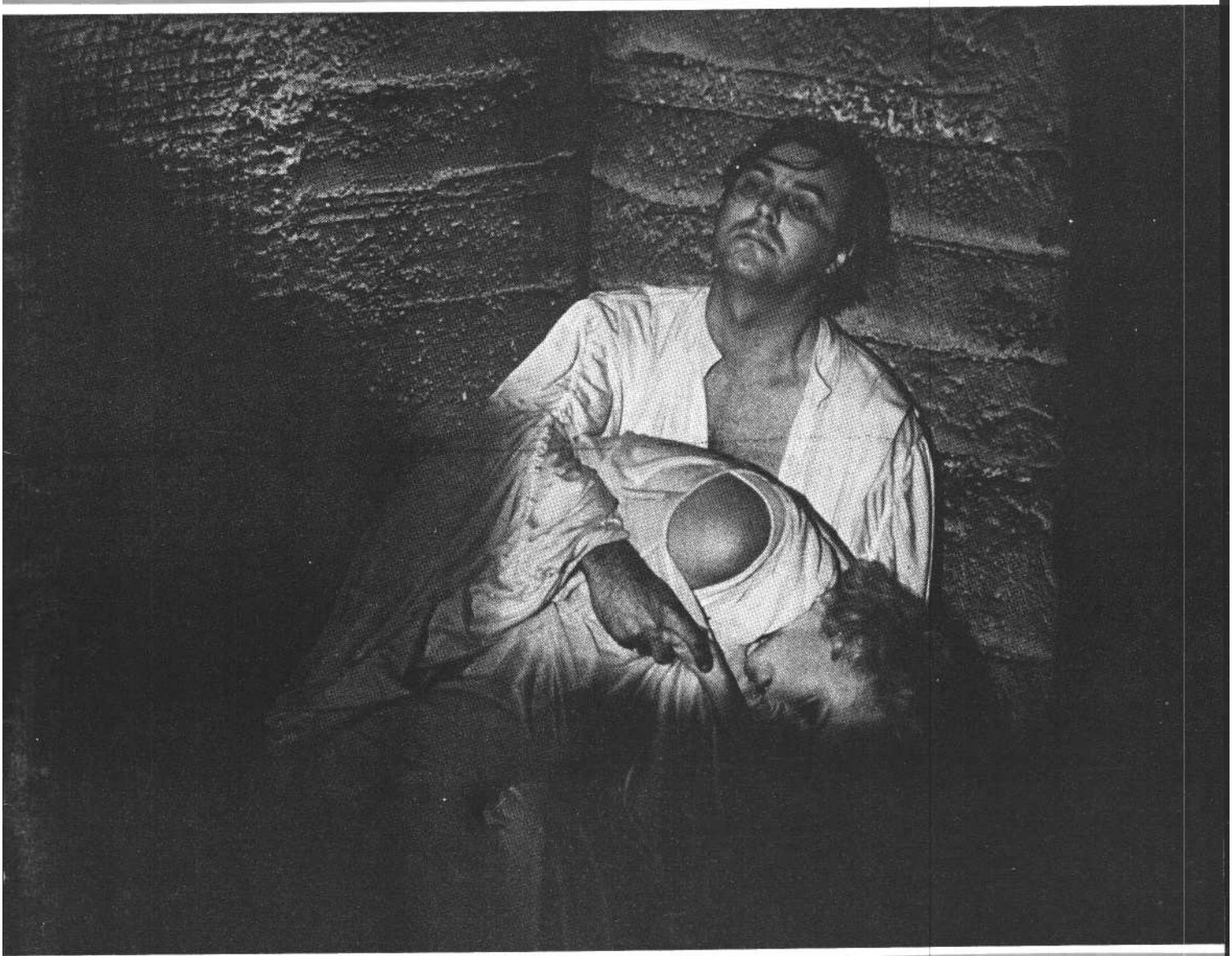
SZÍNHÁZ



Boldizsár Iván (1912–1988) ● Tarján Tamás: m. v. ● Erdei János: Az elmaradt katarzis nyomában ● Nánay István: A személyiségvesztés drámája ● Dezsényi Péter: A Janus-arcú Scapin ● Jurij Ljubimov: A szent tűz ● Kolozsvári Papp László: A korsó – dráma

1988
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1988. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
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 XIII., Lehel u. 10/a 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 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

807906 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Kerekes Éva és Nagy Sándor Tamás
a Julius Caesarban (Radnóti Miklós Színpad)
(Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Valló Péter díszlete a Julius Caesarhoz
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

Boldizsár Iván (1912-1988) **(1)**

KOLTAI TAMÁS
Főszerkesztőnk emléke **(2)**

játékszín

TARJÁN TAMÁS
M. v. **(3)**

CSÁKI JUDIT
A csőre töltött szappan **(6)**

SZÁNTÓ JUDIT
Naplemente előtt **(10)**

ERDEI JÁNOS
Az elmaradt katarzis nyomában **(16)**

NÁNAY ISTVÁN
A személyiségvesztés drámája **(22)**

BUDAI KATALIN
A tévedések szomorúsága **(26)**

STUBER ANDREA
Hervatag mulatság **(28)**

műhely

DEZSÉNYI PÉTER
A Janus-arcú Scapin **(32)**

világszínház

Fesztiválok Bulgáriában **(34)**

N. I.
Fél-élmények **(34)**

RADÁCSYLÁSZLÓ
A **bolgár kamaraszínház** útjai **(36)**

SZŰCS KATALIN
Mi van a kofferban? **(38)**

ENYEDI SÁNDOR
Magyar színház a diaszpórában **(39)**

JURIJ LJUBIMOV
A szent tűz **(42)**

drámamelléklet

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ: A korsó

BOLDIZSÁR IVÁN

(1912-1988)

1988. december 22-én reggel eltávozott közülünk az, akitől a magyar közélet és újságírás, az irodalom és a kultúra számos műhelyében mint pótolhatatlan munkatárstól, szövetségestől, segítőtől, patrónustól vagy éppen főnöktől - mint elnöktől avagy főszerkesztőtől - búcsúznak. A haláláról kiadott hivatalos közleményt aláírta a Magyar Országgyűlés, az Országos Béketanács, a Művelődési Minisztérium, a Magyar Írók Szövetsége, a Magyar Újságírók Országos Szövetsége és a Magyar PEN Club is. Lapunknak a megindulástól mostanáig főszerkesztője volt; ám ez a száraz tényközlő mondat vajmi keveset árul el abból a sajátos, de a maga rendhagyóságában oly kreatív és gyümölcsöző viszonyból, amely őt e kis szerkesztőségi közösséghez és a SZÍNHÁZ által képviselt ügyhöz fűzte. Halálhíre váratlan és döbbenetes volt számunkra, noha előző nap már értesültünk róla, hogy kórházba szállították. Úgy éreztük, ez a lap nélküle nem is létezhetne, s most a búcsú fájdalmas pillanatában azt is tudomásul kellett vennünk, hogy végleg „nagykorúsított" és magunkra hagyott bennünket.

Ez a „nagykorúsítás" egyébként főszerkesztői tevékenységének egyik vezérlő elve volt. Nehéz időszakban és nehéz körülmények között döntött úgy, hogy létrehozza azt, amiről sokan ábrándoztak, amit sokan elterveztek már, és amiről túlzás nélkül állítható, hogy a kellő szellemi hátországgal nem rendelkező magyar színházművészetnek alapvető szükséglete volt: a szakma színházelméleti és kritikai folyóiratát. Tudjuk, hogy annak idején eredeti szándékai szerint csak átmenetileg vállalta el ezt az (újabb) főszerkesztői hivatalt. Ő volt az, aki nem veszítve el ifjúkori szerelmét a színház iránt - élő tanúságot tett erről színházi kritikusként, majd drámaíróként is (noha színházi főszerkesztőként mindkét utóbbi minőségében „visszavonult") -, felül tudott emelkedni a színházi szekértáborok napi csatáin, független maradt a pártoskodásokban, a szakmai érdekként tálalt hatalmi torzsalkodásokban, és elegendő személyi presztízzsel, diplomáciai érzékkel és tágas szellemi horizonttal rendelkezett ahhoz, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek paternalista kultúrpolitikájának túlkapásaival szemben az általa vezetett szellemi műhely viszonylagos autonómiáját is óvja, de bennünket, szerkesztőket és munkatársakat is megóvjon attól, hogy forrófejű túlzásokba essünk, hogy elhamarkodott ítéletet alkossunk.

Legfőképpen azonban önmagát óvta attól, nehogy „túllépje" főszerkesztői hatáskörét. Ezen elsősorban nem munkaköri korlátokat kell értenünk, hanem bizonyos szellemi és erkölcsi normákat. Senkire nem erőltette rá sem esztétikai, sem politikai nézeteit, mindig mindenben partnernek tekintette a szerkesztőség minden munkatársát és minden cikk szerzőjét, de tévedhetetlen biztonsággal és könyörtelenül észrevett minden logikai és stiláris tisztázatlanságot, zavaros szóképet, hamis érve-lést. Az igaziak és nagyok közé tartozott, akik egyre kevesebben vannak már közöttünk: nekik a sajtó nemcsak szenvedély és hivatás volt, hanem szaktudás és becsület kérdése is. Csak sajnálhatjuk, hogy az ő sok egyéb elfoglaltsága és az idő tragikus rövidsége miatt nem tanulhattunk tőle többet. További munkánkban így is elemi követelmény, hogy eleget tegyünk az általa képviselt normáknak. Mintha továbbra is minden egyes lapzárta alkalmával számolnunk kellene kérlelhetetlen atyai szigorával és nemegyszer a biztató szavaknál is többet mondó baráti, elismerő pillantásával.

KOLTAI TAMÁS

Főszerkesztőnk emléke

Amikor 1968 forró nyarán, hosszú vajúdás után végre eldöntött tény lett a SZÍNHAZ megindulása, Boldizsár Iván volt az egyetlen az írói-újságírói hivatás tekintélyei közül, aki elvállalta a lap főszerkesztői tisztét. Kellett is hozzá némi merészség, ma már nyilvánvaló. Akkoriban elterjedt az a téveszme, hogy a színházi szakmának a „visszabeszélés" miatt van szüksége folyóiratra. Hogy legyen egy fórum, ahol majd válaszol a kritikának. Gondolom, az elmarasztaló kritikának, mert olyan még nem történt, hogy akadt volna valaki, aki a *dicséretet* nem bírja elviselni. Nos, ebben a meglehetősen abszurd várakozásokat keltő helyzetben sokan visszariadtak a föladattól - különösképpen azok az aktív drámaírók, akik egy kritikai lap főszerkesztőjeként nem akartak hátrányos helyzetbe kerülni a színházakkal szemben -, egyedül Boldizsár nézett sztoikus derűvel a jövőbe. Ő nemcsak a lapcsináláshoz, az újságíráshoz értett jobban, hanem azoknak az embereknek a lélektanához is, akik Európa leggroteszkebb színházi folyóiratát képzelték el.

Az idő nagyon hamar Boldizsárt igazolta. Kezdetben jöttek ugyan a tiltakozások, s nemcsak a kritikák ellen - egy hivatalbéli rendező például azt üzente egy Grotowski-tanulmány publikálása után, hogy miért nem róla, a „magyar Grotowskiról" írunk -, de főszerkesztőnk szokása szerint csak derűsen brummogott, s ezzel az ügyel volt inztézve. Tartok tőle, hogy a helyzet nem lehetett ennyire derűs, s Boldizsár Iván européer fölénye és társadalmi súlya kellett hozzá, hogy miniszteriális körökben kivédje a provinciális támadásokat. Persze, biztosra ment. Szerintem „A magyar Grotowski" című tanulmányt is közölte volna, ha akad valaki, aki megírja. De ennyire azért nem gondoskodott a színházi szakma önmaga lejáratásáról. Megelégedett azzal, hogy megvonta „védnökségét" a laptól, saját tükrétől - ha már összetörni nem tudta. Így szűnt meg a SZÍNHÁZ a Színházművészeti Szövetség lapja lenni. Maradt a színházművészeté.

Boldizsár nélkül ez a mucsai konfliktus valószínűleg jelentős véráldozattal járt volna. Mi, akkori munkatársai valamennyien kezdők voltunk a lapszerkesztésben, a kritikaírásban - nem beszélve a szakmai diplomáciáról. Úgy magasodott fölöttünk, védőszárnyait kiterjesztve, mint egy korholó vagy megbocsátó, botladozó lépteinket vigyázó, bölcs atya. Először azt tanultuk meg tőle, hogy minden lapszámban kell lennie legalább egy húzóanyagnak. (Ő persze sohasem használta ezt a bürökratazsargonból származó kifejezést: húzóanyag helyett nemiszervet mondott.) Aztán megtanultuk, hogy a kezdők cikkeiből kihúzható az első és az utolsó bekezdés; a legtöbb írás a második bekezdéssel kezdődik, és az utolsó előttivel végződik. Meg-tanultuk, persze, azt is, hogy mire „háklis" - például erre a „perszé"-re -, mit kell kiirtani a kéziratokból, mielőtt a kezébe kerülnek. Csalni nemigen lehetett: ha egy cikkben az ötödik oldalon volt az első disznóság, azonnal oda lapozott, és tévedhetetlenül kiszürta. Egyedül szeretett kéziratot olvasni, nyitott ajtó mögött, hogy dohogó ejnye-bejnyéjével a kellő pillanatban rapportra hívhassa, aki a hibáért felelős.

De nemcsak szakmát lehetett tanulni Boldizsár Ivántól, hanem ennél sokkal többet is: nagyvonalú, felvilágosult - nem tudok rá jobb szót -, európai gondolkodást. Nem mondok újdonságot, mindenki tudja: világpolgár volt, a szó legnemesebb értelmében. Életének más területein ennek nyilvánvalóságához és előnyeihez nem fért kétség. A SZÍNHÁZ főszerkesztőjeként ez sokszor kényes helyzetbe hozta, hiszen előbb láthatta, mondjuk, *a Macskákat a* Broadwayn, mint a Lenin körúton, s általában több színházi világszenzáció tanúja lehetett egy szezonban, mint tíz más színházi szakember összevéve. Amikor tehát fontosnak tartotta, hogy jelen legyen például a kaposvári színház budapesti vendégszereplésein, az élményt egy széles nemzetközi skálán hitelesítette. Kulturális diplomata volt ilyen tekintetben is, és ha lett volna rá ideje, ennek bizonyára színházi újságíróként is több nyomát hagyja a lapban. Nemrég a kezembe került egy 1967-ben, tehát a SZÍNHÁZ megindulása előtt írt cikke, a bécsi Burgtheater Madách-bemutatójáról, *Az ember* tragédiájáról. Az esztétikailag többszörösen vitatható produkciót a politikai nyitás szellemi jele-ként üdvözölte. Miközben alapos filológiai elemezéssel szégyenített meg nem egy hivatásos színikritikust.

A szellemi nyitottság, mint minden tevékenységében, főszerkesztőként is egyéniségének legvonzóbb tulajdonságai közé tartozott. Soha nem a pozíciót, mindig a tehetséget tisztelte. Munkatársaként tanúja lehettem, hogyan utasította el szaktekintélyként kommendált befutott közölhetetlen írásait, és milyen segítő jóindulattal kezelte szépreményű kezdők olykor még göcsörtös próbálkozását. Végigtekintve a SZÍNHÁZ évfolyamain, bárki láttamozhatja, hány tehetséges fiatal első írása jelent meg a lapban; egyikük-másikuk ma már neves drámaíró vagy kulturális rovatvezető. S ha olykor szelídenszarkasztikusan azzal dorgált is bennünket, hogy netán a szél szerkeszti a lapot (tudniillik befújja az ablakon a kéziratokat), jobb esetben a postás (tudniillik amit hoz, azt leadjuk), bajusza alatt mindig eldünnyögte dicséretét a sikerült dolgozatok olvastán. Néha oda is jegyezte a margóra, legendás, apró (és mindig olvasható!) betűivel, lehetőleg zöld színű golyóstollyal: „Ez jó!" Ha ellenkező véleményen volt, olyasmit írt kommentár gyanánt a kéziratra, hogy azt csak gondos satírozás után lehetett visszaadni a szerzőnek - ha egyáltalán. De ezekben a megjegyzéseiben is szellem, humor, elmeél volt. Mint minden gesztusában.

Utoljára néhány hete, novemberben találkoztam vele, a lap első megjelenésének húszéves évfordulója alkalmából rendezett szerkesztőségi „családi" ünnepségen. Régi és újabb munkatársak, kiadói és nyomdai lapbarátok ültünk a kis szobában, és hallgattuk elmaradhatatlan anekdotáit, aktuális politikai vicceit, a folyóirat, az ország és a világ ügyeit szokása szerint összefüggő gondolati keretbe foglaló eszmefuttatásait. Hirtelen hozzám és egy pályatársamhoz fordult, akik ott voltunk húsz évvel ezelőtt a SZÍNHÁZ bölcsőjénél: „Írhatnátok valamit ebbe a kis lapba bele!" Megígértük.

Nem tudtam, hogy ilyen hamar teljesíteni fogom ígéretemet. Bárcsak ne kellene teljesítenem - legalább nem ebből az alkalomból.

Tizenkilenc éven át első főszerkesztőm volt Boldizsár Iván. Sohasem volt módom, hogy megköszönjem. Most köszönöm - az emlékének.

TARJÁN TAMÁS

M. V.

Az imposztor Veszprémben

Hol van Vilna? Az 1810-es évek második felében, Lengyelország sokadik földarabolása után a cári Oroszország (közelebbről Litvánia) térképén volt. Többségében lengyel ajkú lakossága a helyi lengyel színházban melengethette volna megtépázott nemzeti önérzetét, ha a cenzúra, a politikai dresszúra, a besúgóhad, a szervilizmus, a teátrista nyomorúság nem torzítja önmaga karikatúrájává a társulatot és a repertoárt. Itt, az isten háta mögött - mert egy erőszakkal metszett határ mögött, a hazától elvágva -, „a sötét provinciában", hol „már sose lesznek csodák", Varsótól számították a távolságot: itták volna a kicsi fényt, amely onnan idáig elpislákol. Kit érdekelt, hogy Varsó, például Párizshoz képest, maga is csak Vilna?

Spiró György *Az imposztor* című báromfelvonásos komédiája azt a maga nemében képtelen pillanatot ragadja meg, amikor mégis csoda történik, és Varsó a legvakítóbb színházi jelenségével üzen a kulturális végvidéknek. Wojciech Boguslawski, a lengyel nemzeti színjátszás atyja - 1814-ig, több mint harminc esztendőn át, csekély megszakítással a Nemzeti Színház direktora - elfogadja a meghívást. Vagy, lassan kikopó komédiás, maga ajánlkozik? Mindegy. Itt van, kivasalja hápogó kollégájából, Kazynskiból a horribilis, 3000 zlotys gázsit, és az egyetlen előadás délutánján - minden jegy elkelt! sőt: háromszoros áron az ülőhelyek duplája kelt el- kegyeskedik nekilátni a próbának. Évtizedekkel ezelőtt ő fordította, de a menetrendszerű tiltások miatt még soha nem játszotta Moliére *Tartulfe,* vagy *az imposztor* című vígjátékát. Most az a szerep vár rá, amelyről Spiró a saját darabját elkeresztelte. A sietős, a szöveget keresztül-kasul szántogató próba folyamán Boguslawski világosságot gyújt a talán jobb sorsra érdemes színésztársak homályos elméjében: nem nyugodhatnak bele annyira szolgasággá alázott-gyalázott művészlétükbe, hogy a klasszikus sorokat is csak szolgaian deklamálják, lélek nélkül darálják, s eszükbe se jusson a becsületes elemzés! A kor színész-óriása utóbb, az előadás utolsó szüneté-ben nem rest erkölcsi törpeként viselkedni: az orosz Gubernátor proszcénium-páholyába sietve hamisan bevádolja az 1. Sándor cár színpadi képmására állítólag kést emelni készülő Rybakot, aki-nek kulcsszerepe lenne a *Tartuffe* lojális, hajbókoló befejezésében. A látszólagos morális hitványság politikai és művészi zsenialitásnak bizonyul. Rybakot véres-re verik ugyan, de mert nincs módja színre lépni (hiszen épp akkor folyik az észre térítése), nem is kell szembeköpnie magát; lengyel önérzetén nem esik csorba. A Mester pedig kajánul kalózkodhat az imigyen, gubernátori közreműködéssel földúlt záróképben: dicsőséges uralkodó helyett kigúnyolt zsarnokot csinál a cárból. Művészi sikerét e kivédhetetlenül ravasz hazafiúi példaadással koronázza. Az ünneplést nem igényli. Mire a meglepő fordulattól beijedt és földühödött aktortársai félcivilre vetkeznek, ő már árkon-bokron túl jár a postakocsival.

Szoboszlay Sándor a vendégséget, az „m. v."-t játssza el a legmegragadóbban. Mára kezdet kezdetén úgy óvakodik be a kopár és sötét színpadra, viharverten, kisbőrönddel, mint aki pontosan tudja: csupán átmenetileg van itt, jön és megy, s a világ során, sorsán aligha hagy nyomot, mit tud ma fölfakasztani talentumából. Boguslawski, elveszítvén saját színházát, hatvan év terhével a vállán, már csak vendége, még ha díszvendége is, a lengyel színjátszásnak. A cinikusságig derűsen nyugszik bele ebbe az állapotba, az se nagyon érdekli, hogy a vilnaiak egyike-másika elpimaszodva fitymálja is őt; hogy susmorognak a háta mögött. Nem érdekli, mert sejt, tud nagyobb igazságokat is. A kínban is megnyugtatót: az orosz cár és az ő színházfelügyelő Gubernátora csak vendég a lengyel történelemben, bár a vendégeskedés hosszúra nyúlik; és keserű, fájdalmas igazságot: a (szín)művészet is csak vendég az emberiség mindennapjaiban, akit-amit nagyvonalú jókedvükben átmenetileg be- és elfogadnak, ám az első adandó alkalommal kipenderítik, hogy „fontosabbnak" adják át a helyét. Olyannak, akinek nem ők fizetnek, hanem az nekik.

Szoboszlay legkitűnőbb, legérettebb művészetű *tragikomédiai* színészeink közé tartozik. Kevesekre illik ennyire a jelző, a - tágas - behatárolás. Boguslawskiként Spiró György dramaturgiailag legsikerültebb darabjának leggazdagabb jellemét kapta (s böjtölte ki, hisz esztendők óta napirenden volt Veszprémben a premier, ám közbeszólt a rendező, Horvai István betegsége). A szöveg és az alakítás fő erénye, hogy kölcsönösen titkokkal, bizonytalanságokkal játszanak. A vaksi, grimaszoló, mohón bankjegyeket nyálazó ripacsban nem könnyű a Mestert tisztelni. Szoboszlay-Boguslawski - ahogy Koltai Tamás minden jellemzésnél leleményesebben nevezte: Szoboszlawski - nagyon jól tudja ezt; hát kedvtelve szaporítja is az elfáradtság, a kiégettség jeleit, a bogarasságot. Elhiteti, hogy jelentéktelen alak, aki a locsogó Díszletező és Kel-lékes előtt nem fedi föl magát, s később is akadnak olyan esetlen, nevetséges megnyilvánulásai, hogy kételkedni kell személyazonosságában. A színész nagy biztonsággal és érezhető örömmel válogatja össze eszközeit: mikor csoszorásszon, mikor görnyedezzen egy kicsit, mikor rekedjen benne a szó. Mármár apókásnak tetteti magát, hagyja, hogy a vilnai színészekben szétáradjon az alig rejtett fölényérzet (nem mindenkiben persze), s akkor hirtelen kifiatalodik, kimagaslik az öregességből, szürkeségből. Állandó ugrásrakészség, koncentrált figyelem, emocionális detektívmunka uralja Boguslawski megnyilatkozásait. Ennek külső jele alig van, ám a mimika, a gesztusok kis villámlásai árulkodnak a lélek vibrálásáról. Akár a pénzszag hozta idea Mestert (tartozásait még a busás honoráriumból sem tudja mind rendezni), akár csak álcának tartja maga elé a kapzsiságot, a fizetség öröme egyre inkább a játék öröme mögé szorul. Boguslawskiból ki-bukik a direktor, a rendező, a pedagógus, *az atya,* és esetleges jobb meggyőződése ellenére sem képes fékezni magát: nem tudja és nem akarja pusztán rutinból kiügyeskedni, kihatásoskodni Tartuffe-öt. Elkapja a partneréhes színészhév, a csapatvágy. Talán nem utódokat, tanítványokat nevel rövid pár óra leforgása alatt - csupán gondolkodni segít monotonná, bombasztikussá, ötlettelenné lustult, fásult teátristákat. Őszinteséget és méltóságot parancsol azokra, akik még végképp el nem kérgesedtek: nincs vidék, nincs isten háta mögött, nincs arcpirító elnyomatottság, nincs betömött száj! A színésznek mindig, még ekkor, ilyen körülmények között is csak a világot jelentő deszkák vannak, és nyilvánosság, fölemelt fej, kimondás. Szoboszlay nagyon érti a szerep megkívánta ironikus, szarkasztikus tapintatot. Nem oktat és nem diktál, csak elvezet egy-egy megoldás, fölismerés küszöbéig; onnan ő már visszahátrál; lássuk, mire megy egyedül a delikvens. Lehet, hogy semmire. Ilyenkor Boguslawski két kifelé fordított tenyere elhárító: ha nem, hát n e m…

Jelenet Spiró György Az imposztor című darabjából (veszprémi Petőfi Színház)

Hiányérzetet, zavart kelthet a nézőben, hogy a Mesternek lényegében egyetlen olyan megszólalása, röpke jelenete sincs - sem a darabban, sem a darabbeli darabban -, amely kétséget kizáróan nagy színművésznek mutatná őt. Egyetlen monológjánál sem áll meg a kés a levegőben; soha nem igazolja egyértelműen, hogy tőle más időszámítás kezdődik, kezdődött a lengyel színházban. A szerep első gazdája, Major Tamás élt ezzel a lehetőséggel, alakításának voltak ilyen gyémántköszörülős, ragyogó pillanatai. Szoboszlay Sándor és Horvai István elvetették e megoldást, mivel, úgy tetszik, Boguslawski színészi kvalitása helyett emberi kvalitása - s egyben esendősége - érdekelte őket. Nem véletlenszerű, de nem is elsőd-leges, hogy ez az emberi-erkölcsi minőség épp a színjátszáson át fejeződik ki.

Major nevének említése elkerülhetetlen, mivel Spiró tudvalevően neki ajánlotta, az ő testére, lelkére, sorsára, személyes történelmére szabta az (általa megrendelt) *Az* imposztort. Az összehasonlításnak természetesen semmi értelme (az utódlás teher nélküli terhéről Szoboszlay elég sokat nyilatkozott), a tény mégis erősen befolyásolja a mű veszprémi értelmezését. Major Tamás személye Vilnát rögvest a magyar színházművészet egy elhanyagolt fészkévé avatta, s a történetet azonnal átfordította a hazai politikai, művészetpolitikai közelmúlt és jelen viharaiba. Olyan - részben valós, részben belelátott - életrajzi tapadás jött létre az ő esetében, olyan - a darabon kívüli - érzületek, emlékek, mendemondák hatottak, amelyekkel Szoboszlay Sándornak se módja, se szándéka közösséget vállalni. Pályájuk, sorsuk, alkatuk, világszemléletük eltérő voltából is következik, hogy a veszprémi előadás beszédmódja általánosabb, modellszerűbb; epizódjai sokkal kevésbé konkretizálhatók, mint volt a budapesti, Katona József színházi ősbemutató esetében, 1983-ban. Horvai koncepciójában tehát függetlenítheti magát a színháztörténettől a minden akadályon átgázolni képes, elpusztíthatatlan teremtőerejű ripacszseni - s melléje nem annyira Kazynski, az ijedten hajlongó dalidirektor kerül (mint Zsámbéki Gábor rendezésében egykor), hanem a finesz nélkül, minden mindegy alapon lázadó Rybak színész, a különféle irányokba feljelentésekkel egyenértékű hazugságokat duruzsoló Chodzko kritikus és a hatalmat megtestesítő Gubernátor, aki a kegyosztó álnagyvonalúság percei után fogcsikorgatva kénytelen belátni: *egy színész,* a veszélytelennek lelegyintett Boguslawski alaposan rászedte őt, sőt valójában a cárizmus egész elnyomó mechanizmusát. Az ősbemutató időbeli, viszonylagos közelsége azt is kirója a veszprémi produkcióra, hogy a Mester öniróniája csak addig mehet, amíg nem Major-kritikának vagy Major-paródiának hat.

Szoboszlay játékának - és magának a darabnak - a döccenője a Tartuffe-részlet beékelése. Súlyos dramaturgiai tanulságokat eredményez a váltás, mert illusztrációnak, szükségképp letudandó feladatnak érződik. Ami a próbán, dinamikus alakulásában csupa izgalom, szín volt, elkészültségében nem egyéb leckefölmondásnál. Még henye is - például mert a Moliére-komédia nevezetes, leleplező asztala kicsinységével épp ellentmond funkciójának. Ez a részlet olyan kinövés, amelyet nem is lehet semmilyen módon lenyisszantani.

Sashalmi József tenyérbemászó, találóan megformált kritikusa a szolid, pisszetlen üldögélésből, szemlélődésből tolakszik elő agresszív követelődzőnek (lenne itt egy nagyon tehetséges fiatal színésznő ugyebár...) és karrieregyengető hazudozónak. Spiró nem lenne Spiró (noha kvietált színibíráló is), ha nem az ítészt tenné meg mételynek. Látni való, hogy a kritikusok nem szeretésében a rendező és a színész is osztozik vele. . . De félre a tréfás sértődöttséggel: a darab dramaturgiája nem is enged meg mást, mint ezt a beállítást, illetve pontosan Chodzko beállítását ebbe a szerepbe. Sashalmi figyelemre méltó mozgáskultúrával hozza ki e tollnok bábszerűségét, bábu voltát.

Mészáros Károly Rybakjának egy-két figurabicsaklása fölfogható az alak fiatalos szertelenkedésének, az állandó őszinteségroham jelének is. A Mester nem-

csak elviteti és elpáholtatja őt (hogy ne kelljen a lelkiismereti önostorozást elszenvednie): közvetve, akaratlanul ki is rúgatja a színi pályáról. Boguslawski vendégszereplésének és imposztorkodó csínyének egyenlege korántsem csupa plusz. Legalább annyi kavarodás, reményvesztés marad utána, mint amennyi elrendeződés, fölismerés. Még az is kérdéses, a vilnai lengyel színház számára végre kiutalt és a botrány után vissza nem vont dotációnak örüljünk-e vagy sem? Mit fog ez a Kazynski hasasabb erszényből kiállítani *a* Tartuffe-botrányt elsimítandó?!

Gubernátorként Borbiczki Ferenc a megfáradtságot és az undort sem nagyon rejtő hatalmi fölényt szorítja a katonásan döngő, veszélyesen korlátolt figurába. Túl sokat nem kezdhet szerepével.

A társulat tagjainak jobb-rosszabb karakterek, közhelyesen ismerős vagy izgatóan eredeti színésztípusok jutnak. Ki fékezi, ki előrelendíti a meglehetősen hullámzó előadást. Kevesebbszer sikerül fölvillanyozniuk a reméltnél. Lukács József kitűnően játssza, sok megfigyelésből gyúrja a primitív vidéki főszínészt. A megingathatatlan önhittségben ott az „én vagyok a legszebb" kritikája is. Tarján Györgyi rossz artikulációja és olykori kapkodása zavaró, ám az ő varázslata kell ahhoz, hogy Boguslawskit tényleg a színészet nagymesterének és tartalmas embernek fogadjuk el: Kamilískaként - bár érdekből is a varsói vendég nyakába csimpaszkodna - váratlan-szép csönddel, mindenkit elcsöndesítve beleszeret a neki (Elmirának) épp szerelmet valló Tartuffe-Boguslawskiba. Van miért: az áttételes beszédben lenyűgöző a játék őszintesége és az őszinteség játéka. Bármi áron bele akarta erőszakolni magát a Mester karjába, hogy az rögtön Varsóba ölelje. Boguslawski, magakicsinylőn, nem engedett a fölkínálkozásnak, de megértve a mérhetetlen elvágyódást is, egy futó percre fölkínálja a titokteli ölelést.

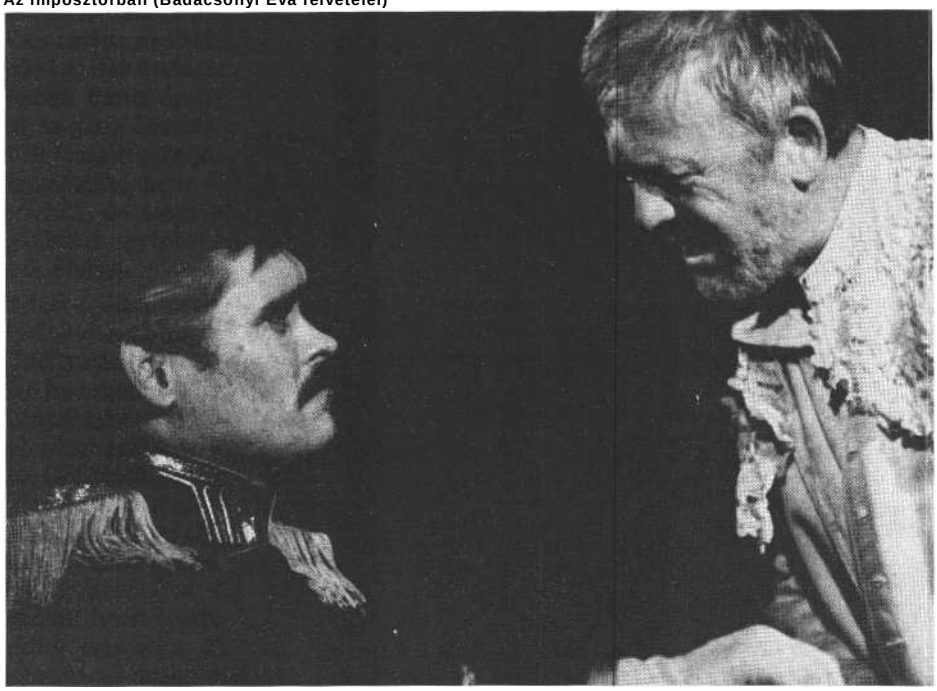
A fölszarvazott férjet, Kaminskit Fazekas István azzal jellemezheti, hogy nem engedi kitörni dühét: valamely erő odakényszeríti a hűtlen feleség mellé. Demjén Gyöngyvér Skibinskájának az elhamvadtság a jelleme; némi izzást hiányolunk. Joós László (Skibiúski) is kissé könnyen beéri a rekedtséggel, amely nem a megvádolt huzattól, hanem az állandó ivástól telepedett az alakra. Hrehorowiczówna szerepében Spányik Eva akkor virul ki, amikor szökni lehet a színésznéskedésből: főzésbe, ivászatba, ájulós hisztériába. Mintha fuvallatosan kisóhajtana olykor belőle a vád és meggyőződés: neki Boguslawski oldalán lett volna a helye; neki, aki harminc éve *a Tartuffe*-fordítást is elcsente. Hullan Zsuzsa (Piknowska) sajnos szinte elvész a truppban. Kőmíves Sándor Niedzielski színésze és szabója azzal az alázattal emlékezetes, ahogy egyetlen fehér kabátját átengedi, át is alakítja a tisztelt vendég számára; ahogy ez a racionális lélek racionálisan áldozatot tud hozni. Pogány György kamaszos, rajongó-hízelgő Damséja valójában jégcsapember.

Bár Kazynski direktor hátrébb csúszott a fontossági sorban, Szoboszlay mellett Jászai László nyújtja a legtöbbet. Az sem feszélyezi, hogy Horvai, mint egy-két esetben, nála sem vetett ügyet egy fontos viszonylatra: egy pillanatig sem látszik a vezető színésznő, Kamiríska szeretőjének. Az idevágó jelzések, utalások nem csapódnak le a játékban. Jászai jellegzetes vezetőtípust fog meg az állandó sürgölődéssel, fontoskodással, kiskirálykodással és ernyedő erélytelenséggel: a koncepciótlan igazgatót, aki csak megfelelni szeretne. Amikor előjátssza a *Tartuffe* zárójelenetét, melyet I. Sándor cár hódolatává hangolt, mulatságosan lesújtó erkölcsi „esti tornával" mutatja meg, miként kell csúszni-mászni, homlokkal a földet érinteni. Bárdy Margit vendégtervező, aki nem sok igyekezetet vesztegetett az egy-két bútorból álló díszletre, s jobbára csupán a *Tartuffe*-kosztümökkel jeleskedett, naprakészen mai, elegáns vagy lezseren sportos öltözékekbe bújtatta a társulat tagjait. Kaiynski hátul ék alakú posztóval toldott-kiengedett nadrágja remek: hol az aggodalom, hol az átmeneti nyugalom miatt kell ennie és innia nyilván, folyton kihízva öltönyét. (Emlékezetes ruha Kaminska piros-feketéje is: a legvulkanikusabb színekből válogat magának, midőn Boguslawskira lávázza vágyait.)

Háromszéki Péter (Díszletező) és Bakody József (Kellékes) ritkán léphet ki háttérszerepéből, a tevés-vevésből, még-is hiteles színházi rókák, akik mindenről elsőként kapnak szimatot, vagy legalábbis ezt hiszik. A kabátjukba dugott vodkásüveg alatt a színházért dobog a szívük. Dobos Ildikó átszellemült súgója megejt a szolgálatkész nő árvaságával s annak sejtetésével, hogy valószínűleg ő lehetne itt a legkiválóbb anyaszínész-nő, annyi az érzelmi fölöslege, ifjabb legényeknek tartogatva. Várnagy Zoltán (Ügyelő) mintha némi rosszkedvvel húzódna vissza az aktívabb jelenléttől, pedig Wróbel lehetne nevetséges vagy fenyegető férfi is. Horvai ennél a szerepnél azt nem méltatta figyelemre, hogy az Ügyelő állítólag besúgó.

Az imposztor igazi színészdarab, jellege és tárgya miatt is. A rendező nagyvonalúan engedte maga elé a játszókat., afelől azonban nem hagyott kétséget, hogy határozott önvallomásnak, s mai

Borbiczki Ferenc (Gubernátor) és Szoboszlay Sándor (Boguslawski)
Az imposztorban (Badacsonyi Éva felvételei)



hazai színházi látleletnek szánja az előadást. Ez az összegző érvény csak gyarapodott attól, hogy Spiró György darabja az utolsó albérleti produkció a Megyei Művelődési Központban: a veszprémiek immár visszaköltözhetnek fölújított, megszépített otthonukba. Nincs ugyan közvetlen megfelelés a két v.-i színház: a két vidéki - a vilnai és a veszprémi között, ám csak-csak önmagába is néz a társulat. Az öltöztetés, a nyolcvanas évek művészdivatja még hangsúlyosabbá teszi, hogy Horvai itt és most akar nemet mondani a hatalmi szóval befolyásolt színházcsinálásra, a csak hódolatot és nem bírálatot óhajtó nagypolitikára, a függetlenné fölhazudott szolgaszínházra, az örömtelen és ünneptelen színészi rabszolgamunkára. Nyersen s nyilván szándékkal „benn felejtett" az előadásban technikai csikorgást is (a cár hatalmas képének és a lengyel címernek a nehézkes beforgatására utalhatunk), diszharmonikusabb képeket is (főleg az első és a második felvonásban adódtak ilyenek): így pőrébben látszik a lejáratott színház, az önmaga lényegéből kiforgatott színház, amely-nek még jó képet is illik vágnia állandó megaláztatásához; amelynek tűrnie kell, hogy elemi szükségleteire is esztendőkig fütyüljenek. Horvai ismeri, megítéli, élve boncolja - és minden gyarlóságával együtt szereti azt a népséget, mely a közönség előtt naponta viszi vásárra a bőrét.

A néha ellaposodó, aztán megint tartalmasabbá váló játék Wojciech Boguslawski körött forog. Az ő nevében az *isten dicsősége* foglaltatik benne; ám ugyanennyire az isten dicstelensége is. Megváltóként várták őt vilnai céhtársai. Meg is váltotta őket - noha nem tudott segíteni se rajtuk, se magán. Egy estére jött, vendég volt; elment, ahogy jött. A megváltók mindig csak vendégek. Távoznak, hogy lehessen új megváltókra várni.

Fogják még játszani Vilnában a *Tartuffe-öt.*

Spiró György: Az imposztor (veszprémi Petőfi Színház)

Díszlet és jelmez: Bárdy Margit m. v. *Rendezőasszisztens:* Perlaki Ilona. *Rendezte:* Horvai István.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Jászai László, Lukács József, Tarján Györgyi, Fazekas István, Demjén Gyöngyvér, Joós László, Spányik Éva, Nullan Zsuzsa, Mészáros Károly, Kőmíves Sándor, Pogány György, Sashalmi József, Borbiczki Ferenc, Háromszéki Péter, Várnagy Zoltán, Bakody József, Dobos Ildikó.

CSÁKI JUDIT

A csőre töltött szappan

A Ki lesz a bálanya? Debrecenben

Furcsa sorsa van Csurka István egyik legjobb drámájának. *A Ki lesz a bálanya?* már nem mai magyar mű, még tán nem is klasszikus. Történelmi dráma - kellene mondanunk, ha jó lelkiismerettel történelemnek nevezhetnénk már a hatvanas évek elejét-végét, nem is beszélve a közvetlen időbeli előzményekről. *A Bálanya* furcsaságát növeli az is, hogy úgy érezni: túl kevésszer játsszák; miközben, ha gondosan utánaszámolunk, e túl kevésnek hitt bemutatók száma éppen hat, a kecskeméti felolvasószínházit és a Dömölky János rendezte tévéjátékot is beleszámítva.

Hogy kicsit sokat késett annak idején az ősbemutató? Hát persze, így volt, bár a túl sok mindössze hét év; s a lassan és konszolidáltan csordogáló hatvanas években ez nem is olyan sok. Akik látták a Thália stúdióbeli előadást, azok úgy emlékeznek, hogy nagyon is egyidejű, revelatív hatása volt a darabnak.

Azután - csönd. Dömölky János 1980-ban készítette el a tévéjátékot - ez már nem „szólt" akkorát, mint az ősbemutató, de a parádés szereposztásra sokan sokáig emlékezni fognak.

Aztán - megint csönd. Majd 1983-ban a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház s még ugyanabban az évadban, de már 1984-ben a Pesti Színház is bemutatta a művet. Ekkor már több ok is volt eltűnődni: hogyan is állunk ezzel a Csurka-művel? Hogyan is kellene játszani? Korhűség vagy aktualizálás? Benne vagyunk még a mű alaphelyzetében, vagy igyekezzünk rálátni, mintegy visszanézni arra?

Ha a rendező nem tudott dönteni - márpedig volt ilyen -, megosztódtak az energiái, és egyik síkon sem sikerült megszólaltatni a művet. Máskor teoretikusan eldőlt ugyan, hogy tekintsük történelmi anyagnak a *Bálanyát*, de a színészi alakításokba már beleszűrődött az utólagos bölcsesség is.

Csurka drámáját annak idején a zalaegerszegi és a pesti színházi előadás ürügyén kétszer is volt módom és alkalmam elemezni a SZÍNHÁZ című lapban (1984/1. és 1984/8. számok). Az azóta eltelt idő árnyalhatja ugyan (árnyalja is) az értelmezést, de nem módosítja annak hangsúlyait. Most is úgy gondolom, hogy az 1956-os trauma generációs és réteg szerinti megérzékítésének egyik legkitűnőbb, legmélyebb és legérzékenyebb színpadi darabja *a Ki lesz a bálanya?*, félmúlttá válása legfeljebb annyit tesz hozzá az egykor is hajszálpontos diagnózishoz, hogy: a betegség gyógyíthatatlan, és gyógyszere ma sincs. Csurka értelmiségijei a pusztulás és önpusztítás változatos módozatait tudták felmutatni (a fantáziájuk és képességük igazán megvolt hozzá!), s ez a nemzedék azóta végleg és fájón hiányzik a magyar értelmiségből. Jelen van persze, leginkább a kulisszák mögött, kiégetten, szkeptikusan, „bálanyaként".

Az elmúlt hónapok, legfeljebb az elmúlt egy év megélénkült közéletisége új reményeket, valamelyes aktivitást mutat. S bár éppen Csurka - *a Bálanya* Csüllöghje - nagyon is első sorban áll a magyar peresztrojka sajátos szárnyának felvonulásában, ez - természetesen - mit sem változtat a mű érvényességén. (Legalábbis a régebbi Csurka-drámák érvényességén. A mostanában aktuálpolitizáló drámaíró Csurka műveinek viszont elsősorban - ha ugyan nem kizárólag - ez az új közéletiség szab karaktert.) Csüllögh ettől még a bálanyanemzedék méltó utódának ígérkezik a drámában, társ az önsorsrontásban, partner a pótcselekvésben.

Önsorsrontás, pótcselekvés - *a Ki lesz a* bálanya?kötelezően rendeli maga mellé ezeket a fogalmakat. „Csurka pókerezőinek a játék ugyanazt jelenti, mint Sarkadi Kis Jánosának a tudatos önsorsrontás - ha ugyan játéknak lehet nevezni ezt a mazochista gyönyörrel végzett önélveboncolást. Magukra kimért büntetés, vezeklés - ez is, az is. Fordított aszkézis - ez is, az is. Önmegtartóztatás a társadalmi értékű tettől. Pótcselekvés" - írja Koltai Tamás az ősbemutató után a SZÍNHÁZ 1970/9. számában. Mindez életformává érett az eltelt idő alatt - már nem kell feltétlenül belehalni, mint a *Bálanya* Czifrájának.

Tágul a tér

Az ősbemutatót a Thália Stúdióban tartották, körülbelül száz néző előtt esténként. Mint Léner Péter, az előadás rendezője akkoriban elmesélte, még intimebb, lazább teret szeretett volna kialakítani. Úgy tervezte, hogy a nézők maguk döntik el, hova, melyik játékos háta mögé szeretnének ülni, kinek szeretné-nek kibicelni, s oda raknák a széküket.

Ezt a tervet annak idején a tűzoltók keresztülhúzták - de a pici szoba, a szellemi-fizikai közelség, összeszorítottság azért megmaradt.

Zalaegerszegen szintén a stúdióban mutatták be a *Bálanyát*, a nézők itt is körülülték a kártyaasztalhoz tapasztott játékosokat - beleláttunk a lapokba.

A Pesti Színházban már igazi színpadon folyt a játék - s mi igazi nézőtérről szemléltük. Igaz, a közben eltelt idő némileg adekváttá tette ezt az elrendezést; hiszen közben amúgy is rálátásunk támadt a drámára. Már nem a „benne" volt meghatározó. De a színház - még kamara.

Debrecenben pedig a kamaraszínháznak becézett igazi nagyszínházban megy az előadás. Operettet is játszanak itt - a proszcénium jókora, a zenekari árok impozáns. Szóval messzebb már nem is lehetnénk a történéstől - legfeljebb a sportcsarnokban. Rebesgetik ugyan, hogy az el nem készült - s el nem is készülő? - szobaszínházba tervezték az előadást, s kényszerből került a Kölcsey Művelődési Központba, de a tágas tér ilyenformán is meghatározó eleme Árkosi Árpád rendezésének.

Milyen jól látszik innen messziről, hogy a hatvanas évek elejének bútorai, tárgyi környezete hogy kikoptak a jelenünkből. s valójában milyen kár értük.. . Némi nosztalgikus rábámulás a díszletre - s míg mindent alaposan szemügyre vesz a néző, a rádiót, az íróasztalt, a kanapét és a székeket, már le is ment egy-két jelenet az előadásból.

A megnövelt tér szinte kínálja a nézőnek a kívülmaradás kényelmes pozícióját. Pedig Csurka féltörténelmi *Bálanyá*jának jelen állapotunkban éppen az a legnagyobb veszélye, hogy megengedi ezt a kívülmaradást - hát még ha készen kapjuk...

Nemcsak színpad és nézőtér közt - a színpadon belül is megnőtt a tér. Nemcsak a mi összepréseltségünk nem forrósítja fel a levegőt - de a játékosoké sem. Nem is lehet, hiszen hosszan kell gyalogolni, míg valaki „felpattan" a székről, s a kanapéra ül, s a séta hossza bizony levesz az indulatból.

A játéktér közepén szinte elvész a kártyaasztal, a legfőbb helyszín, a szoba, a lakás és a világ középpontja. Igaz ugyan, hogy a művelődési ház színpadán gerendák, oszlopok próbálják kisebbre szabdalni a teret - Wagner Tamás díszlettervező mindent megpróbált, többet aligha tehetett. A jókora oszlopokból - kissé ferdén elhelyezve - jutott a színpad elé is; magamtól nem jöttem volna rá, valaki elárulta, hogy az idomok képkeretet formáznának, s ekképpen koncepciót közvetítenének. Mert amit látunk, kép, ugyebár...

A díszlet, a bútorok, a kellékek - pontosak és korhűek, valahonnan a hatvanas évek elejéről, a dráma megszületésének idejéből. Nemcsak közlik, hanem szinte a szánkba rágják, hogy a játék ideje minimum félmúlt. Annak idején, Horvai István pesti színházi rendezésében még a szövegben is elhangzott a pontos idő: 1959. október 23.; a nagyjából-egészéből korhű díszlet ugyanezt jelezte. De a közlés - sem verbális, sem képi vonatkozásban - nem volt agresszív. Debrecenben mintha el akarna idegeníteni a dráma lényegétől. Mintha azt mondaná: „ami történt, akkor történt, ma már nem is lényeges".

A főszereplő

A Bálanya kényes dráma - négy főszereplője van. Eredetileg van még két mellékszereplője is - erről azonban majd később. Az eredeti bemutató egyértelműen elsősorban Czifráról szólt, miként valóban ő áll a dráma és az események centrumában. Ha úgy tetszik: ő az irányító, bár saját meccse lefutva mára háta mögött van. Eppen ez tette izgalmassá az első előadást: mi derül ki a kártyával álcázott lassú, szisztematikus öngyilkosság okairól? Hogyan válik egy nemzedék szimbólumává a valóságos halált választó Czifra? Hogyan és miért asszisztál neki a három jó barát - maguk is egy másfajta halál felé menetelőben?.. .

Annak idején már említettem, hogy a nyolcvanas évek előadásai kicsit átrajzolták a főszereplő és a szereplők viszonyát, pontosabban a főszereplések súlyát, arányait. Czifra lejátszott tragédiája mellett hirtelen szembetűnt, milyen érvényesen, milyen bölcsen - ha úgy tetszik, a jövőbe látva - vázolta Csurka a másik három alakot, mintegy az időre bízva, hogy tragédiájukat kiteljesítse.

A zalaegerszegi *Bálanya* már elsősorban Abonyiról szólt. Az egészében korrekt produkcióból nemcsak Áron László emlékezetes alakítása révén emelkedett ki a tanár figurája, hanem azért is, mert a Csurka által köré rajzolt tér időközben valóságos társadalmi terep lett. Abonyiból alaptípus lett a nyolcvanas évek közepére - a handabandázó, felületes, de jobb sorsra érdemes tanárral nemcsak egy tantestület és nemcsak egy egész oktatási rendszer van tele. S miközben Abonyi deformálódása, látványos - majdnem cirkuszi - önsajnáltatása társadalmi érvénnyel és hitellel telítődött, átrendeződött körülötte maga a társadalom. Közönnyel kezdte szemlélni az. Abonyi-féle ,.kis" tragédiákat - Csurka érzelemmel telitett, részvét színezte ábrázolásbeli kegyetlensége ma már történelmi levegőt áraszt.

A Pesti Színház 84-es előadása szintén Abonyiról szólt elsősorban - főleg Szilágyi Tibor parádés alakítása következtében (aki ekkor játszotta harmadszor ezt a figurát). Szilágyi megformálásában még markánsabb lett az ellentét a figura egészséges, energikus, majdnem robusztus külseje és enervált, gyenge pszichikuma között. S mivel a Horvai István-féle rendezésben a másik kiemelkedő színészi játék a Fényt alakító Tahi Tóth László nevéhez fűződött, Abonyi hangos hanyatlása mellett kirajzolódott egy csendesebb, rezignáltabb belső megsemmisülés, Fény társadalmi-emberi felfüggesztődése is.

Debrecenben több oka is van annak, hogy elsősorban Csüllöghre kell és lehet odafigyelni. Annak idején ugyan én is megjósoltam, hogy a *Bálanya* előadásaiban nemsokára Csüllögh drámája következik - de nem egészen úgy gondoltam, ahogy a debreceni előadásban megvalósul. A megírás óta eltelt idő jövendölésből, sejtetésből valósággá változtatta a Csüllögh-féle figurák életútját - itt ismét magára Csurkára érdemes utalnunk, nemcsak a köztudott önéletrajzi vonatkozás miatt, hanem az életkorokat tekintve is.

Csüllögh a végzetes pókerparti idején még majdnem múlttala[p]. (Bár az események közelsége miatt nyilván vannak személyes és közvetlen emlékei 1956-ról, legfeljebb a megelőző időszaknak nem lehetett cselekvő részese. A kiábrándulást már sajátjaként élhette meg.) Pedig csak néhány évvel fiatalabb a társainál - de ez a néhány év éppen ahhoz elég, hogy a játék még önmagát a játékot is jelentse számára. Tudja, hogy a többieknek már csak az önhülyítés, kábítás, társadalmi kikapcsolás a legjobb formája - de ő még játszani *is* akar. Mintegy „mellesleg" elősorolja a póker szabályait; társai eszmefuttatásait, gondolati elkalandozásait mindig ő terelgeti vissza a játok felé. Közben - hisz író - a konfliktus nélküli drámáról álmodik, és primitív, „in flagranti" típusú, életszagú, leragadt konf- liktusokról - ez már nála is az önámítás kezdeti stádiuma. Még vannak energiái -

Dánielfy Zsolt (Czifra) és Csuja Imre (Csüllögh) a Ki lesz a bálanya? című Csurka-előadásban

s még nem fordulnak teljes mértékben önmaga ellen. De a nem létező társadalmi tér már nyomasztja, ezért energiáját például arra használja, hogy a dráma egyik fordulópontján a játékot végleg abbahagyni szándékozó Fényt visszakerítse az asztalhoz. Egyik legfőbb érve az önkéntes hasonulás felajánlása: „És ha én, Csüllögh András író, kijelentem, hogy noha ökör, őstulok, etelközi maradvány és kötélidegzetű bivaly vagyok, mégis, életem tele van komplexumokkal, lelkem fekélyekkel, illetve a lelkem komplexumokkal és az életem fekélyekkel, akkor játszol?" Csüllögh még szereti konkretizálni a problémákat, bár érzékeli, hogy sem a megfogalmazás, sem a kikiabálás nem visz közelebb a megoldáshoz: „Akkor én, uraim, tehetetlen vagyok. Mert arra, hogy megoldjam ezt a kék-lila problémát, nem vállalkozhatom. Miért csináljuk? Mért kezdjük el minden héten pénteken este üdén, fiatalosan, tele kedvvel, bájjal, és miért fejezzük be mocskosan, fáradtan, öregen, betegen hajnalban? Nem tudom. De ugyanakkor azt sem tudom, mért születik az ember ép, egészséges tagokkal, mért növekedik vidámságban, hogy aztán élete végén fáradtan, roggyantan, betegen hulljon a koporsóba. Ezt sem tudom. Talán azért, mert ez a világ rendje."

Csüllögh a négyes legkevesebbet beszélő tagja. Részben a korkülönbség - ami ez esetben élettapasztalati különbség -, részben a többiek, elsősorban a Czifra iránti tisztelet parancsol számára hallgatást. Ügyanakkor logikusan megemelődnek ritka eszmefuttatásai, hangulati váltásai, indulatkitörései. Amikor Fény meggyőzésében sem a kérlelés, sem a gúny nem használ, Csüllögh is elveszti a fejét, kétségbeesik, és már nemcsak a játék megszakadása miatt: „Nem, nem, ez lehetetlen! Hát játsszunk, gyerekek! Őrültség ez az egész. Játsszunk! Én nem mondhatok mást, csak hogy játsszunk, játsszunk, játsszunk!" A manőver: Fény rábeszélése - átmenetileg sikerül. Átjátsszák az éjszakát, mert ezekre a tapasztalatokra Csüllöghnek még szüksége van ahhoz, hogy kimondhassa, ki merje mondani: „Kimerült és megöregedett ez a parti, gyerekek! Szeretném, ha egy pillanatra felébrednétek. Villámgyorsan át kell térnünk valami más játékra. Például, hogy ki tud hegyesebbet köpni. Valami borzasztó nagy baj van itt, gyerekek!"

És mire a játékosok - Czifra kivételével - távoznak, egy másik, megváltozott Csüllögh lép le a kártyacsata színhelyéről. Czifra öngyilkossági terveit, játékát a szappannal a másik két barát elhiszi - mi több, tudják, hogy Czifra a halálba készül. Csüllögh - a társaság Böhönyéje - az egyetlen, aki megkönnyebbülten veszi tudomásul, hogy a többiek viccbe fordítják a szappanjátékot; s ugyancsak ő az egyetlen, aki - éppen, mert nem hiszi - ki meri mondani, mennyire megviselte őt már maga az ötlet is. Ó megy el utoljára: „Mennék is, meg nem is. Tulajdonképpen az egész bandából csak téged féltelek. .. Félelmetes élete lehet annak az embernek *(innen komolytalan),* akinek ász karré ellen royal flösst ad a kezébe a sors. Nagyon vigyázz magadra." Es „félig komolyan" még hozzáteszi: „Bálanyák leszünk mindannyian, és az évek szállnak, mint a percek, kiontott véred harmatával irgalmazz nekünk *(mellbe vágja Czifrát),* Czifra herceg! *(Kimegy)."*

Csüllögh tragédiájának *a Bálanya,* maga a dráma tulajdonképpen az expozíciója. De dramaturgiailag pontos, tartalmilag konkrét felvázolása. Maga az egyéni dráma egy következő felvonásban, egy másik műben, Czifra halála után teljesedik ki.

A vég

A kritikusok tábora meglehetősen egységes véleményt nyilvánított *a Bálanya* ősbemutatója után. Abban pedig szinte szó szerint ismételték egymást, hogy a darab vége elhibázott, sikerületlen. Ezt a gondolatmenetet aztán szépen megismételték minden egyes bemutató után. Én is.

Pedig a 84-es pesti színházi előadásra Csurka valamelyest módosított a befejezésen. A két fiatal szereplő (Czifra unokaöccse és annak barátnője) fellépése már nem olyan agresszív, inkább az élet természetes rendjét, a követő ifjú nemzedék „egészséges cinizmusát" mutatja. Így sem lett sokkal jobb.

Debrecenben nem lép színre az ifjú pár. Árkosi Árpád egyszerűen elhagyja a zárójelenetet, némiképp radikálisan oldva meg elődei dilemmáját.

A zárójelenet valóban nem hiányzik az előadásból - pontosabban ez a zárójelenet nem. A rendezői-dramaturgiai ötlet azonban felemás módon valósul meg, a megelőző telefonbeszélgetés amúgy felibe-harmadába ugyanis elhangzik. Következésképp itt is fellépnek az utódok, a lakás- és trónkövetelők - csak egyértelmű elutasításban részesülnek. Czifra jelleméhez ilyenformán egy olyan vonást társítanak, amely a figura egészétől idegen - és egyébként az író szándékai ellen való. (Hiszen az eredetiben Czifra végül igent mond az ifjú párnak, bár megvan a véleménye róluk.) Legjobb lett volna az egész vonalat kihúzni - se telefonbeszélgetés, se megjelenés.

És akkor már csak egy probléma adódik: az előadás befejezése. Csurka drámájával egykoron ugyanis nem az volt a baj, hogy a szerző két véget írt hozzá, hanem az, hogy az az egy nem volt jó. De a darabzárás elhagyása még nem zárja le megnyugtatóan az előadást, akkor sem, ha Czifra tragédiája, sorsának végkifejlete tulajdonképpen a kártyaparti végével kikerekedik. A tartalmi vég azonban dramaturgiailag nincsen kész - nyilván ezért kívánt az író még egy zárójelenetet hozzáírni annak idején.

Debrecenben tehát utoljára Csüllögh hagyja el a színt. Czifra egyedül marad, a szobán diszkrét félhomály, szól a rádió, Czifra a kezébe veszi az ominózus szappant, és leül a kanapéra... Hátradől. Sötét.

Szappannal leülni a kanapéra - még akkor sem jelent semmit, ha a szappanba borotvapenge van beépítve. A szappan ilyenformán pusztán dramaturgiai és tartalmi keret, jobban hangsúlyozza a látottak képjellegét, mint a díszletelemek.

Annál is inkább, mert ez a debreceni előadás a szappannal kezdődik. Mint az a

bizonyos pisztoly, amelynek muszáj elsülnie - ez a szappan már az előadás indításakor színre lép. A puszta - de eléggé el nem ítélhető - „poéngyilkosságon" kívül bizonyos értelemben tét nélkülivé és értelmetlenné teszi az akkor még leendő kártyapartit, hiszen már nemcsak Czifra, hanem mi is tudjuk a végét. Amelyet ezúttal sem sikerült megoldani, egy tapasztalattal viszont gazdagabbak lettünk. Csurka nem írt két véget a *Bálanyához.*

A színészek

A Bálanya - szerepdarab. Méghozzá négy szerep darabja, négy igazi színész kell hozzá. Négy jó színész - nem elég. Négy súlyos egyéniség kell.

Debrecenben a színészek első vonala játssza *a Bálanyát.* A féltörténelmiség problémája mindegyikük játékán érezhető - bizonytalanok, kétkedők. Igyekeznek fogódzót találni - ez sikerül is. Így válik ebben az előadásban valódi főszereplővé a kártya, maga a játék. Itt tényleg a pókerről szól az előadás, a mellesleg elmondott szövegek kevésbé fontosak. A játékot néha abbahagyják - ilyen-kor tud a szöveg előtérbe kerülni. Pedig hát a kísérőmondatok éppoly fontosak, mint a monológok - atmoszférát teremtenek, felvezetnek és levezetnek.

A játék megnövekedett szerepe a kitágult tér miatt duplán problematikus. Még csak nem is látjuk azt, amiről az előadás szól, bele sem kapcsolódhatunk a játékosok „áramkörébe" - olyan messze vannak tőlünk. Mint egy rádiós közvetítésben - kénytelenek vagyunk elhinni nekik, hogy valóban az van a kezükben, amit mondanak, bár nem vagyunk meggyőzve arról, hogy itt egy ász karré áll szemben egy royal flössel. Kártyásnyelven szólva: maga a játék blöffgyanús. Normális esetben persze a blöff a játék része. Néha.

A színészek - ugyanezen okból - kénytelenek erősebb gesztusokkal dolgozni; holott a játék és a dráma intim színészi megoldásokat feltételez. Ilyenformán Abonyi például túlságosan harsány Horányi László alakításában - és kevéssé jelzi azt, hogy a figura harsánysága minek az elleplezésére szolgál. A játékstílus egyenes következménye, hogy Abonyi alakja veszít a súlyából - a piti kis csalásokhoz folyamodó tanár mindössze szánalmas.

Czifrát Dánielfy Zsolt játssza. Ha utánaszámolunk, tulajdonképpen minden rendben van az életkorokkal - ez a Czifra mégis túl fiatalnak látszik-érződik ahhoz, hogy elhiggyük keserű élettapasztalatait. Ezenfelül Dánielfy Zsolt egy bölcs Czifrát próbál jelezni - halkabb, visszafogottabb, befeléfordulóbb annál, hogysem hatni tudjon. Színészi eszközei talán egy stúdió méreteiben élnének meg - bár Czifra maró megjegyzéseinek, a többiek felé irányuló keserűségének mélysége alighanem hiányzott az alakításból, legalábbis nem jött át a rivaldán.

Fény jó szerep Farády Istvánnak - kár, hogy az előadásban ő mozog a legtöbbet; sőt, végeredményben „elmozogja" a figurát. A higgadt matematikus katonás, elnyújtott léptekkel rója az aládúcolt szobát, szögletes, éles mozdulatokkal leül vagy föláll, közben monologizál vagy gondterhelten hallgat - egészében Farády kissé eltartja magától a drámai figurát. Németes hűvössége nem Fény sajátja; Fényt matematikai képletek és szabályok teszik visszafogottá.

Azért baj ez, mert Fényről még nem szólt *Bálanya-előadás.* Pedig a reálértelmiség e gellert kapott képviselőjének életdrámája is megérne egyet; már csak új keletű aktualitása okán is. Farády István játékából a vállalt háttérbe húzódás, idegenség érződik.

Csuja Imre, Horányi László (Abonyi) és Farády István (Fény) a debreceni Csurka-előadásban

Csüllöghöt Csuja Imre játssza. Az első észlelés alapján a színész sok szempontból feltűnően hasonlít Csurkára - erőteljesen ígéri nekünk az igazi Böhönyét. Láthatóan ezzel a rendező, sőt a színész is tisztában van - így aztán sokszor meg is elégszik a magától értetődő és kézenfekvő hatással. Máskor viszont szöveg híján is érzékelteti a figura drámáját, például azzal, hogy felvállalja és eljátssza alárendeltségét a többiekhez képest; szolgálatkészsége, nyitottsága hiteles. Csuja Imre játéka sokkal jobb, mint szövegmondása - sokszor ugyanis idegenül hangzik tőle Csurka-Böhönye szövege. Ebbe megint belejátszhat a dráma egészének felemás felfogása, a rendezői bizonytalanság a konfliktusok érvényessége terén. Csuja Imre Csüllöghje szeretné megélni saját drámáját, és hatással van rá a többieké - és a színész legalább egyértelműen jelzi, hogy így van. Ezért alakult úgy, hogy valamiről, valakiről - ha nem is a mű lehetőségeinek szintjén, de - meg tud szólalni Árkosi Árpád rendezése. Legalább annyira, hogy ismét felhívja rá a figyelmet: *a Ki lesz a bálanya?* című dráma színre vitelét időről időre érdemes megkísérelni.

Kérdés persze, hogy mit lehet kezdeni a mű ma már túl direktnek ható társadalomelemzésével, a motivációk egyszerűsítettnek tűnő megfogalmazásával. De annyit biztosan érdemes ,volna kipróbálni, hogy egy eredeti, se nem múlttá stilizáló, se nem aktualizáló, hanem a szöveg mai életét és életképességét firtató előadásban hogyan élnének meg Csurka alakjai. Talán megtudhatnánk végre: ma ki itt a bálanya? Az is valami, ha a válasz csak annyi: mi, mindannyian.

Csurka István: Ki lesz a bálanya? (debreceni Csokonai Színház)

Színpadkép-jelmez: Wagner Tamás m. v. *Rendezőasszisztens:* Császi Erzsébet. *Rendezte: Árkosi* Arpád.

Szereplők: Dánielfy Zsolt, Csuja Imre, Horányi László, Farády István.

SZÁNTÓ JUDIT

Naplemente előtt

Arthur Miller-bemutatók

Úgy látszik, az optimális drámaírói időszak az emberélet középkora. Általában ekkorra fejlődik ki a jelenségek lényegének, összefüggéseinek és távlatainak megítélésére való képesség, valamint tudatosságnak és ösztönösségnek az a szétbonthatatlan elegye, melynek révén az író fel tudja ismerni, hogy *neki, ott* és *akkor* miről érdemes drámát írnia. Es bár a tehetség nem vész el, de ez a képesség, úgy látszik, az életkor előrehaladtával apadni kezd; én magam hirtelenében nem tudnék említeni egyetlen jelentős drámaírót sem, aki öregkorában alkotott volna legérettebb remekműveivel összemérhető színpadi művet.

Ha ez igaz biológiailag, úgy egy másik aspektusból nézve korunkban erősíti e tendenciát a drámaírás egész fejlődése, nyilvánvaló összefüggésben a világ útjával, a társadalmi-politikai konstellációkkal. Szakmába lépésem első időszakában Miller, Williams, Dürrenmatt, Frisch, Sartre, Peter Weiss, Ionesco, Genet, Beckett, majd Albee és Pinter voltak a vezércsillagok a dráma egén; mára valamennyi csillag leáldozott. Függetlenül attól, hogy ki él még közülük s ki nem, Miller 1964-ben írta utolsó jelentős művét *(Közjáték Vichyben),* Williams 1959-ben *(Az ifjúság édes madara),* Dürrenmatt 1969-ben *(Play Strindberg),* Frisch 1967-ben *(Játék az életrajzzal),* Sartre 1960-ban *(Altona foglyai),* Peter Weiss 1970-ben *(Hölderlin),* Ionesco 1963-ban *(A légbenjáró),* Genet 1961-ben *(A paravánok),* Albee 1967-ben *(Mindent a kertbe);* s hasonlóképp hunytak ki a kisebb csillagok, Osborne, Wesker, Hochhuth vagy Anouilh is; csak Pinter és Beckett maradtak önazonosak, de egyben önismétlők is. Láthatnánk mindebben, a fentebb vázolt hipotézis értelmében, pusztán biológiai fátumot, csakhogy a felsorolt, általában a hatvanas évekbe ágyazott dátumok nemcsak a véletlenül egy-beeső öregedés határkövei: az említettek helyébe nem nőtt hasonló jelentőségű, a szakma és a közönség által egyaránt korunk reprezentánsának elfogadott nemzedék, még akkor sem, ha egy-egy jelentékenyebb alkotó (Bond, Stoppard, Handke, Thomas Bernhard) egy-egy művével magára tereli a figyelmet.

Anélkül, hogy e monográfiákat igénylő témába e keretek között felszínesen belekóstolnék, annyi talán megállapítható: a hatvanas évek vége, vagyis az előző virágkor lecsengése óta nem sikerült olyan érvényes új formulát (formulákat) találni, melyek a mai korszak színházi megragadására, a mai fogékonyság kielégítésére oly alkalmasak lennének, mint azok a részben abszurd, részben realista, illetve a realizmust különféle módokon reteatralizáló kánonok, melyek jegyében a még nemis oly távoli virágkor mesterei alkottak.

Sartre, Weiss, Genet, Williams halott; Álbee, Pinter csak nagy ritkán, Ionesco, Dürrenmatt, Frisch egyáltalán nem szólal meg, az aggastyán Beckett újabban már csak adaptációk révén hallat magáról. A most hetvenhárom éves Arthur Miller úgyszólván az egyetlen, aki megpróbálkozott egy nagy időskori nekifutással, s hosszabb hallgatás után meglehetős sűrűn, sőt, fénykorával megegyező ritmusban bocsátja ki tolla alól az új műveket. E drámák nem hoznak épp szégyent szerzőjükre, valamennyin ott a nagyon tudatos, kiváló színpad- és emberismerettel rendelkező, nagyon tisztességes művész keze nyoma, mégis jellegzetesen alkonyi termékek. Viszonylagos erőtlenségük lehetne még önmagában a biológiai erővesztés sajátos tükröződése is, ám lényegesebb hiányosságuk az, hogy kitetszik: Miller is elveszítette a kontaktust a kor lényeges problémáival, amellett csalódott az őt korábban hevítő egyértelmű meggyőződéseiben is, s így nem képes többé olyan formulát találni, amely *A salemi boszorkányok, Az ügynök halála, a Pillantás a hídról, a Bűnbeesés után* vagy akár *a Közjáték Vichyben* szintjén sűrítené a mában élő ember sorsának drámaiságát. Az ifjúkoráról szóló Az *amerikai óra* nem több precíz és megindító kordokumentumnál a nagy gazdasági válságról: hasonló mondható el, mutatis mutandis, a még technikailag is meg-megbicsakló *Játék az időért* című Auschwitz-drámáról; és a vagy féltucatnyi új egyfelvonásos - köztük a most bemutatott *Szerelmi történet-féle* és a *Nem emlékszem semmire* - finom, kissé fáradt etűd, apró drámai novellák, melyeknek megvan a maguk emberi igazsága, de az effajta igazságok kimondásához nincs szükség Arthur Millerre, és nincs szükség a színpadra sem.

Ebbe a sorba illeszkedik a szóban forgó alkotói periódus legigényesebb vállalkozása, az 1977-ben bemutatott *Az érseki*

palota mennyezete, amely ambíciójában a leginkább emlékeztet a reprezentatív Miller-drámákra, s talán épp ezért a legkiábrándítóbb. Újabb drámatörténeti kirándulás szükségeltetnék ahhoz, hogy megvizsgáljuk, mennyiben járnak sikerrel azok a vállalkozások, melyek egy másik ország *kortársi*, tehát lezáratlan történelmi epizódjaiból merítik témájukat, itt csak megjegyzem: az ilyen vállalkozásokat ritkán koronázza siker. Manapság viszont épp a legelevenebb, bár egyre kevesebb igazi értéket teremtő nemzeti drámaírásban, az angolszászban nagy divatja van kelet-Európának s ezen belül épp Magyarországnak: úgy tetszik, a nyugati drámaírók szemében itt tenyésznek ma a leghálásabb és leglátványosabb konfliktusok (bár a szóban forgó országok írói is többet foglalkoznának velük!). Ám e drámák többnyire tiszavirág-életű kuriózumok, szerepeltessenek bár kannibalizmusra kényszerülő szovjet hadifoglyot avagy Bela névre hallgató magyar festőnőt; szerzőik a legkülönfélébb prekoncepciók égisze alatt kelnek útra az egzotikus vadászterületekre, s imaginárius vadászkalandjaik nyilvános elbeszélése során nagymértékben élnek a „messziről jött ember azt mond, amit akar" kiváltságával.

Miller természetesen kiválik ebből a sorból. ő ugyanis, híven erkölcsi és művészi nagyságához, nem az egzotikum, a divat kedvéért kívánt betekinteni a létező szocializmus kulisszái mögé, hanem azért, hogy kifejezze az anyagi jómódban és polgári szabadságban élő nyugati művész szorongó lelkifurdalását kelet-európai kollégái zaklatott, nem egyszer fenyegetett alkotói és emberi státusa láttán. Ezt a szorongást akarta kiírni magából, azzal az elvileg helyes koncepcióval, hogy nem tesz, mert nem tehet mást, mint hogy a figyelmet felhívja és mozgósítson; a dráma - ha nem is a Madách Színházban, de Miller íróasztalán - lezáratlan, látványos feloldásra nem kerül sor, válasz a felvetett konfliktusokra egyelőre nem létezik.

Csak hát a vállalkozás szinte reménytelen; a legnagyobb empátia is csődöt mond az anyagismeret korlátozottságának zátonyain. Miller esetében nincs szó olyanszerű prekoncepcióról, mint amilyennel például az amerikai környezetben játszódó hajdani szovjet drámákban találkoztunk; *Az érseki palota mennyezete* szándékát tekintve nem hozható közös nevezőre, mondjuk, a rossz emlékezetű *Az orosz* kérdéssel, melynek Amerika

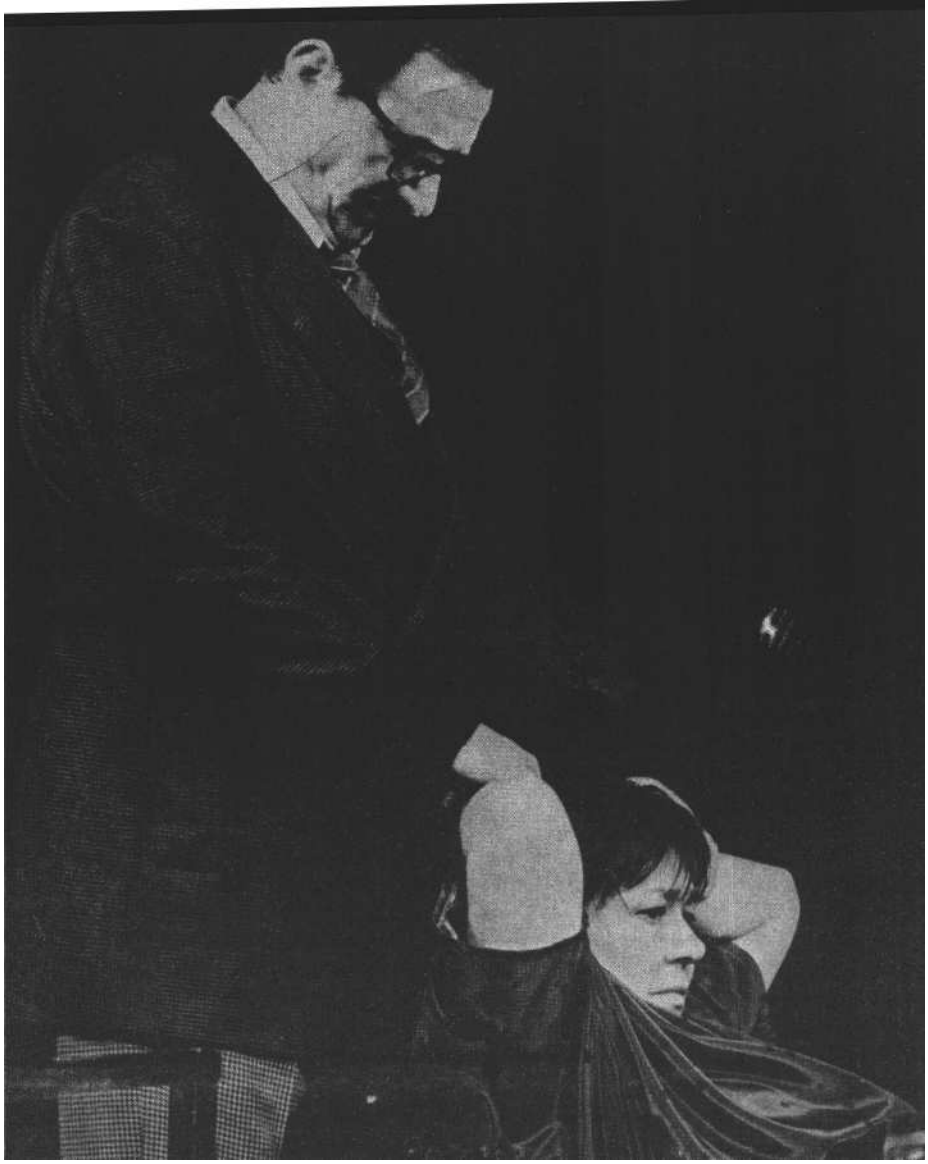
Székhelyi József (Adrian) és Huszti Péter (Sigmund) Az érseki palota mennyezete című Miller-darabban

képe a napi propaganda diktátumai szerint torzult el, ám a végeredmény már sokkal kevésbé eltérő: Szimonov is, Miller is, más-más okból, más-más művészi eszközökkel, de olyan világot idézett színpadra, melynek működését csak töredékesen, pontatlanul akarták, illetve voltak képesek érzékelni.

Miller, bizonyára maga is tisztában lévén vállalkozása buktatóival, talált egy első látásra nagyon szellemes és alkalmas eszközt az ábrázolás immanens ellentmondásának feloldására: Adriannak, az amerikai írónak a szerepeltetését. Ilyen értelemben az egész darabot felfoghatnánk úgy is, mint amely Ádrian szemszögéből mutatja be az érseki palota bizonytalan akusztikájú plafonja alatt zajló különös eseményeket; ekképp a cselekmény annyit fog be a valóságból, amennyit Adrian felfoghat belőle, s a tévedések, értetlenségek, hajmeresztő naivitások (Mi lenne, ha egyszerűen besétálnék a belügyminiszterhez; avagy: Honnan tudsz te Brooklynról? stb.) Ádrian szükségképp korlátozott felfogóképességének számlájára írandók; ő csetlik-botlik egyre groteszkebbül a számára fantasztikus és követhetetlen szerepjátszások és variációs lehetőségek között, ugyanakkor megőrizve kiváltságos turistastátusát: ez nem az ő világa, örül, hogy mihamarabb ép bőrrel ülhet fel a biztonságba, meghitt talajra röpítő Boeingra.

Epikában ez a fogás tökéletesen be is válhatna; egy modern Gulliver vagy Rip van Winkle viszontagságait élvezhetnénk a csodabogarak egy meghatározott kategóriájának, nevezetesen a mai kelet-európai humán értelmiségnek világában. Még az is elképzelhető, hogy egy epikus-dokumentatív színpadi feldolgozás is sikerrel alkalmazhatná ezt a fogást. Miller azonban hagyományos drámát írt, s ami legalább ilyen lényeges: morális elkötelezettsége voltaképpen tiltakozik az ábrázolás tárgyának ilyen relativizálása ellen. Mindkét tényező következtében egyfelől a „bennszülött" szereplők viselkedése autonómmá válik, tehát igazából nem Adrian szemszögéből látjuk őket, hanem Miller objektív valóságot tulajdonít jellemüknek s magatartásuknak; másfelől pedig Miller, ha látja is Adrian beleélő, áttekintő, értékelő képességének korlátait, erkölcsi alapállásával, felháborodásával, kétségbeesésével maradéktalanul egyetért, vagyis - a lényeget illetően azonosul vele. Ennek pedig olyan konzekvenciái vannak, melyekkel Miller már aligha számolt: mivel Adrian álláspontja az ő álláspontja, így Adriannak nemcsak tehetetlensége, nemcsak morális fölénye kerül át megalkotója számlájára, de már-már együgyű naivitása és az adott valósággal szembeni idegensége is Millert teszi nevetségessé; a morális alapállású bírálóból moralizáló kibic lesz, mind Adrian, mind Miller esetében.

Mellesleg Adriannak és Millernek ezt a szimbiózisát látszik illusztrálni a darab majdnem néma és valójában teljesen fölösleges ötödik szereplőjének, Irinának, a dán turistaasszonykának szerepeltetése is. Irinára csak azért van szükség, hogy a tárgyalt problémákkal szemben teljesen süket és érzéketlen nyugati világot képviselje. Nézetünk szerint ezt a funkciót Adrian is maradéktalanul ellátná, Miller azonban másképp gondolkodik. Irina alakja Adrian erkölcsi rangjának kiemelésére hivatott, autonóm személyisége - s ez már valóban súlyos hanyatlási tünet épp Miller dramaturgiájában - nincs. Így aztán Marcust (a Madáchban: Marc) például a szerzői önkény arra kényszeríti,



Avar István (Marc) és Schütz Ila (Maya) a **Madách Kamaraszínház Miller-előadásában**

hogy rá se hederítsen az általa potenciális szeretőként ideszállított kis hölgyre, s noha számos nyelvet kiválóan beszél, Irinával meg se próbáljon közös nyelvet találni, ami egy ötvennyolc éves világfi és házigazda részéről legalábbis neveletlenség; Irina pedig kényszerül nem észrevenni azt, amit egy idepottyant átlagos I.Q. jú hottentotta is rögtön észrevenne, hogy tudniillik itt élethalálkérdések forognak szőnyegen, s ő itt hiába követel időnként bágyadtan figyelmet a maga vegetatív és biológiai funkcióinak. Az utol-só mondat pedig már úgyszólván szégyenletes és valóban méltatlan Arthur Millerhez: a hölgyike csehovi puskaként a végére durran egyet, és a kataklizma közepette „muzikálni" óhajtana.

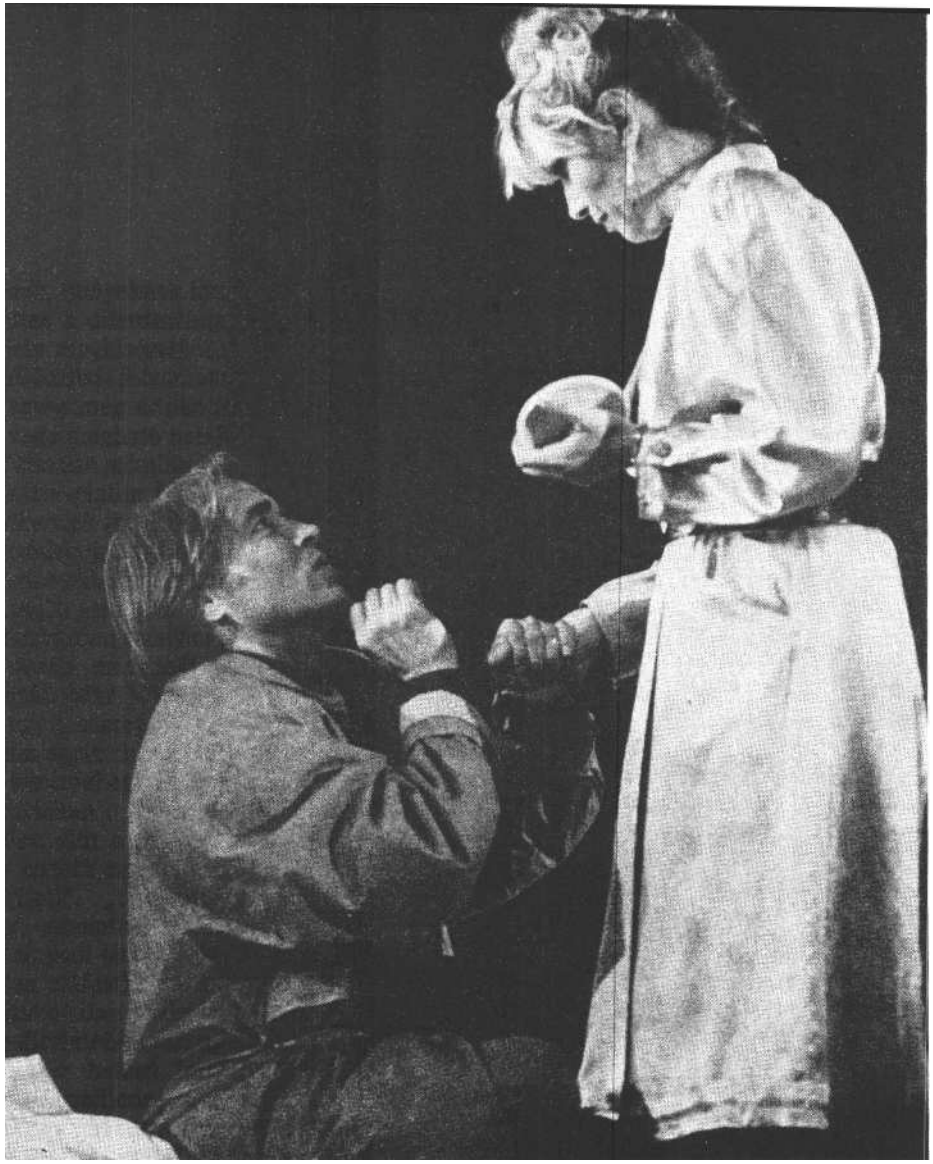
Miller járt a szóban forgó országokban, bizonyára nagyon sok exponensüket megismerte, esetleg (bár ebben már nem vagyok biztos) olvasott is tőlük; még azt sem mondom, hogy a felvonultatott típusok nem léteznek. Ám amit róluk tud és közölni kíván, az epizódértékű, össze-függéseiből kiragadott és erősen kolportázsízű; a szereplők úgy beszélnek, mint olyan, Nyugaton publikált interjúkban, melyek szövegét nem ellenőrizhették. Árulkodón jelzi mindezt a dráma kettéhasadása egy szentenciózus gondolati és egy banális, helyenként melodramatikus krimiszerű vonulatra. Az elsőben itt-ott magvas és magas erkölcsi hőfokú aforizmák szólnak hatalomról, kiszolgáltatottságról, az egyéniség szuverenitásának eszményéről, bár nem mindig hiteles ajkakról és nem mindig hiteles szituációkban; a másodikban egy zavaros körülmények között elkobzott és érthetetlen okokból még aznap visszaszolgáltatott kézirat, egy bemikrofonozott vagy be nem mikrofonozott barokk plafon, véletlen repülőtéri találkozás, zongorában elsütött pisztoly, továbbá alkoholos, valamint szexuális feszültségek lendítik előre a cselekményt, egyre botladozóbban. Amellett, mivel az író egy lezáratlan patthelyzet felé törekszik, nagy igyekezettel kerüli a konfliktusok kezelésével óhatatlanul együtt járó explicitséget, s ezért a második részben egyre gyakrabban húzódik be a statikus, sehová nem vezető filozófiai viták biztos révébe.

Es akkora művet még csak keletkezési ideje függvényében vizsgáltuk, a glasznoszty előtti évek termékeként; mára a konfliktus egész fölvetése, a személyekbe sűrített álláspontok többé vagy kevésbé érvényüket vesztették. Nem arról van szó, hogy a tegnap igazságai a mában nem érdemelnének figyelmet, hiszen ilyen alapon eleve drámát se volna szabad írni; Miller azonban a tegnap igazságát nem tudta érvényesen megragadni, s így műve, amely a tegnapokban legalább publicisztikai izgalmat ígért volna (más kérdés, hogy épp a világ megcélzott tájain épp ezért nyilvánosságot sem kaphatott), mára kétszeresen avíttnak hat, mint a tegnapról megkésetten elhangzó outsider féligazság. (Bár itt meg kell jegyezni, hogy a hazai szocializmus első évtizedeinek beidegződései bámulatosan és szomorúan tartósnak bizonyul-nak, s az utóbbi évek egyre szabadabb vitaszelleme az átlagnézőt legalábbis mintha meg sem legyintette volna; egy-egy tegnapelőtti merész mondás, egy-egy, hazai forrásokban már rég s autentikusabban tálalt leleplezés ma is olyan feszélyezett, kínos-kéjes vihogást vált ki a nézőtéren - s ez persze nemcsak a Miller-darabra vonatkozik -, mint a legenyhébb magyar négybetűs szavak, amelyek szintén már vagy évtizede porondon vannak, az átlagnéző mégsem tudja megszokni a szabadság ekkora fokát.)

Á Lengyel György rendezte előadás a színház szolidabb produkciói közé tartozik, ami azt jelenti, hogy a cselekményt langyosan és rendezői beavatkozás vagy véleményezés nélkül csörgedezteti, szigorúan az író kiszabta mederben. Ennek a módszernek megvan az az előnye, hogy szürke egyhangúságával mintegy elhalványítja az írói anyag ellentmondásosságait, felőrölve a néző esetleges kérdező-kétkedő hajlamait; hátránya persze az, hogy jellegtelen, uniformizált, szellemi izgalomtól mentes színházi estét biztosít. Pedig, hála Miller itt megnyilvánuló alkotói bizonytalanságának, a rendező előtt bő tere nyílna az értelmezésnek, a hangsúlyok módosításának; lehetne Adriant kritikusabban, Marcot leleplezőbben, Sigmundot groteszkebben, Mayát színesebben árnyalni, sőt, horribile dictu, még Irinát is ki lehetne találni; lehetne továbbá az egész játékot lázasabbra, lüktetőbbre, irreálisabbra hangolni. S lehetne végül kiigazítani Millert, aki műve filozófiai vonulatának maradéktalan érvényesítése kedvéért gyakorta elfeledkezik az alapfeszültségről, a létező vagy nem létező poloskákról, s olyan szövegeket, olyan magatartást köl-

csönöz szereplőinek, melyeknek immár semmi közük ehhez a dilemmához. A rendezésben, amely megkísérelhetné a szerepjátszások villódzását folyamatossá tenni, ez a hanyagság még árulkodóbb lesz: a szereplők vagy megható naivitással bömbölnek átlátszóan primitív lojális megnyilatkozásokat a plafon felé, vagy teljesen megfeledkeznek isten füléről - hacsak nem ily módon juttatják kifejezésre lesújtó véleményüket a szocialista lehallgatás technológiai szintjéről. Itt kell említeni a díszlet zavaróan csúnya s ami lényegesebb: a darab naivitását csak kiemelő megoldását. Már Millernél is kissé komikus, hogy a szereplők menynyire bíznak a ház egyik folyosójában, ahol nyugodtan kimondhatnak bármit, de a szerzői utasításban e folyosó legalább egyértelműen elüt a fő játéktér-ként funkcionáló barokk nagyteremtől: „halványan világított", „a sötétségbe vezet", „fala nagy, vakolatlan kövekből készült", s így a színpadi látvány sajátos hatása hangulatilag aláfesthetné a szereplők amúgy indokolatlan optimizmusát. Fehér Miklós díszletében van ugyan egy csúnya, semleges hatású folyosó, amely akár utcának is beillene, ez azonban nem játszik, csak átvezet a színpad bal szélén látható „biztos helyre", amely - tökéletesen egyanyagú a főszínpaddal: a falon selyemtapéta, díszes falikar, hozzátámasztva aranykeretű képek, előtte díszes faládika. Megkaptuk tehát a főszínpad függelékét, amely látvány szempontjából éppoly poloskagyanús, mint a nagyterem, s így a szereplők bizodalma már a gyengeelméjűség határát súrolja.

Markáns rendezői véleményezés híján az ilyen típusú előadások kutya kötelessége volna, hogy - hasonlóan a hasonló nyugat-európai bulvárszínházakhoz - legalább a színészvezetésben jeleskedje-nek, a sztárokat új oldalról, mesterség-beli tudásuk újabb s újabb csúcsain mutassák meg. Ez adott esetben különösen testhezálló feladat volna, hiszen a Miller vázolta típusokról a mi színészeinknek sokkal több konkrét élményük, tapasztalatuk van, mint az amerikai írónak. A szereplők azonban szigorúan megmaradnak a milleri határokon belül, s ott is igen középszerű teljesítményt nyújtanak, külön felhíva a figyelmet rossz kondíciójukra: hárman az ötből túlsúlyosak, kettőnek a szövegtudásával is baj van, egyikük a látott előadáson súlyos indiszponáltsággal végigköhögte az első részt. Huszti Péter (Sigmund) beéri az általános író-áldozat nemzetközi ideájának szolid, intelligens



Kozák András és Drahota Andrea a Szerelmi történet-féle című **Miller-darabban** (Thália **Színház)**

ábrázolásával, nem is törekedve arra, hogy beépítse ábrázolásába annak a népies író-bölénynek a vonásait, akiről a szocialista országok közül alighanem mi tudunk a legtöbbet. Hasonló szolid intelligencia jellemzi Avar István (Marc) játékát, kár azonban, hogy szakaszosan játszik: hol ilyen, hol olyan, hol megértést és rokonszenvet követel magának, hol leleplezi a figurát, akiről így nem alakulhat ki egységes kép. Székhelyi József voltaképpen Ádrian kritikáját játssza el: izgága, okvetetlenkedő, semmit sem értő, de mindenbe belekotnyeleskedő outsidere ízig-vérig nevetséges figura, de valamelyes morális súly mégiscsak szükségeltetnék, nem szólva arról, hogy Adrianról - akárcsak Sigmundról - azért el kellene hinnünk, hogy a maga terrénumán jelentős író; Huszti ezt, ha némiképp sterilen is, de hozni tudja, Székhelyi figurájából azonban teljességgel hiányzik a szellemi formátum. Maya alakitóját, Schütz Ilát voltaképp méltánytalan bírálni; a talányos, szellemi és szexuális izgalmat egyaránt gerjesztő Mayát, a három férfi szereplő közös szeretőjét és múzsáját rábízni érthetetlen szereposztási döntés. Az ilyen húzásokat profi színpadokon persze nemegyszer igazolja a játékmesteri fantázia és a színészi megújuló képesség, itt azonban szó sincs az (elismerem) súlyos alkati korlátok esetleges átlépésének kísérletéről; Mayáról rendezőnek és színésznőnek csak két patron: a szlávos mélylelkűség és a patetikus-hisztérikus sikongatás váltogatása jut eszébe, emellett legföljebb még slampos nőszemélyt ismerhetünk meg, aki a használt kávéskészletet magától értetődő mozdulattal dugja be a bárszekrénybe.

Egy helyütt történik - utaltam már rá - alkotó rendezői beavatkozás: a legvégén. Az eredeti szövegben, Irina bárgyú slusszpoénjával egyidejűleg, „a folyosó sötét végéből Marcus és Alexandra közeledő hangja hallatszik". Eltekintve attól, hogy egy, a darabban nem szereplő hölgy hangját még akkor is nehéz felismertetni, ha az illető a belügyminiszternek vitás irodalmi kérdésekkel személyesen foglalkozó leánya, Miller szándéka világos: a meccs nincs lefutva, a rég várt s jóindulatúnak mondott Alexandra megérkezésével az események bizonyára új,

bár valószínűleg továbbra sem szívderítő fordulatot vesznek majd. A rendező azonban nem Alexandrára veszi a közelgő hangokat; a sajátos zaj egyértelműen a politikai rendőrség érkezését szuggerál-ja, ezt fejezi ki az ajtó felé forduló szereplők döbbent némasága is (ismét a boldog Irina kivételével). Vagyis a budapesti előadás egyértelműen zárja le a sztorit: a plafon poloskás, a poloska fecsegett, Sigmundot letartóztatják. Amiben nem-csak az a baj, hogy a megoldás Miller szándékával ellentétesen teremt harsány, minden lebegő bizonytalanságot kizáró, színpadias befejezést, hanem az is, hogy visszamenőleg érvénytelenít két, nem túl könnyű színházi órát, hiszen eszerint kár volt minden vitáért, okoskodásért, érvelésért, a bárha korlátozott személyi autonómiák, döntési-választási lehetőségek felvetéséért és hosszadalmas taglalásáért: a hatalom egy csapásra keresztülvág minden gordiuszi csomót. Amit két órával korábban is megtehetett volna.

Miller drámája egy pontos, mégis, szándékától teljesen függetlenül, fájdalmasan kólintja főbe a fogékonyabb nézőt: az ábrázolt országban - amelyhez né-hány éve még a miénk is igencsak hasonlított - művelők és hatóságok egyaránt óriási jelentőséget tulajdonítanak a kultúrának, az irodalomnak, bárha az utóbbiak a figyelmet meglehetős felemás eszközökkel fejezik ki. „Ez a könyv (a Sigmundé tudniillik) minden megaláztatást, az égvilágon mindent megér. . . többet, mint bármelyik ember. . ." „Mikor felszáll a villamosra (Sigmund ismét), a kalauz nem fogadja el a pénzét. A boltban neki adják a legszebb narancsokat. A jegyszedő meghajol előtte, mikor a színházban a helyére kíséri." Az ilyen mondatok hallatán vagy amidőn azt tudatják velünk, hogy az inkriminált könyvvel a politikai rendőrség és a kormány egyidejűleg foglalkozik - nos, akkor úgyszólván nosztalgia ébred bennünk a letűnt időszak után, amikor a humán kultúrára még annyira odafigyeltek, hogy hangját a modern technika segítségével még fel is erősítették...

Ha a Madách Kamara gyenge közepes előadása egy igényes és ambiciózus, de sikerületlen művel ismertet meg, a Thália Színházban ugyancsak először színre vitt két újabb keletű Miller-egyfelvonásos esete mindkét szempontból különbözik. Ezek a drámai miniatűrök afféle lélektani és technikai ujjgyakorlatok, ambíciójuk sokkal szűkebb, mint Az *érseki palota mennyezetéé,* viszont könnyebb feladatukat biztosabban, kerekebben oldják meg; előadásuk ezzel szem-ben - amely pedig épp ezért könnyebben birkózhatott volna meg egy hálásabb feladattal - színházkultúránk egyik mély-pontjának tekinthető.

A Szerelmi történet-féle egy bonyolult párkapcsolatot bogozgat, pontosan azért, hogy bebizonyítsa: kibogozhatatlan. Egy magándetektív, jó pénzért, de egyre hevesebb szakmai, sőt emberi elkötelezettségtől is fűtve, be akarja bizonyítani egy öt évvel ezelőtt gyilkosságért elítélt ügyfele ártatlanságát. Évek óta tudja, hogy a koronatanú egy Angela nevű prostituált lehetne, akinek minden bizonnyal kezében van a justizmord leleplezésének kulcsa. A siker érdekében Tom O'Toole szeretője is lett Angelának, de bár ez a viszony sosem tereli el figyelmét alapvető céljáról, azért a nő jelent számára valamit: sajnálja is, vonzódik is hozzá, a viharos életű, rossz idegzetű nő pedig éppenséggel kapaszkodik belé. Ám a titkot nem adja, nem adhatja ki, részben mert az érdekelt felet, nem utolsósorban a piszkos ügybe belekeveredett rendőrség részéről, halálos bosszú fenyegetné, részben mert attól tart, hogy legfőbb ütőkártyáját elvesztvén Tom végleg elhagyná - igazából azt szeretné, ha Tom, a titokról lemondva, csakis őhozzá, önmagáért ragaszkodnék. Ezt ugyan soha nem érheti el, de azért hasonló csapdában vergődik Tom is: érzi, hogy Angela az utolsó percben mindig visszakozik majd, mégis ragaszkodnia kell hozzá, mint egyre illuzórikusabb győzelme egyetlen lehetőségéhez, aki ráadásul továbbra is gyakorol rá bizonyos vonzerőt. Vérbeli patthelyzet: miután a függöny lemegy, bizonyára még hosszú ideig vívják, egymásba kapaszkodva, kilátástalan meccsüket, egymás totális birtokba vételéért.

Nem mondhatni, hogy Miller a maga elé tűzött leckét egészen hibátlanul oldja meg. Akár *Az érseki palotában,* itt is túl intenzíven kacérkodik a krimiformulával, bízva abban, hogy tetszése szerint képes kezelni az adagolószerkezetet, s mihelyt akarja, elzárhatja a krimicsapot, hogy megeressze a művészi, politikai, illetve lélektani hatás csapját. E magabiztosság nem igazolódik teljes mértékben; az elsőben az „Itt a poloska, hol a poloska?"-játék önállósul, s ügyetlensége rátelepszik a politikai-művészi hatásra, a *Szerelmi* történet-félében pedig a bonyolultan rejtélyes krimihatások oly bőséggel áradnak, hogy Miller későn kap észbe, s mire fény derül döntésére, hogy tudniillik tartózkodni kíván a szálak egyértelmű elvarrásától, a néző, beidegzett s jó ideig hevesen csiklandozott reflexeinél fogva, már várja, sőt elvárja a „szabályos" kifejletet, és hoppon maradva, kielégítetlenül zavarosságnak érzékeli - joggal egyébként - azt, ami Miller szándéka szerint a művészi lényeg: a két szereplő szürreálisan vibráló s végeredményben egy helyben topogó lélektani meccsét, melynek eldöntetlensége, eldönthetetlensége az író egyedüli mondanivalója.

A *Nem emlékszem semmire a* maga szerényebb célját meggyőzőbben, ámde jóval alacsonyabb hatásfokon éri el. Két öreg, magányos, lepusztulóban lévő hősére egyre jobban rácsukódik a maga zárt világa, s egymás felé tett tétova lépéseik a biológia örök törvényei értelmében már nem hozhatnak nemhogy megoldást, de még változást sem. Miller nagy trouvaille-a itt az, hogy a szokványos - és most épp divathullámszerűen sorjázó - öregkordrámák sablonjával ellentétben ez a két szereplő se nem házas-, se nem szerelmespár, még csak nem is jó barátok vagy jó barátnők. Leo, a nyolcvanas évei-ben járó mérnök és Leonora, a hetvenes özvegyasszony aktív, még fogékony és cselekvőképes korukban csupán felületes ismerősök voltak; barátság Leót Leonora rég elhunyt férjéhez fűzte. Ám a vak biológiai fátum úgy hozta, hogy körülöttük mindenki meghalt, s épp ők, akiknek egymáshoz vajmi kevés közük, maradtak életben - viszont ilyesformán az egész emberiségből mindkettőjüknek mégis még mindig a másikhoz van a legtöbb köze, egyik sem ismer más lényt, akivel legalább *ennyi* közös emléke volna. Ez kétségkívül valami - de építeni már nem lehet rá, legföljebb lassan felélni, időnként megosztva egymással a leépülés hasonló, nemi, jellembeli s egyéb okokból mégis eltérő folyamatát. Igazából egyikük sem tud a másikról semmi lényegeset, s most, hogy egymásra szorultak, már egyre kevesebb is a megtudnivaló. Igazi intimitás vagy épp szövetség nem alakulhat ki, hiszen találkozásról találkozásra veszítenek önazonosságukból, és kerülnek egyre inkább a nemlét mágneses vonzásába - s mégis, amíg élnek, immár csak a másik jelenti számukra az emberiséget. Más szóval: újabb (immár a harmadik) patthelyzet.

Dömölky János rendezése, Drahota Andrea és Kozák András játéka, de még

Zsótér László színpadképe is mindent elkövet, hogy ezek a szerény kis igazságok rejtve maradjanak és a néző mindennemű kárpótlás nélkül, értetlenül unatkozza át a végtelennek tűnő két és negyed órát. Alapvetően elhibázott volt már maga az a döntés is, mely az (ennél) jobb sorsra érdemes műveket a nagy-színpadra taszította, ahol gondolati magvuk jobb feltételek között sem tudna kibontakozni; intim környezetet igénylő kamarajátékokról van szó, melyekhez még a stúdiószínpad is túl tágas; igazából filmen vagy képernyőn élnének meg, ahol a premier plánokban az arcok, a szemek elmondhatnák azt, amiről a szöveg hallgat. (Nehezen érthető, hogy mindezt épp a tévés Dömölky János, aki ugyanakkor eddigi kevés számú színpadi munkáját is figyelemre méltón oldotta meg, miért nem ismerte fel.)

Azt viszont tudják a közreműködők, hogy nagyszínpadon nagyszínpadi eszközökkel kell dolgozni, így aztán harsány festékkel mázolják át a pasztellszíneket, ami adott esetben végzetesnek bizonyul. A *Szerelmi történet-félét* a krimi és a vad erotika szférájába tolják át, megfeledkezve arról, hogy e szférák kivetik az árnyalatokat, a közeledés-távolodás ellenpontos játékát, s így a két darab közti szünetben csupa döbbent arccal találkozik az ember: de hát mi történt itt'? Mi lett ama bizonyos kompromittáló levelekkel? Miért bőg a rendőrautó szirénája? Miért húz Tom a végén revolvert, és egyáltalán kit akarna lelőni? Angelát? Önmagát? Az üldöző rendőröket? Netán az amúgy is mártírsorsú közönséget? Csupa olyan kérdés, melyet Arthur Miller-nek esze ágában sem volt feltenni. Nála se sziréna, se revolver, csak a rezignált Tom, aki tudja, hogy megint hagyta ma-gát átverni, mégis, újraéledő reménnyel, megadóan battyog ki Angela után. A néző azonban úgy érzi, mert a látottak nyomán úgy kell éreznie, hogy itt valami eldőlt, csak fogalma sincs róla, mi és hogyan; fel sem merül, mert nem merülhet fel benne az, hogy itt arról lenne szó, hogy nem dőlt el semmi.

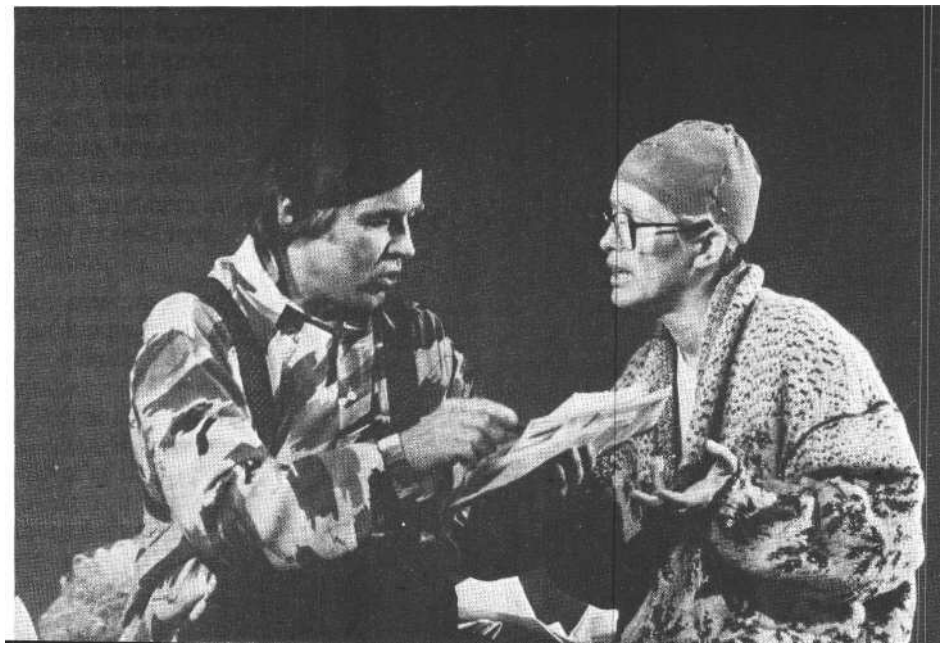
A Nem emlékszem semmire szomorkásan groteszk téli líráját ugyancsak nyomtalanul tépte szét az előadás. Maradt két mulatságos öregember szenilis és harsány civakodása, méghozzá Hacsek és Sajó-stílusban; Leonora-Hacsek agresszíven mond és művel bosszantó csacsiságokat, Leo-Sajó ingerült józansággal, egyre jobban felhergelődve okítaná ki. Ez az ábrázolás sem tűri a patthelyzetet, s így vétetik semmibe Miller finom megoldása: Leo, akinek végül már terhére van a mindennapos vendég, távozása után mégis rettegni kezd a rosszul vezető öregasszony testi épségéért (vagyis további találkozásaikért), idegesen köve-ti szemével a távolodó autót, majd a szerencsés hazaérkezést tudató telefonhívást követően zsémbesen csoszog ki a szobából. Amiből nyilvánvaló: Leonora másnap is eljön, az inga, egyre szűkebb ívben, de tovább leng. Ehelyett kapunk mást: a telefon annyira felizgatja a Leonoráról már rég megfeledkezett, munkájába temetkező Leót, hogy belehal - melodramatikusan ráomolva a készülékre. Vagyis a Tháliában *a Nem emlékszem semmire* arról szól, hogy egy okvetetlenkedő és lerázhatatlan öregasszony halálba kerget egy szerencsétlen öregembert. Millernek ettől az értelmezéstől alighanem égnek állna minden haja szála.

Es e ponton érdemes megállni és felfigyelni a párhuzamra. Baljósan közelgő rendőri léptek a Madách téren, szirénázó rendőrautó és kihúzott revolver, illetve látványos nyílt színi halál a Nagymező utcában - egyik rendező sem érte be a milleri koncepció lényegét kifejező patthelyzetekkel, hanem, nyilván a vélt közönségigény jóllakatására, egyértelmű, látványos és látványosan hamis befejezést oktrojált a művekre.

Zavaró továbbá, hogy az utóbbi előadás némiképp felcserélte a két darab miliőjét is. *A Szerelmi történet-féle* egy luxusprostituált izgatóan nagyvonalú budoárját ábrázolja, az átlagos kurvának és férjül vett stricijének tanyája helyett, ahol a Miller jelezte cirádás műbarokk ágynak mint a mesterség címerének inkább a sivár miliővel szembeni kontraszt funkciója kellene hogy jusson. Ami *a Nem emlékszem semmire* színhelyét illeti, igaz, itt Miller is utal az egyszerűen berendezett agglegénytanyára s Leo öltözékére mint tiltakozásra „a XX. század utolsó negyedének fogyasztói szelleme ellen"; ez azonban tudatos választást sugall, s nem azonos az itt látható sivár, szedett-vedett bútorzattal, a szimbolikus tárgyaktól - felborított szék, nyitott ernyő s persze a letűnt gyermekkort kötelezően jelképező régi játék baba - tar-kálló rendetlenséggel vagy a szereplők öltözékével, mely inkább öreg hobókra vagy szociálisotthon-lakókra utal, s Leo hajhálójával, Leonora paróka alatti kopasz fejével még külön nevetségessé is teszi őket. Holott itt két jómódú, Leonora esetében egyenesen gazdag, anyagi gondoktól mentes, konszolidált életű öregemberről van szó, akiknek nem a nyugdíjtól nyugdíjig vegetálás a problémája, hanem csakis és kizárólag az öregség. S hogy Leo a játék folyamán mérgében újságpapírcafatokkal szórja tele lakását; amely a darab végére már szemétdombhoz hasonlít, az végképp ellentmond a figura jellemének.

Es még ez is, még mindez menthető lenne, ha az előadás valóra váltaná meghirdetett fő célját: parédás szereplési, sőt, alakváltási lehetőséget nyújtani a Kozák András-Drahota Andrea párosnak. Mondjuk ki kereken: Kozák András, aki a Tháliában is meg tudta őrizni szuverenitását, most rossz először, Drahota Andrea

Leo (Kozák András) és Leonora (Drahota Andrea) Miller: Nem emlékszem semmire című darabjában (Iklády László felvételei)



pedig ilyen rossz még nem volt tán soha. Kozák más Thália-produkcióknál is éreztetett már, bölcs védekezésből, bizonyos kívülállást, fanyar, hűvös fölényt, de ezt be tudta ojtani az adott szerepbe; most viszont megáll néhány méterre a két figurától, és egyértelműen elhatárolja magát tőlük, vagyis jobbadán csak szöveget mond, színtelen-kedvetlenül, mint aki minél hamarabb szeretne túl lenni az egészen. Annál többet, ahogy mondani szokás, apait-anyait ad bele Drahota; sír, pityereg, zokog, kuncog, nevet, kacag és vihog, kiabál, sikkant, rikácsol, visít, mindig azonos, modoros crescendókkal, szakaszosan megismételt s a szereptől teljesen független partitúrák szerint. Angela szerepéhez ezeket az eszközöket megfelelő arányban és főleg egy koherens jellemképbe illesztve még tán fel is lehetne használni, persze ehhez az kellene, hogy a rendező és a színészek előzetesen megegyezzenek, miről is szól a darab, s ők mit akarnak közölni általa; Leonora, a bogaras öreg dáma alakjától azonban végképp idegen a színpadon viháncoló, szertelen, gyertyát álló s lábait a levegőbe hányó, részeges és dilinós koros kobold.

Meglehet, hogy Dömölky Jánosban, midőn ily gátlástalanul szabadjára engedte színésznőjét, az a remény munkált: hátha ezek a manírok legalább elvi-szik a darabot, elvégre a néző igénytelenségét megjátszani manapság egyre nagyobb divat. Eltekintve attól, hogy a premierközönség fagyos reagálásának tanúsága szerint ez a számítás ezúttal nem vált be, felmerülhet a kérdés: ha ily kevéssé bízunk egy szövegben, voltaképp miért adjuk elő?

Valóban: miért?

Arthur Miller: Az érseki palota mennyezete (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Vajda Miklós. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendezte:* Lengyel György.

Szereplők: Avar István, Schütz Ila, Huszti Péter, Székhelyi József, Bartal Zsuzsa.

Arthur Miller: Szerelmi történet-féle; Nem emlékszem semmire (Thália Színház)

Fordította: Vajda Miklós. *Rendezőasszisztens:* Márki Kálmán.

Díszlet-jelmez: Zsótér László m. *v. Zenei vezető:* Prokopius Imre. *Rendezte:* Dömölky János m. *v.*

Szereplők: Drahota Andrea, Kozák András.

ERDEI JÁNOS

Az elmaradt katarzis nyomában

A Julius Caesar a Radnóti Színpadon

Elmúlt évadokra is visszagondolva sajnos szinte egy kézen megszámolhatók azok az előadások, amelyeknek már az első jelenetében olyan dermesztő csend telepedett a nézőtérre, mint amilyen e bemutatón uralkodott. Még a befejezés, Octaviusnak Brutus holtteste felett elmondott szavai sem hoznak megnyugvást. Hogy a más megjelenítésekben a *Hamlet* katartikus befejezésével legalábbis összevethető pillanatok itt egy mészárszék ridegségével hatnak csupán, nyilvánvalóan rendezői instrukció(k) következménye: a Brutus erényeit méltató Antoniust Octavius egy ingerült félmozdulattal leinti, s mintegy az esetleg rá is árnyat vető pillanatnak szakítja végét azzal, hogy a Brutus dísztemetését elrendelő szavait unatkozó sietséggel elhadarja. Ráadásul a színpadi események azzal fejeződnek be, amivel kezdetüket vették: a talapzatra az uralkodójelölt mellszobrát helyezték, illetve készülnek elhelyezni, most Octaviusét, a darab elején pedig Caesarét. A nyilvánvalóan Jan Kott-i ihletésű felfogást még ennél is egyértelműbben jelzi, hogy az előadás elé iktatott előjátékban a vértől vöröslő talapzatot két munkás meszeli úgy-ahogy fehérre: a hatalmi-politikai mészárszék üzemelését szakítja tehát meg egy újabb mészárlássá fajuló ünnep.

Mivel nemcsak az előjáték és a zárás, hanem az előadás egésze is egy kőszínházainkban sajnos ritkaságszámba menő aprólékossággal megvalósított s szinte minden részletében át is gondolt koncepció megnyilvánulása, a történtek szokásos értékelő felidézése után lehetőség kínálkozik a történtek értelmének a feszegetésére is - az előadásnak nemcsak mint esztétikai képződménynek, de mint társadalmi eseménynek a szóvá tételére. (Talán mondanom is fölösleges, hogy ehhez elsősorban nem úgymond a „szakmához értő" kritikusokra, hanem olyan előadásokra van szükség, amelyek valóban események.)

Nyomasztóan sűrű és alacsony, vasbetont idézően rücskös-durva és zöldesszürke oszlopsor tagolja a két oldalán hátrafelé szűkülő trapéz alakban megnyitott színpadot övező falakat. A hátsó függöny magasságában klasszicizáló s nem az antikvitást, hanem napjaink köztéri szobrait idéző talapzat áll. Az oszlopsorral záruló falrészek a játék igényei szerint két hatalmas kapuszárnyként előregördíthetők, s hol negyvenöt fokos szögben megállva, hol pedig az előszínpad jobb, illetve bal felét, olykor pedig egészét lezárva szűkítik, illetve nyitják a játék terét. Úgy nyomasztó e tér, ahogyan egy panelépület alagsora és (!) Diocletianus palotájának föld alá süppedt termei azok. Olyan, mint az előadás: nem közvetlenül szól rólunk, de valamiképpen belekeveredünk. A díszlet maximális hatékonysággal járul hozzá a jelenetek atmoszférájának a megteremtéséhez. Amikor a szó képletes és szó szerinti értelmében is beszűkül a szereplők mozgástere, a világítás is sötétebbre vált (éjszakába fordul a nappal), sőt hét ízben az előszínpadra balról benyúló vízköpőből kicsorgó víz zaja korbácsolja szinte az elviselhetőség határáig a feszültséget. A díszlet a rendező Valló Pétert dicséri. Ennél is dicséretesebb, hogy Melis László zeneszerzőt kérte fel közreműködésre, aki nem egyszerűen zenét írt, de évek hosszú sora óta először azt is sikerült elérnie, hogy a színpadra behallatszó zajok, ami-kor erre van szükség, valóban egy gyilkos és öldöklő csata zajai legyenek, s ne csupán effektusokként hangozzanak. Az emberi indulatok és a természet tombolása keltette zajok, a csatazaj és a vízcsobogás az a két természetes zörej, amelyet Melis elképesztően pontos szintetizátorkezeléssel hol összeköt, hol pedig invenciózus instrumentális zenévé old. S ez a diadalmas rézfúvósoktól, máskor pedig ideges fuvolafutamoktól szaggatott zene hol finom átmeneteken keresztül halkul csönddé, hogy a szavak - zenével egyenrangú - áradatának adja át a helyét, hol pedig zenei értelemben tökéletesen helyénvaló, mert szubdomináns vagy épp domináns zárlatot követő szünettel teremt olyan csöndet, melyben elemi erejű detonációként hat nemcsak a kimondott szó, de még a léptek zaja is. Melis nem egyszerűen remek zenész, de a színpad törvényszerűségeit is tökéletesen ismerő szakember.

Hogy ez az adott színháztechnikai eszközöket maximálisan ki- és felhasználó előadás, melyben a lélek testből való távoztát oszlopok kidőlésének látványa és zaja kíséri, ennyire él a színpadon, s nem hat mesterkéltként, annak a hibátlan tempó meglelése mellett az egyik legfontosabb előfeltétele a darab-

Jelenet a Julius **Caesarból** (Radnóti Miklós Színpad)

értelmezés, melyet két hangsúlyos pont kivételével gyakorlatilag hibátlannak vélek. Vessük hát tekintetünket a Valló Péter rendezte *Julius Caesarra!*

A reneszánsszal napvilágra lépő újkor a politikai szféra addig szinte elképzelhetetlen mértékű autonómiáját, „elszabadulását" eredményezte. A transzcendens kötelékek meglazulása ugyanis azokat a morális béklyókat is feloldotta, amelyek több-kevesebb sikerrel, de gátat szabtak a tiszta hatalmi megfontolások és vágyak érvényesítésének. Ennek következményeivel, minden érték átértékelődésével is számot vet Shakespeare (legtömörebben híres LXV1. szonettjében). Ugyanakkor ez a korszak, és benne Shakespeare is, magától értetődő természetességgel fedezi fel önnön előképét az antik Rómában, elsőül és közelebbről Julius Caesar s az őt követő polgárháborúk korában. S ugyanez a tematikai azonosság magyarázza azt a felfokozott érzékenységet is, amellyel a Radnóti Színpad közönsége ezt az előadást fogadja. A profán eszkatológia szellemi és fizikai terrorja után épp napjainkban nyílik ezen az égtájon újra lehetőség arra, hogy a művészet azt mutassa fel és meg, ami mindig is elősejlett a népjobbító retorika cifra és véres rongyai alól, s amit már Shakespeare is az utálatig ismerhetett, a mentalitások képviselte értékrend politikumtól vezérelt átértékelődését, azaz megkettőződését. E meghasonlást fogalmazza meg a drámában Antonius küldötte: „Brutus nemes, becsületes, bölcs, vitéz; Caesar nagy, bátor, jó és királyi volt."

A rendkívül komplex jelentésű, a magatartás egészét addig az élet minden szférájában meghatározó „nemes"-sel szemben immáron a korlátlanná váló hatalomból való részesülés mértéke a „nagyság", a feltétlen becsülettel szemben a becsület alkalmankénti képviselete a „bátorság", míg a bölcsességgel a megszerzett hatalommal egyenes arányban korlátlanná váló önkény egyik megnyilatkozási formája, a „jóság" áll szemben. S épp erről, a királyi jóság lehetőségeiről van szó. Az ugyanis, hogy a két - a Brutus, illetve Caesar által megtestesített - értékrend között választani kell vagy akár csak lehet, pusztán illúzió. Az ebbe az illúzióba vetett hit Brutus, de elsősorban az őt magával rántó Cassius tragikus tévedése - és ennyiben bukásuk szükségszerű. Az autonómmá lett, a transzcendens értékektől és elkötelezettségektől elszabadult politikai szféra ugyanis a szó szoros értelmében elsöpri azt, akit egy korlátlan tétért folyó totális küzdelemben más (például morális) megfontolások korlátoznak. Ugyanakkor a politikai szféra vitathatatlan primátusának felismeréséből négy egymásnak jószerivel homlokegyenest ellentmondó következtetés és így négy magatartásmód adódik. Ezek szembesítése és megmérettetése történik ebben a drámában.

Az autonómmá lett politikai szféra kínálta lehetőségek megvetése, a hagyományos értékekhez való egyre kockázatosabb, de ugyanezért egyre fenségesebb hűség útján egyedül Brutus jár a darab szereplői közül. Hogy mennyire nehéz ez az út, mutatja az is, hogy a sztoa csar noka helyett végül Philippi mezején találja magát. Ennek diametrális ellentettjét, a nem a politikai szférához tartozó értékek megtagadását, a „mindent szabad" cinizmusát Antonius képviseli; míg a primátusukat veszített értékeknek a politika eszközeivel történő restaurációjával Cassius kísérti Brutust. A „szent"' cél nevében elkövetett ember alatti tettek, a fanatizmus, ez az újkori mocsok készülődik itt először, s ekkor még sikertelenül a hatalom megragadására. S legvégül itt az a negyedik lehetőség, amelynek ebben a szituációban, éppen most és ebben a tragédiában kellene megszületnie, s amelynek megsejtését talán nem minden ok nélkül nevezi Antonius küldötte Caesarban „királyi"-nak. Az értékrend megkettőződésének nem dilemmaként, hanem adottságként való felfogását, melyből szerencsésebb égtájakon - igaz, bő másfél ezer év múltával - a két szféra elhatárolódása jött, jöhetett létre.

Caesar halála után azonban a személye által összetartott halmaz nemcsak elemeire hullik szét, de halála után már nem a személyeken belül, hanem a szerepeikkel mindinkább reflektálatlanul azonosulni kényszerülő, mert politikai kényszerpályákra sodródott *személyek között* húzódik az a - a politikum színpadán naivitásnak látszó - határ, mely a becsületet a gátlástalanságtól elválasztja. (Ilyen helyzetben a reflexió szükségképpen gyöngül, nincs értelme előzetesen szembenézni azzal, amit úgyis meg kell tenni.) A csak Caesarnak - a szó hagyományos értelmében - jobbik énjét megtestesítő, ám éppen ezért naiv Brutus

nélkül Cassius tehetetlen, ám ez a számára interiorizálhatatlan, de bálvány-ként tisztelt moralitás vereségre is kár-hoztatja őt azzal az Antoniusszal szem-ben, aki a Rómát lángra lobbantó beszéde után rendkívül pontosan méri fel azt a helyzetet, melyet ostobább korok Cassiusai a néphez való fellebbezésként lennének hajlamosak még önmagukkal is elhitetni. Valójában pontosan az történik ilyenkor, amit Antonius beszéde végeztével hajszálpontosan fogalmaz meg. A hatalomért vívott kíméletlen harc az utolsó tartalékokat is mozgósította: „Balgaság! oldva vagy." A vakszerencse megkísértése ez.

Azt, hogy ebben a helyzetben valóban a reneszánsz által újra istenként tisztelt Tükhé, a vakszerencse istenasszonya lép elő döntőbíróvá, azt Valló Péter rendező nemcsak hogy érzékeli, de finom megoldások során keresztül érzékelteti is. A morális integritását egyedül őrizni képes, addig ezüstös köpenyű és mellvértű Butusra (Mihályi Győző) a gyilkosság után az antikvitásban csak az isteneknek kijáró bíborszín palást kerül. S ha a moralitás istenként az emberek fölé látszik magasodni, e szint alatt, tehát az emberek között, kiszámíthatatlan minden tett és cselekedet. S e bálványimádó népség fölé magasodó Brutus ajkáról újszerűen és hangsúlyosan csendülnek a vakvéletlenre való hagyatkozást beismerő rezignált, ám mégis férfias szavak: „(...) ó, ha e napi / dolgoknak végét tudná emberész! / De elég, hogy a nap véget ér s a vég / Majd akkor tudva lesz."

Ebben a rendezésben a dolgok kimenetele eleinte valóban többesélyesnek tűnhetik a színpadon. Valló Péter ugyanis az életveszélyessé lett politikai kényszerpályák között őrlődő és torzuló lelkek valóságos panoptikumát elevenítteti meg. S az, hogy mi várható ezektől a rettegésükben már holt vagy épp a csendes őrület határán vegetáló lelkektől, nos, az emberésszel valóban kiszámíthatatlan.

Ebben a felfogásban Brutushoz legközelebb Cassius áll, de ez a látszólagos közelség Nemcsák Károly szinte hibátlan alakításának köszönhetően végül szakadékká mélyül. Kamaszosan ifjúi lendülete, a Caesar elleni hirtelen dühkitörésektől is elárultan, éretlen lelket takar. Közvetlenül a merénylet előtt Brutusnak pofonnal kell kijózanítania őt a hirtelen eluralkodó rettegésből. S erről az újrafegyelmezett lélekről szinte rétegenként foszlik majd le a számára külsődleges, de csak itt látható módon pózként viselt fegyelem, a Brutusszal való összecsapása pillanataiban (IV. felvonás 2-3. szín) Nemcsák magasabbról, jóval indulatlelibben indítja a jelenetet, mint a Brutust játszó Mihályi Győző. Ámde Cassius mindenáron győzni is akar, míg Mihályi Brutusa egyszerűen, noha egyre indulatosabban csak képviseli azt az értékrendet, melyet Cassius megsértett. S mert Cassius győzni akar, újabb és újabb eszközöket vet be, végül már önnön gyöngeségének a felvillantásával akarja meghatni Brutus szívét, ám ezzel éppenhogy ellenfelét juttatja diadalhoz. És ez a lélek mélyéből itt felszínre kerülő gyöngeség magyarázza majd félig-meddig pánikból elkövetett öngyilkosságát is, mely épp ezáltal válik megrázóvá.

Az az elfojtott reflexió, mely félelemként végig ott lapul Cassius magabiztos pózának mélyén, hasztalanul keresi helyét Schlanger András vibráló elevenséggel megformált Cascajában. Egészen bravúros bemutatkozása ez a Nyíregyházáról a Radnóti Színpadra szerződött kirobbanóan tehetséges ifjú színésznek. A készülő diktatúra erejét és lélektipró törvényeit nemhogy Cassiusnál, de Brutusnál is pontosabban érti és érzékeli. Azonban a saját bőrén! Így Brutus és Cassius kérdéseire (I. felv. 2. szín) bohóckodó túlzással felel. A gyilkos indulat, mely Cassiusban forr, benne gyilkos iróniává érik. S mert pontosabban ért, és többet is tud Cassiusnál, önmagát is óvja ezzel a távolságtartó beszédmóddal, mely épp ezáltal tehetetlen keserűséggel telíti azt, ami másokat megkacagtat, s mert többet tud, hirtelen hangszínváltásaival újra és újra beszélgetőtársai arcára fagyasztja azt a mosolyt, melyet újra meg újra elő is csal. Keserűbb és kiábrándultabb a másik kettőnél, de ez a keserűség már oly fokú, hogy minden pillanatban ép eszét és tisztánlátását veszélyezteti. Bravúrosan fölépített tanulmány ez az alakítás arról az emberről, aki oly virtuóz módon csapja be a világot, hogy legvégül önmagát is sikerül megtévesztenie. Ebben az előadásban végül mint összekötözött kezű rab áll Brutus s mások holtteste fölött, tehát életben marad, de önmagát kényszerült a győztesnek váltságul vetni. Flaviusként Schlanger András a nyitójelenetekben e típus nyersebb változatát hozza, de oly erővel, hogy jószerivel neki és az első polgárt is alakító Illyés Róbertnek sikerül az előadás egészét meghatározó atmoszférát megteremteni. Illyés valóban az életéért reszket, Schlanger pedig hideglelősen ölni késznek mutatkozik itt.

A végül Cascát is legyőző - a helyzet reménytelenségét teljes mélységében felmérő éles észből s az ezen belátás szülte bénító félelemből táplálkozó - lélekgyilkos butaság megannyi stációját rajzolja fel a nem kevesebb mint nyolc szerepben föllépő Kiss Jenő.

Még két színészről kell külön is szólnom; az Illyés Róberthez hasonlóan szintúgy főiskolás Sajgál Erikáról és az Antoniust játszó Bálint Andrásról.

Sajgál Erikának nemcsak beilleszkednie sikerült ebbe a gyakorlatilag hibátlan alakításokból felépülő előadásba, de Antonius, Octavius, Caesar és Cassius szolgájaként az iszonyattal való szembesülés olyan egymástól különböző, de mégis egyaránt intenzív pillanatait valósította meg, hogy azok nemcsak szembeötlőek voltak, de a remekül használt effektusok mellett döntő részben az ő játékának köszönhető, hogy az első jelenetben megszületető feszültség nemcsak mindvégig megmaradt, de észrevehetően el is mélyült. S ha volt ennek az előadásnak, ha csak egy pillanatra is, katartikus pillanata, úgy azt kétségtelenül az általa játszott Pindarus búcsúszavai váltották ki: „E hontól Pindar messze bujdosik, / Hol őt ne lássa többé római." Ő az egyetlen, aki ki tud szakadni, s nem belevész az esztelen mészárszék forgatagába, s így annak teljes mélysége ekkor lesz láthatóvá. Varróként pedig egy egészen rövid pillanatig (IV. felv. 3. szín) Róma fülledtségét is a színpadra csempészte.

Bálint András egészen újszerű Antoniusszal gazdagította színészi pályáját. Antoniusa, ha nem is félelemből van gyúrva, de kétségtelenül a félelem gyúrja azzá, akivé lesz: Róma lángra lobbantójává. In medias res kezdve a látottak felidézését, balról, az oszlopokhoz lapulva közelít és áll meg Caesar könyékig véres gyilkosai előtt. Beszéde azé az emberé, aki tud-ja: merőben valószínűtlen, hogy életben hagyják, de még ennél is határozottabban tudja, hogy ha nem szólal meg, akkor még biztosabban lemészárolják. Halálfélelmén kell hát erőt vennie, hogy egy egészen halvány esély megjátszásával próbálkozzék. (Valló Péter igen okosan Cassiusszal nem is fogadtatja el Antonius jobbját, aki ekkor gyorsan a sor másik feléhez siet, majd a búcsúkor még egyszer próbálkozik, sikertelenül.) Helyzetének megfelelően szavai, beszéde csupa sasszé, csupa riadt visszakozás, amelyet a színész összeszűkült szeme, megdermedt arcának időnkénti meg-megrándulása tesz még hangsúlyosabbá. A test

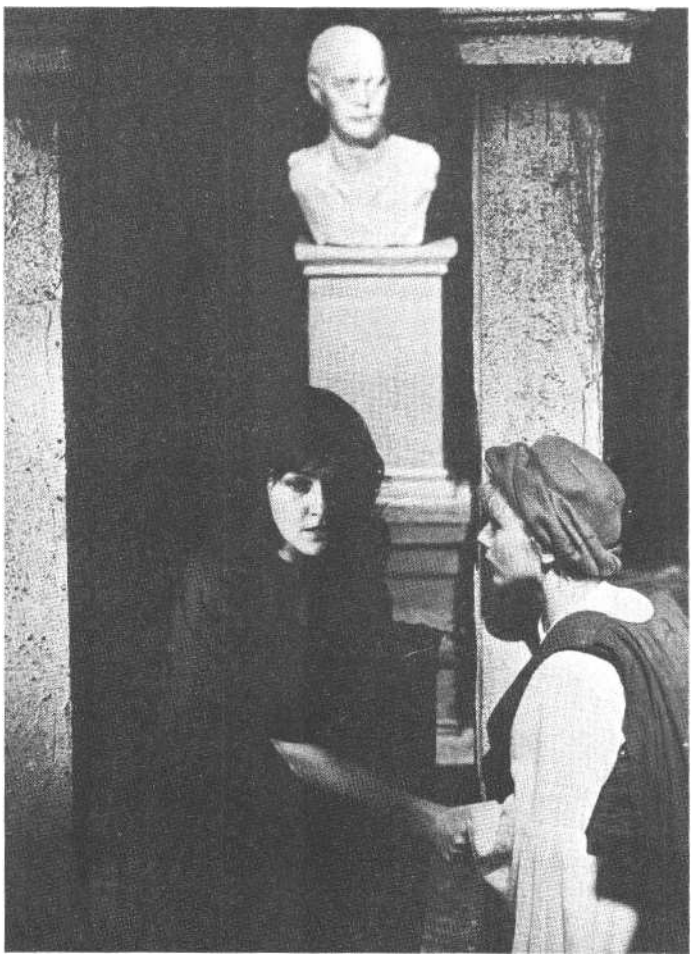
szinte külön életet él. A karok egyre görcsösebben távolodnak az egyre merevebb, egyre hátrébb feszülő törzstől. Tartása végül pontosan olyanná válik, mint a kezükre tapadt vértől ruhájukat viszolyogva óvó gyilkosoké.

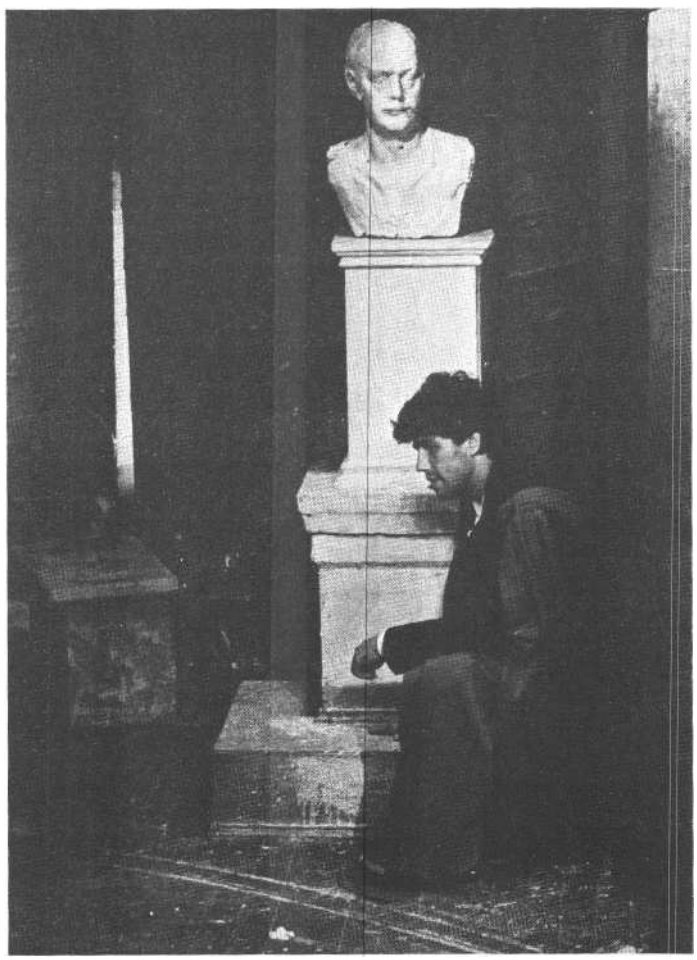
Ugyanebből a minden pillanatban rettegéssé fokozódható páni félelemből indítja híres beszédét is. A minduntalan visszatérő fordulatra, miszerint „Brutus derék, becsületes férfiú", a demagógia árnyának még a gyanúja sem vetülhet. Egy rettegő ember mentegetőzése ez: nehogy azt gondolhassa a Brutus beszéde által meggyőzött nép, hogy ő most Brutus ellen szól, hiszen a napnál is világosabb, ha így tenne, azonnal fölkoncolnák. S amikor azt mondja: „Caesarral szívem ott a gyászpadon van / Pihennem kell, míg hozzám visszatér", az ember-fölötti feszültségtől kimerült test valóban képtelen tovább uralkodni érzelmein, hangja elcsuklik, szemébe könny szökik. A szenvedése élesztette részvét indítja meg annyira hallgatói szívét, hogy végül van. Itt jól hallhatóan menet közben még önmaga számára is meglepő győzelmet arató demagógként ordíthatja a gyújtogatni induló nép után a „Figyelmet!" felhívást, hiszen a legfontosabb, Caesar végrendeletének az ismertetése hátrajavítja ki az eredetileg mondani akart hatvan drachmát hetvenötre. Egészen eredeti, és maradéktalanul meg is valósított szerepértelmezés ez! Bálint András alakítása előadásról előadásra érik, jól érzékelhetően erősödnek azok a vonások, melyek Antoniusából mind markánsabban hozzák felszínre az eloldódó balgaság okozta döbbenetet. Mind hirtelenebb átmenetekkel vált hangszínt, kockázat nélkül próbálgatja, mennyire olcsó fogásokkal érhet el hatást. Az alkalom szülte népvezér születéséről szóló értekezés is benne foglaltatik ebben az alakításban. Meg kell azonban jegyezni azt is, hogy ez az előadásról előadásra erősödő virtuozitás mind közelebb és közelebb viszi egy sokkal hagyományosabb Antonius megformálásához, s ez korántsem válik sem az előadás, sem az ő játéka javára. Estéről estére egyre gördülékenyebb, de ezáltal mind eredetiségéből, mint pedig érdekességéből veszít. S ennek csak részben a színész az oka, aki láthatóan egyre jobban megszokja a számára eredetileg némiképp idegen szerepkört. Caesar valódi elsiratásához ugyan-is mindenekelőtt egy olyan Caesar szükségeltetnék, akin van mit siratnia, aki-nek vére annyira az égre kiált, hogy Antonius - az új uraknál a szó szoros értelmében kialkudott és szinte változatlan pozícióját kockára téve! - élethalálharcba bocsátkozik.

S itt mutatkozik a rendezői koncepción két olyan repedés, amelyet az elő--adás lendülete szinte elfed ugyan, de amelynek messze ható dramaturgiai következményei vannak: az ábrázolt jellemek koherenciájának - Bálint András játékában is tapasztalható, sőt erősödő -- megrendülése, végső soron a katarzis eltűnése. De haladjunk sorjában!

Caesarról is meglehetősen eredeti elképzelése van Valló Péternek, s ezt Nagy Sándor Tamás maradéktalanul meg is valósítja. Caesarja nemcsak kifulladóban

Egri Kati és Kerekes Éva, illetve Nemcsók Károly a Julius Caesarban





van, de az őt a főhatalom küszöbére elvezető véres és idegölő küzdelem az összeroppanás peremére sodorta. Szorongó hiszteroid - ez lehet Valló elgondolása. S bizony nem lebecsülhető színészi bravúr szükségeltetik a dráma szövege és a koncepció közötti feszültség áthidalásához. Ebben a felfogásban ugyanis az első felvonás második színében elhangzó s gyanítható módon eredetileg az epikureus fölényt megszólaltató gunyoros szavak - „Tedd, hogy kövér nép fogjon körül / Es síkfejű, s kik éjjel alszanak / E Cassius ott sovány, éhes színű; / Sokat tűnődik s ily ember veszélyes" - itt egy, az ideg-összeroppanás küszöbére sodródott feminin hiszterika kitörései. Ilyennek láttatni a hatalmasokat, pláne Andrzej Wajda Danton-filmjének Robespierre-je után, szinte divat, s önmagában nincs is benne semmi kivetnivaló. Onmagában, ám itt számos föloldatlan, mert föloldhatatlan feszültségnek lesz forrásává. Az épp csak nehezen hihető, hogy ez a Caesar az előző évben nehéz csaták győztes és diadalmas hadvezére lehetett, az igazi nehézség abból adódik, hogy a figura szájából kétszer is hangoztatott félelemnélküliség, mely az eredeti Caesarhoz illik, ennél az alaknál a legelemibb önismeret olyasfajta hiányáról tanúskodik, mely már-már az idiotizmussal rokon. Ennek pedig az a következménye, hogy ezáltal híve, Antonius is leértékelődik. Amikor arról esik szó, hogy „hajnalig mulat", az ember legfeljebb egy szolid házibulira gondolhat, de semmiképpen sem arra, amiről Plutarkhosz lapjain olvashat. S noha a történeti hűség korántsem feltétlenül kötelező, az esztétikai koherencia - színpadon legalábbis - igen. S ez többszörösen is azáltal lehetetlenül végképp, hogy Nagy Sándor Tamás szintúgy önmagában remekül megformált Octaviusa valóban „királyi".

Ez a valójában akkoriban még tejfelesszájú siheder, aki ráadásul pocsék hadvezér is volt, a színpadon már az előadás második részét lezáró jelenet után (III. felv. 3. szín) felbukkan egy pillanatra. A holttestektől s romoktól borított dúlt színpadra siet aranyló palástjában, széttekint, majd fenségként távozik. A lehető leghatásosabb, döbbenetes erejű belépő ez, csak éppen egy ilyen vagy ehhez hasonló Fortinbras egy másik drámának szereplője. Itt annyi haszna van, hogy ez a jelenet úgy-ahogy magyarázza, miért egyezik bele jóval később (V. felv. 1. szín) Antonius arcizomrándulás nélkül a haditerv utolsó pillanatban történő megváltoztatásába, holott tombolhatna is, s csak szükségből, a teljes káoszt elkerülendő lehetne beleegyeznie. Ez az Octavius már színre lépése pillanatában olyan fölényben van Antoniusszal szemben, amilyennek a kivívásához az eredetinek még további tizenegy évre s nem csekély szerencsére volt szüksége. De mondottam, s tudjuk is, a történeti hűség korántsem kötelező erejű szabály. Sőt! Octaviusnak ebből a már-már istenszerű indíttatásából nyer magyarázatot a drámát lezáró gesztus is: Antonius leintése s a Brutus dísztemetését elrendelő szavak fölényes-gyors elhadarása. S így rendben is lennénk. Csakhogy ez a rendezői koncepcióból fakadó rend - hogy szójátékkal éljek - megrendíti a dráma egész építményét. Ugyanis ezáltal Brutus halála nem az utolsó római - s ezáltal metaforikus értelemben a becsület - pusztulása. Egy másik nagy formátumú férfiú, az így formált Octavius kerül végül a hatalom nyergébe, aki, még az is meglehet, Brutusnál is Brutusabb; igaz, letaglózóan véres úton, de a világrend éppen hogy javulni látszik, éppen csak szokni kell a vért. Brutus halála így az égadta egy világon semmiféle szimbolikus erővel sem bírhat. Ami más, hagyományosabb előadásokban vele látszik halni és pusztulni, az a Radnóti Színpadán az Octaviust játszó Nagy Sándor Tamás személyében nemcsak hogy él és virul, de uralkodik is. Méghozzá fenségesen.

Mindezért nem kárhoztatom a rendezőt. Mindössze a katarzis elszivárgásának az útvonalát vélem ezáltal rekonstruáltnak. S itt egy tétova általánosítás megfogalmazására nyílik lehetőség: nagyon úgy tűnik, hogy ami napjainkra mintegy a tragédiát is felülmúló „pánpesszimizmusnak" látszik a színpadon, az valójában a világrend sértetlen, sőt javuló voltába vetett hit és remény megnyilatkozási formája. Csak éppen az „anyag" bosszút áll, a világunkból kitagadott tragédia egy egyetemes mészárszék - mellesleg Hegelig visszanyúló - víziójaként köszön vissza.

A rendezői koncepció, s tegyük hozzá dicsérőleg, hogy a ritka és követendő következetességgel megvalósított rendezői koncepció eredményeként Brutus halála nemcsak azt a félelmet nem váltja ki, amelyet az uralkodni érkezett hitványaktól eltaposott erény pusztulásakor éreznünk kell és lehet, hiszen ez az Octavius nagyformátumú férfiú; de nem váltja ki azt a részvétet sem, melyet az egyetlen, ember voltához töretlenül hű és méltó lény halálakor éreznünk illenék, tehát a katarzis elmarad, s ráadásul Brutus alakja, már a zárójelenet előtt is, több ponton a megírt figura lehetőségei alatt kényszerül maradni. Így a tettre való elszánását követő s az önnön motivációját tisztázó monológot (II. felv. 1. szín) Mihályi Győző olyan magától értetődő és kételytelen ártatlansággal mondja el, hogy már-már színésztechnikai hiányosságra kellene gyanakodnunk, ha ennek három tény nem mondana ellent. A koncepció következtében feleslegessé lett huszonhat sor elmondása alatt Mihályi képes fenntartani a feszültséget, ami éppen hogy nem mindennapi felkészültségről tanúskodik. Se helyzet, se tét, s a színész mégis elhiteti velünk: most semmi más nem történhet. S a másik két ok: nem is lehet kételye Brutusnak, mivel a Cassiust játszó Nemcsák Károly olyan hangon s oly örvendezve árulja el a nézőknek, hogy Brutust manipulálni fogja (I. felv. 2. szín), ahogyan Moliére vígjátékaiban szoktunk értesülni arról, hogy végre megvan az útja-módja a szülői éberség kijátszásának. Hogy ezt a Caesart ezen a színpadon megölni jó, az ezáltal olyan evidencia, hogy Brutusnak nem is lehet kételye, mert azzal egész egyszerűen szétrobbantaná az előadást. Ez viszont a Brutust játszó színészt hozza majdnem lehetet-len helyzetbe. (Más kérdés, hogy ezt a helyzetet szinte bravúrosan oldja meg, jobb sorsra s főként jobb beállításokra érdemes színészi jelenléte és nem mindennapi szuggesztivitása ezekben a percekben arra fecséreltetik, hogy ne üljön le az előadás.) S végül az utolsó ok. Akiknek volt szerencséjük, azok nemrégiben láthatták a most Brutust alakító Mihályi Győzőt a miskolci Nemzeti Színházban, méghozzá éppen a kételytől egyetlen vibráló monológ alatt demagóggá roppanó Robespierre-ként. Tehát a helyzet hiányzik ezekben a percekben, s nem a színészi kvalitás.

Ráadásul ha Caesart megölni ennyire magától értetődően jó, akkor teljességgel magyarázatlan marad az az egyébként rendkívül hatásos színpadi pillanat, amikor gyilkosai, Brutust kivéve, sorra-rendre megtörnek a színpadot tízliterszám elöntő vértől. S ha ennek az összeroppanás-sorozatnak még némi érzelgős moralizálással okát is adnánk, úgy egy még kínosabb kérdésbe ütköznénk: miért nem roppan össze Brutus is? Ő gazemberebb a többinél?! Es Octavius miért nem (roppan össze)?

Erre az utóbbira legalább azt válaszolhatnánk, hogy az egyik ember ilyen, a má-

sik meg olyan. Csakhogy ez a felelet esztétikai értelemben érvénytelen. (Ügyanis ezt megtudni fölösleges színházba menni.) Bizony, ezek már repedéseket okozó feszültségek a dráma szövege és az előadás módja között. (Más kérdés, hogy ezeken a repedéseken a nézőt nagy valószínűséggel átsegíti az előadás hibátlan tempója s a még a cikkem elején említett effektusok ereje.) De mi marad így Brutus alakjából, adódik a kérdés. Nagyon is sok!

Mihályi két „nem"-re építi a számára rendkívül kedvezőtlen körülmények között megszületett alakítását, hiszen a rendezés valamennyi pontatlansága és inkonzisztenciája végső soron az ő munkáját lehetetleníti ebben a darabban. Az első tagadás az I. felvonás 2. jelenetében hangzik el Cassius kérdésére, hogy szeretné-e Caesart királynak, a második pedig az V. felvonás 2. színében, azt követően, hogy Cassius az öngyilkosság ellen felhozott érveivel azt a kérdést szegezi szembe, hogy „türended / Hogy Róma utcáin diadalmasan hurcoljanak?". A színész e két ponton, anélkül hogy felemelné a hangját, regisztert vált, de oly emlékezetes hideg-kemény itt a hangja, hogy ez a két „nem" négy felvonás távolságából is összecseng. Es össze is kell csengenie, mert ez a hangszín még egyszer és hosszan visszatér a Cassiusszal való összecsapása pillanataiban.

Csak a test feszült találkozásuk pillanatában. S ez a feszültség a becstelenségeket elkövető partner ellenkezése hallatán folyamatos átmenet(ek)en keresztül keményíti addig e férfi hangját, hogy ellenfele végül síró kisgyerekként kuporodik a földre. A határtalanul pontos szerepépítkezés mellett külön figyelmet érdemel az a megalapozott önbizalom, mellyel a színész meri két egymástól többfelvonásnyi távolságra lévő félmondatra építeni alakítása egészét. Cassiusszal való jelenetében két remek színész hibátlan összmunkájának eredménye-ként azt a Brutust látjuk, akin Cassius acélja kicsorbul, s aki az ebben az elő-adásban Octaviusként látható Caesarok hatalmát szétzúzza; az emberi méltóság maga. Még két ehhez hasonlóan emlékezetes pillanata van Mihályinak. Az Egri Kati játszotta Portiával való jelenete az egyik. Hibátlan összjátékuk nyomán a politikum olyan érzelmeket és emberi kapcsolatokat szétzúzó brutalitása válik itt nyilvánvalóvá, mely mintegy az *Antonius és Cleopatra* tragédiáját előlegezi. A szerelem szélsősége helyett azonban itt két egymást tökéletesen ismerő és egymásban tökéletesen megbízó ember nyugalma foszlik néhány fájdalmasan rövid, de színészileg rendkívül gazdag pillanat nyomán - szinte semmivé.

Egri Kati és Mihályi Győző a **Radnóti** Miklós Színpad Julius **Caesarjában (Ikládv** László felvételei)

A másik ilyen mozzanat az Ántonius előtt a néphez intézett beszéd. Az a férfi, akit a rablánc szégyenének lehetősége s a társ becstelensége gránitnál is keményebbé tesz, itt, a fölzaklatott nép által fenyegető halál árnyékában oly higgadt egykedvűséggel s oly bölcsen beszél, hogy az ember hajlamos azt gondolni: jóvátehetetlen tragédia, hogy ő halt Philippinél. Az utolsó esély veszett el, hogy az embert emberszámba venni tudó lélek hatására az ember azzá legyen, aminek született, ember, s ne gyilkos szörnyeteg.

Szembe kell azonban néznünk azzal a lehetőséggel is, miszerint ez még a naiv (?) és ártatlan (?) XVI. században újraálmodott Brutus, akit a modern kori történelem borzalmain edzett néző legfeljebb csak melléktémaként képes elfogadni, és csakis egy ilyen előadás melléktémájaként, ahol a korszerűtlen katarzis idejétmúlt fensége a politikai-hatalmi valóság kendőzetlen felmutatásának, a véres és kegyetlen hatalmi mészárszék ábrázolásának adja át a helyét. Mondhatjuk ezt is, ámde ez a gondolatmenet, mint céloztam rá, bár megejtően tetszetős, a velejéig hamis. Ebben az esetben mindenképpen! A katarzis elszivárgását nyomon követve ugyanis azt kellett látnunk, hogy ennek végső dramaturgiai oka Octavius alakjának a túlméretezése. Ennek a semmilyen színpadi eseménnyel nem indokolt hangsúlyeltolódásnak az okait csak találgathatjuk, de ezt tennünk merőben fölösleges, ugyanis jelentése egyértelmű: a hisztériás és feminin Caesar(ok) után, a bölcsebb és higgadtabb, de mindenképpen férfiasabb Octavius-Augustus(ok) korszaka érkezik el. S Brutus halála ebben az esetben ráadásul nemcsak hogy nem tragédia, hanem - ha úgy tetszik - szükséges áldozat, mely ahhoz szükségeltetik, hogy Caesar épp általa történő félresöprése után Augustus békéje köszönthessen be. Túl azon, hogy a valóságban sem így történt, hiszen Caesar halálától Augustus hatalmának a megszilárdulásáig félannyi idő telt el (tizenhárom év), mint amennyi Augustus halálát Caligula rémuralmától elválasztja (huszonöt év), egy ilyesfajta történelemszemlélet mellett semmiféle érv nem hozható fel. Egyfajta vak, mert még dramaturgiailag sem megokolható remény látszik itt működni,, s színpadainkról még a katarzis nyomait is úgy száműzni, mint száműzte Ovidiust az az Augustus, aki békereményként felvillan a Radnóti Színpadon. Persze, ha lehet, legyen úgy, bólintunk buzgón erre az „üzenetre", de mindazonáltal nem hallgathatók el azok az aggályok sem, amelyek ennek az ellenkezőjével fenyegetnek, és éppen egy olyan szemléletű és színikultúrájú közösségben, ahol Kott felfogása úgy lett bibliává, ahogyan nálunk azzá lehetett. Tovább egyszerűsítve ugyanis az előadás által felállított képletet, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az előadás mélyén munkáló vak remény valójában a tragédiától való elfordulásnak, a tragikus csak részleges tudomásulvételének a következménye. Brutus halála ugyan letagadhatatlan tény, de nem igazán tragikus, hanem szükséges áldozat, hiszen hogyan is alakulhattak volna a dolgok más úton, de ugyanily szerencsés végkimenetellel?! Es itt már korántsem arról van szó, hogy ez történetileg mennyire igaz vagy hamis (egyébként hamis), hanem arról, hogy ez a szemlélet mintegy valószínűtleníti nem azt, hogy dolgaink valóban jobbra forduljanak, hanem azt, hogy egyáltalán érzékelni legyünk képesek, hogy valójában mi jó, mi pusztítóan és mi alattomosan (mint Augustus uralma Románnak) rossz nekünk. A tragédiától való elfordu-

lás végső soron a veszteségek számba vételétől s így maradék tisztánlátásunktól való elfordulásunkat jelzi és jeleníti.

Mindez természetesen nem csupán Valló Péter rendezésének a „hibája".

Ő végsőkig következetes és éppen ezért átlátható szerkezetű előadást hozott lét-re, amely - sajnos kivételes - alkalmat teremt, hogy elemzése által pillantást vethessünk arra is, ami másként az áttekinthetetlenségig kuszának tetszik: színművészetünk jelenlegi állapotára, mely tehát a tragédiákat elfedni látszik, de azon az áron, hogy jó és rossz határai olyannyira összemosódnak, hogy ez már nem is az értékvesztés, hanem az értelmetlen és céltalan pusztulás képeit mutatja. S egy ilyennek látszó világban a kétségbeesésből valóban csak egyetlen kiút marad: a semmivel sem indokolható üres és vak remény, melynek direktebb megjelenítése már-már transzcendens-nek látszik. Es pontosan ez történt az alig négy nappal *a Julius Caesar* után a Pesti Színházban bemutatott Vitrac-mű *(Victor, avagy a gyermekuralom)* előadásán. Szemben a pécsi ősbemutatóval, ahol az összehasonlíthatatlanul mostohább körülmények között is sikerült valamiféle drámát s így katarzist kicsikarnia Szőke István rendezőnek, a Pesti Színházban a félelem és a részvét minden árnyéka nélkül zajló - egyébként szép és artisztikus, tehát esztétikai szempontból jószerivel hibátlan - előadás végén visszatér az akkorra már kifehérített szereplő, hogy az Úr angyalaként a mennyek országába vezesse azt a szereplőt, akitől Pécsett még - a körülményekhez képest - iszonyatos és felháborító halál tragikus elszenvedőjeként vettünk búcsút. Nem arról van tehát szó, hogy egy esztétikailag egyszerűen értéktelen újjal állítható szembe egy elmerülőben levő régi és tragikus szemlélet, hanem arról, hogy olyan szemléletmód látszik létrejönni és eluralkodni (tegyük hozzá, újra), mely mintha színművészetünk egészét módosítaná. Az, hogy kinek melyik tetszik, ízlés dolga. S az, hogy az ízlésítéletek mögött itt tetten érhetően világképek rejteznek, jottányit sem teszi egyszerűbbé a helyzetet. Mert hinni és érvelni éppen úgy lehet az Úr angyala (vagy épp egy új és jó Octavius) eljövetele mellett, amiként ez ellen is felhozható jó néhány érv és jó néhány - mint tudjuk - korántsem bizonyító erejű példa. Eszünkre hallgatva csupán annyit mondhatunk Brutusszal szólva: „Elég, hogy a nap véget ér / s a vég majd akkor tudva lesz." Bár lenne az angyalokban hívőknek igazuk! Ámbár magától Szent Páltól tudjuk, hogy ahol „legnagyobb a szükség, ott közel a segítség", mégis szólnunk kell arról, ahol ez a több ponton vitathatatlan, néhány ponton pedig vitatható módon figyelemre méltó előadás olyan tájakra tévedt, mely számomra vitathatatlan módon kívül esik a jó ízlés határain. *A Julius Caesar* plakátjáról és szórólapjáról van szó. Szerzőként mindkettőn egy szerzőpáros van feltüntetve, imigyen: Shakespeare-Vörösmarty. Az utóbbi is kétségtelenül kiváló, s néhány versét tekintve világirodalmi rangú költő, ám éppen ezért aligha van rászorulva, hogy a szükségünket enyhítő honfiúi buzgalom ily túlzásra ragadtassa magát. Mert vajon mit szólna ez a honfiúi buzgalom, ha arról értesülne, hogy mondjuk a *Csongor és Tündét* a fordított társszerzőként feltüntetve adják elő mondjuk Mozambikban? (Ezen a helyzeten az se változtatna semmit, ha Vörösmarty gyönyörű sorai közé néhány törzsi dalt applíkálnának a bemutatón, ahogyan igen szerencsétlen és idétlen módon *az Előszó* néhány sorát beiktatják ebbe az előadásba.) Valószínűleg nem is bosszankodnánk, hanem csak szánakoznánk. Ügyanilyen szánalomraméltó, sőt szégyenletes, ha egy elővárosi színház olyan szórólapot nyomtat ki, amelyen a következő, kiemeléseimmel feltétlenül idézésre méltó zagyvaság olvasható: „Julius Caesar történelmi *anekdotájából* ötfelvonásost írt Shakespeare. *Az anekdota* három sora *népdallá* (sic!) lett a színházbajáróknak. (...)" Hogy valaki olyannyira nincs tisztában a szavak jelentésével, amennyire egy általános iskolát végzettől is elvárható, az szomorú, de korántsem annyira, mint az, hogy ilyen zagyvaság ki is nyomtattatik. Persze ki tudja, lehet, hogy ez is az idők jele?

Shakespeare-Vörösmarty Mihály: Julius Caesar (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet: Valló Péter. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Zene:* Melis László. *Rendezte:* Valló Péter.

Szereplők: Nagy Sándor Tamás, Mihályi Győző, Nemcsák Károly, Bálint András, Csíkos Gábor, Kiss Jenő, Schlanger András, Egri Kati, Kerekes Éva, Sajgál Erika f. h., Illyés Róbert f. h., Bellus Attila f. h., Bán Gábor, Bakonyi Péter, Kolovratnik Krisztián, Miklósi Ferenc, Németh Kristóf.

NÁNAY ISTVÁN

A személyiségvesztés drámája

A Tévedések vígjátéka a kaposvári stúdiószínházban nem vígjáték; noha az előadás nagy része víg játék, végül is a produkció - miként azt a címátigazítás szintén jelzi - *a Tévedések végjátéka,* s mint ilyen, tragédia.

Az ikerpárok személycseréjének ősi és örök komikus témájában - amely Arisztophanésztól és Plautustól kezdve átszövi az európai drámairodalmat - természetesen mindig volt tragikum is. Az összetévesztésekre épülő helyzetek a komikum kifogyhatatlan forrásai, de a nyilvánvaló és elsődleges vígjátéki szituációk mélyén valójában tragikus egzisztenciális mag rejlik: a ki vagyok én? dilemmája, az önazonosság tisztázásának, illetve a társadalomban elfoglalt hely és szerep megtalálásának vágya. A figuramegkettőződés nemcsak humoros bonyodalmakat eredményez, hanem olyan vesszőfutásra készteti a szereplőket, amelyek során egyre jobban elbizonytalanodnak személyiségük megítélésében. A vígjátékokban persze végül feloldódik az identitásvesztés háttérben meghúzódó drámája, de ha a szereplők közötti viszonyokat pontosan és következetesen jelenítik meg, a happy end soha nem lesz felhőtlenül boldog vég.

Mohácsi János, a kaposvári előadás rendezője nem csupán felismerte a *Tévedések vígjátékában* meglévő tragikus vonásokat, de fel is erősítette azokat. Mohácsi már a néhány éve színre vitt *Bánk bán*jában is szuverén gondolkodású, eredendően színházi látásmódú művésznek bizonyult, aki nem öncélúan, a minden áron való modernkedéstől hajtva értékelte át a klasszikus szöveget; dramaturgiai-rendezői átigazításának konzekvens koncepcionális okai voltak, s e koncepciót lényegében meg is tudta valósítani a színpadon. Jelenlegi munkája igazolja: a *Bánk bán* nem egyszeri és véletlen teljesítmény volt, az akkor megmutatkozó erényei - egyéni értelmezés, pontos szituációteremtés, mai olvasat, expresszív kifejezésmód stb. - most is megmutatkoznak, de előadásbonyolítása biztonságosabb, értelmezése és színházi eszközrendszere összetettebb, ugyanakkor világosabb lett. (Nem csoda hát, hogy a fő-

iskolára nem veszik fel, ennek ellenére szerencsésnek tudhatja magát, hisz Kaposvárott, ha nehezebben és hosszabb idő alatt is, de biztosan rendezővé fog érni.)

Ezúttal Shakespeare szövegével bánt szabadon. A szövegkönyvet a *Tévedések* vígjátékának több fordításából gyúrta össze, s az így kialakult textust Plautusból s egyéb Shakespeare-művekből vett mondatokkal-részletekkel egészítette ki. Jelentős dramaturgiai változásokat is végzett a darabon, jeleneteket helyezett át, illetve a shakespeare-i történettel párhuzamosan egy másik cselekvéssíkot hozott létre.

Az átdolgozó-rendező ugyanis nem elégedett meg azzal, hogy kibontsa a személyiségvesztésnek a vígjátékban is meglévő tragikus felhangú drámáját, azt kutatta: mi teszi lehetővé, milyen külső erő okozza ezt a drámai folyamatot? Vagy más oldalról közelítve: hogyan hozható közel hozzánk, miként szólhat rólunk és nekünk a két ikerpár kortalan története? Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásához, a darab ma érvényes előadásához olyan alapproblémákat kellett tisztáznia, mint hogy hol és mikor játszódik a dráma - azaz a klasszikusok színre állításakor mindig eldöntendő korkijelölést (a történet, a megírás vagy a játszás ideje legyen-e az előadás meghatározója), illetve ezzel összefüggésben azt, hogy a játék helyszíne történeti, fantázia szülte vagy konkrét legyen-e, milyen vezető a herceg, milyen társadalmi és hatalmi viszonyok uralkodnak az előadásbeli városban stb. Az uralkodói és hatalmi viszonyok tisztázása azért is elengedhetetlen- bár ezt a rendezők többnyire mellékesnek szokták tekinteni -, mert a kifejezetten vígjátéki történetet (amelyben azonban nem elhanyagolható a két ikerpár társadalmi helyzete sem) az apa tragikus, de vázlatosan megírt helyzete ellenpontozza, s óhatatlanul felmerül a kérdés: milyen hatalmi mechanizmus működik ott. ahol kegyetlenül bánnak az idegenekkel? Az írói indoklás alig ad arra ma is elfogadható magyarázatot, hogy miért kellene meghalnia az ellenségesnek tartott városból érkezőnek, ugyanakkor igen jellemző lett mára, hogy váltságdíj ellenében a szigorú törvény végrehajtásáról azonnal elfeledkeznek.

Mohácsi elkerülte a direkt megoldásokat, a közvetlen aktualizálást. Az előadás semleges térben, de számunkra nagyon is ismerős közegben játszódik; mai kelet-közép-európai társadalmi és egyéni problémák szövedéke jelenik meg a produkcióban.

Fémlemezekből összehegesztett lépcsőrendszer képezi a díszlet központi elemét. A lépcsőfokok nem egyformák, s magasságuk is többnyire nagyobb a megszokottnál, így a színészek állandóan kontrollált és erőteljes mozgásra kényszerülnek. A kétoldalt emelkedő lépcsősor az általuk közrefogott kapu, üreg fölött is folytatódik, illetve egy felső platóban záródik, ezáltal kétszintes játéktér jön létre. A játékteret kétoldalt piszkos színű falak határolják, rajtuk falba simuló ablakok. A bal oldali falon kétszárnyú ajtó, felette kis erkély - ez az ephesusii Antipholus házának jelzése. A díszlet az ókori amphiteátrumokra vagy mai stadionokra éppúgy emlékeztet, mint az Erzsébet kori angol színpad felépítésére, a használt anyag viszont egyértelműen korunk terméke, kivitele pedig mai építészeti szemléletet tükröz.

Az előadás kezdetekor a középső üregből trónra emlékeztető kettős ülőke gördül elő, ezen foglal helyet Solinus her-

Csákányi Észter (Adriana) és Dunai Károly (Dromio) a Tévedések végjátékában

ceg és kedvese, kettőjük között magnó, amelyből kellemes zene szól - nagy hangerővel. Kétoldalt Ephesus előkelőségei, vezetői, közöttük áll egy rab. A színpad közepén lévő sapkába hangos számolás közben egyenként pénzérméket dobálnak. Kiderül, hogy a leszámolt pénz nem elegendő, az elfogott idegennek a város újonnan hozott és tetszőlegesen értelmezhető törvénye alapján meg kell halnia. A bal oldali lépcsősorba beépített „gáz-kamrában" az idegent kivégzik. A herceg sima modorú, megértő, halk szavú, a notabilitások nem kevésbé, csak hát a tör-vény az törvény. A rendező megkettőzi a darab kezdő jelenetét: először „csak" egy ismeretlen ember meghurcoltatását látjuk, s csak később az elsővel azonos koreográfiájú, valódi darabindító epizódot Aegeonnal.

A következő jelenetben az üregből modern formájú irodaberendezés gurul elő. Jobboldalt egy kis ablak előtt hosszú sorban jönnek az Ephesusba érkezők. Mindőjüknek be kell mondaniuk nevüket s azt, hogy honnan valók. A sárga inges hivatalnokok rutinszerűen pecsételik le az igazolványokat, s küldik jobbra vagy balra a belépőket - működik az útlevélvizsgálat. Syracusai Antipholus és Dromio csaknem fennakad a szűrőn, de némi csúszópénz és füllentés segít rajtuk, beléphetnek a városba. Ám Aegeon, a syracusai kereskedő „lebukik", s a színpad közepén lévő hivatalba kísérik. Kezdetben roppant udvariasak vele a hivatalnokok, s csak „véletlenül" szedik el összes pénzét, s tépik el igazolványát, majd egyre keményebb vallató módszerekhez folyamodnak, a tettlegességtől sem riad-nak vissza, csak hogy megtudják: miért akar syracusai létére Ephesusba jönni. Végül az összevert férfit elvezetik.

Innentől kezdve lényegében a shakespeare-i történet bonyolódik, de egyrészt az ephesusi és a syracusai Antipholust, - illetve Dromiót ugyanazok a színészek (Gyuricza István, illetve Dunai Károly) játsszák, miáltal a figurakettőző játék tökéletesen illúziókeltő és feszültséggel teli lesz, másrészt Aegeon felidézett és kiegészített történetének, valamint a hatalmi apparátus közbeavatkozó „rendteremtésének" epizódjai a vígjátéki vonalat állandóan megszakítják, ellenpontozzák. Az Antipholusok és Dromiók veszekedéseikor résre nyílnak az ablakok, s leselkedő szempárok figyelik az eseményeket. Időnként a már megismert sárga, valamint piros és kék ingbe öltözött figurák tűnnek fel, s vigyázzák a rendet, iga zoltatnak - például amikor ephesusi Antipholus nem tud bemenni a saját házába, s ezért a szokásosnál és illőnél erőteljesebb hangon és módszerekkel igyekszik jogait érvényesíteni. Az első rész végén ismétlődik meg a kezdő jelenet, de ezúttal, a herceg kedvesének közbenjárására, a kivégzés elmarad, Aegeon haladékot kap; ha tud kölcsönt szerezni, megmenekül.

A második részben egyre vadabbá és kétségbeesettebbé válnak a személycserékből adódó bonyodalmak, egyre kevésbé képesek a szereplők átlátni helyzetüket. Syracusai Antipholus kezd megzavarodni attól, hogy olyan szituációkba keveredik, amelyekben nem tud eligazodni, s a shakespeare-i bonyodalmat a rendező megtetézi azzal, hogy a férfit egy olyan lebujba viszi, amely alighanem a hatalom kiszolgálóinak törzshelye, s ahol adásvétel tárgya minden: élvezeti szerek, nők, fegyverek. Ephesusi Antipholus sorsa - a darabbal megegyezően - a kényszergyógykezelés, amely azonban ezúttal nem csupán Csipkedi doktor kuruzslásában nyilvánul meg, hanem a lenyugtatásban és az intézetbe szállíttatásban is. (Az egyik legkitűnőbb ötlet: Antipholust és szolgáját egy létra két oldalára kötözik fel, s mintegy kettős hordágyon viszik ki őket.) A fivérek személyiségvesztésénél nem kevésbé tragikus Aegeon sorsa; őt őrizői egyik barátjától a másikig hurcolják, de a kölcsönkérő segítségére sietőket megverik, likvidálják.

Időnként az egyeningesek aktákkal, dossziékkal rohangálnak fel-alá; ezeket az akciókat egy-egy személy agyonlövése követi, majd a vért okádó testeket zsákba rejtve eltüntetik. A téboly a tetőfokára hág, amikor be kellene következnie a végkifejletnek, a kölcsönös felismerésnek, a félreértések eloszlatásának, a boldog végnek. Ez a legnehezebb feladat, s ebből következően az előadás legproblematikusabb része. Úgyanígy az a kitűnő ötlet, miszerint az ikerpárokat azonos színészek alakítják, már tovább nem vihető, a szereplők önmagukkal nem szembesülhetnek; ugyanakkor az előadás kerettörténetét konzekvensen le kellene zárni.

Mohácsi kettős befejezéssel igyekezett megoldani ezt a problémát. Hatalmas vörös autó - mint egy tank vagy egyéb nehézjármű - feltartóztathatatlanul nyomul előre az üregből, csaknem a nézőtér első soráig. Csak akkor áll meg, amikor a hűtőjére felugrik Adriana, ephesusi Antipholus felesége, hogy segítséget kérjen abban a zűrzavarban, amelybe ket tős alakban létező férje juttatta. A herceg kegyes, és igazságot oszt. A teret benépesítik a hű és megbízható alattvalók, az intézetből kiszökött syracusai Antipholust azonban nem a zárdába menekült ephesusi Antipholusszal szembesítik, hanem a szintén onnan elővezetett két férfival, akik a bent lévők szerepét játsszák. Az igazi és az ál-Antipholus veszekedése közben a betanított figura szolgálati fegyverével agyonlövi az ephesusit. Sötét. Megismétlődik a jelenet, de fordított szereposztással: syracusai Antipholust és Dromiót vezetik ki a zárdából, akik szembe találják magukat az álikrekkel. A káosz teljes. Most már senki, sem a herceg, sem a zárdafőnökasszony, a fiúk anyja, sem a gyerekeire és a főnökasszonyban feleségére találó Aegeon nem tudja, melyik Antipholust ölték meg, melyik maradt életben. Viszont az életben maradt most már tudja: nem árulhatja el, melyik ő. Így aztán az egyetlen Antipholus is beszáll a mindenkit elnyelő, feneketlen vörös autóba. A kocsi kitolat. Ott marad Dromio és az alteregója. A két kisember. Gyalog, egymás vállát átkarolva indul-nak a többiek után.

A befejező ötlet kétségkívül frappáns, de számos problémát nem old meg. Az a kisebbik baj, hogy a technikai szükségszerűség miatt (helycserére van szükség) alkalmazott jelenetek közötti sötét, illetve az ismétlésből adódó elkerülhetetlen monotoneitás lelassítja, megakasztja, ellaposítja a végjátékot. Legalábbis a bemutató táján. A nagyobb baj az, hogy nehéz követni a szituációk és viszonyok alakulását: nem tudni, kik a procedúra beavatottjai, s kik azok, akiknek szeme sem rebben a manipulált és konstruált akció láttán, illetve hogyan értelmezhető a két Dromio végső békés egymásra találása (pontosabban csak egyféleképpen lenne értelmezhető, de ez nem következik az előadás egészéből).

Mindazonáltal az előadás fölényes szakmai biztonságról tanúskodik. Azt - ami a darab eredendő hibája, s ami minden előadás tehertétele szokott lenni -, hogy a vígjátékot ellenpontozó tragikus szál (Aegeon sorsa) csupán jelzésszintű, Mohácsi elkerülte, és ezt a szálat az egész művet átszövő, ezáltal ténylegesen működő dramaturgiai elemmé tette. Az előadást végig a shakespeare-i darab keretei között tartja, az mégis véresen (néha túlontúl is naturalista módon durván és véresen) maivá és aktuálissá tud válni, ugyanakkor a csak publicisztikus részigazságokkal bíró darabokkal szemben egy tár-

Antipholus (Gyuricza István) és Dromio (Dunai Károly) az „útlevélvizsgálatnál" (kaposvári Csiky Gergely Színház) (Fábián József felvételei)

sadalmi-politikai helyzet tipikus képét rajzolja meg. Mint rendező pontosan és jól működteti a vígjátékot, a parányi színpadon a mintegy húsz színész tökéletesen összehangolt munkáját, ugyanakkor a szituációk túlnyomó része precízen értelmezett, elemzett és kidolgozott. A tenyérnyi helyen is bravúros mozgások, verekedések, vívások zajlanak (külön kiemelendő az egyik kezével őrzőjéhez bilincselt Gyuríczának a vívása, amely során a két szint teljes magasságát bejátsszák, s az éles tiszti kardot partnerének úgy kell fentről beleállítania a színpad deszkáiba, hogy neki egy pillanat alatt kell helyet változtatnia; vagy egy vasdurunggal folyó verekedés hajszálpontosan koreografált jelenetét stb.). De nemcsak a technikai lebonyolítás precíz, hanem a színészvezetői munka is.

Az előadás leglátványosabb, ugyanakkor a legnehezebb színészi feladata természetesen a kettős szerepet játszó Gyuricza Istváné és Dunai Károlyé. Mindketten kopottas mai ruhát hordanak, s a két figurát csupán néhány ruhadarab cseréjével jelzik. (A jelmezeket Flesch Andrea tervezte, s különösen kifejező a herceg hosszú, lezser pulóvere.) Természetesen nemcsak a ruhák különböztetik meg eltérő figurájukat. Gyuricza kissé nyers, szókimondó, hirtelen haragú, de hamar megbékélő alapfigurát alakít, s a két Antipholus között ezen belül csak árnyalatokban tesz differenciát. Dunai viszont a kiszolgáltatottságot, a kényszerű engedelmességet s a gazdájával való feltétlen együttérzést hangsúlyozza eltérő árnyalatokkal a két Dromióban. A rendező kényes egyensúlyt hozat létre színészeivel: felfokozott, igen erős játékot követel meg tőlük, a színészi jelenlét olyan fokát, amely szinte szétfeszíti a kis teret, igen drasztikus eszközök alkalmazását is megengedi, sőt ösztönzi, ugyanakkor figyelemmel van a tér adottságaira, intimitására is. Dunai kitűnően érti és valósítja meg ezt a kényes egyensúlyt, Gyuricza az, aki nehezebben tudja visszafogni indulatait, dühkitöréseit, s az ő figuráinál tapasztalható a legtöbb köznapi nyelvből eredő töltelékszó is. Mindketten nagyszerűen építik fel kettős szerepük technikailag sem könnyű szerepívét, alakváltásaikat. A figurájuk fokozatos elbizonytalanodását hibátlanul jelenítik meg.

Aegeon passzív szerepét - hiszen minden csak történik vele, s aktívan nem tehet semmit sem a sorsáért - Kulka János teszi jelentőssé. Kulka azon színészek közül való, akik puszta jelenlétükkel, néma tartásukkal is súlyt tudnak adni a még-oly vázlatosan megírt figuráknak is. Az, hogy a komikum-tragikum kiegyenlített dramaturgiai hálója létrejön, nagymértékben köszönhető Kulka eszköztelen, a szenvedést, a meggyötörtetést minden külsődlegesség nélkül megjelenítő alakításának.

Hátborzongató alakot formál a hercegből Csapó György. A sima modor mögött megbújó kegyetlenség, a jóindulat álarca mögé rejtett öröm a kiszolgáltatottak kínja felett, az alattvalók, kiszolgálók féken tartása, ami népszerűséghajhászó gesztusokkal párosul, nemcsak egy torz embert jelent, hanem egy pusztító hatalmi mechanizmus gonoszságát is.

A női szereplők közül Csákányi szter Adrianája alkoholmámorba, öngyilkosságba menekülő, közönséges modorú hisztérika, akinek szöges ellentéte a Kristóf Kata által finoman ábrázolt lassú víz partot mos mentalitású Luciana. A darab többi nagyszámú szerepét néhány színész játssza. A rendező ügyelt arra, hogy ugyanaz a színész azonos típusú alakokat játsszon. A gyakorlottabb és kevésbé gyakorlott színészek egyként tökéletesen összecsiszolt együttesjátékot produkálnak. Közülük mégis ki kell emelni Karácsony Tamás minden szerepében egyéni arcokat felmutató alakítását, akárcsak Kamondy Imre és Lugosy György hasonló kvalitású szerepformálásait.

A Tévedések végjátéka újabb bizonyítéka annak, hogy nem lanyhuló műhelymunka folyik Kaposvárott, de annak is, hogy térségünk legmegrázóbb nemzeti és egyéni tragédiáiról így, publicisztikus frázispufogtatástól mentesen, a művészi általánosítás segítségével lehet és kell beszélni.

Tévedések végjátéka avagy tévedések vígjátéka (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Shakespeare után írta: Mohácsi János. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Flesch Andrea. *Zene:* Fuchs László *m. v. Szcenikus:* Zsanda Zsolt. *Rendezte:* Mohácsi János.

Szereplők: Gyuricza István, Dunai Károly, Csákányi Eszter, Kristóf Kati, Csapó György, Lugosi György, Kamondy Imre, Márton Eszter, Lázár Kata, Kulka János, Némedi Árpád, Karácsony Tamás, Lukács Zoltán, Veréb Judit, Tóth Géza, Kalmár Tamás, Lakatos László, Mitzky Stella, Orsós Júlia.

BUDAI KATALIN

A tévedések szomorúsága

A Tévedések vígjátéka a Madách Színházban

Sok mindent tudunk erről a vígjátékról. El is mondhatjuk, mert illő tudni: Shakespeare vélhetőleg legelső színpadi műve. Plautus s még előbbről Menandros ikerösszecserélési komédiaötletét fejeli meg még egy ikerpárral. Pontos, mértani szerkesztésű. Szinte dramaturgia-iskolai stílusgyakorlat, fúgaszerkezete Lego-kockaként illeszti egymásra az alapötletet kifejtő-értelmező szituációkat. Már-már túl tökéletes. Farce jellegű figuráiban (bohócszolgák, mesteremberek, kurtizán, kikapós férj, házsártos asszony) már ott mocorog a teljesebb reneszánsz személyiségek ígérete.

El lehet játszani napsütötte, kacagtató vígjátéknak. El lehet játszani a személyiség összecserélhetősége, az énvesztés képtelen tragikomédiájának. El lehet játszani a társadalom, a környezet, a pénz foglyainak riasztó példázataként, Ephesus városát a mohóság bűnében forgó, harsány kalmárvárosként jellemezve.

El lehet játszani a szülői szeretet és kifosztottság szomorújátékának, hiszen az ellenpontozó kerettörténet - a syracusai apa hajótöréskor kettésodródott családját, illetve anyja és ikerfivére nyomába eredő „fél"-fiát keresi - ehhez is ad támpontot.

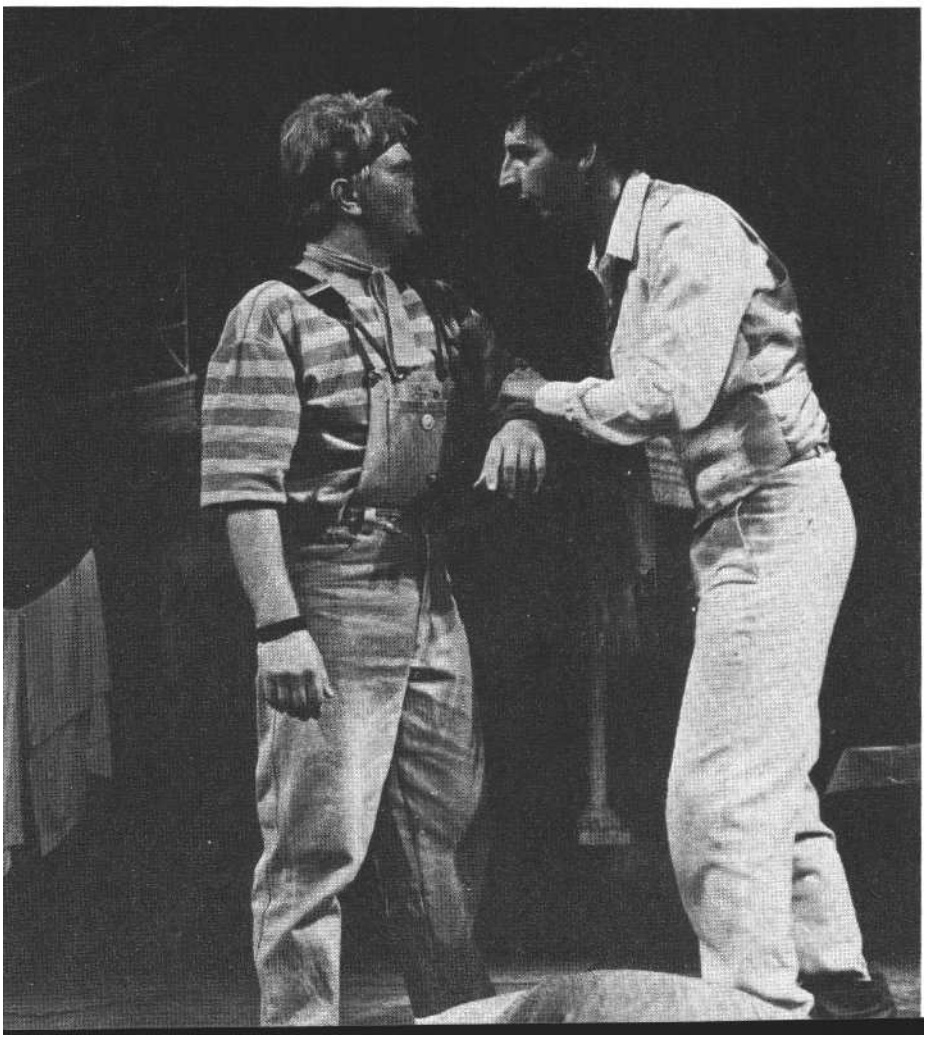
El lehet hát töprengeni ezen a sűrű szövésű, remekbe szabott művön, s meg is tették, bár túl nagy számban hazai színre vivői nem voltak. Már 1853-ban nagy siker-rel játszották. 1886-ban Arany László fogott neki újrafordításának, 1948-ban Fodor József; a ma legelterjedtebb változatot 1955-ben Szász Imre magyarította. 1968-ban Egri István vitte diadalra a Nemzetiben, 1969-ben Szolnokon Székely Gábor rendezte üdítően vidámra. Az 1973-as pécsi, Sík Ferenc-féle előadás pedig vibráló, túlmozgásos mivoltával a mélyíthető, komorabb pontokra hívta fel a figyelmet.

Shakespeare egyébként is bölcsen és nyugalmában kikezdhetetlenül engedi, hogy ezt vagy azt tegyék műveivel: akkora kincsesbányát hagyott az utókorra, hogy abban szépen el lehet csákányozgatni. Egyetlen olyan interpretációfajta létezik, amelyhez soha nem lehet köze: a szavait kiforgató, a napi politikai széljárást vitorlába fogó, ízetlenül kacsingató színrevitelhez; ahhoz, amely trambulinná fokozza le az értelmes, polifonikus alapművet. A Madách Színház évadkezdő bemutatóján pedig, Szirtes Tamás irányításával, sajnos, ez történik. Csapda ez a színrevitel a kritikus számára is: abban a pillanatban, ahogy szálazgatni kezdi a látott-hallott produkciót, már elfogadta érvényes műalkotásnak. Ebbe a körbe pedig a legkommerszebb bulvárrá alázott Shakespeare nem tartozhat. A jelenség maga annyira elképesztő s egyben paradigmatikus, hogy fogságában tartja az elemzést, hiszen a színfalba vert utolsó szögig átjár mindent.

Álfilozófiával, álplebejus indulatok gerjesztésével Shakespeare örvén demagóg reformerséget, leckefelmondás-szintű elégedetlenségi listát állítanak össze. „Szórakozz, ha már kétszáz forintot fizettél, emlékezz *a Macskákra* is, s légy elégedett, hogy jól odamondogattak már a deszkákról is!" - körülbelül így hangozhatott az a programnyilatkozat, mely-nek jegyében az előadás formát öltött. Mivel azonban a shakespeare-i szöveg ehhez semmiféle támpontot nem nyújt (ez ugyanis a minden korban felélesztheto emberi kapzsiságról, kiárulhatóságról, pénzre válthatóságról beszél - s ettől válik hallatlanul aktuálissá, nem a bér- és árszínvonal felháborító ellentétének emlegetésétől) - nos, kreálni kell hát ilyen, ráadásul megzenésítésre alkalmas rigmusokat. Szenes Iván e műfaj klasszikusa, kitűnően érti a dolgát. Megírja, amit kérnek. Malek Miklós pedig megkomponálja azt a zenét, amely méltó a szöveg tartalmához s ahhoz, hogy a Madách Színház törzsközönsége úgy vélhesse: kiváló kis zenés darabot játszanak már megint a Körúton.

A zenei koktél elválasztható összetevői: eszpresszói szalonzene, hatvanas évekbeli táncdalfesztiválok díjnyertes dalai, Dolly Roll-slágerek, kemény, bátor rockoperák idézetei *Kőmíves* Kelementől *a Jesus Christig,* valamint a nosztalgia-kívánságműsor antológiadarabjai. Ezekre bízvást lehet dalolni: „Koldulj, hogy

Gyabronka József (Syracusai Dromio) és **Schnell** Ádám f. **h. (Syracusai Antipholus) a Madách Színház Tévedések vígjátékában**



Énekes tabló a Tévedések vígjátékából **(Iklády László felvételei)**

élhess!", „Ephesus, drága vagy?'", „A dolgok előbb-utóbb visszaütnek", „Miért mindig azt bántják, ki hű és jó", „Nem kell a hipnózis" vagy „A világ bármerre halad / A férj az mindig úr marad". A maguk nemében kétségkívül gyöngyszemek, de Gábor Andor-, Vaszary- vagy Vadnayörökösök, jogutódaik is kikérhetnék maguknak, ha ezen írók kabaréjeleneteit ilyen girlandokkal fednék el: csak Shakespearenek kell mindent eltűrnie?

Tévedés ne essék: nem attól vulgáris, a tiszavirág-újdonságokhoz adaptált ez a színrevitel, mert edzőcipőt, „1 love"-os trikót hordanak a játszók, vagy dobozos sört isznak. Azért sem, mert mai görögdalmál kikötővárost jelenítenek meg, szirttikival, buzukival, neonnal, revütánccal, Tom és Jerry-s rajzfilmparódiával. Sőt: maga a díszlet és a jelmez (Szlávik István és Vágó Nelly munkái) egy lehetséges értelmezéshez ad tápot; sugallván, hogy ebben a túlérett légkörű, ricsajos és posványos, gyors örömre és vad ingerekre berendezkedett városban furcsa, ám nagyon is elképzelhető egy húsz éve nem látott ikertestvér után barangolni, s szolgát, józan észt, identitást vesztve kóvályogni. Maga a színpadkép és a kellékek azonban nem értelmezhetnek, ha összefüggés nélkül, tárgyi egyértelműségükben léteznek: az itt vadul kigúnyolni igyekezett fogyasztói, sőt túlfogyasztói társadalom terméke az előadás, így kellékei is annak dekorativitását s gagfüzérét szolgálják. Nem jellemeznek és nem lepleznek le: legfeljebb csak annak a szomorú divat- és konjuktúrahullámnak a sémáját, mely létrehívta őket.

Amennyire kár a látványért, annyira kára színészi energiákért is. Mert munka van, rengeteg, ebben a produkcióban. A jegyárért adni akar: váltást, mozgást, revütáncot, kitűnően koreografált nyüzsgést (Hencsey Róbert betanításában). Főiskolások gyakorlatoznak kedvvel, élvezettel. Csak az a félő, hogy az aktív színpadi jelenléten kívül nem tanulnak-e meg itt mást is, például olcsó gondolatok szülte olcsó poénkodást?

A Maxim-varieté néhány ideplántált, igényesebb revü- és kabarébetétjét s emlélve elfeledkezhetünk arról, hogy az ezredvégen, jelentős események közepette egy mindig rólunk mesélő zseni próbálna szólni hozzánk, játékkal, humorral, iróniával. Elfeledhetjük, mert nem-csak a shakespeare-i kontextusból kiragadva, hanem saját álságos színpadi világát levetkőzve is élvezhető, szórakoztató többek között Schnell Ádámnak (syracusai Antipholus) s az ő Dromiójának, Gyabronka Józsefnek parédás pofozkodási duettja, Gyahronka kettőse a fehérmájú, termetes szakácsnét szimbolizáló dunyhával, a női kar panaszkórusa, Lippai László, a másik Dromio *godspelles* soul-keservese, *vagy az* utcai villongások jól koreografált nyüzsgése. A kellemesség érzete elröppen azonban, ha bevillan: milyen apropóból adatik elő mindez? A látványos szóló- és csoportszámok arányos elővezetésén kívül mivégre történik ott fenn mindez? Ez a gondolat meghosszabbítást nyer a színészi alakításokban is, s a látvány nem képes leplezni a gondolati sivárságot, a csillogó semmit. Ékes példája ennek a régi színpadi nagyasszonyok kései leszármazottjának tartható, megjelenésében, artikulációjában méltóságteljesen jelentékeny Varga Mária. Abban a pillanatban, ahogy helyzetben van, s rámegy a fejfény, igyekvően gyakorlatozik, csábítgat, kétségbeesik, ordináré módon kínálkozik fel az urának vélt Antipholusnak, s mikor hiába várja, italhoz nyúl. Magas, törékeny alakja, kissé darabos mozgása üdítő groteszk felé vinné el az alakítást, de benne ragadva ebben a fényes színpadi szupermarketben, vérbő asszonyiságot próbál elővarázsolni magából, sikertelenül.

Hasonlóan vergődik a húgát alakító Für Anikó, akinek a szűz-kurva bonyolult, de igen ismerős típusát kéne kikevernie. Ő vagy csak az egyik, vagy csak a másik.

Helyes, hogy az ikerpárok kiosztásánál nem törekedett Szirtes a mindenáron való hasonlóságra. Schnell Ádám főiskolai hallgató az idegen városba csöppent, meditatívabb s jobban elbizonytalanított syracusai Antipholus szerepében diákos intellektuelt formáz, még erősítendő színpadi biztonsággal. Csernák János kigömbölyödött, piros arccal támogatja meg az elégedett, közszeretetben álló, jó cimbora ephesusi polgárembert, aki hű tükre városa diabolikus, carpe diem-szellemben pergetett életvitelének: kicsapong, kocsmázik, kurvázik, gyanús ügyletekbe bonyolódik. Kettejük külsőleg is jelzett „antipólusából" ismét termékeny értelmezés születhetett volna, ha a rendező bízik Shakespeare-ben, a színészeiben és az emberi nyelven emberhez való szólás aktualitásában. De nem így tett, tehát megint csak revüsztárokként igyekeznek dolgukat tenni a színészek. Gyab-

ronka József, aki tíz éve Szentendrén már volt Dromio, anyanyelvi szinten tudja ezt a stílust. De hányadszorra ugyanilyen már? A kis pántos nadrágú, kópé kölyökség nehogy odaégjen az arcára, a testére, a színészi személyiségére - ennek a veszélye ugyanis óriási! Lippai László, értelmiségi gazdájának érzékenyebb szolgája, remekül énekel, s szintén gyanítja, hogy szánni való drámája lenne ennek az ütöttvert fiúnak. De játékban, szövegben ezt nincs megmutatni módja, marad tehát egyetlen szépséges dala.

A szerepértelmezések mögött tátongó értelmezéshiány áldozata Horesnyi László megtört apája, aki várja a syracusaiakra Ephesusban kötelezően kirótt halált, hiszen fiai nélkül mit ér e földi lét. Ez az alapvető mozzanat se a darab során, se a keretszerű, az őrület egy pontján megálljt parancsoló technikai lezárásban nem kap megokolást, így hol ágáló, hol közönyös, hol érdektelen előadása szinte fölösleges. Az apácafőnöknőként előbukkanó anya, Gombos Katalin legalább örül, s mulat a helyzeten. Dunai Tamás, aki szintén másodszor Csipkedi doktor már, legfeljebb csak csodálkozhat, miért neki kell a vajákosság, hipnotizálás, figyelmet elterelő szövegelés ellen protestálnia dalaival, mikor a szerep szerint neki éppen ez a dolga. A tömeg is tisztességesen ekkor lázad fel s oldja esztrád-miseszerű megtéréssé, dalos, kézfogós „jöjj velünk, és fogd a kezünk" típusú együvé forrássá a kavalkádot - a rendezés logikájából, a harcosra maszkírozott apológiából következően.

Bizonyára még évekig nézhetjük majd meg a forgatagos betéttáncokat, a pantomimes, abszurd gageket, hallgathatjuk a diszkóslágereket: Shakespeare humora szépen, lassan eltűnik mögülük, hiszen valójában ott sem volt, összekötő szöveggé lefokozva, pirulva rejtezik.

Shakespeare: Tévedések vígjátéka (Madách Színház).

Fordította: Szász Imre. *Zene:* Malek Mik-*lós. Dalszöveg:* Szenes Iván. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Koreográfus:* Hencsey Róbert. *Rendezte:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Schnell Ádám f. h., Csernák János, Gyabronka József, Lippai László, Dunai Tamás, Horesnyi László, Tímár Béla, Tóth Tamás, Lesznek Tibor, Némethy Ferenc, Dengyel Iván, Balogh András f. h., Kelemen József f. h., Varga Mária, Gombos Katalin, Für Anikó f. h., Menszátor Magdolna, Pádua Ildikó, Györgyi Anna f. h.

STUBÉR ANDRÉA

Hervatag mulatság

A Romanov és Júlia a Várszínházban

Utolért minket *a Romanov és Júlia.* Némi haladék után, hiszen még a tavalyi műsortervben szerepelt, tavaszra ígérte a Nemzeti Színház. Akkor - nem tudni, miért, hacsaknem Sík Ferenc egyéb elfoglaltságai miatt - nem került sor Peter Ustinov művének bemutatására a Várszínházban. Még szerencse. Esetleg megrökönyödést keltett volna, hogy - a többi között - eme méltán ismeretlen művel áll elő büszkén az éppen százötven éves Nemzeti Színház. Ha ki is maradt a jubileumi évadból, a százötvenegyedik szezont ezzel nyitotta a Várszínház. Végérvényesen tehát nem úsztuk meg. Talán mert a színház vezetői ragaszkodtak ahhoz, hogy lássuk. De hogy mi okból, azt nehéz megfejteni. Talán mert Sík Ferenc most ráért színre vinni - elvégre tizenegy napja még így is maradt a következő premierjéig, az Erkel színházi *Háry Jánosig.*

De hogy kerül ez a darab a Nemzeti Színház repertoárjába?

Ha a magyarázatot a művészeti vezető programnyilatkozatában próbáljuk megkeresni, akkor értetlenségünk tovább nő. Vámos László az évadnyitó társulati ülésen elégedetten ecsetelte a színház elmúlt szezonjának eredményeit. Majd kitért a tervekre, a célkitűzésekre, hangoztatva, hogy el kell fogadni az utóbbi fél évben felgyorsuló események kihívását. Szólt a politikusabb, naprakészebb, élesebb színház szükségességéről. Megállapította, hogy a Nemzeti feladata a nemzet gondolkodásának tükrözése és irányítása.

Szép elképzelés. *A Romanov és Júliá*val akarják megvalósítani? Ezzel a nem csupán elhanyagolható, de egyenesen gyatra fércművel? Egy ízetlen politikai pamfletselejttel, amely olyannyira nem időtálló, hogy ma mulatságnak is bőszítően hervatag?

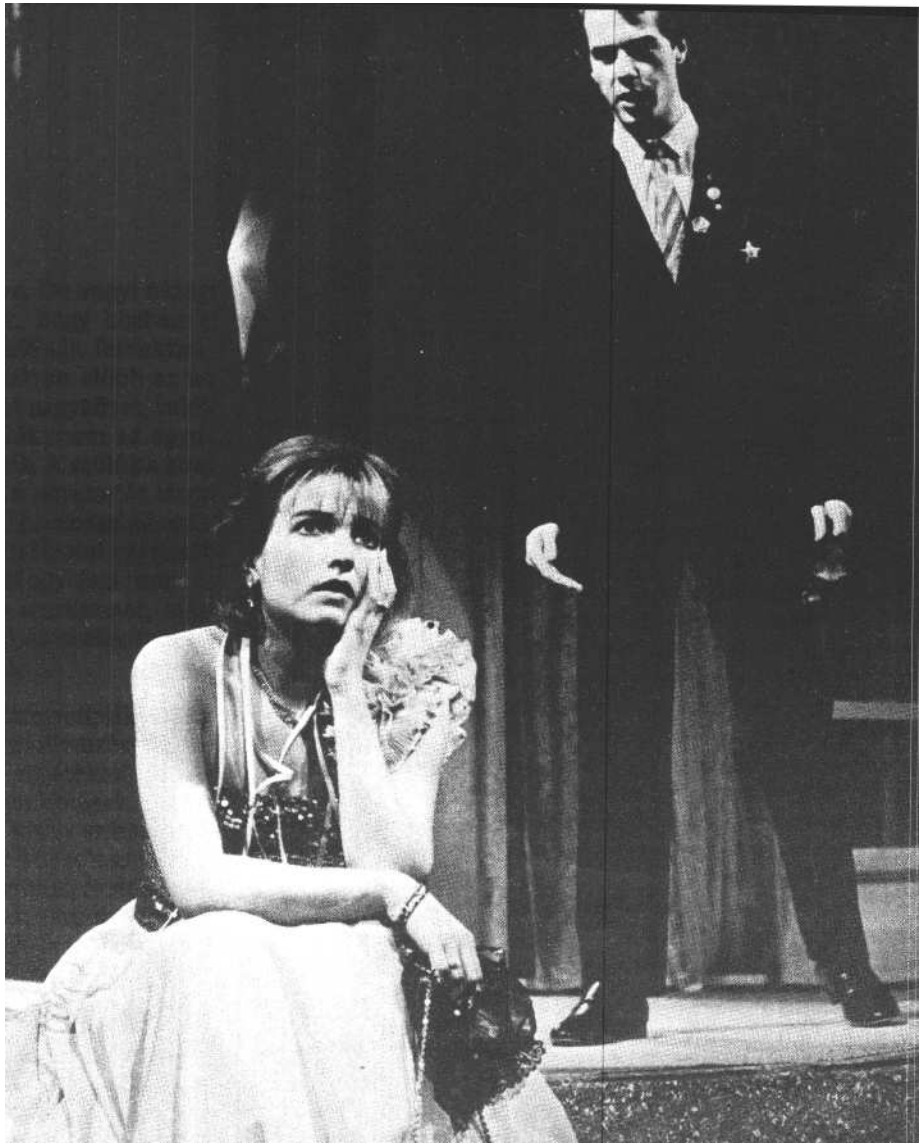
Lehetetlen, hogy a Nemzeti Színházban bárki is a nemes koncepcióba illőnek vélje Ustinov darabját. Akkor viszont „kivételességgel" állunk szemben. Jótékony megengedéssel, cinkosan kacsintó beleegyezéssel: hadd teljék be Sík Ferenc vágya. Ő ugyanis - nyilatkozatai szerint - 1955-ben Londonban beleszeretett a *Romanov és Júliába.* Ez a szerelem vak.

Mindenesetre lezajlott a próbafolyamat és a premier, a darabot játszani fogják jobb sorsra érdemes színészek, s nevetgélnek majd jobbhoz nem szokott nézők. S ha a Nemzeti Színház vezetői komolyan vették a művet, nekünk is komolyan kell vennünk az előadását.

A jeles színész, Peter Ustinov darabkísérlete Európa legkisebb államában, egy fiktív semleges országban játszódik. Kevesen lakják, a népesség népszámlálásra sem érdemes. Gazdag a történelmük, vívtak számtalan függetlenségi harcot, ennek következtében van évi tíz-tizenöt felszabadulási ünnepük. Nyilván ennek köszönhető az állandó karneválhangulat. Békesség, öröm, merő idill, kész Árkádia ez a hely. Ennek ugyan tökéletesen ellentmond az a másik tény, amely a darab elején kerül szóba, miszerint gyakoriak itt a puccsok, a hatalomváltások. Kezdéskor a köztársasági elnök éppen tizedik órája mondhatja magáénak ezt a posztot, s utal rá, hogy újabb tíz órája talán nem is lesz - a hatalom birtoklása tiszavirág-életű lehetőség. Ennek értelmében ez a hely mégsem a nyugalom völgye, hanem valóságos tűzfészek, a fordulatok rekordere. S talán a helybéli lakosság sem az angyalok kara, noha könnyes szemmel elérzékenyülő tetőtől talpig tündéreknek mutatkoznak. Legalábbis a két őr meg az elnök, akiket megismerünk. Igaz, az egyik őr valamelyik jelenetben így szól a társához: most az egy-szer egyetértünk. Gondolnánk tehát, hogy máskor nem. Ámde barátok az összes többi jelenetben. Ustinov darabja elég hevenyészett ahhoz, hogy tele legyen efféle, egymást agyoncsapó mondattal. Már a kezdés is esetlen és műgondatlan: rendkívül hosszadalmas expozíció során mutatja be a helyszínt, a körülményeket. A szerző meglehetősen primitív módon juttatja el hozzánk a szükséges információkat. Az őrségbe állított két katona közé beküldi az elnököt, aki aztán elmondja, hol a katonáknak (erre ugyan mi oka lehet?), hol egyenesen a nézők-nek, amit tudnunk kell az eligazodáshoz, a cselekmény felvezetéséhez. Ez a fajta beavatás jobban illik egy mesébe, mint színdarabba. De éppígy színházidegen az is, ahogy a rendező eljátszatja ezt az expozíciót. A két őr (Tahi József és Szirtes Gábor) s az elnök (Kállai Ferenc) húsz percen keresztül álldogál egymás mellett a színpad elején, míg szövegük végére nem érnek. No jó, Kállai néha megfordul és hátrabandukol kicsit (ilyenkor nem érteni, mit mond), aztán szépen

visszajön a helyére. De annyi nézegetnivaló nincs rajtuk, hogy közben el ne unnánk. Ám ez idő tájt felbukkan egy-egy ablakban-erkélyen előbb az amerikai, majd a szovjet nagykövet, valójában ők itt a főszereplők, nem az egymásba szerető gyermekeik. A szülők a komédia központi figurái, a nevettetés tárgyai. S mivel a különböző nemzetiségű apák közt az író távolról sem teremt egyensúlyt és egyenrangot, ezzel egyrészt romhalmazzá dönti a darab szerkezetét, másrészt (bennem legalább) némi ellenszenvet kelt a szemlélete iránt.

A legrosszabb sztereotípiákat használja fel a két diplomata jellemzésére, s ezek a minősítőjegyek vígjátékról lévén szó - természetesen kicsúfolósak. S az sem meglepő, hogy Ústinov számára mindenekelőtt a szovjet követ lesz jó céltábla. Ő az, akin kacaghatunk, mert éberségből sosem alszik. Ő az, akinek a fejében lózungok, brosúraszövegek és Lenin-idézetek kavarognak. Ő az, aki haptákban áll a saját sofőrje előtt, mert az másodállásban kém, A szovjet követ sematikus, dogmatikus és patetikus. Vele szemben az ameríkainak az az egyetlen stigmája, hogy üzleti stílusban beszél. Ez se tűnne fel, ha a felesége nem hányná a szemére. (Bereczky Zs. Erzsébet és Mészöly Dezső fordítása egyébként nem tűnik túl mívesnek. itt-ott egy-egy nyersen fordított amerikanizmus, máshol a szöveg nem eléggé szabatos, s van, ahol szinte értelmetlen. Például az a megfogalmazás, hogy Freddie .,hűtőszekrényben páratlan áll ,) A színpadon tehát egy gazdag és egy szegényes sablon áll egymassal szemben. S nem arról van szó, hogy Ustinovon a pártatlanságot, az elfogulatlanságot lehetne vagy kellene számon kérni. (Bár ha a vígjátékot a helyszínéül szolgáló semleges államnak, Európa legkisebb országának nem létező írója írta volna, talán egyenlő arányban ülnének a poénok mindkét félnél.) Azt sem muszáj kifogásolni, hogy a kép nem felel meg a valóságnak - egy szovjet nagykövet talán még az ötvenes években sem volt *ilyen,* nemhogy ma, a várszínházi bemutató idején. De az már hiba, ha az egyoldalú viccelődés következményeképp felborul a színpad. Márpedig ez történik, amikor bizonyos eseményeknek mindkét követségen le kell játszódniuk, egymás után. Az ifjú szovjet követfi bejelenti otthon, hogy beleszeretett a másik nagyhatalom képviselőjének lányába, s ez a jelenet többé-kevésbé mulatságosan zajlik le az ötágú vörös csillaggal díszített házban.



Kováts Adél (Júlia) és Hirtling István (Romanov) Péter Ustinov vígjátékában

Odaát, ahol fehér ötágú csillag ékesíti a bejáratot, szintén értesültek a szülők a diplomáciai bonyodalommal fenyegető egymásra találásról. Reagálási lehetőségeik eleve szűkösebbek, az ismétlődések pedig elkerülhetetlenek. A párhuzamosságot erősíti az is, hogy Júliához megérkezik amerikai vőlegénye, Romanovhoz pedig orosz menyasszonya, tehát újabb jelenetek kénytelenek elkezdődni, majd abbamaradni annak következtében, hogy egy házzal odébb már tanúi voltunk.

Nem sokat segít az aránytalanságokon Sík Ferenc rendezése sem. Csányi Árpád tervezte hozzá a díszletet, mely többkevesebb sikerrel felel meg a szimultanizmus követelményeinek. Katonásan áll egymás mellett a két követségi épület, kellően mozgékony és rugalmas a díszlet, ki-be fordítható. Még olyan szellemes tulajdonsága is van, hogy az ablakokban érzelmesen daloló szerelmesek ütemesen ringathatják a falakat. Ügyetlennek csak akkor mutatkozik a színpadkép, amikor mindkét ház a belsejét fordítja felénk, s a hol ide, hol oda betérő Kállai kénytelen átvágni magát az összehajló sarkokon, hogy kijusson - az utcára, vagy amikor Sík Ferenc nem oldja meg, hogy a fiatalok szökését követően a feldúlt szülőknek valami akciójuk legyen a látható felső traktusban, s ne csak alibiből tegyenek-vegyenek. A házbelsők mindenesetre fantáziátlanok, illetve a szolpadon is csak a szovjet követség jellemzésére futja az ötletekből. (Hasonló a helyzet Vágó Nelly jelmezeivel.) Látatlanban kitalálhatja bárki, hogy mi díszíti a színpad bal oldalát: szamovár, Leninszobor, Összes Művek. Fonyó István, mint követ, belépésekor piros pizsamafelsőt és fekete klottgatyát visel. Asszonya, Esztergályos Cecília mérhetetlenül ízléstelen slafrokot hord. A Romanovot játszó Hirtling Istvánnak gondosan elválasztott és lenyalt a haja, sötétkék öltönyén jelvények fityegnek, a lábán barna cipő, nadrágja boka fölött leng, jól láthatóvá téve bordó zokniját. A túloldalon, az amerikai házban pedig szinte semmi nem gazdagítja az alapberendezést. Látványos eleganciára talán a díszletre fordítható pénzből nem futotta; így ott csupán zsúrkocsi árválkodik az italokkal, a háttérben tévé bujkál. Az egyik asztalon modern formatervezésű telefonkészülék áll, a másikon pedig amerikai zászlócskák

Esztergályos Cecília (Romanova) és Harsányi Gábor (Kém) a Várszínház Romanov és Júlia című előadásában

libegnek szánalmasan. Jobb híján ezek a kis lobogók képviselik az amerikaiságot. Sokkal több jegy nem jut az amerikaiakat játszó színészeknek sem. Az Egyesült Allamok diplomatáját alakító Fülöp Zsigmondnak nemcsak figura nem adódott, de bemondások se nagyon. Igyekszik te-hát következtén elegánsan feszíteni, s oly-kor látványosan és hiteltelenül kikel magából. Miklósy Judit arisztokrata allűrökkel operál, továbbá úgy gondolja, hogy egy amerikai asszony nyilván hiszteroid kicsit, ezért többször sipítozik, mint nem, s örökké körömlakkszárító pózban tartja a kezét. A csillagos lobogó alatti tábor leginkább *valamilyen* tagja a Júlia vőlegényét játszó Kalocsay Miklós. Persze sablont gyárt - henye, laza, könnyed és fel-színes milliomospalántát -, de azt legalább igen jól csinálja. Sokkal nagyobb lehetőséget kap a magamutogatásra a szovjet követség személyzete. Élnek is vele, legtöbbször a darabéval adekvát színvonalon. A legelszabadultabb ripacskodással Esztergályos Cecília veti magát a színpadra. Vörös fejjel ordít, négykézláb mászik, bohóckoreográfiával pofozkodik, dörrenésre vitustáncot jár. Harsánysága hat a színpadon majd' mindenkire - sztergályos hamar elejét veszi a mértéktartásnak. Erezhetően az ő kulisszahasogatása miatt fokozzák hangjukat és hangvételüket a többiek, Fonyó István például, akinek, míg tartja magát, vannak kellemes színészi megoldásai, jó pillanatai. Harsányi Gábor a Kém szerepében külön műsort ad. Vonszolja magát a szín-padon, nem is a lábát húzza, hanem a fenekét. Mikor álruháját leveti, bandzsít, de bizonyára csak ijesztget minket, mert a továbbiakban a helyén áll a szeme. Harsányi akkora szélhámos, hogy bár végig nevettet, pár mondatból kis drámát is tud kerekíteni, mikor a kérnek magányosságáról beszél. Juhász Róza női hajóskapitánya tartozik még a társasághoz. Juhász finom ötleteket hoz az alakításba, de nem mindegyiknek van itt helye. Maga a figura, akit elénk állít, katonásságával és hátratett kezű pózaival inkább beillene SS-tisztnek a *Játék az időért* előadásába. Amúgy Juhász karakteresen, komolyan komédiázik. Általában jellemző a produkció humoranyagára az egyszemélyes igyekezet. Aki lelkes, az kidolgozta magának a gagjeit. Ebből adódóan különböző minőségűek a poénok. Szirtes Gábor furulyázó puskája például kedves dolog, Esztergályos orosz kiszólásai viszont olcsók. Amikor Juhász Róza felbukkan a játékban, Kalocsay Miklóssal érkezik, tehát az orosz menyasszony és az amerikai vőlegény találkozott. Rövid társalgásuk folyamán Juhász jellegzetesen oroszos kiejtést használ, ügyesen töri a nyelvet. Vélnénk, az angolt, hiszen Freddie-vel beszél. Ám a szovjet követségen is ugyanebben a modorban tárgyal a saját honfitársaival. Ott viszont Esztergályos szól időnként oroszul (jellegzetesen magyar kiejtéssel). Ilyenformán voltaképp csoda, hogy érti egymást a szovjet követné asszony és a szovjet tengerészlány.

Az elnököt megformáló Kállai Ferencről annyi mondható, hogy szimpatikus felülemelkedettséggel és nagyapós kedéllyel térül-fordul a színpadon, bemutatván féltucatnyi impozáns kosztümöt.

A végére maradtak a címszereplő fiatalok, hogy legalább a vége jó legyen. Kováts Adél Júlia szerepében - néha beidézve másik szerepét, az igazi, shakespeare-i Júliát - kedvesen csacsogó és mutatós. Könnyű kis pille, romantikus csitri, s ez mind megy Kováts Adélnak, csak énekelnie ne kellene. Hirtling István Romanovként csupa bájos sutaság, megmosolyogni való kamaszosság. A bál utáni közös jelenetük az előadás legüdébb, legmegnyerőbb tíz perce. Hirtling ideológiai szilárdságában meginogva, bizonytalanul udvarol. Illendően szaval vallomást „bez knyigi". Ha kitör rajta a határozottság, egyik kezével elvágólag csapkod a levegőbe. Mozdulatai néha elszabadulnak, olyankor majdnem átkarolja Júliáját, vagy kis híján rácsap a combjára. Kováts Adél pedig frissen támadt vonzalommal, lelkesen dongja körül a fiút, hogy a következő pillanatban akár veszekedni legyen kész. Csupa könnyed szeszély, fiatalos zavartság, tavaszias röpködés ez a pár. Igazi első szerelem. De minek ehhez a szovjet meg az amerikai nagykövet fiának és lányának lenni?

Peter Ustinov: Romanov és Júlia (Várszínház)
Díszlet: Csányi Árpád. *Jelmez:* Vágó Nelly.
Zene: Gryllus Vilmos. *Rendezte:* Sík Ferenc.

Szereplők: Kállai Ferenc, Fülöp Zsigmond, Miklósy Judit, Kováts Adél, Fonyó István, Esztergályos Cecília, Hirtling István, Kalocsay Miklós, Juhász Róza, Harsányi Gábor, Tahi József, Szirtes Gábor, Somogyvári Pál.

DEZSÉNYI PÉTER

A Janus-arcú Scapin

1666 szeptemberében Moliére egy gyermekelőadáson felfedez egy jó megjelenésű és tehetséges tizenhárom éves fiút, Michel Baront. Rögtön leszerződteti, és készülő új pásztorjátékában, *a Mélicerte*-ben főszerepet ír neki. Az egyik próbán Armande Béjart, Moliére fiatal felesége, a társulat sztárja egy ideges pillanatában felpofozza a fiút, annak vélt vagy valódi tiszteletlensége miatt. Az önérzetes fiú otthagyja a társulatot, a Moliére házas-pár közt nagy veszekedés tör ki. Baront csak évekkel később tudja Moliére visszaszerződtetni, *a Mélicerte* befejezetlen marad.. .

1671 januárjában a Tuileriákban Moliére hatalmas sikerrel mutatja be *Psyché* című látványos szomorújáték-balettjét. Psychét Armande Béjart játssza, Ámort pedig a visszaszerződött Michel Baron. S minthogy az ilyesmi Párizsban nem sokáig marad titok, pár nap múlva már város-szerte beszélik, hogy a fiatal Moliére-né az ideális amorózóvá serdült Baronnal csalja öregedő férjét. . .

A Psyché után következő bemutató: a *Scapin furfangjai.* Hogy mi köze Scapinnek a fentiekhez, arra még visszatérünk.

A Scapin furfangjai lazán összekapcsolt epizódokból álló, kissé valószínűt-len történet, mely azonban remek karaktereket és egy mulatságos bohózat lehetőségét nyújtja - kellőképpen virtuóz színészek számára. Commedia dell'arte-szerű darab. Ez azért érdekes, mert ilyen darabokat fiatalkorában írt Moliére. 1671-ben viszont szerzőnk már öregedő, beteg ember, melankolikus és tüdőbajos, aki másfél év múlva *halálos betegen* játssza a *Képzelt beteget*... Nagy tragikomédiáit kettő kivételével már megírta, a *Tartuffe* körüli huzavonába belefáradt, az ellenségeivel való csatározásban megcsömörlött, lassan a király kegyeiből is kiesik, s mindezek tetejébe a házassága pokol. S itt, ebben a darabban mintha visszanyúlna fiatalkorába, mintha vándorkomédiás-éveiből akarna erőt meríteni. Későbbi szerepei, a megcsalt, felszarvazott férjek, becsapott Orgonok, átvert Harpagonok, megbolondult úrhatnám polgárok és képzelt betegek közt váratlanul megjelenik egy „győztes" figura: Scapin, aki eszével és ügyességével legyőzi a korlátolt és zsugori öregeket. Kilóg a sorból; mintha egy küzdelmeivel együtt is boldog fiatalság emlékét idézné.

Scapin (Scapino) a commedia dell'arte világából jött. Lényegében Brighella, a talpraesett szolga (az első zanni) típusával azonos. Ravasz és agyafúrt, egyfajta öncélú gonoszkodás is dolgozik benne. Mindenesetre nem ajánlatos megsérteni, mert kapva kap az alkalmon, ha boszszút állhat, és a sértést kamatostul fizeti vissza. (Moliére Scapinje azért dugja zsákba és páholja el nagyon is valóságosan Géronte-ot, mert az „bemártotta" őt Leandernél, s Leander ezért *majdnem* megverte őt!) „Ördögien" ügyes fickó. Kutatók szerint Harlequin vagy Arlecchino neve a francia pokollegendákból származik: Herlequin vagy Hellequin az egyik ördögvezér volt. Arlecchinóban, a második zanniban ehhez képest semmi ördögi sincs, együgyű bergamói fickó, akit mindig csak a helyzetek kényszerítenek zsonglőrmutatványokra. Az ördögi természetet valahol menet közben Scapin kisajátította magának.

Csakhogy engem most az ördög emberi természete érdekel. Minek tekint-sem ezt a „kései" Moliére-művet? Talán lazításként könnyedén odavetett ujjgyakorlatnak? Es minek fogjam fel Scapin figuráját, aki furcsa keveréke rosszindulatnak és jóindulatnak, önzetlenségnek és gonoszkodásnak, és mindezt valami túlhajtott, feltupírozott jókedv máza fedi? Hiányzik a kulcs. „Bosszant" a darab.

Aztán olvasás közben egyszer csak meg-akad a szemem egy rövid kis dialóguson:

Octave *(Scapinre mutat):* Ez az ember, ha akarja, minden bajunkból csodálatosan kisegíthet.

Scapin: Letettem a nagyesküt, hogy többé nem ártom magam semmibe. *De ha mind a ketten szépen megkérnének,* akkor nem tudom, esetleg.. .

Octave: Ha csak az az ára, hogy szépen megkérjünk, egész lelkemmel esdeklek, vedd át a hajónk kormányát.

Scapin *(Jácinthoz): És ön?Egy szava sincs?*

Jácint: *Ami a legdrágább önnek a világon, arra kérem én is; segítse szerelmünket!*

Scapin: *Megadom magam. Hallgatok szívemre. Most menjen, az önöké vagyok.*

(I. felv. 3. jel., Karinthy Ferenc ford.)

És segít rajtuk. Önzetlenül, hisz nem az ő szolgájuk, és pénzre se számíthat tőlük. *Önmagában* a fenti dialógus jelentéktelen, érdektelen. De ha ismerem a szereposztást! Ha tudom, hogy Scapint Moliére, a fiatal szerelmeseket pedig Armande és Baron játszotta - akkor ez fantasztikus drámai helyzet!!! *Kikerülhetetlen helyzet!!!* Kulcsjelenete egy lehetséges előadásnak és egy lehetséges Scapin-felfogásnak! Scapin mint Moliére erkölcsi és művészi felülemelkedése saját személyes életének nyomorúságos kudarcain! Scapin, aki „furfangjaival" végtelen magányosságát leplezi, kompenzálja. A korlátolt és ostoba vénség zsákba dugása és megverése Moliére végső, keserű tehetetlenségének megnyilvánulása lesz, és a szimplácska történet egyszer csak félelmetesen új dimenziókat kap!

Scapin keserűségére és magányosságára utal néhány jel a darabban. Az I. felvonás 2. jelenetében a furfangos szolga fékezhetetlen vitalitását váratlanul megtöri egy homályos célzás egy bizonyos „összeütközésre" a törvénnyel, és Scapin megjegyzi: „Annyira felbosszantott a világ hálátlansága, hogy elhatároztam, nyugalomba vonulok." Itt nem arról van szó, hogy kéreti magát, hisz éppen erre nem hagy időt, hanem a következő pillanatban máris megrázza magát: „De_ _elég ebből! Mesélje el gyorsan a kalandját!" Mint aki hirtelen elszégyelli pillanatnyi gyengeségét, s megfogadja, hogy *soha többé nem szolgáltatja ki így magát.* Bár a továbbiakban valóban végig ez ellen dolgozik teljes erőbedobással, törekvése nem egészen sikeres. A III. felvonás 1. jelenetében indirekt módon még jobban leleplezi magát.

Jácint: . . .azt mondom, legyünk mi is barátok, ahogy a kedveseink.

Zerbinette: Elfogadom az ajánlatot. Nem utasítom vissza, ha barátságot kínálnak.

Scapin: S ha szerelmet?

A pillanatnyi szituációban ez eléggé váratlan és váratlanságában kissé kétértelmű kérdés! Kinek a szerelméről van szó? Zerbinette is érzi ezt, és óvatosan felel:

Zerbinette: A szerelem más, ott nagyobb a kockázat, s én nem vagyok olyan merész.

Scapin: Pedig most éppen az, a gazdámmal szemben, úgy hiszem. Azok után, amiket a kisasszonyért tett, meg kell hogy nyissa neki a szívét. Ilyen alapon Scapinnek még inkább megnyithatná a szívét, hisz ő egyelőre többet tett Zerbinette-ért, mint Leander! Van ebben a mondatban valami burkolt, eleve reménytelen szerelmi ajánlat! Ha valahol, hát itt kénytelenek vagyunk rádöbbenni, hogy Scapin túlhajtott jókedve

mögött végtelen magányosság lappang. Itt nincs terem részletesebb elemzésre, de a fergeteges, vérbő bohózatban az egész jelenet: ellenpont, furcsa, melankolikus intermezzo, melyben Scapin nem igazán ura a helyzetnek.

S ne feledkezzünk meg a legutolsó jelenetről, a „haldokló" Scapinről! Az általános örömmámor közepette ugyancsak disszonáns akkord! (Egészen mellesleg: Moliére *a* Scapinben egy teljes jelenetet „lopott" Cyrano de Bergeractól; Scapin „halála" - talán kiengesztelésül? - Cyrano halálát idézi.)

Mármost, ha azt mondom, hogy az I. felvonás 3. jelenete az eredeti szereposztással kikerülhetetlen drámai helyzetet teremtett, akkor nyilvánvalóan nem elég a műsorfüzetben elmesélni egy három-száz éves pletykát - akkor ezt a drámai helyzetet színpadra kell vinni! Vagyis a *Scapin furfangjai* című darabot *„eredeti szereposztással"* kell eljátszani! Ami annyit jelent, hogy kell egy keretjáték, amelyben a néző bepillanthat Moliére színházának kulisszái mögé, s megismeri Jean-Baptiste Poquelin, a magánember nyomorúságát is.

Tehát: „színház a színházban".

Nincs kedvem ahhoz, hogy Moliére szájába olyan szöveget adjak, amelyet ő sosem mondott el, ehhez legalább Bulgakovnak kell lenni. A keretjáték három kis jelenetét lényegében a *Mizantróp* dialógusai alkotják, apró változtatásokkal, egy-egy nevet, szót vagy félmondatot a helyzethez igazítva.

Itt egy nagyon izgalmas probléma keletkezik. Látjuk Moliére-t, feleségét és társulatát, *a Mizantróp* textusával, helyzeteivel. Azt jelenti-e ez, hogy Moliére egyenlő Alceste-tel, mint ahogy sokan egyébként is hajlamosak Alceste-et Moliére közvetlen, direkt szócsövének tekinteni? Természetesen nem. Először is: nem *a Mizantrópot* játsszuk el elejétől végig, csak idézünk belőle három rövid jelenetet, melyek szituációi rímelnek Moliére életének egyes szituációira. Másodszor (és ez a lényeg): Alceste egy adott végső helyzetben kivonult a társadalomból; Moliére egy adott végső helyzetben - színházat csinált. Eljátszotta *a Scapint:* Moliére nem egyenlő Alceste-tel, bár Alceste része Moliére-nek. De Moliére Scapin is. Úgy fogalmazhatnánk, hogy Moliére Janus-arcának egyik fele Alceste, a másik Scapin.

Vagyis előadásunkban a keretjáték és maga a darab: elemei egy izgalmas tükörjátéknak. Alceste figurájának visszfényét rávetítjük Scapinre és viszont, s a két figura egymásra hatásából idézzük meg az „igazi" Moliére-t. Azt a Moliére-t, aki itt és most többek között azért fontos számunkra, mert a válságot nem egyszerűen „túléli", hanem (csak azért is) bravúrral kerekedik fölül rajta. Vagy - hogy korszerűen fejezzem ki magam - a legválságosabb helyzetből is „ki tudott termelni hasznos energiát".

A Scapin prózában íródott, *a Mizantróp* viszont versben. Prózai darabhoz verses keretjáték - érdekes felállás. Bár utólagos ideologizálásnak tűnhet, mégis azt gondolom, hogy ez szerencsés körülmény. Ennek a keretjátéknak az a feladata, hogy jelezze, érzékeltesse *a Scapin* keletkezésének körülményeit, *dokumentumjátéknak* azonban mégsem lehet nevezni. A verses forma a valóságos személyek ellenére hangsúlyozza a keretjáték fiktív mivoltát, s így bár a nézők valóságos eseményekről *is* értesülnek, az előadásban mégis azonos kategóriákat, fiktívet a fiktívvel ütköztetünk.

Az előjáték úgy indul, hogy Armande Béjart-t és Michel Baront látjuk ellenfényben, amint a *Psyché* szerelmi jelenetét játsszák. *Játsszák???* Hirtelen fényváltás - az ölelő szerelmeseket a társulat egyik tagja rajtakapja. In flagranti helyzet, Armande és Baron szétrebbennek. Újabb színészek jönnek, kezdik bedíszíteni a színpadot az esti előadáshoz. Végül megérkezik Moliére. Fáradt, beteg és rosszkedvű. Most értesítették, hogy a király mégsem nézi meg az előadást. A színészek kimennek, magára hagyják a Moliére házaspárt. Miközben Moliére beöltözik, kiderül, hogy rosszkedvének más oka is van: tud felesége szerelmi viszonyáról. A féltékenységi jelenetnek az ügyelő hívása vet véget: kezdeni kell az előadást.

Maga az előadás *(a Scapin furfangjai)* végig jól pergő, mulatságos, az első felvonásban Moliére mindössze egyszer, abban a bizonyos Jácinttal való dialógusban esik ki egy pillanatra a szerepéből.

Az első közjáték a darab szerinti első és második felvonás között van, a második közjáték pedig szünet után, a darab szerinti harmadik felvonás előtt. Ezek a közjátékok *a Mizantróp* I. felv. 1., IV. felv. 3. és V. felv. 1. jelenetének a feldolgozásai, melyekben Alceste pöréről van szó. Hogy konkrétan mi a pör tárgya, ez a darabból sem derül ki, Moliére számára Alceste tragikus naivitása volt az érdekes: hite, majd csalódása az igazság, a becsület és a jog feltétlen diadalában. Ez a tragikus naivitás - lényegét tekintve - érvényes Moliére-re is. Míg a király kegyence volt, ellenfelei és ellenségei bármennyit áskálódtak, volt egy legfőbb fórum, ahová nyugodtan fordulhatott, bízva saját igazában. Ám mihelyt megszűnt kegyenc lenni, egyszerre kiderült, hogy ez a legfelsőbb fórum egyáltalán nem feltétlenül a jog és igazság abszolút letéteményese.

A csalódottság keserű dühét fordítja Moliére hajtóenergiává Scapinben. Nincsenek skrupulusai, nem tisztel senkit és semmit, a szerelmet kivéve. Ez az egyetlen, ami szent Scapin (illetve Moliére) számára, saját magányossága ellenére is. Vagy éppen azért...

A keretjátéknak persze kell valamilyen lezárás is. Egy ideig eljátszadoztam azzal az ötlettel, hogy amikor az álhaldokló Scapinnek végre mindenki meg-bocsátott, és kezdődhetne a finálé, egy-szer csak kiderül, hogy Moliére feje valóban véres. Miért ne?! Hiszen előfordult valóban, hogy Moliére-t ellenségei fizikailag inzultálták, és (istenem!!!) milyen szépen előrevetítené ez a befejezés a Képzelt beteget halálos betegen játszó Moliére-t. . . Aztán elvetettem az ötletet. Tudniillik az igazi finálé tulajdonképpen az utolsó előtti jelenet, ahol apák és gyermekek, testvérek, szerelmesek, apósok, menyek és vők csodálatos módon egymásra találnak, és hamarjában azt se tudják, ki kinek a karjába omoljon. Ezt az euforikus örömöt nem lehet fokozni, ez „überolhatatlan". S ekkor jön a nagy csavar: a beteljesült, általános boldogság közepette Scapin (illetve Mo-Iiére) hirtelen a halállal kezd játszani. Tűzforróból egy pillanat alatt vált jéghidegre. Egy „végigmókázott" előadás után ez elég otromba lezárás, netán közönséges kutyakomédia lenne. De ha Scapin jókedve, humora mögött igazi drámát látunk, akkor ez a „rossz vicc" is érthetővé, elfogadhatóvá válik. Egy pillanatra nemcsak a többi szereplőt, hanem a nézőket is megsuhintja a halál szele. Ráadásul, mivel színházat látnak a színházban, egy ideig az is bizonytalan, hogy Scapin vagy Moliére az, aki haldoklik. (Erre már nem kell „még egy lapát".)

A végső „feltámadás" viszont egyértelműen mindkettőjüké.

Fesztiválok Bulgáriában

Az elmúlt években határozott megújulás tapasztalható a bulgáriai színházi életben. Ez a jelenség természetesen nem független az ország gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális szféráiban egyaránt megnyilvánuló reformfolyamatoktól. A színházak repertoárja tartalmilag és stilárisan kiszélesedett, az előadások formavilága sokszínűbbé, korszerűbbé vált. A hagyományos témák mellé újabbak sorakoznak, a történelmi drámák s a közelmúlt és a jelen társadalmi eredményeit és gondjait bemutató színművek mellett a mélyebb és elemzőbb kritikus művek, illetve az egyéni létproblémákat feldolgozó drámák is egyre nagyobb számban kerülnek színpadra. A színházi érdeklődés középpontjában változatlanul a hazai drámák állnak, de megnőtt a külföldi darabok választéka is; a klasszikusok ugyanúgy jelen vannak a színházak műsorán, mint eddig, míg a korábbiakhoz képest több a kortársi - keleti és nyugati - dráma-bemutató. Stiláris és műfaji szempontokból is sokkal változatosabbak az előadások.

Az alkalmi bepillantás csak benyomásokra szűkülő képet adhat egy ország színházi életéről; ha viszont többször van mód az ismerkedésre, már érvényesebb állapotrajz születhet. Összeállításunkban három különböző időben lezajlott, eltérő tematikájú fesztiválról készült beszámolóval igyekszünk az egyszeri impressziónál általánosabb képet adni a bolgár színház jelenlegi helyzetéről.

N. I.

Fél-élmények

Országos színházi találkozó Bulgáriában

1988 júniusában Bulgária egyik legjelentősebb városában, Blagoevgradban rendezték meg azt a fesztivált, amely - némileg a mi országos színházi találkozónkhoz hasonlóan - egy évad kiemelkedőnek ítélt produkcióit gyűjti egybe.

A város elsősorban ipari centrum, de a környező hegyvidék idegenforgalmi-turisztikai kapuja is (néhány kilométerre olyan kiemelkedő látnivalók találhatók, mint Rila). A hatalmas területen szétterülő városnak olyan vadonatúj centrumot terveztek és építettek, amely minden szempontból magán viseli korunk szocialista építészetének jellegzetességeit, de a modernet a hagyományos építészeti formákkal, stílusokkal ötvözi. A városban színház, kis operaház és több más színházi előadásra alkalmas terem található, így gond nélkül lehet(ne) egy nagyobb fesztivált is lebonyolítani.

A szervezés azonban nem erős oldala a bolgár színházi illetékeseknek. Ezt nemcsak az előadások helyszínének kiválasztásából és az események lebonyolításából adódó döccenők jelezték, hanem az is, ahogy a meghívott külföldiek programját intézték. A magyar delegációt (dr. Csabai Tiborné, Meczner János és jómagam) például három nappal a fesztivál kezdete előttre hívták meg, így két napot Szófiában, egyet Blagoevgradban kényszerű várakozással töltöttünk. Az elvesztegetett idő, a különböző kényelmetlenségek is elegendő bosszúságot jelenthettek volna, de az igazi bosszúság az volt, hogy értelemszerűen haza is három nappal hamarább kellett jönnünk, így nem kaphattunk átfogó képet a találkozóról, s olyan feltehetően jelentős előadásokat nem láthattunk, mint Radicskov *Mi, verebekjét* vagy Erdman *Az öngyilkosát.*

Szófiában két előadást láttunk, de a szervezés „jóvoltából" közülük az egyik a fesztivál programján is szerepelt. A népszerű befogadó színház, a Teatr 199. Sztefan Canev *Szókratész utolsó éjszakája* című drámáját játszotta. (A darab olvasható a SZÍNHÁZ 1987/9. számában, s a műről, illetve annak vracai előadásáról összeállításunk következő cikkében részletesen szólunk.) A szófiai előadás a nemzeti komédia műfajmegjelölésű darab komikus rétegét erősítette fel. Vaszil Mihajlov és Naum Sopov nem áttételes, filozofikus, paraboliszikus drámának játszotta a darabot, hanem olyan kabaréstílusban, amelyben minden aktuális tartalmakat *is* hordozó mondatot direkt kiszólásként, poénra kihegyezve közvetítenek. A siker óriási volt, ami Nyikolaj Poljakov rendezői engedékenységéből, a két komikus ismeretségéből, közkedveltségéből éppen úgy adódott, mint abból a közönséglélektani, illetve művészet-szociológiai helyzetből, amelyben minden társadalmi-politikai aktualitással bíró utalás felszabadító erejű bombaként robban.

Magán a találkozón tizennégy előadás szerepelt, ezek közül Satrov *A breszti békéje* betegség miatt elmaradt. A fesztivál nyitó produkciója Sztefan Canev történelmi drámája, *a Lenszki diakónus utolsó estéje* volt, a blagoevgradi Vapcarov Drámai Színház előadásában. A modern Bulgária megszületéséért harcoló múlt századi törekvések élére álló főhős halála estéjén tekint vissza életére, s felidéződik a széthúzások, ellenségeskedések, egyénieskedések következtében válságba került forradalmi mozgalom története. Az előadás leginkább szépen kiállított irodalmi színpadi estnek tűnt, a drámának alig van cselekménye, s egyáltalán nincs átfogó drámai konfliktusa, monológok sorára redukálódik a mű.

A bolgár drámaírás egy másik vonulatából adott ízelítőt *A bolondok menete* című előadásával a rodopei Drámai Színház: a folklór színházi alkalmazásáról. A mű nem dráma a szó hagyományos értelmében, inkább irodalmi alapú népi esztrádnak lehetne tekinteni, ami az adott esetben ízléses és lendületes produkciót eredményezett.

A bolgár dráma harmadik jellegzetes megjelenési formáját, a parasztdrámák világát Petr Anasztaszov *Ígérj nekem édes múltat* című drámája képviselte a vracai Drámai Színház előadásában. A darab főszereplője egy elveihez konokul ragaszkodó idősödő férfi, aki nem hajlandó tudomásul venni a kor, a környezete változásait. Gyűlöli a protekciót, összeköttetéseit, hatalmi pozícióját még a saját családtagjainak megsegítésére sem használja fel. Hajthatatlansága tragédiák sorát indítja el, ő maga egyedül marad, mindenki elfordul tőle. A darab számos esetleges, sematikus, kimódolt érzelgős részlettel van feldúsítva, ettől a főkonfliktus is hiteltelenné válik. Nyikolaj Kolov szobaszínházi előadást rendezett, minden bútor, kellék naturalista hűségű, az idősebb színészek játéka ennek s az intim térnek megfelelően visszafogott, a fiataloké viszont bátoan hamis volt.

Az előadás utáni szakmai vitából lehetett leginkább megtudni, milyen élesen konfrontálódnak a művészi-ideológiai múlt képviselői és a gondolati-formai megújulás követelői A kritikusok igen élesen és egyértelműen elmarasztalták a darabot is, meg az előadást is, miközben mások arra emlékeztettek: néhány évvel ezelőtt díjesővel ismerték el a művet mint az év legjobb drámáját s a szófiai Nemzeti Színház legjobb előadását. Nyilvánvaló, hogy a darab akkor sem

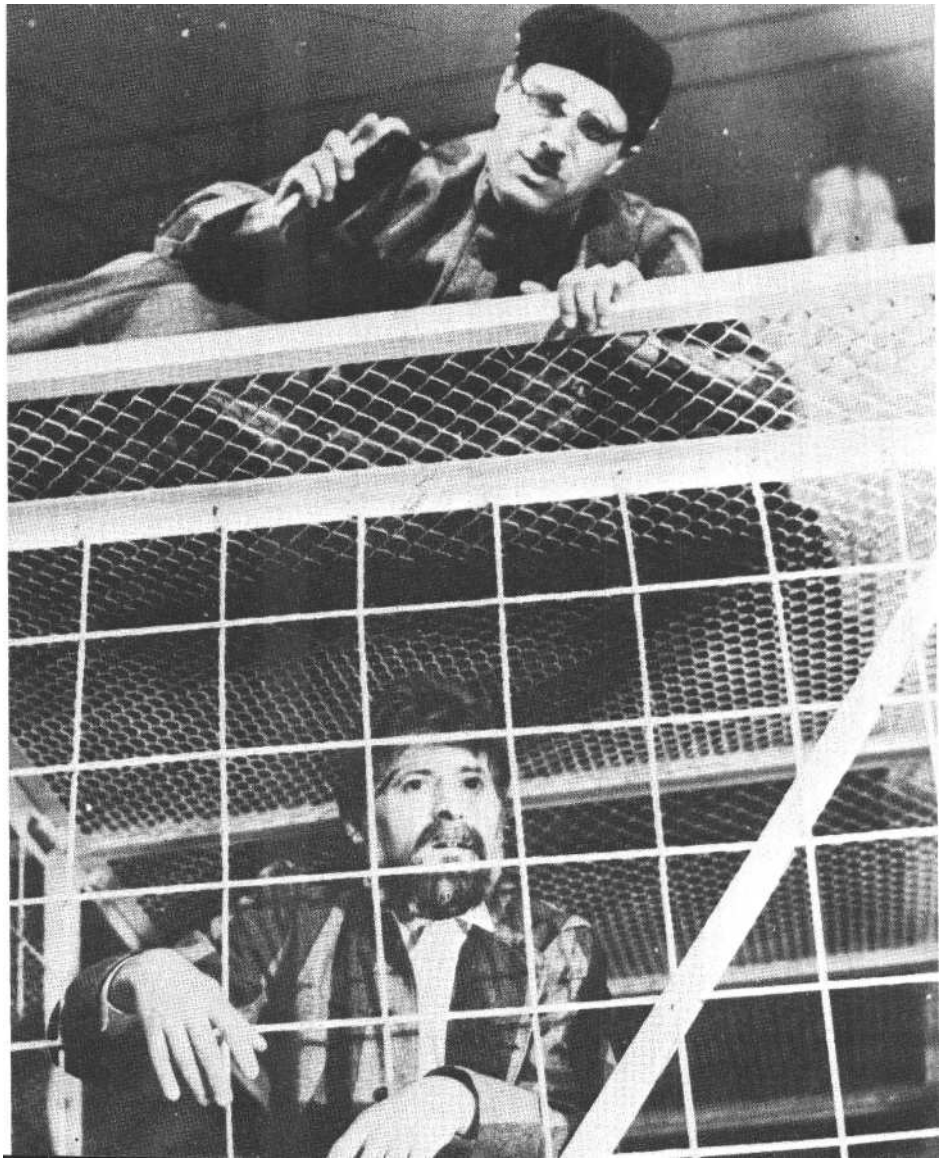
volt igaz és jó, most sem az, de időközben megváltozott a színházművészet közege, ettől vált mára disszonánssá a mű s az előadás. De ennek kimondása, egyértelművé tétele még most is csak hosszú viták során lehetséges.

Á fesztivál előadásainak többsége külföldi szerző műve volt. A karadzsali Dimov Drámai Színház előadása, Anouilh *Antigonéja* korrekt, ízléses színrevitelnek bizonyult, ám nem derült ki, miért éppen most és ott kellett e drámát bemutatni.

A korrektség, a szakmai biztonság és ízlés *sem* jellemezte viszont a tolbuhini Jovkov Drámai Színház bemutatóját, Oldrich Danek Oidipusz-játékát. A cseh szerző egy színész karriertörténetét, tündöklését és bukását mutatja be századunk harmincas-ötvenes éveiben, azt, hogy ez az életpálya hogyan torzult minduntalan a történelmi-politikai fordulatok következtében. A darab szerkezete meglehetősen kimódolt, többszörös időbontás tördeli mozaikokra a történetet, a főszereplő hol a cselekményen belül él, holt kilép belőle, és kommentálja saját életét. De ez utóbbi funkciót a színész három hölgyhódolója is betölti. Az életpályát néhány figura - barát, szerető, szerelmes stb. - kíséri végig, s ez a cselekmény folyamatosságát erősítené, viszont a sztorit minduntalan darabrészletek előadása szakítja meg, ettől végleg felszínes és töredékes lesz a mű. A rendező, Ljubomir Malinov kísérletet sem tesz arra, hogy rendet teremtsen a darabban, a külsődleges színészi alakítások, a következetlen rendezés végképp élvezhetetlenné tette a produkciót.

Veszelin Kalanovszki a Lenszki diakónus utolsó estéje című Canev-dráma főszereplője

Radomir Antonov és Vaszil Binev Az Oidipusz-játék című Danek-darabban



Nagy várakozás előzte meg a gabrovái Kísérleti Szatirikus-varieté Színház elő--adását: Ionesco *Mesék* című könnyed ujjgyakorlatát adták elő. A darabot alkotó négy abszurd-szürreális történet egyet--len témát variál: a kommunikációképtelenségét, a szavak értékének devalválódásáét - mindezt az apa, lánya, az anya és a nörsz közötti társalgás segítségével. A rendező, Vili Cankov csak jó revüalapot látott a darabban, ennek megfelelően a történetek szürrealista elemeit felerősítette, esztrádhangzású zenével, táncbetétekkel, revüjelenetekkel tűzdelte meg a produkciót, amelyből szinte teljesen elveszett Ionesco.

Nem járt sokkal jobban Bulgakov sem, akinek *Az álszentek összeesküvése* című drámáját a szliveni Drámai Színház adta elő. Szlavi Skarov rendezése alig hasonlított az eredeti műhöz. Nem a cselekmény, a szöveg torzult, hanem a szemlélet. A szliveniek előadásában Moliére jellegtelen, kisszerű, köpönyegforgató ripacs, akivel egy percre sem lehet azonosulni, ezáltal sorsának, történetének nincs tétje. Maga a produkció totális színházi eszközökkel operált, a színpad Moliére és társulata terrénuma volt, a hatalom képviselői a páholyokban foglaltak helyet,

sőt a szünetekben az előcsarnokban folytatódott a játék, a királyi udvar epizódjait ott (is) jelenítették meg.

Irigykedve néztük a Zsivkováról elnevezett szófiai gyerek- és ifjúsági színház *János* király-előadását. Dürrenmatt Shakespeare-átdolgozását Nyikolaj Poljakov tisztán értelmezett, egységes stílusú, lendületes produkcióvá formálta. A színpad közepén lévő süllyesztett terület és egy nagy asztal tagolta csupán a teret, amelynek kétoldalt elöl két nagyon hangsúlyos járása volt: két csapóajtó. Ezeken közlekedett a játékot szinte szótlanul celebráló két figura - mintha Ruszt korai előadásaiból léptek volna ki -, akik végrehajtották a két szemben álló tábor parancsait, legyenek bármilyenek ezek az utasítások: felszolgáltak, szórakoztattak, öltek, s eltávolították a szemetet, a hullákat. Sok tekintetben hasonlított az előadás, a rendezői felfogás Kerényi Imre várszínházi *János királyához*. Kitűnő színészek alakították a főbb szerepeket, idősebbek és fiatalok egyaránt kitűnően mozogtak, értőn beszélték azt a színházi nyelvet, amelyben változó arányban ötvöződött a shakespeare-i és dürrenmatti szemlélet, stílus. Irigykedni pedig azért irigykedtünk, mert a honi gyerek- és ifjúsági színjátszás állapotára gondoltunk: vajh mikor lesz nálunk ilyen erős színháza e műfajnak?

A látott előadások közül kiemelkedett Petrusevszkaja két egyfelvonásosának bemutatója, amelyet Margarita Mladenova vitt színre a szófiai Kultúra Palotájában egy erre a feladatra szerveződött alkalmi társulattal (Mladenova rendezésében a szófiai Szatíra Színház vendégjátékát, illetve a győri *A tenger kékje* című előadást láthatta már a magyar közönség is).

A két darab - *Cinzano* (amely egyben az egész előadás címe is) és *Szmirnova születésnapja* - egymástól teljesen független, de közös bennük a megfogalmazódó életérzés. *A* Cinzanóban három harmincas éveiben járó férfi péntek esti iszogatása zajlik, *a Szmirnova születésnapjá*ban három, a férfiakkal azonos korú nő találkozása. Egyik darabban sem történik semmi különös, nincsenek kiélezett konfliktusok, sorscsapások, csak a mindennapok apró bosszúságairól, a hétköznapok taposómalmáról, a levegőnélküliségről, az ellehetetlenülésről, a kilátástalanságról beszélnek a szereplők. De korántsem világfájdalmasan, inkább humorba ágyazva. Ez a humor azonban egyáltalán nem vált ki felszabadult nevetést. A figurák szomorkás, keserű komikum mögé rejtik kudarcaik élményét. Az egymást diákosan ugrató Pása, Válja és Kosztya a rövid idő alatt elfogyasztott nyolc üveg cinzano hatása alatt - éppen ezt az italt kapni a közeli boltban - először kamaszos önfeledtséggel igyekeznek megszabadulni a munkanapok benyomásaitól, aztán fokozatosan kiderül róluk, hogy mindegyikőjük életét kisebb-nagyobb traumák teszik keservessé. Nincs pénzük, rossza házasságuk, munkahelyükön sincs sikerélményük. Egyedüli vigaszuk a péntek esténkénti baráti összejövetelük.

A nők helyzete sem könnyebb, akár férjnél vannak, akár nem. Szomorú születésnapi buli az, amelyen Polina és Rita társaságában Ela ünnepli magát. Ugyanannak az élettennek két oldalát, két nézőpontját mutatja be az írónő: a fér-fiak és az asszonyok ugyanazoktól a dolgoktól szenvednek, de alapvetően más-ként élik meg ugyanazt.

A két darab minden erőszakos beavatkozás nélkül rímel egymásra, de ezt a rendezőnő még azzal is megerősítette, hogy a második darab végére az első darab egyik szereplőjét hozza be mint Szmirnova férjét. A házaspár rutinszerű esti ceremóniája, ágyba bújása mindennél pontosabban és erősebben sugallja az emberi kapcsolatokban bekövetkezett tragikus törést.

Parányi térben, szobaszínházi körülmények között, minimális díszletjelzésekkel, bútorokkal-kellékekkel játszatja a darabokat a rendezőnő. Mindenekelőtt a szituációk lélektani-realista hitelét teremti meg. Ebben tökéletes partnerei a színészek: Valentin Ganyev, Sztefan Sztefanov és Dimitr Marin, illetve Zsoreta Nikolova, Eli Szkorcseva és Jordanka Sztefanova egészen kiváló alakítást nyújtanak. Pedig kényes helyzetben vannak, hiszen mindkét darabban - főleg *a Cinzanóban* - az ittasság különböző fokozatait kell megmutatniuk - a nézőktől karnyújtásnyira. Egy pillanatra sem váltak külsődlegessé az alakítások, a fizikai cselekvések teljes összhangban voltak a belső állapottal. A rendezőnő és a színészek végig megtartották azt a kényes egyensúlyt, ami a komikum és a tragikum, a naturalista cselekvések és a megemelt játékosság között alakult ki. Elkerülték a didakszist, éppen ezért szól oly ellenállhatatlan erővel a sivár élethelyzet miatti fájdalom és tiltakozás belső kiáltása az előadásból.

Szívesen látnám magyar szánpadon is *a Cinzanót*, s Mladenova egy (vagy több) vendégrendezését.

RADÁCSY LÁSZLÓ

A bolgár kamaraszínház útjai

Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján Ivan Radoev drámai miniatűrjeit nem fogadta megértéssel a közönség és a szakma. Olyan művek voltak ezek, amelyekben külsődleges cselekmény szinte nincsen, elvek, felfogások, magatartások ütköznek, s az igazi események a jellemekben mennek végbe.

Eltelt néhány év, s a hatvanas évek közepére a kamaraszínházi műfajok bebizonyították létjogosultságukat. A társadalmi problémák mellé felzárkóztak, az érdeklődés középpontjába kerültek az egyéni problémák is. A kamaraszínház legbensőbb világunkat, legintimebb érzéseinket tárja fel. A nagy színház hozzánk szól, a kamaraszínház hozzám, hozzád, mindenkihez külön-külön. Ez népszerűségének titka, és ennek köszönhető, hogy ma már szinte minden színháznak van kamaraszínpada, s több szállodában és klubban is rendeznek előadásokat.

A kamaraszínházi művészet fejlődéséről az ötévenként megrendezett fesztiválok adnak képet, melyek közül a harmadikat két éve Hriszto Botev városában, a Balkán-hegység lábánál fekvő Vracában rendezték, festői környezetben. Egy hét alatt tizennégy előadást láttunk. A válogatást dicséri, hogy „helyhiány miatt" egyetlen jó előadás sem maradt ki, s a közönségnek valódi színházi élményben, kitűnő szórakozásban volt része.

Meg kell említeni azonban azt is, hogy a színház jócskán megelőzte az írókat; a rendezők jóval nagyobb érdeklődést mutatnak a műfaj iránt, mint a szerzők. Ezt jelzi az is, hogy mindössze öt előadás készült bolgár műből, olyan szerzőktől, akiknek nevét egyébként is gyakran láthatjuk kamaradarabok plakátjain.

Ami az előadásokat illeti, felbukkant néhány kísérletező próbálkozás, melyek vitát és elemzést provokáltak, de túlsúlyban van a tradicionális látásmód, a „negyedik fal" tiszteletben tartása, megakadályozva a közvetlen kapcsolatot a színpad és a nézőtér között.

Szinte természetes, hogy a műsorban jelen volt Ivan Radoev is. Legújabb darabjában, a *Gömbvillámban (Kalbovidna malnija)* a miniatűrök stílusjegyei születnek újjá. Nincs külső esemény, amely a

cselekményt alakítaná, a belső önfejlődés a motor. A mű felépítése szokatlan. Az első felvonás egy férj „monodrámája". Egy kisember felébred letargikus álmából, fellázad elszemélytelenedése ellen, s emberi értékek után kutat. Radoev hőse nem a Hivatal mint intézmény ellen kel fel, hanem a maga talpnyaló, hajlongó hivatalnoki mentalitása ellen. Mindez attól lesz tragikomikus, hogy a lázadó hős gyenge ember. Biztosan érezzük, hogy kemény szavai sosem fognak eljutni a cselekvésig, félelme erősebb, mint akarata.

A második felvonás a feleség monológjával kezdődik, aki ösztönösen ki szeretne lépni a megszokások irányította unalmas életből, a mozdulatlanságból, s változatosságra, kalandra vágyik. Ám végül az a jelenet, amikor a házaspár a darab befejezésekor az asszony szobájában összetalálkozik, igazi, mélységesen lírai egymásra találás. A gömbvillám okozta megrázó élmény felszínre juttatja azt az egymás iránti szeretetet, amely - noha rég elfeledkeztek a létezéséről - mégis ott élt a szívükben.

Radoev műve költői, tragikomikus játék, amelyben az ellenfél nem jelenik meg, de jelenléte érezhető. Az önmagában is kitűnő darab sokat nyert Todor Kolev alakításával, aki a mai bolgár színház méltán legnépszerűbb komikusa. Hálátlanabb szerepében kiváló IlkaLafirova alakítása is.

Stefan Canev számára a tizenhármas szám szerencsét hozott, hiszen *a Szókratész utolsó éjszakája (Poszlednata nost na Szokrat)* című, népi komédiaként meghatározott darabja, az író tizenharmadik műve, a fesztivál egyik legnagyobb sikere lett.

A cselekmény börtönben játszódik, hajnalban. Szókratész a harmadik kakasszót várja, hogy kiigya a mérget, halálos ítéletének megfelelően. Ámde addig sok idő van még hátra. Ez alatt a rács két oldalán Szókratész és az Őr számtalan problémát megvitat, amelyek már az ókori Athénban időszerűek voltak, de máig sem vesztették érvényüket. Itt a szerző részben irodalmi művekre (Platón: *Szókratész védőbeszéde,* Arisztophanész: *Felhők),* részben pedig anekdotákra támaszkodik.

E beszélgetések során kiderül, hogy az Őr, noha a hatalom kiszolgálója, éppúgy vágyik rá, hogy valami maradandót alkosson és szabad egyéniség legyen, mint a filozófus. Rengeteg ember megfordult már a zárkában, rengeteg embernek nyújtotta a mérget, s a velük folytatott beszélgetések hatására hasonló képet alkotott a társadalomról, mint Szókratész. Ezért találó megoldás a szerepcsere, majd a két szereplő, a „két Szókratész" együttes halála.

A sikerben az író mellett jelentős szerepe van az egységes alkotógárdának, amely nagy nevekből áll. Nemcsak a színészek, Vaszil Mihajlov, Naum Sopov, Doroteja Toncseva és a rendező, Nikolaj Poljakov, hanem a zeneszerző Juri Sztupel és a díszlettervező Ekaterina Eneva is a maguk szakmájában a legkiemelkedőbbek közé tartoznak.

Sztaniszlav Sztratiev nevét a magyar közönség jól ismeri. *Az élet, bár rövid... (Zsivotat, makar i kratak...)* című darabja, 1982-ben íródott, tehát a *Velúrzakó* és *az Autóbusz* között.

A színhely egy modern lakótelep. Az építész elhatározza, hogy új életet kezd, és mától csak a tökéletesen kész és jó állapotban levő házakat veszi át. Ám ekkor jön a konfliktus: a nadrágjáról leesik egy gomb. Csak nem lehet átvenni egy házat úgy, hogy az ember egyik kezével a nadrágját tartja! A hős végigjárja a házakat egy biztosítótűért, s miközben mindenütt más módon utasítják el, vele együtt a néző is betekinthet néhány elidegenedett család életébe.

A téma hasonlít Sztratiev korábbi műveiéhez, de egyáltalán nincs kidolgozva, s így az egész darab primitívnek és unalmasnak hat. A szerző ismert alak- és helyzetteremtő képessége és friss dialógustechnikája csak nyomokban fedezhető fel. Az, hogy a darabból végül mégis élvezhető előadás kerekedett, csak a Szatíra Színház kitűnő színészeinek és Zdravko Mitkov rendezőnek köszönhető.

Kiril Topalov *A szerelemhez idegek kellenek (Nervi za Ijubov)* című komédiája sok érdekes gondolatot vet fel, de legfőbb hibája, hogy egyikről sem szól igazán; jó ötletek gyenge megvalósítása. Igazán kellemes élményt csak a két fiatal főiskolás szereplő érett alakítása nyújtott.

Konsztantin Iliev is főleg kamaradarabokat ír. *A Nirvána (Nirwana)* Pejo Javorov, a tragikus sorsú bolgár klasszikus költő és felesége, Lora Karavelovo levelezése alapján vált Iliev keze alatt drámai szöveggé. A szerző azt vizsgálja, miért torkollik tragédiába két egymást szerető ember sorsa a század eleji Bulgáriában.

A perniki Bojan Danovszki Színház előadása nem tudta kihasználni a szöveg adta lehetőségeket. A feszültségeket külsődleges eszközökkel érzékeltették, s így nem tudtak meggyőzni arról, hogy ami történik, az törvényszerű.

Nem meglepő, ha Őrkény István nevét külföldi színházi plakáton látjuk, annál meglepőbb viszont, amit *Tóték* címen a vracai színház előadásán láttunk. Az a forma és felfogás, amelyet Dimitor Gocsev rendező alkalmazott, a darab 1985. decemberi bemutatója óta komoly vitákat és indulatokat ébresztett a bolgár színházi társadalomban, s újra felveti a sokszor vitatott kérdést, vajon milyen mértékben tartozik hűséggel a rendező az írónak. Gocsev keze alatt ugyanis Őrkény jórészt eltűnt. A legjellemzőbb jelenetek maradtak ki, mert nem fértek be a rendező koncepciójába. Gocsev., érzésem szerint, nemegyszer belezavarodott saját, különben nem érdektelen ötleteibe. A szimbólumok egymás sarkára hágtak, s ezért többször is perceken át követhetetlenek voltak az események. Magam Dimitar Gocsevnek nem azt rovom fel hibájául, hogy kifordította Őrkény világát, hanem azt, hogy ezzel nem tudott többletet nyújtani.

Vitathatatlanul értéket képviselt viszont a fiatal színészek odaadó, lelkes játéka. Az Őrnagy szerepében Kraszimir Marjanov alakítása kiváló; egyszerre érezzük benne a kegyetlenséget, amit saját jelentéktelensége szül és az emberfeletti félelmet, amit a háború kitörölhetetlenül benne hagyott. Jordan Bikov Tótja valaha szebb időket megélt ember, aki „régi dicsőségét" már csak családja körében őrizte meg. Az egész előadás talán legjobb ötlete a Postás és Cipriani professzor alakjának egyesítése, ami hangsúlyozza az értékrendek teljes felfordulását. Nikolaj Parlev ezt a gondolatot kiemelkedő alakítással teljesíti ki.

Dario Fo három egyfelvonásos monodrámáját *(Az ébredés, A csöves anya, A magányos asszony) A nő - a ház, a templom és az ágy* címen a Szófia Színház mutatta be, Vili Cankov rendezésében. Bella Caneva minden erőltetettség nélkül teremtett kapcsolatot a közönséggel, elragadó bája mindenkit elvarázsolt. Bensőséges estében volt részünk, melyen egy (illetve három) asszony mintegy bizalmas kettesben vallott mindannyiunknak életéről, problémáiról, gondjairól.

Jean Anouilh az *Antigonét* a német megszállás idején írta. Ez a tény magyarázza a mű pátoszát, de ha csak ebből indulunk ki, torz képet kapunk filozófiájáról.

Antigoné fiatal, védtelen lány, aki ismeri tetteinek árát. Nem akar mást, mint szabadon élvezni az életet és a szerelmet, de mivel az önkényuralom ezzel összeférhetetlen, kénytelen ellene szegülni.

Tragikus Kreón sorsa is. *Az* igazi zsarnok ugyanis nem elégszik meg azzal, hogy meghatározza a feltételeket, amelyeken belül alattvalói kielégíthetik vágyaikat, hanem igyekszik ezeket a vágyakat is befolyásolni, irányítani, hiszen éppen ez az elnyomó rendszer alapja. Ezért az elnyomónak sincs szabad akarata.

A cselekmény tehát két egyenrangú ellenfél harca, melyben bármelyikük győzelme megsemmisíti a másikat. Ezért harcol mindkettő olyan szenvedéllyel saját ideáljáért, a szabadságért, illetve a hatalomért. Anouilh végső soron nem az elnyomó, hanem az elnyomás ellen szólít fegyverbe.

A két főszereplő, Cvetana Maneva és Vaszil Dimitrov rendkívüli erővel érzékelteti ezt az elszánt küzdelmet. Amikor egyszerre vannak színen, egyetlen szó nélkül is szikrázik a levegő.

A rendező, Dimitar Sztojanov alapeszméje az, hogy senki sem születik hősnek, de bizonyos körülmények között azzá válhat.

Az Út Mekka felé című darabot sokan a dél-afrikai Athol Fugard legjobb művének tartják.

Egy vidéki látogatás alkalmával Fugard megismerkedett egy idős asszonnyal, akit a falubeliek bolondnak vagy boszorkánynak tartottak. Az asszony csalódott a holland reformista egyházban, kilépett belőle, s ezzel önkéntes magányba kényszerült. Akár meg is őrülhetett volna, de életszeretete és élénk fantáziája jóvoltából külön kis világot alkotott maga köré. Természetes alkotóvágyát szobrok formálásában élte ki, s közben végképp eltávolodott az emberektől, akik sehogy sem akarták megérteni.

A drámaíró sikeresen tárja fel e furcsának tűnő, de valójában rendkívüli ember belső szépségét és lelki nagyságát. A dráma a minden megpróbáltatást legyőző emberi szellem himnuszává emelkedik.

Krikor Azarján kitűnő előadással lepett meg bennünket, s ebben méltó partnerei voltak a várnai Sztojan Bacsvorov Színház művésznői, Katya Dineva és Dafinka Danailova.

SZŰCS KATALIN

Mi van a kofferban?

Az alábbiakban - a cím esetleges sugallata ellenére - nem krimiről szóló beszámoló következik, hanem egy nemzetközi színházi találkozóról szóló, amelyet egy éve rendeztek első ízben Szófiában, s amely e találó címet viselte: *Színház a kofferban. A* repertoárba az egyszemélyes színháztól a szinte kellék nélküli pantomimen keresztül a többszereplős, „komplett" kis színházi előadásig sok minden belefért. A válogatás legfőbb szempontja láthatóan - és az erre az alkalomra kiadott programfüzetben olvashatóan - az volt, hogy a meghívott előadások - akár hajókofferban, akár kézipoggyászként, de - könnyen utaztathatók legyenek. E beköszöntő kiáltványban persze egyéb kritériumok is megfogalmaztattak, miszerint olyan könnyen mozdítható produkciókról van szó, amelyek sajátos, bensőséges kapcsolatot tudnak teremteni előadók és befogadók között; amelyek képesek magukban egyesíteni merészséget és rutint, hagyományt és kísérletet; amelyek tehát új elképzelésekkel és formákkal gazdagíthatják a jelenkori színházművészetet. De mert e meglehetősen meghatározatlan meghatározásba még mindig igen sok minden belefér, és mert a rendezők az első ilyen jellegű nemzetközi találkozó sikere érdekében feltehetően nem akarták senkinek kedvét szegni, e további kritériumok gyakorlati tartalma nemigen volt érzékelhető a válogatásban. Így aztán a kínaiak európai színjátszást ízlelgető, naivitásával, kedvességével mindenképpen megnyerő, de jól-rosszul megoldott főiskolai helyzetgyakorlatoknál nem nívósabb előadása éppúgy belefért a mezőnybe, mint a Cinoherní klub nálunk is látható volt O'Casey-bravúrja Jiri Menzellel; az olaszok egyetemi színkörből fejlődött társulatának nálunk már rég kinőtt avantgárd stílusa és a San Francisco-i Fred Kurchac lenyűgöző magamutogatása, egyszemélyes színpadtechnikai leckéje vagy a leningrádi „Komédiások" társulatának szinte utánozhatatlan clowniádája s nem utolsósorban a kaposváriak félelmetes atmoszférájú Lorca-előadása, *a Bernarda Alba háza,* amely méltán aratott nagy sikert, és tartozott egyértelműen az élmezőnybe. E kínálat sokféleségének s az említett fogalmi tisztázatlanság áthidalására Szófiában is (újra)felfedeztetett a - jobb híján - már nálunk is Jolly Jokernek bizonyult „kis színházi formák" megjelölés, amely tehát nem kamaraszínházakat, nem stúdiószínházakat, nem egyszemélyes színházakat takar, hanem mindezt együtt. Es adott esetben, azt hiszem, így volt ez rendjén, annyiféle stílus, iskola - és iskolázatlanság - találkozott itt (hogy mekkora és milyen színvonalú kínálatból válogatva, azt nem tudom), hogy aligha lehetett volna másként közös nevezőre hozni e sokszínű teátrumi kavalkádot, amely három földrész képviseletében mégiscsak egy adott szándék jegyében gyűlt egybe.

Éppen e sokféle kultúra, nyelv találkozása vetette fel számomra mosta gyakorlatban - lévén debütáns efféle rendezvényen - a már nemzetközi konferencián is vitatott kérdést, hogy tudniillik mennyiben lehet a színház mint kifejezési forma nemzetközi, illetve mennyiben működik szükségképpen csak adott nemzeti keretek között. A szélsőségesen egynemű színházi formák, illetve műfajok esetében kézenfekvőnek tetszik a válasz - nem véletlen, hogy oly jelentős volt a mozgás-, a táncszínházak és a pantomim aránya a találkozón -, s az is nyilvánvaló, hogy a főként verbalizmusra épülő elő-adások hatása jobbára megmarad nemzeti keretek között. A már említett olasz együttes, a Quarta Espressione *Lunaria* című előadása ezért is volt ebben a közegben bukásra ítélve - persze udvarias bukásra -, Vincenzo Consolo egyéb-ként Pirandello-díjas szövege ugyanis oly mértékben lírai s olyannyira akció-mentes, hogy az már antiszínház, s így megkérdőjelezi a színrevitel értelmét. Csupán eredménytelen kísérlet arra, hogy elvont dolgokat, minden konkrétságtól megfosztott összefüggéseket, gondolati konstrukciókat, költészetet illusztráljon; hogy lefordítsa ezeket egy másik „nyelvre", mert éppen eredeti közegének lényegéből, a verbalizmusból nem enged, matériáját nem igazítja e más tör-vények irányította közeg kívánalmaihoz, új színpadi törvényeket teremteni pedig nem képes.

Efféle elvonatkoztatással, a fogalmi gondolkodás közvetítők nélküli színpadi megelevenítésével kísérletezett a japán mimes, Kazue Őmori az Idő problémáját közelítő produkciójában, a dolog természetéből adódóan az előbbinél lényegesen több sikerrel, ám nemegyszer köz-

helyes megoldásokkal. Mert bármily elvont is maga a mozdulat, értéséhez - mint minden kommunikációhoz - bizonyos közmegegyezésekre, konvenciókra van szükség; ugyanakkor igazán megrendítő erejű éppen az új konvenciók teremtése, a felismerés élménye lehet.

De hogy a művészetek esetében azért csínján kell bánni az ilyen sommás megállapításokkal, azt bizonyítja a leningrádi „Komédiások" színházának produkciója, ez a cirkuszi hagyományokban fogant remek clowniáda, felsőfokú emberábrázolás, a nevettetés magasiskolája, amely a legszakállasabb gageket képes torokszorítón és rekeszizompróbálón új tartalmakkal megtölteni; káprázatos, de magától értetődőnek tetsző technikai tudást feltételez, s fiatalt és öreget egyként magával ragadó happeningbe torkollik. Ez a színház, a szó legszebb értelmében, igazi közösségi színház. Miközben ősi szórakoztató konvenciókkal dolgozik, a nézőt kivetkőzteti, kirángatja a köznapi konvenciók birodalmából, felszabadítja, önfeledtté teszi, ha csak két órára is.

A finn Maria Karhola egyszemélyes táncszínháza már sokkal kevesebb sikerrel dolgozott a konvenciók ellen, mert miközben meglehetősen szellemesen a táncszínpad kulisszái mögött működő lélektelen rutint próbálta meg a maga eszközeivel kifigurázni, mondanivalójában, illetve táncolnivalójában megrekedt egy középszerű kabaré szintjén.

Volt azonban e találkozón egy harmadik véglet is, a svéd Jan Bergquist 77w *last taik show* című *műsora,* amely angol nyelvű lévén többek számára volt érthető ugyan, csak éppen a színházhoz nem volt semmi köze.

Igazán az e végletek közötti „komplexebb" műfajok esetében izgalmas és főleg praktikus a kérdés: mi az, ami a nyelvi korlátok ellenére hatni tud, és hogyan.

Amikor Jirí Menzel részeg ágyrajárója operaáriákat zengve betántorog a színpadra és meghazudtolni látszik a gravitációt és minden egyéb földi kötöttséget, amikor minden rezdülésével galibát okozva, partnerei segedelmével a klasszikus gagek egész sorát csillogtatja meg talán sosem látott fényükben, akkor a szöveg csaknem érdektelenné válik, feloldódik e bravúrosan megkomponált gesztusokban, a lenyűgöző profizmus ötszázadszor is érezhető kockázatvállalásában. Vagy ott van a Cinoherní klub másik előadása, a *Vidéki történetek* címmel játszott két Vampilov-egyfelvonásos, amelyek színpadképe ismerős világot teremt, expresszív, s a vele, illetve benne kialakított játék a legkisebb mozdulatig kidolgozott. Úgy él a koszlott szoba és a rozzant kilincs, hogy ha ebbe a közegbe belép Petr Nározny, a színház jeles művésze mint gondnok, hogy megvívjon a szálló vendégeivel, azok közül is kiváltképp a főmettőrrel; belép, hogy megmártózzék a karakterformálás, a karikírozás gyönyörében, *a színjáték* mámorában, s ebből megsejdíttessen valamit a nézővel; belép, hogy egyszerre élje és parodizálja a figurát; ha tehát Petr Nározny belép ebbe a közegbe és megszólal, kétség nem marad afelől, mikor és hol játszódik a történet, s legfőképp, hogy miért.

De „érthető" a San Franciscó-i Fred Kurchac egyszemélyes látványszínháza, árnyjátékkal tűzdelt vásári hasbeszélő mutatványa és show-műsora (csakhogy ez színházi show!), amibe a véletlen - a közönséggel kialakított dialógus, játék - csakúgy beletartozik mindenkori kockázatával, mint a színház legősibb elemei, a maszkok például, s a szöveggel egyenértékű, a gyufaszál lángjától a zseblámpán keresztül a legszokatlanabb megoldásokat felvonultató világítástechnikáig, mindez egy sajátos Vihar-interpretáció szolgálatában. S mihelyt belép a színre a bolgár Todor Kolev, és elkezd valamiről beszélni - adott esetben az általa megformált kisember életéről, napi gondjairól -, vagy az ugyancsak bolgár Szlavka Szlavova és Tárija Maszaiityinnova beszél „szerelméről, a színházról", a néző elkezd érteni „gesztusul", elkezd érteni „emberül". Mert a színház mint nyelv nemzetközisége végül is, azt hiszem, azon múlik, hogy tálentumból, a személyiség varázsából, no és szakmai felkészültségből mennyi fér a kofferba.

A következő számaink tartalmából:

Bérczes László:
Vezetővárság

Szántó Judit:
Drámai-e a népirtás?

Kovács Dezső:
A prolongált *végzet*

Csáki Judit:
Kacskaringó

ENYEDI SÁNDOR

Magyar színház a diaszpórában

A torontói Kertész-jelenség

Ez év május 15-én Kanadában, Torontóban *a Szabin nők elrablása* című zenés bohózat felújításával végleg lezárult a Kertész Sándor alapította Művész Színház története. A színész-direktor nyugalomba vonult, és amit felmutathat, példátlan a magyar színészet történetében: huszonkilenc évet töltöttel hazai színpadokon (1956 *végén a* fővárosi József Attila Színház főrendezői posztját hagyta maga mögött!), és a tengerentúlon, a torontói magyar diaszpórában három évtizeden keresztül állta Művész Színház szolgálatában. Huszonkilenc eltöltött munkás esztendő idehaza és eggyel több odakint: ennyi Kertész Sándor színészi, rendezői és igazgatói mérlege.

Aki valamelyest ismeri a diaszpórában életre hívott színházi kezdeményezések sorsát, az tudhatja csak, milyen óriási teljesítmény három évtizeden át ugyanannak a társulatnak az igazgatója lenni. Nyugodtan leírhatjuk: példa nélküli teljesítmény!

Az emigráció, a kivándorlás nem csupán XX. századi jelenség, magyar vonatkozásban sem. Magyar nyelvű külhoni színházalapítási kezdeményezésekkel s olykor sikeres magyar színházi élettel mégis csak a XX. század folyamán találkozunk. Természetesen a siker relatív fogalom: az emigrációban, a szétszóródásban már az is sikernek számit, ha egy-egy színház két-három évig talpon tud maradni. A különböző nagyobb emigrációs hullámok (1919, 1945, 1956) nyomán ismételten fel-feltör a színházalapítási kedv. Többtucatnyi kísérletről van tudomásunk, ám ezek túlnyomó része rövid életűnek bizonyult. Viszont néhány sikeresnek mondható, főleg amerikai kezdeményezés serkentő lehetett az újonnan érkezők szemében.

A különböző kivándorlási hullámok nyomán az Észak-amerikai Egyesült Államokban egymástól nagy távolságra jelentős magyarlakta tömbök jöttek létre. Chicago, Cleveland, Detroit a legfontosabb centrumok, míg a nyugati partvidéken elsősorban Los Angeles, a keleti partoknál pedig New York játszik kiemelkedő szerepet. (E két utóbbi városban a magyarok becsléseken alapuló száma meg-

haladja a százezret!) Jelentős a magyarok száma a nagy amerikai iparvidéke-ken, de az USA egyik déli államába, Floridába is nagyszámú magyar került az idők folyamán.

1921-ben jelent meg Amerikában az első magyar nyelvű Színházi Újság, amely így emlékezett meg az amerikai magyar színjátszás kezdeteiről: „Tizenhat évvel ezelőtt egy maroknyi lelkes színészcsoport összeállt, és hetenként-kéthetenként előadásokat rendezett. Nappal a gyárban dolgoztak a kenyérért, és este próbáltak fanatikus szeretettel. . ." Ez volt a nagyon szerény kezdet, amelynek további szálait homály fedi. Ami viszont már nyomon követhető: az első világháború után Amerikába kijutott magyar színészek tevékenysége. A tervek célratörőbbek, mint megvalósításuk. Ekkoriban Amerikában három helyen szeretnének magyar színházi életet teremteni: New Yorkban, Chicagóban és Clevelandban. 1922-ben New Yorkban már serényen működik az Amerikai Magyar Színház, amelynek legmarkánsabb színészegyénisége a filmszínészként is híressé vált Lugosi Béla. Nekik már arra is jut erejük, hogy 1922-ben *Az ember tragédiáját* is bemutassák. *(A Tragédia* később, 1924-ben Chicagóban is színre került, más színészekkel, más betanulásban, sőt volt egy további kísérlet Detroitban is, ez azonban nem jutott el a bemutatóig.)

A húszas évek amerikai magyar színházi életének a Magyarországról érkezett vendégművészek adtak rangot. Rátkai Márton után Küry Klára, Király Ernő, Fedák Sári, Kosáry Emmi, Beregi Őszkár, Tőkés Anna és mások változó számú és összetételű társulatokkal bejárták Amerika magyarlakta vidékeit, és ébresztették a kedvet állandó jellegű társulatok létrehozására. Már elérte Amerikát a világválság szele, amikor Endrey Jenő Chicagóban próbál részvénytársasági alapon magyar színházat létrehozni, s mi-kor 1929-ben a beindult gépezet akadozni kezdett, a Chicagói Népszínház át-tette irodáját New Yorkba. Itt aztán a következő év tavaszán Endrey Jenőéket végleg elérte a csőd, és több mint kétévi működés után a társaság megszűnt létezni. Röviddel ezután a fiatal bonviván, Sárossy Szüle Mihály (a későbbi *Egy bolond százat csinál* népszerű szerzője) próbál operettszínházat működtetni New York-ban. A székhely a nagy amerikai metropolis, de a színház működési területe: az egész magyar Amerika. Negyven férőhelyes buszukon konkrétan kidolgozott útitervvel járták végig a magyarok lakta nagyobb városokat. Közben a kontinensen színházak születnek és halnak el gyors tempóban, s New York később is számos átmeneti magyar kezdeményezés színhelye. Néhányan a nevesebb színészek közül több társulat tagjaiként is felbukkannak, s maga Sárossy Szüle Mihály újabb pesti évek után 1946-ban megint Amerikában köt ki, ahol 1947-től újabb társulatot hoz létre. Társulatának tagjai között volt Jávor Pál is.

A második világháborút követő évek menekülőinek tömegében számos jelentékeny színész is akad. Rövid ideig magyar színházi plakátok olvashatók Münchenben, majd egy népesebb társulat Dél-Amerikában: Argentínában, Brazíliában, Venezuelában, Uruguayban, sőt, átmenetileg Chilében vert tanyát. E társulat tevékenységéről tudunk a legkevesebbet, ami részben a színészek egy részének erősen vitatható politikai múltjával magyarázható. Ezek a háborút köve-tő várható felelősségre vonás elől menekültek Dél-Amerikába, ahol a hidegháborús években sikeres magyar színházi vállalkozást működtettek. A társulat vezetője Szeleczky Zita volt, a többi tag is neves profi színész: Páger Antal, Vaszary Piroska, Hajmási Miklós és mások szakmai tudásban nem maradtak el a hazai színészektől, legfeljebb technikai lehetőségeik voltak szűkösebbek. Jelentősebb vállalkozásaik között *a Bánk bán* éppen úgy előfordul, mint *Az ember tragédiája.* Természetesen e viszonylag jól menő színház sem nyújtott színészeinek biztos megélhetést, ezért legtöbben privát foglalkozásból tartották fenn magukat. A társaság az ötvenes években bomlott fel.

Kertészékkel egy időben, a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején lelkes tevékenységet fejtett ki az izraeli magyar operettszínház, amely részben egykori profi színészekből, részben pedig lelkes műkedvelőkből állt. Mostoha körülményekkel kellett megküzdeniük: az állam megtűrte ugyan, de anyagilag nem támogatta őket. Fő műfajuk az operett volt, de műsoraikban a vígjáték, a kabaré s oly-kor a fajsúlyosabb dráma is helyet kapott (például Shaw: *Warrenné mestersége).*

Miért éppen a hatvanas-hetvenes évek jelentik a fellendülés idejét? Ekkoriban még folyamatosan és nagy számban érkeznek emigránsok Erdélyből, ők adják a színészutánpótlást (például: Sugár Jenő, Király László, Üdvary Renáta), és az Erdélyből érkezettekből töltődik fel az operettre mindig fogékony közönség is.

A későbbi években az erdélyi kivándorlók száma megcsappant, minthogy az évtizedek óta zajló kivándorlás következtében elapadt az erdélyi magyar zsidóság is.

A diaszpórában létesített magyar nyelvű színházak bukását sok minden okozhatja: a társulat gyenge szervezettségi foka, anyagi megalapozatlansága, de a személyes intrikák is könnyen juttathatnak csődbe jól induló színházi vállalkozásokat. Amivel viszont idővel minden színházi vállalkozásnak szembe kell néznie: a közönség elöregedése és megritkulása. A hazulról érkezettekben nagy a ragaszkodás az anyanyelv iránt, ragaszkodnak egykori otthoni szokásaikhoz, örömmel karolnak fel minden anyanyelvű szín-házi kezdeményezést. Ezért általában mindig könnyebb egy színházat létesíteni, mint azt zavartalanul fenntartani. Az évek múlásával azonban kint egy új nemzedék nő fel, a második generáció, melynek tagjai már alig értik szüleik gondolatvilágát, és nekik már nincsenek otthoni színházi emlékeik, élményeik sem.

A magyar előadások törzsközönsége_ az idősebb nemzedékből verbuválódik, az ő számuk viszont napról napra fogy. Színészutánpótlás még lenne; a közönség-utánpótlással van a baj.

És milyen a diaszpórában született színházideál? Nosztalgiapárti! Ólyan darabokat akarnak látni elsősorban, amelyeket már otthon is láttak: *a János vitézt, a Csárdáskirálynőt, A kék rókát, A néma leventét, a Szabin nők elrablását* stb. Ezeknek a daraboknak van vonzóerejük; a közönség összetétele kizár bármilyen avantgárd színházi törekvést. A nyolcvanas évek elején például sikertelen színházalapítási kísérlet színhelye lett Amszterdam. Itt jelentették be az úgynevezett „illusztratív színház" létrehozását, frissen érkezett, harmincas éveik elején járó kivándorlókból. Elsősorban olyan mai, kéziratban maradt magyarországi műveket vagy kiadatlan mai magyar novellák dramatizálását akarták bemutatni, amelyek publikálására Magyarországon politikai okokból nem nyílt lehetőség. Ám az újdonság ingere sem hatotta meg a nézőket: az első előadásra alig fél ház gyűlt össze, a második előadásra már nem került sor. A kinti, hollandiai magyarok elutasították a mai darabokat; feltehetően tartósabb sikerre lehetett volna számítani a hagyományos, operettre épülő műsorpolitikával. A fiatalabb nemzedékek, melyek már kint születtek és nevelkedtek, fogékonyak ugyan a modernebb színházi törekvések iránt, de a modernebb szín-

Győry Clotilde
A szomorú vasárnap torontói előadásában

házi produkciókat már azokon a nyelveken akarják hallani, amelyekhez fő élményviláguk tapad; nem szólva arról, hogy az ilyen produkciók feltehetően technikailag is kifogástalanabb körülmények között születnek meg.

A nagy kivándorlási hullámok már lefutottak, mégis időnként újabb vállalkozásokról érkeznek hírek a tengerentúlról. New Yorkban csaknem minden év-ben Petri László operettvállalkozása hal-lat magáról, 1985-ben pedig ugyancsak New York-i székhellyel megalakult a Magyar Színház és Művész Egyesület, amely némi hivatalos támogatást is élvezve (New York állam nyújt nekik anyagi támogatást!) azóta is sikeresen „színen van". A Sepsiszentgyörgyről emigrált korábbi igazgatónő, Dukász Anna mellett Cserey Erzsi, Tóth György, Dékány László a társulat főbb erősségei, Varga László pedig drámaírói minőségben vezeti a társulatot. Megalakulásuk óta oratóriumszerű feldolgozásban bemutatták *Az ember tragédiáját* és *a Bánk bánt* is. S ha már a jelenlegi New York-i kezdeményezéseket vesszük számba, megemlíthetjük a The Threshold Theater Company nevű félprofi, félamatőr angol nyelvű társulatot, amelynek egyik vezetője, Brogyáni Jenő magyar, és magyar tagjai is vannak. Angolul játszanak ugyan, de gyakran tűznek műsorukra magyar darabokat: Sütő András *(Egy lócsiszár virágvasárnapja, Csillag a máglyán, Káin és Ábel),* Karinthy Ferenc *(Bösendorfer),* Páskándi Géza (több darabbal is!), Székely János jelzik a mai magyar dráma jelenlétét a színház műsorán.

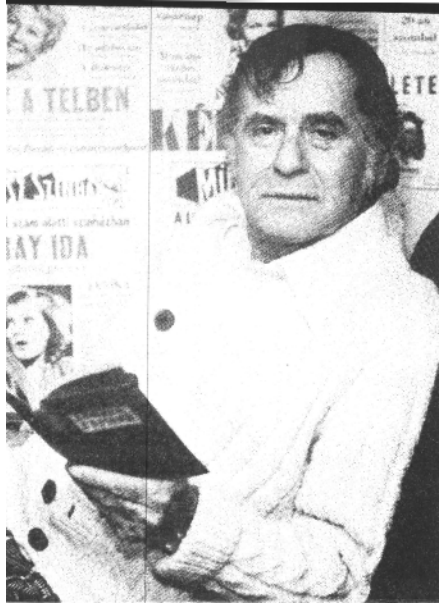
A megújulás és az újrakezdés jelei hallhatók Los Angelesből is. Kertész Sándort rendezőként hívták meg *a Sybill* bemutatójára, míg utóbb arról érkezett hír, hogy a „Thália Stúdió" vállalkozásában Molnár Ferenc *Olympiáját* mutatták be 1988. június 4-én. Két Erdélyből érkezett profi színész, Őss Enikő és Varga Tibor adott új impulzust a kaliforniai magyar színházi kezdeményezéseknek. Csak remél-ni lehet, hogy a nekibuzdulás nem fullad ki, minta korábbiak - hiszen hosszú időn át csak alkalmi előadóestek (például Szörényi Éva estjei, Szeleczky Zita fellépései) biztosították a magyar színházi jelenlétet Hollywood tőszomszédságában.

Mindezek tudatában és más kezdeményezések ismeretében nehezen magyarázható, hogy miért nem sikerült mindeddig magyar színházi életet teremteni két olyan fővárosban, mint Bukarest és Bécs (mindkét városban számottevő a magyarság lélekszáma!). Igaz, az utóbbi helyen Dési Vilmos rendező létrehozott egy nyolcvan személyes befogadó pinceszínházat, amelybe kivitetett néhány magyar produkciót, de a működés folyamatossága és tartóssága pillanatnyilag nem látszik biztosítottnak.

Mi lehet a titka annak, hogy Kertész 1958-as színházalapítása nem jutott az egyéb tiszavirág-életű színházi kezdeményezések sorsára?

Az alapító, amikor hozzáfogott tervéhez, maga sem gondolta, hogy vállalkozása hosszú életű lesz. 1956-ban és 1957-ben jelentős számú magyar érkezett Kanadába, sokan éppen Torontóba. Túlnyomó többségük nem tudott angolul. Viszont sokan ismerték Kertészt még magyarországi korszakából, színészi, rendezői éveiből. Kapacitálták - próbálja meg! Nem kevesen azonban kételkedtek a vállalkozás várható sikerében és főleg tartósságában. Ami nem csoda, hiszen Torontóban magyar színházi tradíció - az alkalmi szerepléseket nem számítva - nem volt. Biztatást jelenthetett, hogy több magyar nyelvű hetilap jelent meg akkoriban (akárcsak most is!).

Kertész Sándort nagy színházi tapasztalata arra intette, hogy nem érdemes, pontosabban egyenesen kockázatos követni a hagyományos színházi modellt. A diaszpóra nem bírja el a folyamatosan, napról napra működő színházat, de a közönség létszáma, szétszórtsága, anyagi lehetőségei (a kivándorlás kezdetén vagyunk!) azt sem engedélyezik, hogy olyan színházat működtessen, amelynek hagyományos apparátusa van, jelentős adminisztrációs tehertételekkel. Az állami szín-házak kötelékében eltöltött évei is arra intették, hogy a működéssel, fenntartással kapcsolatos költségeket a minimális szinten kell tartani. Így is jelentős összegeket emészt fel a terembér költsége, a propaganda, a színészek alkalmi gázsija stb. Tehát fokozatosan kialakult az évi



A torontói Művész Színház alapítója és **rendezője: Kertész Sándor**

három-négy bemutató rendje. Az első években néhány sikeres produkciót *(Csárdáskirálynő, Szabin nők elrablása, János vitéz* stb.) háromszor-négyszer is felújítottak, olyan nagy volt iránt az érdeklődés. A hatvanas évektől kezdve megnyílt a lehetőség ismertebb magyarországi színészek meghívására. Latabár Kálmán, Mezcy Mária, Bilicsi Tivadar, Tolnay Klári, Bárdy György, Feleki Kamill, Petress Zsuzsa, Turay Ida, Kazal László, Kabos László és mások vendégszereplése a kintiek minden rétegében érdeklődést keltett. Ugyanakkor rendszerint e vendégszerepléseket menedzserek révén úgy szervezték meg, hogy a színészek többsége Torontó után felépett New Yorkban, Los Angelesben, olykor még Montrealban is. A hetvenes években azonban e vendégszereplések megszűntek, mert e vállalkozásban Kertész egyedül maradt, s a kiutaztatás költségeit egymagában nem tudta vállalni. A torontói magyar színházi tradíció megteremtését ugyanakkor az is elősegítette, hogy Kertész előszeretettel hívott meg vendégszerepelni olyan magyar művészeket, akik Nyugaton éltek; Bársony Rózsi, Szörényi Éva, Karády Katalin, Kelen Tibor, Réthy szter, Barabás Sári, Cserey Erzsi, Bogáthy Mihály, Hegedűs Györgyi kedvelt vendégek voltak Torontóban.

Kertész kezdeményezése szerencsés csillagzat alatt született, már csak azért is, mert a vezető egy személyben volt direktor, színész, rendező, színházi titkár, dramaturg - tehát szinte mindenes. A próbák folyamán született elképzeléseit a „családi színpadon" is le tudta mér-ni: felesége magyarországi éveiben a Nemzeti Színházban dolgozott, s a sokéves tapasztalat most kamatozott. Segítette férjét a szervezésben, a díszletezés megoldásában, a kosztümök kiválogatásában stb. Az évek folyamán a nézők adatait pontosan tükröző adattárat fektettek fel, amely segítette a bérletesek széles tábo-

rának kialakítását. Név szerint ismerték bérlőiket, s pontosan tudták, kinek hol van a hagyományos helye. Bérletrendszerük annyira bevált, hogy a kölcsönös bizalomra épített kapcsolat alapján a bérlő akkor is elküldte csekkjét, ha valamilyen közbejött ok miatt nem nézhette meg az előadást. s a bérlők nemcsak Torontóból jöttek, hanem a környékről is, sokszor száz-százhúsz kilométeres távolságból, ami persze további kötelezettségeket rótt a társulatra. Ragaszkodtak a kitűzött előadások pontos megtartásához. Harminc év alatt mindössze két ízben maradt el kitűzött premier.

Igaz, a közönség elöregedése Torontóban is reális veszély, egyre kevesebben vannak már azok, akikből az első években a közönség kikerült, mint ahogy a színészek is változtak az évek folyamán, részben elköltözés vagy visszavonulás következtében. De mindig akadt utánpótlás is, néha feltűnt egy-egy szép hang (mint tíz évvel ezelőtt a Győry Klotildé) vagy egy-egy kiemelkedő tehetség (mint Szécsi Kató), aki bármelyik hazai színpadon is megállná a helyét. A diaszpóra sokféle emberből tevődik össze. Sokféle érzékenységre kell tekintettel lenni. A harmincéves fennállás magyarázata lehet az is, hogy ebben a sérülékeny, törékeny világban Kertész apolitikus színházat művelt, s főleg olyan darabokat vitt színpadra, amelyek a nézőket az óhazára emlékeztették, s ilyenformán az összetartást szolgálták, nem a széthúzást. E törekvésben Kertész támaszkodhatott a különböző felekezetek megértő támogatására is.

A kanadai állam részéről is megértő támogatásban részesültek. Az évente sorra kerülő nemzetiségi színházi fesztiválokon Kertész Sándor és társulata a díjak, kitüntetések sokaságát vitte el, s amikor elérkezett a harminc esztendő záróakkordja, a társulatot és vezetőjét maga Őntario állam miniszterelnöke köszöntötte, elismerve és méltányolva, hogy a társulat egyaránt sikerrel szolgálta a magyar és a kanadai kultúrát.

Ritkán akad olyan sokoldalú művész, mint Kertész Sándor. De ha akadna, úgy a Kertész-féle színházi modell járható útnak bizonyulhat a jövőben is.

Kertész visszavonult ugyan, de már akadnak követői Torontóban. Új magyar színház alakult, amely mögött ott van már *A néma levente és a Bubus* bemutatója - előtte pedig a *Csárdáskirálynő*.

És persze mögötte is, előtte is a Kertész-jelenség gazdag tanulsága.

JURIJ LJUBIMOV

A szent tűz

Jurij Ljubimov élete mélypontján, szemmel látható rosszkedvében írta le vagy (ami valószínűbb) mondta magnóra a párizsi Fayard kiadónál megjelent visszaemlékezéseit, abban az 1984-es esztendőben, mikor napokkal a hazatérését sürgető és zavartalan működését garantáló félhivatalos üzenet után Jurij Andropov váratlanul meghalt, s a csernyenkói restauráció néhány hónapon belül az épp külföldön dolgozó művészt megfosztotta először igazgatói posztjától, majd párttagságától, végül pedig szovjet állam-polgárságától. Ebben a helyzetben könnyen érthető, hogy Ljubimov elsősorban sérelmeit, csalódásait, húszéves színigazgatói működése valamennyi hányattatását akarta kiadni magából; a régi sláger analógiájára szinte csak a rosszra emlékezett.

Ez a körülmény magyarázza a műnek mind erényeit, mind gyengeségeit. Az erény természetesen a nyíltság, a szókimondás, a sztálini hagyományokat tovább ápoló szovjet kulturális bürokrácia szenvedélyes leleplezése, méghozzá igazán autentikus forrásból. Nem mintha Ljubimov amúgy általánosságban fal rengetően új dolgokat mondana ahhoz képest, amit a könyv megjelenése óta eltelt három évben számos más szovjet polgár, művész, politikus vagy átlagember tolláról olvashattunk; a jelenségek azonosak, az újszerűség a részletekben van, de még inkább abban, hogy mindezt Ljubimov mondja el, akinek indulatát egy kiemelkedő alkotó élményei és kínlódásai hitelesítik. A Taganka Színház 1964 áprilisában, még a hruscsovi korszakban, de már annak végső hónapjaiban született; húsz évéből tizennyolc Brezsnyev országlásával esett egybe, hogy aztán Andropov rövid és a Taganka szempontjából is ígéretes korszaka után Csernyenko megválasztásával egyidejűleg Ljubimov és a Taganka életközössége brutálisan megszakadjon. Sajátos történelmi háttér, különös színházi és alkotói sors; így hát feltétlen érdeklődéssel olvashatjuk mind-azt, amit Ljubimov a színházalapításról, minden egyes produkció sokléépcsős és hónapokon át tartó engedélyezési folyamatáról, a kiszámíthatatlanul lesújtó betiltásokról, az állandó gyanakvás és obstrukció s egyszersmind a Taganka művészi rangjával való hivatalos kérkedés bizarr kettősségéről elmond.

A hátrány viszont kettős. Egyfelől 1984-ben Ljubimov szenvedélyes, impulzív természete okán sokszorosan is sötét szemüveggel nézte múltját, s így a könyv lapjai nem rögzítik azokat a boldogító művészi pillanatokat, melyeket a Taganka vezetői és művészei a számtalan akadály közespette és ellenére is megéltek (s melyekről végeredményben maguk az előadások is ékesszólóan tanúskodtak). S ami ebből is következik, de úgy lehet, abból is, hogy Ljubimov inkább gyakorlati alkotó, semmint teoretikus: meglehetős szűkszavúan tárja fel ars poeticáját, munkamódszerét, egész rendezői művészetét. Ott és akkor nagyobb szenvedélyt gerjesztett benne az, amit elutasít - elsősorban az úgynevezett szocialista realista kortársi drámairodalmat és a Sztanyiszlavszkij kicsavart abszolutizálásán nyugvó naturalista játékmódot -, mint az, ami fontos számára. Hadd említsek itt egy apró, de bennünket érzékenyen érintő méltánytalanságot: lengyelországi, bulgáriai és magyarországi vendégjátékai kapcsán azt írja, hogy a helyi kritikák manipuláltak, távirányítottak voltak, s láthatóan otthoni „fekete dossziéjának" hizlalását szolgálták. Ez, amennyire a honi sajtóvisszhangra emlékszem, meglehetősen pontatlan általánosítás, de persze bízvást túltehetjük rajta magunkat: Ljubimovot sokkal több és nagyobb horderejű igazságtalanság sújtotta, mint amilyet ő - nyilván ezek következtében - amúgy mellesleg a magyar színikritikusokra mér. (Az olyasmit pedig, hogy az amúgy precízen dokumentált kötet Vigsinkhazat és Solneket [Szolnok] ír, az előbbit pedig a *Koldus*-opera-rendezés helyszínének teszi meg, sajnos már megszokhattuk.)

Ljubimov egy helyütt azt írja: csak akkor hajlandó majd visszamenni a Szovjetunióba, ha a Dzserzsinszkij tér Szaharov nevét viseli, könyve végén pedig arról álmodozik, hogy külföldön egy második Tagankát alapít. Mint tudjuk, azóta mindkét kijelentést megcáfolta az idő; Jurij Petrovics nem alapított második Tagankát, ezzel szemben hazalátogatott, hol-ott ugye a Dzserzsinszkij tér még mindig... Csak hát azóta történt egy s más a Szovjetunióban, amit az emberiség s benne Ljubimov 1984-ben még nem láthatott előre; és ezért reméljük, hogy Ljubimov és a szovjet színház viszonyában lesznek még pozitív fejlemények. Addig is ízelítőnek közzéteszünk a könyvből néhány olyan részletet, amelynek elevensége, szenvedélye, iróniája vagy gyengédsége felidézheti az olvasóban a Ljubimovval és művészetével való hazai találkozások nagy pillanatait.

Brecht, a fa és a hangya

Negyvenéves elmúltam, s már húsz éve ágáltam délceg bohócként a színpadon. Ekkor Ruben Szimonov felajánlotta, hogy a Vahtangov Színházhoz csatolt Scsukin Intézetben indítsak el egy színészosztályt. Örömmel mondtam igent; végre lehetőségem nyílt rá, hogy a gyakorlatban is kipróbáljam néhány elképzelésemet erről a furcsa mesterségről.

(...)

„Botrány nélkül nem színház a színház" - mondogatta Nyikolaj Erdman. Igaza volt, nem is tudtam, mennyire.

Rendezői pályám botránnyal kezdődött. A színhely a Scsukin Intézet volt, ahol színészi mesterséget oktattam. Viharos bemutató, betiltás, fenyegetések, moralizáló szemrehányások: íme, megcsendült az alaphang. Húsz éven át más sem jutott osztályrészemül, mint variációk e csikorgóan disszonáns témára. Rossz partitúra, melyet akaratom ellenére oly hosszú időn át kellett mterpretáinom.

Az Intézetben a képzési idő négy év volt. Én 1958-ban kerültem oda, s igen egyszerű vágy fűtött: meg akartam kímélni ifjú növendékeimet azoktól a kellemetlenségektől, melyekből nekem is kijutott. Legtöbbjüknek, tanulmányaik végeztével nagy sebtében egy állandó társulathoz kell szerződnie, Moszkvába vagy egy távoli vidékre, felkészülési idő vagy akklimatizálódási lehetőség nélkül, s én szerettem volna megkönnyíteni számukra e nehéz átmenetet.

Legjobb megoldásnak az tűnt, ha diploma-előadásukat már egy évvel korábban kidolgozzák, s így a képzés negyedik évében már rendszeresen játszhatnának közönség előtt, normális színházi körülmények között.

Választásom Brecht *A szecsuani jó ember című* művére esett. A mesteri dialógusépítés, a fizikai kifejezés és az ének fölényes birtoklása és a közönséggel való közvetlen kapcsolat révén Brecht eszményi anyag volt egy ilyen első előadáshoz. Moszkvában egyébként Brechtet ritkán játszották, és gyakorlatilag ismeretlen volt. Ahhoz, hogy az előadást a harmadik év végén bemutassuk, igazgatósági engedélyre volt szükség. Kezdetben csak azt engedték meg, hogy egy negyvenperces részletet dolgozzunk ki; ezt fél éven át próbáltuk, és sikerrel adtuk elő. Ljabb fél év múlva kész volt az egész előadás. A díszlet a lehető legsommásabb: két tantermi asztal, jobboldalt Bertolt Brecht óriási portréja, melyet Borisz Blank festőtől rendeltem, továbbá néhány általam és növendékeim által fabrikált kellék.

Az előadás estéjén több mint négyszázan tülekedtek a terem bejárata előtt. Vegyes összetételű közönség volt; főleg színházi habitüékből állt, de besurrant több külföldi diplomata is, akik autóikkal elállták a szomszédos utcákat. Mi persze nem csináltunk reklámot, de a hír elterjedt: a Scsukin Intézetben valami szokatlan dolog készül, ezt nem szabad elszalasztani.

A hírek körforgása tipikusan moszkvai jelenség; senki nem tudja megmagyarázni, de az információk hihetetlen gyorsasággal terjednek. Legyen szó költői estről vagy színielőadásról: ha a közönség megérzi, hogy igazán színvonalas eseményen vehet részt, özönleni kezd. Az egyik magyarázat minden bizonnyal a betiltás örökös fenyegetése. A másik ok prózaibb: ebben a fővárosban, ahol semmi nem történik, minden lakos szenved az unalomtól, akár diplomata, akár nem.

Az előadás természetesen késve kezdődött; a nézőtér hangulatát már felfűtötte a várakozás *és az* Intézet kis színházterme előtti tolongás. A nézők fele állt, a diplomaták párnákon ültek, és az Intézet igazgatója kétségbeesve kiabált: „Ez képtelenség! Az előadást nem lehet megtartani, áthágták a biztonsági rendszabályokat!"

Kezdetben nagyjából jól ment minden, csakhogy a nézők ígen hamar reagálni kezdtek a színészek közvetlen megszólításaira. Mihelyt elhangzottak az első, igen alaposan kigyakorolt songok, a nézőtér ellenőrizhetetlenné vált; a nézők félbeszakították az előadást. és követelték egyes részek megismétlését. Én magam a világítással küszködtem, és majd kiadtam a tüdőmet: „Könyörgök, engedjék, hogy folytassuk. . .! Be fogják tiltani az előadást... Elvesztették a józan eszüket'? Hát nem tudják, hol élnek'?"

Másnap levél tudatta, hogy további előadásokra nem kerülhet sor. Tudományosan kioktattak, miszerint Bertolt Brecht racionalizmusa nem illik az orosz színház mélységesen érzelmi karakteréhez. Azt is szememre hányták - és ezt a rögeszmésen hajtogatott szempontot nem akkor hallottam utoljára -. hogy szándékosan befeketítem a figurákat, és a dolgozó emberek világát züllött és kétségbeesett lumpenproletárokká alacsonyítom. Ami a reményt illeti, Brecht sokkal jobban megvédi magát, mint én a nevében tehetném. A szereplőkről szólva pedig ne feledjük, hogy hőseiül, Sen Te és Jang Szun személyében, egy prostituáltat és egy munkanélküli repülőt választott.

Ezen az estén ott ült a nézőtéren Konsztantyin Szimonov, költő, regény- és drámaíró, széles látókörű kritikus, „a szovjet irodalom egyik tábornoka". Adott esetben ez javamra vált.

Röviddel A *szecsuáni jó ember* előadása után az Intézet felelős vezetői maguk elé idéztek, és a városi pártbizottság képviselőinek jelenlétében vallatóra fogtak. Ez is „premier" volt számomra: a továbbiakban egész sereg hasonló, véget nem érő gyűlést kellett kiállnom, melyekről mindig szörnyű levertséggel távoztam.

A szemrehányások már egy ideje zúdultak rám, amikor telefonhoz kért egy barátom, és közölte, hogy Konsztantyin Szimonov most adott le egy rendkívül dicsérő hangú kritikát a Pravda szerkesztőségének; már forognak is a rotációs gépek, a cikk nemsokára megjelenik. „Húzd el a gyűlést, ameddig csak lehet!" - ajánlotta.

Később megtudtam, hogy az Intézet igazgatója viszont a szerkesztőséget hívta fel, kérve, hogy álljanak el a cikk közlésétől.

No de pillanatnyilag az időhúzás volt a feladatom. Válaszoltam minden kérdésre, a legfurcsább eszmefuttatásokba bocsátkoztam, melyeknek semmi közük nem volta témához. Az ülés az abszurditás csúcsaira hágott, mikor végre meghozták a nevezetes cikket. „Tessék, ez a vélemény némiképp eltér az önkétől" - mondtam beszélgetőtársaimnak, akik rávetették magukat az újságra, kitépték egymás kezéből, majd végül fennhangon olvasták. „... betört a friss levegő... kiemelkedő színinövendékek... kész, érett társulat, mely máris képes önállóan színházat teremteni..."

A konfliktus aztán úgy oldódott meg, hogy engem kineveztek a Taganka Szín-- ház élére. De azért a kellemetlenségek nem értek veget: mindenáron azt akarták, hogy változtassak az előadáson, mivelhogy az sérti az intézet presztízsét. Az igazgató' közvetlenül növendékeimhez fordult, akik nem hederítettek rá, majd végül irodájába citált, hogy felhívja figyelmem néhány, a rendezést és a díszletet érintő nélkülözhetetlen korrekcióra..

Díszletelemeink között volt egy kartonpapírból kivágott és nyers fekete ceruzavonásokkal felvázolt fa. Messze elkanyarodtunk a realizmustól, mely kollégáimnak és igazgatónknak oly kedves volt. „Figyelmeztetem - szólt -, hogy ha ez a fa nem hasonlít jobban egy fához, az előadás elmarad." „helyes - feleltem --, de hogyan oldható ez meg egy kartonpapírhól készült fával'?" „Fessék ki!" „Akkor néhány hangya is mászkálhat rajta'?" -- kérdeztem. Beszélgetőtársam nyersen közölte, hogy hagyjam békén, s így e jelentékeny művészi vita máig sem oldódott meg.

(...)

Végül *A szecsuáni jó ember* keltette hullámverés elült. Behívattak, hogy a jövőről beszéljünk.

1964-ben két moszkvai színház működött tényleges művészeti vezetés nélkül:

a Lenini Komszomol Színház és a Taganka téren álló Dráma és Komédia Színház. Nekem a második igazgatói székét ajánlották fel, míg az elsőt Anatolij Efroszra bízták, akinek útja ekkor keresztezte első ízben az enyémet.

Hangsúlyozták, milyen „végtelen megtiszteltetést" jelent számomra ez a kinevezés. Ami engem illet, az új megbízatást egyáltalán nem éreztem érdemeimet meghaladónak s főként korántsem oly dicsőségesnek és kivételesnek, mint feltüntették. Volt bizonyos elképzelésem a szakmámról - legalábbis én így gondoltam. Negyvenöt éves koromra - az általánosan elfogadott kritériumok szerint - pályám nagyobb része már mögöttem állt. Mégis a legkomolyabb képpel tették fel a kérdést: „Elég érettnek érzi magát a színigazgatáshoz? Valóban rászolgál a dolgozók bizalmára?"

Bevesszük a Tagankát

A Dráma és Komédia Színháznak Moszkva-szerte iszonyatos híre volt: rossz színészek, üres házak, tehetségtelen vezetés, szervilis műsorpolitika - s mindez egy hatalmas deficitben csapódott le, melyet az épülettel és siralmas imageával együtt megöröklötünk. Így aztán a kulturális minisztérium képviselői, akik ez egyszer elszánták magukat valamiféle reformra, mindent elkövettek, hogy rá-beszéljenek az igazgatásra.

Mielőtt a posztot elfogadtam volna, bizonyos feltételeket szabtam. Egy tizenhárom pontos levélben, amely valóságos forradalmat jelentett a Dráma és Komédia Színház történetében, követeltem a régi műsor teljes elhagyását, azt, hogy Scsukin intézetbeli növendékeim bekerüljenek az új társulatba, a régi társulat tagjait pedig más színházakhoz helyezzék, s végül ragaszkodtam hozzá, hogy első évadunkat *A szecsuáni jó* emberrel nyissuk meg.

Ez a levél felháborodásra késztette tárgyalópartnereimet: kineveznek igazgatóvá, s én még finnyáskodom, megvetem az osztályrészemül jutó dicsőséget, és semmibe veszem az új pozíciómmal járó előnyöket, melyek, mint kifejtették, majdnem oly jelentősek, mint egy központi bizottsági tagéi. Tálcán kínálják a lehetőséget, hogy belépjek a nomenklatúra védett világába, és én ezt elszalasztanám?

Mint színész, nagyon rendesen megéltem - sokkal jobban, mint az elkövetkező húsz évben a Taganka élén. Volt jó néhány elég érdekes színházi és filmes szerepajánlatom. Semmi okom nem volt rá, hogy behunyt szemmel vállaljam az új feladatot.

Hosszan tárgyaltunk. Végül legtöbb feltételemet elfogadták, bár tanítványaim közül csak tizet vihettem magammal. De ez is elég volt hozzá, hogy próbálni kezdjünk, és nemsokára, 1964. április 23-án megnyithassuk színházunkat.

A Dráma és Komédia Színház a főváros keleti részén, a Taganka téren áll, egy peremkerületben, Moszkva egyik legrégibb munkáskörnyékén, melyet jól ismertem, mert itt végeztem villamosmérnöki tanulmányaimat. A nagy, ovális tér ma is az egyik legszebb Moszkvában, s a színházzal szemben egy elragadó kis templom áll.

Maga a színház egy hajdani börtön helyén épült. Öreg, régóta összeomlással fenyegető épület volt, amely több ízben is épp hogy elkerülte a lebontást. Ám attól a naptól kezdve, hogy falán emlék-táblát helyeztek el annak tiszteletére, hogy a forradalom idején egy ízben Lenin itt mondott beszédet, nem esett többé szó a roskatag, de történelmünk nagy napjairól tanúskodó épület lebontásáról.

A Taganka szó oroszul egyszerű szabadtéri tűzrakást jelent; úgy képzelem, hajdan ilyen tűzrakások körül melegedtek a téren árusító kereskedők. Én erre a névre akartam átkeresztelni a siváran hangzó Dráma és Komédia Színházat. „Taganka Színház": micsoda gyönyörű színházi szimbólum ez a fényt és meleget árasztó láng! A közönség egyébként magától is rájött erre, és a megszokás már rég szentesítette az elnevezést.

Sajnos a hivatal hallani sem akart erről. Ők csak az ünnepélyes Dráma és Komédia Színházat voltak hajlandók elismerni. Újabb kísérletképpen a Mejerhold Színház nevet javasoltam. Ezt is elutasították. Szaltikov-Scsedrin és Szuhovo-Kobilin neve sem aratott több sikert. Ez a vita esztendőkön át folyt. Gyakran, mikor kioktatásra rendeltek, ilyesmiket mondogattak: „A Dráma és Komédia Színház igazgatója nem csinálja ezt, elhanyagolja amazt; mit tud erre válaszolni?" Ilyenkor mindig azt feleltem: „Sajnálom, ilyen színházat nem ismerek, így igazgatója nevében sem nyilatkozhatom. Ami engem illet, én a Taganka Színházat vezetem." A siker szárnyán végül a Taganka név is kivívta a hatósági elismerést, legalábbis szóban; a hivatalos dokumentumok mindvégig a régi fej-lécet viselték.

A szecsuáni jó ember 1964 tavaszán estéről estére telt házakat vonzott. Mivel semmiféle állami támogatást nem élveztünk, költségeink fedezését kizárólag a bevételtől remélhettük. A jóleső siker tehát mindenekelőtt gazdasági parancs volt. De ha a plakátokon csak egy előadás szerepel, ezzel nem számíthattunk nagy jövőre. Nagyon gyorsan kellett találnunk valami mást is.

A szerzői színházért

(...)
Az első Taganka-produkciók megválasztása egyenesen következett egy megállapításból és egy elutasításból. Modern drámairodalmunk, nézetem szerint, távolról sem állja a versenyt költészetünkkel vagy prózánkkal; s nem óhajtottam olyan mai darabokat előadni, melyek szerzői csak középszerűségükkel és a színpadismeret teljes hiányával tűntek ki.

(...)

Igy hát ha modern műsort akartunk összeállítani, máshová kellett fordulnunk ihletésért. Ha ma áttekintem a fennállásunk két évtizede alatt színre került műveket, úgy érzem, ezek lényegében három kategóriába sorolhatók.

Az elsőbe tartoznak a klasszikus vagy kortársi krónikák, illetve regények adaptációi, a *Tíz nap, amely megrengette a világottól* a nagy Dosztojevszkij-regényekig, melyeken az utóbbi években dolgoztam. Igy mutattuk be Gorkij: *Az anya,* Csernyisevszkij: *Mi a teendő?,* Vasziljev: *Csendesek a hajnalok,* Abramov: *Falovak,* Bulgakov: *A Mester és Margarita* című műveit. Halva született Mozsajev-adaptációnk *(Fjodor Kuzkin élete)* és Trifonov regényeinek színpadi változatai az irodalmi alapanyag hasonló kezelését tükrözik.

Második orientációs pontunk a költészet birodalmának feltárása volt; így jutottunk el először Voznyeszenszkij, majd Majakovszkij, Jeszenyin, Jevtusenko, Puskin világához.

Végül bemutattuk Moliére, Shakespeare, Puskin, Csehov és Brecht egyes műveit, hogy megpróbáljunk megmérkőzni a drámairodalom remekeivel.

Ami a modern külföldi drámairodalom jelentékeny alkotásait illeti, akárcsak a többiek, mi sem vihettük színre őket. A cenzúra sorompóin nem jutott át se Ionesco, se Beckett; felső utasításra kellett abbahagynunk A *rinocérosz* és a *Godot-ra várva* próbáit. Úgyancsak le kellett mondanom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című műveről, valamint Camus Caligulájáról, melynek címszerepét Viszockijnak szántam.

Gyakran kérdezték, milyen mércék alapján választok darabot. Nos, mindig olyan szövegeket kerestem, melyek stimulálják a nézőket, kulcsot kínálnak nekik koruk és saját életük jobb megértéséhez. A színház nem várhatja egy fiók mélyén a posztumusz siker dicsőséges

pecsétjét; a jelenben kell élnie, együtt közönségével. Való igaz: mindig csak azt rendeztem meg, ami érdekelt - kaptam is miatta elég szemrehányást. Azt nem tudhattam előre, sikert arat-e majd, amit csinálok, de mindenekelőtt intuíciómat követtem, anélkül hogy közönségem ízlésének próbálnék hízelegni. Ha aztán kiderült, hogy engem is ugyanaz foglalkoztat, minta nézőket, akkor így, *a posteriori* tudtam meg, hogy helyesen választottam.

A műsortervezés és a munkamódszer ilyetén egyszemélyi felelőssége, jól tudom, kiterjeszti a rendező hagyományos szerepét. Ezt a folyamatot részben szándékom ellenére segítettem elő. Shakespeare, Brecht vagy Moliére olyan stílust, olyan esztétikát kínál, amely mai drámáinkból teljességgel hiányzik. Szerző híján pedig a rendezőnek kettő helyett kell dolgoznia, magára vállalva a színjáték megkomponálását és tagolását is.

De van egy elvi ok is, amely nemcsak feljogosítja a rendezőt a drámai szövegbe való aktív beavatkozásra, de meg is követeli ezt tőle. Minden színpadi mű anyagában ott hordozza a megírás és az előadás között eltelt évek nyomait. Egy olyan klasszikust, mint Shakespeare *Hamletjét* már csak a legkülönfélébb elemzések és értelmezések kőzetébe ágyazva kaphatunk kézbe - a maga autentikus mivoltában, eredeti tisztaságában soha már meg nem ragadhatjuk. A rendező nem hagyhatja figyelmen kívül az időnek ezt a korrodáló hatását, s a fordítóhoz hasonlóan neki is az a kötelessége, hogy húzzon, hangsúlyokat módosítson, korrigáljon, ott hagyja keze nyomát a mű szövetén. A rendezés mindig értelmezés.

Életritmusunkkal együtt megváltozott az a mód is, ahogyan a színházat befogadjuk. Az információáramlás szaggatottsága és felgyorsult menete élesítette fogékonyságunkat, és érzéketlenné tett bizonyos hagyományos formák: az expozíciós jelenetek, hősi monológok, véget nem érő pár-beszédek teatralitásával szemben. Meg kell változnia a színpadi időnek is. Új formákat kell találni, még akkor is, ha a régiektől nem oly könnyű megválni.

Megpróbáltam a színház fejlődését egy igen markáns irányba terelni. Chaplin, Bergman, Kurosava, Fellini, Truffaut vagy Bunuel a maguk kivételes géniuszával mind külön világot teremtettek a filmszalagon. Hasonlóképpen törekedtem én is minden munkámban egy autentikus szerzői színház megteremtésére. Az ő filmjeik megmaradnak; az én rendezéseim tiszavirág-életűek. Mégis remélem, hogy valami nyomot ők is hagyni fognak.

Jevgenyij Svarc, Mihail Bulgakov, Nyikolaj Erdman mind távol tartották magukat a Sztálin és Brezsnyev előtt hódoló íróktól. Nyikolaj Robertovics Erdman, akinek alakját most fel szeretném idézni, egyik legközelebbi barátom és a szovjet színház tragikus alakja volt. Ő volt az a drámaíró, akit annyira vártunk. Ám igen hamar megértette, hogy darabjai nem fognak színre kerülni, és senkinek sincs szüksége rájuk. Akár Bulgakov, Erdman se volt hajlandó megtagadni önmagát és bekapcsolódni a vezetőink dicshimnuszát zengő kórusba. Inkább lóversenyzésre adta a fejét, sőt, azt hiszem, annak ellenére, hogy mindig vesztett, ez volt egyetlen öröme.

Emlékszem egy beszélgetésünkre röviddel halála előtt. Több ízben is megkíséreltem visszatéríteni a színházhoz; ő maga mondogatta, hogy próbáinkon valósággal második életre kel. De betiltás betiltást követett, folyton át kellett dolgozni a szövegeket, húzásokat, átírásokat követeltek, és Erdman végül úgy döntött, hogy ez az egész nem érdekli többé. „Tudom, hogy igazad van, amikor folytatásra biztatsz. Csakhogy, tudod - mondta nekem azon a napon -, én kiszálltam a játszmából. Ha mindenki játszik is tovább, nekem elegem volt."

Néhány évvel korábban ugyanilyen keserűséget, ugyanilyen rezignált szomorúságot tapasztaltam Ilja Ehrenburgnál is. Olvastam a verseit meg *az Emberek, évek, életem* című emlékiratait, és arra kértem, engedje meg, hogy egyes szövegeit felhasználjam *Élők és holtak* című költői összeállításomban. „Azt hiszed, hagyják, hogy megcsináld ezt az előadást? - kérdezte. - Meglátod, a végén téged is megtörnek majd. . . De hát tessék, itt vannak a verseim, vidd csak őket." A produkciót az első néhány előadás után betiltották. Ehrenburg sejtése lényegében beigazolódott.

De térjünk vissza Erdmanra! Á háború előtt ismertem meg, és egykettőre elbűvölt ez a csupa szellem és finomság ember, sziporkázó versek és forgatókönyvek szerzője. Színművei valósággal szik, ráztak a humortól; mindent észrevett. Ő maga keveset beszélt, csak akkor szólalt meg, ha valami pontos aforizmával vagy bon mot-val léphetett fel - szakasztott úgy, mint a darabjaiban.

A háború alatt mindketten az NKVD művészeti együttesének tagjai voltunk. Egyszer valaki felajánlott neki egy jókora bőrkabátot, amilyet a politikai rendőrség tagjai viseltek. Erdman belebújt, majd fagyosan kijelentette: „Úgy látom, valaki értem jött. . ." Maga se tudta, milyen igazat mond, mert nemsokára letartóztatták, és börtönbe vetették.

Egy napon Sztálin megkérdezte Kacsalovtól, a nagy színésztől, kik szerinte Moszkvában a legérdekesebb színházi emberek. Kacsalov azt hitte, jót tesz vele, ha Erdman nevét is megemlíti, és elhatározta, hogy előadja Erdman egyik kis állatmeséjét (köztudott volt, hogy Sztálin kedveli az ilyen történeteket). „Holló koma a faágon csőrében egy sajtot tart. . . - Sajtot? De hát kitől kapta? - Istentől. - Hiszen Isten nem létezik! - Na látja: sajt sem."

A mese nem aratott sikert. Sztálin elrendelte Erdman letartóztatását. Kacsalov térden állva könyörgött érte, de hiába.

Nyikolaj Erdman sorsa tele volt különös fordulatokkal. Még nem volt huszonöt éves, mikor maga Mejerhold vitte szín-re első darabját, óriási sikerrel. E korai dicsőség hozta meg számára Majakovszkij és Sosztakovics barátságát is. Néhány évvel később *Az öngyilkost* Moszkva két legjelentősebb színháza is próbálta, Mejerhold, illetve Sztanyiszlavszkij rendezésében. A bemutatóra soha nem került sor. A Művész Színházba a teljes cenzúrabizottság kivonult; fogadásukra nagy büfét állítottak. Kaganovics megvádolta Erdmant, hogy szovjetellenes darabot írt. Erdman nem vesztette el lélekjelen-létét. Egyre-másra hajtogatta mindenki-nek: „Ez életem legnagyszerűbb estélye… Micsoda fogadás! Ennyi enni- és innivaló együtt..."

Képtelen volt meghunyászkodni a hatalmasok előtt. Egy napon Sztálin Gorkij dácsájába készült. Kijelőlt kísérői között volt Valentyin Katajev is, Erdman jó barátja, aki előzőleg megpróbálta Erdmant is odacsalni: Gorkij boldog lenne, ha látná, biztatta, és különben is, a dolog hasznára válhatnék. Erdman kimentette magát: már régóta tervezi, hogy aznap lóversenyre megy. Azt hitték, viccel. Ám a látogatás napján Erdman valóban eltűnt; inkább elveszített még egy kalap pénzt.

Sztálin halála után a dolgok mintha némileg jobbra fordultak volna; Garin néhány estére felújította *A megbízólevelet.* Aztán minden visszazökkent a régi kerékvágásba. Jeszenyin Pugacsovjához Erdman írta a közjátékokat, remekül parodizálva bennük II. Katalin cárnő rossz színdarabjait; írását azonnali betiltás sújtotta. Erdman végképp elcsüggedt és visszavonult, előadásom pedig befejezetlen maradt, egészen más, mint amit elképzeltem.

Még kevesebb szerencsém volt *Az öngyilkossal.* 1964-ben és 1981-ben is elkezdtem próbálni; a próbákat mindkétszer leállították. Úgy látszott, Erdman mellől nem tágít a balsors. Ebben az erősen gogoli ihletésű tragikomédiában Szemjon Podszekalnyikovtól, a főszereplőtől mindenki azt követeli, lője főbe magát,,

hogy ki-ki hasznot húzzon e gesztusból. Szemjon nemet mond. Igazán boldogan tenne szívességet környezetének, de hát hiába, ő nem akar mást, mint élni és dolgozni. Nyikolaj Erdman se kívánt sokkal többet: emberhez méltó életet és azt, hogy békén hagyják.

A Tűzrakás körül

(...)

Színházunk minőségét közönségünk minősége határozta meg. Hányszor fordult elő, hogy mikor előadásainkat az utolsó percben betiltották, nézőink megtartották a jegyet, és nem kérték vissza a pénzt. Vlagyimir Viszockij halála napján minden egyes néző megőrizte az aznap esti Hamlet-előadásra szóló jegyét. Sokkal több volt ez puszta nagylelkű gesztusnál: így fejezték ki támogatásukat és bátorításukat azok, akik a siker napjaiban osztoztak lelkesedésünkben és válságos helyzetekben is kitartottak mellettünk. Nevettek Filatov szatirikus tréfáin, meghallgatták Szmehov verseit, és egyik előadásról a másikra örömmel látták viszont Alla Gyemidova, Zinajda Szlavina, Zolotuhin, Medvegyev vagy Gubenko arcát - hogy csak néhányat említsek a Taganka színészei közül.

Húsz év alatt egyetlen estén sem okozott gondot a jegyek eladása. Ha a plakátokon meghirdettük a következő bemutatót, egy nap sem telt bele, és a jegyek az egész szériára elkeltek. A színház előtt minden este hosszú sor állt abban a reményben, hogy az utolsó pillanatban még elcsípnek egy jegyet. Számtalan anekdota ecseteli a Taganka jegyeinek kelendőségét. Jegyeink fokozatosan fizetési eszközzé váltak, amely erősebb és biztosabb volt a rubelnél. Mindent lehetett kapni értük: ennivalót, könyveket, bundát vagy külföldi devizát. Megtörtént, hogy a jegyek a feketepiacon a rendes ár húsz- vagy harmincszorosáért keltek el; *A Mester és Margarita* esetében egyes helyekért negyvenötven rubelt is megadtak. Havi negyven előadással (megtörtént, hogy a *Tíz napot* ötször is előadtuk ugyanazon a napon) sem tudtuk kielégíteni a keresletet.

Az első években a hatszázhúsz személyes kis nézőtér bevételeiből finanszíroztuk az előadási költségeket és tartottunk el százötven személyt, köztük ötven színészt; a fizetések ebből következően elképesztően alacsonyak voltak.

Az állam természetesen teljes mértékben ellenőrizte nemcsak a művészeti orientációt, hanem a költségvetést is; hatóságilag rögzítették a helyárakat és az egyes költségvetési évek pénzügyi terveit. Az emberben talán felötlik: ugyan miért szólt bele az állam a színház ügymenetébe, ha szubvenciót nem adott? A magyarázat egyszerű: ez így volt s nem másként.

Éveken át verekedtem, hogy a gázsikat és a jegyárakat kiigazítsák, hiszen nevetségesen alacsonyak voltak például a Nagy Színházhoz vagy a Művész Színházhoz viszonyítva. Végre aztán, tizenhárom év elmúltával a kormány, amely épp akkor emelte e két glóriás színház javadalmazását, beleegyezett, hogy mi is együtt úszhassunk az áramlattal. Igy jutottunk első ízben mi is szubvencióhoz.

A helyárak is változtak: a kategóriától függően másfélről két, illetve két rubelról kettő-húszra emelkedtek.

Amilyen fizetéseket kaptunk - én mint színigazgató havi háromszáz rubelt -, senkit sem a pénz indított arra, hogy a Tagankában dolgozzék. Ez jó érvet szolgáltatott a rágalmazóim elleni védekezéshez; ettől legalább rögvest megszelídültek.

A színészek gyakran a színházon kívüli költői estekkel egészítették ki jövedelmüket. Néha soron kívüli előadásokat rendeztünk, s így év végén mindenki-nek oszthattunk némi prémiumot; az ilyen, terven felüli előadások esetében a bevétel felét egy állami számlára kellett átutalni, de a másik felét szét lehetett osztani a színház tagjai között. Kétszer-háromszor megesett, hogy karácsony előtt váratlan ajándék szakadt a nyakunkba: a terv rosszul volt megállapítva, és a lehető leggyorsabban el kellett költeni a maradékot, nehogy a jövő évi költségvetést ugyanennyivel megkurtítsák. Ilyenkor elrohantunk, s összevásároltunk egy sereg teljesen fölösleges dolgot.

Az állam tehát pénzügyi és adminisztratív téren bilincsbe vert, művészi munkánkra pedig szüntelenül nyomást gyakorolt, s mindezzel bizonyságát adta, hogy a Tagankával szemben módszeres diszkriminációval él - miközben ugyanakkor úgy bánt velünk, mint a moszkvai kulturális élet egyik díszével. Így például esténként hozzám küldték a Moszkvában tartózkodó nevezetes hazai és külföldi személyiségeket; amikor pedig pártkongresszus zajlott avagy ülésezett a Legfelső Szovjet, ugyanannyi helyet kellett fenntartanom, minta Nagy Színháznak, amelynek négyszer akkora a befogadóképessége. De ami a fő, s ez valóban borzalmas kényszert jelentett: minden estére százkétszáz helyet fenn kellett tartanom a hivatalos személyiségek részére, a hierarchia tetejétől az aljáig. Szerencsére nem minden helyre tartottak igényt, s így az előadás napján egy részüket még forgalomba hozhattuk.

Egyszer megvizsgáltuk közönségünk összetételét. Sok volt a diák, s határozott többségben voltak a férfiak, köztük, furcsa módon, igen sok a tudományos pályán dolgozó. Nagyszámú vidéki nézőnk is volt; szívesebben jöttek el a Tagankába, semhogy ikszedszer menjenek a cirkuszba vagy a Nagy Színházba *a Hattyúk tavához.*

Amikor amúgy istenigazából belelendültek, egyes hivatalos személyek még a közönségünket is kritizálták: „A maguk színházába csak a diákkonspirátorok, a nihilisták meg a zsidók a bejáratosak." Mire én így feleltem: „Ha ennyi év alatt csak ők jöttek el hozzánk, akkor ez annyit jelent, hogy ebben az országban túl sok a konspirátor, a nihilista meg a zsidó. Igazán ideje, hogy foglalkozzanak ezzel a problémával. Egyébként maguk minden este elveszik tőlem a jegyek felét: vajon a három kategória közül melyikbe sorolják magukat?"

Az újságírókhoz sem fűzött jó kapcsolat. Szimonov rövid bírálata *A szecsuáni jó* emberről nagyon pozitív szerepet játszott. Árnyalt kritikák jelentek meg a *Tíz napról* is; tekintettel a témára és az előadás óriási sikerére, nemigen tehettek mást. A legrosszabb kritika kétségtelenül *A Mester és* Margaritáról íródott. „Fekete mágia-szeánsz a Tagankában" címen a szerző méltatlankodó lírai kitörések közepette tette fel a kérdést, hogy is zuhanhattam ilyen mélyre a John Reed-krónika adaptációja óta. De egyetlen újságíró sem volt oly módszeresen agresszív, mint Csakovszkij, a Lityeraturnaja Gazeta főszerkesztője, aki valósággal perverz élvezettel köszörülte tollát rendezéseimen.

Mégis, engem nem annyira e cikkek hangneme háborít fel, mint az, hogy a színház húszéves munkásságához képest milyen gyengék mind a mennyiség, mind a minőség szempontjából. A Tagankáról nem jelent meg sem egy komoly riport, sem egy alapos tanulmány, vagy épp dokumentum- vagy fényképgyűjtemény.

Van ebben valami, amibe nem lehet belenyugodni. Túl azon a segítségen, amit a színháznak a jelenben nyújthatnak, csak-is a kritikus, az újságíró és a színháztörténész hosszabbíthatják meg a színház életét; csak ők gátolhatják meg, hogy örökre feledésbe ne merüljön. Mindig tudtam, hogy a javarészt karrierista és talpnyaló moszkvai kritikusoktól ilyesmit nem várhatok el.

Kevés sikerrel jártak a televízióval folytatott tárgyalásaim is; a megbeszélések addig húzódtak, míg végül megelégeltem és abbahagytam. Soha nem tudtam elérni, hogy valamelyik produkciómat közvetítsék. Több szerencsém volt a német és francia televízióval; mindkettő többször is járt a Tagankában.

(...)

Külföldi látogatók

A színház magányos mesterség. Hosszú éveken át nap mint nap reggel tíztől éjfélig

bezárkóztam a színházamba, s csak ritkán hagytam el irodámat vagy a próbatermet.

Ezt az elszigeteltséget oldották fel néha a vendégek: hivatalos személyiségek vagy színházi emberek. Irodámban egy teljes falat borítanak el a legkülönfélébb nyelvű feliratok, padlótól a mennyezetig: ide írták nevüket, látogatásukat megörökítendő, a Taganka vendégei.

A külföldi elismerés különösen buzdító volt számunkra. Nem is tagadom, ugyancsak büszke voltam, ha Japánból vagy az Egyesült Államokból, Franciaországból vagy Olaszországból utaztak idáig, hogy felkeressék ezt a kis színházat Moszkva egy eldugott külvárosában. Nehéz felsorolni valamennyi látogatónkat; mindenesetre olyan különböző személyiségek voltak köztük, mint Pablo Neruda, Nazim Hikmet, Alberto Moravia, Akira Kurosava, Heinrich Böll vagy Claudio Abbado. Németországból eljött Helene Weigel, Amerikából Arthur Miller, Angliából Laurence Olivier. Az évek során az angol és amerikai színház számos nagyságával találkozhattam.

John Gielguddal jó néhány évvel ezelőtt ismerkedtem meg, mikor felkereste az Orosz Színházi Társaságot; nagy örömmel láttam viszont 1983 őszén, mikor Londonban *a Bűn és bűnhődést* rendeztem. 1976-ban *a Hamlettel* első díjat nyertem a belgrádi nemzetközi fesztiválon, megosztva Bob Wilsonnal es Peter Brookkal, aki csodálatos *Szentivánéji álom-előadását* hozta el oda.

De a legemlékezetesebb kétségkívül Jean Vilar tagankai látogatása volt. Vilar, aki kulturális miniszterünk, Jekatyerina Furceva hivatalos vendége volt, megkérdezte tőlem, eljöhet-e valamelyik próbánkra; épp *a Fjodor Kuzkin életét* próbáltuk, s kérése rendkívül jólesett nekem. Elméletileg nem volt jogom beengedni, de hát őt mégsem utasíthattam vissza.

A dolog rettentő botrányt kavart: hogy engedhettem be színházamba egy külföldit hivatalos hozzájárulás nélkül? Azt feleltem, hogy Vilar a francia Sztanyiszlavszkij, és egy ilyen jelentőségű művész orra előtt az ember nem csukhatja be a kaput. Ez nem csitította le tárgyalópartnereimet, akik minden bizonnyal még a nevét se hallották se Vilarnak, se Sztanyiszlavszkijnak. Vilar, hazatérve Franciaországba, igen meleg hangú levelet írt velünk kapcsolatban Furcevának, elmondta, milyen nagyra tartja színházunkat, és meghívott párizsi vendégszereplésre. Ez 1968-ban történt.

Valamivel korábban André Malraux járt Moszkvában hivatalos látogatáson. Jó néhány héttel előbb értesitettek, hogy meg fogja tekinteni a *Tíz nap* egyik előadását. Igy is történt, és Malraux azonnal meghívta a Tagankát Párizsba. Sosem fogom elfelejteni látogatását, nemcsak lelkesedése és irántunk tanúsított barátsága miatt; van rá egy triviálisabb ok is. Azon az estén néhány perccel a francia miniszter megérkezése előtt kisurrantam az előcsarnokba, ahol ott tolongott a főváros egész krémje, és elkaptam kulturális miniszterhelyettesünk néhány, kissé túl hangosra sikeredett szavát: „Lefogadom, hogy Malraux meg fogja hívni Párizsba ezt a disznó Ljubimovot." Vendégünk távozása után nem mulasztottam el, hogy ne gratuláljak a miniszterhelyettesnek jóstehetségéért.

Mikor aztán 1977-ben a Taganka vég-re elutazhatott Párizsba, André Malraux már nem volt miniszter, Jean Vilar pedig már hat éve halott volt. Párizsban, Lyonban, Marseílle-ben nagy örömmel ismertem meg vagy láttam viszont olyan francia színházi embereket, mint Jean-Louis Barrault, Antoine Vitez, Marcel Maréchal és Marcel Marceau.

A politikusok közül Walter lJlbricht és Fidel Castro is megtette a Tagankához vezető kerülő utat. Jól ismertem Enrico Berlinguert, akivel számos alkalommal találkoztam mind a Szovjetunióban, mind Olaszországban.

Es emlékszem a hires festő, David Siqueiros látogatására. Két freskó között segített Sztálinnak a Mexikóba szám-űzött Trockij elleni hajtóvadászatban; még meg is örökítette emlékirataiban ezt a korszakot. Azóta harminc év telt el. Arcán nem látszott sem keserűség, sem megbánás; velem szemben egy lehiggadt, fesztelen és derűs öregember szívta szivarját.

1972 tavaszán az Egyesült Államok elnöke jött el Moszkvába, tárgyalni a nukleáris fegyverek ellenőrzéséről. Úgy volt, hogy tárgyalásaik végeztével Leonyid Brezsnyev és Richard Nixon együtt megnézik a Tagankában a *Hamletet.*

Egy teljes hétre minden egyebet le kellett állítanunk. Rendkívüli hiteleket kaptunk, hogy e történelmi jelentőségű estre felújítsuk a színházat. A kitűzött napra el is készült minden. Mosolyogva fedeztem fel, hogy új közönséggel is megajándékoztak: nem láttam egyetlen ismerős arcot sem. Aztán hosszú várakozás kezdődött; a tárgyalás a tervezettnél hosszabbra nyúlt. Már jó órát késtünk, mi-kor végre megszólalt a telefon: „Kezdjék el az előadást. Csak a második felvonásra érnek oda." Furcsa közönség volt, soha nem éltem meg hasonlót; sehol egy taps, sehol egy nevetés, meg se mukkant senki. Csak egy replika gerjesztette vihogásra és morajra a nézőteret, amikor a király így szól Poloniushoz: „Őrizve járja-nak őrült nagyok."

E búbánatos nézők hitveseikkel együtt ajándékba kapták a színházi estét. Mérgezett ajándék volt, hiszen végignézni a *Hamletet* már eleve megpróbáltatás, és ráadásul a hosszú munkanap után még az estét is a kollégák társaságában kellett tölteni.

Nixon azonban nem ért oda. A történelmi találkozó mégis hagyott számunkra néhány emléket: a falakon új festés tündökölt, pompás felszerelést kaptak a mellékhelyiségek, vadonatúj bútor került az irodámba.

Emlékszem, hogy aznap estére a földszint utolsó sorát üresen hagyták, középen pedig az üres ülések nagy négyszöget alkottak; itt kellett volna elhelyezkednie, a többi nézőtől gondosan izolálva, Nixonnak és Brezsnyevnek.

Három üres sor előtte, kettő mögötte: ugyanilyen biztonsági intézkedéseket hoztak 1982-ben Milánóban is, mikor Pertini köztársasági elnök jött el, hogy megnézze *Borisz* Godunov-rendezésemet.

Az elnök azonnal és kategorikusan reagált: „Ilyen körülmények között nem tudok előadást nézni. Hozzanak le nézőket az erkélyről, ha lehet, csinos nőket."

Vlagyimir Viszockij ajándéka

Viszockij akkor énekelte először a Tagankában a *Farkasvadászatot,* mikor az Andrej Voznyeszenszkij verseiből készült montázst adtuk elő. A dalnak rendkívüli sikere lett, s már az első estén viharos lelkesedést váltott ki a közönségből.

Ebben az előadásban kísérleteztem először a „nyitott" rendezéssel Mint ahogy a festő hív meg műtermébe néhány barátot, hogy bemutassa nekik majdani képei vázlatát, úgy tártam én is a közönség elé egy még születőtélben lévő produkciót, melyben a rögtönzésnek fontos szerep jutott. Magam is a nézők között ültem, s időnként kőzbeszóltam, módosítottam egy-egy részletet.

Mikor a *Farkasvadászat* után V iszockij letette gitárját, azonnal kirobbant a kiáltozás és a taps. Az előadást félbe kellett szakítani. Diadalmaskodott a rögtönzés, csak háta rendezés kisiklott a kezemből. Tapasztalatból tudtam, hová sodorhat minket a közönség ilyetén „ellenőrizetlen reakciója" - ez volt az efféle spontán lelkesedés hivatalos minősítése. Viszockij újra előadta a dalt, de az ováció nem csitult, ellenkezőleg. Néhány nappal később az előadást betiltották.

Akár néhány barátnak énekelt, akár hat-száz embernek, akár a dalait magnóra rögzítő rajongók millióinak, Viszockij mindenkit egyenesen a szívén talált, erősen és kivédhetetlenül. Nem mondható, hogy szép hangja lett volna, de mint az ekevas,

úgy forgatta meg a látszatokat, hogy a szív legmélyéről fakadó örömnek, fájdalomnak, haragnak adjon hangot. Dalaiban meg tudta ragadni egy kép tömörségét, egy életszerűen spontán kifejezés erejét. Viszockijt, akár Chaplint, a legkülönbözőbb emberek szerették: értelmiségiek, parasztok, katonák, kolimai rabok, mert költői géniuszát áthatotta az a kegyelmi állapot, melyet csak az emberrel való igazi együttérzés teremthet meg.

Viszockij színésznek legalább olyan jó volt, mint énekesnek. *A szecsuáni jó ember* óta a társulathoz tartozott. Ebben az előadásban, mielőtt Szun szerepét átvette, először egy kis epizódszerepet játszott. Mikor, még ezt megelőzően, meghallgatásra jelentkezett, színészi játékát bizonyos fenntartásokkal figyeltem, de mihelyt gitárt ragadott, tökéletesen elbűvölt. A későbbiekben igen nagy formátumú színész vált belőle, akár Kerenszkijt játszotta a *Tíz* napban, akár Pugacsovot vagy Hamletet, akár Dosztojevszkij világába hatolt, mint utolsó szerepében, *a Bűn és bűnhődés* Szvidrigajlovjában.

Viszockij néhány év alatt igazi bálvány, valósággal legendás személyiség lett. Csodálói rendre ott várták a művészbejárónál, abban a reményben, hogy néhány percre megpillanthatják. De mint minden, túlontúl népszerű művészt, a kormány őt sem szerette; minden eszköz jó volt, hogy megakadályozzák lemezfelvételeit vagy versei kiadását. Előadóestjeit az utolsó pillanatban tiltották be, a szervezőkre mindenféle nyomást gyakoroltak. A hatóságok nem bocsátották meg, hogy engedélyük nélkül híres költő lett. Jobban szerették volna, ha Viszockij nem létezik. De Viszockij létezett, és szere-tett énekelni; csak kérni kellett, máris fogta a gitárját. Kazettái, melyekre újra meg újra átmásolták rekedtes hangját, kézről kézre jártak. Hiába próbálták el-némítani.

Kiszámíthatatlan egyéniség volt. Néha, csupa szeszélyből, eltűnt. Mikor visszatért, kiderült, hogy egy hajóskapitány hívta meg fellépésre a tengeralattjárójára, vagy repülősök szerveztek számára előadóestet Szibériában. Máskor a hegyekbe ment, hogy néhány napra teljesen magában lehessen, távol mindentől.

Élete során Viszockij több mint kilencszáz dalt és verset írt: két évtized hétköznapi szovjet életének pótolhatatlan krónikáját. De akár a farkasvadászatról énekel, akár lovas hajszáról egy esős éjszakán, minden strófáját áthatja az a lírai lendület, a fantasztikumnak az a vonzása, amely Puskinnal, Dosztojevszkij-jel, Gogollal rokonítja. Akárcsak ők, Viszockij is Oroszország életét énekelte meg.

A tudatot ébresztgetve Viszockij hozzájárult a természetes megnyilvánulási lehetőségektől megfosztott közvélemény életben tartásához. Hangja volt a visszhang, dalai a fórum. Es sikere, hatalmas népszerűsége ellenére a Szovjetunióban mindmáig nem mérték fel igazi jelentőségét. De hogy utat tör majd magának, abban biztos vagyok.

„Ha van beszélni hangod, vagy szavad: Felelj... ne távozz! szólj!" - mondja Horatio a Szellemnek, miközben Helsingőr sáncai fölött pirkad a hajnal. Hamlet volt Viszockij nagy szerepe a Tagankában; s Hamlet állt a középpontjában annak az emlékestnek, melyet 1981-ben rendeztünk halála első évfordulójára. Egy színházi előadás tartamára Viszockij visszajött közénk, hogy elbeszélgessen-eltréfálkozzék velünk, nézőivel, Shakespeare alakjaival. Ismét köztünk volt, a maga teljes valójában. Zolotuhin éne-kelt, és Vlagyimir hangja, mint mindig, belevegyült az övébe. A színpadon nagy vászonlepel borított néhány, a zsinórpadláshoz rögzített üres széksort. A reflektorok fényében ez a fehér vászon azt a hómezőt idézte fel, ahol a halál űzte farkasok végül felbuknak. A vászon időnként megduzzadt és a magasba emelkedett, mintha a költő lelke mozgatná-feszítené. „A többi néma csend...": a színjáték utolsó szava Hamlet-Viszockijé volt.

*

Viszockij spontaneitása - más szóval totális fegyelmezetlensége - a munkát nem mindig könnyítette meg, mindennapi életében pedig bámulatosan nagylelkű gesztusokba sodorta. Egy napon, mikor heves láz szögezett az ágyhoz, Viszockij beült az autójába, és elrobogott az amerikai követségre, ahol isten tudja, mi módon, valamiféle antibiotikumokat szerzett, amiket azon nyomban elhozott nekem. Egyedül ő engedhetett meg magának ilyen őrültségeket; abszolút önzetlensége mintha minden ajtót megnyitott volna előtte, s egyszersmind büntetlenséget is biztosított számára. De ez a nagylelkűség nem mindig ismert mértéket; amikor túl sokat ivott, ami pedig nem ment ritkaságszámba, szétosztogatta mindenét.

Amikor 1977-ben a Taganka társulatával ő is elutazott a párizsi vendégjáték-ra, valójában már rég ismerte Marina Vladyt: látta, teljes pompájában, több filmen, és azt hiszem, azonnal beleszeretett. Még soha nem látta „élőben", de már több verset írt róla, és eldöntötte: ez a nő lesz a felesége.

Viszockij boldogtalan volt Nyugaton, hiszen tudta, hogy a Szovjetunióban van a helye. De mikor hazatért, annyira megnehezítették számára az életet, hogy máris csak az újabb utazás járt a fejében. Csupa érdektelen apró feladatot kapott, epizódszerepeket rossz filmekben. Dalait soha nem sugározta a rádió. Marina és ő arról álmodoztak, hogy saját filmet forgatnak. Amíg csak élt, a kulturális minisztérium illúziókba ringatta őket, nem fukarkodva a biztatással, hogy csak folytassák az előkészületeket meg a kérvényezést. Elmúlt egy év, majd kettő, és semmi nem történt: se film, se lemez.

Ennyi hazugság és képmutatás láttán Viszockij szinte összeomlott. „Vesd meg őket - mondogattam neki -, ne vegyél tudomást a sértéseikről! Nyugaton egy csomó jó lemezed, millió felvételed van. Miért aláznád meg magad előttük?"

Utolsó két-három évét átitatta a szomorúság és a csüggedés. Úgy élt meg minden napot, mintha az utolsó volna, rengeteget ivott, s próbálta meggyőzni magát, hogy az alkohol segíti az írásban. Megkísérelt kitörni ebből az alagútból, naiv, szinte együgyű szavakkal biztatva magát. De amikor nem ivott, fantasztikus verseket írt.

Egy este eljött hozzám, és hosszú, szomorú beszélgetést folytattunk a Tagankáról. Továbbra is játszott minden műsordarabban, új szerepeken dolgozott, felolvasta a verseit. „A színház megváltozott - mondta nekem. - Valahogy kevésbé szeretek dolgozni benne." „Azt hiszed, Vologya, én nem látom ezt? A mélyben történt valami... Megöregedtünk, túl sokat verekedtünk." „Csináljunk együtt valamit." „De hát mihez volna kedved?" „A Boriszhoz... Boriszt szeretném eljátszani, az jót tenne nekem. Odalett az egészségem, kifogyott belőlem az erő."

Egy reggel, fél hatkor csöngettek. Kátya, a feleségem ajtót nyit: David Borovszkij áll a küszöbön, könnyáztatta szemmel. Zokogásba fúló hangon dadogja: „Vologya meghalt."

Vlagyimir jól tudta, hogy azok, akik egész életében üldözték, halála után kisajátítják majd maguknak, és nemzeti dicsőséggé gyúrják. Még egy dalt is írt a témáról, *a Műemléket*. A jóslat pontról pontra beigazolódott. Már halála napján a bürokraták megpróbáltak rám erőszakolni egy listát azokról a személyiségekről, akik majd a sírja mellett beszédet mondanak. Energiám végső maradványával kellett harcolnom azért, hogy csak barátai kapjanak szót.

A színpadon ravataloztuk fel. A szertartás napján ezrek jöttek el, hogy búcsút vegyenek tőle. A több kilométeres gyászmenet néma áhítattal jött át a Taganka téren, és csodálói ma is nap mint nap friss virágot helyeznek sírjára.

(Összeállította és fordította:
Szántó Judit)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Iván Boldizsár (1912–1988)

Dans ce nécrologue collectif les membres de la rédaction font leurs adieux à leur directeur, auteur, journaliste et homme public éminent, décédé en décembre 1988. Pendant les vingt ans de son existence notre revue lui devait son caractère d'atelier spirituel où collaborateurs intérieurs et extérieurs ont bénéficié de sa direction et de son aide.

Tamás Koltai: Le souvenir de notre directeur

Le critique bien connu, membre de l'équipe originale de notre revue, évoque le personnage de son premier directeur qui a établi la place de cette publication dans la vie du théâtre hongrois et a servi, par son esprit ouvert, sa culture universelle et son sens de style inerrable, de modèle pour tous ses collaborateurs.

Tamás Tarján: A titre d'invité

Il y a quelques années, c'est à la requête de Tamás Major, le grand acteur décédé dans le passé récent que György Spiró avait adapté un épisode de son roman *Les X* pour le théâtre; dans cette pièce, intitulée *L'Imposteur* c'est, bien entendu, Major lui-même qui campait le protagoniste, au Théâtre Katona József. Maintenant on a pu assister à la première reprise de ce drame excellent au théâtre de Veszprém, dans la mise en scène d'István Horvai. Le spectacle de haute qualité et qui repose sur une lecture tout à fait originale démontre la légitimité d'interprétations qui tranchent sur celles du lieu de la création et du protagoniste d'alors.

Judit Csáki: Le savon en charge

Les pièces d'István Csurka, un de nos auteurs dramatiques les plus populaires, font partie des rares exceptions en rapport à la règle générale: nos théâtres qui tendent à préferer la gloire des créations ne se dérobent pas à les rejouer. Parmi ses pièces souvent reprises son oeuvre probablement le plus parfait, *Qui fera les frais?* occupe une place de premier rang. A propos de la reprise la plus récente qui a eu lieu à Debrecen notre collaboratrice résume aussi toute la carrière théâtrale de ce texte, y compris les interprétations différentes changeant avec le passage du temps.

Judit Szántó: Avant le coucher du soleil

Trois oeuvres tardives d'Arthur Miller sont à présent à l'affiche à Budapest: au Studio du Théâtre Madách on peut voir *Le Plafond du palais de l'archevêque,* tandis que deux pièces en un acte: *Une sorte d'histoire d'amour* et *Je ne me souviens de rien* sont jouées au Théâtre Thalia. Malheureusement les oeuvres discutables en elles-mêmes – la première étant encombrée d'une connaissance insuffisante du «socialisme existant», tandis qu'au cas des deux autres il s'agit de miniatures délicates mais de peu d'importance – bénéficient d'un traitement soit médiocre soit faible.

János Erdei: A la recherche d'un catharsis qui n'a pas lieu

Sur la scène exiguë du petit Théâtre Radnóti Miklós le metteur en scène Péter Valló a réalisé une intéressante version de chambre de *Jules César* de Shakespeare. Aux évolutions de masse spectaculaires Valló a préféré les messages qui possèdent aujourd'hui une résonance particulièrement aiguë; ainsi nous sommes confrontés surtout à l'analyse du mécanisme des changements du système politique et de certaines contradictions des mouvements oppositionnels.

István Nánay: Le drame de la perte de l'identité

La Comédie des erreurs de Shakespeare apparait au théâtre de Kaposvár sous la forme d'un «théâtre d'auteur» passionnant. Dans la lecture souveraine de János Mohácsi le drame de la double perte de l'identité s'intègre d'une manière logique dans le milieu d'un État policier brutal qui ne supporte pas et supprime tous les phénomènes irréguliers ou marqués déviants.

Katalin Budai: La tristesse des erreurs

La même comédie shakespearienne est aussi à l'affiche du Théâtre Madách de Budapest. Cette version repose également sur une conception originale dont la légitimité est cependant contestée par notre critique: les vers de la comédie devenue musicale renvoient directement à la réalité politique et sociale de la Hongrie de nos jours mais ce contenu polémique s'accorde peu avec le texte qu'on a laissé intact sans essayer de le rapprocher du contexte musical.

Andrea Stuber: Un divertissement fané

Le Théâtre du Château, studio du Théâtre National a présenté *Romanoff et Juliette,* cette comédie de trente ans de Peter Ustinov. Notre critique estime que cette pièce fade et conventionnelle dont l'ancien piquant politique a été balayé par les changements violents des décennies passées détonne dans le répertoire d'un théâtre national.

Péter Dezsényi: Scapin au visage de Janus

L'auteur, un jeune metteur en scène opérant à Miskolc, se prépare à la mise en scène des *Fourberies de Scapin* et expose une théorie intéressante selon laquelle la comédie, conçue dans la période tragique de Molière, renfermerait un auto-portrait amer de l'auteur. Dezsényi explique aussi comment il envisage la réalisation théâtrale de cette idée.

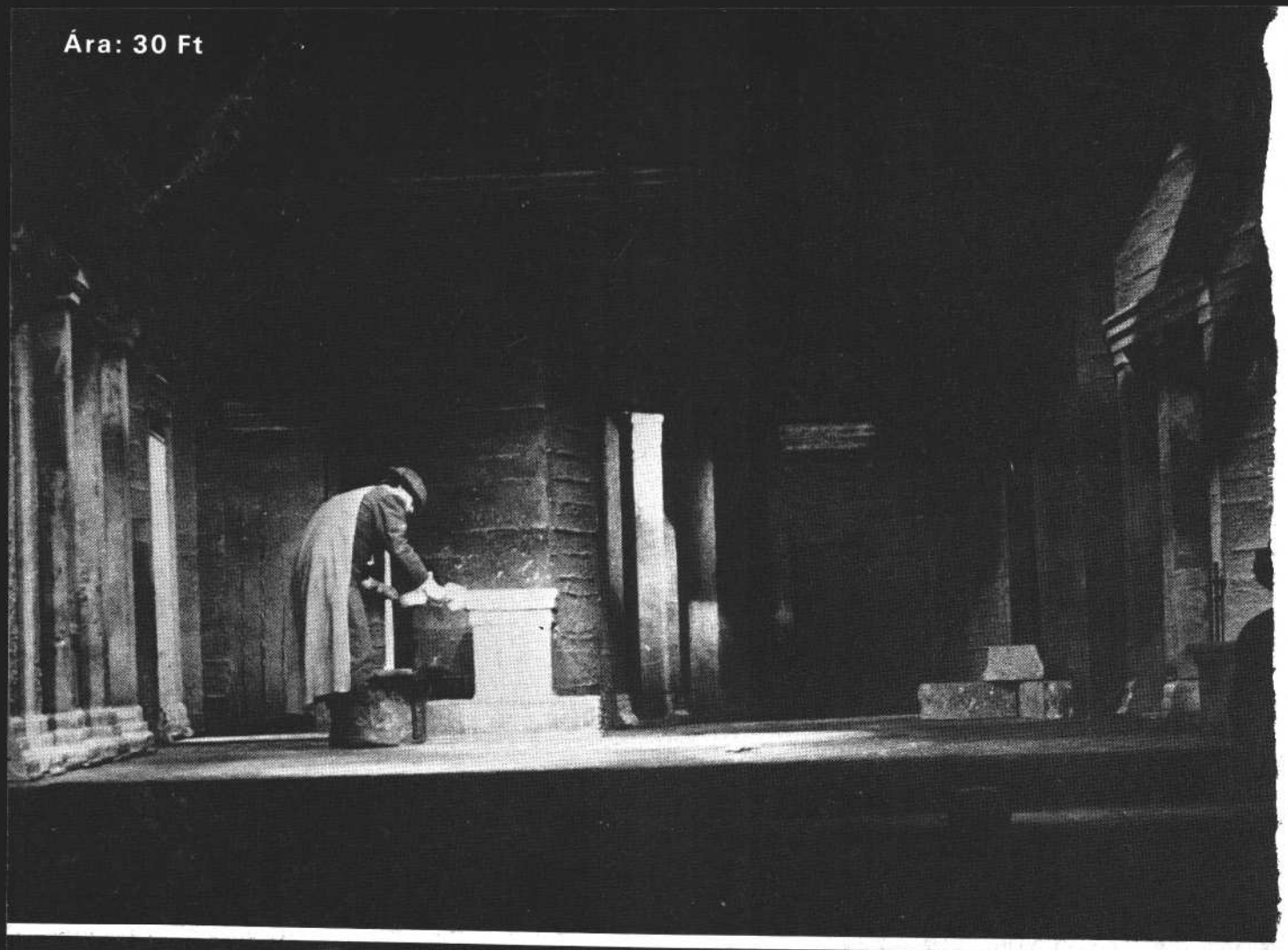
Festivals en Bulgarie

Au cours de ces dernières années des changements importants se poursuivent dans la vie du théâtre bulgare. Nous publions trois articles pour donner une idée de ce processus. Dans *Semi-expériences* István Nánay rend compte des événements de la Rencontre Nationale des Théâtres Bulgares organisée à Blagoevgrad; sous le titre *Les chemins du théâtre de studio bulgare* László Radácsy décrit le programme du festival des théâtres-studio à Vraca, et dans son compte rendu *Qu'est-ce qu'il y a dans la valise?* Katalin Szűcs nous présente un type de festival différent; il s'agit de la rencontre internationale des petits théâtres organisée à Varna où un spectacle hongrois – *La Maison* de Bernarda Alba, jouée par les artistes de Kaposvár – a été lui aussi distingué d'un prix.

Sándor Enyedi: Théâtre hongrois dans la diaspora

L'auteur – historien de théâtre et en même temps collaborateur de l'Institut des Recherches de Hungarologie – rend compte des développements les plus récents du théâtre des minorités hongroises vivant au delà de nos frontières. En plus des événements de ce type en Allemagne Fédérale, en Israel et en Amérique Latine, les informations concernent surtout l'activité théâtrale en langue hongroise aux États-Unis et au Canada.

Youri Lioubimov: Le feu sacré

Nous publions quelques chapîtres particulièrement intéressants pour le lecteur hongrois du *Feu sacré,* ce volume de souvenirs théâtraux du grand metteur en scène paru en 1985 à Paris, chez les Éditions Fayard.

Ára: 30 Ft