, esik a hó." Ekkor a fiatalok, lrina, Tuzenbach, Szoljonij, Fedotyik és Rode felszaladnak a forgóra, ahol éles fehér fényben, hóesésben egy Chopin-keringő ütemére táncolva mámorosan ismétlik: esik a hó. A cselekményből így kimerevített, kiszakított pillanat fájdalmasan elégikussá teszi a fiatalok boldogságvágyát, egy jobb jövő iránti vágyakozását. Az előszínpadon sok-sok különféle stílusú szék, karosszék található szanaszét. Ezek némelyike az előadás során kitüntetett szerepűvé válik, ugyanis ezekre ülnek a szereplők, amikor mintegy nyilvános gyónásként önmagukról, érzéseikről vallanak. A színpadon csoportosan vagy magányosan fehér törzsű nyírfák állnak, mintha azok tartanák a színpadtér te-tejét. A háttérfüggöny fehér, erre az előadás során többször vetítenek, hol a két fiatal tisztnek a lányokról, a társaságról készített fotóit, hol más képeket. A színpad elején, félig a nézőtérre belógatva, egy szőnyeg képez hidat a játszók és a közönség, a darab múlt ideje és az előadás jelen ideje között. A jobb oldali proszcéniumfalon egy ingaóra lóg, amely nem jár, de felvonásonként egy-re jobban elfordul normális függőleges helyzetéből, s az előadás végére fejjel lefelé áll, mintegy jelezve: kizökkent az idő ... (.A díszletet Khell Zsolt tervez-te.)

A tér és a látvány szűkszavú leírásából is érzékelhető, hogy a rendező - ahogy pályája során máskor is, például amikor Grotowski és a kegyetlen szín-ház hatását szintetizálta munkásságába - *a Három nővér* különböző jelentős, a dráma előadástörténetét valamilyen szempontból meghatározó előadásának a hatását beépítette a munkájába. (A kint és bent világát összecsúsztató tér, a lefejezett nyírfák a vígszinházi Csehov-előadások Borovszkij-díszletére, a székek és használatuk jellege a Taganka színházi *Három* nővére, *az* ebédlő „színpad a színpadon" jellegű kiemelése Székely Gábor szolnoki előadására

utal -, *hogy* csak a legfontosabb hatásokat jelezzem.)

Ugyanakkor az is látható, hogy ezek a hatások nem minden esetben ötvöződnek szerencsésen, hiszen az óra vagy a szőnyeg jelképe túlzottan didaktikus, a székek halmaza beszűkíti a játék terét, illetve ez a térképzés nem képes az előadás egészében

következetesen

és egységesen működni, ugyanis a harmadik felvonásban, amikor a helyszín Olga és Irina szobája lenne, a teret kénytelenek leszűkíteni, a székek egy részének helyére ágyat s egyéb bútorokat behozni, amiket persze a felvonás végén ki is kell cipelni, így megtörik az előadás íve, lendülete, betétjelenetté válik a felvonás.

Ruszt egyik legfontosabb „szertartásszínházi" kelléke, a gyertya itt is szerepet kap, s talán épp a gyertyák használata mutatja legjobban a kétféle rendezői látásmód, a szertartásosnak nevezett és a csehovi dráma igényelte között] ellentmondást. Amikor a második felvonásban színre lépnek a szereplők, égő gyertyát szorongatnak a kezükben, egyiket-másikat leteszik a földre, az asztalra, újabbakat gyújtanak, azokat is elhelyezik, s a felvonás végére a szín-pad elejét elborítják az égő gyertyák, miközben a hátsó falra egy moszkvai székesegyház képét vetítik. A felvonás alaphelyzete - hogy ugyanis este van

logikussá tehetné a gyertyák használatát, ám nyilvánvaló, hogy a gyertyák itt önmaguk jelentésénél tágabb, áttételes értelmet is kapnak, hiszen ennek a felvonásnak a végén - ha nem is olyan véglegesen, mint a dráma be-fejezésekor - szintén mindenki távozik, a nővérek vereséget szenvednek Natasától. Az első rész vége Irina kétségbe-esett Moszkva, Moszkva" kiáltásának, elégikus muzsikának, a vetített képnek, a rekviemi vagy temetői hangulatot sugárzó gyertyáknak s a mögöttük mozdulatlanul álló szereplőknek komplex, sokféle asszociációsort indító akusztikus és látványegyüttesével zárul. Kétségkívül gyönyörű jelenet, ám az az ára, hogy a színészek majd' egy felvonáson keresztül kénytelenek gyertyákkal járkálni, játszani, s ezt a figurák közötti viszonyok árnyalt kibontása sínyli meg.

Az előadás akusztikus közege is ellentmondásos. Közismert, hogy Ruszt József rendezéseinek egyik erőssége mindig az előadások zenei világa. Ez-úttal is számos tökéletesen kifejező, az előadás mondandóját szolgáló, továbbgondoltató, kitágító zenei idézet hangzik fel, de amikor a drámában kétszer is utalnak 1812-re, akkor túlzottan direktnek, egyszerűnek tűnik Csajkovszkij 1812 nyitányának a bejátszása, illetve didaktikusan mára utaló, s ezért nem túl szerencsés az elektromos csengő, a tűzoltóautó szirénájának használata stb.

Az, hogy a színház Háy Gyula pontos, szikár, Kosztolányi magyarításánál kevésbé lírai fordításában játssza a darabot, azt a szándékot jelzi, hogy már a szövegben is elkerüljék az érzelmes figura- és műmegközelítést. Az előadásban a rendező részben a szereposztással, részben a szereplők közötti viszonyok érzékeny és pontos kidolgozásával, illetve a dialógusok és „a dialógusoknak álcázott monológok" (Peter Szondi) szétválasztásával teljesen szakított az atmoszféraszínházi Csehov-játszási hagyományokkal. Az, amit Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című művében a Csehov-hősök magányosságáról, illetve e magányosság dialógusok mögött megbúvó monologikus formájú kifejeződéséről mond, az a zalaegerszegi előadásban úgy valósul meg, hogy a szereplők időnként szinte kiszakadnak a szituációkból, s egy-egy ki-tüntetett helyzetű, fejfénnyel ilyenkor megvilágított székre leülve, félig a közönséghez fordulva ténylegesen monológként mondják el panaszukat, vallomásukat, miközben a többi szereplő vagy tovább éli a szituációbeli életét, s lazán kapcsolódik a monologizáló hőshöz - ilyenkor mintha a szereplők egy részét totál, a kiemelt színészt premier plánban látnánk -, vagy - ritkábban - a röpke monológok idejére kimerevedik a színpad, mintegy megállítva a cselekményt, az időt. Ez a megoldás önmagában is lehetetlenné teszi, hogy ellágyuló lírai előadás szülessen, inkább a szereplők kisszerűségét, vágyaik hiábavalóságát, viszonyaik törékenységét megvilágító látleletet kapunk. Nem hallgatható el, hogy ezek a monologikus kiemelések nem egyszer erőltetettnek, modorosnak ható rendezői megoldás-nak tűnnek, különösen akkor, ha nem sikerült szituációból következő mozzanatnak beállítani a cselekményből való kilépéseket.

Az előadás kulcsfigurája - mint *ahogy* erre már utaltam - Versinyin, akit Áron László pózoló, üresfejű, szánni-valóan kicsinyes embernek ábrázol. A természetesnél magasabb fekvésű megszólalásai beszédét panaszosra, sírósra hangolják. Katonásan, előírásszerűen merev mozdulatai ellentétben vannak a figura lényének puhaságával. Jelentéktelen alak ez a Versinyin, s általa le-fokozódik mindaz, amit jelképeznie kellene. A figurák közti viszonyokat meghatározó másik póluson áll Natasa, akit Fekete Gizi játszik. Mint ahogy az előadás egyik alakja sem nagy formátumú egyéniség, így Fekete Gizi Natasája sem az, nem igazából a minden-napok könyörtelen racionalizmusának, a silányuló életvitelnek a lopahini tudatosságú, lehengerlő képviselője. A színésznő elsősorban a figura közönségességét, butaságát, minden ellenállást felőrlő szívós akaratosságát mutatja meg.

A kisszerű realitások és vágyak között őrlődnek a Prozorov testvérek. Nádházy Péter Andrejt kezdettől fogva gyenge embernek formálja, olyan-nak, akinek eleve elhibázott házassága ugyan csak egy pillanatnyi érzel-mi fellobbanás eredménye, de ez a kötés megpecsételte a sorsát, amely persze végső soron e házasság nélkül is ugyan-az lenne: sohasem jutna vissza Moszkvába. Falvay Klára Olga fáradtságát, megkeseredettségét, tűrni tudását hangsúlyozza. Ez a nő úgy tiltakozik az igazgatói kinevezés ellen, hogy maga is tud-ja, elkerülhetetlenül ez, és csak ez vár-hat rá az életben. Szakács Eszter Másája az egyetlen, aki kiemelkedik a kis-városi átlagemberek közül, az ő szenvedélye valódi, öngyötrő szenvedély, miközben érzi: érzelmeinek tárgya sem-miképpen sem méltó hozzá, s ez teszi ingerültté. Kemény, érzelmeit önfegyelem mögé rejtő Irinát játszik Szoboszlai Éva. Hideg fejjel dönt, amikor elfogadja a báró kezét, s racionálisan végiggondolva fogadja el az új helyzetet: Tuzenbach nélkül kell nekivágnia a vidéki tanítónői életnek. Egyetlen személyhez fűzi őszinte érzelem: Csebutikinhoz, akit Hetényi Pál játszik. Hetényi nem a figura részegségét emeli ki, hanem a tehetetlenségét, az igénytelenség, a provincializmus hatására bekövetkezett egyéniségvesztést. Ennek az orvosnak hajdan olyan álmai lehettek, mint Asztrovnak, s a színész a darabokon átívelő emberi sorsot érzékelteti alakításában. Egyértelművé teszi, hogy Csebutikin valóban szerette a Prozorov testvérek édesanyját, s úgy viselkedik

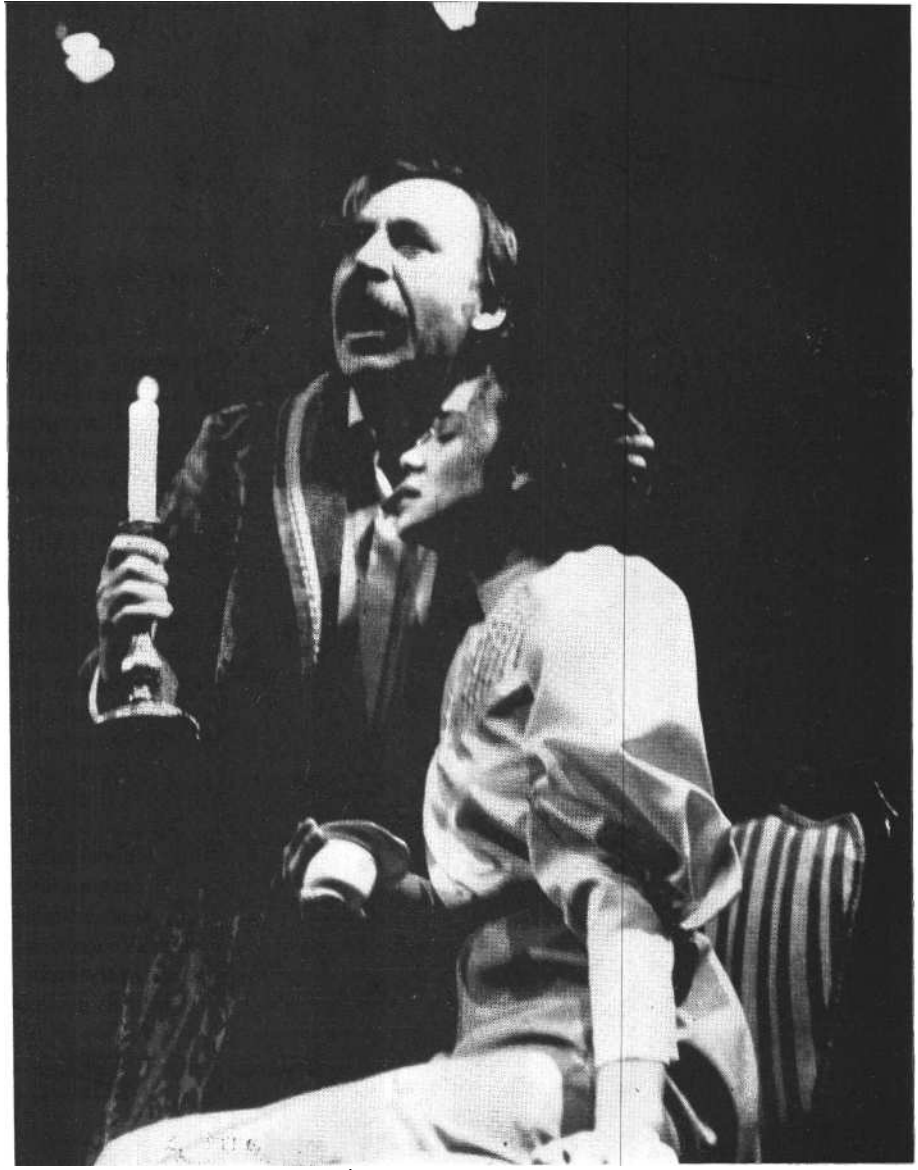
lrinával, mintha az a saját lánya len-ne.

Tuzenhach és Szoljonij - Farády István és Pogány György alakításában - egykorú, azonos karakterű fiatalember. akik közé elsősorban az lrina iránt érzett szerelmük ver éket. Ettől némiképpen leegyszerüsödik a figurájuk és a közöttük levő viszony, anti párbajuk motiváltságát is gyengíti. Siménfalvy lajos Kuliginje a jelentéktelenség és a szervilizmus megtestesítője.

Egészen különös alakot formál Barta Mária Anfisza szerepéből; olyan öreg-asszonyt, aki teszi ugyan a kötelességét, de mindenről megvan a véleménye. Nem jóságos és kiszolgáltatott vén-asszony, nagy adag gonoszság is szorult belé. Lelkendezése a negyedik fel-vonásban arról, hogy kincstári (I táv Gyulánál így, Kosztolányinál ,,állami lakásban él - hátborzongató.

Az előadás értelmezésének igazi kulcsa a befejezés. Amikor Versinyin búcsúzása közben vándormuzsikusok érkeznek, az előadásban Máriáss József jön he ugyanabban a zöld kabátban és fekete kalapban, amelyet a *Húsvét* című Babel-előadásban Gedaliként visel. Mögötte az ugyancsak a Húsvétból ismerős tölcséres gramofont hozzák be. Amilyen méltóságteljesen vonult be, ugyanúgy távozik a Gedali-zenész. Az ezt kö- vető események közben - Versinyin távozása, Kuligin bohóckodása, Natasa győzelemittas viselkedése - Anfisza színpad elejére két oldalra kisebb-nagyobb bőröndöket cipel be. Amikor Irina megtudja, hogy a báró meghalt, hosszú szünet után csak annyit mond: „Tudtam", s kezébe vesz egy kis koffert, és ráül egy nagyobbra. Mása, mi-után férje kihozza neki a házból a kabátját és táskáját, szintén egy kofferre telepszik, majd Olga is hasonlóképpen cselekszik. Itt s így mondják el végső monológjukat a lányok, közben ismét bevonul a zenész, gramofonján fel-csendül az a Bach-toccata, amelyet Gedali a Húsvétban játszik a katonáknak, amikor a szeretet internacionalizmusáról beszél. Olga hangját elnyomja a zene, Csebutikin a színpad közepén értetlenül állva csak azt hajtogatja: Mind-egy, mindegy." Beszállingózik a többi szereplő, mögöttük stilizált uniformisú katonaság sorakozik fel, a háttérfüggönyön a Kreml képe jelenik meg, új le-mezt raknak a lemezjátszóra: megszólal az Internacionálé. A katonák leve-szik a sapkájukat, a szereplők -várakozásteljesen állnak, a három nővér is a többiek közé lép. A zene elhalkulása után szótlanul, sietve mindenki távozik a színpadról.

A londoni Old Vic 1966-os előadásában, Laurence Olivier rendezésében szintén elhangzott az Internacionálé, amely - akár ismerték a zenét a nézők, akár nem - egyértelműen az előadás bizakodó kicsengését eredményez-te. Ruszt előadásában összetett jelentésűvé válik ez a befejezés, hiszen a végső tabló nem szakitható el az előadás egészétől s attól, amilyen asszociációk a történelem ismeretében a nézőkben kel-tődnek. Az Internacionálé hangjai természetesen a darab idejére, az azt követő történelmi eseményekre és az előadás idejére egyaránt utalnak. S ami vágynak tűnt 1901-ben s utána, az - jól tudjuk - csak részben teljesedett he. A történelmi realitások és vágyak



Hetényi Pál (Csebutikin) és Szoboszlai Éva (Irina) a zalaegerszegi Három nővérben (Keleti Éva felvételei)

Anfisza: Barta Mária (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Csehov: Három nővér (Katona József Színház). Básti Juli (Mása) és Sinkó László (Versinyin)

Udvaros Dorottya (Natasa) és Végvári Tamás (Andrej)

együtt jelennek meg ebben a befejezés-ben, megengedve, hogy a reménytelenségben is kell lennie reménysugárnak.

Mindazonáltal a befejezés nem válik szerves részévé az előadásnak. Bár Máriáss József figurája önmagában tökéletesen érthető, és az adott elképzelés-ben logikus funkciójú *(a Húsvétra* való utalás csak gazdagítja az alak jelentés-körét, s gondolati folyamatosságot jelez a két előadás között), az Internacionálé megszólaltatása meghökkentő és zavar-ha ejtő.

Katona József Színház

Ascher Tamás *Három nővére* kivételes, nagy élmény. Olyan előadás, amelyet leginkább egy zenei analógiával tudok jellemezni: ahogy egy kamarazenei mű elején felhangzik egy akkord vagy motívum, s ez a zenei frázis kibomlik, kiteljesedik, újra és újra visszatér, variálódik, transzponálódik, hol egy-egy hangszeren, hol egész hangszercsoporton szólal meg, s végül a mű más motívumaival összhangban egyetlen csodás hangzássá fejlődik, úgy építkezik a Katona József Színház Csehov-előadása. Nagyon ritkán láthatunk olyan előadást, amelyben minden apró mozzanat ki-dolgozott és egymásra vonatkoztatott, mindennek megvan az oka és következménye, a szereplők minden megmozdulása a többiekben reagálásokat vált ki, ezáltal végtelenül finom, érzékeny viszonyrendszer jön létre, s mindez együtt szolgálja a mondandót. Ascher Tamás előadása ilyen, ha úgy tetszik, „hagyományos" előadás; Kosztolányi Dezső klasszikussá vált fordításában, „szabályos", négyfelvonásos formában játszat-ja a *Három nővért*.

A Szlávik István tervezte játéktér - akárcsak egy évvel ezelőtti kaposvári közös munkájuknál, a *Cseresznyéskertnél* - tágasságában is zárt. Az uralkodó szín a fehér; alacsony, itt-ott megtört vonalú fehér falak, fehér mennyezet ha-tárolja a teret. A falakat vállmagasságig az oly sokat emlegetett nyírfákból készült lambéria borítja. A padló nyers hajópadló. Az ebédlő és a szalon egyetlen közös tér, amelyben jobb hátul az ebédlőasztal, elöl Olga íróasztala, bal elöl egy ülőgarnitúra és zongora van. Helyenként megtörik a fal, és kiismerhetetlenül, folyosószerűen folytatódik a tér a díszlet mögött is. Két határozott és kitüntetett szerepű járás van az első két felvonás díszletében; Olga asztalától jobbra egy kis beszögellésből nyílik Andrej szobája, illetve bal hátul széles, hallszerűen kiszélesedő bejárati belépő látható.

A harmadik felvonásban a tér felére szűkül, a falakat szőnyegek borítják, középen kétszárnyú ajtó vezet a szobába, balra egy benyíló visz valahová, előterében egy óriási, sötét színű szekrény áll. Két dívány, egy mosdó, karosszék, hintaszék, paraván, hajókoffer teszi zsúfolttá a kis szobát.

A negyedik felvonásban kinyílik a tér. A bal oldali fal itt a ház külső fala, a jobb oldali egyenes fal viszi a tekintetünket a színpad mélyére, amely sötét és üres. Kopasz faágak sejlenek fel a mélyben, a mennyezetet a színpadnyílástól hátrafutó széles fekete lepel borítja, ettől még leszorítottabb lesz a színpadtér. Baloldalt elöl fehér pad (ugyanaz a billenő pad, ami *A játékos* című előadásban is szerepelt), a hát-térben fehér kerti garnitúra.

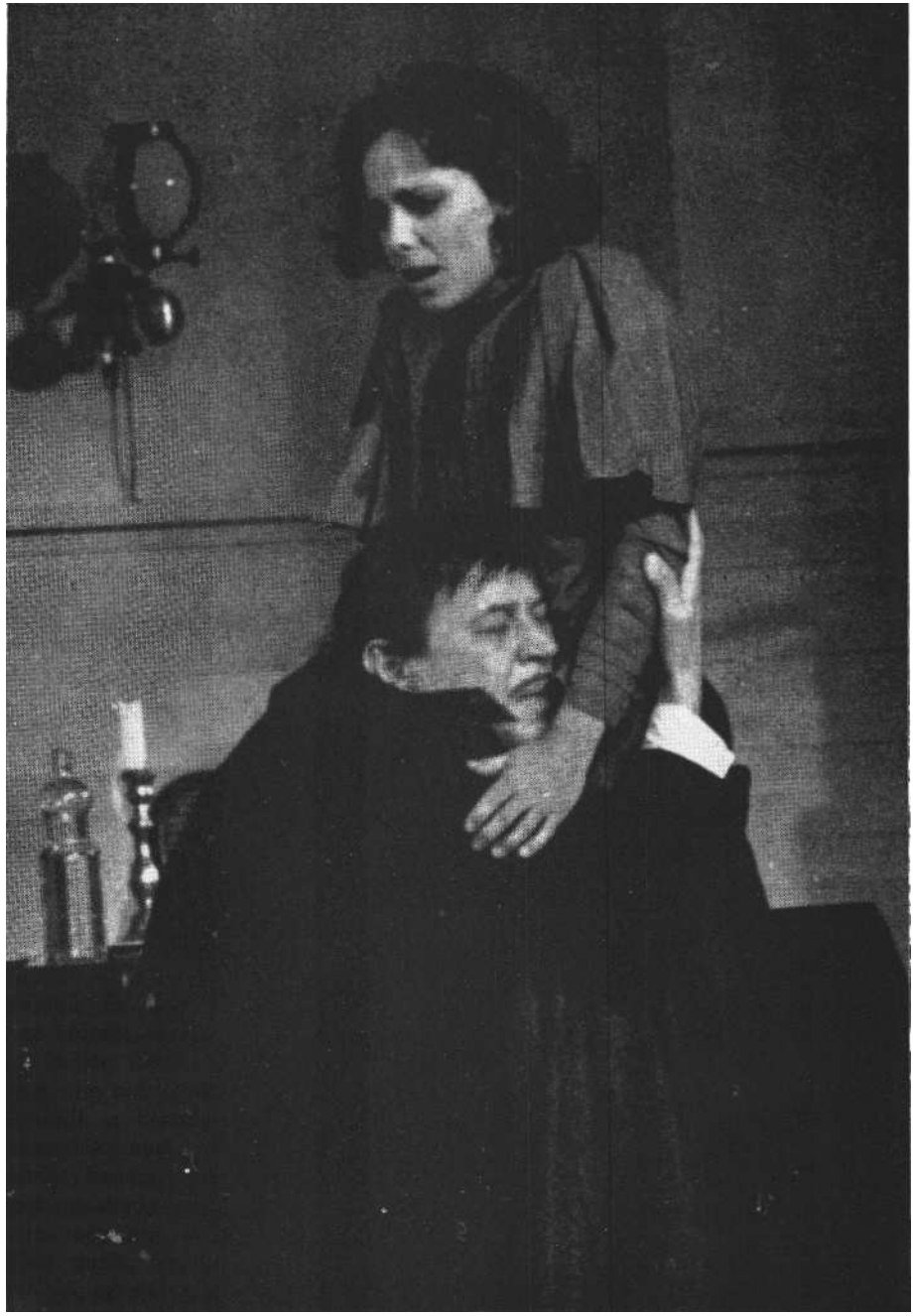
A felvonások alaphangulata egyre komorabb, ennek megfelelően változik a világítás alaptónusa is. Az első fel-vonást sok fény és lágy tónusok jellemzik, majd egyre több lesz a sötét sarok és zug, egyre kevesebb fényt kap a színpad, s a negyedik felvonásban már a fekete szín és a gyér világítás válik uralkodóvá.

A jelmezek színvilága is egyre sötétebb, komorabb lesz. Szakács Györgyi az első felvonásban csak Mását, Kuli-gint és Ferapontot öltözteti feketébe, illetve sötét színű ruhába. A katonák zöld zubbonya, Irina fehér és Olga kék ruhája, Andrej világos, kihízott öltönye (a kitűnő jelmezek közül is az egyik remeklés), Natasa rózsaszínű bodros ruhája az ominózus zöld övvel vidámságot áraszt. Még Anfisza sem hord igazán sötét ruhát. Aztán egyre több a sötét árnyalat, Andrej éppen úgy feketébe öltözik a negyedik felvonásra, mint Anfisza, sötét árnyalatú lesz Olga és Irina ruhája, csak a halálba menő Tuzenbachon virít világos, sárgás öltöny. A távozó katonák csukaszürke kabátot vesznek fel. Az előadás látványvilága pontosan végiggondolt és következetesen megvalósított elképzelést tükröz.

Az előadás kezdetekor fekete kortina emelkedik fel, s a félhomályos szín-pad mélyén, a fényes bejáratban áll a három nővér. Debussy-zongoramuzsika hangjaira szótlanul lépnek he a szín-pad közepére, szétrebbennek, lrina - Szirtes Ági - táncolni kezd, Mása - Básti Juli - háttal a nézőknek a bal oldali garnitúra kerevetjére heveredik és olvas, Olga - Bodnár Erika - előrejön, s mintha egy ablakon kinézve beszélne, mondja el a Prozorov testvérek életét elmesélő s egy nosztalgikus Moszkva-képet felelevenítő monológját. Teljes a béke. Irina felhőtlenül, gyermekien örül, felül a zongorára, egy pillanatra sem tud nyugton maradni. Olga élvezi az ünnepnap nyugalmát, ami-kor nem tanárnő, hanem a háztartás irányítója lehet. Csak Mása nyugtalan. Nem mozdul el a kerevetről, de Básti Juli ernyedt tartásában is érzékelteti: Mása nem találja a helyét. A három lány között alig észrevehető feszültség van.

Tuzenbach, Szoljonij és Csebutikin érkezése fokozza az örömöt, amit ekkor még Szoljonij - Balkay Géza - kötekedő viselkedése is alig tud elrontani, Igen hangsúlyossá válik a beszélgetés-ben az, hogy a szereplők nem a partnereiknek válaszolnak, hanem mintha egy végtelen, meg-megszakadó monológot folytatnának újra meg újra. A színészek nyilvánvalóvá teszik, hogy ezek a figurák nem figyelnek egymásra, nincs türelmük meghallgatni a másikat. Többek között ez az, ami például Szoljonijt krakélerré teszi. Balkay merev tartású, gátlásos Szoljonija nyilvánvalóan kitű-nő katona lehet, de abban a közegben, amelyben most él, nem találja a helyét, hiszen valahányszor meg akar szólalni, valaki más kezd beszélni, tehát kompenzál - agresszióval. Szerelmét is csak agresszív módon tudja kimutatni: Irinát valósággal megerőszakolja, úgy omlik a lábaihoz, s miután a lány kitépi magát a férfi karjaiból, ott marad Balkay egy kiesavart, torz pózban, s ebből a meg-alázó helyzetből csak úgy tud kikecmeregni, hogy a belépő Natasába közönségesen belemarkol.

Már az első jelenetekben világos, hogy az előadás metakommunikációs rétege rendkívül gazdag. Míg szavakban alig van kapcsolat a szereplők között, a gesztusok, a pillantások pontosan el-árulják az egyes emberben lejátszódó érzelmi változásokat s a másokhoz fűződő viszony lényegét és módosulásait.



Balkay Géza (Szoljonij) és Szirtes Ágnes (Irina)

Az örökké tevékeny, mozgékony Tuzenbach - Bán János - hiperszenzitív, s érzi, hogy a névnapi nagy boldogság mögött vészes feszültség bujkál. Szemvillanásokkal, kézmozdulatokkal igyekszik elsimítani az összekoccanásokat, próbál információkat adni Versinyinről, igyekszik elterelni a figyelmet Szoljonij viselkedéséről. Míg Szoljonij agresszivitással palástolja gátlásait, kompenzálja csúnyaságát, addig Tuzenbach túlzott aktivitással, higanyszerű mozgás-sal, örökös filozofálással De ha Irinával kettesben maradhat, egyszeriben megváltozik, s előbukkan valódi, sebzett és kiszolgáltatott lénye. Ekkor a szó és a gesztus összhangba kerül.

Egy-egy gesztusból egész jelenetek érzelmi felépítése kiindulhat. Amikor lrina a dolgos élet szépségét ecseteli, s kontrasztként általánosságban olyan fiatal-asszonyokról szól, akik későn kelnek, s egész nap nem csinálnak semmit, a nekünk még mindig háttal fekvő Básti Juli leejti a könyvet tartó jobb kezét, szótlanul elfordítja a fejét, jelezve: célzásnak vette lrina példáját, s ez az apróság elegendő konkrét pszichikai indíték lett ahhoz, hogy Mása pár perccel később ingerülten felpattanjon s távoz-ni akarjon.

Ebben az előadásban is meghatározó funkciójú Versinyin és Natasa. Versinyin entrée-ja pontosan megtervezett Többször bejelentik jöttét, Tuzenbach tisztelegve fogadja a hátsó belépőnél, amikor az ezredes - Sinkó László - hal hátul megjelenik. Sinkó már az első pillanatban mindent elárul Versinyin lényéről, amikor magabiztos léptekkel közeledik a sarokban álló Tuzenbachhoz, majd előtte megtorpan, s észreveszi

Szirtes Ágnes (Irina) és Bán János (Tuzenbach) a **Katona József Színház előadásában**

Bodnár Erika (Olga) és Szirtes Ágnes (Irina) (Iklády László felvételei)

a tőle jobbra levő társaságot. Ekkor megváltoznak a mozdulatai, az arckifejezése társasági mázt ölt, s valami természetellenes kedélyesség, nyájasság érződik pattogó beszédében, mozdulataiban. Sinkó az ezredes szövegeit szétszedi, így a mondatok többsége önálló közhelyként kong, s filozofálása is csak valahol hallott, hatásosan elmondható szövegek ismételgetése. Tuzenbachhal folytatott vitája a jövőről azáltal válik hamissá, üres szócsépléssé, hogy a rendező e replikák visszatérő gondolatait úgy mondatja el a színészekkel, hogy az azonos tartalmú mondatok ismétlődése válik feltűnően hangsúlyossá.

Ez a Versinyin semmivel sem különb a kormányzósági városka átlagemberei-nél, sőt a rendező kiemeli Versinyin és Kuligin - Vajda László - viselkedésének azonos vonásait. Nemcsak Kuli-gin ismételgeti megszállottan s más-más hangsúllyal, hogy „Boldog vagyok", s hogy „Mása nagyszerű asszony", hanem Versinyin is, s ezek a sztereotípiák a színészi interpretációkban állandóan egymásra rímelnek, ezzel is hangsúlyozva, hogy Mása számára nincs valódi választási lehetőség, Versinyin ugyanolyan jelentéktelen, mint Kuligin, legföljebb valamelyest másképpen az.

Amikor a lányok Versinyinnek bemutatják Andrejt, Végvári Tamás első megjelenésekor megadja a szerep alapkarakterét, a gyengeséget. Ez az Andrej semmire sem képes nemet mondani. Amikor az ebédhez visszatér világos, szűk öltönyében, nyakkendősen, lenyalt hajjal - nyugtalanul kutat, vár. S meg-érkezik ordináré ruhájában Natasa - Udvaros Dorottya. Botladozik, irul-pirul, zavarban van, nem tudja, hogyan viselkedjen, de abban a gesztusban, ahogy ajándékát átadja Irinának, benne van minden, ami később egyre nyíltabban kiteljesedik ebben a figurában. Ami-kor Udvaros az ebéd közben Versinyinnek odaveti, hogy: „Csak úgy, mint otthon!", egy pillanatra mindenki meg-dermed az addig nyafogó, sírós hang parancsolóvá válásától. Az első felvonás végén sértetten felpattan az asztaltól, s Andrej a szobájához vezető be-ugróban, a többiek pillantásától védve vallja meg érzelmeit. Végvári pontosan érzékelteti, hogy Andrejt nem annyira a szerelem, mint inkább a nő utáni vágy hajtja Natasához, míg Udvaros a nő számító természetét mutatja meg, amikor mindaddig kézzel-lábbal védekezik Andrej ostroma ellen, míg az meg nem kéri a kezét.

Natasa felvonásról felvonásra félelmetesebb. Nyájas, mézesmázos beszéde egy pillanat alatt válik agresszívvé, és viszont. Mindig tudja, mikor kire hogyan kell az akaratát ráerőszakolnia. Egy evőkanalat nyalogatva, duruzsolva közli Andrejjel, hogy ő nem óhajt álarcosokat beengedni sógornőinek a házába, ugyanígy Irinának a lány fáradtságán sajnálkozva észrevétlenül adagolja be tervét, hogy a két nővér összeköltözzön. Ugyan-akkor Anfisza kidobását, a háztartás-vezetés teljes körű átvételét hisztérikusan és brutális, ellentmondást nem tűrő módon adja tudomására Olgának és Irinának. Ilyenkor valóban illik Udvaros alakítására az, amit Andrej mond a feleségéről: „Van benne valami állati."

Míg Végvári Andreje az első felvonásban, a búgócsigajelenetben kisfiúként bújna Natasához, később riadtan menekül a nőtől, kerüli az összeütközést, de húgaival sem szeretne összekülönbözni. Végvári az egész második felvonás ban attól retteg, hogy a farsangosok látogatását valahogy meg kell akadályoznia, cselekednie kell, hiszen Natasa követelésével nem mer szembeszállni, de a lányoknak sem meri megmondani Natasa óhaját.

A harmadik felvonás zaklatott légkörében - miután Csebutikin - Horváth József - pontosan felépített monológ-ként siratja el hajdani önmagát, s Mása „gyónásjelenetét" megelőzően - felpattan Olga és Irina közös szobájának ajtaja, s kezében gyertyával bependerül Natasa. Udvaros egy pillanatra megáll, lesújtóan végigméri a lányokat, pillantása megsemmisítő és abszolút fölényt árasztó. A dermedt csendet Natasa töri meg; bal hátra távozik, de közben a lányok szekrényének nyitva hagyott ajtaját - mintha a sajátja lenne - be-csapja.

A „gyónást" követően lép be Andrej, egy kulcsot kér, amelyet a szöveg szerint elveszített, de a színész ezt a kérést úgy mondja, hogy „elvett ..., elvesztettem". éreztetve, hogy Natasa már az ő személyes holmiját is a sajátjának tekinti. Kifakadása, amelyben kezdetben erősködve, majd egyre reménytelenebbül és megtörten ismételgeti, hogy ő szereti a feleségét, egy ember megtiprásának tragikus végeredményét rögzíti. Ezt a helyzetet csak a negyedik felvonásbeli monológja múlja felül, amikor *Végvári* úgy mondja el Andrejnek a maga és utódai teljesen reménytelen jövőjéről szóló szövegét, hogy a mondatokat szét-szabdalja, szinte már magában beszél, de időnként egy-egy hangos mondat is elhagyja a száját, s ezek a mondatok adják ki az élet reménytelenségét kifejező vádbeszédet.

Andrej érzékletes emberi leépülési fa-

lyamatával párhuzamosan Natasa egyre jobban birtokba veszi a Prozorov-házat és - vagyont. Ahogy Udvaros elmondja Natasa néhány mondatát - amelyben bejelenti, hogy a fákat kivágatja, le-pocskondiázza Irina övét, jelzi, hogy ő jó ember, hiszen a fák helyére virágokat fog ültettetni, s egy padon hagyott villa miatt patáliát csap -, az riasztó. Mekkora utat tett meg ez a Natasa a névnapi ebédtől idáig! Milyen iszonyú rombolást vitt végbe a lelkekben, a sor-sokban! Hogy lealacsonyította maga körül az emberi tartalmakat! .Lopahin racionalizmusa nem párosul kegyetlenséggel és közönségességgel, az ő tervei, magatartása még értéket hordoz. Ez a Natasa a módszert élvezi, ahogy a kicsinyes, a mindennapok apró értékeire összpontosító, kispolgári vágyait kicsi-karja a környezetéből, s azt, hogy eközben meggyötörheti, megalázhatja az embereket.

S vele szemben egy másképpen kis-szerű Versinyin áll, aki az egyik pillanatban meghatott hangon vall szerelmet Másának, a következőben nyársat nyelten ül a nő mellett, mintha semmi közük nem lenne egymáshoz, majd egy csésze teáért nyűgösködik, s nevetségesen somfordál el, ha a. felesége meg-zsarolja. A tűzvész után Sinkó Versinyinje elemében van, úgy hiszi, ő van fölényben Kuliginnel szemben. Állnak az ajtó két oldalán, semmiségekről beszélgetnek, de a szemük mást mutat. Vajda gyűlölködve néz a tisztre, Sinkó kihívóan, a győztes hím korlátoltságával a férjre. S amikor Mása megjelenik, már hármasban folytatódik a játék, amelyben a szavak és a gesztusok, a pillantások másról szólnak. Versinyin csak fecseg, tudja, hányadszorra mondja el ugyanazt. S amikor távozik, Kuligin szinte megerőszakolja feleségét, s úgy csikar ki egy csókot az asszonytól, aki viszont Versinyin dallal hívó szavára ész nélkül rohan a férfihoz. Ez az őrjítően összekuszált hármas kapcsolat csak erőszakosan szakadhat meg: Versinyint elvezénylik, búcsúzása szánalmas. Olgával képtelen egyetlen értelmes mondatot is váltani, csak szüntelenül az óráját kapkodja ki zsebéből. Amikor megérkezik Mása, szárazon kopognak Sinkó szavai az utolsó csók közben: „Aztán írjál." Olga, aki eddig mindig fegyelmezett volt, s egyre soványabb és megtörtebb lett, most a csóknál elhessenti a kertben járókat, s maga is átéli a. csók gyönyörét, és leplezetlen féltékenységgel kopogtatja meg Mása hátát: „Elég volt." S ekkor nem várt esemény következik: Mása ököllel üti-veri Versinyint, álmainak elárulóját - tehetetlenségből, dühből s talán attól a felismeréstől, hogy milyen is igazán ez a férfi. Versinyin alig tud szabadulni Másától, s mint akit űznek, hanyatt--homlok rohan ki a színről, Kuligin pedig ott marad a túlélő, a kiváró győzelmével.

Tuzenbach halálhíre után a padon sír Mása, a jobb oldali falnál Irina zokogja: „Tudtam ..." Olga Mása mellett összetörten áll, s megszólal a fúvós zenekar. Mása könnyes szemmel mondogatja: „Élni kell, élni kell"; lrina azt, hogy „Dolgozom, dolgozom"; Bodnár Erika pedig előrelép - akár az első felvonás elején, amikor a szép múltjukról beszélt -, s egy bizonytalan jobb jövő körvonalairól szól. S a zene egyre erősebb, a háttérben szürke köpenyes katonák vonulnak be, helyben menetel-nek, jobbra át, balra át vezényszavak hallatszanak, előkerül Andrej, nyakába ülteti Bobikot, s nézik a katonákat, mint a felvonulásokon szokás, Mása hátai mögött védőn-óvón ott áll Kuligin. Olga csak egyre üvölti, hogy akik utánuk következnek, azokra boldogság és békesség vár, meg azt, hogy „jaj, csak tudnánk, miért a szenvedés, miért". A zene elviselhetetlenül harsog, már nem hallani sem Olga szavait, sem Csebutikin „Mindegy' Mindegy!" kiáltásait, már a nézőtéren elhelyezett hangszórókból is az induló pattogó hangjai szól-nak, amikor hirtelen lecsapódik a fekete függöny

Csehov: Három nővér (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)
Fordította: Háy Gyula. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona. *Dramaturg:* Böhm György. *A rendező munkatársa:* Kováts Kristóf. *Rendezte:* Ruszt József.
Szereplők: Nádházy Péter, Fekete Gizi, Falvay Klára, Szakács Eszter, Szoboszlai Éva, Siménfalvy Lajos, Áron László, Farády István, Pogány György, Hetényi Pál, Timár Zoltán, Kerekes László, Katona András, Barta Mária.

Csehov: Három nővér (Katona József Színház)
Fordította: Kosztolányi Dezső. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Rendezőasszísztens:* Vajda Anikó. *Rendezte:* Ascher Tamás.
Szereplők: Végvári Tamás, Udvaros Dorottya, Bodnár Erika, Básti Juh, Szirtes Ági, Vajda László, Sinkó László, Bán János, Balkay Géza, Horváth József, Gáspár Sándor, Hollósi Frigyes, Kun Vilmos, Pártos Erzsi m. *v.*

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Libák és gúnárok

A Ványa bácsi
a pécsi Nemzeti Színházban

A jaltai villa iróasztalában őrzött kockás füzet tanúsága szerint, amelyben a szerző a befutott tiszteletdíjakat ellen-őrizte, Csehovnak életében ez volt a legsikeresebb darabja. A Moszkvai Mű-vész Színház nagy szériában futó, parádés előadása mellett egyre-másra műsorra tűzték a vidéki direktorok is. A két férfi főszereplő: Vojnyickij jószágfelügyelő és Asztrov doktor kortársi hősök, az „orosz élet tragédiájának" közismert szereplői voltak.

Nemcsak ebben a darabban léptek azonban így a közönség elé. *A Ványa bácsi,* mint tudjuk, *A. Manó* című 1889-ben bemutatott s rendszeresen játszott darabból készült, amelyet csak lassan szorított le a színpadról. A kisebb-nagyobb dramaturgiai és stiláris tökéletesítése-ken túl a két mű között az alapvető különbség a Zsorzs és Hruscsov, illetve Vojnyickij és Asztrov közötti hangsúly-eltolódás. Ezt fejezi ki maga a cím-változás is Hruscsov-Manóról Vojnyic-*kij-Ványa bácsira.* A kortársi élet és színház megszabta szabályok értelmében az új darab a két férfi párviadalának színtere lett. A harc persze nem egymás ellen, még csak nem is a szépasszonyért folyik. Egymást féltékenyen figyelve (és - szüntelen bírálva) ez a két tisztességes késő narodnyik egy méltó emberi tartás kialakításáért küzd fiatalkori eszméik-illúzióik kimúlásának elviselésehez. Asztrov egy aktív, Vojnyickij egy passzív magatartáshoz jut el végül. Nem biztos azonban, hogy ez a dolog lényege.

A későbbi nagy művek szimbolikája itt még csak egy-egy jelzésben bujkál: egy „szöveg alatti" kijelentés a reggelizőasztalnál, egy megtiltott zongoraszám, az éjjeliőr kereplője, Afrika térképe a behavazott ablak mellett. Mindeneset-re a szavaknak van még jelentésük, és a legfontosabb dolgokat ez a két ember mondja ki.

A darab színpadi története során a legtöbb rendező ezért „kijátssza" Őket egymás ellen, s valamiképp állást próbál foglalni. Ez néha fontos életáramo-

kat vezet az előadásba, néha azonban brutálisan leegyszerűsíti a darabot.

A bemutatón az Asztrovot alakító Sztanyiszlavszkij egyszerűen lejátszotta V. Visnyevszkijt, Csehov osztálytársát a taganrogi gimnáziumból. Tehette, mert ő volt a rendező is. Nem kell azonban feltétlenül rivalizálásra gondoljunk. Nyemirovics-Dancsenko, aki az utolsó próbákon általában mindig átvette a Csehov-előadásokat, és belerendezett még ezt-azt, most nem szólt semmit. A Művész Színház bérlői nagyon hittek még zemsztvo-orvosokban.

A saját orvosi praxisának feladása és a kései narodnyikokból, a „kis ügyek" bajnokaiból való kiábrándulása után, a darab megírásának idejére Csehov elhidegült azonban valamelyest Asztrovtól. Ez történt mindig. Mire a darab s - főleg! - az előadás elkészült, az író saját háziszínpadán egészen másként mozogtak már a figurák. Mondta ő, mondta, de hát - bármilyen zseniálisak voltak is a vezetői - a Művész Szín-ház nem a szerzőnek, hanem a közönségnek játszott. Annak pedig akkor még a „csehovi hangulatok" kellettek, s persze közülük való értelmiségi hősök, akikről senki nem mondhatta meg akkor még, hogy nem állják majd meg a történelmi próbákat.

A „színházi Október" mérges vezetői aztán már joggal köszörülték nyelvüket a két férfiún. Mejerhold be is íratta Majakovszkijjal *a Buffo-misztérium* prológusába: „A többi színháznak nem fontos a néző. / Gondolják, elég, ha / Kulcslyukon át nézi, / mit csinál a díványon / Ványa bácsi és Mása néni,"

A háború utáni években hősies jellemek ábrázolása volt a színház feladata. V. Dobronrarovról, Ványa bácsi alakítójáról a Művész Színházban elismeréssel írta a kritika, hogy leginkább egy Gorkij-hősre, mondjuk jegor Bulicsovra emlékeztet. A mi Nemzetink Gellért Endre rendezte előadásában (1952) már Bessenyei Asztrovja volt az erősebb jellem Makláry Zoltán Ványájával szemben. Nemcsak elszenvedte a méltatlan életet, orvosként és a frissen ültetett erdeivel - ellen is szegült neki. Tíz évvel később a Chichesteri Fesztiválon Laurence Olivier arénaszínpadon rendezte meg a darabot, magának tartva meg a címszerepet. Asztrov - Michael Redgrave volt.

A Vígszínház 1970-es előadásában Latinovits játszotta a címszerepet, amely újra főszerep lett. Az a tartalmas életre és szerelemre vágyó fiatal férfi, akit játszott, tulajdonképp a „fényes szelek" nemzedéke akkori közérzetét szólaltatta meg. Ennyi életerővel és -igazsággal szemben Darvas Iván iro- nikus Asztrovja sem tehetett semmit.

Az utóbbi évek során Kovács Lajos esendőségében is zsenialitást sejtető bumfordi Ványa bácsija keltett feltűnést Szolnokon, Paál István rendezésében. Egyesek zokon vették ugyan csapzott külsejét, és hogy négykézláb járkál, mások azonban hiteles mai figurának, afféle falusi Hamletnek ismerték el. Andorai Péter Asztrovja mindenesetre színtelenebb volt nála. Debrecenben Kóti Árpád játszotta a címszerepet Léner Péter rendezésében. Bár halványabban, meggyötörten és megalázottan, Kóti szin tén hős, sőt - főhős volt Csikos Sándor szimplán ironikus Asztrovja mellett.

A tudományos-technikai forradalom és a környezetvédelem mégis egyre inkább Asztrovot állítja előtérbe. Ezt jelezte már Zsámbéki Gábor *A Manó-ren*dezése Cserhalmi Györggyel a címszerepben. Asztrov modern, megnyerően fiatal előképeként Cserhalmi a „zöldek" érveivel bombázta a tespedt társaságot.

Moszkvában, a maga rendezte elő-adásban Oleg Jefremov egy fáradt, kopott, de változatlanul, türelmetlenül jobbat akaró „nehéz embert" játszik Asztrov szerepében. Ő most is az, aki Gelman: Prémiumának brigádvezetőjeként volt tíz éve. Tovsztonogov leningrádi előadásának Asztrovja, a nálunk Stierlitzként is népszerű Kirill Lavrov már csak nem is haragos. Hite elfogyván, betegei elhalván, erdei kipusztulván ő úgy dönt, hogy inni fog. Erre is van szöveg.

Pécsett Nógrádi Róbert szintén Asztrovban keresi a maga hősét. Érthetőn és tisztelnivalón. Erre predesztinálja a maga és alkotótársainak élettapasztalata s hiteválasztása a mai szerény hit-piacon. Csakhogy ezzel menthetetlenül leegyszerűsödnek a dolgok, s így bizonyos határon túl zátonyra fut a legjobb szándék is.

A színpad (Vata Emil díszlete) a megszokott kert és szalon helyett leginkább egy zsírosparaszt-portát ábrázol. Az úri ház mellett (a szövegben szerepel, hogy huszonhat szoba van benne!) itt egy napraforgó- és kukorica-szárakkal kidekorált góré áll, meg baromfiól. Ebből mászik elő a sétáról jövő társaság, és sokáig tűnődve vakargatja ruhájáról a mocskot. Ez nyilván finnyás úri voltukat jelzi. De hát ebben sem következetesek. Vojnyickij nyakában ott a választékos nyakkendő, mikor szín-re lép, de cipőjét a kezében hozza. A daduson (Labancz Borbála) és talán Szonyán (Maronka Csilla) kívül félnótás itt egy kicsit mindenki. Kivéve ugye Asztrovot, akire feladat vár: ő jön, s jól beolvas nekik. Lássuk azonban, mire megy vele.

Balikó Tamás a négy éve Pécsre ki-rajzott fiatalok között az egyik legtar-talmasabb tehetség. Fokról fokra, évről évre bontakozott ki. Alig egy éve még *Az elveszett fiú* című Vampilov-darabban játszott egy nagydarab, jóképű szőke fiatalembert. Míg társa, Kulka János barátot s feleséget talált az „apai házban", ő egy víg özveggyel vigasz-

Csehov: Ványa bácsi (pécsi Nemzeti Színház). Balikó Tamás (Asztrov), Holl István (Ványa bácsi) és Paál László (Tyelegin)

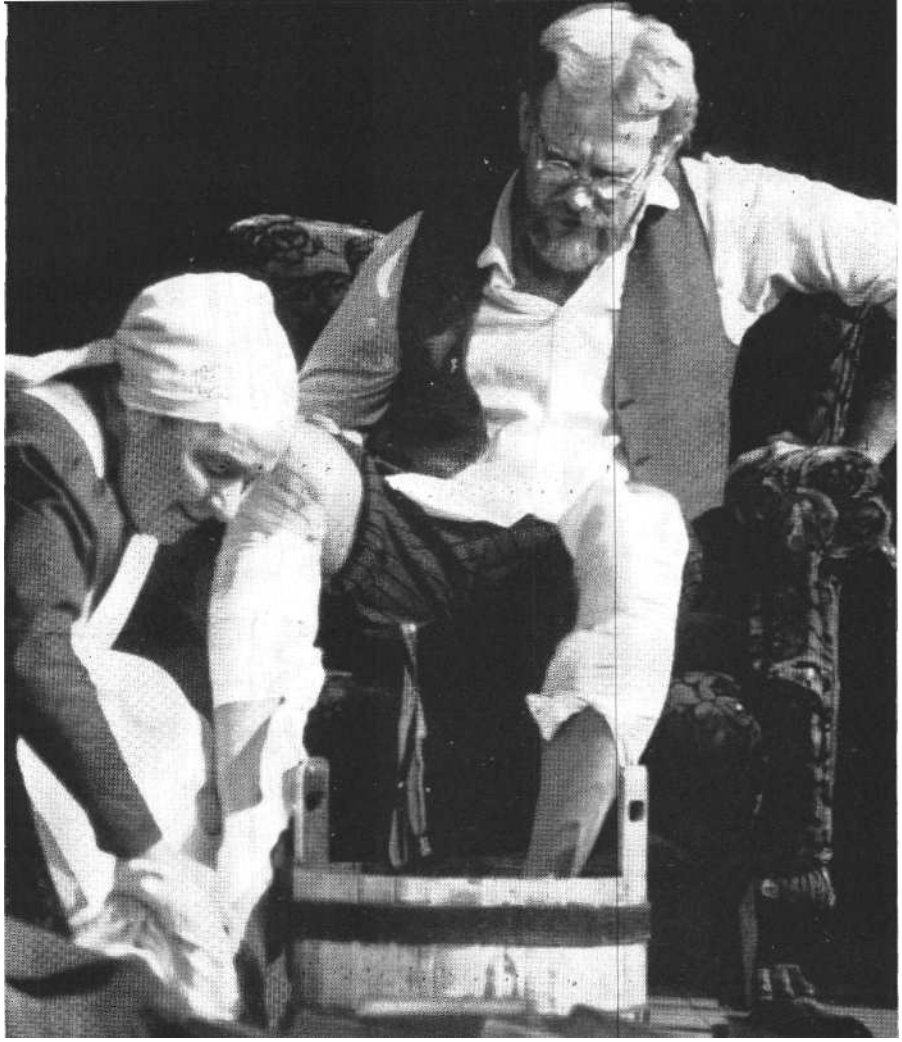
talódott. Joyce: *Számkivetettek* kollaboráns szerkesztője volt talán az első szerep, amelyben - szintén Kulkával s Oláh Zsuzsával párban - az emberi lélek mélyebb rétegeibe kellett leereszkednie.

Mint látjuk, itt is, ott is - s a *Ványa bácsiban* is - egy érdekes nő kész-tette hősünket ilyen erőfeszítésekre. Ez a nő Oláh Zsuzsa volt, a Pécsre került fiatalok között talán a legtehetségesebb hölgy. Jelena Andrejevnaként Oláh Zsuzsa most is jól megcsavart labdákat ad Balikónak. Mi sem lenne egyszerűbb, mint az enervált, unatkozó szépasszonyt játszani, akit legfeljebb intézeti neveltetése tart vissza, hogy mind-járt az első felvonásban a jóképű Asztrov nyakába vesse magát. Ő azonban eljátssza a tisztességes asszonyt, a professzornét s az érzékeny, gondolkodó nőt is.

Balikó ezeken a számára most legalkalmasabb, mert érzékileg is megragadható fokokon kapaszkodik fel szerepének magasabb régióiba. Egy nagyon érdekes s számunkra most különösen fontos zugába jut így el a doktor jellemének: a bölcs belátás és a büszke le-mondás képességéhez. Az a szerény, de határozott mód, ahogyan visszalép a szerelmes kis Szonyától meg a kacér Helentől egyaránt - például szolgálhat mindannyiunk számára, hogyan kell visszautasítani a félmegoldásokat és pótcselekvéseket. Nyilván ezt a példát kereste benne a rendező is.

Ezért is van, hogy a pécsi előadás sokkal inkább *A. Manót* játssza, mint a *Ványa bácsit.* - „Az ember legyen férfi, és álljon meg szilárdan a talpán. Én nem lövöm főbe magam, és nem ugrom a malomárokba ... Lehet, hogy nem vagyok hős, de ha kell, majd az leszek! Sasszárnyat növesztek magam-nak, és nem ijeszt meg sem a tűzvész, sem maga. az ördög! Ha felégetik az erdőt, hát majd ültetek, ha nem szeretnek, hát majd én megszeretek valaki mást!" Ezeket a pökhendien magabiztos dolgokat a szeleburdi Manó mondja, de legalább így illenének Asztrov szájába.

Pedig a *Ványa bácsi* - egy másik darab. A címszereplő itt már nem magát lövi főbe, hanem a professzorra lő. Azt is csak azért, *hogy* mindenki megértse, milyen ostoba dolog ez az egész lövöldözés. A szavak jelentenek még vala-mit, de a „jól megcsinált" szerelmi bá-



Labancz Borbála (Dajka) és Újlaky László (Szerebrjakov) (Tér István felvételei)

romszögdrámák buta kis kelléke, a pisztoly már nem.

Pécsett mindenki szörnyen megijedt a pisztolytól. Leginkább maga Vojnyickij. Egy már valószínűleg az olvasópróbán tisztázható félreértés történt. A negyvenhét éves, tehetsége teljében lévő Holl István a negyvenhét éves, élete teljében lévő Vojnyickij szerepében még csak nem is (nagy)bácsit, de egy ősz haját tépdeső Leart játszik. Vagy a dadus-nak van igaza mégis? - „Elgágogják magukat a gúnárok, aztán elhallgatnak
Mert ha jobban belegondolunk, Asztrov nagy magabiztossága sem sokkal több ennél. Miután elvette tőle a nőt is, meg a morfiumot is, a barátjának azt tanácsolja, hogy az erdőben lője magát főbe, s megígéri, hogy majd felboncolja. Aztán büszkén távozik. Vajon - hova?

A nők elbocsátása és Vojnyickij meghunyászkodása után Asztrovnak nincsen már többé kinek a vállára felkapaszkodnia, és igy be kell fejezni az előadást. Szól a száncsengő, duruzsol a szamovár, cirpel a házitücsök. Felhangzik Szonya (Maronka Csilla) áhítatos monológja az angyalokról meg az égről, tele gyémántokkal, amelyeket földi szenvedéseinkért kapunk majd cserébe. A nézők meghatottan hallgatják, aztán

kitör a taps. A rendező - gondolom zavartan feszeng. Ő nem gyémántokat akart, hanem értelmet a hátralévő éveinknek, vagy méltó tartást a méltatlan élet elviseléséhez. De hát - túl egy - szerűen képzelte a dolgot

Még egyvalamiről kell szólni egy szakmai folyóiratban. A pécsi színlap Háy Gyulát tünteti fel a darab fordítójaként, az előadás szövege mégis több ponton lényegesen eltér az ő fordításától. Az átdolgozás tényének és az átdolgozó személyének fel nem tüntetése persze etikai vétség. Súlyosabb és -veszélyesebb dolog mégis azonban, ami így magával az előadással történik. A változások-változtatások fő jelnemzője ugyanis a *tendenciózus* voltuk: több-kevesebb leleménnyel és sikerrel mind a rendezői „koncepció" gátlástalan érvényesülését szolgálják. Pedig az erre nem érdemes. Nem igazán mai és eredeti, egyszerűen csak pontatlan, gyenge olvasata a műnek. Miért kell ezt Háy Gyula nevével „hitelesíteni"

Csehov: Ványa bácsi (pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Háy Gyula. *Díszlet: Vata* Emil. *Jelmez:* Hruby Mária m. *v. Rendező:* Nógrádi Róbert.
Szereplők: Újlaky László, Oláh Zsuzsa, Maronka Csilla, Sólyom Katalin, Holl István, Balikó Tamás, Paál László, Pálfai Péter. Labancz Borbála.

KŐHÁTI ZSOLT

Por száll

G. B. Shaw: Megtört szívek háza

Úgy egészében véve: rettenetesen unalmas darab *a Megtört szívek háza,* melyet G. B. Shaw az első világháború küszöbén kezdett el írni, végkifejlete táján fejezett be, s 1919-ben jelentetett meg. Ne legyünk azonban igazságtalanok, s ne tagadjuk e mű viszonylagos, helyi értékeit. Mert kétségtelen, hogy a csehovi - általában: a klasszikus orosz drámaköltészeti - stílust vállaltan követő alkotás némely részlete szellemes, okos, filozofikus, és műfaji tekintetben is nemegyszer hű a komédia követelményeihez. Nagy kérdésekről szól: kik vagyunk, mik vagyunk; hogyan viszonyul a brit tudat a világ egészéhez, a recsegő-ropogó gyarmatbirodalom a szemlélet miféle átalakítását követelné; hogyan válik immár kibékíthetetlenné az osztályfeszültség a középen s a föntebb levők között, hogyan viaskodik az ér-telem a mindent fölvásárolni képes, ám ostoba tőkeerő mohóságával. A humanizmus a kapitalizmussal.

Bizonyosnak látszik az is, hogy *a Megtört szívek* házának 1946-os bemutatója a Madách Színházban (Jákó Pál rendezése) az éppen túlélt második világháború friss tanulságaival gazdagította az elő-adás gondolati rétegeit - ha a kritika egyöntetű tetszését nem nyerte is el. Valószínű, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulóján Debrecenben (1968),, Veszprémben (1968) és Szolnokon *(1972) A bolondok háza* címen is játszott darab társulatépítés, vezető színészek kipróbálásának hasznos eszköze volt Ruszt József, Pétervári István, Vass Károly irányításával, bár a szakbírálatok stiláris kiegyenlítetlenséget emlegettek valamennyi előadás kapcsán.

Ekkoriban vitték színre Shaw komédiáját más szocialista országokban is

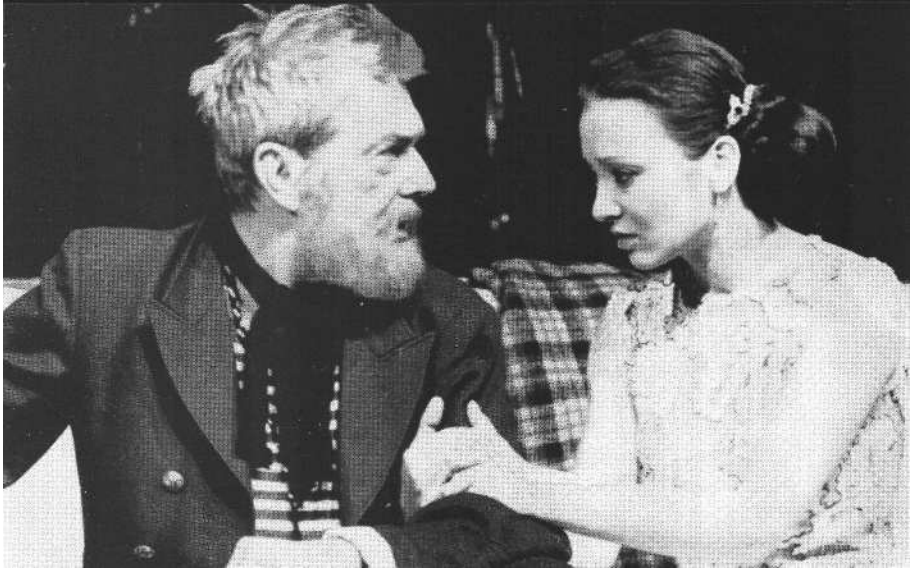
Az most a kérdés: tud-e mondani valami érvényeset 1985 telén a *Megtö^r^t szívek háza?* Elvileg: igen, hiszen az emberiség fölrobbantásán Petőfi bolondjának módjára tépelődő Shotover kapitány szenilis haragja - sajnos - ma időszerűbb, mint volt bármikor. A világpusztítás esélyei sosem voltak ennyire jelenvalók, és rossz eszközökkel tiltakozóknak is - lásd: nemzetközi terrorizmus - bőviben vagyunk. Persze senki sem várt alapfokú szemináriumot vagy közvetlen agitációt Horvai Istvántól, amikor a Pesti Színház számára elővette a darabot. De azt talán remélhettük, hogy az ábrázolt kor levegőjébe mai gondjaink nyomasztó páráját is belevegyíti a nagy tekintélyű rendező, nem modernizálva fölöslegesen a Shaw játszására amúgy is kitűnően alkalmas társalgó, vígjátéki stílust. Mindeme - hiszem: mértéktartó - várakozásunkból szinte semmi sem valósult meg.

Ezen az előadáson a darab ásatag vicceié volt a főszerep, igénytelen, bár kétségkívül hálás vidámság lepte el a nézőteret férfi és nő, férji és asszonyi státus elavult, kispolgári nézőpontú megtárgyalásakor. A szereplők olykor láthatólag arra törekedtek, hogy a poénszigeteket környező unalom tengerét hajótörés nélkül megússzák, hogy ébren maradjanak, s ily módon a közönséget is ébren marasszák. (A harmadik fel-vonásban némi legális pihenésre is alkalom teremtődött.)

Horvai a mű keletkezésének időszakát hangsúlyozta: rádióhang bejátszásával, a harci léghajók jelentőségének ismertetésével próbált *történelmi* korhangulatot érzékeltetni - ám a szereplők, egészen a III. felvonás légitámadás-jelenetéig, ügyet sem vetettek a közvetlen eszközökkel megidézett körülményekre. Shotover kapitány időről időre rádió-készülék fejhallgatóját illeszti fülére - de sem ő, sem mi, nézők, nem kapunk érdemleges üzenetet az éterből. Anglia feladata: a hajózás, mondja a végén Shotover kapitány, így hát Fehér Mik-lós hajódíszletet épít föl Shotover házaként, afféle Noé bárkáját egyszersmind, melyen ott hevernek egy egész, elsüllyedéssel fenyegetett világ rekvizitumai (állatállkapocs, kalitka stb., látványos, de végül is funkciótlan, mert az előadás folyamán használatlan kellékek). Csak a díszletben mozgó figurák nem értesülnek minderről. Pedig a társulat lehető legjobb erői vonulnak föl Horvai István színpadán, hogy megelevenítsék a különös embermenazsériát, Shotover kapitányt és lányait, s mindazokat, akik körül szerelem és gyűlölet érzelmei kavarognak véletlenszerű összevisszaságban.

Pap Vera - Ellie - van a legnehezebb helyzetben. Ő az a kívülálló, puszta meghívottként érkezett, akinek a morális ítélkezés feladata jutott; a kapitányhoz társként is csatlakozva, nemzedékek spektrumának szélső pontjain, ő vonja le, Shotoverral egyetértésben, a példázatszerű darab tanulságait. Ő húzza meg a legerősebb körvonalakat megtört szíveknek ezen a különös tárlatán. Ígéretesen fog a dologhoz. Oldott és jó az első felvonásban: felnőttség és bakfiskor határmezsgyéjén mozog, ártatlanságába az élet első komolyabb tapasztalatai ravaszkodó, önmentő elemeket vegyítenek. Férfi és női magatartásminták között tévelyeg, keleties metszésű, sötét szeme ide-oda rebben e hamis mikrovilágban, fehér bőrének színeváltozása érzelmeinek, gondolatainak hullámzásáról tesz őszinte vallomást. Később aztán váratlan indiszpozíció keríti hatalmába - az általam látott elő-adáson -, szövegzavarba bonyolódik,

Shaw: Megtört szívek háza (Pesti Színház). Balázs Péter, Szilágyi Tibor. **Szegedi** Erika és Halász Judit



Gábor Miklós és Pap Vera a Megtört szívek házában (Iklády László felvételei)

teljesítménye leromlik, s épp hogy csak helytáll.

Gábor Miklós játssza Shotover kapitányt. Jó közérzetben, pompás testi kondícióban. Nagyokat kiált - s ilyen-kor hangerejének is teljében levő mű-vésznek mutatkozik. A figura szellemessége mára bizony jócskán megkopott, és Gábor némi. hemingway-i képzettársítást jelezve próbál életet lehelni belé, Megkapó pillanata volt a bemutató elő-adásnak, amikor a gátlásokkal küszködő Pap Verához sietett - s a szerep adta lehetőség itt a művésztárs meg-segítését szolgálhatta egyszersmind.

Reménytelenül közömbös férfi és női életprogramok szembesülnek ezen a színpadon. Ki-ki azon igyekszik, hogy a puszta közlés, átadás feladatán túl-jusson; az elfogadtatás, művészi érve-lés már szóba sem jöhet igazán. Egy ilyen csökkentett szinten értékelhető csupán a szereplőgárda. Halász Judit és Szegedi Erika - Mrs. Hushabye és Lady Utterword testvérkettőséből. Szegedi a jobb, mert elegánsabb, angolabb. Halász Juditnak menekülnie kel-lene attól a hanghordozástól és játék-modortól, mely egyre inkább rákövesedni látszik; vadócos flegmával közelít a figurához, nem keresve a benső azonosulás útjait.

A férfi szereplők közül Balázs Péter törekszik a legnagyobb hitelre. Harmadik felvonásbeli fuvolajátékát előlegezve rajzol árnyalt jellemet: védtelen lelket a magabiztos föllépés látszata mögött. Ő Lady Utterword sógora, fülig szerelmes - és reménytelenül - a ki-kapós szépasszonyba; ádáz féltékenységét sikertelenül palástolja Szilágyi Ti-bor mint Hector: némi mai fanyarsággal ellenpontozza a bajszos szív-tabló tízes évekbeli figuráját. Jó-kedvű és felszabadult ám stílusérzéke és ízlése néha cserbenhagyja. Miklósy György nagy tapasztalattal és bölcs mértékkel aknázza ki Mr. Dunn - Ellie apja -- szerepének nem. túl bőséges hatás-- elemeit; a szokottat nyújtja Bárdy György - a tőkés Mangan, Ellie kérője -, pedig a darab értékrendjében Shotover kapitány ellenpólusaként többre vállalkozhatott volna, *A Meg-tört* szívek házának *tán* ma is legmulatságosabb jelenete, a betörő elfogása nem vált igazi csúcsponttá. E társadalomfilozófiai eszmefuttatás, morális példázat sokkalta kifejezőbb lett volna, ha Kozák László több ravaszságot s kevesebb ütődöttséget érzékeltet a figurában. Tábori Nóra, az elénk táruló „bolondok házának" e teljhatalmú, bohém-bizalmas vezetője, remekül elszórakoz - tatja önmagát s a közönséget.

Shaw „orosz stílusban" fogant, angol témájú „fantáziájának" harmadik felvonása kertben játszódik.; a sárga burájú lámpás bágyadt holdként világol, s a szereplők operai tablón szétosztva szenderegnek, ki függőágyban, ki nádszéken. (Az első felvonásból megismert, Lady Utterworddal érkező nőstényagár itt végig színen van, s a legkülönbözőbb indulatú szereplők azonos kedvességgel becézgetik a sétára induló ebet.) Az orosz *tétlenség, fölöslegesség* hangulata itt keveredik össze a legsajnálatosabban az unalom már említett fogalmával. Pedig a korábbiakban így-úgy el-helyezett gondolati s valóságos robbanóanyagnak itt kellene működésbe jönnie -- s száll is a por, betöltve színpadot s nézőteret, de mintha csupán egy korabeli kiadású Shaw-kötet becsattantása okozná. Csakhogy ezt a mozdulatot a mű színrevitele *előtt* kellett volna megtenni.

G. B. Shaw: Megtört szívek háza (Pesti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Fehér Miklós, *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Rendező:* Horvai István,

Szereplők: Gábor Miklós, Halász Judit, Szilágyi Tibor, Szegedi Erika, Balázs Péter, Pap Vera, Miklósy György, Bárdy György, Tábori Nóra, Kozák László.

SZÁNTÓ JUDIT

Pán Péter a gyermekszínház fogságában

Művészeti életünkben a karizmát általában a halál után osztogatják; hogy valaki még életében támadhatatlan legendává váljék, ahhoz jobb, ha kül-földre szakad. Ilyen persze csak szűkebb szakmai. körökben ismert és el-ismert nimbusz övezi a külföldön működő Pártos Géza alakját, s e nimbusz egy pozitív ténysoron és egy hiányon alapszik (bár létrejöttét inkább az utóbbinak köszönhetd. Sokak emlékezetében élnék még a hatvanas évek ki-váló, a maguk. korában színházi termésünk legjavához tartozó Pártos-rendezések, elsősorban a Sarkadi Imre és Füst Milán nevéhez fűződők, s munkatársai körében él varázslatosnak mondott egyéniségének, színes és színész-központú munkamódszerének emléke is. Ugyanakkor, távollétének hála, nemzedéktársaival ellentétben az ő tehetségének rugalmasságát, alakulási-átalakulási képességét nem tette próbára a megújuló magyar színház; félsikerek, önigazolási kísérletek, elszürkülés vagy elavulás nem kompromittálták nevét. Aki akarja, bátran hiheti: Pártos Géza alkotó résztvevője lenne színjátszásunk legkorszerűbb törekvéseinek, s munkássága továbbra is rendezőink élvonalában biztosítaná helyét.

Jó lenne, ha így lenne. Jó lenne, ha Pártos Géza rendszeres vendéggé válnék színházainkban, és rendezéseiben a nimbusz konkrét hivatkozási alapot kap-na. Ehhez azonban minél előbb el kel-lene feledkezni a hosszú távollétet követő első bemutatkozásáról: J. M. Barrie *Pán* Péterének kaposvári rendezéséről. Ez nem fog nehezen menni. Mert Pártos *Géza* - a mesebeli szólás szerint - vissza is jött, meg nem is; volt comeback, meg nem is. Igaz, Kaposvárra hívták meg, amely város színházi szempontból nem számít a szó pejoratív értelmében vett vidéknek; viszont gyerekdarabhoz hívták, ami változatlanul színjátszásunk leg„vidékibb" műfaja, még akkor is, ha Kaposvárott műve-lik; kritikusaink túlnyomó többsége nemhogy a recenzeálástól, de még a megtekintéstől is felmentve érzi magát.

(Nagyjából így járt még nézőemlékezetem legjobb gyermekelőadása, a Gothár Péter rendezte *Diótörő* is.) Így hát a rosszul sikerült névjegyleadásnak szerencsére nem sok nyoma fog maradni, és ha a SZÍNHÁZ hasábjain érdemes is rögzíteni, óvakodom attól, hogy belőle általános érvényű következtetést vonjak le arra nézve, hogy ma, 1985-ben Pártos Géza milyen rendező. Bárkivel előfordulhat, hogy rosszul olvas egy darabot.

Nézetem szerint ugyanis itt ilyesmi történt. Beszélgethetünk arról, *hogy a* hosszú ideje külföldön élő művész és a vendégrendezőkhöz kevéssé szokott kaposvári gárda talán nehezen értett szót, sőt, úgy lehet, eleve is állhattak fenn köztük szemléleti, stílus- és munkamód-szerbeli differenciák; találgathatunk, hogy a kiábrándító szcenikáért esetleg nem terheli teljes felelősség az idegen közegben mozgó rendezőt, s mind-ebben lehet igazság, de nem ez a lényeg. *A Pán Pétert a* látott módon nem lehet sikeresen megvalósítani.

Ha a magyar színházak eleddig még soha nem nyúltak ehhez a műhöz, amely a gyermekeknek szánt drámairodalom egyik nemzetközileg elismert klasszikusa, Angliában pedig olyan standard műsordarab, mint nálunk e nemben - nem, ilyen nálunk sajnos nem létezik, de pozícióját megközelítőleg a *Lúdas Matyi*-hoz vagy a *Légy jó mindhalálighoz* mérhetnénk - nos, e mellőzésnek jó oka gyökerezik a műfaj hazai hagyományaiban. Nálunk tankönyvek és szín-házak, filmgyártás és televízió általában kötelességüknek tartják, hogy a gyermekekbe minél idillikusabb képet csöpögtessenek a valóságról, illetve annak pedagógiai másáról. A felnőttek világát rokonszenves értékrendszer kormányozza, a rosszcsont gyerekek meg-javulnak, s így alkalmassá válnak rá, hogy ebbe az értékrendszerbe majdan beilleszkedjenek, s az álkonfliktusok meggyőzően olvadnak fel a happy endben. Mindennek számos művészi következménye is van, például a szájbarágóan lassú ritmus, az egyszerre édes-kés és oktató hangvétel (a gyermekek-nek játszó színészt első szaváról fel lehet ismerni) vagy az érthetőség és egy-értelműség jegyében hajszolt direktség, az ellentmondásosság, a komplexitás görcsös kerülése; gyermekműfajokban nálunk valami-valaki ritkán lehet ilyen is, meg olyan is. Mindez pedig szögesen ellentmond *a Pán Péternek*, amely voltaképp roppantul fájdalmas mű, mert a gyermeki, sőt az egész emberi létezés nagy ellentmondásáról szól: nem valami szívderítő dolog a gyermekkor kötetlenségéből és védettségéből bele-nőni a felnőttek rideg, konvenciók és szabályok igazgatta világába, ahol az ember minden tettéért felelős, ahol a szeretet nem a legfőbb parancs, és ahol sötét jelenségek és sötét felebarátok nyüzsögnek, de más megoldás nem létezik: aki ragaszkodik a gyermeki lét állandósításához, és tiltakozik a felnőtté válás ellen; az magát rekeszti ki az emberi közösségből, és elmetszi magát azoktól a szívmelengető élményektől, kapcsolatoktól, melyek miatt mégis, mindennek ellenére érdemes felnőtté válni - embernek lenni. Pán Pétert, az örök gyermeket mesterségesen konzervált steril bűbája szükségképp konzerváltan önzővé és lelketlenné is teszi; vele eljátszadozni lehet (és kell), de vele azonosulni nem szabad. A pánsípját fújó Péter, örökkévaló magányában, a maga módján tragikus hős.

Mármost, hogy való-e ez a mondanivaló a zsenge korosztályoknak, az persze más kérdés. A gyermekközönség, élettani okoknál fogva, sokkal homogénabb, mint a felnőtt színházba járók; őket sokkal nagyobb biztonsággal lehet mint egységes tömböt megcélozni. A magyar gyerek és az angol gyerek lényegileg nem különbözhet nagyon egy-mástól, de azért be kell számítani, hogy az angol gyerekszínjátszás sokkal kevésbé prűd és tartózkodó, mint a miénk, s az angol gyerekektől nem idegen se a sötét dickensi naturalizmus, se a Lewis Carroll és követői által meghonosított groteszk nonszenszvilág. (Annak ellené-re, hogy az utóbbi mélyebb tartalmait, művészi specifikumait bizonyára ott is elsősorban a felnőttek értik és élvezik.) Es mégis: nem olvastam olyan angol *Pán* Péter-előadásról, melyben a szcenika varázslata ne játszott volna uralkodó szerepet, méghozzá nemcsak mint a keserű pirulát álcázó ostya, hanem mint a mű hatásának immanens tényezője s az előadás létjogosultságának egyik pillére. Elvégre ez egy barokkosan-posztromantikusan szecessziós játék, amely-nek meghatározott képi világa van; ez a világ stilárisan sokféleképp közelíthető meg, de ha valamiképp nem teremtődik meg, akkor már nem *a Fán Péter* van a színpadon.

Egy magyar vidéki színház persze nem versenghet anyagiakban a Royal Shakespeare Companyvel, ahol *a Pán Péter* karácsonyi sorozatát három éven át egy nemzetközi ász, az igazgató, Trevor Nunn szignálta. A leg„komolyabb" s legtekintélyesebb kritikusok áradoznak olvatagon a pazarul megoldott repülésekről, a forgó varázsszínpadról, a háromdimenziós mesekönyvek illusztrációinak modorában kipattanó Vanda-házról, a sellőket ringató hatalmas, hullámzó kék lagúnáról vagy akár az élet-hű struccról és krokodilról. A gyerekek ugyanis, hiába próbáljuk őket a szegény színházhoz és a minimális jelzésekhez vagy a csúnyaság irányába hajló stilizációhoz hozzászoktatni, igénylik a látványosságot (sőt, esküszöm, a felnőtt se bánja), és a legtöbben bizonyára nem is fogadnak be az előadásból többet (vi-

Jelenet a Pán Péter kaposvári előadásából

Lukáts Andor Pán Péter szerepében (Fábián József felvételei)

szont ezek is remekül szórakoznak, és legalább esztétikailag gazdagodnak) ; az értelmesebbje pedig ekképp, megbűvölten és székéhez szögezetten, talán a mű mélyebb, fájdalmasabb dimenzióira is reagál. Mindennek fejében viszont Trevor Nunn mert keményebb és kegyetlenebb megoldásokat is alkalmazni. Be-mutatta Seholsincs-sziget árva, féltündér fiait, amint derék bírákként, köztisztviselőként és tőzsdésként tagolódnak be a felnőtt társadalomba, és beiktatta a sokszor elhagyott epilógust, mikor is a visszatérő Péter bosszút áll Vanda felnövéséért, és „büntetésből" elragadja egykori kis társnője kislányát is. Barrie sem képzelhette másként; mikor mesehősének a londoni Kensington-kertben szobrot emeltek, egyetlen kifogása az volt, hogy az emlékmű nem mutatja meg Pán Péter ördögi aspektusát.

Kaposvárott a Szlávik lstván jegyezte sivár, fantáziátlan, a csodavilágnak még látszatát is kerülő színpadkép mindamellett elsősorban nem az anyagi eszközök szűkösségéről árulkodik, még csak nem is a „Kaposvár-szürke" szín-padi világ általános forszírozásából ered (hiszen ugyanitt Pauer Gyula bravúrosan teremtette meg a *Diótörő* álomvilágának minden külső kellékét), hanem tudatos rendezői szándéknak enged. Pártos Géza nyilatkozta a helyi lapnak: „A szereplők repülő lények, ezt a szín-padtechnika képes megoldani, de én arra gondoltam, hogy a szárnyalást lelki, szellemi jelenségként ábrázolom. »Taníts meg bennünket repülni, Péter« - kérik a darabban szereplő gyerekek. »Gondoljatok valami szépre« - feleli hősünk. A megelevenített játék nézőinek is ez szól"

Nem hiszem, hogy akadna gyerek, aki fogná ezt az üzenetet. Ha Péter repülni tud, és másoknak is szárnyakat ad, akkor a gyerek ezt valamiképpen látni szeretné, s ha a szereplők bánatosan megállnak a rivaldánál, felemelik karjukat, s úgy várják a megváltó sötétet, amikor majd „repülhetnek", akkor kevés gyerek hajlandó kárpótlásul „vala-mi szépre gondolni".

Az előadás végeredményben beilleszkedik abba a hazai hagyományba, mely oly szívesen beszél általában gyermeki játékosságról, kalandvágyról, álmodozásról, de ezt elintézni véli. fellengzősséggel és ugrabugrálással, óvakodva attól, hogy a gyermeki képzeletvilág sötétebb oldalait vagy a valósággal való összeütközési pontjait feltárják. A mar idézett helyi lap, nyilván kapott információk nyomán, úgy véli, „Pán Péter ébreszti fel egy átlag angol család gyerekeiben a küldetés, a művészet, a hivatás gondolatát". Nagyon szép, nagyon pedagogikus eszme, de a darabban - szerencsére - semmi nem utal rá. A színpadon viszont a *Pán Péter* világa valóban ilyen, filozófiai hátterétől megfosztott, semmire nem kötelező széplelkű mesevilággá változik, ráadásul még a vizuális mágiától is megfosztva. Szavak, szavak, szavak ... Mert ebben az-tán az előadás felnőttként kezeli a gyermekeket, s látnivaló helyett a meg-emészthetetlen verbalitás özönével árasztja cl őket, lassan, nehézkesen adagolva. (Barrie stílusa egyébként varázs-latos, a szöveg kisebb felét kitévő szerzői utasítások kiváltképp élményszerűen olvastatják magukat; de kivált mai, a médiától türelmetlenségre nevelt gyermekeink esetében a nyelvi szépségek megszerettetése fokozott körültekintést kíván.)

A magyar gyermekközönség hosszú évek óta egyre kellemetlenebb lesz (s a serdültebb fiatalok nem a színház szeretetét, hanem a befogadói szokásokat viszik tovább) ; fokozódó érdektelenségüket (melyhez nyilván hozzájárul a már általuk is érzékelt diszkrepancia a való világ és a színpadi világkép között) rituális balhékkal próbálják a maguk számára elviselhetővé tenni, a cukorkás zacskók zörgetésétől, állott perecek **ro**pogtatásától a megszokott, bár a színészek által többnyire zavartan ignorált „aktív' közbeszólásokon-figyelmeztetéseken át a minden belső tartalom nélküli „vissza-vissza" kórusig. Az általam látott kaposvári előadáson a gyermekek nemcsak fegyelmezetlenek, hanem határozottan idegesek, már-már ingerültek is voltak: nem értették, mit akarnak velük közölni, vehemensen unatkoztak, és csak a hagyományosan feszült epizódok-nál (elsősorban a kalózhajón játszódó jó ritmusú verekedésnél) melegedtek be. A legnagyobb sikert a Kutyit alakító Gőz lstván aratta, főleg bohókás nevével, négykézlábra hajtogatott langaléta termetével és ünnepélyesen groteszk játékával; hogy erre az agresszíven szer-vilis kutya-dadára Barrie világképében milyen funkció bízatott, az nemigen vált nyilvánvalóvá.

Közbevetőleg: azt jelentenék az eddigiek, hogy most egyszerre tagadom a rendezői értelmezés szabadságát, amelyet mindig is elismertem és pártoltam Nem hinném. Úgy vélem, ez a szabadság adott esetben a dráma „sötét aspektusának egyéni megközelítésében és megvalósításában állna (persze a tündérjáték műfaján belül, derűsebb-melegebb színeit is érvényesítve). Mert az, amit most láthattunk, nem egyéni értelmezése a *Pán Péter* című műnek, hanem meglehetősen konvencionális variáció a hagyomány szentesítette Általános Gyermekdarabra.

Ugyanakkor a színpadon egyvalaki mégiscsak eljátszotta a *Pán Pétert,* méghozzá nem más, mint Pán Péter alakítója, vagyis Lukáts Andor. A gazdag angol hagyományhoz képest ugyan nem történt újítás, Angliában is játszotta már a címszerepet férfikorú színész (bár az 1904-es bemutatótól kezdve inkább ifjú színésznők - köztük a bimbózó korú Mia Farrow, Dorothy Tutin és Maggie Smith - vadászterülete volt, újabban pedig fiatal, fiús alkatú színészek vették birtokukba). Az alakítás mégis merőben egyéni, mert rávetülnek Lukáts színészi alkatának sajátszerűségei: a furcsaság, a másság, a zárkózott, megközelíthetetlen magánakvalóság - megannyi Pán Péter-i vonás. Bár a többször idézett cikkben még ő is olyasmit nyilatkozott, miszerint a darab a művészet legyőzhetetlenségéről szól, játéka nyomokban sem sugall ilyen jámbor általánosságo-

kat. Az ő Pán Pétere kortalan, magányos, mindenkitől elidegenedett lény, aki görcsösen zárkózik a maga hurkába, s nem kíván tudomást venni az ellentétes hatásokról. Amikor a záróképben, a hajdani Vanda-házikó előtt üldögélve, örök magányában, kesernyés egykedvűséggel fújja sípját, fel sem merül a kérdés, boldog-e vagy boldogtalan; egyszerűen létezik, örök, egzisztenciális tömörségben.

Ha azonban a többi szereplőt s a játék általános képét nézem, hajlamos vagyok azt hinni, hogy Lukáts maga találta ki magának a figurát, egyedül értve meg, miről szól Barrie műve. A konvencionálisan felvázolt jelenetek egymásutánjából semmilyen olvasat nem áll össze (még az se, amit a program sugallna). Legföljebb csak egy újabb *Diótörő*- vagy Óz-változatot látunk: Marika-Dorka-Vanda szépet álmodik, mert a gyerekek szépeket szoktak álmodni, aztán, mikor valami megborzongatja, felébred, s rá-jön, hogy mindenütt jó, de legjobb ott-hon. Ennek megfelelően, de a magukét is hozzátéve, a képekben sablonosan tarkabarka mesefigurák nyüzsögnek, a gyermekszínjátszás általános, ártalmatlan felszínességével. Igaz, az indiánok és a sellők jelenléte Barrie-nál is esetleges, de alakítóik mintha ezt még bűntudatosan hangsúlyozni is akarnák. (Itt megjegyzendő, hogy az általam látott előadáson Vandát, e meglehetősen kétarcú figurát, aki elragadó gyermekként már sejtjeiben hordozza a későbbi, hódításra és birtoklásra törekvő nőt, az akkurátus és magabiztos családanyát, Igó Éva helyett Varga Mária alakította - marikás-dorkás lelkesült kedvességgel.)

Még szerencse, hogy mindeközben ott gubbaszt a magasban Pán Péter, magányosan hirdetve, hogy itt azért nem egészen erről van szó .. .

J. M. Barrie: Pán Péter (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Sipos Pál. *Díszlet:* Szlávik István m. *v. Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Szcenika:* Hernesz János. *Rendező:* Pártos Géza m. v.

Szereplők: Csernák Árpád, Czakó Klára, Igó Éva, Varga Mária, Mészáros Károly, Kuna Károly, Gőz István, Németh Judit, Lukáts Andor, Kisvárday Gyula, Karácsony Tamás, Guttin András, Dunai Károly, ifj. Somló Ferenc, Znamenák István, Lugosi György, Serf Egyed, Cselényi Nóra, Tóth Géza, Nagy Mari, Lukács Zoltán, Réfi Csaba, Gecse Joli, Miczky Stella, Kiss Andrea, Milák Hajnalka, Lukács Zoltán.

SOMLYAI JÁNOS

Valami változik

Három színielőadás gyerekeknek

A SZÍNHÁZ című lap évek óta rendszeresen közöl írásokat színházaink gyerekelőadásairól. E kritikák hangja többnyire elégedetlen, s ha a kifogásokat összegezzük, elmondható, hogy azok egy-egy mű színreállításának szinte minden fázisát érintették. Csupán sorolva a rendre vissza-visszatérő alapvető problémákat: megfontolatlan darabválasztás; összecsapott rendezés és dramaturgi munka; felkészületlen színészi játék; ötlettelen színpadkép. Végül pedig, mintegy betetőzésképp és összefoglalóan: annak a nevelőmunkának a hiánya, mely a gyerekek színházbajárását szokássá, igénnyé formálhatná.

Az alább következő három előadás: Lewis Carroll: *Alice Csodaországban* (Pécs), Shakespeare: *A két veronai nemes* (Arany János Színház), Benedek Elek: *Többsincs királyfi* (Gropius Társulat) viszont a ritka kivételek közé tartozik. Még akkor is, ha közülük csak a Gropius Társulat előadása tekinthető maradéktalanul teljesnek. Bár a hibákról is szólni kell, ezúttal hadd legyen fontosabb az, ami közös e bemutatókban: más-más módon, de egyként szín-vonalas gyermekelőadások létrehozására tettek kísérletet.

Alice Csodaországban

Zavarba ejtő előadás, mert nehéz eldönteni, gyerekeknek való-e, de mégis kell, fontos, hogy lássák. Ez az ellentmondás nem a darab tartalmi kérdéseivel, ha-nem a megvalósítás mikéntjével függ össze.

Jeney István - aki nemcsak rendez-te, de Kosztolányi Dezső fordításának felhasználásával írta is a színdarabot - legfontosabb érdeme egy nagyon egyszerű, csak első hallásra nyilvánvalónak tűnő tény: gyerekelőadásról szólva ritka módon és mértékben felelősségteljes. Hétköznapjaink nemegyszer nyomasztó hangulatairól szól a másfél órás előadás. Nem mulattatni akar, bár van benne mulatságos is. Egymáshoz való viszonyaink, a jó-rossz, az érdek-érdem, a félelmek alig-alig tisztázható rendszeré-ről próbál képet adni.

Nehéz erről beszélni. Kivált gyerekeknek, kiknek még sejtésük sem lehet arról, de tudni végképp nem tudhatják, hogy merre keresendők e kuszáltság okai. Bonyolítja a helyzetet, hogy hitünk szerint a gyerekek talán védettek is az ilyen problémáktól. Ha a védettséget tényként fogadjuk el, akkor fel kell tenni a kérdést: vajon értenek-e egy olyan előadást, melyben éppen erről, az egymáshoz való viszonyainkból származó problémákról van szó? Ha értik és követni is tudják az előadást, vajon nem sokkoló hatású-e az a nyuszi, amit nem pajkosan lengő fülek, de üvöltés, helyen-ként kifejezetten durva magatartás jel-lemez?

De jól tudjuk, hogy feltételezésünk a védettségről távolról sem igaz. Tudjuk, hogy vannak gyerekek, akik már nagyon is korán a szülők, a felnőttek megromlott viszonyai között őrlődnek. Ezeknek a gyerekeknek mit mutasson a színház? A jóságos királyt? Aminek meséjébe ugyan boldogan belefeledkeznek, bár zsigereikben érzik: ez így szép, de nem igaz. Vagy mutassa azt, amit nap mint nap maguk is átélnek?

Jeney „válaszai", az előadás jogossága kikezdhetetlen. Abban kell segíteni a gyerekeket, hogy a világ dolgaiban biztonsággal igazodhassanak el. Ehhez pedig a valódiról, és nyíltan kell velük beszélni. Így például tudniuk kell, hogy elmúlik majd az az idő, mikor a róka ravaszdi. Egyik napról a másikra mái csak ravasz, csalárd. A királyok már egyáltalán nem jóságosak, és mégsem bűnhődnek, s nehéz felettük ítéletet alkotni. Ezekről akkor kell szólni, mikor a gyerekek ártatlanságának ereje és érzékenységük még van akkora, hogy ösztönösen tiltakozzanak az ellen, ami kusza, tisztázatlan, bizonytalan. És ne tegyük, hogy játék közben vagy annak végén mindig mindent mi magunk, fel-nőttek intézünk el, hogy mi szolgáltatunk igazságot. Bízzunk a gyerekek igazságérzetében.

A műnek, és különösen Jeney darabjának, nincs hagyományos meséje, szervesen összefüggő cselekménye. Alice álmodik, s ez az álom Csodaországba viszi, ahol különféle események résztvevője, tanúja lesz. Ezek az események nem feltételezik egymást, vékony szállal kapcsolódnak össze. Ahhoz, amiről Jeney beszél, nehéz is volna egy már az első percben megfogalmazható vég-kifejlet felé haladó mesét kiagyalni. Mesét, mely képes volna egymáshoz

Carroll: Alice Csodaországban (pécsi Nemzeti Színház). Sipos László és Dévényi Ildikó
(Tér István felv.)

való viszonyaink sokrétűségét érzékeltetni. Olyat, mely nemcsak a szereplők egymáshoz való kapcsolatában, de a néző, a gyerekek egy-egy szereplőhöz való viszonyában is érzékeltetné e sokrétűséget. Mely mese képes volna akár az itéletalkotásban is elbizonytalanítani, de csak azért és úgy, hogy az elbizonytalanodás az alaposabb megértésre ösztökéljen.

A merőben új és szokatlan mondandóhoz értelemszerűen párosul a gyerekszínházban szokatlan új stílus. A gyerekek „igazi" színházat kapnak. Nem szépen, mívesen megjelenített mesét, ha-nem komoly dolgot: fokozott figyelem-re, értelmezésre, gondolkodásra késztető színházat.

A verbális közeg útmutatással alig szolgál a darab megfejtéséhez. Nincs mese, nincs tanulság. Azaz nincs „mankó" (sem a színészeknek, sem a gyerekeknek), mely végül mindent a. helyére tenne, akár utólag is értelmét adná a látottaknak. Egymáshoz való viszonyainkról nem a történet, de a mozdulatok, a hangerő, a gesztusok, a hang-szín beszélnek. Ez utóbbiak gyerekelőadáson szokatlan nyíltsága, pontossága, olykor döbbenetes „valódisága" teszi lehetővé, hogy a valósággal találkozzanak a gyerekek. A jelenetek megértéséhez, rövidségük és viszonylagos önállóságuk miatt nélkűlözhetetlenek a gesztusok, a hangsúlyok fokozott figyelembevétele.

A színészek - bár szerepük szerint van köztük Nyuszi, Egér - gesztusaikkal, megmegbicsakló vagy durva hangjukkal, heves vagy megtört mozdulataikkal valódi emberi tulajdonságokat, kapcsolatokat láttatnak. Nemegyszer ijesztő, váratlan, de feltétlenül igaz akciókban. A színen a valóság történik. Valaki bejön, mondani akar valamit, nem hallgatnak rá, összevesznek, kiabálnak, esznek stb. E mindennapos történések során alakulnak viszonyaik. Tévednek, csalódnak, s eközben megismerik egymást és magukat.

Mindez nagyon szép és jó, de magában hordja a bukás veszélyét. Jeneynek - a rendezőnek és dramaturgnak - épp a mondandó minél teljesebb érvényre juttatása érdekében esetleg kompromisszumokat kellett volna kötnie, s alkalmanként engedni előtérbe kerülni a meseszerűséget. Pihentetésképp. Hisz másfél órás szünet nélküli előadásról van szó. Másfél órás megfeszített figyelem-ről, asszociálásról. Ez egy gyerek számára mindenképpen szokatlanul hosszú idő. Amilyen természetességgel figyeli, érti akár az áttételes jeleneteket is, ugyanolyan. természetességgel és őszintén hagy fel e figyelemmel, ha számára érdektelen, követhetetlen az, amit lát. Ha fárasztó már a figyelem.

A gyerekek az előadástól kevés segítséget kapnak, hogy figyelmük végig éber maradhasson. A díszlet csupán szék, mennyezetről függő kötél, dobogó, né-hány kellék. Leginkább mégis egy követhető, szervesen összefüggő mese hiányzik. Ez annál is inkább hiányzik, mert az egymást követő jelenetek-ben a szereplők mindig újabb és újabb szituációkba kerülve tulajdonságaiknak gyakran a korábbinak ellentmondó oldalát mutatják. Kétségtelen, hogy vala-kiről alkotott ítéletünk helyességéhez minél többet kell tudnunk az illető személyről, s ezért helyes, hogy az előadás ily módon nem sulykol egy általa előre kialakított, jónak tartott véleményt. Ám ahhoz, hogy a sok apró ítélet a gyerekekben önállóan formálódó szilárd véleménnyé vagy akár csak jól körvonalazható vélekedéssé válhasson, nálunk, ahol a pécsihez hasonló előadásoknak még nincs hagyománya, kell egy olyan logikusan, felismerhetőn előrehaladó cselekménysor, melyben mindig el lehet helyezni a szereplőket. Amihez viszonyítani lehet őket.

A kifogások ellenére is csak ismételni lehet és kell a bevezetőben írottakat. Több ilyen előadást is kellene látnia a gyerekeknek. Es olyan, fáradtságot, lazitást nem ismerő, könnyebb megoldás-nak nem engedő megvalósításban, mint amilyet a színészek - Dévényi Ildikó, Bánky Gábor, Sipos László, Németh János, Mester lstván, Pálfai Péter, Latabár Árpád, Krasznói Klára, Krizsik Alfonz - produkáltak.

A két **veronai nemes**

Elöljáróban egy bizonyításra nem szoruló tény. Gyorsabban és eredménye-sebben lehet irányt módosítani, változtatni, valami mással kísérletezni ott, ahol az ezen munkálkodók kezét nem köti egy meglehetősen nagy apparátus. Ahol nincsenek megkövesedett hagyományok. Ebből a szempontból. mind a pécsiek, mind a Gropius Társulat elő nyösebb helyzetben volt és van, mint az .Arany János Színház. Ez tudomásul veendő körülmény.

Az Arany János Színház darabválasztása, Shakespeare-mű bemutatása gyerekeknek, feltétlenül üdvözlendő. Remélhető, hogy ez az igényes választás egy hosszabb időre. szóló következetes műsorpolitika kezdetét jelöli. Olyat, melyben talán fokozottabb hangsúlyt kap majd az is, hogy a gyerekek az eddig megszokottnál többször járjanak, járhassanak színházba szüleikkel. (Az ötletes, szép kiállítású - a színházbajárás íratlan szabályairól is tájékoztató - mű-sorfüzet a maga módján pedig abban segíthet, hogy a gyerekek könnyen elfogadják azokat a viselkedési normákat, amelyek egy színházi este alkalmával természetes kell hogy legyenek.)

Szűkség is van a gyerekeknek szóló előadásokban arra a színvonalra, amit - jó előadást feltételezve -- Shakespeare jelenthet, hiszen a tíz-tizennégy éves gyerekek nagy része minden bizonnyal először találkozik Shakespeare-rel.

Az Arany János Színház Shakespeare: *A két veronai nemes* című darabjának előadásával nem mindenben felel meg azoknak az igényeknek, melyeket a darabválasztás sejtet. Nem az a baj, hogy Shakespeare-nek e korai vígjátéka sokat vitatott értékű. De ez után az elő-adás után egy elég meglepő - felnőttek-nek szóló előadások esetében annál gyakrabban felmerülő kérdést kellene tisztázni. Miért járjon) a gyerek színházba? Kikapcsolódni, hogy valami könnyed (bár nívós) előadáson gondolattalanul szórakozzon, vagy azért-e, mert a könnyed szórakozás közben szinte észre-vétlenül tanul.

Válaszunktól független a tény: akar-

va-akaratlan tanul, világképe épül, kerüljön elé bármi is. Ezért is nagyobb felelősség gyerekek előtt játszani. Ha érzik is, tudni nem minden esetben tudják, mi és miért hamis. A bemutatott világban, színjátékban - ha az önmaga törvényeinek megfelelő, logikusnak tetsző - nehezen találják azokat a hajszál-repedéseket, amelyek annak hamis voltát bizonyíthatnák.

Röviden a darabról; Valentin, az egyik veronai nemes világot akar látni. Proteus, a barátja nem. Ő szerelmes Júliába. Valentin elutazik, majd apja parancsára Proteus is követi. De Valentin is szerelmes lesz, ám kedvesére szemet vet Proteus. Ezután fordulat és meglepő tanulság következik: Proteus, e lángoló szerelmes és hű barát előbb volt kedvesét, Júliát - kinek gyűrűcserével fogadott örök hűséget -, majd igen rút módon barátját árulja el. Gazsága nyilvánvaló. Mégis, végül két szóval bocsánatot kér és kap; minden el van felejtve.

E művel kapcsolatban a befejezés váltotta ki a legtöbb vitát. S ha egy gyerekelőadás tanulságaként vizsgáljuk, akkor kétségkívül problematikus is. Ugyan-akkor viszont igaz, hogy ez a darab - éppen kevéssé komplikált dramaturgiája okán - alkalmas gyerekelőadásra. Fordulatos konfliktusai, a bonyodalmak, melyek leküzdése után a szerelmesek révbe érnek, szórakoztatnak. A szereplőkkel való azonosulás sem nehéz. No és természetesen színre lép a bohóc szerepét betöltő bolondos szolga is.

Ám, ami a legdöntőbb: tíz-tizennégy éves gyerekeknek szól barátságról, szerelemről. Meglehet, most találkoznak először (színpadon) ezen érzésekkel, S a darab bővelkedik is olyan jelenetekben, melyekben ezen érzéseknek ezernyi szí-ne, fonákja válik megismerhetővé. A hangsúlyt az előadásban éppen ezeknek a jeleneteknek kellene kapniuk. Nem-csak önmaguk értéke miatt, de azért is, hogy feloldják a befejezés meglepetés-szerűségét.

Csakhogy az előadás ezzel adósunk marad, s ennek okát a színészek játékstílusában, helyenként felkészületlenségében találhatjuk. A két főszereplő, Karsai István (Proteus) és Puskás Tivadar (Valentin) játéka teátrális. Az ő s a többiek játékán érezni még azt is, hogy gesztusaik, hangsúlyaik azért is túljátszottak, mert nem hiszik, hogy Shakespeare szövege - mely a gyerekek nyelvi világától kétségtelen távol áll - feltét-lenül és mindig érthető lenne.

A nagyobb problémát Karsai játéka okozza. Ő alakítja a negatív figurát. Játékából, gesztusaiból, hangsúlyozásaiból hiányzik az éppen adott szituációnak megfelelő átéltség, mellyel el tudná hitetni, hogy ez a Proteus nem feltétlen gonosz, cinikus, hanem érzelmeiben élő; ebben őszinte, ehhez következetes; ennek a Proteusnak kell, hogy szerelmesét mindig maga előtt láthassa. Akkor és annak mindent megtesz. Így játéka miatt azok a konfliktusok, melyekben részt vesz, nem egyénítését, csak a cselekmény fordulatosságát szolgálják.

Júlia (Szabados Zsuzsa) és komornája, Lucetta (Lőrinczy Éva) első fel-vonásbeli, igen fontos jelenete is üres. E jelenetben Júlia levelet kap Proteustól. E levelet, még mielőtt elolvasná - bár nagyon szeretné -, összetépi. Eközben, s mikor majd a széttépett levelet összerakni próbálja, szerelmének, sőt Proteus szerelmének igaz mélységéről kellene bennünket meggyőznie. De Szabados Zsuzsa túlságosan emelt, olykor affektáló hangja, izgága, nem pedig izgatott mozdulatai egy hisztérikát jellemeznek. Lőrinczy Éva sem segít e jelenet helyes megoldásában. Beletörődő, egyszínű hangja, lassú hanghordozása, nemtörődöm, egykedvű mozdulatai nem a bölcsebb, úrnőjénél többet tudó, annak óvatosan segíteni akaró asszonyt sejtetik, hanem azt a komornát, aki úgy érzi: úrnőjére rájött a „hoppáré".

A fentiek rossz szerepértelmezésre, a színészek által megoldhatatlan fel-adatra utalnak. Egyértelműen rendezői félreértés viszont az udvarhölgyek karának szerepeltetése Proteus apjának vagy a Hercegnek a kíséretében - sőt időnként nélkülük is. Nem lenge öltözetük a hiba, hanem az, hogy e hölgyek teljesen feleslegesek. Jelenlétüket igazolandó, a Herceghez való kapcsolatukat félreérthetetlen mozdulatok, bujaságot sugalló jelzések teszik egyértelmű-é. Mindez szükségtelen. Az pedig képtelenség, hogy Proteus apja egy lánnyal enyelegve adja ki fia távozásáról szóló parancsát, sejtetve, mintha a léha élvezetekben zavarná őt fia jelen-léte.

Amiben az előadás nemcsak igyekszik, de ér is el eredményt, az a játék maga. Gördülékeny, jó ritmusú. Nin-csenek felesleges üresjáratok, még akkor sem, amikor erre a gyerekek kitörő érzelmei lehetőséget adnának. A színészek mesét játszanak, és annak „valóságos" voltát betartják. Csak Dárdás (Kristóf Tibor), Proteus bolondos szolgája az, aki kibeszél a meséből. Igaz, erre az ő szerepe alkalmas is. Időnkénti mulatságos és közvetlen hozzánk intézett szavaival feszültséget old, szórakoztat.

Shakespeare: A két veronai nemes (Arany János Színház)
Kristóf Tibor és Peczkay Endre (MTI Fotó)

Többsincs királyfi

A Gropius Társulat előadása Benedek Elek meséiből összeállított mesejáték. Ezek a mesék ismertek, népszerűek. Legtöbbjük azonban túlságosan is rövid egy mesejáték előadásához, egy szín-házi estéhez, délutánhoz. Jogos és elkerülhetetlen hát az összeállítás. A Gropius Társulaté színvonalas, és anélkül, hogy sivár lenne, lényegretörő.

Nemhogy több, már egyetlen mesében is bőven találhatók olyan figurák, melyek végül is csak a mese elnyújtását szolgálják. Pár szavas, egy-két mondatos szerepükkel nem nehezítik, csak

Benedek Elek: Többsincs királyfi (Gropius Társulat). Tóth Zsuzsanna, Tarján Péter, Bach György és Szilágyi Maya (Hajtmanszki Zoltán felv.)

késleltetik a főhős célhoz érését. Szerepeltetésük egy színdarabban több gonddal, mint haszonnal jár. *A Többsincs királyfi* című mesében például a királynő csak arra az időre kerül elő, míg bejelenti: nincs gyermeke, szeretne egyet. Vagy a különféle boszorkányok, öregasszonyok, akik általában egy-egy feladat titán útbaigazítják a hőst. Ezek a rövid szerepek részben könnyen felejthetők, másrészt ritkán vannak szoros tartalmi kapcsolatban a mesével vagy annak egy-egy szereplőjével.

A Gropius Társulat előadásában nemcsak a felesleges szerepeket sikerült e mesejátékból kiiktatni, de azokat a jeleneteket is, melyek már talán az öt-nyolc éves gyerekek számára is túlságosan meseszerűek. (A királynő vágyakozik a gyermek után, s lám, másnap reggel aranyhajú fiúcska gőgicsél ágyában; a főhős galambbá változása. Nem beszélve arról, hogy ezek színpadi meg-jelenítése is komoly nehézségbe ütközne. Talán emiatt is kevesebb e mese-játékban - szerencsére - a hét-, kilenc-, tizenegy fejű sárkányok elleni harc.)

Bármelyik meséről legyen is szó, a színpadi megjelenítés során óhatatlanul rövidül. Az összeállításnak érdeme, hogy úgy sikerült több mesét össze-gyúrni, kiegészíteni, hogy egy szervesen összefüggő, új mese keletkezett. Itt minden szereplőnek súlya, mesét bonyolító feladata van. A történet több szálból fonódik, mégis könnyen követhető, egy célra törő. A valamivel több mint egy órás előadásban végig figyelni kell, de ezt a történések logikus rendben való előrehaladása meg is könnyíti. Ami történik, mindig lényeges. Nincs üres-járat egy percnyi sem. Az oly sokszor és joggal kifogásolt, mesét és előadást feleslegesen megakasztó dalbetétek ez-úttal a helyükön vannak. Rövidek, ritkán hangzanak fel, és minden esetben az éneklő szereplő érzelmi állapotát tükrözik, és jobban, mintha a szereplő prózában számolna be arról.

Azok a gyerekek, akik megnézik a Gropius Társulat előadását, igazi színházat kapnak. Azért is, mert ebben az előadásban igen fontos, megkűlönböztetett szerep jut a maszkoknak, mozgá- soknak, jelmezeknek, hangszínnek, hanghordozásnak. Mind pontosan és érthetően egyéníti a szereplőket.

Öt szereplő arcát maszk fedi. Közülük négyét, a két jóságos királyét, vala-mint ezek fiú-, illetve leánygyermek két fehér színű. Az ördögök vezérének maszkja vörös színű. A szimbólum, a jó és rossz különbözése világos, ám amivel a Gropius Társulat ezen maszkok igazi lényegét megteremtette, azaz, hogy a mesejáték további négy szereplőjén nincs maszk. Csak erős smink és műorr. E négy szereplő - a két szolgáló (a dajka és az inas), az udvarmester és az ördögvezér szolgája (ő erősen vörös-re festett) - nem feltétlen mesefigurák. Emberek, olyanok, akik akár ma is élhetnének. Tevékenykednek, munkát végeznek, és olyat, amit ma sem lehetet-len éppen elképzelni. Talán az ördög szolgája az, aki félig-meddig kivétel ez alól.

A maszk és a smink különbözőségével - anélkűl, hogy ennek során az elő-adásban bármilyen apró zavar keletkezne - szinte brechti elidegenitő effektust hoznak létre. Persze az erős sminkek, az eltúlzott méretű orrok sem hasonlítanak egymásra, így a négy „valóságos" figura jó és rossz tulajdonsága is világossá válik. Az előadásban a humort a dajka és az inas szolgáltatja. Ezért is indokolt, hogy rajtuk smink van s nem pedig maszk.

Ugyanilyen lényeges és kifejező a szereplők mozgása is. A szolgák (a dajka: Szilágyi Maya, Bakarasznyi, az inas: Tóth Imre) mozdulatai gyorsak, tevékenyek. Bár mesejátékról szólva szokat lan, de társadalmi elhelyezkedésüket is jelöli az a fáradhatatlanság, ami mozdulataikat jellemzi. Habakuk udvar-mester (Hajas Kiss Anikó) mozgása teli-találat. Mozdulatai ugyanazok, mint a két szolgáéi, de ezek mindegyike a hamisságig eltúlozva. Nem fürge inkább hajlékony; nem figyelmes, inkább magakellető; nem tevékeny, inkább orrát mindenbe beleütő. Hármójuk mozgásának iránya, tempója változik, lassul, ha a színen megjelenik a méltóságteljesebb, lassúbb mozgású királyfi, király lány vagy a határozottabb, kimértebb léptű ördögvezér. Ez is pontos érzékeltetése a szereplők egymáshoz való viszonyának.

A jelmezek is segítik a mesében való eligazodást. A pozitív hősök népi motívumokkal díszített ruháin dominál a fehér szín, függetlenül attól, hogy viselőjén maszk van vagy smink. Az ördög-vezér palástja vörös-fekete. Az egyetlen egyértelműen negatív figura, Habakuk udvarmester, fekete öltönyben, nagy sörét napszemüvegben feszít.

Ez az előadás valóban példája annak, hogy miként lehet gyerekeknél; „felnőtt" színvonalon színházat csinál-ni. Munkájukat leginkább az dicsér-heti, hogy a gyerekek a több mint egy órás előadást végig pisszenés nélkűl, fáradhatatlanul figyelik. Valóban átgondolt, szigorú fegyelemmel megvalósított munka. Minden résztvevője, alkotója a rendező: Katona Imre: munkatársa: Kulifay Tamás; színészek: Tarján Péter f. h., Tóth Zsuzsanna, Szilágyi Maya, Tóth Imre, Hajas Kiss Anikó, Bach György, Horváth Jerne, Szamosvári György - elismerésre méltót teljesí-tett.

ERDEI JÁNOS

Az átgondolatlanság kaotikus hatása

A Cyrano a Madách Színházban

Színikultúránknak egy meglehetősen egyértelmű szerep kínáltatott fel 1948 után. A felkínált szereppel ellenkező produkciókat - ellenkezésük mértéké-ben - dühödt lelkesedés fogadta. A szorítás múltával az az elvárásrendszer szűnt meg funkcionálni, amelyikkel szemben némi - noha korántsem lebecsülhető - civilkurázsira alapozva, élet-képes színházi produkciók születhettek meg. Hogy a direkt politikai elvárások enyhültével - Esterházy Péter kifejezését használva: - „a szabadság édes mámorában" milyen társadalmi funkciók betöltésére vállalkozik napjaink magyar színművészete, az korántsem elméleti kérdés. Konkrét és gyakorlati. (Láthattuk, hogy olykor az „elmélet" ellenére és ellenében születhetnek életképes produkciók.) A kérdés megválaszolását elsősorban konkrét előadások - így esetünkben a Madách Színház *Cyran*ójának - az elemzésétől remélhetjük.

A „nyersanyag", Edmond Rostand színműve ebből a szempontból is „ha akarom hó, ha akarom sár". Ha akarom, olyan késő romantikus alkotás, amilyen talán joggal valamivel idősb Alexander Dumas színvonala fölé helyezhető, de mélyen a kortárs Flaubert vagy Maupassant nívója alatt olvad szét az esztétikai ítélkezés tüzétől. A romantika nagy korszaka ugyanis ekkorra már a múlté: csak egy rövid ide-ig, a német romantika nyitó tűzijátékának pillanataiban látszottak elhárít-hatóknak a racionalizálódó polgári társadalom korántsem csak pozitív, ha-nem az éppen hogy megszületett individualitást is pusztító következményei. A romantikának tehát a megszokott, a már-már szentté merevült - de funkcióvesztésük okán felfüggesztődő értékeket konzerváló szerepe eltűnt. Olykor még a *Salambót* író Flaubert tolla is csak kiüresedett díszletek konstruálására és megörökítésére képes. Gyöngébb szerzőknél pedig a díszletek csábító világába elébb opera-, majd operettfigurák tolakszanak. A *Cyrano* híres monológjai is legalább annyira bravúráriák, mint amennyire a színpadi események ből következő és azokat folytató történések. Oly habkönnyűek, amilyen olvadékony az egész mű, de éppen ezért jól pergő, könnyzacskókra és rekeszizmokra egyaránt ható produkció szület- hetik belőle. Olyan, amelyben a néző viszontláthatja mindazokat az illúziókat, melyektől még ük-ős-öregapái vettek talán örökre búcsút.

Igen ám, de az „esztétikai ítélkezés tüze" a legjobb esetben is csak az akadémizmussá züllött filozófiák pora alatt ha parázslik! S az igazságra törekvő gondolkodás legföljebb paradoxonok csillogtatásával szoríthat magának helyet az eloperettesedő, a felelőtlen háborúkkal szórakozó bulvárvilágban. Lássuk hát az érem (csak látszólag az elsőnek ellentmondó) másik oldalát is! Ha akarom, akkor észrevehetem, azaz nem hallgatom el, *hogy a* késő romantikus szerzők jobbik fele a saját *igaz.* tapasztalatából gyúrt figurákkal népe-sítette be ezt, az eredetit egyre ellen-állhatatlanabb erővel vonzó díszletvilágot. Richelieu, a bürokrácia frankhoni megalapítója, még *A három* testőrben is az ősgonosz megtestesítője. Rostand darabjában pedig már oly pusztító erejű hatalmasság, hogy mutatkoznia sem lehet: elég, ha a darab szereplői beszél-nek róla. (Immáron nemcsak az első két felvonásból, hanem a még ember léptékű darab egészéből is kiszoruló gigantikus Tartuffe ő.) Ha akarom tehát, akkor a késő romantikus szerzők művei-ben mintegy a keletkezése pillanatában látható az újkori (a személy- és így embertelenedő) hatalom. Akkor, amikor látszólag kétesélyes küzdelemre kény-szeríti a születő individualitást - hogy végül majd még az illúzióját is Estragon, illetve Vladimir lehetőségévé marja szét. Természetesen Rostand és Beckett között csillagászati a távolság. De ez a távolság aligha kisebb annál, mint ami a közönség nagyobbik része és Beckett meggyötört realizmusa között feszül. Adott tehát a közönség is, és adottak azok a gondolati lehetőségek is, amelyek közül csak íz egyiket jeleztem vázlatosan.

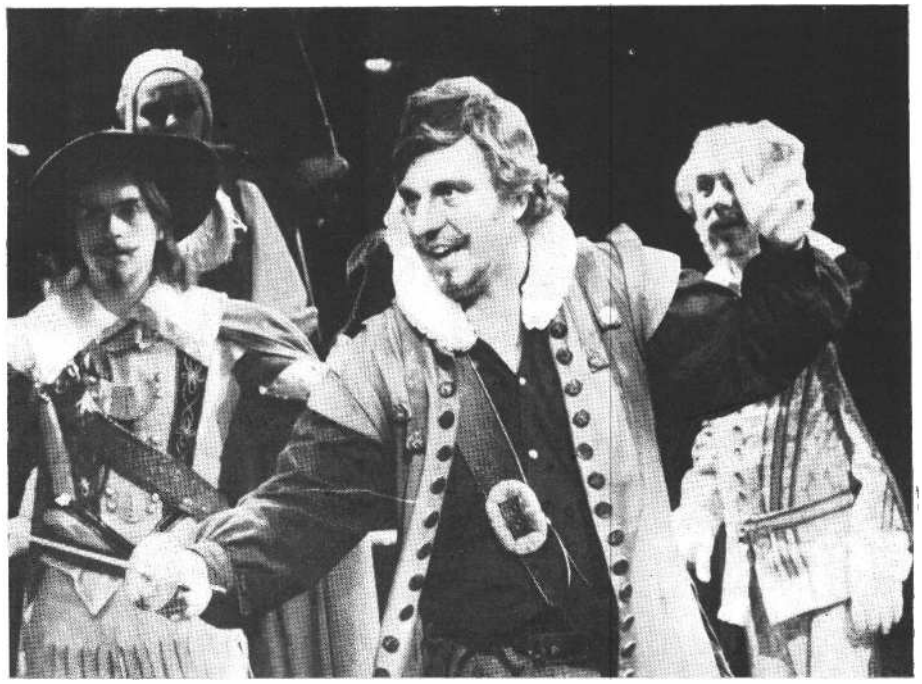
A Madách Színház színpadán egy se-hol és sohasem volt középkornak a mesevilága tárul a néző szeme elé. Fehér Miklós nem bántón, de fantázia-szegény díszletei az előadás stílusváltásainak szolgálatában állnak. S ő az át-vezetésről is gondoskodik: színpadkép-ről színpadképre lettek egyre stilizáltabbak tervei. A nyitó jelenet - színházi nézőteret ábrázoló - építményei még aprólékosan kidolgozottak: csak a hátsó fal jelzett, de ez nem bontja meg a látvány egységét. Ezen a színpadi nézőtéren a „közönség" lassacskán gyülekezik, s végül „színes középkori forgatag" kavarog, de még csak nem is hollywoodi, hanem „MTV" kiadásban. Ilyenkor szokás emlegetni a profizmus hiányát. Miért hatástalan az, amit Lengyel György a nyitó jelenetben színészeivel csináltat? Azért, mert *a színpadon csak az történik, amit a néző lát.* A darab elején két humoros-nak, sőt feltehetően kacagtatónak szánt eseménynek kellene megtörténnie. Egyik sem *történik,* csak a szereplők reakciójából vesszűk észre, az események titán, hogy mindkettő megesett: az „emeletre" felsiető apródok zsineg és horog segítségével lerántották egy kopasz úr parókáját, s a szép Roxane szemeibe feledkező Christian (Vass Gábor) zsebébe pedig egy tolvaj keze mélyedt. A színpadi események tehát rendezet-lenek: nem vezetik tekintetünket azok-ra a pontokra, ahol mindezek történnek. Ennek következtében néhány perces színes unalommal indul az előadás. Ebbe, a színészek játékából következtethetőn, realistának szánt világba a szín-falak mögül -- nincs jobb szó: - bődül be egy erősítőn keresztül a főszereplő Huszti Péter. Ezt követőn a színpad kép fölé tornyosodik alakja, majd a (jelzett) falon át meglehetős kínosan lekecmereg a színpadra. Kínlódása, úgy tűnik, nem a koncepciónak, hanem erőn-léti problémáknak a következménye. Meglehetősen kár volt őt már az előadás első perceiben ilyen helyzetbe hozni.

Ám lássuk, Lengyel György miért is állította színre Rostand *Cyranóját?* Mit ad a darabhoz az előadás? Megbolydult, majd némiképp meg is bolygatott színházi világunkban még a *Cyranót* sem járja „csak úgy", hatásvadász módon színre vinni. Ha a rendezőnek nin-csen különösebb közölnivalója a művel - jönnek az „ötletek". Lengyel Györgynél összesen egy. Egy szerepértelmezés, ami önmagában, az átértelmezett főhős és a többi szereplő viszonyának átgondolása és tisztázása nélkűl kevés. Ha az egészen a jelenetek gyakorlatáig folytatódó és instrukciók formáját öltő átgondolás hiányzik, akkor az történik, ami a Madách színpadán. A főhős a többi szereplő ellenében kénytelen játszani, és viszont, A szereplők

világa kettészakad, és kölcsönösen szétrombolják azt, amit a másik fölépít; együttes erővel: az előadást. Lengyel György Huszti Péterre bízza egyetlen ötletének megvalósítását, a *Cyranónak* lélektani drámává változtatását. Maga az ötlet nem túl eredeti. Ha valami történik, akkor mindig a lélekkel is történik valami. Ha viszont túlnyomórészt csak ez a. belső történés válik láthatóvá, ha éppen ez emelkedik ki, akkor gyanít-ható, hogy az alkotónak a többi síkról egyszerűen nincs mit mondania.

Esetünkben kétségtelenül adva van egy férfiú, aki ugyan minden szempontból kiváló, de oly fertelmes nagy orral verte meg őt a teremtője, hogy ez lehetetlenné teszi az ő normális - nevezzűk így: - szocializációját. Végül azonban kényszerű kitaszítottságából felülemelkedést fabrikál. Ez eddig rendben is volna, jó esetben ez szokott történni. Ebből az ál-mélylélektani „analitikus" értelmezésből azonban legalább két dramaturgiai probléma adódik:

Az első: a hős drámája helyett a címszereplő motivációja kerül színpad-ra. Ha e kettő gyakorlatilag azonos, ha az utóbbi maga is *tett*, miként az *Oidipusz* királyban, úgy szinte ez az egyetlen járható út. Ez a szemlélet azonban azt is eredményezheti, hogy az önpusztításig részegítő hatalom mámora Macbeth és ladyje szexuálpatológiájának az illusztrációjává silányul. A *Cyrunónál* pedig? Egy orron már még sincs mit nyomozni! Lengyel azt viszi színpadra, aminek a nyitó jelenetet megelőző idők-ben kellett „megtörténnie". Kellett, mert az értelmezésnek is vannak határai : az értelem maga. A darab szövegét mondó Cyranónak már túl kell lennie a kényszerű kizáratást fölülemelkedéssé változtató transzformáción. Ugyanis nem kívül áll, hanem fölülemelkedett individuum. Így viselkedik. Cyrano egyedül a darab szereplői közül, kezdettől képes sajátjaként elfogadni azt, ami vele történik. Védekezése annyira vehemens, hogy a többiek, a tudatlanok, az emberi méltóságról mit sem tudók, támadásnak vélik. Holott ez csak következmény. Annak következménye, hogy tudja, valamit vagy elhárít, vagy sajátjává lesz levethetetlenül. Ennek t reakcióival csak létrejöttének útvonalát eláruló, de meg nem változó, mert mindig önmagával azonos realitásnak, a léleknek, akit Cyranónak nevezünk, jelen-léte egy igazi átváltozásnak, egy valódi csodának lehet a forrásává. Annak, hogy



Rostand: Cyrano (Madách Színház). Huszti Péter a címszerepben

mindaz, ami más szerzők tollából csak dagály, üres klapancia, itt, Rostand világában, valódi költészetként szólalhat meg. A Madách színpadán a költészet egy sosem volt (és itt sem létező) realitásba gyömöszöltetik. Még Cyrano híres, párbaj közben írott balladáján sem halljuk, hogy vers. Ami végeredmény-ben a rendező ügye, az azonban már nem, hogy Ábrányi Emil fordítását itt--ott a kisrealista „stilushoz" igazítván vagy igazíttatván olykor nem csak a rímet, de a ritmust is el-elrontja vagy rontatja. Több mint illő, kötelező lenne feltűntetni, hogy kinek a lelkén szárad ez a poétikai dilettantizmus. Pusztán azért, hogy ne Ábrányiénak gondoltathassék! A Madách színpadán tehát egy-re csak készülődik megszületni az a személyiség, amelyiknek a darab kezdetére már rég készen kellene lennie: Husi-ti e rendezői koncepció következtében és annak megfelelően a nagyon gátlásos emberek módjára motyog, hebeg, mutáltatja a hangját. Gyakorlatilag végig sikerült kitartania egy minden pillanatában mesterkélt hanghordozást. Ez a modor ráadásul híven követi a szerep értelmezéséből következő pszichológiai változásokat is, ami dicséretes. (Egyedül a Roxane-szerelmet végleg reménytelenné változtató kettős pillanatában nem sikerül[het!] Husztinak az össze- törtnél is összetörtebbé változnia.)
ehhez még azt is hozzászámítjuk, hogy végig érthetően artikulál, úgy alakításának hiányosságai egyértelműen a rendezőn kérhetők számon. Ebből a szerepértelmezésből adódik ugyanis a másik, talán még az elsőnél is súlyosabb dramaturgiai probléma.

Problematikussá válik az egész ötödik felvonás, mely tudvalevően a hős szomorú haláláról szól. Ebben az értelmezésben ugyanis körülbelül az a tanulság adódik, hogy az ember azért győz le mindent, még önmagát is, hogy végűl e cseléd agyonüsse egy tuskóval. Az a kisebbik, nem valóságos baj, hogy, ehhez a véghez képest Beckett *Godot-ja* is az optimizmus valóságos diadala!

Az igazi, Lengyel György által feloldatlan konfliktus abból származik, hogy **a** pszichologizálás végső soron épp pszichológiailag teszi kérdésessé az egész előadást! Épp Cyrano marad motívum nélkül, éppen őróla derül ki, hogy pszichológiailag végig abszurd módon viselkedett! Hiteltelen és épp ezért hihetetlen is! Lengyel Cyranója ugyanis végig szenved, kínlódik felvett. szerepében, halála előtt pedig bebizonyítja, hogy Roxane-tól és mástól sem akart semmit! Akkor meg miért is kezdte és folytatta ezt az öngyötrő és céltalan „szublimálást"?!

Ezt a két alapbajt tetézi, hogy a többieknek is meg kell szólalniok! A Cy- *rano* mégsem pszichológiai monodráma! Azokat a figurákat pedig egyszerűen lehetetlen megjeleníteni, akik között egy ilyen alak krakéler lehet. A. Husztira erőltetett szerepértelmezés ki-zárja, hogy emberfeletti, párbajokban gyilkoló szörnyeteget lássunk. A szereplők nagyobbik része meg ráadásul szövegszerűen is szereti őt, no de egy neurotikus nyomorultat legföljebb szán-ni és kihasználni lehetne, ha Lengyel György törődne a többi szereplővel is. igy azután a színészek - egy kivétellel - azt teszik, amit ilyen rendezetlen helyzetben intelligens színészek tehetnek: a kézenfekvőbb Cyrano-előadás sémáit játsszák - a lehető legvisszafogottabban. Mielőtt egyenként is szót ejtenék ró-

Moór Marianna (Roxane) és Gáti Oszkár (Guiche gróf) a Cyranóban

luk, szembe kell nézni ennek az összjátéknak egy kézenfekvő, és létre is jövő, következményével. Próbáljuk csak elképzelni azt az előadást, amelyikben a színészeknek abban kell fölülmúlniok egymást, hogy mentül észrevehetetlenebbek, súlytalanabbak legyenek! Végül egész egyszerűen eltűnik maga az elő-adás is! Először az első rész közepén, és itt mintha Huszti Péter nem bírná tovább. Kilép a ráerőltetett szerepből, és úgy játszik, ahogyan őt a Madách törzsközönsége szereti látni. Viszonylag természetes hangon elmondja Cyrano első felvonás végi áriájának néhány sorát: „Előttünk Paris! ... Félig fátyol takarja már. / A kéklő háztetőkön tündöklő holdsugár!" Negyed perc igazi színház. Többekben földereng egy párizsi IBUSZ-út emléke, és mindenki meg-hatottan várja a folytatást, de csak a már egyszer elunt kínlódás kezdődik újra, hogy még háromszor az imént idézett pillanathoz hasonlókba torkolljék. Ott és azokon a pontokon, ahol a „kisrealista" *modor* már végképp nem tud mit kezdeni Rostand *emelkedett* szövegével, mely nem modor! A poéták lacikonyhájában Lengyel György né-hány pillanatig egy ízléstelen revüt rendez. (A testőrök némi dobogás után a Grachusok összeesküvésének pózába vágják magukat.) Ilyen a csatajelenet is, ami már-már zokogtató. Mindazoknak, akik, mondjuk, az E. T.-t megkönnyezték. Ugyanakkor ez a jelenet bizonyítja azt is, hogy Huszti milyen jó Cyrano lehetett volna, ha a rendező hagyja a szövegtől vezettetni színészét. (így viszont agóniájának deklamálásba fordulta a legjobb esetben is nevetséges.)

Huszti Péter, ebből az alakításából is látható módon, túljutott a hős-szerelmes, hódító-férfi szerepkörön. Testalkatával is. A szerepkörváltás láthatóan semmiféle színésztechnikai nehézséget sem okoz számára. Éppen ezért volt különösen kár elvenni tőle ennek a jutalomjátéknak a lehetőségét. Végre játszhatta volna azt, ami eleddig alkatánál fogva magátólértetődőn volt az övé.

Instrukciók hiányában - lássunk csodát! -- Horesnyi László, Ragueneau szerepében, egy valóságos mini-Leart varázsol a színpadra! Ebből egyedül receptáriája lóg ki, de erről sem ő tehet, Lengyel Györgynek akkor épp revüt volt kedve rendezni ...

Guiche grófként Gáti Oszkárnak csak a játék második részében sikerült meg-lelnie a helyét. Addig fegyelmezetten vergődik. A harmadik részben már nagyon jó, visszafogottsága még erővel is felruházza alig-alig létező szerepét. Egyetlenegy megjegyzés, melyre ismét a rendezői instrukció látható hiánya kényszerít: egy francia gróf, aki ráadásul Richelieu unokaöccse, bármennyire feldúlt is, sohasem trappol be sehová. Még egy kocsmába sem! Mindez test-tartásra lefordítva körülbelül annyit tesz, hogy nem görnyed előre: tartása van. Nemes, hiszen ő is az.

Juhász Jácint Cyrano bizalmasát játssza, most is elsősorban a többiekre veszélyes eszközeivel. Annyira leegyszerűsítette a szörnyű világtól minden pillanatban szörnyülködő ártatlanság amúgy sem túl bonyolult karakterét, hogy puszta jelenlétéből is süt az együtt-érző feltétlen megértése. Színész legyen a talpán, aki a színpadon, vele szem-ben állva, „helyzetben" tud maradni! Mivel az első szavak után már láthatóan mindent ért, olyankor is alig-alig maradhat mondandó, amikor a szöveg még folytatódik. Talán segítene, ha egy kicsit figyelmetlenebbre, például ábrándosabbra venné a figurát. (Máskor is.)

Christiannal, akit rendkívül színtelenül Vass Gábor képvisel a színpadon, Cyrano már-már ördögi alkut köt, s eb-ben csak ő, Cyrano húzhatja a rövidebbet Mindketten szerelmesek Roxane-ba, így, a címszereplő ötletére, össze-adják mindazt, amijük van: „Segítek néked és viszont te nékem! / Én szellemed és te az én szépségem!" Mindezt csak annak illusztrálására emelem ki a darabból, hogy az mennyire gazdag. Mennyire kínálja azokat a gondolatokat, amelyekre az előadás egésze fölfűzhető, ha a rendező figyelmesebben olvassa el a drámát. Mivel a test diadala Roxane-ban a lélekének adja át helyét, erre az átfordulásra is poentí-

rozható lett volna az az előadás, mely-nek létrejöttéhez egy kivétellel minden adva volt. Annak a személye hiányzott, aki megrendezze az egyik lehetőséget.

S egy megjegyzés Vass Gábor szín-padi *jelenlétének* apropóján: Vass nem tejfelesszájú kamasz, amiként Huszti Péternek sem azt kell játszania. Ennyi-ben még logikus (?) is volt Roxane szerepét nem *egy* fiatal naivára osztani, hanem Moór Mariannával eljátszatni, hiszen, mint tudjuk, az idősödő urak általában középkorú hölgyekért szokták elhagyni ifjú hitvesüket, de mindegy! Ha időnként három felnőtt szerelmi hevülete imitáltatik a színpadon, s mindezt ráadásul léptennyomon ifjonti hevület és önfeláldozások sorozata színezi, nos, mindez még mindig lehet groteszk komédiába hajló fanyar tragédia, vagy épp fordítva. Ezt a rendezőnek kell eldönteni, de el kell döntenie, és meg kell rendeznie valamelyik lehetőséget. Lengyel György egyszerűen nem vett tudomást szereposztása színpadi következményeiről.

Tímár Béla, miként Csűrős Karola is, az előbbi Ligniére, az utóbbi Duenna szerepében, rég volt annyira könnyen feledhető, mint ezen az estén. Tette a dolgukat, és nem pazaroltak egyéni ötleteket arra, amiből így láthatón kimaradtak. Nem sokat vesztettek.

Papp Jánoson viszont kifogott a sors a jelmeztervező Mialkovszky Erzsébet személyében. Túlstilizált kosztümjét ráadásul el is szabták. Ahányszor csak az általa alakított Jaloux kapitány megjelent a színen, azon kellett törnöm a fejem, hogy mit is idéz jobban a jelmeze: egy ponyvaregény kalózkapitányát, vagy inkább egy Solohov-paródia duhaj kozákját. Figyelmét dicséri, hogy a kosztümjéből következő kabaré színeivel nem gazdagítja az előadást, hol-ott az attól sem lett volna rosszabb. Esetleg szórakoztatóbb.

Molnár Gál Péter írt ha jól emlék-szem, az Élet és Irodalom hasábjain -a Telepódium *műsarain* (sic!) át a tele-vízióba is be-betörő hakni színészpusztító hatásairól. Az előadás Roxane-ja, Moór Marianna igazának valószínűsítője. Moór gyakorlott színésznő, aki elfogadható színészvezetés mellett, jó elő-adásokon is képes ki-kitűnni. Ráadásul az utóbbi. időkben talán senki nála pontosabban meg nem jelenítette azt a típust, amelyiket („hivatalosan") utoljára Paral *Vihar a lombikbanjában* alakított. A születésnapra-névnapra-karácsonyra kapott Givenchytól illatozó okos asszonyt. A panelok között landolt hús-vér angyalt, aki még ellenfelül is okosabb férjet érdemelne, mint amilyen az övé, de ahhoz is elég okos, hogy tudja, sem okosabb, sem jobb nincs. „A férfi ilyen." Igy önmagán is, a világon is csak mosolyog, kacag; összenevet mindenkivel, akivel csak lehet. Legtöbbször a közönséggel. És ez bármennyire is vonzó, Körmendi János ripacskodásait idéző módszer, még igényesebb kabarékban is tilos. A Telepódiumban vagy az ahhoz méltó Családi körben olykor talán el-megy, de itt? A Madách színpadán?! Holott korántsem véletlen, hogy éppen ezen a színpadon helyettesíti egy-egy pillanatra - a színészi figyelem lanyhultakor - az instrukciót a rutin, a megszokott felidézése.

Hosszú évek színészi fegyelmezetlenségei (hogy a jó néhány előadást meghatározó s a közérthetőség ürügyén el-adott céltalan szórakoztatásról most ne is essék szó) meghozták gyümölcsüket: a törzsközönséget, aki annyira „imád-ja" kedvenceit, hogy már puszta színreléptüket is nyíltszíni tapssal honorálja. Ha mondanak is valamit, pláne hosszabbat, azt is. S mi minden más „jópofát" tud még ezen felül is egy színész! Egyre döndül és döng a taps, melyben sok mindent lehet. Egyet nehezen: előadást tartani. Ha valaki mégis szeretne, akkor talán azzal lehetne kezdeni, hogy a szövegével nem kellene kivárnia az utolsó tenyér összecsattanását is ...

Ezzel együtt mind a most a repertoárba felvett darab, mind pedig villanásaikkal a színészek, messzemenően alkalmasnak látszottak mindazoknak a lehetőségeknek a megvalósítására, amelyek 1986-ban Pesten és kőszínházban egyáltalán elképzelhetők. Egyetlen dolog hiányzott igazán. A rendezői értelem, mely kiválasztotta volna a fel-fel-csillanó lehetőSégek közül azt, amelyik *így* és ezen az úton valósulhatott volna meg. Ennek hiányában zűrzavar és rendetlenség uralkodott a színpadon. A káoszból mindenki tetszése szerint választhatta ki azt, ami épp neki tetszett

Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac (Madách Színház)

Fordította: Ábrányi Emil. *Zeneszerző:* Novák János. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Lengyel György.

Szereplők: Huszti Péter, Moór Marianna, Vass Gábor, Gáti Oszkár, Horesnyi László, Juhász Jácint, Papp János, Tímár Béla, Csűrös Karola.

BUDAI KATALIN

Tegnapi újságok

Három vígjáték a Józsefvárosi Színházban

A Józsefvárosi Színház a *85* 86-os évadban - ebben a formációban immár a harmadikban - hű maradt egykori létrejöttének alapelvéhez, azaz a széles spektrumú, nívós szórakoztatáshoz. És ahhoz is, hogy ezt csak váltakozó kitartással és sikerrel művelte az első félévben. (Csáki Judit már foglalkozott ezzel a jelenséggel, a SZÍNHÁZ 19859-es számában.)

Az igen korrekt és szép A *kertész* kutyája-előadás és Kolozsvári Papp László *Hazánk fiai* című ősbemutatója után, melyeknek mind szakmai, mind közönségvisszhangja pozitív volt, a józsefvárosi játszóhely felnőttrepertoárja - szokás szerint - kibővült, olyan művekkel, melyekkel az utazó társulat indult tájolni. Van tehát mód lemérni, nagyobb városok és községek számára mi jelenti majd egy ideig a színházi élményt. Pirosbetűssé teszi-e a kultúrházban látott elő-adás a napot, vagy pedig keserű legyintéssel kell lezárni: „ide csak ilyet hoz-nak"?

Semmi kétség nem maradhat afelől, hogy a színház tisztában van óriási felelősségével, ezért is próbálgatja műsorpolitikáját meg-megújítani. Az is érthető, hogy a könnyebb ellenállás irányába mozog: az a néző, akit megnevettetnek első néhány színházlátogatásán, talán elfogadja, ha olykor-olykor mással is megkínálják.

Mindezeket, a szereposztási nehézségeket s a munkakörülmények mostohaságát tudva is értetlenül állok azonban a Pesten és vidéken egyaránt játszott három produkció közül kettő előtt: Gyárfás Miklós *Egérút* és Szakonyi Károly *Hongkongi paróka* című vígjátékai ezek. Teljes diadal viszont s értő felfedezés a *Róza néni,* Lengyel Menyhért darabja a tízes évekből.

Az 1965-ben bemutatott Gyárfás- s az 1973-ban színre került Szakonyi-vígjáték szomorúan igazolja, amit Somerset Maugham, a kiváló darabgyáros mondott: az aktualizáló komédia frissesége olyan, mint a tegnapi újságé. Igaz, néha nagyon tanulságos a régebbi újságok forgatása, sőt olykor kifejezetten veszé-

Gyárfás Miklós: Egérút (Józsefvárosi Színház). Gyürki István és Dózsa Erzsébet

lyes, ha az emberek túl jól emlékeznek rájuk. E két esetben azonban nincs szó fel nem robbant régi aknákról. A két komédia a maga idején bátornak számított, nagy siker volt, mindenütt játszották őket, külföldre is eljutottak. Mostanra azonban megkoptak, a bennük felvetett, szatirizált, kipellengérezett magatartás- és gondolkodásformák elavultak, az odamondogatás bizsergető izgalma elszállt. Egészen más, sokkal mélyebb, sokkal áttételesebben artikulálható értékválságok, orientációs zavarok szaggatják a mai magyar társadalmat: s ezek felmutatását színpadon még nemigen kísérelték meg.

Miért kell hát emberek sokaságának azt nézniük, ráadásul zömében ott, ahol kissé lassabban forog amúgy is az idő kereke, a jó változtatások is nehézkesebben érnek el, hogy nálunk a legnagyobb baj a parvenüség, a munkáskáder igazgatók hatalmi tébolya s a minisztériumi illetékesek merev dogmatizmusa. Tudni való: az ilyen vezetők legtöbbje nyugdíjban van már, s mohó szociológusok faggatják őket. Nyaraló-ja, nyugati kocsija középkáder értelmiségieken és régi nyugdíjasokon kívül nagyon sokaknak lehet, s egy frankfurti kiutazásért hazudni, meghasonlani, csalni: egyszerűen nevetséges. Mindezeket főleg a *Hongkongi paróka* tartalmának alapján mondtuk el, hiszen ebben még a cím is csak történelmi értékű, s a darabba írt mondattal kell megmagyaráz-ni, hogy a mai tizenévesek is értsék, miről van szó. (Ez igen fontos, hiszen a Józsefvárosi Színház közönségének jelentős része ebből a korcsoportból verbuválódik, feltehetően a közönségszervezői közreműködés okán.)

A hongkongi paróka ugyanis a hetvenes évek elején a lehetőségek plafonját jelentő szimbólum: a nyugati utak zsák*mánya*. Nem is lelni hirtelen mostani megfelelőjét: egy képmagnó vagy egy személyi számítógép azért nincs vele egy súlycsoportban. Talán a walkman (a fülhallgatós zsebmagnó) lehetne ilyen szezonális, apróbb divatcikk, melynek most még van itt némi ázsiója.

A darabban Cardin-ruha helyettesíti a parókát. Nem rossz, de akkor mindent ehhez kellett volna igazítani: a lakás- vagy hivatalbelsőtől kezdve a fő-hős mentalitásáig. A Sas Bénik inkompetenciájába itt már meg lehet bukni Felkészültebb, simább modorú és jól fésültebb szakemberek vették át a terepet, akik apjuk kitüntetése helyett inkább tudományos diákköri dolgozataikkal dicsekednek. (De hát ez sem mindig így van, s végül is ez sem Kánaán, no de színikritikát írunk.) A darab korabeli szenzációja, a „kinn is, benn is" játszó, narrátorkodva díszletet mozgató két munkás szövege képtelen a Cardinruha naprakészségére. Halvány „géemkázás" van, de egyszerűen már nem tudják súlyban, morálban a Sas Béniket kiröppentő s vele ellentétbe kerülő osztály etikai erejét érzékeltetni.

Az előadás még mindig megáll, bár a közönség már sokkal kevésbé hálás, ritkábban nevet. De hogy még nevet egyáltalán, az a mély „bevésődés", másrészt Szakonyi dramaturgiai-színműírói rutinja miatt van. Jó a szereplők alaptónusa, s a komédiai háromszög is mindig, mindenütt eladható. A rendező, Meczner János jó tempóérzékkel, felpörgetve rendezte meg a darabot. Nem döntött viszont, s nem is dönthetett a csak hézagosan módosított szöveg ellenében a kiáltó anakronizmusok sorsáról. Tóth Titusz Sas Béni szerepében nem „béna sas", hanem szánalmas, esetlő-botló, ócska kis karrierista, akit inkább szánunk, de igazából nem haragszunk rá. Temperamentumos a két vetélkedő asszony, Mihók Éva és Illyés Mária. A két munkás rezonőri szerepében csak zavarodottan téblából Szakál Zoltán és Holl János. Még így is képesek néha őszinte, tiszta pillanatokat teremteni.

Remek karakterfigura, visszafelé is érvényes jellemrajz viszont a „nagy főnök" szerepében Valkay Pál, és nőmozgalmi hitveséről kacagtató portrét ad Kóti Kati.

Érdekes módon a majd tíz évvel idősebb darabon fogott kevésbé az idő vas-foga. Gyárfás Miklós *Egérútja* - talán mert a maga idejében sem volt fogcsikorgató szándékú nagy tetemrehívás - nézhetőbb, kellemesen avíttas ízekkel szórakoztató. A minap egy interjúban Gyárfás visszautasította ezt a darabját, utálja, gyűlöli, nem bírja látni. Már ez is elgondolkodtathatta volna a színház vezetőségét, mikor műsorra tűzte, előzetesen nyilván beszéltek az íróval. Ami 1965-ben a darab újdonságát jelentette: az, hogy a „nagy ember" gépkocsivezetője, aki adorálja Bodonyi elvtársat, és otthon is csak a szocialista erkölcs őre-ként viselkedik, hogyan kap néhány fricskát Bodonyi elvtársastul és szocialista erkölcsöstül együtt. Nos, mára en-

nek - a nemes és alázatos gépkocsivezető figurája irrealitásának okán -se aktualitása, se humora nincs, van azonban a darabnak kedves, finom, nézhető vonulata is: szerelem, az élemedett kor tavasza, azaz a derék gépkocsi-vezető belehabarodása egy fruskába, és ezáltal emberibbé válása. Nagy kár, hogy ez az előadás sem vállalja fel a saját korát, s azt sem engedi, hogy a hatvanas évek kifigurázásának módját figurázza ki. A fakó és semmitmondó díszlet óvatosan kerüli, hogy bármire is utaljon, a ruhák viszont egyértelműen mostaniak. A szereplők életkorának pedig - ha nyolcvanas éveket mutat a darab - jóval előrehaladottabbnak kel-lene lennie. S ha szombathelyi is egy leányzó, ez még nem indokolja, hogy harminc év előtti fényképezőgép lógjon a nyakában. Azt is igen nehéz elképzelni, hogy egy intelligens, olvasott, érdeklődő teremtés, főiskolai hallgató hogy nem gondolt korábban már arra, hogy országa fővárosát felkeresse. A szöveg, a szituációk és a környezet szelíd anarchiáját a vidám, természetes, kedvvel. végzett színészi munka időn-ként képes feledtetni.

Egyértelműen dicsérhető Gyürki István Orbók szerepében. Érezhető, hogy iti igazi, formátumos színész van a szín-padon, oda kell rá figyelni. Életformát, gondolkodásmódot tud a legapróbb hét-köznapi helyzetekbe átültetni, ugyanakkor egészen finoman jelzi a távolságot a mára már nem létezővé vált figurától. Egy ilyen ember feleségét kissé tenyeres-talpasabbnak s kevésbé neurotikusnak vélhetnénk, Dózsa Erzsébet alakításában Orbókné modernebb jelenség, mint azt férje dogmatikus elvei alapján elvárhatnók. Kedvesen fontoskodó (és kitűnő beszédtechnikájú!) Réti Szilvia, a változásokat hozó „szocialista tündér".

A viharos múltú, sokat tapasztalt szomszéd hölgy szerepében kedvesen és mértéktartóan komédiázik Szlonka Mária. A fentebb már bőségesen felsorolt gátló tényezők miatt viszont képtelen hitelesen megszólalni „mai fiatalként" Kőhalmi Attila és Bökönyi Laura.

Beke Sándor rendezése különösebb invenciózusságról nem árulkodott, hagyta, hogy mindenki boldoguljon a maga eszköztárával. Itt .Pesten - mivel ezeket a művészeket, sajnos, ritkán láthatjuk - ők így is újdonságot jelentenek. Anakronizmus ide, szerzői fanyalgás oda, az *Egérút* még mindig nézhető darab, ki-

Incze Ildikó és **Garay Róbert** Lengyel Menyhért: Róza néni című) vígjátékában (Józsefvárosi Színház)

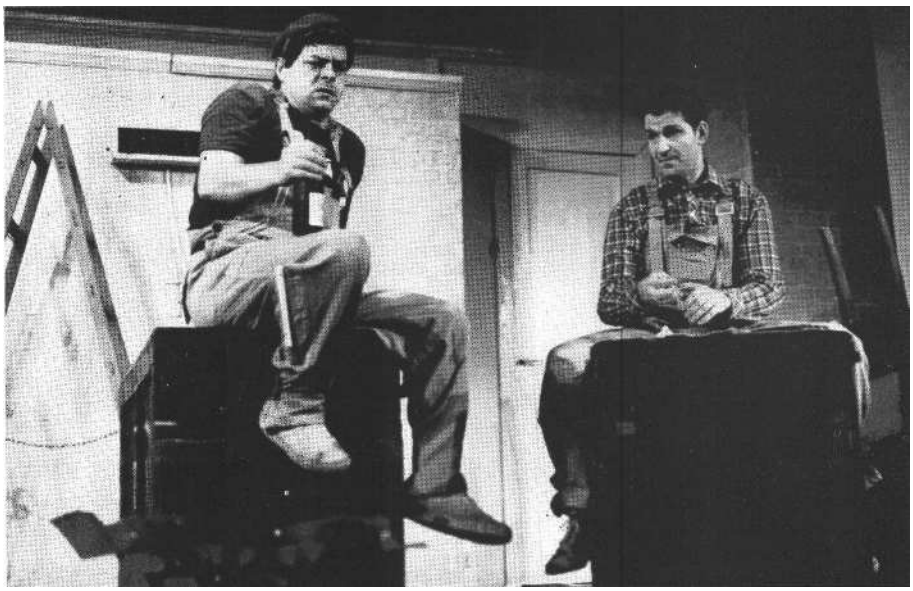
hagyhatatlan állomása a magyar közelmúlt színpadtörténetének A szöveg és a környezetrajz precízebb egymásrahangolásával mai sikere sem lett volna méltatlan a múltjához.

Bár a Józsefvárosi közönsége híresen hálás és lelkendező, decibelekben mérhető a különbség a fenti két felemás repríz és a feledésből kimentett *Róza néni* fogadtatása között. Pedig a *Róza néni* semmi különös: egy jól megcsinált, kedves kis darab, de olyan termékeny talajról nőtt ki, mely Szép Ernő, Szomory Dezső, Füst Milán, a magyar kabaré és a hírlapi briliáns tárcák humuszával volt kezelve. Csak egy anekdotányi cselekményt akar elmondani, de azt el is mondja elegánsan, egy felesleges *szó* nélkül, s ráadásul úgy, hogy ott van benne a szegényszagú Józsefvárosból csak színészné vagy kitartott nő útjára lépni képes lány szomorúsága, a dandyk léhasága, az újgazdagok parvenüsége és valami édes, fájdalmas, megbocsátó szeretete mindennek. A megesett leány felkínálása, majd féltékeny visszavétele megtetéződik a csecsemő létezésével. S a valódi szerelem útjából ezt a kis akadályt ki más, mint a Józsefváros bérkaszárnyáiból már vad vidéknek tűnő Rákosszentmihályról érkező dajka, Róza néni háríthatja el, a gazdag kérő gyermekének tüntetve fel a leányzó gyermekét. Hisz ez a *Máli né-ni!* Majdnem.: csak nem annyira diabolikusan körmönfont, és nyelvileg sem annyira „megcsinált", mint az.

Konter László ízléses rendezése nagyon helyesen kissé abszurd árnyalatokat kevert a játékba. Ezt szinte valamennyi szereplő kiválóan érzékeltette, de úgy, hogy az érzelmeknek is hagytak teret. A mártírkodó özvegy édesanya Lestyán Katalin alakításában villantott fel legtöbbet ebből.

Elgondolkoztató, miért lehet hitelesebben „régi fiatalt" játszani, mint mait: a darab már. két törvénytelen gyermek apa- illetve anyaságán túllevő szerelmes-párja képes elhitetni, hogy van igazi sze-

Szakonyi Károly: Hongkongi paróka (Józsefvárosi Színház). Holl János és Szakál Zoltán (Keleti Éva felvételei)



relem ebben a fülledt erkölcsű világban is. Ezt Incze Ildikó tiszta, őszinte szép leányalakjának és Garay Róbert rend-kívül gondosan kimunkált, üdítőn pontos és teljes jellemrajzot adó szerepformálásának köszönhetjük. Szorongás, ön-érzet, félelem, ragaszkodás időnként megrendítő keverékét villantja fel.

Abszolút főszerep, és talán Lengyel Menyhért képzeletében is így jelent meg Róza néni, Sándor Jolán megformálásában. Ez a Róza néni valóságos és remek ember; ugyanakkor egy percig sem marad adósunk a figura komikus árny-oldalainak megmutatásával sem: mohó, kíváncsi, hazudozó. Szeretne naccságáskodni, urizálni egy kicsit, de hát ő eddig csak a dajkaságba adott gyerekek és a baromfiudvar adta teendők szűk körében csillogtathatta nagy kombinátorságát. Igazi működési terepe lett a szerető szívek összeboronálása s a zord atya meglágyítása a jól alkalmaz-ható „rákosszentmihályi" módszerekkel.

Sándor Jolán remekel. Nincs egy ha-zug, kikacsintó, hatásvadász gesztusa, egyszerűen tudja, meddig nyomulhat előre szeretnivaló személyiségével Róza néni figurájában. Színpadi jelenségként is üdítően friss, annyi ismerős manír után szemgyönyörködtető valakit másképp, más eszközökkel játszani látni. Ez a megállapítás egyébként több, az utazó társulatban játszó művészre is vonatkozik. Az ő erőtartalékaikban, mozgósítható képességeikben gondolkodva lehet tartalmas műsorpolitikát kiépíteni.

Szakonyi Károly: Hongkongi paróka (Józsefvárosi Színház)

Rendező: Meczner János. *A rendező munkatársa:* Müller Mária. *Díszlet:* Székely László m. v. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne.

Szereplők: Tóth Titusz, Mihók Éva, Illyés Mária, Szakál Zoltán, Holl János, Dávid Sándor, Valkay Pál, Kóti Kati, Horváth Ferenc, Déry Mária, Tóth Kinga, Karácsonyi Violetta.

Gyárfás Miklós: Egérút

Rendező: Beke Sándor. *Díszlet-jelmez:* Benedek *Mária. Segédrendező:* Csikós Ilona.

Szereplők: Gyürki István, Dózsa Erzsébet, Kőhalmi Attila, Réti Szilvia, Szlonka Mária, Bökönyi Laura.

Lengyel Menyhért: Róza néni

Rendező: Konter László. *A rendező munkatársa:* Farkas Mária. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa m. *v.*

Szereplők: Lestyán Katalin, Incze Ildikó, Faragó József, Garay Róbert, Komlós Róbert, Sándor Jolán, Poór Mária, Molnár Miklós, Lázár Sándor, Mátyus Emmi, Zalavári Béla.

CSERJE ZSUZSA

Fojtott indulatok

Szoljonij: Balkay Géza

Enyhén félrehajtott fejjel ül, mereven, zárkózottan és idegenül. Mint a kisvárosban állomásozó katonatisztek egyike, mindennapos vendég a Prozorov-házban. Feszült tartása már kezdetben különös jellemet mutat. Bármily szerényen húzódik is hátra, észrevesszük. Furcsa ember lehet, bizonyára gátlásos, hisz nem tud mit kezdeni magával, a testével, a végtagjaival. Zavartan szorongatja egyik kezével a másikat. Úgy tűnik, kívülállónak érzi magát ebben a társaságban. S egyre többször észleljük, milyen gyakran tapogatja a kezét. Még a körmeit is megszámolja, nézegeti, ami-kor magányosan a szoba távollévő sarkában húzódik meg. Mitől ilyen zavart, mitől különc ez az ember? A furcsa feszültség percre sem enged ki.

Lenyalt haj, kis bajusz, hamuszürke arc, szűkülő szemek. Ez az ember mohón vágyik arra, hogy észrevegyék, hogy rá figyeljenek. S talán arra is, hogy fontos lehessen valakinek. Ám még nem tudjuk, milyen érzelmeket rejt ez a félszegen félretartott fej, miért ezek a keserűen rosszindulatú pillantások, mellyel a Prozorov család életét figyeli. S egyszer csak azt látjuk - ami-kor senki sem figyel rá -, hogy elő-vesz valami dobozkát, valami tartót vagy a jó ég tudja mit, amiben valami szer lehet izzadság ellen. És bekeni vele izzadó tenyerét. (Ez a Csehov instrukciójában szereplő illatszeres tar-tó itt módosult funkciót nyer.)

„Rémes, szörnyű ember" - mondják róla, hiszen ahányszor megszólal, mindig valami undokságot mond, valami sértőt. Balkay Szoljonija érezteti: éppen csak megtűrik itt, mint Tuzenhach báró barátját, jelenlétét megszokták, el-viselik. Érthető ez, mitől is szeretnék, Balkaynak a szótlansága is nagyképű, félreállásával is irritálja a többieket. Tüsténkedik, segíteni akar Olgának egy virágcserép elhelyezésében, de mozdulataiban annyi fölösleges, túlbuzgó alázat van, hogy szinte zavaró. Minden visszájára fordul. Állandóan érzi a felé áradó ellenszenvet, s ez gátlásainak mindig megújuló forrása. Ha megszólal, szinte mindig botránkozást kelt. Igy aztán már nem is igen próbálja meg-szerettetni magát, hanem inkább meg-botránkoztató rosszindulatával, keserű megjegyzéseivel hívja fel magára a figyelmet.

Féltékenyen figyeli a többieket. Versinyin megérkezése újabb kudarcok forrása számára. Mindenki a jövevényre figyel. Lesi az alkalmat, mikor mutatják be, vagy ő mikor mutatkozhat be. Ám a pillanatot elvéti, lekési, beleszól-nak mozdulatába. Ekkor idegesen hátrál, letép egy levelet a mögötte lévő páfrányból, és azt gyűrögeti ingerülten. Nem bír nyugodtan meglenni. Két lábán előre-hátra himbál. Figyel. A Versinyinnel való kapcsolat lehetet-lensége újabb kudarcélmény, mit tehet hát? Láthatjuk: mélységesen irritálja, hogy az ütegparancsnok szavain milyen figyelmes áhítattal csügg a három nő-vér.

„Csip-csip-csip" - vijjogja gúnyosan báró barátja megszólalására is. Es szája sarkában ott a már ismert lekezelő fintor. S egyszer csak észrevesszük, milyen különös érdeklődéssel nézi Irinát. S ahogy tekintetével csügg a lányon, még a homloka is verejtékezni kezd. S már értjük, mik ezek a rettenetes „csipcsip"-ek, mi ez a báró felé irányuló gúnyözön. Zavarba akarja hozni, le akarja járatni a jámbor fiút, hiszen ugyanazt a lányt szeretik. Mikor Lermontovtól citál sokatmondón és rejtélyesen, a teátrális idézetben már ben-ne rejlik valami fenyegetés.

Balkay Szoljonija már a dráma kezdetekor telve van keserűséggel, s ahogy a lassan csordogáló események követik egymást, keserűsége csak növekszik. Most már kötekedik. „Miből készítették ezt a pompás likőrt?" - kérdi Versinyin. „Svábbogárból" - szólal meg Szoljonij olyan dermesztő hangon, hogy sikerült újra megbotránkozást keltenie, s ez láthatóan kaján elégtétellel tölti el.

A teázgatásnál annyi kockacukrot vesz magához titokban, hogy a többiek ne találjanak, ha keresik. Azután Irina megjegyzi: „Szoljonij megette." Ám mi látjuk, kiköp egy darabot, és suttyomban a virágtartóba dobja. A szájában tartotta mostanáig. Undorító!

„Miért ül maga mindig egyedül?" - kérdi a báró, s ő a „csakazértis" dacával fordítja meg a széket, s már háttal van a kérdezőnek. És hallgat. Majd ritka pillanat következik. Szoljonij

őszinte. Vallomása, amelyben gátlásairól beszél, visszamenőleg hitelesíti egész addigi viselkedését. Úgy tud vitatkozni jelentéktelen dolgokról, mintha élet-halál kérdéseiről lenne szó. A felesleges energiák levezetésének nyílt tere ez, olyan embernek való, aki már csak véres ütközetben tudná kiélni és kiölni magából. fájó és rettenetes indulatait. A társaság nemsokára szétszéled, elmarad a kellemesnek ígérkező, szórakoztató este. Szoljonij-Balkay kissé megkésve jön elő a szobából, ahová iménti sértettségében távozott. És egyedül talál-ja Irinát. Egész testében remeg, érzi, el-jött az ő ideje. Itt a visszahozhatatlan lehetőség, most vallani fog a lánynak. Egész testében reszket az izgalomtól, odatámolyog a zongorához, és szíverősítőnek felhajt egy csésze teát. Majdnem rosszul van. A mozdulat, ahogy odaugrik a lányhoz, szinte groteszk. Nyakába csókol, majd lihegve omlik a lány lábai elé, de heves szerelmi vallomása inkább ijesztő, mint vonzó. Elönti a forró vágy, amelyet oly sokáig magába fojtott, és öleli, csókolja Irinát, aki menekülni próbál. De Szoljonij nem eresz-ti, úgy fogja át a. lábát, mint egy kapocs, egy szoros bilincs. Ez a heves érzelemhullám a lány számára taszító, már-már undort keltő. A színész a szélsőséges érzelmeket majdnem az aberráltságig fokozza, úgy, hogy szinte mélyen megsajnáljuk. A végletes szerelmi vallomás széles vigyorrá válik, amikor váratlanul bejön Natasa. Rögtöni védekezés ez a rajtakapás ellen, de leginkább saját kitárulkozásának visszavonása.

Balkay szinte emberfeletti Indulatokat képes előbányászni Szoljonijból, az elfojtott érzelmek rettenetes tüzét, amely nem éget, de öl. Az a szenvedély ez, amely végűl csak a gyilkosságban nyerheti el kielégülését. „Nem tűrök el vetélytársat" - sistergi, és
végzet szele csapja. meg a nézőt.

A többi már a színfalak mögött játszódik le. Amikor utoljára látjuk, keménynek és katonásnak, elszántnak és kegyetlennek, már tudjuk, a tragédia bekövetkezik. S valóban, a lermontovi párbajhős megöli ellenfelét, a bárót. Csak az ölés adhatott megnyugvást ennek az embernek. Egy önsorsrontó élet másokat is tragédiába sodró indulatai nyernek itt kielégülést, ha nem is boldogságban, de legalább a vetélytárs megsemmisítésében.

Szoljonij még sohasem volt ilyen rettenetes, mégis emberi. Csehov szülötte most Balkay Géza megformálásában válik véresen igazzá.

Kuligin: Vajda László

„Boldog vagyok, boldog vagyok" - talán ez lehetne a kulcsmondata Vajda László alakításának. Hányféleképpen is
tudja elmondani ezt az egyetlen mondatot? Ezt az egyszerűnek látszó érzelmi közlést! Eleinte a Kosztolányi nevezte „szegény, klasszikus szarvasmarha." önelégült valódi boldogságával, majd a felkavart lelkű gyanakvó álboldogságával, majd úgy, hogy önmaga ellentétét jelenti, és feneketlen boldogtalanság árad belőle, végül a sebzett önérzet visszanyert nyugalmával.

Kuligin, Mása férje egy jól öltözött, vidéki kispolgár benyomását kelti, amikor megjelenik. Pofaszakáll, bajusz. kefefrizura. Csokornyakkendőjével, aranyláncon függő zsebórájával a joviális gimnáziumi tanár, a szabályos és elégedett ember mintapéldánya. Ez a Kuligin minden lehetne inkább, mintsem a szertelen, érzékeny, szép es fiatal Mása valódi társa. Igaz, jóságos, mégis ez a jóság őrölte fel az évek óta vele élő asszony idegeit. *Mert* Kuligin a női lélek iránt nemigen fogékony. Az asszony érezhet bármit, ő boldog és elégedett. Érkezésekor ennek rögtön tanú-jelét adja. Leül, vagy inkább kényelembe helyezi magát, felteszi a lábát a kanapéra, rágyújt egy jó szivarra, és huncut csillogással szemében egy puszit ad Másának. De nem elégszik meg az üdvözlésnek ezzel a. természetes formájával. Könnyed, mégis émelyítő mozdulattal húzza a könyvébe mélyedő Mása fülcimpáját. A mozdulat inkább gusztustalan, mint érzéki. S szinte fizikailag érezzük, mennyire taszíthatja ez a mozdulat az ifjú feleséget. Vajda-Kuligin arcáról pillanatra sem hervad le az elégedett tulajdonosi vigyor. Lényéből árad az egzisztenciális biztonság, a pozíció, a kiharcolt kispolgári jólét nyugalma. Mindenkit kedvel ez a Ku-

Balkay Géza mint Szoljonij (Bán Jánossal)

Vajda László mint Kuligin (Básti Julival) (Iklády László felvételei)

ligin. Különösen Mása testvéreit. Jól érzi magát a Prozorov-házban. Meg van elégedve mindennel, főleg saját magával. El van telve azzal a könyvecskével is, amelyet immár másodszor ajándékoz Irinának, sugárzó büszkeséggel. S mikor ez kiderül, még csak nem is szégyelli magát. Feltalálja magát, és hervadhatatlan mosolyával máris Versinyinnek ajándékozza a könyvet.

Amikor Mása egy költői részletet idézget, s azt mondja: „Reggel óta valósággal gyötör ez a vers" - Kuligin-Vajda szemében először csillan meg a gyanakvás. Zavart bizonytalanságot sejtető tartása érezteti : talán nem olyan hiszékeny és naiv ez a nagydarab ember. Mintha tudná: Mását ezek a romantikus olvasmányok eltávolítják tőle. Azután sokáig nem látjuk. Amikor a második felvonásban megjelenik, a tár-saság már szétszéledt, Natasa akaratára. Versinyinnel érkezik, és a feleségét keresi. Vajda tétovasága érezteti: Kuli-gin megneszelt valamit abból a kapcsolatból, amely felesége és Versinyin között szövődik. Nem is figyel igazán senkire. Olga fejfájásról panaszkodik, és fáradtan ráteszi kezét a mellette ülő Kuligin lábára. Mintha az ő férje len-ne. Ám a már gyanakvó férfi oda sem figyelve megpaskolja Olga kezét és el-tolja. Egyetlen dolog érdekli csupán: hol van Mása? Érzi, mostantól állandóan mellette kellene lennie, őriznie kellene, nehogy történjen valami.

A harmadik felvonásban izgatottan érkezik, és nemcsak a szövegből: „Hol van Mása?", hanem Vajda Kuliginjának vibráló tekintetéből is érezzük: nem a várost pusztító tűzvész izgatja, sokkal inkább mardosó féltékenysége. Erre utal a furcsa hangon odavetett mondat is Olgának: „Ha nem lenne Mása, akkor téged vettelek volna el." - Hang-súlya, mozdulatai sejtetni tudják, hogy Olga bizonyára jobb feleség lett volna, nem csalná meg, még lélekben sem. El-bújik a sarokban, amikor a részeg doktor megjön. A szekrény mögül előbújva már leplezetlen gyűlölettel nézi Versinyint, majd felökleli a szemével. Mindent lát, és mindent tud, mégis úgy be-szél, mintha mi sem történt volna. Szavai megint a boldogságról szólnak, de tekintete már elárulja nagy belső vívódását. Mereven áll az ajtóban és vár. Másáját várja. Különös, előrehajló tartásában indulati fojtottság. Mint egy kitörni készülő vad. Legszívesebben nekirohanna Versinyinnek, de nem tehet semmit. Mása megérkezik, tudomást sem véve férjéről, leveti magát egy hintaszékbe, és behunyt szemmel hintázza, andalítja magát. Egész lelkét szerelme foglalja el. A Versinyin és az asszony között vibráló áramkör érezhetőn ott remeg a levegőben, és ezt el kell viselnie a férjnek. Hiába őrködött Mása felett, nem tudta megtartani. Feszesen melléül, át szeretné fogni a vállát, ám ez most lehetetlen. A mozdulat megdermed, és csak Mása háta mögött a kezét teszi fel valahová, valami lehetetlen helyre. Egy vadállat zord tekintetével ül, teljesen kifacsart testtel. Mintha keresztre feszítenék. Ez a mozdulat groteszk tragikumot áraszt. Kivárja, amíg ellenfele, Versinyin távozik, veszi a kabátját ő is, de szeretné, ha Mása vele menne. Ám az asszony le-fekszik az ágyra, maradni akar. Nehezen nyugszik bele, hogy itt kell hagynia, s megint bizonygatja (kinek is?), hogy Mása milyen nagyszerű asszony, s hogy ő mennyire szereti. „Boldog vagyok" - mondja újra keményen, ridegen, szinte gúnyosan. Ez az ember még boldogtalanságában is ezt hajtogatja, Mása elhúzódik tőle, Kuligin-Vajda erőszakosan rátérdel az ágyra, és vadul maga felé fordítja, szinte rángatja a vonakodó asszony testét, s bár az viszolyogva húzódik el tőle, ő rámászik, mint egy szatír, megcsókolja, szinte magáévá teszi. ő itt a férj, joga van mindehhez. Volt és leendő, erőszakos szeretkezések rettenete érződik ebből a villanásnyi jelenetből.

Hamarosan újra visszatér, belép, mint kényúr, és újra keresi nőjét, aki közben eltávozott. Vészterhes a hang, a féltékenység kínja még nem hagyta el. Majd másodszor is megjelenik, riadt és űzött, nem tud megnyugodni.

A negyedik felvonásban mintha kicserélték volna. Bajuszát leborotváltatta, csupasz arccal, ragyogva jelenik meg, karba tett kézzel, régi, önelégült mosolyával. Már tudja, a katonák elutaznak, s a felbomlott világrend nemsokára helyreáll. Újra felszabadult, széles vigyorával és kisszerű adomákkal traktál-ja környezetét. Elégedett. Leterpeszkedik egy padra, ceruzát hegyez. Hosszan elszöszmötöl a ceruza hegyével, nem érdekli semmi és senki, csak még meg-ússza a búcsúzást, aztán újra ő az úr. Ám Mása és Versinyin búcsúja túl tragikusra sikeredett, nem gondolta, hogy látnia kell asszonyát, amint egy másik férfiért zokog. S bár még munkál ben-ne a gyűlölet, láttatja, hogy szereti az asszonyt, s ezért akar újra jóságos és kegyes lenni. Lehengerlő elnézéssel vigasztalja Mását, felvesz egy álarcot, meg akarja nevettetni. Már nyeregben van. Tudja, hogy nemsokára minden helyreáll, s ő újra boldog lesz. Előre élvezi a jövőt, s újra bizonygatja: „Boldog vagyok." S talán hisz is ebben, mi azonban egyre kevésbé.

Vajda Kuliginja lelke mélyén ugyan-úgy az igazi életre, az igazi boldogság-ra vágyik, mint a nővérek. De meg-ideologizált álboldogságával mégis a rettenetet idézi.

négyszemközt

SZEPESI DÓRA

Státusváltás

Beszélgetés Katona Imrével

Az Universitas Együttes az elmúlt csaknem negyedszázad alatt a magyar színházi változások egyik elindítója, erjesztője, továbbfolytatója volt. Működésének első tíz évében - néhány más egyetemi és amatőrszínházi csoport-hoz hasonlóan - műsorpolitikájában és stílusában gyökeresen újat hozott a magyar színházi életbe. Klasszikus és modern drámák ősbemutatói nak sora jelzi, hogy olyan drámairodalmi korokra és szerzőkre hívta fel az együttes a fi gyelmet, amelyek hiányoztak az akkori hivatásos színházi életből, s akár Shakespeare vagy Aiszkhülosz, akár Genet, Borchert vagy Brecht, akár Csokonai vagy Pilinszky János darabját mutatták be, minden előadásuk sajátos, a művek világából és a kísérletező szín-házi attitűdből egyaránt következő forma- és stílusvilágban szólalt meg.

A hetvenes évek első felében hosszan elhúzódó válságot élt át az együttes, a társulat kicserélődött, az addigi sikerek kovácsai különböző okok miatt el-távoztak az együttes éléről. A folyamatosságot mindenekelőtt Katona Imre színész-dramaturg-rendező képviselte, ő alakította ki azt a társulatot, amely a megváltozott körülmények között kereste a helyét a magyar színházi élet-ben.

1977-ben döntő változás következett be az együttes életében, ugyanis lehetősége nyílt arra, hogy a Gyulai Vár-színház műsorához kapcsolódva évente egy-egy produkciót hivatásos színházi körülmények között hozzon létre. Ennek a munkának a során született meg Kosztolányi Dezső: A *Szörny*. Madách Imre: *A civilizátor*. Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*, Teleki László: *Kegyenc*, Voltaire-Dugonics András: *Zadig*, a *Koffer* című utcaszínházi produkció, E. T. A. Hoffmann: *Cinóber, a Misztérium a szent születésről* és Benedek Elek: *Többsincs királyfi* című előadásuk. A gyulai produkciókat természetesen Budapesten is játszották az Egyetemi Színpadon és az Eötvös klubbeli játszóhelyükön, illetve e produkciók mellett újakat is létrehoztak. mint például Jose T r i a n a *A gyilkosok éjszakáját*, Michel de Ghelderode: *Escorialját*, Pilinszky János *Élőképekjét*, Tor Age Bringsvaerd: A *hatalmas színrabló* című meséjét vagy Picasso *A telibe viszonzott vágyakozását*.

1983-ban újabb változás jött létre az együttes státusában, a régebbi tagok Gropius Társulat néven hivatásos kísérleti színházi csoportot alakítottak - változatlanul az Egyetemi Színpaddal és a Gyulai Várszínházzal együttműködve. S most, 1986. január elsejétől kezdve ténylegesen hivatásossá vált a csoport, a Gropius Társulat a Rock Színház tagozataként működik tovább.

Ebben a társulat életére nézve sors-fordító pillanatban beszélgetünk Katona Imrével az elmúlt *néhány év pro*dukcióiról, az együttes törekvéseiről *s* terveiről.

– Az *Universitas Együ*ttes *korábban rendszeresen vendégszerepelt külföldön. Fesztiválokon vett részt, és számos értékes díjat kapott Az utóbbi időben folytatódott-e a régi „hagyomány", volt-e a társulat külföldön?*

– Az elmúlt néhány évben változatlanul számon tartották a társulatot kül-földön, sőt talán azt is mondhatnám. hogy ott jobban értékelték munkánkat, mint idehaza. Ezt *nem* méltatlankodva *mondom*, hiszen a közönség itt is érdeklődéssel fogadta előadásainkat, de az *tény*, hogy a szakmai figyelem nem volt olyan élénk, mint a régebbi idők-ben. Hogy a konkrét kérdésre válaszol-jak, az együttes járt Palermóban, Bern-ben, Lyonban, Helsinkiben, L'Aquilában, Caenben, Sitgesben, Belgrádban és Nantes-ban. 1981-ben például mi voltunk az egyetlen amatőrnek nevezett társulat a sitgesi fesztiválon, ahol a *Zadig, avagy a végzet* című Voltaire-művel mi nyertük a legjobb színrevitelért járó Cau Furat-díjat, és igen jó kritikákat kaptunk. Az ottani szereplés eredményeként hívtak meg bennünket két évvel később a nantes-i kísérleti *színházi* fesztiválra, ahová azóta rend-*szeresen* visszajárunk. *A Koffer* című produkció egyes részleteit a francia televízió is felvette. A *telibe viszonzott vágyakozás* című előadást már teljes terjedelmében rögzítették, s tavaly augusztusban sugározta a jugoszláv televízió. Itthon televíziós felvételünk még nem volt.

Hogyan fogadta a külföldi közönség a rendhagyó Koffer-előadást?

- A mostani fesztiválok hűvösebbek, mértéktartóbbak, mint a régebbiek, a nyolc-tíz évvel ezelőttiek. Nekünk azonban szerencsénk volt, mert mindig „elevenben" az utcán játszottunk. A járókelőkből alakuló közönség számára is érthető, asszociációs játék, amelyben rengeteg a tánc, a kondícióban tartott improvizációs elem, tréfák, amelyek mindenki számára érthetők. A cím valami köztes helyzetet, átmenetiséget jelez, és ez esetben a színház is a szereplők kofferjaiból kerül elő. Ami a szöveget illeti, az alig *több*, mint tíz gépelt oldal. Ezt az előadást külföldön részben angolul, részben franciául jatsszuk.

*- Tavaly nagy meglepetést keltett hogy egy olyan művet mutattak be. amelyrő*l *jóformán senki sem tudott. Hogyan akadtak rá Picasso művére?*

– Picasso mindössze két darabot írt: a Négy *kislányt* - ami még nincs is lefordítva - és *A telibe viszonzott vág*yakozást, amelyet Tamkó Sirató Károly ültetett át magyarra. A darabot már régebben ismertem Tamkó Sirató Károllyal való kapcsolatom révén, de műfordításkötetében is olvasható.

- Mikor írta ezt a darabot Picasso?

– 1947 telén, négy nap alatt, a német megszállás idején. A darab azt a kérdést veti fel, hogy ilyen körülmények között miféle lehetőségei vannak az embernek, a művésznek. Látlelet arról a fajta emberről, aki nem politikai lény, pontosabban egy helyzetről, amelyben az embert kirekesztik a politikából, és „magáncsőcselékké" degradálják. Ilyen értelemben nagyon is politikai dráma ez. A *cím* ironikus, mert a darab mindenről szól, csak arról nem, hogy az emberi vágyak beteljesülhetnek.

– *Milyen stílusban irt a festő?*

- A darab a kuriózumon túl valódi érték, a szürrealizmus erőteljes irodalmi megvalósulása. Párhuzamba hozható Pilinszky lírai szürrealista dramolettjeivel, de Picasso látásmódja merőben drámai. *A telibe viszonzott vágyakozás* automatikus szöveg hat felvonásban, alig negyvenöt percben. Majdnem úgy jöhetett *létre*, mint egy automatavers, látszólag logika nélkül. Itt a hagyományos elemzésnek nincsenek *kilátásai*, mert nem állnak készséges rendbe a formai elemek, és csaponganak az asszociációk. A. dolgok úgy rendeződnek, ahogy az ember álmodik. A darab le-hetséges elemzése az álomfejtéshez ha-sonlítható.

– *Nálunk a színházi szürrealizmusra nem nagyon van példa .*

– A hazai színházi és irodalmi gyakorlatban mindenképp furcsa ez a mű. Azért adtunk ki az előadásunkhoz egy nagyon alapos, dokumentumokkal el-látott műsorfüzetet.

– A szöveg *lorcai, festőin költői.. .*

– Nem véletlen, köze van Lorcához. De még inkább Buńuelhez: azonos a kulturális háttér, közös a szenvedély, a lázas szürrealista látásmód. Egyébként azt hiszem, én is Lorcán át jutottam el Picassóig, ugyanis az Universitas Együttesben először éppen egy Lorca-darabot rendeztem, 1976-ban a *Don Perlimplint.*

– *Az elmúlt nyáron Gyulán egy misztériumjátékot mutattak be, amely a Picasso-darabbal együtt sokáig a társulat műsorán szerepelt. Hogyan keletkezett az az előadás?*

– *A Misztérium a szent születéséről* eredeti, két-háromszáz éves erdélyi iskoladrámák, misztériumjáték-szövegek nyomán írtam. Kiindulásunk alapja a népi hagyomány, pontosabban a dramatikus népszokások néhány erdélyi dokumentuma volt. Ilyen például a „betlehemi szolgálat" vagy a „szálláskereső játék", amelyekben több száz éves misztériumszövegeket lehet felfedezni. Század eleji kiadásoknak köszönhetjük, *hogy a* csíksomlyói iskola misztérium-játékaiból néhány teljes szöveg ma is rendelkezésünkre áll. Ezek alapján -- a Fülöp Árpád által közölt négy darab szövege nyomán - jött létre az Universitas Együttes több mint tíz évvel ezelőtti *Passió magyar versekben* című előadása, melyet később a Gyulai Várszínház is felújított. E darabok plebejus szemlélete, népi ihletése revelációként hatott, s később a várszínházi *Csíksomlyói passió* is ugyanebből a forrásból merített. *A Szent születése* egy nem létező misztériumjáték rekonstrukciója. Életre hívása egy olyan műnek, amely elveszett, elkallódott *vagy* talán meg sem született, de létrejöhetett volna. Vázlatként egy 1696-ban íródott iskolai játék summáriumát használtuk fel.

– *Az előadás legalább nyolcvan százaléka zene.*

– Felfogható úgy is, mint egy népi opera. A magyar népzenei gyűjtés gazdag nyersanyagot kínált. A Magyar Népzene Tárában több száz oldalnyi dallam található a karácsonyi ünnep-körből. A próza is javarészt recitativo, a liturgikus hangzásoktól a prózai-népi recitativókig.

– *A mai európai színházi gyakorlattól eléggé távolinak tűnik ez a fajta színház*

– Gyökeresen más, ősibb. Talán elemi teátrális tulajdonságai révén - a távol-keleti színház és a commedia dell'arte kínál analógiákat. Az európai színház az intenzív teatralitást pusztította el, a naturalista és a psziciologizáló gyakorlatot juttatva érvényre. Hogy a színház egyáltalán életnedveket tudjon szívni, ahhoz az eredeti népi szövegek termékeny táptalajt biztosítanak, hiszen itt még a tizenkilencedik század előtti elemi hatások, eredeti ősi motívumok maradtak életben. A népi szín-játszás ugyanis kívül esett a kultúra intézményes gyakorlatán. Előadásunk - kétévi kitérő után - azt a ciklust folytatta tovább, melyet a Gyulai Várszín-házban *A civilizátor,* a *Tigris és hiéna* s a *Kegyenc* bemutatása indított el. Ismét visszanyúltunk a magyar drámai hagyományok gyökereihez.

– *Hogyan dolgoznak, hogyan jönnek létre előadásaik?*

– Teátrális színházat szeretnénk csinálni, kísérleti színházat, ami elemi látvány, izgalmas mutatvány és széles tömegekhez eljut. Tartózkodunk az élet idegen művészkedéstől. Az előadásokat folytonos tréning és kreatív kutatómunka előzi meg. Arra törekszünk, hogy színészeink mindenhez értsenek, ismerjék a színházi munka egészét, ugyan-akkor saját egyéniségük, művészetük organikusan kibontakozzék.

– *Az utóbbi években több gyerekek-nek szóló darabot is bemutattak. Miért teszik?*

– Nagyon fontosnak tartjuk, hogy azoknak is játsszunk, akiknek talán a legnagyobb szükségük van rá. Megéri a fáradságot, mert a gyerekek aktív és őszinte befogadók. Első gyerekeknek szóló előadásunk 1983 nyarán Gyulán *a Cinóber* volt, amelyet E. T. A Hoffmann *A kis Zakar, akit Cinóber-nek, neveztek* című meséje ihletett. Bohóctréfák vázlataiból, rögtönzések során alakult dialógusokból áll a darab. Abban az időben munkáinkban szinte kizárólag az improvizációt alkalmaztuk mint felkészülési módszert. Amikor aztán visszatértünk az írott művekhez, az abból adódó kötöttség valósággal megrázkódtatásnak tűnt számunkra.

A következő gyermekdarabunkat, A *hatalmas színrablót az* Egyetemi Szín-padon mutattuk be. Nem hagyományos tündérmese ez a norvég szerzőtől származó darab, hanem a társadalom lényegéről közvetít bizonyos jelzéseket. A történet egy magányos bohóc kalandjait meséli el, aki szembe-száll az ellenséggel, azzal a szörnyeteggel, aki megfosztja az embereket a szivárvány színeitől és a daltól.

– *A legújabb bemutató: Benedek Elek* Többsincs királyfi.

– Ebben az esetben klasszikus mesét játszunk. És a történetet nem úgy bontjuk ki, hogy utánozzuk a valódi világ külsőségeit, hanem egy sajátos, önálló színpadi világot hozunk létre. Már a *Színrabló* is ennek a törekvésnek adott teret. A gyerekek számára - akiket teljes értékű nézőnek tekintünk - a szín-ház alaptulajdonságait igyekszünk ki-fejezni. A játék a commedia dell'arte, a marionettszínház elemeivel frissül fel, és ismét merít a távol-keleti szín-ház eszközeiből, legalábbis ami a gesz-tusok létrejöttének koncentráltságát illeti. Pontos snittjeivel az előadás meg-valósulása a rajzfilmalkotás folyamatához áll a legközelebb. Sőt ritmusbeli partitúrája is van, mint bármelyik klasszikus keleti színjátéknak. Az akciók ritmusképletét háttérhangzások tartják össze. A játék üzenete Többsincs királyfi személyén keresztül fogalmazódik meg. Ő mint mesebeli hős, az emberi erkölcs metafórája. Benne az etikus ember jelenik meg, aki sok megpróbáltatás után a mesében eléri a célt.

- *Most mintha a társulat a valóságban is célhoz érkezett volna…*

– A helyzetünk lényegében változott meg. Jobb feltételek szerint és professzionális rendszerességgel dolgozhatunk. Ám *úgy* tűnik, ez nem a cél, ez csak a kezdet. Az elmúlt hat-nyolc év tapasztalatai és tréningmunkája egy nagyobb igényű program körvonalait bontották ki, de elmélyülni és ezt a programot megvalósítani csak ezután lesz lehetőségünk.

– *Jelenleg mi a Gropius Társulat tulajdonképpeni státusa?*

– A Grópius Társulat a Rock Szín-ház gyermekszínházi és stúdiótagozata, tehát az intézmény egységén belül ön-álló és önellátó egység. Önálló olyan értelemben, hogy tevékenységét szuverén tagozatként végzi, a számára ki-alakított koncepció jegyében. S önellátó is, amennyiben mindennapos munkáját autonóm műhelyként, külső segítség nélkül látja el.

KOLTAI TAMÁS

Beckett Beckettet rendez

Samuel Beckett változatlanul tartózkodik a nyilvánosságtól. Visszavonultan él, nem nyilatkozik, interjút sem ad. Néha rendez. Ellentétben Harold Pinterrel, aki időnként mások darabjait is szín-padra állítja, Beckett csak Beckettet rendez. Nem azért, mert úgy tartja - mint Arnold Wesker -, hogy az író egyetlen hiteles rendezője önmaga. Soha nem mondott ilyet. Nem támadott meg egyetlen rendezőt sem. Nem nyilatkozik. Időnként rendez. Könnyű neki: remekműveket.

A Beckett-drámák tökéletesen kidolgozott rendezői. szcenáriumok. Partitúrák, amelyeket „csupán" meg kell szólaltatni. A végső lényegükre redukált drámai szituációk kidolgozása pontosságot kíván. Pontatlanul nem szabad Beckettet rendezni; a szónak és a csönd-nek, a gesztusnak és a mozgásnak virtuális koreográfiája van.

A koreográfia és a mozdulatok stilizáltsága volt a legmegragadóbb számomra Beckett jó évtizeddel ezelőtti *Godot-ra* várva-rendezésében. Valóságos balettnak tetszett ez az előadás : a legtermészetesebb hétköznapi gesztusok lényegültek a szereplők játékában absztrakcióvá. Nemrégiben. Beckett újra megrendezte a darabot a San Quentin Drama Workshop társulatával, két másik művével, *A játszma* végével és a *Krapp utolsó tekercsévet* (magyarul: Az utolsó tekercs) együtt. A trilógiát a Pontedera Színházi Kísérleti és Kutató Központ Olaszországban is bemutatta, s az olasz színikritikusok 1985-ben - Strehler és Ronconi mellett -- ennek a produkciónak, a San Quentin Drama Workshop társulatának ítélték díjaik egyikét. A díjat Rick Cluchey, Krapp alakítója vette át.

Rick Cluchey civil megjelenéséből következtetve negyvenes éveinek elején jár. A darabból kiderül: Krapp hetven éves. (Ha szó szerint vesszük a szövegben említett számokat, pontosan is kiszámítható: hatvankilenc.) Cluchey azonban nem öregembert játszik. Szabatosabban: nem egy „naturális" öregembert játszik cl. Egy öregember gesztusait, mentalitását, még azt is megkockáztatom, hogy egy öregember karakterét fogalmazza stilizált mozdulatokba, amelyek mégsem hatnak báb-szerűen, mégsem lesznek egy marionett tartozékai, hanem egy emberi magatartás lényegét jelenítik meg. Újra meg-csodálható a Godot-előadásban látott becketti balettkoreográfia. Cluchey minden mozdulata egyszerre kiszámított és természetes; pontos és határozott gesztusokból áll. Semmi elaprózott részletezés - sűrített megfigyelések kristálytiszta absztrakciója annál inkább. Azt mondhatnám, nem a biológiai, ha-nem a metafizikai öregséget játssza el. Amikor szeméhez emeli a kulcscsomót, szemhéjait nem húzza össze rövidlátón, egyszerűen figyel és koncentrál. Ujjait külön-külön, szertartásos merevséggel mozgatja. Ahogy lehéjazza a banánt, minden egyes banánhéj lehúzásakor megáll egy szempillantásra, elégedetten szemléli az eredményt, csak aztán folytatja. A. héjazás tökéletesen megtervezett és kivitelezett művelet. *A héj* eldobása: gesztus. Az is, ahogy utána-néz. A meztelen banánt kecsesen maga elé tartja, leharap belőle, járkálni kezd. Előírás szerint elcsúszik a banánhéjon, ez is balettmozdulat. Megáll, vissza-fordul, lehajol, megnézi közelebbről - a lehajlás is stilizáció fölegyenesedik, és elrúgja a héjat. (Az instrukcióval ellentétben nem a zenekari árokba, hanem a fenékszínpad felé.)

Bámulatos a mozdulatok és a szünetek precizitása. Minden végrehajtott fizikai cselekvés önmaga jelzése.

A színpad közepén álló asztal fölött hosszú zsinóron lámpa függ. Pléhbúra, meztelen villanykörte. (Gothár Péter rendezéseiben láthatunk hasonlót.) Fénye csak az asztalt és közvetlen környezetét szórja be. Az asztaltól távolodva a színpad többi része félhomá- lyos vagy sötét. Az asztalon könyvek, papírdobozok és az ormótlan, ósdi magnetofon. Cluchey Krapp asztali foglalatosságait is virtuóz mozdulatfolyamatokba szervezi. Ahogy tekercsek után kutat a dobozban, ahogy véletlenül lelök egy könyvet, ahogy egy ujjal ide-oda tekeri az orsót ... „Hanggimnasztikája" ugyanilyen fegyelmezett: nyögéseit. szuszogásait, köhögési rohamait meg-tisztítja minden fiziológiai életszerűségtől. Marad a technikán átszűrt jelzés, amely furcsa módon mégsem hideg, mégsem csinált, mégsem természetellenes: egy emberhez tartozik.

Ahogy a becketti szituáció szekvenciákból áll, Cluchey Krappja is azonos mozdulatok, azonos gesztusok, azonos reagálások ismétlésével építkezik. Ezek közül a legjellegzetesebb, amikor időnként kikapcsolja a magnetofont, és a szöveg szerint a színpad homályos hátterébe megy; ilyenkor hallatszik, hogy háromszor dugót húz, majd visszatér, és újra bekapcsolja a készüléket. Cluchey minden alkalommal ugyanazt a szertartásos mozdulatsort végzi. Föláll, sarkon fordul, kicsit előregörnyed, két kezét összekulcsolva hátracsapja, majd gyors léptekkel távozik egy függönnyel jelzett takarásba. Ugyanígy jön vissza is.

A magnetofontekercsek hallgatása is rituális rend szerint zajlik. Beállítja a szalagot, halkan nyög, lenyomja a gombot, félrefordított fejjel vár. Tekintete előremered, nem tükröz érzelmeket vagy indulatot. Szemében inkább zavar és értetlenség látszik, ahogy kínosan próbál visszaemlékezni a múltra. A pillanatnyi szüneteket siettető türelmetlenséggel várja ki, mintha az újabb információktól remélné a rejtélyek megoldását. A „lírai" részek nem érdeklik: ilyenkor ideges hajszoltsággal tovább-forgatja a tekercset, majd újra várakozó pózba helyezkedik. A „cselekményes" részeknél erősen koncentrál, s ahogy a valaha volt varázsos pillanat emlékké áll össze, reménytelenül küszködik, hogy megragadhassa a múltat.

Végül elveszti a türelmét, leállítja a készüléket, lesöpri az asztalt, új tekercset keres, nehézkes akciósorozattal fölteszi, és hosszas nekikészülődés után hozzálát a felvételhez. Újra és újra nekikezd, merengései elvonják a figyelmét, egyre dekoncentráltabbá s ettől dühösebbé válik, szövege mind össze-függéstelenebb lesz. Reménytelen küzdelmében hirtelen dühroham fogja el, kitépi a tekercset, széles mozdulattal elhajítja, s, ezáltal kilendíti mozdulatlan helyzetéből a lámpát. Gyors ütem-ben újra fölteszi a régi szalagot, s ahogy szaggatottan megszólalnak az egykori bensőséges pillanatot rögzítő mondatok - most már harmadszor -, a köztük levő csöndek egyre több fájdalmas lírával, az elmúlás szomorúságával telítődnek. Végtelen üresség és kiszolgáltatottság árad ebből az *öregemberből,* amint bambán, reménytelenül maga elé bámul, hallgatja elfelejtett és elvesz-tett önmagát, s feje fölött egyre kisebb lendülettel, egyre szűkebb fényt adva leng a fokozatosan kihunyó lámpa.

BÉCSY TAMÁS

A csehovi dráma

A drámáról szóló írásokban, tanulmányokban az adott drámákat általában mint „jelentésteli irodalmi szövegeket" vizsgálják; úgy, ahogy a kisregényeket, regényeket, egyszóval az epikus műveket is lehet. Ezek az elemzések - legyenek történetfilozófiai, eszme- vagy mentalitástörténeti, szociológiai, lélek-tani, antropológiai stb. szempontúak, egyfelől teljesen jogosak, másfelől - meggyőződésünk szerint - elégtelenek. Nem veszik figyelembe ugyanis a dráma műnemi törvényszerűségeit; vagyis azokat, amelyek az életanyagokat drámavilágszerűséggé formálják, és nem például epika-világszerűséggé.

Hegel óta a dráma-világszerűséggé formáló elvnek a konfliktust tartják. Ebben az elvben még azok is hisznek, és még manapság is, akik a legújabb műveket is valódi drámáknak tartják. A drámáról szóló írások zömében - nemcsak Csehov műveinek az esetében - a konfliktust azonban csak megemlítik; maga az elemzés viszont már nem ebből a szemszögből történik. Tehát még ezekben a tanulmányokban sem a műnem alaptörvényszerűségének tartott elv a vezérlő vagy az elemzés egészét meghatározó szempont; s így ezek az írások a maguk gondolatait nem a művek dráma mivoltának törvényszerűségeire alapozva fejtik ki, vagy eredményeiket nem innen kiindulva kapják meg.

A történetfilozófiai, lélektani, eszmetörténeti, szociológiai és egyéb szempontú vizsgálatok lényegében mind a filozófiai ismeretelmélet által meghatározottak. Mivel a műalkotások valójában nagyon gazdag tartalmúak, ismeretelméletileg rengetegféle szempontból lehet hozzájuk közeledni. Ennek következtében egy-egy drámában a különböző elemzők másban és másban jelölik meg az adott mű konfliktusát.

Kárpáti Aurél, 1956-ban, *a Királyt a* kapitalista osztálytársadalom nagyszerű kritikájának nevezi, s azt mondja, hogy „valóságos »közgazdasági« dráma. ez, legalábbis ami a pénz sorsdöntő szerepét illeti az események körül". (Kárpáti Aurél: *Színház;* Gondolat Könyv-kiadó 1959; 189.) Hermann lstván viszont azt írja ugyanerről a drámáról. hogy Csehov azt „a konfliktust helyezi egy orosz vidéki kúria légköréhe", amely a régi művészek (Trigorin és Arkagyina), valamint az újak (Trepljov és Nyina) között van. A konfliktus konkrét tartalma: „A régiek tele van-nak modorossággal, gondolattalanok, a művészetet iparnak fogják fel. Az újak viszont telítve vannak legalábbis az új formák keresésével, a nem bevált utak fölfedezésével." (Hermann lstván : A *személyiség nyomában;* Magvető Kiadó 1972; 443.) Robert Brustein kétféle módon is meghatározza a négy legjelentősebb dráma konfliktusát. Egyszer így: „Csehov jellemei (...) nem annyira valamilyen más jellemmel állnak konfliktusban, mint inkább saját gyenge akaratukkal." (R. Brustein: *A lázadás színháza,* I-II. köt.; Európa Könyvkiadó 1982; I/170.) Máskor - mert nézőpontot váltott - ezt mondja:

. mindegyik érett darabja, kiváltképpen *a Cseresznyéskert,* ugyanarra *a* lényegében melodrámai sémára készült: a konfliktusban egy kisemmiző és áldozatai állnak szemben egymással..." (I. m. I/179) *A Három nővérről* szólva megemlíti, hogy ennek felszíni és mély-rétegében egyaránt „a kultúra és a közönségesség konfliktusa jelenti az alap-témát". (I. m. I/190.)

Tagadhatatlan, hogy ezen megállapítások egyike sem cáfolható, ha az adott nézőponton belül maradunk; és ugyan-így vitathatatlan, hogy mindegyik megállapítás jogos és hiteles.

Nemcsak az idézett elemzéseknek, de mindazoknak, amelyekben a konfliktust említik, van egy feltűnő jellegzetessége. Csak azt mondják meg, mi a konfliktus tárgya vagy tartalma, illetve: kik között jelenik meg. Nem fej-tik ki azonban, hogy *mit* kell magán a *konfliktus terminusán* értenünk. És ez nemcsak a Csehov drámáiról szóló elemzéseknek a sajátossága, hanem minden olyan írásnak, amely a dráma-mű-nem lényegének a konflikust tartja.

Természetesen léteznek olyan tanulmányok, amelyek szerzői a műnem lényegének, kulcsfogalmának a konfliktust tartják, de látják, hogy ezekben a művekben még a legtágabb értelem-ben sincs konfliktus. Ebből szükségszerűen két megállapítás következhet. Vagy kétségbe vonják ezeknek a mű veknek dráma mivoltát; vagy metaforákkal jelzik drámaiságukat.

Peterdi Nagy László írja, hogy Csehov darabjait mára kortársak „drámaiatlan drámának" nevezték. (Vö.: Peterdi Nagy László: *Csehov színháza;* Szépirodalmi Könyvkiadó 1975; 32.) Közismert Lukács György megállapítása: ezekben a művekben: „a drámaiatlanság drámája van megírva". (Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története;* Magvető Kiadó 1978; 426.) Ambrus Zoltán azt jegyzi meg *a Király* kapcsán, hogy „A drámaiság csak itt-ott villan fel". (Ambrus Zoltán: *Színház;* Szépirodalmi Könyvkiadó 1983; 520.) Kosztolányi Dezső szerint ezek: „Drámák igazi dráma nélkül, az eseménytelenség örök drámái." (Kosztolányi Dezső; *Színházi esték,* I-II. köt.; Szépirodalmi Könyvkiadó 1978; I/325.) Egri Péter *az Ivanov* kapcsán ír a csehovi művek drámaiságáról: az itt használt technika „már az új drámatípus igényeit jelzi, mely a sodró lendületű cselekményvezetést a lélekállapotok belső hullámzásával helyettesíti. A dráma az állapotszerűség felé közeledik ..." (Egri Péter: *Törésvonalak;* Gondolat Kiadó 1983; 363.)

A konfliktust mint a műnem lényegét vagy kulcsfogalmát Peter Szondi hagyta el először. Ismeretelméleti megközelítésébe erősen belejátszik kimondatlanul is az ontológiai. Szerinte - igaz, csak a reneszánsz óta - a dráma lényege *az emberek közötti* szféra. A dialógusforma következménye, „hogy a dráma. csupán az emberek közötti vonatkozások visszaadásából áll". (P. Szondi : *A modern dráma elmélete;* Gondolat Kiadó 1971; 12.) Vagyis a dráma az interperszonális viszonyok műneme. Az új nézőpontból mindig új eredmények születnek. Csehov műveinek dráma mivoltát nem is vonja kétségbe. Az alakokat „a jelenről és a kommunikációról való lemondás jellemzi". *A Három nővér* alakjairól ír-ja: „A Prozorov családnak és ismerőseik mindegyikének megvan a maga problematikája, amely még társaságban is magával rántja, s így el is különíti a többitől." (I. m. 31.) Az új nézőpontból megláthatja, hogy nagyon sok dialógusnak vagy replikának álcázott monológ van ebben a drámában; de - tehetjük hozzá - minden Csehov-drámában. Mivel mindenki elszigetelődött a másiktól, a témák monologikusak, de

a kifejtés szükségszerűen csak dialógus-ra épülhet. A magány itt még nem dermedtség, ezért „a csehovi dráma monológjai magában a dialógusban" (L m. 34.) lehetnek még jelen, aminek következménye, hogy „a monologikus tematika és a dialógusra épülő kifejezés között" feszülő belső ellentmondás nem vezet „a dramatikus forma szétrobbanásához". (I. m. 34.) Elismeri te-hát ezeknek a műveknek a dráma mi-voltát; de ő meg azt nem mondja meg, miben jelentkezik konkrétan a dráma.

A magunk drámaelméleti írásaiban a műnem ontológiai törvényszerűségeit igyekeztünk meghatározni; azokat a törvényszerűségeket, amelyek megteremtik a csak dialógusban megformált és drámának nevezett világszerűségnek *mint drámának a létét.* Ennek a világszerűségnek a létét nem bármilyen fajta interperszonális viszonyok terem-tik meg -- így például a platóni dialógusok is drámák lennének hanem csak az interperszonális viszonyokban most lezajló változások. Ezért tartjuk a műnem kulcsfogalmának *az alakok közötti viszonyvá'tozást.* Az emberek közötti viszonyok ontológiailag kétfélék: statikusak és a jelenben változók. Ennek következtében a drámai művek elején ott van az a „pillanat", amely az addig statikus viszonyokat most változó viszonyokká fordítja át.

Csehov műveinek a dráma mivoltát is a műnem ontológiai törvényszerűségéből igyekszünk levezetni. Nem arról kívánunk tehát beszélni, hogy ezek a művek milyen létszemléletet közvetítenek, nem arról, hogy itt miként jelenik meg az ember általános vagy speciális ontológiai alaphelyzete, hanem arról: milyen törvényszerűségek alapján léteznek ezek a művek *mint drámák.* És csak ezt vizsgáljuk.

A négy legjelentősebb dráma közül először a *Sirályt* (1896), a *Ványa bácsit* (1897) és a *Három nővért* (1900-1901) vizsgáljuk, és csak azután *a Cseresznyéskertet* (1903-1904.)

A Sirálynak az első három mondata a következő:

MEDVEGYENKO: Miért jár mindig feketében?

MÁSA: Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok.

(Csehov: *Sirály,* fordította Makai Imre. In.: Csehov: Drámák; Európa Könyvkiadó 1978; 349. Az idézetek a továbbiakban is ebből a kiadásból valók.)

A szegény tanító ezek után azonnal életének anyagi nehézségeit említi. A szövegből érezhető, hogy anyjának, két húgának és öccsének az eltartása a huszonhárom rubeles fizetésből életének nem mellékes, hanem lényegében meg-határozó tényezője. Másának azonnal szerelmet fog vallani, vagyis életének alapvető nehézségét, benső világának legfontosabb tartalmait mondja ki olyan valakinek, akit szeret. Mása azonban nem erre reagál, hanem ezt mond-ja: „Mindjárt kezdődik az előadás" tudniillik a Trepljov által irt monológ-nak az előadása, Nyina megszólaltatásában. Medvegyenko tudja, hogy Nyina és Trepljov szerelmesek egymásba, és szerinte „... ma egybeolvad a lelkük abban a törekvésben, hogy egy és ugyanazt a művészi képet rajzolják meg". A tanító mintha az igazi szerelem lényegének tartaná a lelkeknek egyazonos törekvésben való összeolvadását. Az önmagukra vonatkozó meg-jegyzése is ezt igazolja: „De az én lelkem meg a magáé közt nincsen közös érintkezési pont." Úgy látjuk, ezzel ki-mondta a csehovi alakok közötti viszonyok legfontosabb ismérvét. Ennek el-lenére így folytatja: „Én szeretem ma-gát"; mire Mása ezt válaszolja: „Meghat a szerelme, de viszonozni nem tudom, ennyi az egész." Igen, a csehovi drámákban a benső világ feltárására mindig olyat válaszolnak, amiről el-mondható: „ennyi az egész".

A továbbiakban megtudjuk, Mása anyja, Polina, nem férjét, hanem Dorn doktort szereti, őt félti, érte aggódik Egyszer „(igyekszik elkapni a kezét) Drágám!" - mondja, mire az orvos így reagál: „Csitt! Jönnek." Mása szíve a felvonás végén megnyílik a doktornak: „Beszélnem kell magával. Nem szeretem az apámat ... valahogy egész szívemmel azt érzem, hogy maga közel áll hozzám... Segítsen hát rajtam ... Szenvedek. Senki, senki nem tud a szenvedéseimről. Szeretem Konsztantyint"; vagyis Trepljovot. S erre Dorn, akinek Mása az őiránti érzelmeiről és Trepljov iránti szerelméről beszélt, s akihez a. szenvedésteli lélek segítségért fordult, ezt válaszolja: „Ej, de idegesek valamennyien, de idegesek."

Úgy tűnik, hogy az idézett pár mondatban benne van a csehovi drámák dráma mivoltának az alapismérve. Ám ez az alapismérv minden drámában igen-igen sokszor megjelenik. Csak keveset tudunk idézni.

Ezek után Szorin érkezik Trepljovval. Szorin rögtön kifejti, „Nem nekem való a falu, öcsém ...", noha már rég-óta itt él. Dialógusváltásuk Szorin test-vérére, Trepljov anyjára, Arkagyinára terelődik, aki színésznő. Mivel Trepljov drámamonológot írt - most fogják itt, a háziszínpadon bemutatni -, ez alkalmat ad neki arra, hogy elmondja nézeteit a korabeli színházról és anyjához való viszonyáról. Anyja színésznő mivolta rossz érzéseket váltott ki benne már gyerekkorában. A híres színésznő híres vendégeiről azt érezte akkoriban. „hogy tekintetükkel csak az én semmiségemet méregetik; én meg kitaláltam a gondolataikat, és szenvedtem a megaláztatástól ..."

Trepljov ezen szövegéről is érezhető, hogy nem futó érzéseit, pillanatnyi hangulatát beszéli ki Szorinnak, ha-nem belső világának alappilléreit. Szorin mégis másról kezd érdeklődni: „Az ám, mondd csak, milyen ember ez az író?"; mármint Trigorin, aki Arkagyina szeretőjeként van jelen ezen a birtokon.

Nyina érkezik, Trepljov szerelme, s ez utóbbit azonnal megtudjuk a Szorinnak elmondott szavakból. Mikor egyedül maradnak, Nyina ezt mondja: „Magával van tele a szívem." Ezután Csehov instrukcióban közli: „(Csók)", mire Nyina, akinek Trepljovval van tele a szíve, ekként nyilatkozik meg. „Milyen fa ez?" Nem sokkal ezután Trepljov megvallja: „Szeretem"; Nyina reagálása: ‚Pszt ..."

A monológszövegbe Trepljov nyilván ugyancsak saját benső világának legfontosabb tartalmait írta bele. Ám az előadás közben Szorin és Arkagyina érzéketlen, humoros, „poénkodó" megjegyzéseket tesznek; Polina pedig Dornra s nem az előadásra figyel. Trepljov ezeknek a hatására dühödten és sértetten félbeszakítja az előadást.

A továbbiakban kiderül, hogy Nyina híres, ünnepelt színésznő akar lenni; hogy beleszeret Trigorinba, aki boldogan fogadja ezt a közeledést.

Ezzel az alakok közötti *közvetlen* viszonyok mindegyike olyan tartalmat kapott, amelynek következtében változniok kell. Nyinának el kell szakadnia Trepljovtól, és meg kell kísérelnie, hogy Trigorin segítségével megvalósuljanak vágyai; Arkagyinának meg kell kísé-

relnie Trigorint megtartani; Trepljovnak valamit kezdenie kell önmagához és a világhoz való viszonyaiban Nyina elvesztése után. Mása számára talán új lehetőség nyílik Trepljovval kapcsolatban. Csak Polina és Dorn viszonyát nem érintik az előbbiek; köztük a kapcsolat statikus marad. A közvetlen viszonyoknak ez a változás iránti potenciális szükségszerűsége azonban nem-csak a szerelemre vonatkozik, hanem életük egészére.

A benső világ feltárására adott válaszok közül még egyet meg kell említenünk. A mű végén a Trigorinban és a művészi pályát illető vágyaiban csalódott Nyina teljesen összetörten visszatér Trepljovhoz. Ekkor azokat a tanulságokat mondja el, amelyekre szenvedései, csalódásai megtanították. A benső világ feltárására Trepljovnak, aki pedig még most is szereti Nyinát, egyet-len komoly szava sincs. Végül Nyina életének, színésznőségének mostani helyzetéről szól: „Holnap reggel, korán reggel Jelecbe utazom, harmadik osztályon. muzsikok közt, Jelecben meg művelt kereskedők fognak zaklatni kedveskedéseikkel. De durva ez az élet!" S Trepljov erre reagál, ekként: „Miért Jelecbe?" Erről a válaszról is elmond-ható: ennyi az egész.

A Ványa bácsiban a viszonyok változásának a szükségessége már a mű eseményeinek a megkezdése előtt bekövetkezett: akkor, amikor Szerebrjakov és felesége, Jelena megérkeztek az udvarházba. Vojnyickij, Szonya és Mari-na, a dada életének külső „menetrendje" változott először: „Mióta itt lakik a professzor a hitvesével - mondja Vojnyickij - kizökkent az élet a kerékvágáshól (...) egészségtelen az egész." (A szövegeket Makai Imre fordította.) Az élet benső viszonyait pedig Jelena fordította át most változókká: Vojnyickij beleszeret, Asztrov pedig a szeretőjévé akarja tenni. Jelena ittléte ad alkalmat Szonya Asztrovhoz való viszonyának a megváltoztatására is: Jelenát kéri meg, puhatolja ki, remélhet-e viszontszerelmet. Vojnyickij háromszor vall szerelmet Jelenának. „Maga az én boldogságom, az életem, a fiatalságom!", mire az asszony úgy válaszol, ahogyan *a Sirályban* Dorn Polinának, Nyina Trepljovnak: „Halkabban! Még meghallják!" A második vallomás előtt Jelena ilyeneket mond: „a világot nem a rablók, nem a tűzvészek pusztítják el, hanem a gyűlölet, az ellenségeskedés meg ez a sok sekélyes civakodás". Vojnyickij életének egyáltalán nem mellékes dolgáról, hanem ennek tönkremeneteléről beszél; arról a tényről, hogy „elveszett az életem, visszavonhatatlanul! Múltam nincs, azt ostobán eltékozoltam - semmiségre, a jelenem szörnyű, mert buta", s mikor meg akarja csókolni Jelena kezét, az előbb elítélt ellenségeskedő választ kapja: „Hagyjon! Ez végül utálatos!" A harmadik alkalommal Szonya jelenlétében biztat-ja Jelenát: „Eressze hát szabadjára ma-gát legalább egyszer az életben (...) Zsupsz, bele fejjel az örvénybe", és ekkor Jelena ezt válaszolja: „Hagyjon békében! Ez már kegyetlenség!"; kegyet-lenség nyilván Vojnyickij részéről, vele kapcsolatban:

Vojnyickij élete azért ment tönkre, mert egész életében ezt a birtokot vezette azért, hogy jövedelmének egészét Szerebrjakovnak küldhesse el. Sógorát - testvére, Szonya anyja volt a professzor első felesége - nagyon tehetséges tudósnak tartotta; mostanra azonban rájött, hogy tehetségtelen dilettáns. A professzor nemrég ment nyugdíjba, s először úgy gondolta, itt fog élni. Hamar rájött azonban, hogy a falusi életet nem bírja. Ezért el akar-ja adni a házat, a birtokot, a pénzből részvényeket kíván venni, hogy ezek hozamából városban élhessen. Ha ez meg-történne, Vojnyickijnak nem lenne hová mennie. Szerebrjakov tehetségtelenségé-nek a felismerése, és ennek következtében Vojnyickij hiábavaló életáldozata, továbbá Szerebrjakov ajánlata szükség-szerűvé teszi, hogy a köztük lévő viszony is változzon.

Jelena férjének az általa elítélt sekélyes civakodás hangján válaszol, amikor ő betegségéről, öregségéről panaszkodik: „Várj! Légy türelemmel: öt-hat év múlva én is öreg leszek." Ahelyett, hogy egy kicsit is bensőséges együttérzést mutatna - a professzor ezt csak a Dajkától kapja meg -, ismét kizárólag önmaga áll saját *érzelmi alapú* - és nem intellektuális - figyelmének a középpontjában. Asztrov is feltárja neki benső világának legfontosabb tartalmait, az erdő, a vadállomány, a természet megóvása iránti szenvedélyét. Ezeket azután mondja ki, miután Jelena monológban megvallotta, „Alighanem még magam is beleszerettem egy kicsit". Jelena mégsem figyel Asztrov benső világára, hanem ismét csak önmagára, s ezt mondja: „De hát én olyan keveset értek ehhez!", mintha csak akkor figyelhetne rá, ha szakértő lenne az erdőt illetően, s mintha csak akkor fog-hatná meg az ő benső világát a férfi önkitárulkozása, ha nem épp azért találkozott volna vele, hogy megtudja, milyen érzelmekkel viseltetik Szonya iránt. Asztrov ajánlatot tesz neki, találkozzanak az erdészházban, s csókolgatni kezdi a kezét. A válasz: „De elég le*gyen* már végtére is! ... Menjen inkább!"

A Három nővérben Olga, Mása és Irina viszonyainak a változása ugyan-csak szükségszerűvé vált már a mű megkezdése előtt. Ezt a tényt azonban csak a végén realizálja a befogadó, ami-kor Olga mindannyiuk kérdését felteszi: „Jaj, csak tudnánk, miért, csak tudnánk, miért"; azaz miért élünk, mi-ért szenvedünk? (A művet Kosztolányi Dezső fordította.) Az események elején ugyanis mindenki várakozik-vágyakozik valamire, amitől élete megváltozna. Irina a munkára, Mása a „romantikus" szerelemre *(a Ruszlán és Ludmilla* kezdősorainak az ismételgetése utal erre) ; Tuzenbach az Irinához fűződő szerel-mének a beteljesülésére; Versinyin pedig a kibírhatatlan családi helyzetében egy kis könnyebbségre, egy kis feloldódásra. Ezeken a konkrétumokon túl is reménytelen és kilátástalan a helyzetük, s a megváltozás iránti vágyakat a Moszkvába való költözés vágya sűríti magába és jelöli. Noha mind a hárman vágyódnak oda, Olga mondja ki először, hogy ma reggel a sok tavaszi fény „úgy vont vissza, szülővárosom felé". És erre, a benső világnak a meg-nyilvánítására - amely mindannyiuk leglényegesebb vágyát fejezi ki - Csebutikin ezt mondja: „Ugyan kérem!"; Tuzenbach pedig: „Szamárság, természetesen." A színházi előadások zömé-ben ezt a jelenetet úgy formálják meg, hogy a katonák a háttérben beszélget-nek, és Csebutikin, valamint Tuzenbach az ott, a néző számára nem hallhatón elmondottakra válaszolják ezeket. Az írott szövegben azonban semmi, de sem-mi nem utal erre; ott a válaszok Olga szavaira hangzanak el.

Tuzenbach benső világának a kibeszélésére Szoljonij teljes értetlenséggel, kizárólag önmaga bensejére figyelve reagál. A báró és Versinyin a jövőről beszélnek, s ennek végén Tuzenbach ezt mondja: „Lehet, hogy mostani életünket majd nagynak nevezik, és tisztelet-tel beszélnek rólunk. Most nincs kínzás,

nincs kivégzés, idegen betörés, csak sok szenvedés, nagyon-nagyon sok szenvedés"; mire Szoljonij: „Csip-csip-csip. A báró egészen megfeledkezett az evésről, csak filozofálhasson." Később Tuzenbach az ő német nevéről és orosz mi-voltáról mondja el Versinyinnek azt, ami számára nagyon fontos: „Ön bizonyára úgy gondolja most: az érzelmes német. De becsületszavamra orosz vagyok, és nem is tudok németül. Az apám pravoszláv ..." ; és most Versinyin az, aki ezt meg sem hallja, mert arra figyel, ami saját magában van: „Gyakran azt gondolom: mi lenne, ha életünket kezdettől fogva újraélhetnénk?" Mása és Versinyin úgy hiszik, megszerették egymást. Versinyin vallomására - „Magán kívül nincs senkim, senkim" - Mása mégis úgy reagál, mint Trepljov csókjára Nyina: „Mi zúg a kályhában? Röviddel apa halála előtt süvített így a kémény. Éppen így" - vagyis még jól oda is figyelt a vallomás közben a kéményzúgásra. Ő is csak önmagára figyel, érzelmi. figyelmének középpontjában önmaga áll. Versinyint a jövő állandóan foglalkoztatja, amiből azt gondoljuk, hogy ez benső világának egyik alap--összetevője. A II. felvonásban az eljövendő életről mondja, „érte élünk, érte dolgozunk, igen, érte szenvedünk, mi alkotjuk - és ez az életünk egyetlen cél-ja, ha úgy akarja a boldogságunk". A szerzői instrukcióban olvashatjuk az erre vonatkozó reagálást: „(Mása halkan nevet)". Versinyinnek arra a megjegyzésére pedig, hogy „Mégiscsak kár, hogy elmúlt az ifjúság ... , Mása ismét a saját benső világát nyilvánítja ki, Versinyinre való tekintet nélkül: „Gogol mondja valahol: unalmas élni ezen a világon, uraim!"

A. városban dúló tűzvész idején Csebutikin kimondja, hogy Andrej felesége, Natasa „Protapopov szeretője", de erre senki sem reagál. A közvetlen ezutáni szöveg Versinyiné, aki mintha erre válaszolna, de azonnal kiderül, egyáltalán nem: „Igen ... (Nevet) Ez az egész tulajdonképpen nagyon furcsa. (Szünet) Mikor a tűzvész kitört, gyorsan hazaszaladtam." Az jutott nyilván eszébe, hogy Mása az ő szeretője lehetne; aztán az, hogy mégis hazaszaladt, nem. Másához. Andrej ügye egyáltalán nem érdekli. Mása Olgának és Irinának meg-vallja sorsát: „Szerelmes vagyok (...) szeretem Versinyint"; mire Olga ugyan-csak a saját benső dinamizmusaira figyel és nem. testvérének sorsvallomá sára: „Ugyan, kérlek ... Nem is hallgatlak." A nővérek Andrej követelésé-re - „mi a kifogástok ellenem! Mondjátok a szemembe!" - egyáltalán semmi sem válaszolnak. Nem képesek feloldani saját benső világuk bénultságát; vagyis, hogy kimondják, rosszallják, miszerint nem lett egyetemi tanár, hogy állandóan kártyázik, hogy Natasa teljesen az uralma alatt tartja. Hiába kér ezzel Andrej talán segítséget tőlük. A IV. felvonásban Tuzenbach párbajáról beszél Csebutikin és Andrej, de Mása :t húga házasságát lényegében fenyegető dolgot nem is realizálja, hiszen most is csak saját bensejére figyel : „Egész nap, mindig így beszélnek ... Micsoda éghajlat alatt él az ember, észre sem vesszük, megjön a hó, itt meg még ezek a beszélgetések is ..." Tuzenbach a párbaj előtt ismét szerelmet vall Irinának, aki gyanítja, hová készül. Mégis, ebben a helyzetben is, ezt mondja Irina: „Hűséges, engedelmes asszonyod leszek, de nem vagyok szerelmes." Tuzenbach nyilván valami kedves, bensőséges szót szeretne hallani a párbaj előtt, hát tovább várakozik erre, kér-lelve: „Mondj valamit." Irina érzelmi alapú figyelmének a középpontjában most is önmaga áll, ezért csak visszakérdez: „Mit mondjak?"

Jellemzőnek kell tartanunk, miszerint Csehov nem mulasztja el, hogy mindegyik drámájában minden felnőtt korosztályt egyszerre szerepeltessen. A.: idősek minden valószínűség szerint ugyanúgy a szerelemtől és a házasságtól remélték életük pozitív irányú megváltozását, mint a fiatal Trepljov, Nyina és Mása, mint a középkorú Asztrov, a *Három nővér* Másája és Versinyinje; illetve a már idősebb Vojnyickij. Azonban Polina és Samrajev házassága éppúgy nem hozott boldogságot, mint ahogy Jelenáé Szerebrjakovval, Másáé Kuliginnal. Ám ezekből egyetlen másik alak sem vonta le a megfelelő következtetéseket önmaga számára. *A Sirályban* Másának nem szolgál a saját életére vonatkozó tanulsággal sem anyja házassága a Medvegyenkóval kötendő házasság számára, sem Dornnal való házasságon kívüli szerelme a Trepljov iránt benne meglévő érzéseit illetően. Szonya sem realizálja az idős férfi. és a fiatal nő házasságában (apja és Jelena esetében) jelentkező problémákat; boldogan hozzámenne a nála jóval idősebb Asztrovhoz. Irina is férjhez menne szerelem nélkül Tuzenbachhoz, Olga is hasonlóképpen bárkihez, noha ott áll előttünk Mása és Kuligin házasságának példája.

Az alakok egy jó része másként sem figyel a másik ember egyéniségére, életére. Nyina nem veszi észre, hogy Trigorint elsősorban a maga munkája ér-dekli, s ezért sohasem kaphat tőle életre szóló nagy szerelmet. Samrajev nem lát-ja, hogy felesége csalja Dornnal; Voj- nyickij, hogy ő sem sokkal fiatalabb - Jelenához viszonyítva - Szerebrjakovnál, s ezért közte és Jelena közt hasonló problémák kerülhetnek elő. Mása teljesen figyelmen kívül hagyja, hogy Versinyin bábférj és bábférfi. (Csak utal-hatunk rá, hogy például Shakespeare drámáiban igen sok alak realizál a saját maga számára tanulságokat egy másik drámabeli alak sorsából, életéből *vagy* valamely cselekvéséből.)

Az adott .alak nyilván többféle közvetlen ok és motívum miatt nem hallja meg átélő, a másik szavait valóban be-fogadó módon a különböző tartalmú önvallomásokat. És ugyanígy, többféle közvetlen ok magyarázhatja, hogy mi-ért nem figyelnek oda tanulságok le-vonásáért a másiknak az életére, sorsára. Mégis, ezeknek a többféle közvetlen okból bekövetkező oda nem figyelések-nek a mélyben lévő oka, hogy mind-egyikük érzelmi alapú figyelmének középpontjában saját maga áll; az érzelmi alapú figyelem önmagára irányul.

Szeretnénk utalni arra is, hogy ugyan-akkor mindegyik alakban él a vágy, hogy élete megváltozzon. Trepljov élete akkor változna meg, ha elismert író lenne, és ha Nyina viszontszeretné; Nyináé akkor, ha híres, ünnepelt színésznő lenne, és ha Trigorin élete végéig szeretné; Polináé, ha Dorn, Másáé, ha Trepljov venné feleségül. Trigorin az Arkagyinával való kifáradt szerelem után Nyina szerelmétől várja és reméli élete felfrissülését.

A Sirályban a remények, a vágyak egy jó része megvalósul; az alakok jó részének a viszonyai változnak. Nyina megkapja Trigorin szerelmét, és még színésznő is lesz; és persze Trigorin is átélheti az „édes, csodás ábrándot", az „álmok világába röpítő gyönyörű ifjú, költői szerelmet". Trepljov ismert író lett, akinek a műveit ugyanazok a folyóiratok közlik, mint amelyek Trigorinéit. Szorin eljutott, és hónapokat töltött a városban, Dorn hosszabb utazást tett külföldön. Medvegyenko is feleségül vette Mását. És mégis, a lényeget,

életük alapvető változását ezek a megkapott, elért tényezők sem hozták meg.

A Ványa bácsiban Vojnyickíj és Asztrov is remél Jelena szerelmétől boldogságot, feloldódást, könnyebbséget; Szonya azt reméli, hogy Asztrov viszontszereti, és ettől élete megváltozik. Az itteni drámavilágszerűség annyiban különbözik a Sirályétól, hogy mindezeket a reményeket-vágyakat csak erélytelen próbálkozások követik mind Vojnyickíj és Asztrov, mind Szonya részéről. A már a mű elején teljes reménytelenséget és kiúttalanságot tartalmazó életből csak tehetetlen kísérletekkel próbálnak ki-evickélni. Vojnyickíj esetében ezt a tehetetlenséget jelzi, hogy kétszer rálő Szerebrjakovra, és egyszer sem talál. A professzor is remél könnyebb anyagi helyzetet és a városban leélendő öregséget és felesége babusgató szerelmét. És ezekből a vágyakból-reményekből semmi, de semmi nem valósul meg.

A Három nővér ugyancsak reményekkel, vágyakkal indul; és nemcsak azzal az óhajjal, hogy Moszkvába költözze-nek, ahol egyébként mindennek lenne értelme. Irina még azt is reméli, hogy ha dolgozni fog, a munka révén könnyebb lesz az élete. Tuzenbach azt gondolja, hogy a sok-sok szenvedéstől az Irinával való házassága menti meg. Versinyin a beteg és szekáns feleségével való nyomorúságos életének a könnyebbedését várja a Másával való szerelemtől. Olga ugyan nem reménykedik sem-mi közvetlen tényezőben, de a Moszkvába való költözéstől - mint mindannyiuk reményét sűrítő tényezőtől - még-is élete egészének a jobbra fordulását várja. És itt is sok minden megvalósul. Irina előbb a postahivatalban, majd a „városnál" dolgozik, a mű végén pedig tanítónőnek akar elmenni. Vagyis megkapta azt, amitől élete megváltozását remélte. A „romantikus" szerelmi élményt Mása is megkapta, és természetesen Versinyin is megkapta azt, aki-ről úgy érzi, „Magán kívül nincs senkim, senkim". A maga pályáján Olga is emelkedett, igazgatónő lett a gimnáziumban. Igaz, Andrej nem lett egyetemi tanár, de elvette szerelmét. Az első felvonás végén ezeket mondja Natasának: „Olyan boldog vagyok, a szívem tele van szerelemmel és mámorral (...) Szeretem magát, szeretem ... Úgy, ahogy még nem szerettem senkit." Ezek a szavak nyilván azt sugallják - hiszen megkéri Natasát, legyen a felesége-,

hogy jövője boldogságát Natasa szerelme révén látja biztosítva. A házasságot. azt megkapta. És mégis, egyetlen alak sem kapott semmit, reményei nem teljesültek; életük viszonyai nem változtak. Irina vőlegényét lelőtték, Mása szerelmét elvezényelték, Andrejt szünet nélkül csalja a felesége, és Olga sem költözött Moszkvába. Ezért egyikük sem tudja, miért élnek, miért szenved-nek.

Többen utaltak már arra - legutóbb Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* című munkájában -, hogy a szerelmi vallomásokra vagy a benső vi- lág feltárására adott abszolút inadekvát reagáltatásokkal Csehov eléri, hogy műveiben ne uralkodjon el a hangulat, ne legyen itt érzelmesség vagy szentimentalizmus. Ez a következmény kétségkívül megvan; ám ezek a tények vitathatatlanul összefüggésben vannak a művek dráma mivoltával. És ezzel függ össze az is, amit már Lukács György említett: „A darabok belül mégis mozdulatlanok, egy helyben maradók, a sok finom lelki átalakulás ellenére is. Egy a darab elején is véglegesnek látszó helyzet egészen véglegesnek mutatkozik annak végével." (I. m. 426.) Ez mind-azon megállapításoknak is az oka, amelyek - különböző megfogalmazásban - ezeknek a drámáknak eseménytelenségéről, cselekményhiányáról beszélnek. A drámai akció ugyanis azonos az alakok közötti viszonyváltozásokkal, illetve az ezeket előkészítő mozzanatokkal. S ha itt a felületen vannak is viszony-változások, lényegében, az életet, a sorsot illetően nincsenek. És ezért minő-sítik ezeket a drámákat eseménytelen, cselekmény nélküli drámáknak.

Mielőtt a csehovi drámák dráma mivoltát konkrétan megjelölhetnénk, szól-ni kell arról, hogy e három mű alakjai valódi, igazi szenvedést okozó dolgok miatt szenvednek-e; avagy csak olyanokat minősítenek szenvedést okozó dolgoknak, amelyek normális értékelés esetében nem válthatnak ki kínokat?

A Sirály II. és III. felvonása között Trepljov öngyilkosságot kísérel meg. Föltehetően két oka van erre: az I. fel vonásban előadott darabjának értetlen, sőt kigúnyoló fogadtatása; illetve, hogy Nyina szerelme elfordult tőle. Mindkét motívumot számításba kell vennünk, mert Nyina végleges búcsúja után --miután értésére adta, hogy még mindig szereti Trigorint - ismét öngyilkosságot követ el, és most meg is hal. Íróságának problémáit azonban itt is megtaláljuk.

Trigorin olyan folyóiratot hoz neki, amelyben mindkettejük írását közölték, de Trigorin csak ott vágta fel a lapokat, ahol a sajátja olvasható. És ezt Trepljov észreveszi. Másból is realizálhatjuk, amit Trigorin mond el róla, azt, hogy nem lett igazi író. Nemcsak Trigorin állítja ezt, hanem Dorn is, aki pedig mindig tehetségesnek tartotta. „Csak az a kár -- mondja Dorn -, hogy nem lát maga előtt határozott feladatot. Benyomást kelt az emberben, de semmi mást, márpedig a puszta benyomással nem érünk messzire." Azt, hogy Trepljov dilettáns - az új, az impresszionista, szimbolista irányzattal próbálkozó dilettáns - Dorn ezen szavai különösképpen akkor világítják meg, ha összevetjük Trigorinnak és Trepljovnak a saját íróságáról elmondott szavaival. Trepljov anyjának ezt mondja önmagáról: „én tehetségesebb vagyok mindnyájatoknál (...) Nem ismerlek el sem téged, sem őt!" tudniillik Trigorint sem. Trigorin viszont ezt mondja Trepljov darabjával kapcsolatban: „Mindenki úgy ír, ahogy akar, és ahogy tud." Nyinának ezt mondja önmagáról: „Én sohase tetszettem magamnak. Nem szeretem magam mint írót." Önmagát mint művészt csak a dilettáns szereti, és a dilettáns tartja önmagát mindenki másnál tehetségesebbnek. Trepljovnak eszébe sem jutnak az íróséghoz teljes mértékben hozzátartozó, de csak Trigorint foglalkoztató tényezők, azok, amelyek a Dorn által hiányolt határozott feladatot jelenthetnék. „De hát én nemcsak tájképfestő vagyok - mondja Trigorin-,

hanem állampolgár is, szeretem a hazámat, a népemet, érzem, hogy - ha író vagyok - kötelességem a népről, szenvedéseiről, jövőjéről, a tudományról, az emberi jogokról s a többiről beszél-ni ..." Trepljov és Trigorin összevetéséből úgy tűnik, egyértelmű, hogy Trepljov olyan „harmatgyenge virághoz hasonló érzésekkel" teli dilettáns, aki-ben hamis, önmaga miatt meg nem valósítható vágyódások élnek íróságát illetően. Csehov mégis úgy írja meg alak-ját, hogy a sikertelensége miatt feltámadt szenvedéseit nem tudjuk álszenvedéseknek tekinteni, hiszen öngyilkos lesz, amihez az emiatti kínjai is hozzá-járulnak.

Ugyanez a kérdés Nyinával kapcsolatban is feltehető. Aki azt hiszi, hogy az alkotás „magasztos, boldog perceket ad"; aki úgy él, hogy a hírességnek tudatában kell lennie: a tömeg „boldog-

sága csakis abban rejlik, hogy felemelkedjék hozzám, és húzza diadalszekeremet", s aki, ha színésznő lenne, megkövetelné „a hírnevet, a zajos hírnevet", hát az bizony nem igazi művész. Vidéki színésznővé válik, aki harmad-osztályon kisvárosokból kisvárosukba utazik, muzsikok közt, s akit még csak nem is hercegek és földbirtokosok zaklatnak kedveskedésükkel - mint Osztrovszkij *Tehetségek és tisztelők c. da*rabjában a színésznőt, Nyeginát ha-nem csak kereskedők. Azonban benne mégis határozott és komoly érzések vannak; Trigorint minden etikai - és nem művészi! - felelőtlensége ellenére még mindig szilárdan és véglegesen szereti. S ezek a kemény, komoly benső tartalmak teszik képessé arra, hogy a szenvedések tanítsák és megtanítsák arra, hogy „nem a hírnév, nem a ragyogás a fő, nem az, amiről én ábrándoztam, hanem az, hogy tudjunk tűrni. Tudd viselni a keresztedet és higgy!" - mondja önmagának is, Trepljovnak is, aki ebből semmit, de semmit nem realizál. Csak azt kérdi, miért épp jelecbe utazik? Az álmok, a vágyak beteljesülésének az elmaradása mindkettejükben valódi, igazi szenvedéseket, és nem felfújt, értelmetlenül, fölőslegesen kialakult gyötrelmeket keltett fel. Mindazonáltal különbség van kettejük szenvedése között: Nyinát megtanította egy az életben alapvetően fontos etikai - és nem művészi! - tartásra, a türelemre és a hitre, míg Trepljovot az öngyilkosságba vitte.

És vajon értelmetlen, csak önmaga által önmagának okozott szenvedésnek minősíthetjük-e Másáét, aki a mű egész világában a Trepljov iránti reménytelen szerelemtől szenved? Vagy anyjáét, Polináét, aki az ostoba és erőszakos férj mellett élve már régóta csak „bujkáló" szerelemben él Dornnal, és szenved attól, hogy az orvos nem veszi el?

Csehov megírt olyan alakot is, akit - noha szubjektíve komolyan átéli szenvedéseit - egy pillanatig sem sajnálunk, legfeljebb gondolatilag, de nem átélve: Szerebrjakovot. Ha feltételezzük is, hogy komoly testi fájdalmai vannak, nem szánjuk; két okból sem. Az egyik, hogy szemben a lelki szenvedésekkel, maga a testi, fizikai fájdalom nem rögzíthető dialógusokban, mert nem emberek közötti viszonynak a része; abba legfeljebb csak a testi kínok következményei épülnek be. Ezért drámában kellő súllyal nem is ábrázolható. (A drámairodalomban szinte nem is találunk példát arra, hogy a fizikai, testi szenvedések lényeges elemként jelenjenek meg.) Másrészt az ő fizikai szenvedései a másokhoz való viszonyban mint szekánsság, mint a mások vágyainak letörése realizálódik. (Nem engedi, hogy Jelena és Szonya zenéljenek.) Csehov úgy írja meg alakját, hogy maradéktalanul hitelt adunk Vojnyickij róla adott jellemzésének is. S mivel ez a jellemzés is kettejük viszonyának része, nagyon is súlyosan jelenik meg. Szerebrjakov viselkedése és ez a jellemzés pedig eliminál-ja a befogadóban azt a részvétet és szánalmat, amelyet a professzor testi fájdalmai belőle kiválthatnának. Ezért az ő alakja rávilágít a többi alak szenvedésének, reménytelenségének a lényegé-re: ők szenvednek úgy, hogy szenvedéseikért szánalmat, együttérzést, részvétet érdemelnek.

Még talán jelena is. Ő kétségkívül gyáva belemenni olyan kapcsolatba, amely esetleg valami könnyebbséget hozna életébe. Azonban ismeri önmagát: tudja, nem tehetséges, mert a tehetség „Merészség, gondolkodó fej, nagy lendület"; sőt azt is, hogy „A tehetséges ember Oroszországban nem maradhat makulátlan". Ám pontosan tudja, hogy ő nem rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal, s hogy ezért voltaképp Asztrovhoz sem méltó. „ .. én csak unalmas epizódszereplő vagyok ... A zenében is, a férjem házában is, minden regényben (Háy Gyula fordításában: „valamennyi kalandban"), egyszóval mindenütt csak epizódalak voltam". És ez az ő sorsa, hiszen ezekhez a szavakhoz teszi hozzá: „Tulajdonképpen, Szonya, ha meggondoljuk, én nagyon-nagyon boldogtalan vagyok! Nekem nem jutott boldogság ezen a világon." És mivel ez a sorsa, talán ezért sem megy bele az Asztrov által kínált kalandba. Ám ez már több, általánosabb társadalmi tényező által kiváltott élet-szerep, ti. az epizódalakság, mintsem a dolgok privátim hamis értékeléséből fakadó és szenvedést fölöslegesen okozó tényező. Ő ismeri fel, ami minden Csehov-alak ismérve: nem az élet fő sodrában élnek, hanem epizódalakok az életben.

Nyilván nem minősíthető Szonyának csúnyasága és Asztrov közömbössége miatti - szenvedése sem álszenvedés-nek vagy a tények hamis értékeléséből eredő fölösleges kínnak. A valódi szenvedés - régóta tudott ez - meghozhatja a világ újraértelmezését, a felismerését valami eddig nem tudottnak, amint ez Nyina és Szonya esetében is látható. Nyina annyit ismer fel, hogy tudni kell viselni a keresztet, és hinni kell; Szonya ennél továbblépve ezt: „ .. nyugalmat nem ismerve dolgozni fogunk *másokért* most is, öregkorunkban is ..."; és eb-ben az önfeláldozás számít, a másokért való munka - a csehovi alakok közül erre csak Szonya képes egyedül -, függetlenül attól, hogy a másik ezt megérdemli-e.

Szonyáé és Jelenáé mellett a szenvedésnek egy újabb változatát jeleníti meg Vojnyickij. Az ő gyötrelmei nem annak az utólagos felismeréséből erednek, hogy „Okos, tehetséges vagyok ... Ha normálisan élek, Schopenhauer, Dosztojevszkij lesz belőlem"; ezt úgy jelenti ki, mintha a korossá vált Trepljov mondaná. Szenvedéseit illetően nem az az alapkérdés, mivé nem lett, hanem: mivé lett. Sógorát tehetséges embernek tartotta, s ezért egész életét Szerebrjakov kiszolgálásában töltötte el, noha az egyáltalán nem érdemelte meg, sem tehetsége, sem egyénisége miatt. Élctét e miatt a tehetségtelen ember miatt herdálta cl, ez vált sorsává, és szenvedéseit ennek a felismerése okozza. És ebben a tekintetben teljesen mindegy, *hogy* Vojnyickij valóban Schopenhauer lett volna-e avagy nem; hiszen még egy ab-szolút középszerű embernek is szenvedést okozhat, hogy egy tehetségesnek hitt dilettánst szolgált egy életen keresztül.

A kérdést Asztrovval kapcsolatban is fel lehet tenni: hogyan válhattak ilyen emberré? Különösen, ha - mint Asztrov mondja - ők ketten voltak csak „rendes és értelmes" emberek az egész járásban. Akkor mi az oka, hogy „alig egy évtized alatt beszívott minket a lenézett nyárspolgári élet mocsara; poshadt párájával megmérgezte vérünket, és mi is ugyanolyan ripőkök lettünk, mint a többiek". Asztrovnak ezekhez a mondataihoz hozzátehetjük azokat, amelyeket a mű elején önmagáról mond cl: „Tíz év alatt piás ember lettem. És mi az oka? Agyondolgoztam magam, dada Meg *aztán* amúgy is unalmas, ostoba és piszkos ez az élet. Elnyel egészen. Csupa különc vesz körül, csupa-csupa csudabogár; ha két-három évet köztük él az ember, apránként, anélkül, hogy észrevenné, maga is csudabogárrá válik. Ez a sors elkerülhetetlen." Asztrovnak mindenképpen hinnünk kell, miszerint a környezet is alapvetően *hozzá-*

járult ahhoz, hogy különcök, csudabogarak lettek, s nem kizárólag az ő tehetetlenségük. Bár, kétségkívül, az értelmes munkával teli életre nemcsak a környezet késztetheti az embert, hanem önmaga is, és ennek elmulasztásában saját tehetetlensége is közrejátszhat. Csehov azonban megmutatja, milyen is a Trigorinok, az Asztrovok, Vojnyickíjek és Andrejek környezete Samrajev jószágigazgatóban; Tyeleginben és Vojnyickij anyjában; a műben élő sem kerülő Protapopovban és Natasában.

Azonban sem Vojnyickij, sem Asztrov nem nevezhető tehetetlennek vagy tehetetlenségtől szenvedőnek a három nő-vérhez viszonyítva. Olga és Irina alap-vető tehetetlenségét két tényező fejezi ki világosan: vágyaik legfőbb célja Moszkva, noha semmit sem tesznek az odaköltözés érdekében, még akkor sem, amikor ezt semmi nem gátolja. (Almási Miklós *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? c. új* könyvében kifejt egy lehetséges feltételezést, miszerint a Moszkvába való költözés anyagi feltételeit Andrej kártyázta el.) A másik tehetetlenséget mutató tényező: minden ellenállás nélkül hagyják, hogy Natasa eluralkodjon rajtuk, kirakja őket előbb szobájukból, majd házukból. Ők valóban tehetetlenségük áldozatai, noha ez sem kizárólag csak egyéni inercia. Mind a hárman több nyelvet beszélnek, és ezt nem tudhatják hasznosítani. De egyáltalán: „Mi nagyon sok fölösleges dolgot tudunk", mondja Mása; vagyis a környezet számára fölöslegeseket. A környezetnek nincs ezekre szüksége. Az az út, amelyre a *Ványa bácsi* végén Szonya rálép, a másokért való munka és tevékenység, nekik eszükbe sem jut. Irina számára Tuzenbach halála sors-ként jelenik meg, kívülről és nem ön-maga hibája miatt. Persze az is szerves része benső világának, hogy a munkától várja a boldogságot vagy a meg-nyugvást; az eseménysor hátterében kétszer is állást változtat, s a végén a harmadikba készül. Vagyis egyáltalán nem találta meg azt, amit várt és remélt. Az ő környezetüket a katonatisztek alkotják, akik - ellentétben a kora-beli magyar regények és drámák katonatiszt alakjaival - nem duhajkodnak ugyan, de fölöslegesen „filozofálnak"; pontosabban fecserésznek az életről, jövőről, egyebekről.

Az alakok szenvedésének jogosságát vagy hitelét illetően alapvetően fontos mozzanat, hogy a három műben csak egyetlenegy alak van, akiben nem a szép, a jó, az igaz élne vágyként. És ez Natasa. Tökéletesen igaza van Robert Brusteinnek, „Natasa végső győzelme a tiszta gonoszság győzelme". (R. Brustein: I. m. I. 187.) És az a tény, hogy a fő alakok közül kizárólag Natasa gonosz, és csak ő gondol mindig a saját legközvetlenebb és legnyersebb érdekei-re, és csak ő várja a maga számára mindenkitől az alázatot, az odaadást és a feltétlen kiszolgálást, sőt: ő bánik egyedül komisz módon a cselédekkel, mindenki mást ezeknek a hiánya végül is pozitív alakká tesz. Az ő jóindulatuk, a szépre, a jóra, a nemesre, az értelmes életre való vágyódásuk persze annyi-féle változatot mutat fel, ahányféle szenvedéseik és reménytelenségeik konkrét oka és tartalma. Azonban egyikük sem válik ostobán naivvá - csak Kuli-gin vagy széplelkű önfeláldozóvá - csak Tyelegin -, önzőn zsugorivá - csak Arkagyina - és nevetségesen ostobává, csak Samrajev. Ők is kontrasztot jelentenek; általuk is kitetszik: a többiek a szépre, a jóra, a nemesre vágyakoznak. És ezek a vágyakozások alapvetően áthatják szenvedéseiket, reménytelen életüket.

Mindezeknek viszont az a következménye, hogy nem tudunk rajtuk nevet-ni, mert a szenvedő embereken nem tudunk nevetni. (Noha igen-igen sok komikus mozzanat van mind a három drámában.) A főalakok zöme nem hitványabb nálunk, életükben nincs csúfság vagy hiba, olyan, amely ugyan nem okozna kárt vagy fájdalmat, s így válnának komikussá, amiként ezt Arisztotelész igényli a komédiától. Csak Arkagyinában és Szerebrjakovban láthatunk olyan „csúfságot" - a mérhetetlen fukarságot, illetve a pózoló nyafogást -, amellyel kapcsolatban azt érezzük, ha nem akarnak szenvedni, változzanak meg. (Bár Arkagyina és - teljesen más okból - Natasa az, aki Csehov világában nem szenved.)

Össze kell foglalnunk az eddig elmondottakat. A csehovi drámák összes alakja saját benső világát, életének lényeges tartalmát nyilvánítja ki, beszéli ki egy másiknak úgy, hogy ezekben a tartalmakban sorsuk jelenik meg; ám az, akinek kibeszélik, erre nem figyel, nem is erre reagál, az elmondottakba nem kapcsolódik bele. Igy a lényeget tekintve nem alakulnak ki köztük kölcsönös viszonyok.

A drámai műforma megjelenésmódjának, a dialógusnak mint dialógusnak - és nem mint beszédnek - ontológiai törvénye, hogy kölcsönös viszonyokat igényel. Sőt: dialógusok egyszerűen nem is válthatók kölcsönös viszonyon kívül, attól függetlenül. Csehov alakjai között csak az élet lényegtelenségeit illetően alakulnak ki kölcsönös viszonyok; ám ezek nem számítanak sorsukat, életük lényegét illetően. Mivel azonban szenvedésteli életük és sorsuk monológjait dialógusként mondják ki, szinte szünet nélkül azt érezzük szükségszerűnek, a dialógusforma annak az érzését kényszeríti ránk, hogy ezeknek a kapcsolatoknak változniok kellene; normális, kölcsönös viszonyokká kellene átalakulniok. Ehhez még hozzá kell számítanunk, hogy ezek az alakok szenvednek, életük-helyzetük teljesen reménytelen és értelmetlen általában is, nemcsak az adott pillanatnyi mikroviszonyt illetően. És ezek a reménytelen, szenvedésteli életek pontosan azt a szükségszerűséget hordozzák tartalmaik modalitásaként, mint a dialógusforma: változni-ok kellene. Változniok kellene, de nem-csak a szenvedés miatt, hanem azért is, mert ezek a szenvedők a szépre, a jóra, a nemesre vágyódnak. Igy tehát a művek benső világa ugyanazt a belső modalitást tartalmazza, mint a műforma: *a változás szükségességét. De nem változik semmi.*

És ebben, a dráma alaptörvényszerűségének, a viszonyváltozásoknak egyik fajtájában rejlik Csehov drámáinak dráma mivolta, drámaiságának a természete: olyan viszonyokat jelenít meg, amelyeknek változniok kellene, de nem változnak. Mielőtt erről még szót ejtenénk, a *Cseresznyéskertet* kell megvizsgálnunk.

Már eddig is láthattuk, a társadalmi helyzetnek, a környezet minéműségének a következménye, hogy senkinek nem változik a helyzete, a sorsa akkor sem, ha eléri, ha megkapja azt, amire vágyódott; vagyis akkor sem, ha viszonyai a felszínt tekintve változtak is. Azonban *a Cseresznyéskert* mutatja a leghatározottabban, hogy a csehovi drámák alakjainak a helyzete miért, milyen okok következtében nem változik. A mű alakjai között ugyanazt a viszonyt láthatjuk, mint a többi drámában. Az alakok itt is ugyanúgy, vagyis monologikusan beszélik ki benső világuk legfontosabb tartalmait, és arra a másik oda sem figyel; s így a lényeget tekintve kölcsönös viszonyok nem alakulnak ki. Eze-

ket azonban most már szükségtelen demonstrálnunk.

Ez *a* dráma világít rá arra is, hogy a csehovi alakok szenvedésének egyik oka, hogy a szépre, a jóra, a nemesre vágyakoznak.

A Párizsból hazatérő Ranyevszkaja éppúgy pontosan tudja, hogy a cseresznyéskertet el fogják árverezni, miként testvére, Gajev, és mint a dráma bár-mely alakja. Ugyanakkora család teljesen elszegényedett, jóformán semmi pénzük nincs. Ranyevszkaja Párizsban is nyomorgott, a többiek itthon éltek igen rossz anyagi helyzetben. Lopahin azonban már a hazatérés hajnalán megmond-ja, mit kellene tenniök: „Ha a cseresznyéskertet a folyóparti földdel együtt parcelláznánk, és villatelkeket csinálnánk belőle, évi huszonötezer rubel tiszta jövedelmet is biztosra vehetnénk!" Az első reakció Gajevé: „Micsoda badarság, bocsásson meg." Lopahin tovább mondja, számukra még kegyetlenebbül: „Persze előbb alapos rendet kellene csinálni, az ócska lomtárakat le kellene bontani, például ezt a kivénült házat is ... de a cseresznyéskertet is ki kellene vágatni ..." Ranyevszkaja válasza: „Kivágni a cseresznyefáimat?.., Jaj, lelkem, bocsásson meg, de maga igazán nem tudja, mit beszél. Az egész kormányzóságban nincs még egy ilyen nagyszerű cseresznyéskert ."

Azonban a kerthez való ragaszkodás-nak nem ez a valódi oka. A család minden tagjának privát érzelmei tapadnak hozzá. Még a megérkezés hajnalán Varja mondja ki érzelmeit először: „Nézze, anyuska, milyen csudásak a fák! Istenem, micsoda levegő! És hogy szólnak a seregélyek!" Gajev következik: „Az egész kert csupa fehérség. Ljuba, emlékszel? A hosszú fasor milyen nyíl-egyenes ... ezüstösen ragyog a holdas éjszakákon. Emlékszel? Nem felejtetted el?" És ezzel indul az emlékezés. Ljubov Andrejevna: „Ó, a gyerekkorom, tisztaságom! Itt aludtam ebben a szobában, innen néztem a kertet. A. boldogság minden reggel együtt ébredt velem, és a kert most is szakasztott olyan, mint volt, semmi változás! (Örömtől kacagó hangon) Olyan felségesen fehér! Drága, drága kertem! Neked nem árt a fakó ősz és a. fagyos tél, fiatal vagy újra, és boldog vagy, és nem hagytak el az égi angyalok." A még távolabbi múlt is felidéződik: „Nézz csak oda .. . A mi jó édesanyánk is itt jár még a kertben ... fehér ruhában ... (Örömtől kacagó hangon) Ő az!" De ezt már csak a vágy láttatta vele: „Senki nincs ott, csak a szemem káprázott ... Ott jobbra a lugasnál előbbre hajlott az az egyik kis fehér fa ... olyan volt, mint egy női alak."

Ezzel a kert igen sok, nagyon össze-tett benső tartalomnak vált a letéteményesévé, hordozójává, szimbólumává. Egyesíti a tisztaságot - szemben Ranyevszkaja „bűnös" életével -, a gyermekkor boldogságát és annak a régi, tiszta, boldog, gyermekkori múltnak a szépségét. És még valamit sűrit magába : az ellenállást az idő mulandóságával szemben, a fák megújulási képessége révén. És még azt is, hogy nem hagyták el az angyalok, mint Ranyevszkaját és az egész családot.

És mindenki - Ánya kivételével - ezt a szépséggel és tisztasággal teli múl-tat siratja, ennek elvesztése miatt szenved. Miként Csehovnak majdnem mind-egyik alakja.

A kert azonban több, jóval több annál, mintsem hogy csak az ő szépsége-szeményük, tisztaságuk, gyermekkori, múltbeli boldogságuk hordozója legyen. Anya erről a konkrét kertről beszél Tʳofimovnak, aki viszont ezeket mond-ja: „Egész Oroszország a mi kertünk!

...) Gondolja csak el, Anya... a maga nagyapja meg dédapja és a maga összes ősei mind jobbágyok urai voltak. élő lelkeknek az igába hajtói ... ennek a kertnek minden gyümölcse, a fák minden levele azokról a szegény emberi lényekről beszél, akik itt szolgaságban sínylődtek, nem hallja a hangjukat? Élő lelkek gazdáinak lenni, bizony, ez más embert csinált magukból, mindnyájukból, akik hajdan itt éltek vagy most élnek, úgyhogy a maga édesanyja, nagy-bátyja már észre sem veszi, hogy adósságra, idegen számlára él, azokéra, akiket maguk az előszobaajtónál nem engednek tovább."

A kert tehát nemcsak a szépség és tisztaság, a múlt és a boldogság hordozója, hanem a szolgaságban sínylődött emberekről is beszél. Méghozzá minden egyes falevéllel. És mindannyiukból az a tény csinált „más embert hogy élő lelkek gazdái és igába hajtói voltak, hogy a parasztok számlájára éltek és él-nek. És ez a „másság", a más emberi mivolt az, hogy ezeknek következtében tehetetlenné, enerváltakká, kezdeményezésképtelenné váltak; vagyis az élet epizódalakjaivá.

Ez a dráma azért jellemzi jól az oroszországi társadalmat, mert az alakok anyagi helyzetét Ranyevszkajáék - illetve a. földbirtokos osztály - élet-módjának egésze teszi szükségszerűen változóvá. Mindenekelőtt az, hogy egy-értelműen pazarolnak: a pénzhez nem lehetőségeik, hanem vágyaik és tulajdonságaik kielégítése alapján viszonyul-nak. Ranyevszkaja önvallomásából nem-csak „feslett" életmódja derül ki, ha-nem a. pénzhez való - a realitást illetően abszolúte felelőtlen viszonya. „Mindig úgy szórtam a pénzt, mint egy őrült" - ismeri el maga is. Olyan embernek lett szerelemből a felesége, aki „mindig csak adósságokat csinált"; majd több szerelmi kapcsolat után kül-földre ment, ahol nyilván jóval több pénzre volt szüksége, mint itthon. Mentonban vásárolt villát; mígnem az, akit szeretett, mindenéből kifosztotta. A pénzhez való viszonyát Csehov a dráma jelen idejében azzal jelzi, hogy a nagy szegénység közepette igen komoly bor-ravalót ad a pincéreknek és aranyat a koldusnak; illetve azzal, hogy a gazdag nagynéni pénzét, amit a cseresznyéskert megmentésére adott - és amit a nagy-néni sose küldött volna neki - minden meggondolás nélkül a maga számára használja fel. Ebből utaznak a mű végén Párizsba. Testvére, Gajev is csak költötte a vagyont, semmivel nem törődve, ami anyagi. „Rólam azt beszélik - mondja -, hogy egész vagyonomat cukorkában nyeltem el", ami nyilván szimbolikusan teljesen igaz.

A drámában, az alapviszonyokból ki-indulva, arról van szó, hogy ezen anyagi felelőtlenségek következtében a mű eseményeinek a megkezdődése előtt anyagilag csődbe mentek, és ezért lét-alapjuk anyagi részéhez való viszonya-iknak változnia kell. És ez meg is változik. Attól kezdve, hogy Lopahin teljesen ésszerű ajánlatát az I. felvonásban elutasítják, a befogadó egészen bizonyosan tudja, hogy ezt a létalapot el fogják veszíteni. Az élet anyagi aspektusaihoz azonban csak és kizárólag objektíve van viszonyuk, szubjektíve nincs. A pénz egyáltalán nem érdekli őket. Lopahin pontosan látja ezt: „Bocsánatot kérek, de ilyen könnyelmű népeket, mint önök, ilyen járatlan, furcsa embereket én még sohase láttam. Világosan és félreérthetetlenül megmagyarázom, *hogy* a birtokuk dobra kerül ... és önök mintha föl sem fognák ..." Valóban nem fogják föl, mert szubjektíve semmi viszonyuk nincs a pénzhez. Még az sem

számít sokat, ha nincs. Anya elmondja, miként élt anyja Párizsban, mielőtt most hazatértek. „A mentoni villáját már rég eladta, és semmije, de semmije se maradt"; és mégis jól érezte magát az őt mindenéből kifosztó szerelme mellett és a párizsi társaságban. Ezért mondja Lopahin ezt is hiába: „Mihelyt végleg rászánták magukat a parcellázásra, annyi pénz áll a házhoz, amennyit csak akarnak." Ranyevszkaja benső világára ezek az érvek sem hatnak, mert számára a kert egészen mást jelent: „Villaházak, nyaralótelkek - ne haragudjék, de ez olyan közönséges valami." A kert mint pénzforrás közönséges, mert a kert neki a szépséggel, a tisztasággal, a boldog gyermekkori múlttal azonos. És ezért még azt sem látja, hogy Lopahin ajánlatának az elfogadása a parazitalét folytatását is biztosíthatná. Ha Lopahin a ragadozó üzletemberhez illően csak lesné tehetetlenségüket, és nem akarna rajtuk segíteni, nem jutna ér-vényre, miszerint megélhetésük anyagi alapjait ők maguk vesztik el. Ebben az esetben, a viszonyokból kiindulva, az lenne hangsúlyos, hogy kifosztották őket.

Mindebből az is kitűnik, hogy egy-szerűen nincs helyük az új életformában, amely - nyersen - a kapitalizálódás. Azért nincs itt helyük, mert benső világukat az a szépség- és nemességeszmény tölti ki, amelyet csak *hordozni* kell, hiszen a parazitalét nem kíván cselekvést; és amely eszmények szemszögéből ez az új életforma „olyan közönséges valami".

És a kerthez való eme kettős viszony - pontosabban az egyiknek, a kert meg-élhetést biztosító mivoltához való vi-szonynak a hiánya - nem tűnik el az ár-verezés után sem. Az alakok alapviszo-nyaiból nem az következik, miszerint a IV. felvonásra azért lenne szükség, hogy ne uralkodjon el a szépség, a boldogság, a boldog gyermekkori múlt elvesztése miatt kialakulható szentimentalizmus vagy érzelmesség. Itt ugyanazok a viszonyok folytatódnak, mint amelyek előzőleg léteztek. A kert elvesztésén senki sem siránkozik; egyszerűen azért nem, mert elvesztése csak azt a megélhetési forrást húzta ki alóluk, amelyhez eddig sem volt viszonyuk. Erre bizonyság, hogy egy kissé meg is könnyebbül-nek, de azért, mert a kert anyagi aspektusával már semmit sem kell törődniök. Ezt először Gajev mondja ki, „Amíg a cseresznyéskertet el nem árverezték, ad dig mind olyan izgatottak voltunk, olyan boldogtalanok... Most pedig, amikor a dolog el van döntve, és nem lehet változtatni rajta, egyszerre mind milyen szépen megnyugodtunk, sőt jó-kedvűek is lettünk". Ezt még Ranyevszkaja is így látja: „Igaz, az idegeim nyugodtabbak, az bizonyos." Mindezt nem mondanák, ha a kerttel elveszne az a szubjektív tartalom is, amit az I. felvonásban demonstráltak. Az utolsó felvonásban már nem is a kertről, hanem a házról beszélnek. A házzal kapcsolatban Ranyevszkaja már az idő múlását is érzi; nem úgy, mint a fákkal össze-függésben a mű elején. „Isten veled, te régi, kedves otthon! Elmegy majd a tél, és mire tavasz lesz, te már eltűnsz a föld színéről ... lebontanak. Mennyi mindent láttak ezek a falak ..." A búcsúzáskor is a házról beszél: „Ezek a fa-lak ... ez a tető itt fölöttünk, most egyszerre olyan sóvárgással, gyöngéd szeretettel nézek rájuk, mintha eddig sose láttam volna őket!" A kert csak a legvégén kap, igaz, könnyezve, de mégiscsak könnyed búcsúszavakat: „Ó, te szép, édes, gyönyörűséges kertem! Életem ... ifjúságom ... Isten veletek." Ezek a mondatok olyannyira csak formálisak a kerthez szóló I. felvonásbeli szavakhoz képest, hogy azt érezzük, mintha Gajev tartaná itt azt a búcsúszónoklatot, amit Anya az imént fojtott bele nagybátyjába. A kert csak mint anyagi bázis veszett el. Ranyevszkaja ezután is a házra tér vissza: „Még egyszer hadd nézzem ezeket a fala-kat... ezeket az ablakokat"; és most már az édesanya sem a kertben tűnik fel: „hogy szerette szegény édesanyám ezt a szobát". Nem a kerttől búcsúzik, mert a kertet és mindazt, amit szubjektíve jelent, időtlenül a bensejébe zárva magával viszi. A háztól búcsúzik, amelybe befalazódik Firsz, aki a múl-tat mint tényt hordozza, és akivel a ház és a múlt meghal. Ranyevszkaja a háztól tehát mint a tényszerű múlttól búcsúzik, és ezt jelenti a ház lebontása. Persze kivágják a kertet is, ami Lopahin számára ugyancsak tényszerű múlt, de nem vágják ki a Ranyevszkaja számára létező kertet, mert a vele összekötött szépség-, tisztaság-, nemesség-eszményt magában eltemetve egész élet-re szólón magával viszi.

Szemben az eddigi három drámával, itt változtak a viszonyok, de nem az igazi, vagyis a drámai, a kölcsönös viszonyok. A kerthez mint a megélhetés forrásához ugyanis csak az alakokból indulhatnak ki viszonyok, fordítva nem. A kert másik aspektusa pedig *jelentés.* A megélhetéshez való viszonyok változása következtében Gajevből bank-tisztviselő lesz, Varjából fizetett ház-vezetőnő, Anyából gimnazista, aki maga keresi majd a kenyerét. Ám ez azt is jelenti, hogy egyikük sem lépett be a kapitalista életmódba.

Az alakok közötti viszonyok azonban itt sem változtak. Varja és Lopahin nem házasodtak össze; Gajev változatlanul éli a viszonyok-kapcsolatok nélküli életét. Ranyevszkajának pedig egyáltalán nem változtak a viszonyai: a kerthez való szubjektív viszonya az árverés után is ugyanaz maradt; a meg-élhetést biztosító aspektusához pedig eddig sem volt viszonya. Párizsi szerelmét változatlanul szereti, és hozzá is megy vissza: „Egyelőre elég lesz az a pénz, amit a jaroszlávi nagynéni a birtokvásárlásra küldött... Isten fizesse meg a jó nénikének ... csak azt hiszem, nem fog túlságosan sokáig tartani." Bizonyosan nem fog, és bizonyosan jön ismét a nyomor, de ez neki - aki a kert szépségét, tisztaságát, boldogságát magában hordozza - nem számít.

A kert felparcellázása Lopahinnak azért egyszerű, mert ő azt a dinamikus jelent képviseli, amely tevékenységgel halad a jövőbe, nyersen: a kapitalista jövőbe. És ez az, a kezdeményezés, az új életformához hozzátartozó dinamikus tevékenységnek az elfogadása az, ami

– a Natasák és a Lopahin kivételével

– a csehovi alakok számára elképzelhe-tetlen. A parazitalét lehetőséget adott, hogy kialakuljanak a szépre, a jóra, az igazra, az értelmes életre való vágyak, de ez a létmód egyáltalán nem kívánja, hogy vágyaik megvalósulásáért tegye-nek is valamit. Hiszen ez a létmód a passzivitást, a tevékenységnélküliséget, a kezdeményezésképtelenséget is biztosítja. És Csehov világában az alakok - mint erre többen rámutattak - általában paraziták. Nemcsak Szorin és az ő birtokán élő Trepljov; nemcsak a Vojnyickijéknál vendégeskedő Tyelegin, vagy a birtok egész jövedelmét be-zsebelő Szerebrjakov és felesége parazita. De azok is, akik valamilyen módon dolgoznak. Vojnyickij és Szonya éppúgy élő lelkek gazdái, mint Ranyevszkaja és egész családja. A parazita életmód finomabb, nem feltűnő változatát kép-viselik a nővérek, akik közül egyik sem

él valódi tevékeny életet. Munkájuk csak fáradtságot, fejfájást, ingerültséget vált ki belőlük. Paraziták a katonák is, akik semmittevő filozofálgatásban élnek, és értelmetlenül párbajoznak. Parazita Csebutikin, aki saját foglalkozásáról sem tud semmit.

A csehovi alakok a régi, feudális Oroszország egy bizonyos fajta embereinek a képviselői, akiknek parazita voltát meglehetősen elfedi az a tény, hogy tele vannak a szépre, a jóra, a nemesre, az értelmes életre való vágyakkal. A parazita mivolt azonban mégis érvényre jut abban, hogy a jelen időben egyénileg, de főként társadalmilag tehetetlenek, epizódalakok, cselekvés- és kezdeményezésképtelenek, Ezért számukra csak egy lehetőség van: a szép, a tiszta, a boldog, az értelmes életet visszavetíteni a múltba vagy előrevetíteni a jövőbe. A jelen csak át-menet.

Erről a korszakról sokan megállapították már, hogy átmeneti korszak; s azt is - miként Almási Miklós írja, -- hogy Csehov „talán az egyetlen mű-vész, aki bátran vállalja *az életanyag átmenetiségét* (Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai;* Akadémiai Kiadó 1969; 374) és a korszak drámaiatlanságát. Noha „anyagának drámaiatlan fel-színe alatt egy megfogalmazhatatlan drámaiság rejlik". O. m. 376.)

Csehov drámaírói nagysága abból látható, hogy ebből az életanyagból mégis drámát formált, amit a következőképpen fogalmazhatunk meg.

Minden művében - láttuk - szenvednek az alakok, és ugyanakkor a szépre, a jóra, a nemesre, az értelmes életre vágyakoznak, amelyet a szerelem beteljesülése is meghozhat. A szenvedő, de határozottan pozitív tartalmú emberek helyzete azt a modalitást hordozza, hogy *meg kellene változnia De itt nem változik semmi* Két okból sem.

Az egyik: parazita életmódjuk cselekvés- és kezdeményezésképtelenekké tette őket, de lehetőséget adott a pozitív tartalmak kialakulására. Ugyan-akkor - a cselekvésképtelenség miatt - a szépre, a jóra, a nemesre, az értelmes életre való pozitív vágyaikat csak a múltba való visszavágyódásban, illetve a szerelem beteljesülésében vagy a jövő ábrándképében realizálhatják. A jelen-ben elszakadnak attól a világtól, amely egészen más minőségeket tartalmaz, mint amelyek bensejükben élnek, És ez átvezet a második okhoz, amely miatt helyzetük nem változik, noha szükség-szerűen kellene.

A jelentől való elszakadásra ráépül a narcizmus mint ennek az objektív helyzetnek pszichikai megfelelője. Narcisztikus alkatnak azt nevezzük, aki „szeretetét és érzelmi motiváltságú figyelmét a külvilágról avagy tárgyi világról, más személyekről és tárgyakról elfordítja és önmagára összpontosítja"; miként Hauser Arnold írja. (Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete;* Gondolat 1980; 149.) Az alakok között ezért nincs közös érintkezési pont. Benső világuk feltárása ezért válik szükségképpen monológgá, noha nem annak szánják. A másik alak a tartalmak megnyilvánítására nem figyel, nem arra reagál, hiszen érzelmi motiváltságú figyelmének középpontjában önmaga áll, s ezért nem alakul ki a benső feltárása révén dialógus. Noha ebben a formában mondják el; miként ezt Peter Szondi is megállapította. Az itt jelentkező feszültség azért nem töri szét a drámaformát, mert a monologikus tartalom az alak-nak csak az önmagához való viszonyát hordozza, noha a dialogikus megnyilatkozásforma ontológiai alaptörvénye kölcsönös viszonyt ír elő, és ennek kö- vetkeztében a szövegek állandóan azt a modalitást hordozzák, hogy az ön-magukra irányuló monologikus tartalmaknak valóban *kölcsönös, igazi dialogikus viszonnyá kellene változniok. De nem változnak.*

Itt tehát az alakok viszonyai kettősen is hordozzák a változás szükség-szerűségét; ám a változás mindkét esetben elmarad. És a viszonyváltozásoknak ez a fajtája jelenti Csehov műveinek drámaiságát; illetve ennek következtében *drámák* ezek a művek.

A jelenből azért is íktatódik ki a cselekvés, mert az alakok narcisztikusak, s ezért a jelen, mivel nincs benne cselekvés, átmenetivé válik. A narcisztikus alkat a másik embert akkor fogadja el, ha az pontosan olyan, amilyen ő maga. Mivel ez a világ mocsár, csudabogarakkal, különcökkel, továbbá postamesterekkel, Jasinokkal stb., illetve Natasákkal és Lopahinokkal teli, mivel eb-ben a világban nincs finomság, szépség és értelmes élet, ezt a világot nem fogadják el, mert onnan nem az néz vissza rájuk, mint ami bennük van. Ezért lesz itt ezeknek a benső tartalmaknak a jelen időben való objektivációját tekintve a viszonyváltozás helyett vágy, vágyódás a múltba vagy a jövő-be, akár a szerelem által széppé, nemessé, értelmessé tett jövőbe. És ezért nem figyelnek oda a jelen időben a másikra, akinek a megnyilatkozása ezáltal monológgá válik. Nem figyelnek oda, mert a másik a sekélyes civakodókhoz, a durva erőszakosokhoz, a tehetség telenekhez stb. tartozik. Saját benső vi-láguk ebben a vonatkozásban sem néz vissza rájuk a külső életből. És a köl-csönös viszonyokat ezért sem tudják kialakítani.

Meggyőződésünk, hogy Csehov drámáinak dráma mivolta nem állapítható meg, ha a műnem lényegének a konfliktust tartjuk. Ezeknek a műveknek a dráma mivolta és drámaisága akkor tűnik elő, ha a műnem létezését megteremtő és ezáltal a műnem természetét meghatározó törvényszerűségek alapján elemzünk, és az elemzés egészét az alakok különböző viszonyaiból kiindulva és ezek változásait figyelembe véve végezzük cl. Vagyis, ha igen nagyot fordítunk kiindulópontunkon: az ismeretelméletit felváltjuk az ontológiaival Ontológiailag a műnem kulcsfogalma a most lezajló *viszonyváltozás És* ennek *egyik változata* az a viszonyrendszer, amelynek *szükségszerűen kellene változnia, de nem változik*

A drámai viszonyváltozásnak ez a fajtája természetesen sok további következményt rejt magában. Ezek közül egyre utalunk, az eddig csak szimptómaként és nem következményként említett líraiságra. A monologikus feltárulkozások mindig lírai minéműségűek. Ugyanakkor meg kell említenünk azt is, hogy a viszonyváltozásoknak ez a fajtája sohasem vált ki olyan elementáris feszültséget, mint az, amikor a viszonyok meg is változnak.

A műnem ontológiai alaptörvény-szerűségének ez a változata, ha nem gyakran is, de más korszakokban és más művekben is megjelenik. Mindjárt Aiszkhülosz *Prométheuszában.* A Zeusz által kegyetlen büntetéssel sújtott Prométheuszhoz Hermész azzal az ajánlattal érkezik, mondja el, ki vagy mi fenyegeti Zeusz hatalmát. Ha a titkot elárulja, Zeusz föloldja a büntetést, vagyis alapvetően változik kettejük viszonya. A büntetés oly kegyetlen, hogy ez az ajánlat Prométheusz részéről szükségszerűvé teszi a Zeuszhoz való viszonyának a megváltoztatását. Ám a ti-

tán nem változtat a viszonyon. A középkori misztériumok egy jó részében ugyancsak a viszonyváltozás elmaradása jelenti a drámaiságot. Ha Isten azt parancsolja Ábrahámnak *(az Ábrahám* és *Izsák c.* misztériumban), *hogy* épp a legszeretettebb fiát áldozza föl, akkor az alapviszonynak - az ember feltétlen engedelmességének - éppúgy szükség-szerűen kellene változnia, mint Noé Istenhez való viszonyának akkor, ami-kor az Isten a bárka építésére vonatkozó parancsot adja ki olyan helyzetben, amikor még semmi, de semmi nyoma nincs a vízözönnek. *(A Noé és a vízözön c.* misztériumban.) Az engedelmességnek mint alapviszonynak azért kellene változnia, mert ebben a helyzetben a parancs értelmetlen. Ezek a drámák természetesen a katolikus világszemlélet apológiái, éppen a viszony-változás elmaradása miatt.

Jellemző, hogy a huszadik században igen sok mű dráma mivolta és drámaisága teljesen hasonló. Elsősorban az ún. abszurd drámáké, legfőképpen a Go*dot-ra várvá*é. Estragon és Vladimir élete teljesen reménytelen, céltalan; az alapviszonyokat tekintve Godot-hoz kötöttek, és ennek a viszonynak kellene okvetlenül megváltoznia ahhoz, hogy életük ne legyen ily maradéktalanul sivár és reménytelen, hogy az célt és értelmet kapjon. Ez a viszonyváltozás akkor következne be, *ha Godot jönne vagy üzenne. De nem üzen semmit.*

Mindezekkel az utalásokkal csak jelezni kívántuk, hogy Csehov drámái dráma mivoltának és drámaiságának a természete nem egyedüli a drámairodalomban. Ami egyáltalán nem zárja ki, hogy drámairói kvalitása csak Shakespeare-éhez hasonlítható.

Az 1985-ös év (XVIII. évfolyam)

Rovaton kívüli cikkek

KŐHÁTI ZSOLT
Sédtől a Tiszáig I. 4/1
II. 5/I

NOVÁK MÁRIA
A kritikának tanítani kell!" 4/5 (Kárpáti Aurél munkássága a felszabadulás után)
Színikritikusok díja 1984/85 10/1

GEROLD LÁSZLÓ
Kínai darab az Újvidéki Színházban 10/20 (Kao Hszing-csien : A buszmegálló)

MAROSI ILDIKÓ
Harag György 10/18

NÁNAY ISTVÁN
Cseresznyéskert 10/16 (Harag György utolsó rendezése Maros-vásárhelyen)

TÖMÖRY PÉTER
„Nem táncokat állítottunk be..." 10/21 (Beszélgetés Harag Györgytől)
Nyári játékok 1985-ben 11/1

Játékszín

BÁNYAI GÁBOR
Íme, egy rossz előadás 7/29 (Tom Stoppard: Íme, egy szabad ember, Madách Kamaraszínház)

BALOGH TIBOR
A kétfejű Agria 11/19 (Sakari Topelius: Hamupipőke és Gárdonyi Géza: Annuska, Eger)

BÉCSY TAMÁS
A helytállások különböző formái 2/10 (Arthur Miller: A salemi boszorkányok, Madách Színház)
Jól megírt alakok - drámaiság nélkül 4/10 (Nagy András: Báthory Erzsébet, Várszínház)
Amikor a dolgok nem illenek össze... 5/6 (Száraz György: Hajnali szép csillag, Madách Színház)
A calais-i polgárok 7/18 (Georg Kaiser-Hegedüs Géza színműve Győrött)
A helyszín: szoba 8/1 (Új magyar drámák)

BÉRCZES LÁSZLÓ
Hősök, dolgozók és emberek 4/29 (A. Gelman: Magasfeszültség, Győr és Pad, Kecskemét; B. Vasziljev: Csendesek a hajnalok, József Attila Színház; V. Rozov: Szállnak a darvak, Szolnok; G. Gorin: A gyújtogató, Miskolc)

CSÁKI JUDIT
Mindennapi operettünk 4/34 (B. Comden-A. Green-Ch. Strouse-L. Adams: Taps, József Attila Színház)
Joyce a színpadon 7/12 (A számkivetettek Pécsett)
A Józsefváros népszínháza. . . 9/8
Színházi film 9/25 (Ragyogj, ragyogj csillagom, Vígszínház)
Spät 11/29 (A. Hair a Budai Parkszínpadon)
„Mit hoz a múlt?" 12/12 (Schwajda György-Szikora János: Tánc-dalfesztivál '66, Szolnok)

CSIK ISTVÁN
Brecht és Jarry az Állami Bábszínház műsorán 12/19

CSIZNER ILDIKÓ
Emberi színjáték 11/42 (Euripidész Alkésztisze Boglárlellén)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A Nagy család - húsz év után 6/24 (Németh László drámája a Józsefvárosi Színházban)

FORRAY KATALIN
Egy tanítónő 1908-ból 2/7 (Bródy Sándor drámája a József Attila Színházban)

FÖLDES ANNA
A huszonötödik 1/1 (Páskándi Géza: A szélmalom lakói, Nemzeti Színház)
Egy kurtizán élete - mint korunk tükre 5/12 (Moldova György: Az élet oly rövid, Radnóti Miklós Színpad)
Harcban a Tisztakezűvel 6/7 (Fejes Endre: Cserepes Margit házassága, Játékszín)
Kardok, kalodák - közhelyek és kulisszák 11/7 (Szakonyi Károly darabja Kőszegen)

GÁBOR ISTVÁN
A mulattatás változatai 8/21 (A Vidám Színpad előadásai)

GYÖRGY PÉTER
Fejezet a zsarnokságról 1/7 (Friedrich Dürrenmatt: János király, Várszínház)
Tartuffe, avagy az ifjúság édes varázsa 3/5 (Molière komédiája a Várszínházban)
..egy másik világ" 4/14 (Weöres Sándor: A kétfejű fenevad, Kaposvár)
.. Gőzfürdő, és ki az, akit megfürdet?" 5/18 (Majakovszkij: Gőzfürdő, Kaposvár)
Hímnem - nőnem 6/38 (Pirandello: Az ember, az állat és az erény, Eger)
A megszelídített fenevad 7/9 (Weöres Sándor: A kétfejű fenevad, Pécs)
Zűrzavar és kora bánat 8/34 (Heinrich von Kleist: Amphitryon, Katona József Színház)

KISS ESZTER
Negyedik Henrik király 5/9 (Füst Milán drámája Miskolcon)
Újra A tizedes. . . 7/7 (Dobozy Imre: A tizedes meg a többiek, Pesti Színház)

KOLTAI TAMÁS
„Szebb az emlék, mint az élet" 3/9 (Szép Ernő és a lányok, Radnóti Miklós Színpad)
Mese a színházról 6/16 (A bábjátékos a Rock Színházban)
Carmen - répanadrágban 11/28 (Bizet operája a Margitszigeten)

KOVÁCS DEZSŐ
Tóték a vérzivatarban 2/5 (Örkény István: Tóték, Miskolc - Játék-szín)
Nemzeti játékszín 4/17 (Szakonyi Károly: Adáshiba és Hubay Miklós: Tüzet viszek, Játékszín)
Változatok a kiszolgáltatottságra 6/35 (Harold Pinter egyfelvonásosai Tatabányán)
Az alakítás csapdái 8/29 (Sarkadi Imre : Elveszett paradicsom, Pécs) Törékeny szíveken ne kalózkodj! 11/22 (Aphra Behn: A kalóz, Városmajori Szín-pad)
A láthatatlan Rejtő 12/9

tartalomjegyzéke

(Rejtő Jenő-Schwajda György: A láthatatlan légió, Vígszínház)
KŐHÁTI ZSOLT
Ősbemutató - lepedőben 11/11 (Nyerges András: Az ördög *győz* mindent szégyenleni, Kisvárda)
MÉSZÁROS TAMÁS
A feledékeny lakáj, avagy a romantika esélyei 6/42 (Victor Hugo: A királyasszony lovagja, Nemzeti Színház)
MOLNÁR ANDREA
Semmi sincs úgy, ahogy van 7/26 (Shakespeare: Vízkereszt, Madách Színház)
Múlt századi vígjátékok 11/12 (Nagy Ignác: Tisztújítás, Szentendre és Kisfaludy Károly: Pártütők, Kisvárda)
NÁDRA VALÉRIA
„Aktuális érzelmeket ébreszteni" 4/26 (Gorkij: Kispolgárok, Madách Kamaraszínház)
Méltán elfeledett dráma a Tháliában 6/26 (Fényes Samu: Kassai asszonyok)
Tündöklő Jeromos 12/14 (Tamási Áron színműve Veszprémben)
NÁNAY ISTVÁN
Cseresznyéskert 1/12 (Csehov színműve Kaposvárott)
Színház a Műegyetemen 2/18 (Karl Kraus: Végnapok; Bulgakov: A Mester és Margarita; Felütés; Faust)
Tingli-Tangó 4/21 (Mrożek-színmű a Pesti Színházban)
A magányos művész drámája 6/1 (Bartók-ciklus Zalaegerszegen)
Kecskeméti előadások 7/32 (Csiky Gergely: Mukányi; Carlo Goldoni: Nem mindennapi házasság; Alexandre Dumas: A kaméliás hölgy; Brecht Weill: Koldusopera; Paraszt dekameron)
Klasszikusok - vidéken 8/9
Stúdiók és álstúdiók 9/1
Shakespeare a szabadban 11/34 (Vízkereszt, Szolnok és Szentivánéji álom, Békéscsaba)
NOVÁK MÁRIA
Hol van lllyria? 2/15 (Shakespeare: Vízkereszt, Nyíregyháza) A hiány drámája és a dráma hiánya 6/18 (Ratkó József: Segítsd a királyt!, Nyíregyháza és Tóth-Máthé Miklós: A fekete ember, Debrecen)
Lehetőségek válaszútján 8/16 (A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház egy évadja)
PÁLYI ANDRÁS
Hová tűntek a primadonnák? 11/25 (A Csárdáskirálynő a Margitszigeten) P.
MÜLLER PÉTER
A történelem cirkuszi mutatványa 2/1 (Örkény István: Forgatókönyv, Pécsi Nyitott Színpad)
Elvegyülni és kiválni 6/33 (Bertolt Brecht: Baal, Zalaegerszeg)
Mintha szellem szólna benne" 7/17 (Mozart: Varázsfuvola, Pécs)
Imitáció és illusztráció 7/22 (David Rogers: Tom Jones, Kaposvár)
Jeruzsálem színpadi pusztulása 8/26 (Katona József -Spiró György: Jeruzsálem pusztulása, Zalaegerszeg)
Búcsú 11/37 (Miroslav Krleža: Szentistvánnapi búcsú, Pécsi Nyári Színház)
PÓR ANNA
Látomások 12/16
RÓNA KATALIN
Játékszín a nemzeti drámához 9/14 (Magyar évad a Játékszínben)
Örömjáték 11/40 (Donizetti: Szerelmi bájital, Szentendre)
SOMLYAI JÁNOS
Egy főszerep metamorfózisa 1/17 (Arthur Miller: Az ügynök halála, Debrecen)
A lebontott hotel 3/15 (Remenyik Zsigmond: Vén Európa Hotel, Székesfehérvár)
Az utókor úriszéke 8/32 (Illyés Gyula: Dózsa, Szeged)
SZAKOLCZAY LAJOS
Édes otthon 5/15 (Kolozsvári Papp László darabja Nyíregyházán)
Színházi esték Veszprémben 6/29 (Sütő András: Anyám könnyű álmot ígér; Mihail Bulgakov: Iván, a rettentő) SZÁNTÓ JUDIT
Megfordult szelek 1/5 (Gyurkó László: Faustus doktor boldogságos pokoljárása, Kecskemét)
A virág hazai 3/1 (Füst Milán: Máli néni, Játékszín)
Vásárfia Galíciából 3/ 18 (Bánk bán-változat Kaposvárott)
Habos szökőár helyett sör 4/37 (T. Williams: A vágy villamosa, Kaposvár)
Két krimi - kétfajta színházfelfogás 5/22 (J. Popplewell-R. Thomas: A hölgy fecseg és nyomoz, József Attila Színház és R. D. MacDonald: Miss Blandish nem kap orchideát, Szolnok)
A Sötét galamb szárnyra kel 6/13 (Örkény István drámája Szolnokon)
Deviáns korszakok 11/1 (Szabó György: Kun László szerelmei és Gosztonyi János: Festett király - Gyula)
A cica már csak dorombol 12/5 (T. Williams: Macska a forró bádogtetőn, Várszínház)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
A nélkülözhetetlen Goldoni 1/20 (A két úr szolgája Debrecenben)
SZÜCS KATALIN
Földhöznragadt csodák 7/14 (A. Vampilov: A megkerült fiú, Pécs)
Szerepdarabok - világértelmezések 9/19 (Sz. Mihajkov: A hab, Szeged; E. Vetemaa: Szent Zsuzsanna, avagy a mesterek iskolája, Dunaújváros; V. Katajev: A kör négyszögesítése, Veszprém; A. Arbuzov: Én, te, ő, Nyíregyháza; A. Gelman: Prémium, Zalaegerszeg; M. Gorkij: Jegor Bulicsov és a többiek, Nemzeti Színház)
Illusztrációk egy remekműre 11/32 (A Dekameron a Körszínházban)
Papírforma szerint 12/10 (Reginald Rose: Tizenkét dühös ember, Nemzeti Színház)
TARJÁN TAMÁS
Zéró 7/1 (Forgách András: A játékos, Katona József Színház)
Kilenc emelet 9/16 (O'Neill: Ó, ifjúság, Veszprém)
Navigare necesse est 11/17 (Polgár Ernő: Túl az Egyenlítőn, Hajó-színház)
Sötét van 12/1 (Shakespeare: Coriolanus, Katona József Színház)
VASS ZSUZSA
Krisztusa színpadon 3/11 (Dosztojevszkij-Szikora János: Karamazov testvérek, Miskolc)
VINKÓ JÓZSEF
A megszelídített Übü papa 5/26 (Alfred Jarry darabja a Katona József Színházban)
WILHEIM ANDRÁS
Extremitás és valószerűség 7/4 (Nádas Péter: Találkozás, Pesti Színház)
Országos Színházi Találkozó Kerekasztal-beszélgetés a zalaegerszegi
Húsvétról 9/27
Vita a kaposvári színházról 9/34

Vendég játékok

DURÓ GYŐZŐ
„Pekingi opera" 3/20
FÖLDES ANNA
TIP-vendégjáték, 1984 3/25
PÁLYI ANDRÁS
Quo vadis, Irydion ? 3/29 (a krakkói Slowacki Színház Budapesten)
SZENTGYÖRGYI RITA
Műhely Színház Belgiumból 3/30

Arcok és maszkok

CSIZNER ILDIKÓ
A két „amerikai" 6/45 (Kútvölgyi Erzsébet és Moór Marianne)
Afféle színpadi erények 8/45 (Bodnár Erika két szerepe)
Egy másfajta balek 11/4 8 (Újlaki Dénes A kalózban)
DOBÁK LÍVIA
Wenzeslaus, Lázár, Eck János 7/38 (Sipos László szerepei)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Színészvarázslat 1/24 (Mensáros László és Tolnay Klári a Kedves hazugban - Madách Kamaraszínház)
GÉCZI JÁNOS
Csák Zsuzsa szerepei 9/47
KŐHÁTI ZSOLT
Test és hang összjátéka 1/21 (Faragó András szerepeiről)
NÁNAY ISTVÁN
A flegmaság álarcában 5/32 (Vallai Péter szerepeiről)

Négyszemközt

BARTA ANDRÁS
Beszélgetés Major Tamással igazgatói működéséről 3/32
BÖJTE JÓZSEF
„Mit akar ez az egy ember..." 1/42 (Beszélgetés Novák Ferenccel)
CSÁKI JUDIT
„A színészt szeretni kell" 8/43 (Beszélgetés Pető Bélával)
CSONTOS SÁNDOR
Sarkadi Imréről, drámáról, színházról 8/38 (Beszélgetés Hubay Miklóssal)
FÖLDES ANNA
A profizmustól a személyességig 3/35 (Beszélgetés Kerényi Imrével)
MÉSZÁROS TAMÁS
Van Önnek pályája? 5/29 (Beszélgetés Spiró Györggyel)

Fórum
FEJES ENDRE
Egy villamost vágynak neveztek 4/40
MIHÁLYI GÁBOR
A magyar „gazdag színház" szegénysége 7/42 PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Korunk hőse 9/39
RUBANOVA, IRINA
Magyar rendező orosz klasszikust állít színre 9/42 (Horvai István Csehov-rendezései)
SIVÓ EMIL
Védettség 1/25

Műhely
DURÓ GYŐZŐ
„Ezek az emberek álmaimban születtek..." 2/29 (Bulgakov Menekülésének filológiai problémái)
RADNOTI ZSUZSA
A drámaíró Krúdy Gyula és A vörös postakocsi 2/24

Színháztudomány
BÉCSY TAMÁS
Az avantgarde dráma két változatáról I. 11/44
II. 12/35
P. MÜLLER PÉTER
A groteszk dramaturgiája 10/43
(Örkény István drámairói művészete)

Színháztörténet
BŐGEL JÓZSEF
Magyar szcenográfia a felszabadulás után I. 12/41
KERÉNYI FERENC
Az első magyar „rendezői dráma"? 12/40
SIVÓ EMIL
Nyitott szemmel 12/44

Világszínház
CSÁKI JUDIT
Színház - reggeltől reggelig 1/26 (Az Edinburgh-i Nemzetközi Fesztiválról)
Kialszanak a fények? I. 2/4
3 (Színház New Yorkban 1984 őszén)
II. 3/39
CS. SZABÓ ISTVÁN
Gyermek- és ifjúsági színház az NDK-ban 1/4
0 DÉVÉNYI RÓBERT
Bábuk világszínháza 5/44
GERGELY IMRE
Antonio Buero Vallejo színháza 10/3
7 GEROLD LÁSZLÓ
Kínai darab az Újvidéki Színházban 10/20
(Kao Hszing-csien: A buszmegálló)
Atértelmezett klasszikus 10/
41 (Miroslav Krleža: Glembay Ltd. a zágrábi Horvát Nemzeti Színházban)
HEKLI JÓZSEF
Vampilov színháza 7/40
KOLTAI TAMÁS
A modernizmustól a hagyományig 10/29
(Három francia előadás)
Mesterség és mítosz 12/21
(Jegyzetek az aarhusi fesztiválról) MAROSI ILDIKÓ
Harag György 10/18
MELLOAN, JOAN
Az amerikai regionális színház 3/43
NÁNAY ISTVÁN
Cseresznyéskert 10/1
6 (Harag György utolsó rendezése)
Térden járt tangó 10/23
(Mrożek drámája Kolozsvárott)
Fiatalok műhelye 12/24
(Színházi találkozó Schwerinben)
PÁLYI ANDRÁS
Két fesztivál Belgrádban 2/36
Witold, a hazajáró lélek 5/35
(Kétszer Lengyelországban)
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Éjjeli menedékhely 10/4
0 (A moszkvai Taganka Színház előadása)
PÓR ANNA
Két este Barrault színházában 10/34
RADÁCSI LÁSZLÓ
A bolgár dráma és színház VII. feszti-válja 1/30
RAJK ANDRÁS
Vitéz László városától Punch úr városáig 5/40 (Nemzetközi babfesztivál Londonban)
ROSS, WETZSTON
Főszerepben a rendezők 1/33
(Az amerikai színház új törekvései)
TATÁR ESZTER
Oslo, Bergen, Stavanger 12/27
TÖMÖRY PÉTER
„Nem táncokat állítottunk be..." 10/21
(Beszélgetés Harag Györgyről)
Hazai gyökerektől a nagyvilág felé 10/25
(Beszélgetés Tompa Gáborral)
VÉGEL LÁSZLÓ
Totális színház és kritikus utópia 2/41
(Ljubiša Ristić színházáról)

Szemle
ANTAL GÁBOR
Évadról évadra 6/47
(Mátrai-Betegh Béla színibírálatai)
Magyar Bálint: A Magyar Színház története 12/47
CSIK ISTVÁN
Egy kiállítás margójára 10/48
KOVÁCS DEZSŐ
Tanuljunk gyorsan, könnyen Shakespeare-t olvasni! 3/47 (Major Tamás: Téli rege - a színpadon)
PÁLYI ANDRÁS
A néző és a tér 7/47
(Nádas Péter: Színtér)
RADICS VIKTÓRIA
Találkozásom Saád Katalinnal 4/47
(Saád Katalin: Találkozások)

Drámamelléklet
BALLA LÁSZLÓ
Felhangok II.
BEDNAR, IVAN
Bohócok I.
(Fordította: Balogh Géza) CORNEILLE, PIERRE
A mutatvány VIII.
(Fordította: Somlyó György)
CZAKÓ GÁBOR
Ötszög VI.
FÜST MILÁN
Máli néni III.
GÁLL ISTVÁN
Nő a körúton XII.
H. BARTA LAJOS
Másodíziglen XI.
LEZSÁK SÁNDOR
Nyolcvan vödör levegő II.
MÁRTON LÁSZLÓ
Lepkék a kalapon IV.
SÓS GYÖRGY
Oroszlános történet X.
SZABÓ GYÖRGY
Kun László szerelmei IX.
ÚJHELYI JÁNOS
Kés van nálam V.
VÉSZI ENDRE
Veszelovits Anna VII.

Bevezető a drámákhoz
BÁRDOS PÁL
„Az élet őrület" III.
CSONTOS SÁNDOR
Ajánló sorok XII.
RADNÓTI ZSUZSA
A századvég gyermekei IV.
SOMLYÓ GYÖRGY
A világhírű költő ismeretlen műve VIII.
ÚJHELYI JÁNOS
„Curriculum vitae" V.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
BUDAI KATALIN újságíró,
az Akadémiai Kiadó munkatársa
CSERJE ZSUZSA
a Népszínház dramaturgja
ERDEI JÁNOS esztéta
GÖRGEY GÁBOR író
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
KŐHÁTI ZSOLT újságíró,
a Filmkultúra főszerkesztője
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PETERDI NAGY LÁSZLÓ újságíró, a Magyar Színházi Intézet munkatársa
SOMLYAI JÁNOS
a Pannónia Filmstúdió lektora
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZEPESI DÓRA tanító
SZÉKELY GYÖRGY színháztörténész

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

György Székely:

Ede Paulay, « directeur dramatique » du Théâtre National

Il y a 150 ans qu'est né Ede Paulay, ce personnage à multiples talents du théâtre hongrois, à la fois acteur, auteur, dramaturg, adaptateur, pédagogue mais avant tout metteur en scène et, pendant seize ans, directeur du Théâtre National de Budapest. C'est lui qui, au cours des dernières décennies du siècle passé, développait le profile toujours valable du premier théâtre du pays, en fondant son répertoire classique et en organisant des cycles historiques – par exemple un cycle Shakespeare – et c'est aussi à son nom que s'attachent les créations des deux oeuvres les plus importantes de notre patrimoine, celle de *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách et aussi celle de *Csongor et Tünde* de Mihály Vörösmarty. L'étude évoque la carrière de cet artiste de talent universel.

István Nánay:

Des versions sur le désespoir

Deux théâtres ont mis à l'affiche en même temps *Les Trois soeurs* de Tchékhov. Les deux spectacles – celui de Zalaegerszeg et celui du Théâtre Katona József de Budapest – exemplifient deux sortes de rapprochements du texte. Tandis qu'à Budapest le metteur en scène Tamás Ascher saisit le message actuel de l'oeuvre à travers l'élaboration précise des rapports interpersonnels, à Zalaegerszeg József Ruszt crée un système théâtral de symboles qui, cependant, n'achève qu'une harmonie partielle avec l'esprit de la pièce.

László Peterdi Nagy:

Oies et jars

A Pécs on joue une autre pièce de Tchékhov, *L'Oncle Vania*. Le spectacle de Róbert Nógrádi est axé sur le personnage d'Astrov mais sa conception appauvrit la richesse philosophique et émotionnelle du texte.

Zsolt Kőháti:

La poussière qui vole

Au Théâtre de Pest la représentation de *Heartbreak House* de G. B. Shaw se veut fidèle à l'atmosphère tchékhovienne que l'auteur avait en vue. Cependant notre critique estime que la pièce et les problemes y traités sentent leur âge et malgré tous les efforts des réalisateurs on assiste à un spectacle poussiéreux et terne.

Judit Szántó:

Peter Pan dans la captivité du théâtre pour enfants

Voici un des théâtres les plus importants du pays, celui de Kaposvár, voici un des metteurs en scène les plus remarquables du passé récent, Géza Pártos que le théâtre a invité de son séjour permanent à l'étranger et voici un texte classique et absolument valable, celui du *Peter Pan* de J. M. Barrie. Malgré les augures tellement propices, la rencontre de ces trois facteurs ne peut pas etre classée de particulierement heureuse. Notre critique cherche les raisons possibles de cette déception.

János Somlyai:

Quelque chose qui change

Des changements heureux s'opèrent actuellement au théâtre pour enfants, ce secteur traditionnellement disgracié de notre théâtre. De spectacles différents: *Alice au pays des miracles* à Pécs, *Les Deux jeunes nobles de Vérone* de Shakespeare au Théâtre Arany János – dont la direction vient d'etre renouvelée – ou bien une adaptation de contes populaires hongrois par un groupe semi-professionnel, l'ensemble Gropius démontrent que les créateurs cherchent des méthodes et des styles différents pour moderniser l'esprit du théâtre pour enfants.

János Erdei:

L'effet chaotique du manque de refléxion

Cyrano de Bergerac d'Edmond de Rostand, repris par le Théâtre Madách, équivaut a un échec artistique. En général cette oeuvre s'impose si au sein de l'ensemble il y a un acteur propre à tirer un bénéfice du rôle de bravoure du protagoniste. Cependant Péter Huszti ne semble pas avoir été touché particulièrement par le rôle et le metteur en scene György Lengyel a lui aussi manqué de composer autour de lui un spectacle homogène.

Katalin Budai:

Nouveautés d'hier

Les ensembles ambulants du Théâtre du Peuple ont mis à l'affiche trois pièces hongroises. Les comédies *Le Moyen d'évasion* de Miklós Gyártás et *La Perruque de Hongkong* ont été, il y a dix à quinze ans, des éléments plaisants et agréables du répertoire mais pour aujourd'hui, ayant perdu leur validité et leur vitalité, leur comique sonne déjà faux. Par contre, *La Tante Rose*, cette comédie de Menyhért Lengyel des années dix de ce siècle a gardé jusqu'à nos jours sa fraicheur et son efficacité.

Zsuzsa Cserje:

Des passions rentrées

Les Trois soeurs de Tchékhov au Théâtre Katona József, cet événement extraordinaire de la saison, abonde en interprétations qui se surpassent. Notre collaboratrice analyse le jeu de László Vajda – Kouliguine – et Géza Balkay – Soliony.

Dóra Szepesi:

Changement d'état

L'Ensemble Universitas était pendant plus de deux décennies un de nos groupes amateurs les plus importants. Dans les années récentes Universitas devint d'abord un ensemble semi-professionnel pour se changer maintenant en groupe professionnel, aussumant le nom de Gropius. Ici c'est l'animateur Imre Katona qui parle de leur activité et de leurs projets.

Tamás Koltai:

Beckett met en scène Beckett

D'entre ses récentes expériences du théâtre en étranger le critique evoque une qu'il qualifie de particulièrement mémorable: la mise en scène de *La Derniere bande* de Samuel Beckett, signée par l'auteur lui-même.

Tamás Bécsy:

Le drame tchékhovien

L'étude recherche les racines ontologiques des drames de Tchékhov. Pour l'auteur, la clef se trouve dans la contradiction entre la volonté des personnages tendant à changer leur vie et leur impuissance d'y arriver.

Ára: 30,– Ft